

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И.Лобачевского»

На правах рукописи

Олькова Алена Алексеевна

**ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ В ДРАМАХ
ИРЛАНДСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ
НА СЮЖЕТЫ КЕЛЬТСКОГО ЭПОСА**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература стран Западной Европы и Северной Америки)

Диссертация на соискание
учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Шарыпина Татьяна Александровна

Нижний Новгород – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. «Кухулинский цикл» и «драмы о бегствах» в контексте Ирландского литературного Возрождения	15
1.1. Ирландское литературное Возрождение: предпосылки и своеобразие	15
1.2. Ирландский театр в период Ирландского литературного Возрождения	26
1.3. Кельтская эпическая традиция в драматургии Ирландского литературного Возрождения	36
Глава 2. Поэтологические доминанты в «драмах о бегствах»	55
2.1. «Изгнание сыновей Уснеха» и «Преследование Диармайда и Грайне» как саги о бегствах	55
2.2. Драматургические интерпретации саги о Дейдрре (У. Б. Йейтс, Дж. М. Синг, Дж. Расселл, В. Вудс).....	59
2.3. Поэтологические доминанты в драматургических интерпретациях саги о Диармайде и Грайне (У. Б. Йейтс, Дж. Мур, О. Грегори)	84
Глава 3. Драматургическая поэтика «кухулинского цикла» У. Б. Йейтса	96
3.1. Интерпретация саг о Кухулине в пьесах «кухулинского цикла».....	96
3.2. Поэтологические доминанты в пьесах «кухулинского цикла»	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	134
БИБЛИОГРАФИЯ	140

ВВЕДЕНИЕ

В Ирландии рубеж XIX и XX веков ознаменовался мощным культурным подъёмом, который происходил в очень непростых политических, экономических и социальных условиях. Со времён окончательного завоевания Великобританией в XVI веке Ирландия так и не смирилась со своим подчинённым положением и то активно, то пассивно продолжала борьбу с неугодным ей английским правлением. После неоднократного провала в британском парламенте билля о гомруле, предполагающего создание ирландского национального парламента для решения внутренних вопросов, надежда на разрешение сложившейся ситуации методами, находящимися в рамках закона, начала угасать. Открытой борьбе за независимость положило начало Пасхальное восстание 1916 г.: обречённое на неудачу выступление и жёсткие ответные действия со стороны английских военных получили широкую огласку, и Ирландию всё больше стали охватывать антианглийские настроения. Уже в 1919 г. начинается Война за независимость, вылившаяся в итоге в гражданскую войну между членами партии Шинн Фейн: одни поддерживали условия Англо-Ирландского перемирия, согласно которому Ирландия оставалась в составе Великобритании в качестве доминиона, а другие продолжали отстаивать идею полностью независимого государства. В 1923 г. противостояние окончилось победой сторонников перемирия, и из британского Содружества Ирландия вышла лишь в 1949 г.

Движение за независимость поддерживалось в Ирландии живым интересом к ирландской истории, языку, литературе, фольклору и в целом к проблеме возрождения ирландской культуры. Результатом этого стал культурный взлёт, который к рубежу XIX и XX веков достиг своего пика и был назван Ирландским литературным Возрождением (англ. Irish Literary Revival / Renaissance). Изначально оно стремилось к восстановлению ирландской культуры, находившейся под угрозой исчезновения: речь шла о возрождении ирландского языка, сохранении памятников культуры, собирании фольклора, — и в этом направлении действительно было сделано немало. Наиболее значительным

достижением литературного Возрождения стало, однако, окончательное формирование национальной ирландской литературы на английском языке (необходимый компромисс, поскольку уже к концу XIX века родным языком для подавляющего большинства ирландцев был английский), а также создание национального театра.

Одной из ярчайших особенностей Ирландского литературного Возрождения стало активное обращение к кельтской эпической традиции, причём интерес этот сильнее всего проявился в драме, а не в лирике и эпосе. На рубеже XIX и XX веков в Ирландии создается множество драматических произведений, фабула и система образов которых заимствуется из средневековой ирландской эпической традиции, бытовавшей в письменной и устной форме и восходящей, в свою очередь, к ещё более архаичному мифу. В англоязычном литературоведении тексты, формирующие ирландский эпос, как правило, обозначаются терминами *tale* либо *story*; в отечественных исследованиях, комментариях и переводах широко используются термины «сага», «повесть», «история» и «миф». Очевидно, что в тех условиях, которые сложились в Ирландии рубежа веков, не мог не актуализироваться вопрос определения национальной идентичности, и обращение к национальным формам мифа оказывается своего рода психологической поддержкой, которую формирующаяся нация ищет в истории своей культуры.

Ирландское театральное движение рубежа веков вызывало живейший интерес у современников и было предметом ожесточённых дискуссий как в кругу его создателей, так и среди зрителей. Ещё в то время, когда оно было живым процессом и находилось на пике своего развития, предпринимались попытки его описать, объяснить и привести к единому знаменателю. Несмотря на то, что авторы критических работ стремились занять позицию объективного исследователя, их суждения и выводы нередко были продиктованы их личными впечатлениями от культурной, литературной и театральной жизни Ирландии этого периода — они не могли не рассматривать их с точки зрения непосредственного свидетеля. Наиболее значительный труд этого времени, ставивший своей целью описание Ирландского литературного Возрождения и

театрального движения этого периода, – книга Э. Бойда «Литературное Возрождение Ирландии» (1916)¹, которая, несмотря на свой солидный возраст, до сих пор остаётся актуальной. В книге содержится немало личных оценок автора тех или иных событий, которые перемежаются его соображениями относительно качества литературных произведений, однако предложенные наблюдения и выводы закладывают фундамент для дальнейших исследований литературного Возрождения и своеобразия Ирландского национального театра.

Более поздние работы, создававшиеся на протяжении XX века, отличаются опорой на обширный документальный материал интересующего их периода. В силу времени Ирландское литературное Возрождение воспринимается уже не как живое явление, а как элемент мирового литературного процесса. Эти исследования отличаются большей обобщённостью, объективностью и комплексным подходом ко всем аспектам литературного Возрождения в целом и Ирландского национального театра в частности (Ш. Дин², Д. Кайберд³, Р. Фаллис⁴, Дж. Фостер⁵, У. Эллис-Фермор⁶). Ряд исследователей сосредотачивается на отдельных аспектах Ирландского литературного Возрождения и ирландского театра начала XX века с точки зрения феминистского подхода (К. Лини⁷), отражения в них проблемы национальной идентичности (Ю. О'Брайен⁸, Дж. Кусак⁹, Дж. Уотсон¹⁰).

Отечественное литературоведение не проявляет большого интереса к ирландскому театру рубежа XIX и XX веков. Следует отметить монографию

¹ Boyd E. Ireland's Literary Renaissance. Dublin and London: Maunsel & Company, 1916. 420 p.

² Deane S. Celtic revivals. Essays in Modern Irish Literature 1880 – 1980. London: Faber & Faber, 1985. 199 p.

³ Kiberd D. Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation. London: Vintage Books, 1995. 736 p.

⁴ Fallis R. The Irish Renaissance: an Introduction to Anglo-Irish Literature. Dublin: Gill & Macmillan, 1978. 319 p.

⁵ Foster J. Fictions of the Irish literary revival: a changeling art. New York: Syracuse University Press, 1993. 428 p.

⁶ Ellis-Fermor U. The Irish Dramatic Movement. London: Methuen, 1939. 241 p.

⁷ Leeney C. Irish Women Playwrights, 1900-1939: Gender & Violence on Stage. New York: Peter Lang Publishing, 2010. 265 p.

⁸ O'Brien E. The Question of Irish Identity in the Writing of W.B. Yeats and James Joyce. New York: Edwin Mellen Press, 1998. 300 p.

⁹ Cusack G. The Politics of Identity in Irish Drama: W. B. Yeats, Augusta Gregory and J. M. Synge. New York: Routledge, 2009. 210 p.

¹⁰ Watson G. Irish Identity and the Literary Revival: Synge, Yeats, Joyce, and O'Casey. Washington: Catholic University of America Press, 1994. 319 p.

В. А. Ряполовой «У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура»¹¹, которая даёт широкую картину драматургической деятельности У. Б. Йейтса и поиска им новых театральных форм в контексте Ирландского литературного Возрождения. Схожий подход демонстрирует диссертация И. А. Малютина «Дж. М. Синг и литературный театр Ирландии»¹², в которой ирландское театральное движение рассматривается сквозь призму драматургического творчества Дж. М. Синга.

Учёными, бесспорно, осознаётся интерес ирландской драмы к эпической традиции Средних веков, но специфика обращения ирландского театра к национальным формам мифа не становится объектом пристального внимания. Драмы, созданные в период расцвета Ирландского национального театра, как правило, исследуются в контексте творчества драматургов и не выделяются в отдельные комплексы текстов, объединённых теми или иными характерными особенностями; наибольшее внимание при этом уделяется творчеству У. Б. Йейтса. Среди отечественных исследований следует выделить две работы, посвящённые его драматургии. Диссертация Г. З. Мельнищера «Драматургическая поэтика У. Б. Йейтса»¹³ ставит своей целью исследование закономерностей художественной формы драм Йейтса: особенности построения сюжета и функционирования ряда мотивов, специфика конфликта и пространственно-временной организации; драмы Йейтса, берущие в качестве основы сюжеты и образы ирландского эпоса, при этом рассматриваются в контексте его драматургической поэтики как целостной и эволюционирующей системы. А. В. Машинян в диссертации «Мифологическая поэтика драматургии У. Б. Йейтса»¹⁴ анализирует драмы Йейтса с точки зрения реализованной в них поэтики мифа, особое внимание уделяя последнему периоду его творчества — «драмам маски» 1910-20х гг. — и отмечая значительную роль его драматургии в

¹¹ Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. М.: Наука, 1985. 272 с.

¹² Малютин И. А. Дж. М. Синг и литературный театр в Ирландии : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. — М., 2002. — 152 с.

¹³ Мельнищера Г. З. Драматургическая поэтика У. Б. Йейтса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. — М., 1998. — 188 с.

¹⁴ Машинян А. В. Мифологическая поэтика драматургии У. Б. Йейтса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. — СПб, 2000. — 211 с.

контексте феномена мифологизации и мифотворчества, характерных для литературы XX века.

В зарубежном литературоведении драматургии Йейтса уделяется большое внимание. Во-первых, создаются обширные труды, рассматривающие взаимоотношения Йейтса с театром, своеобразие его драм и особенности их постановки (Дж. Фланнери¹⁵, Ф. Маркус¹⁶, Л. Миллер¹⁷, Л. Натан¹⁸, А. Ноулэнд¹⁹, А. Паркин²⁰, П. Юр²¹). Во-вторых, существуют исследования, фокусирующиеся на различных аспектах драматургии Йейтса. Ряд работ посвящён специфике так называемых «четырёх пьес для танцовщиков», при создании которых Йейтс опирался на принципы японского театра (Х. Ишибаши²², А. Кэмбер²³, Э. Майнер²⁴, Р. Тейлор²⁵). Нередко внимание сосредотачивается на анализе пьес Йейтса с точки зрения его мистико-философских воззрений (Х. Вендлер²⁶, М. Мартин²⁷, К. Рэйн²⁸).

Необходимо отметить три исследования, посвящённые «кухулинскому циклу» – драмам Йейтса об ирландском эпическом герое Кухулине. Б. Бьерсби в работе «Интерпретация легенды о Кухулине в творчестве У. Б. Йейтса» (*The Interpretation of the Cuchulain Legend in the Works of W. B. Yeats*, опубл. 1950)²⁹ впервые соотносит сюжеты пьес и стихотворений Йейтса, в которых появляется

¹⁵ Flannery J. W. B. Yeats and the Idea of a Theatre. New Haven: Yale University Press, 1989. 448 p.

¹⁶ Marcus Ph. Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance. New York: Syracuse University Press, 1987. 298 p.

¹⁷ Miller L. The Noble Drama of W. B. Yeats. Dublin: Dolmen Press, 1977. 365 p.

¹⁸ Nathan L. The Tragic Drama of William Butler Yeats: Figures in a Dance. New York: Columbia UP, 1965. 307 p.

¹⁹ Knowland A. W. B. Yeats, Dramatist of Vision. Gerrards Cross, Bucks: C. Smythe, 1983. 256 p.

²⁰ Parkin A. The Dramatic Imagination of W. B. Yeats. Dublin: Gill and Macmillan, 1978. 208 p.

²¹ Ure P. Yeats the Playwright: A Commentary on Character and Design in the Major Plays. London: Routledge & Kegan Paul, 1963. 182 p.

²² Ishibashi H. Yeats and the Noh: Types of Japanese Beauty and Their Reflection in Yeats's Plays. Dublin: Dolmen Press, 1966. 196 p.

²³ Qamber A. Yeats and the Noh, with two plays for dancers by Yeats and two Noh plays. New York: Weatherhill, 1974. 161 p.

²⁴ Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1958. 346 p.

²⁵ Taylor R. The Drama of W. B. Yeats: Irish myth and the Japanese No. New Haven: Yale University Press, 1976. 292 p.

²⁶ Vendler H. Yeats' Vision and the Later Plays. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963. 295 p.

²⁷ Martin M. W. B. Yeats: Metaphysician as Dramatist. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1986. 168 p.

²⁸ Raine K. Yeats the Initiate. Essays on Certain Themes in the Writings of W. B. Yeats / K. Raine. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1990. 449 p.

²⁹ Bjersby B. The Interpretation of the Cuchulain Legend in the Works of W. B. Yeats. Norwood, Pa.: Norwood Editions, 1972. 189 p.

образ Кухулина, с эпическими текстами, послужившими для них основой. Исследование Р. Скина «Пьесы У. Б. Йейтса о Кухулине» (*Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study*, 1974)³⁰ сосредотачивается на эволюции философско-мистических и эстетических взглядов Йейтса, а также деталях его биографии, нашедших своё отражение в пьесах цикла. Б. Фридман в книге «Путешествие в глубины сознания: "кухулинский цикл" У. Б. Йейтса» (*Adventures in the Deeps of the Mind: The Cuchulain Cycle of W. B. Yeats*, 1977)³¹ рассматривает пьесы цикла и их редакции с точки зрения представлений Йейтса о драматическом искусстве, а также их практической реализации на сцене театра.

Особенности драм Дж. М. Синга, Дж. Расселла и О. Грегори, основанных на сюжетах ирландского эпоса, затрагиваются в исследованиях, посвящённых истории и специфике Ирландского литературного Возрождения, либо в работах, ставящих своей целью описание и анализ творчества того или иного драматурга (Ю. Бенсон³², Н. Грин³³, Д. Кайберд³⁴, М. Кинг³⁵, Э. Коксхэд³⁶). Пьесы леди Грегори, в свою очередь, нередко оказываются объектом гендерных исследований в литературе (К. Лини, П. Мёрфи³⁷, Ш. Хилл³⁸).

Актуальность исследования обусловлена рядом факторов: во-первых, усиливающимися в последнее время в европейской культуре и литературе тенденциями в области поиска национальной идентичности и национальной основы искусства; во-вторых, постоянным интересом к мифу, мифологическим образам и мотивам в современной гуманитаристике, к проблемам мифотворчества и роли мифа в жизни современного человека; в-третьих, трансформацией современной драматургии и театра и их экспериментальной составляющей,

³⁰ Skene R. The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study. New York: Columbia University Press, 1974. 278 p.

³¹ Friedman B. Adventures in the Deeps of the Mind: The Cuchulain Cycle of W. B. Yeats. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977. 168 p.

³² Benson E. J. M. Synge. London: Macmillan, 1982. 167 p.

³³ Grene N. Synge. A critical study of the plays. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1975. 202 p.

³⁴ Kiberd D. Synge and the Irish language. Dublin: Gill & Macmillan, 1979. 294 p.

³⁵ King M. The drama of J. M. Synge. New York: Syracuse University Press, 1985. 229 p.

³⁶ Coxhead E. Lady Gregory. A Literary Portrait. London: Macmillan, 1961. 241 p.

³⁷ Murphy P. Woman as Fantasy Object in Lady Gregory's Historical Tragedies // Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation. New York: Springer, 2007. P. 28–41.

³⁸ Hill Sh. Women and Embodied Mythmaking in Irish Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 300 p.

поиском новых форм и средств выражения, которые немислимы без учёта истории драмы.

Научная новизна данного исследования заключается в том, что ирландские драмы, берущие в качестве основы сюжеты кельтского эпоса – «кухулинский цикл» У. Б. Йейтса и «драмы о бегствах» – рассматриваются как комплекс текстов, объединенных рядом поэтологических особенностей, но вместе с тем демонстрирующих широкое разнообразие подходов к эпическому материалу. Следует отметить и то, что исследование обращается к текстам, не имеющим перевода на русский язык и, соответственно, либо слабо освещённым в отечественном литературоведении («Дейдрэ» (*Deirdre*), «Зелёный шлем» (*The Green Helmet*) У. Б. Йейтса, «Диармайд и Грания» (*Diarmuid and Grania*) У. Б. Йейтса и Дж. Мура), либо не введённым прежде в научный оборот («Дейдрэ» (*Deirdre*) Дж. Расселла, «Грания» (*Grania*) О. Грегори). Научная новизна исследования также связана с введением в научный оборот предлагаемого нами термина «драмы о бегствах» для обозначения драматических произведений, использующих в качестве основы саги, сформировавшиеся в Средние века на территории Ирландии и включаемые исследователями в группу саг, обозначаемых как «бегства».

Целью данной работы является исследование поэтологических доминант в «кухулинском цикле» и «драмах о бегствах», созданных в Ирландии на рубеже XIX и XX веков. Под поэтологическими доминантами в представленном исследовании мы понимаем особенности поэтики художественных текстов, объединённых в группу по какому-либо признаку (в нашем случае – драм, основанных на сюжетах ирландского эпоса), реализующиеся в большинстве данных текстов. Термин «поэтологический» при этом используется в значении «относящийся к поэтике».

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- исследовать феномен Ирландского литературного Возрождения в контексте политической и культурной жизни Ирландии на рубеже XIX и XX веков;

- обозначить особенности идеологических и эстетических установок Ирландского национального театра;
- проследить взаимодействие ирландской эпической традиции и античного мифа в ирландском театре рубежа XIX и XX веков;
- выявить поэтологические доминанты «кухулинского цикла» и «драм о бегствах» по следующим уровням: конфликт, мотив, пространственно-временная организация;
- систематизировать поэтологические доминанты в зависимости от того, характерны они для драм обеих групп либо функционируют в пределах одной группы, и выявить их специфику.

Объектом исследования являются драмы У. Б. Йейтса «На берегу Байле» (*On Baile's Strand*), «Дейдре» (*Deirdre*), «Зелёный шлем» (*The Green Helmet*), «У ястребиного источника» (*At the Hawk's Well*), «Единственная ревность Эмер» (*The Only Jealousy of Emer*), «Смерть Кухулина» (*The Death of Cuchulain*), Дж. М. Синга «Дейдре – дочь печалей» (*Deirdre of the Sorrows*), Дж. Расселла «Дейдре» (*Deirdre*), О. Грегори «Грания» (*Grania*), соавторская драма У. Б. Йейтса и Дж. Мура «Диармайд и Грания» (*Diarmuid and Grania*), а также драма В. Вудса «Крик с небес» (*A Cry from Heaven*).

Предметом исследования являются поэтологические доминанты указанных драм У. Б. Йейтса, Дж. Мура, Дж. М. Синга, Дж. Рассела, О. Грегори и В. Вудса.

Положения, выносимые на защиту:

1. Обращение ирландского театра на ранних этапах его существования к кельтскому эпосу обусловлено стремлением утвердить самобытность и эстетический потенциал ирландской литературной традиции, берущей своё начало в эпических текстах, сложившихся на территории средневековой Ирландии, в условиях поиска национальной идентичности. При этом драмы, использующие в качестве основы сюжеты ирландского архаического эпоса, представляют собой синтез двух ответвлений ирландской культуры: собственно ирландской и англо-ирландской, – которые таким образом признаются

равнозначными элементами, составляющими ирландскую национальную идентичность.

2. Ирландские драмы, созданные на рубеже XIX и XX веков и берущие за основу сюжеты кельтского эпоса, находятся в русле тенденций, оформившихся в драмах XIX века, обращавшихся к мифу, эпосу и легенде: интерес к национальным формам мифа, тяготение к психологизации поступков мифологических героев, а также восприятие и рассмотрение эстетических принципов античной драмы с точки зрения её воздействия на зрителя и с учётом свойственного ей синтеза слова, музыки и драматического действия.

3. В ирландской драматургии рубежа XIX и XX веков выделяются две группы драматических произведений, использующих в качестве основы: 1) саги о бегствах («Изгнание сыновей Уснеха» и «Преследование Диармайда и Грайне»); 2) жизненный путь Кухулина. Ряд поэтологических доминант в той или иной степени характерен для драм обеих групп: конфликт смертного и надчеловеческих сил, мотив предсказания и предопределённой судьбы, мотив игры.

4. Межличностный конфликт, разворачивающийся в «драмах о бегствах» между героиней и её избранником с одной стороны и «обманутым мужем» с другой при помощи сюжетообразующих мотивов бегства и брака через похищение, соседствует с конфликтом онтологического характера, представляющего собой противостояние смертных людей силам, их превосходящим. Заимствованный из первоисточников мотив предсказания, таким образом, обретает в «драмах о бегствах» разнообразные модификации. В «Дейрдре» У. Б. Йейтса герои стремятся изменить уготованную им судьбу, однако своими действиями лишь приближают её осуществление. В «Дейрдре» Дж. Расселла и «Диармайде и Грании» У. Б. Йейтса и Дж. Мура судьбы смертных направляются волей богов, явно обозначающих своё присутствие и пресекающих любые попытки противостоять их замыслу. В «Дейрдре – дочери печалей» Дж. М. Синга герои сознательно прерывают свою жизнь на пике счастья, пытаясь противостоять неизбежности перемен и угасания чувства.

5. Столкновение смертных и надчеловеческих сил при этом может пониматься как игра: партия в шахматы, в ходе которой соперники соревнуются друг с другом («Дейрдре» Дж. Расселла и «Дейрдре» У. Б. Йейтса), либо весёлая забава, которой предаются боги («Диармайд и Грания» У. Б. Йейтса и Дж. Мура). Исключением становится «Грания» леди Грегори, целиком сосредотачивающая внимание на межличностном конфликте и не испытывающая необходимости обращаться к мотивам предсказания и игры.

6. Конфликт смертного и надчеловеческих сил в «кухулинском цикле» У. Б. Йейтса реализуется в контексте мотива двоемирия, оппозиции «свой – чужой» и проблемы Другого. Герои вступают в противостояние как с неперсонифицированной силой, сталкивающей их с predetermined обстоятельствами, ход которых они изменить не могут («На берегу Байле», «Смерть Кухулина»), так и со сверхъестественными сущностями – Другими, представителями мира, недоступного смертным («Зелёный шлем», «У ястребиного источника», «Единственная ревность Эмер»).

7. Мотив двоемирия сопряжён с пространственно-временной организацией драм цикла, выстроенной, как правило, на основе оппозиции «суша – море» с использованием многообразия смыслового потенциала мифологемы воды. Заявленный в «драмах о бегствах» мотив игры (в частности, идея игры богов с людьми) находит своё выражение в драме «Зелёный шлем», где конфликт смертных и бессмертных обусловлен желанием Другого рассорить людей между собой в ходе заведомо несправедливой сделки.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что работа вносит вклад в изучение проблемы Ирландского литературного Возрождения и, в частности, театрального движения в Ирландии рубежа XIX и XX веков. Обращение к ещё не переведенным на русский язык текстам восполняет пробел в отечественном литературоведении, связанный с изучением творчества О. Грегори и Дж. Расселла. Теоретическая ценность работы связана и с введением в научный оборот термина «драмы о бегствах» для обозначения группы драматических произведений, использующих в качестве основы сложившиеся в средневековой

Ирландии саги-«бегства», что может быть принято во внимание при дальнейшем исследовании драматургии Ирландского литературного Возрождения.

Теоретическую и методологическую базу работы составляют фундаментальные исследования, посвящённые поэтологическим аспектам литературного текста (М. М. Бахтин, А. Н. Веселовский, Ю. М. Лотман, В. Е. Хализев и др.), труды по теории мифа и проблемам мифопоэтики и мифотворчества (К. Г. Юнг, Дж. Кэмпбелл, Е. М. Мелетинский, А. Ф. Лосев, В. Я. Пропп, О. М. Фрейденберг и др.), проблеме национальной идентичности (Б. Андерсон, Д. Дж. Бойс, Э. Геллнер, Э. Хобсбаум, Л. Н. Гумилёв и др.). Мы также опираемся на результаты систематической работы кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского в области изучения мифопоэтики художественного текста, феномена мифологизации, проблемы национальных кодов, национальных приоритетов, поиска национальной идентичности в литературе. В работе использованы метод мотивного анализа, культурно-исторический и сравнительно-типологический методы.

Структура работы определяется поставленными задачами и исследуемым материалом. Работа состоит из введения, трёх глав основной части, заключения и библиографии, включающей 269 наименований, из них 135 на английском языке. Общий объем диссертации составляет 160 страниц.

Апробация исследования проводилась на конференциях регионального, всероссийского и международного уровня: на Форуме молодых ученых Нижегородского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, 2013), IX, X Поволжском научно-методическом семинаре по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла (Нижний Новгород, 2015, 2017), Всероссийской научной конференции с международным участием «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2014, 2015, 2016, 2017), XX Нижегородской сессии молодых ученых (Нижний Новгород, 2015), VIII Международной научно-практической конференции-фестивале АРТсессия (Челябинск, 2015), IX Всероссийском молодёжном научно-практическом

семинаре «Литература и проблема интеграции искусств» (Нижний Новгород, 2017), VII, VIII международной научной конференции молодых учёных «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2018, 2019), VII Международной научной конференции «Национальный миф в литературе и культуре: образ Другого» (Казань, 2019).

Глава 1

«КУХУЛИНСКИЙ ЦИКЛ» И «ДРАМЫ О БЕГСТВАХ» В КОНТЕКСТЕ ИРЛАНДСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

1.1. Ирландское литературное Возрождение: предпосылки и своеобразие

До начала XVIII в. кельтская история, язык и литература не были объектами научного интереса, однако уже в 1700-х годах появляются первые труды исторического и лингвистического характера, в которых речь идёт о кельтах³⁹. Именно тогда формируются основания для возникновения Кельтского Возрождения (англ. *The Celtic Revival*) – широкого и разностороннего движения в науке и искусстве, ядром которого стало обращение к истории и культуре кельтских народов.

Во второй половине XVIII века мотивы, заимствованные из ирландской и валлийской средневековой литературы, начинают проникать в англоязычную поэзию. Томас Грей создаёт поэму «Бард: пиндарическая ода», взяв за основу фрагмент валлийской поэмы «Гододин» (валл. *Y Gododdin*), авторство которой приписывается полупоэтичному барду Анейрину. Эта поэма, как и другая «валлийская» ода Грея «Торжество Оуэна. Фрагмент» (*The Triumphs of Owen. A Fragment*, 1768), посвящённая королю Оуайну ап Гриффиду – фигуре средневековой валлийской истории, – должны были стать иллюстрациями к соответствующему разделу в труде Грея «История английской поэзии», работу над которым поэт так и не довёл до конца. Вслед за Греем к кельтским мотивам обратились Э. Эванс в «Образцах поэзии древних бардов Уэльса» (*Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards*, 1764) и Дж. Макферсон в знаменитых «Поэмах Оссиана» (*The Works of Ossian*, 1761). Макферсон позиционировал эти тексты как переводы песен, созданных легендарным ирландским поэтом Ойсином

³⁹ В частности, сочинение французского филолога и историка П.-И. Пезрона «Древность кельтского народа и языка» (*Antiquité de la Nation et de la Langue des Celtes*, 1703), затрагивающее проблему происхождения бретонцев и валлийцев, и монументальный труд британского учёного валлийского происхождения Э. Ллуйда «*Archaeologia Britannica*» (1707), где впервые было обозначено существование кельтской группы языков.

(Оссианом) в III веке. В своё время они приобрели огромную популярность и стали одной из известнейших мистификаций в истории литературы, вызвав множество споров – сначала об их подлинности, затем о характерных для них достоинствах и недостатках. Популярность «Поэм Оссиана» способствовала распространению Кельтского Возрождения за пределы Британских островов.

На протяжении XIX века появляется немало подлинных переводов средневековых кельтских саг и повестей, нередко сопровождаемых комментариями: «Волшебные легенды и традиции юга Ирландии» Т. К. Крокера (*Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, 1825), «Мабиногион» Ш. Гест (*The Mabinogion*, 1849), «Кельтская легенда в Ирландии, Уэльсе и Бретани» и «Бретонские барды VI в.» Т. Э. де ла Вильмарке (*La Légende Celtique, en Irlande, en Cambrie et en Bretagne*, 1859 г.; *Les Bardes Bretons, Poèmes du 6e Siècle*, 1850), «Поэзия кельтских народов» (*La Poésie des Races Celtiques*, 1859) Э. Ренана и др. Работа по поиску, систематизации и переводу памятников литературы кельтских народов сопровождалась и обуславливалась всесторонним изучением кельтских языков, вершиной которого в XIX веке стала «Кельтская грамматика» немецкого филолога и историка И. К. Цейса (*Grammatica Celtica*, 1853). Немалую роль в распространении интереса к истории и образу жизни древних кельтов сыграли масштабные археологические раскопки, продемонстрировавшие широкое распространение кельтской материальной культуры на территории Европы.

Исторический, лингвистический и литературный материал, накопленный в течение полутора веков Кельтского Возрождения, стал основой для движения менее глобального, но внёсшего значимую лепту в историю европейской культуры XIX – XX веков, – Ирландского литературного Возрождения. Этот культурный подъём, связанный с ростом ирландского национального самосознания, имел под собой мощный фундамент, сформировавшийся в том числе под воздействием предпосылок и условий социально-политического и экономического характера.

К рубежу XIX и XX веков Ирландия уже сотню лет находилась в составе Соединённого Королевства Великобритании и Ирландии; её положение было

закреплено Актом об унии 1800 г. Население острова было довольно разнородно и состояло из англо-ирландской аристократии – потомков норманнов и английских протестантов, перебравшихся на территорию Ирландии в XII – XVI веках и владевших обширными землями, крестьян-католиков, часть которых ещё говорила на ирландском языке, а также представителей среднего класса, в большинстве своём живших в городах и исповедовавших как католицизм, так и протестантство. Всем трём группам, однако, не было чуждо недовольство политической зависимостью от Лондона и порядками, установленными англичанами на ирландской территории.

Усилению националистических настроений способствовало систематическое подавление интересов ирландских католиков, реакцией на которое стало создание Дэниэлом О'Коннеллом в 1923 году Католической Ассоциации, боровшейся за право католиков быть избранными в Парламент Соединённого Королевства. В 1829 году поставленная цель была достигнута, и впоследствии деятельность О'Коннелла была направлена на пересмотр и отмену Акта об унии. Католическая эмансипация подготовила почву для возникновения различных движений националистического толка: так, уже в начале 40-х годов XIX века движение «Молодая Ирландия» ратовало не только за политическую независимость страны, но и за возрождение самобытной ирландской культуры. В 1848 году членами движения была предпринята попытка вооружённого восстания, которое, однако, было немедленно подавлено.

Экономическая и политическая ситуация в Ирландии стала ещё более нестабильной в годы Великого Голода (1845 – 1848 гг.), вызванного неурожаем картофеля. Согласно статистике, численность населения Ирландии в 40-е годы XIX века сократилась примерно на 20% вследствие эмиграции и значительно возросшей смертности от голода и болезней. Существенное ухудшение социальных условий и непопулярные решения, принимаемые британским правительством (в частности, экспорт зерна, производимого в Ирландии, так и не был сокращён), вызывали массу недовольства. В дополнение к проблеме политической независимости остро встал вопрос землевладения, и ряд

общественных и политических деятелей во главе с Майклом Дэвиттом, основателем Национальной ирландской земельной лиги, сосредоточился на отстаивании интересов крестьян, фермеров и арендаторов земель.

Ядром политической жизни Ирландии во второй половине XIX века стала деятельность Ирландской парламентской партии и её лидера, Чарльза Парнелла, – сторонников идеи гомруля (Home Rule), предполагающей создание ирландского национального парламента для решения внутренних вопросов. Движение за гомруль вызвало интерес в британских политических кругах, обеспокоенных нарастающей политической нестабильностью в Ирландии и склонных отдать предпочтение умеренному национализму на фоне растущего влияния групп наподобие Ирландского республиканского братства, придерживающихся более радикальных взглядов, однако в итоге не получило достаточной поддержки.

Националистическому движению, набравшему силу в Ирландии на протяжении XIX века, Ирландское литературное Возрождение обязано не в меньшей степени, чем достижениям Кельтского Возрождения. Отстаивание идеи ирландской самостоятельности и самодостаточности, начавшись в идеологическом русле, неизбежно включилось в художественную культуру, и впоследствии политические перипетии и литературное Возрождение шли рука об руку, взаимно обуславливая друг друга.

Временные рамки Ирландского литературного Возрождения определить непросто. На рубеже XIX и XX веков уже был накоплен достаточный художественный опыт для того, чтобы положить начало наиболее продуктивному периоду литературного Возрождения, однако возникает вопрос о том, какие именно события культурной жизни Ирландии в наибольшей степени способствовали обретению этого опыта. Исследователями отмечаются несколько таких событий, сыгравших значительную роль в становлении литературного Возрождения.

Собственно ирландская литературная традиция, берущая начало в Средних веках, к XIX столетию уже стала пережитком прошлого: после того, как в XVII веке ирландская аристократия была окончательно вытеснена английской, у

литературы на ирландском языке фактически не осталось аудитории. Редкие произведения на ирландском языке (как правило, поэтические) продолжали создаваться вплоть до середины XIX века, однако статусом национальной литературы обладать они, конечно, не могли. Англо-ирландская литература XVIII-XIX веков, в свою очередь, не была художественно самодостаточной и не выдерживала сравнения с образцами мировой литературы, а творчество таких крупных писателей ирландского происхождения, как Дж. Свифт, Л. Стерн, Р. Б. Шеридан, принадлежало к английской литературной традиции.

Впервые идея создания национальной ирландской литературы на английском языке была высказана, по всей видимости, Томасом Дэвисом (1814 – 1845), лидером движения «Молодая Ирландия», набравшего силу в 40-е годы XIX века. Р. Фаллис в книге «Ирландское Возрождение» отмечает, что Дэвис верно уловил необходимость обращения ирландской литературы к специфике обеих культур, в течение нескольких веков сосуществовавших на территории Ирландии: собственно ирландской (преимущественно католической) и англо-ирландской (преимущественно протестантской). Большинство стихотворений и эссе, публиковавшихся на страницах газеты «The Nation», «голоса» движения, обладали скорее политической ценностью, чем художественной, однако именно в них предпринимались первые попытки обращения к подчёркнуто ирландским темам.

Основой англо-ирландской литературы XIX века стали, однако, не только идеи политического толка: так, поэт Сэмюэл Фергюсон (1810 – 1886), не проявлявший интереса к националистическому движению, но увлечённый ирландской историей и культурой, в своём творчестве неоднократно обращался к образам и мотивам средневековых ирландских саг. Примечательно, что ему принадлежит первая литературная адаптация сюжета о Дейрдриде, который впоследствии окажется необычайно востребованным ирландской драматургией. Фергюсон не был выдающимся поэтом, однако именно он стал первооткрывателем ирландского эпоса как источника тем и образов, которые

могут быть восприняты современной ему ирландской литературой на английском языке.

Значительную роль в популяризации средневековой ирландской истории и культуры, прежде представлявших интерес в основном для учёных, сыграл труд Стэндиша О'Трейдя «История Ирландии» (*History of Ireland*, 1878 – 1880). С. О'Трейд (1846 – 1928) демонстративно шёл вразрез с историографическими принципами, сделав частью ирландской истории легендарных личностей и легендарные события: опираясь на дошедшие до XIX века средневековые ирландские саги и фольклор, он повествует о начале ирландской государственности со столицей в Эмайн Махе (др.-ирл. *Emain Macha*), пересказывает эпос «Похищение быка из Куальнге» (др.-ирл. *Táin Bó Cúailnge*), а мифические короли и герои становятся у него на один уровень с историческими деятелями, в чьём реальном существовании вряд ли можно усомниться. Монументальный замысел не был, однако, реализован в полной мере: О'Трейд завершил работу лишь над двумя томами – «История Ирландии: героический период» (*History of Ireland: The Heroic Period*, 1878) и «История Ирландии: Кухулин и его современники» (*History of Ireland: Cuculain and His Contemporaries*, 1880). Не являясь в полной мере ни литературным произведением, ни историческим исследованием, книги О'Трейдя, тем не менее, оказали немалое влияние на умы и ещё больше укрепили почву для литературного Возрождения: впоследствии оно, в том числе и в своей театральной ипостаси, нередко будет обращаться к описанному О'Трейдя «героическому веку», то сопоставляя его с современностью, то противопоставляя их.

Уже в труде Э. Бойда – первом исследовании, посвящённом Ирландскому литературному Возрождению, – отмечается, что событием, которое окончательно провело черту между самим явлением и его предпосылками, стала литературная деятельность кружка Джона О'Лири и опубликованная им поэтическая антология «Стихотворения и баллады Молодой Ирландии» (*Poems and Ballads of Young*

Ireland, 1888)⁴⁰. Эта точка зрения была впоследствии подхвачена Р. Фаллисом, автором наиболее полного исследования феномена Ирландского литературного Возрождения⁴¹, и прочно вошла в научный оборот. О'Лири, в прошлом один из наиболее активных членов Ирландского республиканского братства – тайной организации, ставившей своей целью подготовку восстания в Ирландии, – живо интересовался словесностью, считая, что независимое государство не может существовать без национальной литературы – художественно значимой и не сведённой до уровня политического манифеста. Отличительной чертой сборника стихотворений молодых литераторов, воспринявших идеи О'Лири (в их числе был и У. Б. Йейтс), стало то, что внимание к культурным традициям Ирландии в нём ставилось выше, чем рефлексия над насущными политическими вопросами. Стихотворения, включённые в сборник, стали наследниками как простодушной патриотической поэзии «Молодой Ирландии» (название антологии недвусмысленно отсылало к движению 40-х годов), так и творческих исканий С. Фергюсона, побудивших его обратиться к истокам ирландской литературной традиции.

Конечно, ни одно культурное явление такого масштаба, пусть даже в пределах одной страны, не возникает одномоментно. Ирландское литературное Возрождение, без сомнения, имело под собой основательный и неоднородный фундамент, который отнюдь не ограничивался деятельностью «Молодой Ирландии», незаконченным трудом О'Грейди об ирландской истории и творчеством молодых поэтов. Среди предпосылок, оказавших влияние на культурную жизнь Ирландии рубежа веков, нельзя не назвать активизацию многочисленных национальных сообществ разной направленности – литературных, лингвистических, мистико-теософских, спортивных, – и деятельность энтузиастов, которые разыскивали и переводили ирландские литературные памятники разных веков, совершали фольклорные экспедиции и обобщали собранный материал.

⁴⁰ Boyd E. *Ireland's Literary Renaissance*. P. 94.

⁴¹ Fallis R. *The Irish Renaissance ...* P. 11.

Ряд исследователей считает, что культурный подъем в 1890-х – 1900-х годах является в том числе следствием неоднократного провала билля о гомруле (в 1886 и 1893 годах) и снижением активности Ирландской парламентской партии⁴². В период политического кризиса внимание националистически настроенных ирландцев, прежде внимательно следивших за деятельностью Ч. Парнелла и его партии, переключилось на культуру и, в частности, литературу; политический национализм сменяется культурным. В свою очередь, литературное Возрождение способствовало оформлению новых политических сил, результатом которого стало Пасхальное восстание 1916 года и последовавшие за ним Война за независимость 1919-1921 гг. и гражданская война 1922-1923 гг. Вместе с тем Дж. Кусак отмечает, что переход от политической агитации к культурной в целом был характерен для Европы на рубеже XIX и XX веков⁴³.

В Ирландском литературном Возрождении можно выделить три периода. 1890-м годам была свойственна рефлексия над проблемой ирландской идентичности, сопровождавшаяся живым интересом к фольклору и «героическому веку»; своё выражение она, как правило, находила в поэтических текстах. Одновременно велась дискуссия о том, в каком направлении необходимо двигаться ирландской литературе – следовать за тенденциями литературы европейской либо целиком сосредоточиться на национальной специфике.

Первое двадцатилетие XX века ознаменовалось созданием собственно ирландской драматургии и основанием Ирландского национального театра; одновременно публиковались поэтические и прозаические тексты, которые постепенно составляли корпус национальной ирландской литературы на английском языке, затрагивая как продолжающую оставаться актуальной проблему идентичности, так и общечеловеческие вопросы, решаемые на ирландском материале. Ярчайшей фигурой ирландской поэзии этого периода остаётся Йейтс, но заметный вклад вносят и другие литераторы, которые,

⁴² Cusack G. The Politics of Identity in Irish Drama ... P. 14; Boyce D. Nationalism in Ireland. London: Routledge, 1995. P. 232; Foster J. Fictions of the Irish literary revival ... P. 4.

⁴³ Cusack G. The Politics of Identity in Irish Drama ... P. 12.

впрочем, не ограничиваются одной лишь лирикой. Наиболее популярным эпическим жанром становится рассказ, однако создаётся несколько романов и автобиографий.

Начиная с 1920-х годов, литературное Возрождение начинает постепенно угасать: его главная цель – утверждение самобытной национальной литературы – была достигнута, а патриотический подъем рубежа веков сменился скептическим и нередко неодобрительным отношением к событиям, разворачивающимся на политическом фронте, – Войне за независимость и гражданской войне. Характерно, что в этот период на первый план выходят эпические жанры, развивавшиеся прежде медленнее лирических и драматических, причём над рассказом начинает доминировать роман.

В исследованиях, посвящённых ирландской культуре XIX и начала XX веков, нередко отмечается, что в этот период перед ирландцами остро встала проблема определения национальной идентичности и дефиниции «ирландскости» (англ. *Irishness*), поддерживаемая политическим движением за независимость и националистическими настроениями. Соответственно, ключевой проблемой Ирландского литературного Возрождения стал вопрос о том, в чём именно заключается либо должно заключаться своеобразие национальной ирландской литературы. Что отличает ирландцев от других народов? Каким образом это отличие проявляется в их культуре и, в частности, в литературе? Где пролегает граница между ирландской литературой и литературой других народов, в первую очередь англоязычных? Что именно делает ирландскую литературу ирландской?

Так, Р. Фаллис и Д. Кайберд в своих трудах рассуждают о споре между «националистами» и «космополитами», достигшем своего апогея в 1890-х годах: по мнению первых, ирландская культура должна быть подчёркнуто национальной, тогда как вторые были убеждены в её неотделимости от культуры европейской и, в частности, английской (некоторые из них – как, например, профессор Тринити-колледжа Эдвард Доуден – считали ирландскую литературу

явлением, вовсе не заслуживающим внимания)⁴⁴. Ю. О'Брайан анализирует предпринятые в этот период попытки дефиниции ирландской идентичности, подробно останавливаясь на точках зрения У. Б. Йейтса, Дж. Джойса, П. Пирса, а также позиции ряда политических организаций⁴⁵. Дж. Кусак сосредотачивает внимание на взглядах националистически настроенной англо-ирландской аристократии, нашедших своё выражение на сцене Театра Аббатства и заключавшихся в формировании новой ирландской идентичности посредством синтеза англо-ирландской аристократической культуры и предшествующей ей собственно ирландской культуры⁴⁶.

В работе «Национализм в Ирландии» британский историк Д. Дж. Бойс обозначает рубеж XIX и XX веков как период «борьбы трёх цивилизаций», нашедший своё выражение в том числе и в литературе⁴⁷. Гэльская лига во главе с Дугласом Хайдом (1860 – 1949), созданная с целью возрождения и популяризации ирландского языка, пропагандировала идею «ирландской Ирландии» (англ. *Irish Ireland*), избавившейся от влияния английской культуры и дальнейшей англоизации. Йейтс и его соратники – как правило, представители англо-ирландской аристократии и среднего класса, – своей задачей видели создание ирландской национальной литературы на английском языке, которая стала бы уникальным, художественно значимым вкладом в мировую литературу. Наконец, последователи идей, высказанных Томасом Дэвисом и «Молодой Ирландией» в середине XIX века, ратовали за патриотическую англоязычную литературу, существующую в неразрывной связи с идеей ирландского национализма и служащую своего рода политическим подспорьем в движении за независимость. Эти три точки зрения находили поддержку у разной аудитории, однако наиболее востребованной и популярной была патриотическая литература, приходившаяся по вкусу многим ирландцам, поскольку, как с иронией замечает Бойс, в ней они представляли такими, какими хотели себя видеть. Победа в этой борьбе, однако,

⁴⁴ Fallis R. The Irish Renaissance ... P. 66–69; Kiberd D. Inventing Ireland ... P. 155–165.

⁴⁵ O'Brien E. The Question of Irish Identity

⁴⁶ Cusack G. The Politics of Identity in Irish Drama

⁴⁷ Boyce D. Nationalism in Ireland. P. 251–252.

осталась за литераторами, не разделявшими идеи Дэвиса: десятилетия спустя Ирландское литературное Возрождение стало ассоциироваться прежде всего с творчеством Йейтса, Дж. М. Синга, Ш. О'Кейси, леди Грегори, Дж. Мура, Д. Хайда и др.

Примечательно, что значительную роль в формировании ирландской идентичности на рубеже веков сыграли представители англо-ирландской культуры, предпринявшие попытку её синтеза с собственно ирландской культурой, которая была фактически уничтожена их предками. Говоря о предпосылках и своеобразии Ирландского литературного Возрождения в период его становления, мы не раз отмечали проявляемый им интерес к традиции, бытовавшей на территории Ирландии в Средние века в устной и письменной форме: эпическим циклам о фантастических существах, легендарных героях и исторических деятелях, вобравшим в себя в том числе элементы общекельтских мифов. Традиция эта стала известна широкой аудитории благодаря Кельтскому Возрождению XIX века, однако оно было нацелено в первую очередь на изучение кельтской (в том числе и ирландской) культуры как явления прошлого с научных позиций. Ирландское литературное Возрождение, в свою очередь, стремилось к её включению в конструируемый им фундамент национальной ирландской англоязычной литературы.

Средневековая ирландская литература, таким образом, оказывается не только и не столько источником сюжетов и образов, ассоциирующихся с Ирландией. Во-первых, важен сам факт наличия этой традиции: многочисленные её образцы, дошедшие до XIX века, позволяли представить современную ирландскую англоязычную литературу наследницей культуры с долгой, богатой и плодотворной историей. Во-вторых, важно продемонстрировать её эстетический потенциал: если, например, античный миф имеет неоспоримую эстетическую ценность и стал основой множества выдающихся произведений искусства, то почему такой же ценностью не может обладать ирландский эпос?

Множество примеров обращения к эпическому материалу мы находим в драматургии Ирландского литературного Возрождения. Показательно, что пьесы,

взявшие за основу средневековые саги, были особенно распространены в 1900-е годы — период формирования и становления собственно ирландской драматургической традиции, — и фактически закладывали её фундамент. Так, в одной точке сходятся достижения Кельтского Возрождения, открывшего для широкой аудитории своеобразие ирландской культуры прошлых веков, и движение за независимость в Ирландии, побудившее англоязычную ирландскую литературу и, в частности, драматургию взять на вооружение установку о приоритетности национального в искусстве и начать поиск подчёркнуто ирландских тем и образов в традиции, ей предшествующей.

1.2. Ирландский театр в период Ирландского литературного Возрождения

Судьба Ирландского национального театра была тесно связана, во-первых, с творческим путём Уильяма Батлера Йейтса (1865 — 1939) и, во-вторых, с условиями, сложившимися в европейском театральном мире, и изменениями, которые в нём происходили. Дебютировав как поэт и снискав известность в этом качестве, Йейтс начал пробовать себя в драматургии; при этом он, несомненно, был хорошо знаком с театральной жизнью Европы: с английской и французской — напрямую, с остальной — опосредованно. Амбициозный замысел создать в Дублине собственно ирландский театр, по-видимому, впервые возник у него в 1884 г. после не слишком удачной постановки его пьесы «Страна блаженства» (*Land of the Heart's Desire*) в лондонском театре «Авеню» (Avenue Theatre). Стало очевидным, что пьесам, которые он хотел бы ставить, места в Лондоне просто не было — за исключением, возможно, Независимого театра Дж. Грейна (The Independent Theatre), одного из немногочисленных оплотов некоммерческой драмы.

В 1898 году Йейтсу и его другу Эдварду Мартину случилось оказаться в гостях у леди Огасты Грегори (1852 — 1932) — вдовы политика Уильяма Грегори, живо интересовавшейся ирландским языком и фольклором. Именно тогда

состоялся поистине судьбоносный разговор, результатом которого стало спонтанное решение основать национальный театр. Леди Грегори – впоследствии одна из ярчайших фигур Ирландского литературного Возрождения – владела достаточными средствами для того, чтобы начать спонсирование нового театрального начинания, а также обладала связями в политических кругах. Что касается Э. Мартина (1859 – 1923), то он к тому времени уже успел проявить себя на поприще драматурга, написав две пьесы, и искал возможность организовать их постановку в Англии или Германии. Итогом этой встречи стало решение собрать необходимую сумму денег, найти временную сценическую площадку в Дублине и представить публике две пьесы – «Вересковое поле» (*Heather Field*) Мартина и «Графиню Кэтлин» (*The Countess Cathleen*) Йейтса. Позже идея получила поддержку у писателя и поэта Джорджа Мура (1852 – 1933), кузена Мартина, а также покровительство и содействие Национального литературного общества.

Театр создавался фактически на одном энтузиазме. Ни один из его создателей не обладал необходимым опытом организации подобного предприятия, у них не было ни постоянного помещения, ни труппы, ни режиссёра, ни подготовленного зрителя, ни, собственно, драматургии. За новым начинанием следила вся дублинская интеллигенция, многие были так или иначе вовлечены в процесс воплощения амбициозного замысла в жизнь. Наконец, 8 мая 1899 года в Дублине состоялось первое представление Ирландского литературного театра – открылся он, как и было задумано, пьесами Йейтса и Мартина. Реакция сторонников и противников нового театра была одинаково бурной; горячо обсуждались не столько достоинства и недостатки представленных драм и самой затеи, сколько их идеологическая подоплёка (особенно «Графини Кэтлин»), причем многочисленные критики видели её там, где её не было. По выражению исследователя ирландской драмы В. А. Ряполовой, «политические страсти заслонили сам спектакль»⁴⁸.

⁴⁸ Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. С. 87.

Ирландский литературный театр просуществовал до 1902 г., и его репертуар вряд ли можно назвать внушительным: по финансовым причинам он мог давать представления только раз в год. Кроме того, ирландскую драматургию приходилось создавать буквально с нуля, и новый театр был вынужденно экспериментален – пусть даже эти эксперименты не всегда были удачны. Тем не менее, именно в этот период появились первые драмы, основанные на сюжетах ирландского эпоса: одноактная пьеса «Последний пир фениев» (*The Last Feast of the Fianna*, 1900) Э. Миллиган и соавторская драма Йейтса и Мура «Диармайд и Грания» (*Diarmuid and Grania*, 1901), – а также была поставлена первая в мире пьеса на ирландском языке – «Витье веревки» (*The Twisting of the Rope*, 1901) Д. Хайда.

В 1902 г. Ирландский литературный театр прекратил своё существование из-за эстетических разногласий в рядах его создателей: Мартин и Мур, убеждённые ибсенисты и страстные поклонники «новой драмы», окончательно разошлись во взглядах с Йейтсом, разрабатывавшим концепцию поэтического театра. Тем не менее, это событие не затормозило развитие ирландской драматургии, а, скорее, дало ему новый импульс, результатом которого стало основание Ирландского национального театра.

Национальный театр, как правило, считается наследником Ирландского литературного театра, однако возник он на несколько иных основаниях. У его истоков теперь стояли не три идеалиста, а своего рода тандем идеологов-драматургов и актёров: Йейтс и леди Грегори с одной стороны и труппа братьев Уильяма и Фрэнка Фэев с другой. Братья Фэй были лидерами группы актёров-любителей, которые в свободное время занимались театральными постановками в Дублине. Сотрудничество оказалось взаимовыгодным и плодотворным: Фэям было нечего играть, а Йейтсу как раз требовались талантливые ирландские актёры – игра англичан, которых приходилось привлекать до этого, его категорически не устраивала. У обеих сторон были сходные устремления: они были заинтересованы в создании национальной драмы, в которой были бы задействованы только ирландские актёры и которая не имела бы ничего общего с

английской театральной традицией – причём как коммерческой, так и независимой.

Новое предприятие сначала получило название «Ирландская национальная драматическая группа» (Irish National Dramatic Company), а через некоторое время стало именоваться «Ирландским национальным театральным обществом» (Irish National Dramatic Society). Его главой (президентом) был сам Йейтс, а общество позиционировалось в качестве продолжателя дела Ирландского литературного театра на более постоянной основе.

Точкой отсчёта нового этапа в истории ирландского театра стало 2 апреля 1902 г., когда были поставлены «Дейдре» (*Deirdre*) Джорджа Расселла (более известного под псевдонимом *Æ*) и «Кэтлин, дочь Холиэна» (*Kathleen ni Houlihan*) Йейтса. Обе пьесы оказались успешными. Таким образом, к этому времени уже собралась постоянная труппа, начала складываться традиция игры и образовался круг драматургов. Сначала энтузиастам приходилось самостоятельно разыскивать площадки для постановок, но вскоре они получили солидную финансовую помощь от мисс Энни Хорниман, покровительницы многих театральных начинаний в Соединённом Королевстве, и смогли арендовать и переоборудовать под театр здание на Эбби-стрит. Впоследствии за ним закрепилось название «Театр Аббатства» (Abbey Theatre).

1903 год ознаменовался дебютом Джона Миллингтона Синга (1871 – 1909) с пьесой «В сумраке долины» (*In the Shadow of the Glen*). В этом же году были поставлены драмы Йейтса «Королевский порог» (*King's Threshold*) и «Туманные воды» (*The Shadowy Waters*), и дублинский зритель смог в полной мере оценить разнообразие подходов и эстетических установок двух наиболее значительных ирландских драматургов своего времени.

Первые годы XX века стали крайне продуктивным периодом в истории ирландского театра: появляется множество многообещающих драматургов, ряд которых создавал пьесы для Театра Аббатства ещё в течение многих лет. Два направления ирландской драматургии, которые начали оформляться ещё в Ирландском литературном театре 1899-1902 гг. – пьесы о современной

ирландской жизни и пьесы на эпические и фольклорные сюжеты, – получили своё продолжение. Ключевыми фигурами этого периода были Йейтс с его поэтической драмой и Синг, сосредоточивший внимание на образе жизни и мировосприятии ирландского крестьянства, однако в целом репертуар был разнообразен. Его основу составляли многочисленные пьесы леди Грегори – как правило, небольшие узнаваемые зарисовки из ирландской жизни, нередко остроумные. Свою долю внимания получали «крестьянские комедии» У. Бойла, «крестьянские трагедии» П. Колума, драмы о провинциальной Ирландии Дж. Эрвина, пьесы П. Пирса и Дж. Коннолли, затрагивающие политическую проблематику; позднее появляются пьесы с фантастическими сюжетами Дж. Фицмориса и лорда Дансени.

В 1910-е годы Театр Аббатства сдаёт позиции, столкнувшись с серьёзными материальными проблемами (мисс Хорниман прекратила его спонсирование) и уходом из театра ряда актёров по причине конфликта с администрацией – в их числе были и братья Фэи, стоявшие у его истоков. Свою роль также сыграла потеря одного из крупнейших драматургов – в 1909 году от болезни скончался Синг. Ситуация, однако, выправляется в 1920-е годы, когда Театру Аббатства предлагается финансовая поддержка Ирландского Свободного государства, образованного в результате Войны за независимость и гражданской войны и получившего статус британского доминиона. В этот период театр ощущает приток новых драматургов и крепких, удачных постановок; ставятся пьесы Джона О'Кейси (1880 – 1964) – драматурга, сопоставимого по значимости с Сингом; Йейтс работает над множеством новых драм. В качестве «экспериментального дополнения» к Театру Аббатства создаётся театр «Пикок» с малой сценой, разместившийся в том же здании на Эбби-стрит. На протяжении XX века Театр Аббатства продолжал переживать взлёты и падения, однако, преодолев и многочисленные финансовые неурядицы, и идеологическое давление 1940-х годов, и последствия пожара 1951 года, существует по сей день.

Характерной особенностью ирландского театра на ранних этапах его развития было тесное взаимодействие драматургов-руководителей и актёров,

одинаково увлечённых своим делом, а также независимость тех и других от навязанных извне мнений о том, что именно нужно ставить в театре. Экономический аспект был важен – субсидии и выручка с трудом покрывали текущие расходы, – однако в целом театру не были свойственны коммерческие устремления: своей целью он ставил приучение зрителя к качественной драматургии, а не старание ему угодить. В ряде случаев негодование зрителей даже оборачивалось финансовым успехом – как это, например, случилось с постановкой драмы Синга «Удалой молодец – гордость запада» (*The Playboy of the Western World*, 1907): дублинцы хотели своими глазами увидеть скандальную пьесу, разгромленную журналистами за «клевету на ирландских крестьян», и сделали театру беспрецедентную кассу.

Театр Аббатства старался соответствовать идеям, высказанным в «немного высокопарном», по выражению леди Грегори, манифесте Ирландского литературного театра, своего предшественника: «Мы собираемся весной каждого года ставить в Дублине кельтские и ирландские пьесы, которые, какова бы ни была их художественная ценность, будут написаны с высокими целями, и, таким образом, создать кельтскую и ирландскую школу драматической литературы. Мы надеемся найти в Ирландии публику неиспорченную и наделённую богатым воображением, наученную слушать, благодаря своей любви к красноречию, и мы верим, что наше стремление вознести на сцену глубинные мысли и эмоции Ирландии будет встречено с пониманием и обеспечит нам ту свободу экспериментирования, которой нет в английских театрах и без которой ни одно новое движение в искусстве и литературе не может иметь успех. Мы покажем, что Ирландия – не прибежище буффонады и легковесных чувств, как это часто представляли, а родина древнего идеализма»⁴⁹ (пер. И. А. Малютина).

Дж. Кусак приводит любопытный анализ этого манифеста, видя в нём не столько обозначение принципов, которыми должен руководствоваться ирландский театр в соответствии с замыслом его создателей, сколько

⁴⁹ Gregory I. A. *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*. New York & London: G. P. Putnam's Sons & The Knickerbocker Press, 1913. P. 7.

приблизительное описание механизма конструирования англо-ирландской элитой новой ирландской идентичности⁵⁰. Исследователь отмечает, что за местоимением «мы» в манифесте не скрывается «я», как в большинстве других подобных текстов; слово «мы» объединяет Йейтса, Мура, Мартина и Грегори и противопоставляет их будущей аудитории задуманного ими театра, которую они просят себя выслушать.

Действительно, на этом этапе создатели театра были готовы выступить единым фронтом; их слова демонстрируют склонность к компромиссу и готовность идти друг другу навстречу. Однако если леди Грегори, по её собственному утверждению, не интересовалась театром до того, как оказалась вовлечена в предприятие по созданию и постановке ирландских пьес, то Йейтс, Мартин и Мур уже обладали более или менее сформировавшимися воззрениями относительно того, каким путём должно идти современное им сценическое искусство, с новейшими веяниями которого они были хорошо знакомы.

И Мартин, и Мур были убеждёнными сторонниками европейской новой драмы во главе с Г. Ибсеном, которая к началу XX века уже набрала немалую силу. Йейтс также был хорошо знаком с творчеством Ибсена и высоко ценил его ранние пьесы, созданные в русле романтической поэтики (в одном из эссе он призывает начинающих ирландских драматургов изучать «романтические» драмы Ибсена⁵¹); но привлекали его, в отличие от Мартина и Мура, не столько идейные и эстетические установки пьес норвежского драматурга, сколько их национальная специфика и связанный с ними опыт создания национальной драматургии⁵². Рассуждая о драматическом творчестве Йейтса в контексте театра Ибсена, Дж. Уотсон заключает, что новая драма Ибсена не оказала значительного влияния на Йейтса-драматурга, однако стала чрезвычайно важной для ирландского театрального движения в целом, поскольку постановка пьес Ибсена на сценах европейских театров и, соответственно, повсеместное распространение новой

⁵⁰ Cusack G. The Politics of Identity in Irish Drama ... P. 4–6.

⁵¹ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement // Plays and Controversies. London: Macmillan, 1923. P. 12, P. 204.

⁵² Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 55, P. 112.

драмы привели к формированию принципов, без которых возникновение Театра Аббатства было бы невозможно. Именно новаторской драматургии Ибсена, отмечает Уотсон, обязано своим возникновением множество малых театров, создававшихся на рубеже веков – английский Независимый театр, французский Свободный театр А. Антуана (Théâtre-Libre), немецкий театр «Свободная сцена» О. Брама (Freie Bühne) и др.; в их число входит и ирландский Театр Аббатства. Для них было характерно категорическое неприятие коммерческого театра, отведение значительной роли позиции драматурга при постановке пьесы и привлечение актёров-любителей вместо известных широкой публике профессионалов⁵³. Это признавал и Йейтс: говоря о своём отношении к позднему творчеству Ибсена, он, указывая на разницу во взглядах, отмечал невозможность игнорирования его новаторского театра: «Однако ни я, ни моё поколение не могло избежать его влияния, потому что, хотя у нас были разные друзья, но одни и те же враги»⁵⁴ (*пер. В. А. Ряполовой*).

Тем не менее, когда создатели Ирландского литературного театра принимались за обсуждение характера пьес, которые должны были появиться на ирландской сцене, между ними начинались разногласия. Мартина и Мура интересовала в первую очередь социальная и психологическая драма, которая необязательно должна быть самобытно ирландской. При этом Э. Бойд отмечает, что, например, ибсенизм пьес Мартина был довольно-таки поверхностным и внешним: вместо ибсеновской борьбы идей он ограничивался лишь их констатацией⁵⁵. Йейтс же, напротив, желал создать поэтическую драму, выстроенную с привлечением признанных драматургических шедевров прошлого и опыта современной драмы, но непременно на национальных основах.

Мур и Йейтс предприняли попытку преодолеть назревшие противоречия и взялись за совместную работу над пьесой «Диармайд и Грания», в основу которой

⁵³ Watson G. Yeats, Ibsen and the “New Woman” // Yeats the European. Savage, Maryland: Barnes & Noble Books, 1989. P. 241–243.

⁵⁴ Yeats W. B. Autobiographies // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. III. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 219.

⁵⁵ Boyd E. Ireland's Literary Renaissance. P. 299.

должен был лечь сюжет ирландской саги из цикла фениев. Результатом этого необычного компромиссного союза стала внешне крепкая, но, как не уставали повторять и их современники, и исследователи ирландской драмы, не слишком удачная пьеса, одинаково чуждая творческим методам обоих авторов. «Диармайд и Грания» стала своего рода символом разобщённости идейных и эстетических установок Йейтса и Мура, которые оказалось непросто совместить, и фактически предсказала раскол в рядах создателей Ирландского литературного театра, ставший причиной его закрытия.

Свои соображения о том, на каких принципах должна быть выстроена ирландская драматургия, Йейтс формулирует в программном эссе «Театр» (*The Theatre*, 1899). Он говорит о «театре искусства» (*“the theatre of Art”*), который был бы противопоставлен театру коммерческому (*“the theatre of commerce”*) и представлял бы пьесы, сосредоточенные не на повседневном, а на духовном и идеальном, и постепенно возрождал в современном зрителе переживания, которые испытывал зритель эпохи античности или Ренессанса. Задача «театра искусства», представленного поэтической драмой (*“poetical drama”*), – поместить зрителя в пространство, не имеющее ничего общего с бытовой обыденностью, и с помощью образов, звуков и поэтической речи побудить его обратиться к мыслям и идеям, которым редко находится место в повседневной жизни. По меткому сравнению В. А. Ряполовой, «в воображении Йейтса идеальная сцена была чем-то вроде полотна прерафаэлитов»⁵⁶.

Впоследствии Йейтс не раз будет высказывать схожие соображения на страницах журнала «*Samhain*» (1901 – 1908) и других периодических изданий. В 1903 году он отмечает, что ирландскому театру необходимо обращаться к «драмам романтическим и историческим», представляющим поэтические образы, в которых может себя узнать любой зритель, – в противовес пьесам, стремящимся к точному воспроизведению «жизни в городских гостиных»⁵⁷. В эссе «Реформа театра» (*The Reform of the Theatre*), опубликованном в том же году, Йейтс

⁵⁶ Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. С. 82.

⁵⁷ Yeats W. B. *The Irish Dramatic Movement*. P. 32.

призывает сделать современный театр «местом интеллектуального возбуждения, где ум и сознание обретают свободу – так же, как в театрах Греции, Англии, Франции в те или иные периоды их истории, а также в современной Скандинавии»⁵⁸. Два года спустя, однако, он отзываясь о театре Ибсена и новой драме более критически: если Софоклу и Шекспиру «удалось вознести восприятие жизни на небывалую высоту, вместив опыт, накопленный годами, в несколько минут», то пьесы Ибсена лишь «побуждают нас сказать “мне это знакомо, я переживал то же самое” или “теперь я знаю всё, что можно, об этих людях на сцене”». Современные ему литературу и некоммерческий театр Йейтс при этом сравнивает с наукой: подобно ей, они сосредоточились на изучении жизни, пристальном наблюдении за нею вместо «символического воплощения <...> того или иного опыта», – но считает, что возвращение литературы к принципам драмы прошлых веков неизбежно⁵⁹.

Наконец, стоит отметить любопытные замечания Йейтса, высказанные им в открытом письме к леди Грегори, озаглавленном как «Народный театр» (*A People's Theatre*) и опубликованном в 1919 году в журнале «The Irish Statesman» (1919 – 1930). Драматург спорит с собственной позицией, выраженной в намерении создать в Ирландии «народный», «популярный» театр, аудитория которого не будет ограничиваться одними лишь «обитателями городских гостиных», и признаёт, что на деле всегда желал воплотить в жизнь «непопулярный театр» для избранных, искушённых, мыслящих в едином ключе зрителей, подобных членам секретного общества; «таинственное искусство, <...> заключающее в себе намёк, а не высказывание и представляющее собой сложное сочетание ритма, цвета и жеста». «Популярный театр», в свою очередь, обречён стремиться к объективности и обобщению, к поиску и представлению эмоционального опыта, знакомого каждому человеку; его цель – «не воображать и ощущать, но видеть и понимать». В сущности, Йейтс перечисляет особенности драм, составляющих репертуар независимых театров, подобных Театру

⁵⁸ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 45.

⁵⁹ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 154–158.

Аббатства, но обращает внимание на то, что такого рода драма – не единственное, что можно противопоставить общему для них врагу – коммерческому театру⁶⁰.

Другие деятели Ирландского литературного Возрождения эти идеи не восприняли. Тем не менее, позиция Йейтса, отказывающегося видеть в театре площадку для социального комментария к злободневным проблемам и ставящая перед ним задачу облечения в эстетическую форму вопросов общечеловеческого, общефилософского, вневременного характера, окажет влияние на дальнейшее развитие ирландской драматургии, особенно отчётливо проявившись в пьесах, взявших за основу сюжеты и образы ирландского эпоса.

1.3. Ирландская эпическая традиция в драматургии Ирландского литературного Возрождения

Уже в первые годы существования ирландского театра наряду с пьесами из современной ирландской жизни в его репертуаре появляются драматические произведения, сюжет и система образов которых заимствуются из средневековой ирландской эпической традиции, бытовавшей в письменной и устной форме и восходящей в свою очередь к ещё более архаичному мифу. Здесь следует внести терминологическую ясность. В англоязычном литературоведении тексты, формирующие ирландский эпос, как правило, обозначаются терминами *tale* либо *story* – понятиями, по всей видимости, наиболее близкими ирландскому слову *scéla*, в свою очередь нередко встречающемуся в ирландских манускриптах (см., например, *Scéla Conchobuir meic Nessa*, *Scéla Cormaic ocus Ciarnaithe* и т.д.). В ряде случаев можно встретить употребление терминов *saga* и *myth* (например, за сагой «Изгнание сыновей Уснеха», посвящённой судьбе Дейдре, закрепилось обозначение “*the Deirdre myth*”). Отечественные исследования, комментарии и переводы пользуются терминами «повесть», «сага», «сказание», «легенда»,

⁶⁰ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 212–215.

«миф», «скела». Основоположник отечественной кельтологии А. А. Смирнов, обосновывая применение скандинавского термина «сага» по отношению к ирландским эпическим текстам, отмечает, что, несмотря на их своеобразие, именно исландские саги являются наиболее им близкими, представляя собой, в отличие от стихотворных эпических произведений других народов, сжатое прозаическое повествование⁶¹. Мы также будем использовать термин «сага» как наиболее распространённый в литературоведческих работах, обращающихся к ирландскому эпосу, и более конкретно очерчивающий специфику ирландского эпического текста по сравнению с широкими, расплывчатыми терминами «повесть», «сказание» и др.

Исследователями ирландского эпоса условно выделяются четыре цикла, в которые включаются саги, сосредоточенные вокруг тех или иных героев либо событий. Саги мифологического цикла (англ. *The Mythological Cycle*) рассказывают о Племенах богини Дану (др.-ирл. *Tuatha Dé Danann*) – божественных существах, населявших Ирландию до появления на острове людей; изначально они, по-видимому, составляли пантеон богов, однако в процессе христианизации Ирландии были низведены до уровня полубогов или низших духов – сидов (др.-ирл. *áes side*). Уладский цикл (англ. *The Ulster Cycle*, на рубеже XIX и XX веков было также распространено обозначение *The Red Branch Tales*) повествует о событиях, происходивших в период правления легендарного короля Конхобара, и главным образом сосредоточен на подвигах его племянника Кухулина. Цикл фениев (также цикл Финна, англ. *The Fenian Cycle*) посвящён Финну мак Кумалу и его соратникам-фениям – независимым воинам и охотникам, которые могли быть призваны, когда Ирландии грозила опасность. В исторический цикл (англ. *The Historical Cycle*) включаются саги, посвящённые тем или иным ирландским правителям. Несмотря на то, что циклы состоят из сюжетов, относящихся по происхождению к разным временным периодам, отмечается, что каждый из них содержит материал, сформировавшийся до

⁶¹ Смирнов А. А. Древнеирландский эпос // Из истории западноевропейской литературы. М.; Л.: Художественная литература, 1965. С. 13.

переселения предков ирландцев с континента на остров, и тем самым восходящий к общей индоевропейской традиции⁶².

Ирландский театр рубежа XIX и XX веков черпал вдохновение из довольно ограниченного числа эпических источников. Наибольшее внимание уделялось сюжетам уладского цикла и, в частности, образу Кухулина – величайшего воина из окружения Конхобара. Кухулин станет центральным героем пяти пьес У. Б. Йейтса, которые объединяются в так называемый «кухулинский цикл» (англ. *Cuchulain cycle*). Примечательно, что большую известность снискала сюжетно периферийная сага «Изгнание сыновей Уснеха», связанная с остальными сюжетами уладского цикла только посредством Конхобара. Стараниями переводчиков, интерпретаторов, поэтов и драматургов сага стала ассоциироваться прежде всего с образом Дейрдре – прекраснейшей из женщин, оказавшейся причиной кровопролитной междоусобной войны. На основе сюжета о Дейрдре в начале XX в. века было создано три пьесы – «Дейрдре» Дж. Расселла (*Deirdre*, 1901), «Дейрдре» У. Б. Йейтса (*Deirdre*, 1907) и «Дейрдре – дочь печалей» Дж. М. Синга (*Deirdre of the Sorrows*, 1910).

В меньшей степени драматургов интересовал цикл фениев. Включаемая в него сага «Преследование Диармайда и Грайне» стала основой пьесы «Диармайд и Грания», написанной Йейтсом и Дж. Муром в соавторстве (*Diarmuid and Grania*, 1901), и драмы «Грания», созданной леди Грегори (*Grania*, 1912). Цикл фениев также послужил источником одной из первых постановок Ирландского литературного театра – одноактной пьесы Э. Миллиган «Последний пир фениев» (*The last feast of the Fianna*, 1900).

Нами уже было отмечено, что обращение ирландской драмы рубежа XIX и XX веков к эпической традиции, бытовавшей на территории Ирландии в Средние века, обусловлено проблемой создания национальной ирландской литературы, отличной от литературы других народов, и, соответственно, поиском специфичных ирландских тем и образов. Вместе с тем эта особенность ранней

⁶² Rees A., Rees B. *Celtic Heritage*. London: Thames & Hudson, 1989. P. 26.

ирландской драмы перекликается с тенденциями, намеченными европейской драматургией прошлого столетия.

Интерес искусства XIX века к национальным культурам не ограничивался одним лишь Кельтским Возрождением и был во многом обусловлен политической и социальной обстановкой, а также национальными движениями, набирающими силу в ряде европейских стран. Благодаря этому европейская драма обогащается новыми сюжетами, образами и мотивами, заимствованными из героического эпоса и легендарной истории – поздними формами бытования мифологической традиции европейских народов. Принципиально, что прежде драматургия не проявляла интереса к национальным формам мифа, отдавая предпочтение мифу античному либо библейскому.

Так, рыцарский роман артуровского цикла, восходящий к кельтской традиции, был в XIX веке воспринят музыкальной драмой Р. Вагнера (оперы «Тристан и Изольда», «Парсифаль», «Лоэнгрин»). Ярким примером обращения к преданию, в котором не разделены история и миф, становятся драмы «Основание Праги» К. Brentано, «Либуше» Ф. Грильпарцера, опера «Либуше» Б. Сметаны, основанные на легенде, зафиксированной в «Чешской хронике» Козьмы Пражского (XII в.). Наибольшую популярность, однако, обретает германский миф о Зигфриде (Сигурде), в Средние века нашедший своё отражение в немецкой героической поэме «Песнь о Нибелунгах» и скандинавских сагах. Создаётся множество драматических произведений, основанных на сказании о Нибелунгах: трилогия «Нибелунги» Ф. Геббеля, тетралогия «Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера, драма «Воители в Хельголанде» Г. Ибсена и др. Довольно распространенной оказывается тематика смены языческого мировоззрения христианским (см., например, драмы А. Эленшлегера – «Гакон ярл», «Пальнатоке», ранние драмы Г. Ибсена – «Богатырский курган», «Воители в Хельгеланде»).

Ирландским драмам, берущим за основу эпические сюжеты, окажется близка и другая тенденция, наметившаяся в европейской драматургии XIX века. Несмотря на интерес к национальным формам мифа, античный и библейский миф продолжали переосмысляться в соответствии с проблематикой, волнующей

человека Нового времени, и исканиями эстетического характера. Многие драмы этого периода, обращавшиеся к мифу, эпосу и преданию, воспринимают как романтические, так и реалистические принципы в искусстве. Попытки приспособить переживания и мотивировки мифологических героев к нормам и морали эпохи, в которой живет драматург (XVII – XVIII вв.), сменяются сначала романтическим переосмыслением их образов («Каин» Дж. Байрона, «Освобожденный Прометей» П. Шелли), а потом тенденцией к усложнению характеров и мотивировок героев с психологической точки зрения, созданию убедительных психологических портретов («Амфитрион» и «Пентесилея» Г. фон Клейта, «Юдифь» Ф. Геббеля). Как мы увидим впоследствии, в драмах Дж. М. Синга и леди Грегори также будут предприняты попытки «исторического», «реалистического», «объяснительного» прочтения первоисточника, подкрепленные созданием сложных, реалистически убедительных образов эпических героев. Драмам о Кухулине, однако, такой подход был характерен в меньшей степени, поскольку его образ был задействован только в драматургии Йейтса, основанной на иных эстетических принципах.

Концепция поэтической драмы, сформулированная Йейтсом в эссе «Театр», в свою очередь, обнаруживает немало общего с теорией музыкальной драмы Р. Вагнера, а также идеями Ф. Ницше, высказанными им в труде «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм» (при этом необходимо отметить, что взгляды Вагнера и раннего Ницше взаимно дополняют друг друга). Йейтс не оставил каких-либо значимых комментариев о своём восприятии творчества Вагнера и философии Ницше, однако исследователи его творчества, принимая во внимание тот факт, что влияние Вагнера и Ницше на культурную жизнь Европы к рубежу веков обрело значительные масштабы, указывают на то, что их идеи были восприняты Йейтсом ещё на ранних этапах его творческого пути. При этом знакомство Йейтса с трудами Ницше, которое произошло в 1902 г.⁶³, вероятно, было следствием интереса к Вагнеру⁶⁴.

⁶³ Foster J. Lidless Eyes, Stony Places, Vibrant Spectators: Nietzschean Tragedy in Yeats' Lyric Poetry // Nietzsche and the Rebirth of the Tragic. Plainsboro, NJ: Associated University Press, 2007. P. 105.

В «Рождении трагедии из духа музыки» Йейтс нашёл несколько эстетических положений, которые соответствовали его собственным размышлениям. В сущности, приоритетное внимание Йейтса к поэтической драме, которая приобщала бы зрителя к подлинному искусству, – это попытка «возрождения трагедии» и воспитания «эстетического слушателя», о которых говорил Ницше, в условиях главенства «хорошо сделанных пьес» и набирающей силу новой драмы. Правда, о возрождении трагедии Ницше говорит как о свершившемся факте (для него она возродилась в творчестве Вагнера), а для Йейтса его поэтический театр – задача будущего. Подобно Ницше, призывающему современников «учиться у греков» (имея в виду в первую очередь Эсхила и Софокла), Йейтс, говоря об образцах драматического искусства прошлого, на которые стоит опираться поэтической драме, неизменно обращается к опыту античного театра и, в частности, трагедии Софокла. Античная драма, впрочем, становится у него в один ряд с театром и литературой Возрождения: по его наблюдению, Софокл, Шекспир, Сервантес и Боккаччо мыслили и чувствовали в схожем ключе, «обладали одним и тем же сознанием» (*“had the same mind”*), позволяющим им особым образом воспринимать окружающую их жизнь⁶⁵. Обращаясь к леди Грегори в открытом письме «Народный театр», он скажет: «Вы, и я, и Синг <...> были намерены возродить театр Шекспира, или, скорее, даже Софокла»⁶⁶. Как мы увидим, Йейтс действительно будет реализовывать принципы задуманной им поэтической драмы, активно обращаясь к жанру трагедии, причём преимущественно к её античной форме: в его драмах возникнет характерный для античной трагедии конфликт между человеком и превосходящими его силами. Примечательно, что этот конфликт встретится нам и в других пьесах, основанных на сюжетах ирландского эпоса, созданных Дж. Сингом и Дж. Расселлом.

⁶⁴ McAteer M. Yeats and European Drama. New York: Cambridge University Press, 2010. P. 60.

⁶⁵ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 96–97.

⁶⁶ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 209.

Что касается эстетического слушателя, то Ницше его появление связывает именно с возрождением трагедии. Он не скупится на язвительные детали, описывая современного ему театрала: «Таким образом с возрождением трагедии возродился и *эстетический слушатель*, на месте которого до сих пор сидело в театральных залах некоторое достопримечательное *Quidproquo*, с полуморальными, полуучёными претензиями, – «критик». В занимаемой им до сих пор сфере всё было искусственно и лишь закрашено некоторой видимостью жизни. <...> А подобные «критики» составляли до сих пор публику; студент, школьник, даже безвреднейшее существо женского пола – все уже были против своей воли подготовлены воспитанием и периодической прессой к подобному восприятию художественного произведения»⁶⁷. Эстетический же слушатель особым образом чувствует и переживает то трагическое действо, что разыгрывается перед ним на сцене. Именно к такому зрителю хотел обратиться Йейтс, признав в итоге, что всегда желал создать «непопулярный театр» для особой аудитории, подобной тайному обществу.

Для Ницше подлинная трагедия – как античная, так и современная – может проистекать только из трагического мифа и свойственного ему дионисийского начала. Он с воодушевлением говорит о «рождении трагического века для немецкого духа», возвращении его к своим мифологическим истокам, «к первоисточнику своего существа» при помощи уроков, которые были ему даны древними греками: «Пусть никто не думает, что немецкий дух навеки утратил свою мифическую родину... <...> Будет день, и проснётся он во всей утренней свежести, стряхнув свой долгий, тяжёлый сон; тогда убьёт он драконов, уничтожит коварных карлов и разбудит Брунхильду; и даже копьё Вотана не в силах будет преградить ему путь»⁶⁸. Для Йейтса обращение поэтической драмы не только к литературе прошлых веков, но и к мифу столь же важно, причём ирландскую эпическую традицию он отмечает особо: так, в программном эссе

⁶⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 142.

⁶⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии ... С. 153.

«Кельтский элемент в литературе» (*The Celtic Element in Literature*, 1897) он утверждает, что искусство не может существовать без подпитывающих его «страстей и верований древности», и подчёркивает, что в Ирландии это должны быть именно ирландские мифология, фольклор и история, так как они и автором, и читателем воспринимаются как нечто изначально им близкое⁶⁹. В более позднем эссе «Ключевые принципы» (*First Principles*, 1904) Йейтс добавляет, что ирландская традиция ценна для него прежде всего тем, что в ней отчётливо сохранилась «частица воображения человека прошлого», и современная литература должна непременно опираться на этот опыт⁷⁰.

И, наконец, Ницше придавал огромное значение музыке: по его мнению, именно в ней сосредоточено то дионисийское начало, без которого немислимы ни миф, ни трагедия. В своих рассуждениях он опирается на философию Шопенгауэра, противопоставившего музыку другим видам искусства и обозначившего её как «выражение мира», «непосредственный образ самой воли», «метафизическое начало» — идея, имеющая в своей основе представления, характерные для романтического мировоззрения. Исходя из «метафизики музыки» Шопенгауэра, Ницше заключает, что именно музыка — средоточие дионисийского начала — порождает трагический миф, который, в свою очередь, является особой формой познания бытия⁷¹. Поэтическая драма Йейтса также не оставляет музыку без внимания: в его пьесах нередко можно видеть образы музыкантов, которые исполняют функцию хора в античном театре — поэтически комментируют и осмысляют действие, происходящее на сцене, усиливают акцент на тех или иных его аспектах, выражают чувства и мысли, которые должен испытывать зритель. Делают они это под аккомпанемент музыкальных инструментов, причем какие именно это инструменты и как именно должна звучать музыка, Йейтс описывает в ремарках — настолько, насколько можно описать музыку. Особенно заметной её роль станет в его поздних драмах,

⁶⁹ Yeats W. B. *The Celtic Element in Literature* // *The Collected Works of W. B. Yeats*. Vol. IV: Early Essays. New York: Simon and Schuster, 2007. P. 128–138.

⁷⁰ Yeats W. B. *The Irish Dramatic Movement*. P. 100.

⁷¹ Ницше Ф. Рождение трагедии ... С. 109.

заимствующих принципы японского театра Но (музыка и хор являются неотъемлемыми элементами Но наравне с танцем), – нотные записи музыкальных композиций, созданных для пьес, будут публиковаться вместе с текстом.

Здесь, однако, кроется принципиальное различие между позицией Йейтса и идеями Ницше. Для Йейтса музыка – не первооснова трагедии (либо, в его случае, поэтической драмы), а лишь один из её элементов; наиболее важной её чертой для него является поэтическая либо прозаическая речь. Идеальную драму, к которой Йейтс считает необходимым стремиться, он обозначает как «драму энергии, размаха, фантазии, музыкальной и благородной речи»⁷², идеальный театр – как «театр речи, романтического порыва, размаха»⁷³. Он призывает актёров и режиссёров сосредотачиваться на декламации, а не жестикуляции; говоря о декорациях и костюмах, подчёркивает: ничто не должно отвлекать внимание зрителя от звука голоса либо скупых, но выразительных жестов⁷⁴. Вместе с тем для него важна *музыкальность* речи: в его статьях, эссе и заметках нередко можно встретить словосочетания «музыка речи» (“*music of speech*”), «музыкальная речь» (“*musical speech*”), «музыкальные черты поэзии и прозы» (“*musical lineaments of verse and prose*”), «музыкальные слова» (“*musical words*”), «музыкальный язык» (“*musical language*”), «музыка фраз» (“*music of the phrases*”). Этот особый, мелодичный тип декламации, который критики, к его неудовольствию, сочли «монотонным песнопением», он предпочитает как песне, так и обычной речи, напоминающей повседневную⁷⁵. Если же песня всё же включается в пьесу, то музыка обязана подчиниться слову: произносимые фразы должны быть понятны и отчётливы, а музыкальное обрамление – не нести в себе каких-либо иных смыслов, кроме тех, что заложены в словах⁷⁶.

Для Ницше подобное слияние музыки и голоса и, тем более, её подчинение речи, неприемлемо: в идеальной драматической форме – трагедии – смысл

⁷² Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 124.

⁷³ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 175.

⁷⁴ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 48.

⁷⁵ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 47.

⁷⁶ Yeats W. B. The Irish Dramatic Movement. P. 129–130.

выражен не в словах, а в музыке и действии; «герои поверхностнее говорят, чем действуют»⁷⁷. О речитативе, «полумузыкальном способе речи» он высказывается критически: по его убеждению, такого рода декламация не была характерна для античного театра и является изобретением создателей оперы, неверно понявших музыкальную сущность греческой трагедии⁷⁸. Поэтическому слову в трагедии он отводит наименее значимую роль: оно лишь помогает мифу защитить зрителя от дионисийского неистовства музыки.

Тем не менее, сходство между рядом философско-эстетических идей Ницше, применимых в том числе к современному драматическому искусству, и описанным Йейтсом образом идеального ирландского театра прослеживается довольно отчётливо. Ницше, конечно, был в первую очередь философом, поставившим себе целью, по его выражению, «взглянуть на искусство под углом зрения жизни»⁷⁹, и осмысливавшим эстетическую полноту мифологической, музыкальной трагедии и воздействие, которое она оказывает на зрителя; его идеи всеобъемлющи. Йейтс же был в первую очередь практиком, — поэтом и драматургом, — сформулировавшим свои воззрения на то, каким должен быть современный театр, и взявшимся за дело.

Поэтическая драма Йейтса обладает сходством и с музыкальной драмой Вагнера, превозносимой Ницше в его труде как ярчайший пример возрождения искусства греческих трагиков (впоследствии он в ней разочаруется). И та, и другая своим образцом видят греческую трагедию, сочетающую разные виды искусства — поэзию, музыку, танец, — которые впоследствии будут существовать преимущественно в разрозненном виде. Кроме того, принципы античной драмы нередко воссоздаются в них на материале национальных форм мифа. Сохраняя свои специфику и колорит, германский миф у Вагнера и ирландский эпос у Йейтса вступают в область универсального и общечеловеческого, тем самым оказываясь на одной ступени с античными образцами и утверждая эстетический

⁷⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии ... С. 110.

⁷⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии ... С. 120–124.

⁷⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии ... С. 19.

потенциал мифа в целом вне зависимости от форм его бытования в различных культурах; его способность обрести новую, прежде не характерную для него форму, позволяющую рассуждать о проблемах и переживаниях, важных для человека вне зависимости от его пространственно-временных координат.

Вместе с тем поэтическая драма Йейтса не тождественна музыкальной драме Вагнера. Нами уже было отмечено, что Йейтс, будучи поэтом, акцентирует внимание на синтезе драматического действия и поэзии (*поэтическая драма*, англ. *poetical drama*); Вагнер же, как музыкант, сосредотачивается на синтезе драматического действия и музыки (*музыкальная драма*, нем. *Musikdrama*). И то, и другое было свойством античной трагедии, которую они воспринимают в качестве образца; тем не менее, они сосредотачиваются на разных её аспектах. Любопытно, что неотъемлемым атрибутом немецкой культуры и «немецкого духа» уже в XIX веке считалась музыка, тогда как величайшим достижением ирландской культуры стала её средневековая литература – условно говоря, художественное слово.

Таким образом, ирландская драматургия XIX и XX веков воспринимает и наследует ряд тенденций, характерных для европейской драмы прошлого столетия. Демонстрируя интерес к мифологическому и эпическому материалу и беря в качестве основы национальную форму мифа, она, будет предпринимать попытки «историзации», «объяснения» своего первоисточника, создавая сложные психологические портреты эпических героев. Вместе с тем ей не будет чуждо и иное, «вагнеровское», восприятие эпического материала, обусловленное эстетическими исканиями Йейтса.

Необходимо, однако, отметить и то, что античная традиция присутствовала на сцене Театра Аббатства не только как эстетический образец для поэтической драмы Йейтса. Интерес к постановке драм на античные мифологические сюжеты время от времени возникал: например, в первые годы существования театра было высказано предложение представить дублинской публике эврипидовского «Ипполита», но поддержки эта затея не нашла. Как писал Йейтс в одном из писем к леди Грегори, «ещё не пришло время отклоняться от ирландских тем, и, что ещё

важнее, не пришло время браться за ирландскую пьесу такой значимости, как «Ипполит», – это только будет играть на руку нашим врагам»⁸⁰. Перелом произошёл лишь в 1926 г., когда Йейтс наконец решает претворить в жизнь идею, которую вынашивал в течение 15 лет, и ставит на сцене Театра Аббатства свою версию «Царя Эдипа». Пьеса была воспринята тепло, и это воодушевило его продолжить работу над переводами трагедий Софокла, результатом которой стала постановка «Эдипа в Колоне» в 1927 г.

Считается, что причины обращения Йейтса к мифу об Эдипе имели политическую подоплёку. В 1931 г. в эфире радио BBC он подробно рассказывает о зарождении и истории замысла (запись его речи впоследствии появилась в газете «*Irish Weekly and Ulster Examiner*»): «Около тридцати лет назад мне довелось побывать в Католическом Университете Нотр-Дам в Иллинойсе [*Йейтс ошибся: университет находится в Индиане*] с лекциями об ирландской литературе. Я остановился здесь на пару дней и провёл много времени с одним замечательным монахом, который, по-видимому, должен был приглядывать за гостями. Он много рассказывал про свой монастырь, о жизни ирландцев в Америке и о своих собственных мыслях и наблюдениях, но больше всего мне запомнилось то, что под эгидой его университета совсем недавно был поставлен «Царь Эдип». В Англии в то время «Эдип» был запрещён цензурой, и мне пришло в голову, что если бы мы поставили его в Театре Аббатства, который вот-вот должен был открыться, наша аудитория с полным правом могла бы гордиться той свободой, которой она обладает, и благосклонно отнестись к нашему театру и его миссии. Три или четыре года спустя я начал работу над моей собственной версией... <...> К тому времени, когда я закончил черновик и взялся за поиски актёра, английская цензура сняла свой запрет на «Эдипа». Теперь я не мог получить удовольствие от возможности подразнить её и тем самым утвердить свободу, царящую в нашем ирландском театре, поэтому интерес к этой пьесе меня покинул. Я засунул её к старым письмам и забыл о ней, пока четыре или пять лет

⁸⁰ The Writing of Sophocles' King Oedipus: Manuscripts of W.B. Yeats. Philadelphia: American Philosophical Society, 1989. P. 6.

назад моя жена не обнаружила черновик и не убедила меня закончить и поставить пьесу на сцене Театра Аббатства»⁸¹.

В 1933 году Йейтс повторяет эту историю для газеты «New York Times», добавив некоторые подробности. Однако, как демонстрирует исследование, представленное в книге «Создание “Царя Эдипа”», работа над переводом и постановкой трагедии протекала более сложно: в течение 8 лет, начиная с 1904 г., она то останавливалась, то возобновлялась; Йейтс нанимал то одного, то другого переводчика с древнегреческого языка (его собственное знание греческого было недостаточным); он то горел решимостью непременно поставить пьесу и назначал даты, то переносил премьеру на неопределённый срок, пока наконец не отступился от этой затеи. Стоит заметить, что отмена английской цензуры не повлияла на это решение настолько сильно, как Йейтс впоследствии описывал: он продолжал работу над трагедией даже после того, как «Царь Эдип» был успешно поставлен в Лондоне. Интерес к Эдипу он терял постепенно, и значительную роль здесь сыграло, вероятно, нежелание ставить пьесу, которая совсем недавно появилась в репертуаре английского театра и успела завоевать интерес публики. Тем не менее, спустя 14 лет по совету жены он возобновляет работу над переводом, и она увлекает его настолько, что он теперь хочет поставить в Дублине не только «Царя Эдипа», но и другие трагедии Софокла; впрочем, дальше «Эдипа в Колоне» дело не пошло.

Во время работы над своей версией «Царя Эдипа» Йейтс постепенно отказывается от поэтического языка Софокла и берет за основу прозаический перевод трагедии на английский язык, выполненный в 1904 г. Р. Джеббом (1841 – 1905). Свою роль, вероятно, сыграло то, что в 1920-е годы в Театре Аббатства не осталось актёров, которые были способны декламировать поэтический текст на том уровне, какой был необходим Йейтсу⁸². Вместе с тем драматург не раз говорит о своем стремлении избавить текст пьесы от архаичных оборотов, которые неизменно проникали в каждый её перевод, и сделать её язык простым

⁸¹ The Writing of Sophocles' King Oedipus ... P. 4.

⁸² Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. С. 227.

для восприятия: «Иногда я поднимался на сцену, произносил ту или иную фразу и старался определить, достаточно ли она простая и звучная для того, чтобы её можно было мгновенно понять и прочувствовать в любой части театра. Мне хотелось создать перевод не для одного только читателя, а для всех и каждого, чтобы и учёный, и помощник трактирщика воспринимали его так же легко, как политическую речь или статью в газете»⁸³. Более того, после начала работы над переводом «Эдипа в Колоне» (также основанном на версии Джебба), Йейтс, по его словам, «расхрабрился» и решил заодно переработать и «Царя Эдипа», уже поставленного в театре: перевод должен был стать менее дословным и более современным. Результат его удовлетворил, и в письме к леди Грегори он пишет: «С вашей помощью мне удалось превратить “Эдипа” в шедевр английской прозы»⁸⁴.

Может показаться, что Йейтс подошёл к переводу трагедии очень вольно, но на деле он дотошно воспроизводит содержание каждой реплики, которую произносят герои Софокла, сохраняя при этом их эмоциональную подоплёку. Облик текста целиком подчинен тому, как он будет восприниматься зрителем: длинные монологи могут прерываться короткими комментариями других героев; добавлено множество ремарок, в которых описываются не только появление и уход актёров, но и их действия на сцене; отсутствует классическое деление текста на составные части, присущее древнегреческой трагедии. Но, несмотря на стремление Йейтса свести на нет эффект остранения, он не может лишить трагедию её неотъемлемого элемента, который на современной сцене смотрится, как правило, чуждо, — хора. Более того, он оставляет ему право изъясняться поэтическим языком (за исключением моментов, когда слово берет корифей), поэтому практически каждое выступление хора можно воспринимать как замкнутый рифмованный текст, являющий собой краткий и очень свободный пересказ того, о чем пел хор у Софокла; передающий не содержание строф и антистроф, а то или иное переживание или настроение. Роль хора при этом

⁸³ The Writing of Sophocles' King Oedipus ... P. 32.

⁸⁴ The Writing of Sophocles' King Oedipus ... P. 38.

отчасти меняется: у Йейтса он не столько комментатор, повествователь или выразитель какого-либо мнения, сколько проводник эмоциональной реакции на события, которые происходят с героями трагедии, – слова хора словно подсказывают зрителю, какие чувства он может и должен сейчас испытывать, и усиливают его впечатление от того, что он видит на сцене.

Йейтсу удаётся добиться желаемого результата: расстояние между Софоклом и зрителем, живущим в XX веке, уменьшается, и древняя трагедия начинает разговаривать с ним на его собственном языке, ничего при этом не теряя. Стоит отметить, что при создании и постановке своих драм, основанных на сюжетах ирландского эпоса, Йейтс применял иной подход: прозаические тексты, известные по средневековым книгам, он (за редким исключением) превращал в поэтические, и язык их был, как правило, сложен для восприятия и временами туманен. Такие пьесы Йейтса, как «Дейдре» или «На берегу Байле» едва ли не больше напоминают древнегреческую трагедию, чем его переводы «Царя Эдипа» и «Эдипа в Колоне»: помимо поэтического языка и трагического содержания, достойного Софокла, в них появляются и структурные элементы, присущие античной драме – герои, выполняющие функцию хора (например, в образе странствующих музыкантов), или стремление к единству действия. И до, и после работы над переводами трагедий об Эдипе Йейтса редко можно уличить в желании упростить восприятие зрителем того, что происходит на сцене, – напротив, он стремится занять его непростой интеллектуальной работой, неотъемлемой частью которой является необходимость буквально расшифровывать язык и образы его драм.

Причина этого различия, по-видимому, кроется в том, что греческий миф в некотором роде опережает ирландский: тогда как первый прошёл стадию поэтической и смысловой обработки столетия назад, второму это лишь предстоит – в руках Йейтса и его современников. Греческий миф был уже однажды переведён на язык театра и теперь может только подвергаться сценическим интерпретациям. Перед ирландскими драматургами, в свою очередь, стоит задача не напомнить своему зрителю древний миф и пересказать его на понятном ему

языке, а облечь его в подлинно эстетическую форму. Именно поэтому постановка античных и современных драм на сцене молодого ирландского театра требовала абсолютно разного подхода.

Вместе с тем и драмы на сюжеты ирландского эпоса, и переводы античных трагедий обладают сходной функцией, которую можно назвать просветительской: одни раскрывают перед зрителем значительные пласты его национальной культуры, а другие приобщают его к общемировому культурному наследию. Задачей драм, основанных на ирландских эпических сюжетах, было намерение утвердить самобытность ирландской культуры и литературы, которая может сама себя подпитывать: современной ирландской драме вовсе не обязательно искать сюжеты, образы и мотивы в иных культурных традициях – у неё есть свои источники. И, в свою очередь, постановка на ирландской сцене древнегреческих трагедий, тщательно и изобретательно переведённых на современный английский язык, утверждает открытость ирландского театра всей мировой культуре, – и то, что уже в 20-х годах XX века он мог себе позволить говорить об общечеловеческих проблемах и вопросах не только на языке драм, повествующих о легендарной и современной ирландской жизни.

Включённость драматургии Театра Аббатства в европейскую и, шире, мировую традицию воспринималась ирландскими националистами неоднозначно. Идея «деанглизации» Ирландии, продвигаемая Д. Хайдом, Э. МакНейллом, П. Пирсом и другими фигурами, вовлеченными в деятельность по популяризации ирландского языка и ирландской культуры, подразумевала разрыв с любым влиянием извне – только так, по их мнению, Ирландия могла вернуть свою культурную самобытность. Для них подлинно национальной литературой могла быть только литература на ирландском языке, поднимающая исключительно «ирландские темы» (Irish matters), – преимущественно англоязычный Театр Аббатства, таким образом, вряд ли имел право называться «национальным». Драматурги, создававшие пьесы для молодого театра, как правило, разделяли более прагматичную точку зрения Йейтса, высказанную им ещё в 1892 году в споре с Хайдом: достаточно писать на родном для большинства современных

ирландцев английском языке, но обязательно затрагивать проблематику, ассоциирующуюся с ирландской действительностью, культурой, историей.

Включение в круг «ирландских тем» эпической традиции, сформировавшейся на территории острова в Средние века, стало попыткой преодоления противоречия между двумя направлениями ирландской литературы и, шире, культуры: собственно ирландской и англо-ирландской. Саги не просто переводились на английский язык – неизбежно, как при всяком переводе, теряя часть своей индивидуальности и приобретая при этом новые качества; они переводились на язык художественной литературы. Саги о Кухулине, Конхобаре и Финне, практически не знакомые литературе Нового времени, ложились в основу англоязычных драм, так или иначе следующих тенденциям, наметившимся в европейской драме XIX столетия, и становились неотъемлемой частью ирландской культурной жизни рубежа веков. Ирландская драма, таким образом, демонстрирует своего рода примирение этих двух направлений, признание их равнозначными элементами, составляющими ирландскую идентичность. Принципиально, что сходный процесс протекал и в политической жизни Ирландии: идея ирландского национализма и движение за независимость объединяли ирландцев разного происхождения, разного вероисповедания, говорящих на разных языках.

Формирование ирландской драматической традиции на рубеже XIX и XX веков стало лишь одним из явлений, происходивших в мировой культуре этого периода, и имена ирландских драматургов не встали в один ряд с ключевыми фигурами европейской драматургии, в творчестве которых нашли наиболее яркое выражение доминирующие направления драмы этого периода – неоромантическое, натуралистическое и новая драма. Ирландской драматургии, однако, было крайне важно преодолеть этот этап: уточнить круг «ирландских тем», разрешить языковые разногласия, определить своё место в контексте движения за независимость и, наконец, утвердить свою самобытность, вступив в равноправный диалог с иными культурами, – чему в немалой степени

способствовало обращение к эпосу «героического века», заново открытого для мировой литературы.

Итак, феномен Ирландского литературного Возрождения своим возникновением обязан, во-первых, достижениям Кельтского Возрождения конца XVIII – XIX веков и, во-вторых, движению за независимость в Ирландии XIX – начала XX веков. Ключевой целью литературного Возрождения стало создание национальной ирландской литературы, что, в свою очередь, предполагало определение круга «ирландских тем» (Irish matters), которые бы отличали ирландскую литературу от других англоязычных литератур. В связи с этим первые десятилетия литературного Возрождения были отмечены интересом к средневековой ирландской эпической традиции, бытовавшей в письменной и устной форме и восходящей в свою очередь к ещё более архаичному мифу. Особенно ярко этот интерес проявился в ирландской драматургии рубежа XIX и XX веков: одна за другой создаются драмы, сюжет и система образов которых заимствуются из саг уладского цикла и цикла фениев.

Обращение к ирландской, а не иной (в частности, античной) традиции оказывается принципиальным для ирландской литературы этого периода: национальному эпосу необходимо проявить свой эстетический потенциал, утверждая тем самым ценность, самобытность и своеобразие ирландской литературной традиции в условиях фактического создания ирландской драматургии и остро вставшей проблемы определения ирландской национальной идентичности. Вместе с тем ирландская драма рубежа XIX и XX веков находилась в русле тенденций, оформившихся в драмах предыдущего столетия, использующих в качестве основы мифологический, эпический и легендарный материал: для неё также были характерны интерес к национальным формам мифа, тяготение к приданию ситуациям и поступкам героев убедительного психологического обоснования, восприятие и рассмотрение эстетических принципов античной драмы с точки зрения её воздействия на зрителя и с учетом свойственного ей синтеза слова, музыки и драматического действия (в

драматургическом творчестве У. Б. Йейтса). При этом поиск Йейтсом идеальной драматической формы обнаруживает немало общего с идеями Ф. Ницше и Р. Вагнера.

Таким образом, англоязычные драмы, берущие в качестве основы сюжеты ирландского эпоса, становятся попыткой преодоления противоречия между двумя направлениями ирландской литературы и, шире, культуры: собственно ирландской и англо-ирландской; признанием их равнозначными элементами, составляющими ирландскую национальную идентичность. Это, в свою очередь, позволяет ирландской драматургии утвердить свою национальную специфику, не дистанцируясь от европейской и мировой культуры, как того требовал узколобый национализм, и вступая с ней в диалог.

Глава 2

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ В «ДРАМАХ О БЕГСТВАХ»

2.1. «Изгнание сыновей Уснеха» и «Преследование Диармайда и Грайне»
как саги о бегствах

Любопытно, что среди огромного количества ирландских саг в качестве основы для драматургической интерпретации были выбраны два очень схожих сюжета – история Дейдрре и история Диармайда и Грайне. Их объединяет ряд мотивов, необходимых для развития фабулы: мотивы бегства, преследования и брака через похищение.

Сага «Изгнание сыновей Уснеха» (др.-ирл. *Longes mac nUislenn*, англ. *The Exile of the Sons of Usnech / Uisliu*), повествующая о судьбе Дейдрре, знакома нам благодаря нескольким письменным источникам, древнейшим из которых является Лейнстерская книга (XII в.), и традиционно включается в уладский цикл. В «Изгнании сыновей Уснеха» не упоминается один из ключевых героев уладского цикла – Кухулин, в связи с чем эта сага представляется периферийной, – но вместе с тем это, по всей вероятности, указывает на то, что сформировалась она раньше группы сюжетов о Кухулине⁸⁵. При рождении Дейдрре было предсказано, что она станет прекраснейшей из женщин, но из-за неё будет пролито много крови. Вопреки пророчеству, Конхобар решил воспитать её в уединении и взять в жёны, когда она вырастет, но Дейдрре, повзрослев, встретила одного из воинов короля, Найси, сына Уснеха, и сбежала с ним в сопровождении его братьев. Влюблённые долгое время жили вдали от владений Конхобара, но король уговорил их вернуться, обещая помилование. Это оказалось обманом: по его приказу сыновья Уснеха были убиты, что привело к долгому кровавому противостоянию между воинами, которые встали на их сторону, и теми, кто

⁸⁵ Ирландские саги / пер. А. А. Смирнов. Л.: Academia, 1933. С. 66.

остался верен Конхобару. Своего король, однако, так и не добился: Дейдре его отвергла и совершила самоубийство.

«Преследование Диармайда и Грайне» (ирл. *Tóruigheacht Dhiarmada agus Ghráinne*, англ. *The Pursuit of Diarmuid and Gráinne*), в свою очередь, считается одним из центральных сюжетов цикла фениев. Наиболее полная и пространная версия саги дошла до нас в манускриптах XVII-XVIII веков и в устной форме, однако отдельные её фрагменты датируются X веком. Фабула демонстрирует сходство с ключевыми элементами сюжета «Изгнания сыновей Уснеха». Грайне, дочь ирландского короля Кормака, была сосватана за Финна МакКумала, уже немолодого предводителя фениев, однако на брачном пиру ей приглянулся молодой воин Диармайд. Опоив фениев сонным снадобьем, она убеждает Диармайда бежать с ней и скрыться в лесах; Финн же, очнувшись от сна, бросается в погоню, ослеплённый ревностью и оскорблённый предательством своего соратника. Разные версии саги изобилуют подробностями о приключениях влюблённых, скрывающихся от погони с помощью бога Энгуса, о хитростях Финна, намеревающегося настигнуть беглецов и отомстить Диармаиду во что бы то ни стало, и попытках фениев предупредить их о готовящихся ловушках. Финал саги разнится: в некоторых версиях соперники примиряются, и Диармайд и Грайне счастливо живут в принадлежащих им по праву землях; в других Финн, несмотря на демонстрируемую им готовность простить Диармайда, подстраивает его гибель от клыков кабана и берёт Грайне в жёны; есть, наконец, и версии, повествующие о смерти обоих любовников от руки Финна.

А. и Б. Рисы в работе «Наследие кельтов» указывают, что филиды – носители устной ирландской эпической традиции – запоминали саги, разбивая их не на циклы, а на тематические группы⁸⁶. «Изгнание сыновей Уснеха» и «Преследование Диармайда и Грайне», таким образом, включаются в группу саг, обозначаемую как «бегства» (др.-ирл. *aithid*, англ. *elopements*). Исследователи отмечают, что в эту группу можно поместить ряд менее известных «вариаций на

⁸⁶ Rees A., Rees B. Celtic Heritage. P. 207.

ту же тему», а также легенду о Тристане и Изольде, подвергшуюся наиболее основательной литературной обработке⁸⁷.

Вопрос о происхождении этих сюжетов остаётся открытым, и решается он, как правило, в контексте исследования генезиса легенды о Тристане и Изольде. По всей видимости, легенда зародилась на Британских островах: в ней представлена шотландская топонимика, а также пиктская и бриттская антропонимия. Наиболее ранние свидетельства существования легенды мы находим в валлийских источниках: «Триадах острова Британия» (валл. *Trioedd Ynys Prydein*, англ. *Triads of the Island of Britain / Welsh Triads*; сложились в XII – XIII вв.), фрагменте поэмы о Тристане (в рукописи XII в.) и повести о Тристане (сохр. в рукописях XVI в.)⁸⁸. Вместе с тем исследователями было обнаружено множество аналогичных сюжетных элементов и мотивов в ирландских сагах: некоторые из них близки лишь отдельным фрагментам легенды (см., напр., «Повесть о Байле Доброй Славы» – ср.-ирл. *Baile Binnbérlach mac Búain*, англ. *Baile of the Clear Voice*; «Сватовство к Требланн» – ср.-ирл. *Tochmarc Treblainne*, англ. *The wooing of Treblann*), тогда как другие – в том числе «бегства» – намечают всю её структуру⁸⁹. Сложно сказать, восходят ли эти сюжеты к единому прототипу, сформировавшемуся в VI-VII веках, либо легенда о Тристане и Изольде вобрала в себя их элементы позднее.

Любопытно наблюдение А. и Б. Рисов о соотнесенности «бегств» с майской обрядностью, существовавшей у многих народов и ассоциирующейся с нарушением моральных устоев и предпочтением свободной любви браку. Героями «бегств» выступают женщина, немолодой мужчина, за которого ей суждено выйти замуж, и её молодой и привлекательный избранник, которого она предпочла узам брака. Характерно, что инициатором взаимоотношений становится именно женщина: так, и Дейрдре, и Грайне накладывают на своих

⁸⁷ Rees A., Rees B. *Celtic Heritage*. P. 279.

⁸⁸ Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // *Легенда о Тристане и Изольде*. М.: Наука, 1976. С. 663–671.

⁸⁹ Таблицу соответствия мотивов см. у З. Эйснера (Eisner S. *The Tristan legend: A study in sources*. Evanston: Northwestern University Press, 1969. P. 104–105), в русском переводе – у А.Д. Михайлова (Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде. С. 662).

избранников гейсы, принуждая их подчиниться своей воле. Тем самым «бегства» противопоставляются так называемым «сватовствам» (др.-ирл. *tochmarca*, англ. *wooings / courtships*), где наибольшую активность проявляет мужчина, намеревающийся добиться руки женщины.

При очевидном тематическом и сюжетном сходстве «Изгнания сыновей Уснеха» и «Преследования Диармайда и Грайне» в них можно отметить и ряд заметных отличий. Так, например, для обеих саг характерен мотив сбывшегося предсказания, однако влияние, которое он оказывает на ход сюжета, разнится. «Изгнание сыновей Уснеха» описывает, как при рождении Дейрдре друид предсказывает, что она станет причиной вражды между соратниками Конхобара: тем самым внимание сосредотачивается на общественно-политической проблематике в противовес личностному началу, и «частная» трагедия Найси и Дейрдре становится катализатором трагедии более масштабного характера – кровавой междоусобной войны, – оттесняясь при этом на второй план. «Преследование Диармайда и Грайне», напротив, не интересуется фатальными последствиями борьбы двух мужчин за одну женщину, лишь пунктирно их обозначая, и в центр внимания помещает жизненный путь героев и их взаимоотношения. Предсказание касается только личной судьбы Диармайда, и сага подробно рассказывает о том, при каких обстоятельствах он погибнет: будет убит заколдованным кабаном.

Однако наиболее важное различие между историями Дейрдре и Грайне кроется в их финале, где женщины ведут себя совершенно противоположным образом. Дейрдре после гибели возлюбленного, убитого воинами, верными Конхобару, упорствует в своем нежелании становиться женой короля и в конце концов совершает самоубийство. Финал «Преследования Диармайда и Грайне», как мы указали, может разниться, однако драматурги взяли в качестве основы позднюю версию саги, где Финн подстраивает смерть Диармайда от клыков кабана. Грайне, в отличие от Дейрдре, недолго оплакивает своего погибшего избранника и выходит замуж за отвергнутого прежде предводителя фениев. Именно это расхождение окажется принципиальным при создании ирландскими

драматургами образов Дейрдре и Грайне и, в конечном счёте, самих пьес на основе «бегств».

Принадлежность саг о Дейрдре и Грайне к одному и тому же разделу в традиционной классификации филидов позволяет, в свою очередь, объединить в группу и пьесы, использующие эти сюжеты в качестве первоисточника, а также обуславливает выбор термина для обозначения этой группы. Под «драмами о бегствах» мы, таким образом, понимаем пьесы, фабула которых заимствуется из саг «Изгнание сыновей Уснеха» и «Преследование Диармайда и Грайне». Предлагаемый термин не только указывает на принадлежность саг, послуживших основой для интересующих нас драматических произведений, к единой тематической группе, но и позволяет подчеркнуть сходство конфликта и мотивной структуры пьес, важное в контексте анализа их поэтологических доминант.

2.2. Драматургические интерпретации саги о Дейрдре (У. Б. Йейтс, Дж. М. Синг, Дж. Расселл, В. Вудс)

Первый перевод «Изгнания сыновей Уснеха» на английский язык появился в начале XIX века, положив начало многочисленным адаптациям и литературным обработкам. Вместе с тем исследователь ирландской литературы Д. Кайберд отмечает, что интерес к саге проявляли лишь филологи и историки, а широкому кругу читателей она стала знакома благодаря книге С. О'Грейди «История Ирландии: героический период» (*History of Ireland: Heroic Period*, 1878)⁹⁰, представившей события уладского цикла частью ирландской истории. Именно благодаря книге О'Грейди поэт Джордж Расселл, известный также под псевдонимом *Æ*, начал работу над созданием драматургической адаптации сюжета о Дейрдре. Первые акты его пьесы были опубликованы в 1901 г., а спустя

⁹⁰ Kiberd D. *Inventing Ireland ...* P. 176.

ещё год она приняла сценическую форму: «Дейрдре» (*Deirdre*) была поставлена 2 апреля 1902 г., в день открытия Ирландского национального театра. Драма была принята зрителями благосклонно – тем более, что она ознаменовала начало новой вехи в истории ирландского драматического движения, – однако бóльшую известность снискали пьесы, созданные позднее: «Дейрдре» У. Б. Йейтса (*Deirdre*, 1907) и «Дейрдре – дочь печалей» Дж. М. Синга (*Deirdre of the Sorrows*, 1910).

Уже первая драматическая интерпретация саги о Дейрдре заимствует из первоисточника ряд мотивов, которые впоследствии станут поэтологическими доминантами «драм о бегствах». Пьеса Расселла следует за фабулой «Изгнания сыновей Уснеха», последовательно представляя уединённую жизнь Дейрдре в ожидании неизбежного замужества, её встречу с Найси, побег, странствия, возвращение и гибель. Свой сюжетообразующий потенциал при этом демонстрируют не только мотивы бегства и брака через похищение, но и мотив предсказания (пророчества), который оказывается объектом наиболее пристального внимания драматурга.

Мотив предсказания заявлен в завязке «Изгнания сыновей Уснеха»: ужасающий крик Дейрдре из материнской утробы побуждает уладов обратиться к друиду Катбаду, который предрекает, что она принесёт множество бед, – однако в дальнейшем сага не считает нужным к нему возвращаться. В пьесе Расселла, однако, вмешательство надчеловеческих сил, которые у него представлены богами, в дела смертных обозначено более отчётливо. Героям известно, что Дейрдре было предсказано стать причиной войны в Эмайн Махе, владениях короля Конхобара, но они не принадлежат сами себе и на протяжении всех трёх актов пьесы невольно поступают так, как этого требует от них пророчество. Наставница Дейрдре Левархам не может предотвратить встречу своей воспитанницы с её будущим возлюбленным; единожды увидев красоту Дейрдре, Найси не в силах ей сопротивляться; спустя годы изгнания сыновей Уснеха неодолимо тянет в родные края; король Конхобар ничего не может поделать с охватившей его яростью и желанием уничтожить соперника. Боги красноречиво обозначают своё присутствие в пьесе и буквально режиссируют всё, что

происходит с героями – вплоть до того, что насылают на Найси наваждение в момент, когда он готов вместе с Дейдрре бежать из дома Конхобара, узнав о его предательстве. Таким образом, заимствованные драматургом из первоисточника мотив предсказания и межличностный конфликт между героиней и её избранником с одной стороны и «обманутым мужем» с другой в ходе интерпретации дают основание для возникновения конфликта иного характера: столкновения смертных с надчеловеческими силами, определяющими их судьбу и вынуждающими их следовать непостижимому замыслу.

Впечатлительная, пугливая, застенчивая Дейдрре Расселла весьма отдаленно напоминает решительную и свирепую Дейдрре из саги, которая, схватив Найси за уши, требовала взять ее в жёны. В пьесе Дейдрре открыта и наивна, как ребёнок; её речь полна восклицаний и вопросов, и она прямо говорит о том, что чувствует и о чём думает. Непосредственность и естественность Дейдрре подчёркиваются драматургом и в ремарках: её движения порывисты и стремительны, мы видим её выбегающей из дома, бросающейся на шею возлюбленному, падающей с плачем на кушетку. Подобно ребёнку, она подчиняется решениям, принятым за неё: на побеге настаивает Левархам, а на возвращении во владения Конхобара – Найси, и ей остаётся только плакать, видя, как все вокруг стремятся к собственной гибели. Невозможно представить её разбивающей голову о камень в знак протеста, как в саге, или вонзающей нож в сердце, как в более поздних адаптациях, – у Расселла она просто склоняется над телом погибшего Найси и объявляет, что её дух покидает мир живых.

Именно в образе Дейдрре наиболее полно проявляется свойственная Расселлу склонность к мистицизму: характер героини и восприятие ею окружающего мира подчинены её таинственной связи с богами. Так как Дейдрре, по словам Левархам, «одна из бессмертных, и сердце её – проводник божественной воли» (*“But Deirdre is also one of the immortals. What the gods desire will utter itself through her heart”*), ей открыто знание, недоступное остальным: она видит пророческие сны и слышит голоса богов, а вокруг неё кружат птицы бога Энгуса, невидимые и неслышимые для всех остальных. Дейдрре чутко улавливает

в людях то, в чем сами они могут не отдавать себе отчёта: глаза мудрого и всеми уважаемого короля ей кажутся «голодными», а взгляд Найси, когда тот поглощен мыслями о покинутой родине, – «слепым». Её тянет к природе, и мы нередко видим её на пороге дома – между вещным миром людей и природным миром богов, – восторгающейся весенним цветением или спускающимися сумерками. Дейрдре – единственная, кто отдает себе отчёт в том, что происходит, и пытается предотвратить неизбежное падение Эмайн Махи, но её преследует проклятие греческой Кассандры: её предостережения и просьбы никто не воспринимает всерьёз. Ей не дано повлиять на разворачивающиеся события: она не столько личность, сколько инструмент воплощения непостижимого, мистического замысла.

«Я всё еще её ненавижу» – так отзывался о драме Расселла его друг Йейтс в письме к леди Грегори, признавая, однако, что его мнение разделяют немногие⁹¹ – «Дейрдре» имела успех у дублинской публики, благосклонно относившейся к попыткам живописать своеобразие древней Ирландии в мистических и сентиментальных тонах, не принимая во внимание ни чрезмерную прямолинейность сюжета, ни чересчур искусственный и архаизированный язык. Йейтс долго вынашивал идею написать собственную драматическую версию саги о Дейрдре, и постановка драмы Расселла послужила одним из толчков для начала работы над задуманной пьесой. Немаловажным было и то, что в 1902 г. леди Грегори публикует прозаическую адаптацию «Изгнания сыновей Уснеха» в составе книги «Кухулин из Муиртемне» (*Cuchulain of Muirthemne*), представлявшую собой художественный пересказ сюжетов, включаемых в уладский цикл, на основе различных источников. Йейтс, выступивший в том числе и автором предисловия к книге Грегори, отзывался о её пересказе как о лучшей версии легенды о Дейрдре⁹², и именно его взял за основу, начав работу над собственной драмой.

⁹¹ Yeats W. B. Letters. New York, 1955. P. 368.

⁹² Jeffares A., Knowland A. A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats. Stanford: Stanford UP, 1975. P. 75.

При создании «Дейдре» Йейтс не изменяет эстетическим принципам, высказанным им ранее, и предпринимает попытку рассказать историю Дейдре так, как она была бы представлена в античном театре. Избранная им форма одноактной пьесы позволяет ему неукоснительно следовать принципу единства действия: в отличие от Расселла, он не пересказывает сагу досконально, его интересует лишь кульминационный момент конфликта – возвращение героев в Ирландию и их противостояние королю. По этой причине сюжетообразующая функция мотивов бегства и брака через похищения выражена менее ярко – события, предшествующие прибытию Дейдре и Найси в земли Конхобара, пересказываются женщинами-музыкантами, которые, подобно хору в античной драме, берут на себя функции комментатора. Другие поэтологические доминанты, намеченные в драме Расселла, в пьесе Йейтса также находят своё выражение. Мотив предсказания обозначен не столь резко и прямолинейно, – пророчество друида Йейтс оставляет без упоминания, – однако именно благодаря ему разворачивающийся в пьесе межличностный конфликт снова оказывается связан с противостоянием онтологического характера.

На первый взгляд «Дейдре» Йейтса ближе к трагедии Нового времени, конфликт которой основывается на непреодолимом противоречии между героем и его окружением либо на внутреннем разладе героя. В пьесе Йейтса это враждебное окружение представляет собой король Конхобар с его сторонниками; он – разрушительная сила, которая любыми способами добивается желаемого, тогда как ответная сила, которая не приемлет унижительной покорности и бросает ей вызов, обречена на смерть. Вместе с тем за конфликтом конкретных героев в пьесе отчетливо проступает противостояние влюблённых непреодолимым и предопределённым трагическим обстоятельствам – и это также сближает её с античной формой трагедии.

Дейдре, даже желая верить в то, что Конхобар действительно сменил гнев на милость, продолжает сомневаться в искренности его обещаний, и всё сильнее предчувствует надвигающуюся беду, видя всюду доказательства того, что король их предал. Дом, приготовленный для беглецов, подчёркнуто негостеприимен:

заплесневелый хлеб, пустая бутылка из-под вина, шахматная доска с мрачной предысторией, в окно то и дело видны незнакомые люди с «лицами убийц». Греющиеся у огня музыканты пересказывают Дейрдре слухи о том, что в доме Конхобара уже приготовлен стол для свадебного пира и брачная постель. Сам король появляется на сцене лишь в конце пьесы, однако незримо, молчаливо присутствует на всём её протяжении: в диалогах героев, гадающих о его намерениях; в словах музыкантов, поющих о гложущей стариков ревности; в зловещем послании, переданном влюблённым его личным гонцом.

С образом Конхобара и его намерением во что бы то ни стало заполучить Дейрдре в пьесе соединяется неумолимая и властная сила, которая определяет судьбу влюблённых. Герои надеются изменить положение дел в лучшую сторону – для этого они и возвращаются во владения Конхобара – но тем самым, подобно Эдипу, только приближают и фактически осуществляют свою гибель. Всё более убеждаясь в том, что Найси уготована смерть, а ей – замужество против воли, Дейрдре пытается исправить положение в лучшую сторону: предлагает бежать – но об их прибытии уже известно, убеждает Найси найти союзников – но они не могут покинуть дом. Когда Конхобар наконец выходит на сцену и открыто обозначает свои намерения, героиня не оставляет попыток воззвать к его разуму и чувствам, но король, внимательно слушая её пылкий, сбивчивый монолог, отдаёт палачу молчаливый приказ о казни Найси. Дейрдре удаётся одержать моральную победу: насмешничая, она извлекает спрятанный ранее нож и совершает самоубийство над телом возлюбленного, не позволяя никому распоряжаться её жизнью. Счастливый исход, однако, невозможен изначально; гибель влюбленных неизбежна, поскольку ничто не может заставить короля отказаться от задуманного плана, а они не в состоянии ему покориться, предав своё чувство. Так, подобно античным трагикам, Йейтс наделяет героев пьесы активностью, инициативностью, но вписывает их в рамки уготованной им судьбы.

Непреклонность Дейрдре Йейтса и её неготовность смириться с поражением резко контрастирует с покорностью, характерной для Дейрдре Расселла. В начале пьесы героиня немногословна и практически не принимает

участия в диалоге Найси с Фергусом – доверенным лицом Конхобара и их будущим союзником, – однако впоследствии, по мере того, как она берёт инициативу в свои руки, её реплики становятся всё более пространными и эмоциональными. Найси сравнивает её с птицей, боящейся оказаться в клетке, а сама она повторяет, что её кровь «слишком горяча» – характеристика, которой Йейтс в пьесе «На берегу Байле» наделяет также и Кухулина, причём при схожих обстоятельствах: оба героя вступают в противоборство с судьбой.

Найси и Конхобар, в свою очередь, представлены в пьесе как антиподы. Доминирующей чертой в их образах становятся соответственно молодость и старость: уже в списке действующих лиц они обозначены как «молодой король» и «старый король», и их возраст подчёркивается Йейтсом на протяжении всей драмы. Искусность Найси в охотничьем деле, заявленная в первоисточнике, в пьесе Йейтса получает любопытную символическую интерпретацию. Узнав о предательстве Конхобара, Найси заявляет, что загонит его как дикого зверя, и бросается прочь из гостевого дома. Его усилия, однако, настолько же тщетны, как и всё, что предпринимает Дейрдре: люди короля ловят Найси в сеть, и он оказывается добычей охотника, знающего своё дело не хуже, чем он.

Помимо межличностного конфликта, разворачивающегося на фоне столкновения смертных с надчеловеческими силами, а также мотивов предсказания, бегства и брака через похищение, так или иначе обозначенных в драмах Йейтса и Расселла, их объединяет ещё одна доминанта, реализующаяся на уровне мотива. В обеих пьесах герои, вернувшись во владения Конхобара, решают сыграть партию в шахматы, ожидая появления короля, но довести игру до конца им не удаётся: появляются люди Конхобара, и его предательство раскрывается. Мотив игры в драмах Йейтса и Расселла не обладает сюжетообразующей функцией, однако разворачивающийся в них онтологический конфликт обязан своей остротой в том числе и ему.

В ирландских сагах героев нередко можно застать за игрой, напоминающей шахматы: они коротают за ней свободное время, разрешают с её помощью споры

либо доказывают своё превосходство, обыгрывая противника. «У доски четыре стороны, и прямые линии, и есть на ней и чёрное, и белое, и каждый раз кто-то выигрывает»⁹³, – так описывает эту игру средневековый «Глоссарий Кормака» (ирл. *Sanas Chormaic*, англ. *Cormac's Glossary*), толкующий более тысячи ирландских слов. В самих текстах она, как правило, обозначается словом *fidchell*, которое в переводах на английский язык превращается в *chess* («шахматы»). Русские переводчики к единому мнению не пришли: можно встретить как «шахматы», так и «фидхелл».

Ирландский историк и писатель П. У. Джойс в своей книге о быте древних ирландцев посвящает «шахматам» отдельную статью, описывая их значимость для средневековой ирландской культуры: «Игра в шахматы была любимым развлечением ирландской знати. <...> Каждый, кто занимал высокую должность, был обязан уметь хорошо играть. Пир и другие торжественные мероприятия никогда не обходились без шахмат – они были одним из главных пунктов увеселительной программы. В доме каждого правителя хранился как минимум один шахматный набор для нужд семьи и гостей, а игровые доски могли преподноситься королям в качестве дани. Очевидно, что шахматы считались чем-то необходимым – об этом можно судить хотя бы по тому, что средневековое ирландское право расценивало их наравне с едой»⁹⁴.

История происхождения игры в фидхелл туманна, и, несмотря на то, что время от времени предпринимаются попытки представить её прямой предшественницей современных шахмат, было бы неверно их отождествлять. Общего у них, однако, тоже немало: это настольная игра, которая требует наличия специальной доски, разделённой на чёрные и белые квадраты, фигурок, и, как указывает «Глоссарий Кормака», внимательности и рассудительности. Рассматриваемые нами англоязычные тексты предпочитают обозначать фидхелл словом *chess* – не отказывая игре в своеобразии, но наделяя её смыслами,

⁹³ Cormac's glossary / ed. J. O'Donovan, W. Strokes. O. T. Cutter, 1868. P. 75.

⁹⁴ Joyce P. W. A social history of ancient Ireland. London & New York: Longmans, Green & Co., 1903. P. 477.

которыми обладают шахматы в европейской культуре. Мы вслед за ними также будем использовать слово «шахматы».

В самой ранней версии саги о Дейрд্রে, известной нам по Лейнстерской книге, мотив игры в шахматы отсутствовал: он появится позднее и затем перейдёт в переводы и адаптации. Так, в пересказе леди Грегори, послужившем источником для пьесы Йейтса, посланник Конхобара, прибывший к Дейрд্রে и Найси с вестью о том, что они могут вернуться, застаёт их за игрой. Впоследствии эта бытовая деталь, указывающая на социальный статус героев, окажется чрезвычайно важной для драматургов.

В драме Расселла мотив игры в шахматы напрямую связан с мотивом предсказания. Когда Дейрд্রে и Найси возвращаются из изгнания и прибывают в дом, который был приготовлен для них Конхобаром, они обнаруживают на столе шахматную доску с недоигранной партией. Найси объясняет Дейрд্রে, что у Конхобара есть обыкновение гадать на шахматах, и для него эта игра равнозначна игре с судьбой. Происходит любопытный диалог:

«Найси: Смотри, вот шахматная доска Конхобара, на которой он обычно гадает, играя в одиночку с судьбой. Фигуры уже расставлены. Мы закончим игру в ожидании пира. Золотые фигуры – твои, серебряные – мои (*“See, here is the chessboard of Concobar, with which he is wont to divine, playing a lonely game with fate. The pieces are set. We will finish the game, and so pass the time until the feast is ready. The golden pieces are yours and the silver mine.”*).

Айнле: Ты выбрал для Дейрд্রে сторону, которая проигрывает (*“You have given Deirdre the weaker side.”*).

Найси: Дейрд্রে играет искуснее меня (*“Deirdre always plays with more cunning skill.”*).

Дейрд্রে: О, бесстрашный! Если он сел играть с судьбой, то финал уже предreshён, и от умения играть не будет никакого толку (*“O fearless one, if he who set the game played with fate, the victory is already fixed, and no skill may avail.”*).

Найси: Вот и узнаем, было ли предсказание для Конхобара счастливым. На нём лежит гейс – он должен играть только серебряными фигурами. Я сыграю за

него. Твой ход. Милая, почему ты даже не улыбнёшься? Уж против Конхобара ты точно сыграешь хорошо (*"We will see if Concobar has favourable omens. It is geasa for him always to play with silver pieces. I will follow his game. It is your move. Dear one, will you not smile? Surely, against Concobar you will play well."*).

Дейрдре: Уже поздно! Видишь, моему королю угрожают со всех сторон! (*"It is too late. See, everywhere my king is threatened!"*)

Ардан: Нет, ты ещё не проиграла. Если ты передвинешь короля назад, всё будет в порядке» (*"Nay, your game is not lost. If you move your king back all will be well."*)

Герои начинают играть, но снаружи слышатся звуки битвы: происходит нападение на тех, кто стережёт дом, и вероломство Конхобара раскрывается. Найси требует, чтобы Дейрдре сделала следующий ход, но она восклицает, что не в силах больше играть, и рассыпает фигуры. Игра в шахматы в этой сцене дублирует сюжет пьесы: это не только игра с судьбой и возможность заглянуть в будущее, узнав замысел богов, но и образное подтверждение того, что всё происходит и будет происходить в соответствии с этим замыслом, а то, что предсказано, неизбежно сбудется. Герои прозорливы, умны и благородны, но перехитрить судьбу в интеллектуальном соревновании им не под силу.

Как и в драме Расселла, у Йейтса влюблённые, вернувшись в Ирландию и войдя в дом, приготовленный для них Конхобаром, обнаруживают в нём шахматную доску и решают скрасить ожидание игрой. Не раз повторяются слова о том, что для этой игры требуется ясный ум и холодный рассудок, и герои принимают за неё, стремясь унять растущее беспокойство, вызванное непониманием того, что происходит вокруг них. При этом Дейрдре и Найси оказываются не только носителями благородного чувства, но и обладателями благородного ума — и зритель начинает ощущать их превосходство над Конхобаром, которого попеременно гложут страсть и ненависть.

Шахматная доска, в свою очередь, оказывается одной из символических деталей, которые в совокупности предсказывают трагическую развязку: плесневелый хлеб и опутанная паутиной бутылка вместо пиршественного стола;

незнакомцы, блуждающие вокруг дома; мрачные слухи, пересказываемые музыкантами. Герои узнают доску – с ней связана древняя история о предательстве и смерти; возможно, именно в эти шахматы играли один из Верховных королей Ирландии и его жена накануне своей гибели, зная о том, что смерти им не избежать. Сходства между этой повестью и историей Дейрдре и Найси очевидны, но герои всё ещё надеются на счастливый исход.

Неудивительно, что символический потенциал, которым обладает игра в шахматы, оказался крайне притягательным для драматургов. Эта игра традиционно понимается как интеллектуальное противостояние, которое требует умения просчитывать каждый ход и видеть его последствия, способности доводить партию до конца в соответствии с выбранной стратегией и одновременно быть готовым к импровизации. Шахматная игра позволяет понять, являются ли противники достойными друг друга, а предложение сыграть в шахматы может расцениваться как своего рода признание соперника достойным интеллектуального сражения. Наконец, она позволяет игрокам отвлечься от настоящего и забыть о насущном, сосредоточившись на решении абстрактной задачи.

Мы видим, что и у Йейтса, и у Расселла игра ассоциируется в первую очередь с противостоянием, соперничеством, – но не между героями, а между смертными и некой надчеловеческой силой. События обеих драм развиваются подобно тому, как разыгрывается продуманная шахматная партия, которую ведёт опытный и беспощадный игрок, – в обоих случаях чувствуется рука судьбы, а ревнивый Конхобар со своим предательским планом является лишь её орудием. Герои не могут избежать того, что предрешено, однако находят в себе силы не утратить своё моральное превосходство, чувство собственного достоинства и собственной правоты даже перед лицом смерти, – и тем самым, возможно, превращают поражение в победу.

Стараниями Йейтса и Расселла за Дейдрре закрепился образ идеальной трагической героини; благородной, мифологически цельной натуры, до последнего преданной своему чувству. Её история рассказывалась в «элегических», по выражению Д. Кайберда, тонах, а язык драм был либо подчёркнуто поэтическим (у Йейтса), либо архаизированным (у Расселла). Тем более неожиданным показалось современникам Дж. Синга его обращение к этой саге: героями его пьес обычно были не эпические герои, а ирландские крестьяне, разговаривающие на сочном англо-ирландском наречии.

В эссе «Воспоминания о Джоне Синге» ирландский литературовед У. Старки отмечает, что каждая пьеса Синга была вызовом современному театру, и «Дейдрре — дочь печалей» изначально задумывалась как нечто противоположное версиям Расселла и Йейтса, которые представлялись ему слишком отстранёнными от реальности⁹⁵. Драматургу не удалось закончить пьесу — смерть настигла его в разгаре работы, и последующей адаптацией незавершённой драмы для постановки на сцене занимались Йейтс и леди Грегори. Тем не менее, своеобразие подхода Синга к истории Дейдрре было в той или иной степени сохранено.

Как и Йейтс, Синг был знаком с пересказом Грегори (в особенности его привлекало языковое своеобразие её книги), однако свою драму он выстраивает с учетом более ранних версий саги о Дейдрре. Это различие, однако, не помешало драматургам подойти к истории о сыновьях Уснеха с одних позиций: вслед за Йейтсом Синг сосредотачивается на трагедии Дейдрре, оттесняя противостояние Конхобара и его воинов на второй план. Как в саге, так и в драме Расселла Дейдрре не является активным действующим лицом — подобно греческой Елене, она выступает в качестве источника несчастий; рычага, который запустил механизм политических перипетий. В пьесах Йейтса и Синга Дейдрре уже не катализатор событий: сами события — катализатор её переживаний, желаний и решений. Свою роль здесь, вероятно, сыграл и пересказ леди Грегори — он

⁹⁵ Starkie W. Memories of John Synge // J. M. Synge: Interviews and Recollections. London, 1977. P. 133.

оказался связующим звеном между ранними версиями саги и последующими её интерпретациями: в нём судьбе Дейрдре уже уделяется значительное внимание, но она ещё не затмевает разгоревшуюся войну; личное и общественное сосуществуют на равных.

Однако при всех сходствах Йейтс и Синг демонстрируют абсолютно разные подходы к истории Дейрдре. Подход Йейтса, условно говоря, «мифологический»: в соответствии со своими представлениями о возрождении поэтической драмы он предпринимает попытку пересказать историю Дейрдре с позиций античной трагедии. Синг же, даже создавая пьесу на основе средневековой саги, остаётся верен себе: его «Дейрдре – дочь печалей» не кажется чуждой на фоне более ранних его драм, представлявших сцены из жизни ирландского крестьянства и парадоксальным образом сочетавших натуралистичность и поэтическое начало. В. А. Ряполова называет его подход «историческим»: «Он словно задаётся вопросом: как выглядела бы история Дейрдре, если бы она действительно произошла?»⁹⁶ Также и М. Кинг, автор обширного исследования о драматургии Синга, даёт главе, посвященной «Дейрдре – дочери печалей», красноречивый подзаголовок «Миф и история» (*Myth and history*).

Несмотря на стремление Синга противопоставить свою адаптацию саге о Дейрдре предшествующим версиям, в его пьесе реализуется ряд поэтологических доминант, объединяющих драмы Йейтса и Расселла. Драматург не может оставить без внимания сюжетообразующие мотивы – бегство и брак через похищение, – а мотив предсказания и предопределённой судьбы продолжает оказывать значительное влияние на развитие конфликта.

Внешне пьеса Синга напоминает версию Расселла: обе представляют собой трёхактную драму, охватывающую события нескольких лет, однако Синг наполняет их иным смыслом. В первом акте он показывает встречу Дейрдре и Найси и зарождение чувства, во втором – идиллическую, почти пасторальную жизнь влюблённых и возможную опасность их охлаждения друг к другу, и в

⁹⁶ Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. С. 120.

третьем – возвращение во владения Конхобара и кульминацию чувства, последнюю его вспышку. Вряд ли стоит настаивать на полном отсутствии обобщений: эволюция чувства происходит по вполне устоявшейся схеме, лишь в финале сменяясь трагедией.

Персонажи Синга не настолько отдалены от зрителя, как у Йейтса и Расселла: они обладают психологической убедительностью. Свою роль играет и то, что он в большей степени полагается на ремарки при описании испытываемых героями переживаний, не ограничиваясь лишь диалогами и монологами. Дейдрре у Синга практически лишена царственности и близка образу «естественного человека» – особенно в первом акте, где подчёркивается её привязанность к природе, детская непосредственность, дерзость и пренебрежительное отношение к перспективе стать однажды королевой. Характеристики, которыми наделяется Дейдрре в диалоге её няньки Левархам с Конхобаром, пришедшим провести свою будущую супругу, – «всё равно как десятидневная овечка, что бежит по холмам» (*“a lamb at ten weeks and it racing the hills”*), «не усмирить такую, как она, ни страхом бедствий, ни страхом смерти» (*“it’s not the dread of death or troubles that would tame her like”*), «слишком много ума набралась» (*“she’s growing too wise”*), – подтверждаются, едва она появляется на сцене: в бедной одежде, с вязанкой хвороста и мешком орехов, – и немедленно заявляет, что не желает быть королевой. Естественная простота в её образе, однако, сочетается с врождённой царственностью: босоногая девчонка, отвечающая королю то «с гордым вызовом», то «с мольбой в голосе», легко превращается в величественную и печальную королеву, «не хуже Медб и Эмер», едва только в дверь вместо опостылевшего короля стучатся Найси с братьями. «Если правду сказать, – замечает Левархам, – то такие вот, как она, всегда будут повелевать, до скончания века» (*“When all’s said, it’s her like will be the master till the end of time”*) (здесь и далее пер. В. Метальникова).

Конхобар, в свою очередь, – не зловещая молчаливая фигура, как у Йейтса, или уверенный в себе лидер, как у Расселла, а потерянный старик, который не в силах совладать с собой. В диалоге с Дейдрре в первом акте он смущён и неловок

– не знает, как себя с ней вести и о чём говорить, и обращается к ней то «серьёзно и сурово», то «с льстивой ласковостью»: «Чего бы ты ни желала, а нет такой королевы на свете, которая не позавидовала бы твоему умению подбирать цвета и вышивать картины на полотне» (*“Whatever you wish, there’s no queen but would be well pleased to have your skill at choosing colours and making pictures on the cloth”*). Замешательство старого короля, потерявшего голову от любви к юной девушке, отмечает и зоркая Левархам: «Негоже это, Конхобар, великому королю, такому, как ты, рыться в её иголках и тряпках и считать стежки в её работе» (*...and it’s a poor thing, Conchubor, to see a high king the way you are this day, prying after her needles and numbering her lines of thread*). Побег Дейрдре пробуждает в Конхобаре, по его словам, «бессильную ярость», которая в третьем акте находит своё выражение в резких, гневных, грубых репликах, особенно в адрес беглянки: «Вставай сейчас же и идём со мною, вместо того, чтобы сходить здесь с ума от собственного вытья» (*“Let you rise up and come along with me in place of growing crazy with your wailings here”*). Непреклонность Дейрдре и принявшего её сторону Фергуса, в прошлом доверенного лица Конхобара, побуждает его кричать «в бешенстве»: «Если я убил Найси и его братьев, есть ли ещё кто-нибудь, кого бы я пощадил?» (*“When I’ve killed Naisi and his brothers, is there any man that I will spare?”*). В финале от ярости Конхобара не остаётся и следа: после гибели Дейрдре и сожжения Эмайн Махи он «слабым старческим голосом» просит его отсюда увести. Ключевой чертой в образе Конхобара, постоянно подчёркиваемой Сингом, становится его старость, – именно поэтому его чувство к Дейрдре, в котором, по наблюдению Левархам, соединились любовь к женщине и любовь к ребёнку, настолько болезненно.

Старости короля, как и в пьесе Йейтса, противопоставляется юность Найси. Образ возлюбленного Дейрдре создаётся в том же ключе, что и в предыдущих пьесах: акцент делается, помимо молодости, на его красоте, удали и страсти к охоте. Как и в случае с Дейрдре, зрителю предлагается составить представление о Найси до его появления на сцене. Характеристику ему даёт сама Дейрдре, встретившая однажды сыновей Уснеха в лесу и взявшаяся вышивать на пальцах

сцену их охоты: «Такой девушке, как я, можно было бы желать мужа более под стать себе... Юношу, возможно, с волосами чёрными, как вороново крыло, с кожей белой, как снег, и губами алыми, как кровь» (*“A girl born the way I'm born is more likely to wish for a mate who'd be her likeness ... A man with his hair like the raven maybe and his skin like the snow and his lips like blood spilt on it”*); «Я слышала, что в Ульстере и в Британии, и во всей Галлии не найти лучше охотников, чем Найси и его братья» (*“I've heard tell, in Ulster and Britain and Gaul Naisi and his brothers have no match and they chasing in the woods”*). Отличительной чертой Найси в драме Синга становится его смешливость – он не прочь пошутить или высказать остроумное замечание, и многие его реплики сопровождаются ремаркой, отмечающей, что произносятся они с весёлостью.

Старость Конхобара и юная красота Дейрдре и Найси в драме Синга оказываются важны не только при создании образов героев и пунктирном обозначении их мотивировок. На протяжении пьесы герои рассуждают о старости: для Конхобара это – горькое одиночество и тяжкое бремя накопленных знаний; для Левархам – забота о воспитаннице и воспоминания о весёлой юности, греющие душу. Для Дейрдре и Найси, однако, старость – страшное, неизбежное будущее, в котором они превратятся в уродливых и немощных стариков, забывших о любви друг к другу.

Во всех трёх пьесах герои принимают предложение Конхобара вернуться, ощущая или подозревая возможное предательство и собственную гибель. Доминанта, ярко проявившая себя в драмах Йейтса и Расселла – мотив предсказания и предопределённой судьбы – играет столь же значительную роль в пьесе Синга, находя своё отражение и в её заглавии. При встрече с Найси Дейрдре называет себя «дочерью печалей»: и она, и другие герои знают о том, что ей предсказано встретить сыновей Уснеха, влюбиться в одного из них, навлечь на себя гнев обманутого короля и погибнуть, став причиной междоусобной войны в Эмайн Махе. Но как бы ни был страшен предсказанный финал, противиться чувству к Найси она не может, а сам он признаёт, что не смог бы жить дальше, зная, что она томится во дворце Конхобара. «Сладостно это должно быть, –

задумчиво говорит Дейрдре, – взять от жизни самое лучшее, самое прекрасное, хотя бы и на недолгий срок» (*“It should be a sweet thing to have what is best and richest, if it’s for a short space only”*); «Стоит ли думать о такой малости, как все эти предсказания о нашей гибели, когда всё равно всех нас ждёт один конец – старость и смерть?» (*“Isn’t it a small thing is foretold about the ruin of ourselves, Naisi, when all men have age coming and great ruin in the end?”*).

Во втором акте, однако, старость и смерть в её мыслях уже не идут рука об руку. После семи лет уединённой жизни с возлюбленным вдали от родных земель её начинает страшить, что много лет спустя, постарев, они могут охладеть друг к другу, и именно этот страх побуждает её принять предложение Фергуса вернуться в Эмайн Маху: «и не лучше ли нам самим пойти навстречу близкой смерти, чем, опустив голову, волоча ноги, плестись по жизни в вечном страхе, что тление коснётся нашей любви там, где она была всего нежнее и сладостней?» (*“and isn’t it a better thing to be following on to a near death, than to be bending the head down, and dragging with the feet, and seeing one day a blight showing upon love where it is sweet and tender?”*); «...каждый день я с тревогой вопрошаю, <...> стоит ли вообще жить дальше, жить для того, чтобы засохнуть и состариться, и видеть, как радость твоя уходит от тебя навсегда» (*“I’m asking each day <...> and wondering all times is it a game worth playing, living on until you’re dried and old, and our joy is gone forever”*).

Если Дейрдре Расселла покорно следовала за Найси, охваченным желанием снова увидеть Ирландию, а Дейрдре Йейтса стремилась переломить уготованную ей судьбу, то Дейрдре Синга идёт навстречу гибели, желая прервать свою жизнь на пике уходящего счастья, не дожидаясь охлаждения взаимоотношений со своим избранником, немощи и старости. В Эмайн Махе, увидев вырытую для них могилу, Дейрдре и Найси испытывают естественный страх смерти, которая на поверку оказывается страшной и уродливой, однако страх старости и угасания чувства её пересиливает, едва только герои начинают ссориться, не сойдясь во мнении, как им действовать дальше. Так, сопутствующее межличностному конфликту противостояние смертных надчеловеческим силам, поддерживаемое в

пьесах Йейтса и Расселла мотивом предсказания, в драме Синга обретает иной оттенок. Вместо замысла богов и уготованной судьбы герои вступают в борьбу с иной непреодолимой силой – неизбежными для каждого человека переменами: старостью и угасанием испытываемых ими чувств.

Несмотря на различие творческих методов и эстетических установок Синга, Йейтса и Расселла, представлявших Дейдрре то инструментом божественного вмешательства в судьбы смертных, то воплощением непокорства уготованной судьбе, то человеком, жаждущим испытать полноту жизни, в своих интерпретациях они сосредотачиваются на извлечении трагической составляющей, характерной для саги-первоисточника. Не ограничиваясь лишь мотивами бегства и брака через похищение, лежащими в основе межличностного конфликта, заявленного сагами, пьесы обращаются к мотиву предсказания и предопределённой судьбы, позволяющему выйти на первый план конфликту иного характера – противостоянию смертных превосходящим их силам. У Синга «горестная Дейдрре» сталкивается с неизбежностью старости и увядания; у Йейтса и Расселла – с предназначением и судьбой. Её гибель, однако, невозможно приравнять к поражению, напротив – будучи натурой цельной, прямолинейной, не признающей полумер и полутонов, она сознательно выбирает смерть, не желая подчиниться ревнивому королю и возможному охлаждению обуревающих её чувств.

Любопытно, что драматические интерпретации сюжета о Дейдрре (в первую очередь, версии Йейтса и Синга – вероятно, как более известные) и пересказ леди Грегори подверглись критике с точки зрения феминистского литературоведения⁹⁷: им ставилось в вину превращение независимой, волевой и напористой Дейдрре из саги в благородную королеву, чьей судьбой распоряжаются окружающие её мужчины, фактически принуждая совершить самоубийство в сентиментальных декорациях. Это, пожалуй, справедливо в отношении версии Рассела: несмотря на то, что имя героини вынесено в заглавие пьесы, сама она, робкая и пугливая,

⁹⁷ См., например, статью Дж. МакКарри (McCurry J. From Domestic Warrior to "Some mild modern housewife": Lady Gregory's transformation of the Deirdre Story // *Colby Quarterly*. – 1992. – v. 28. – P. 34–38).

оттеснена на второй план, и её роль сводится к невольному исполнению божественной воли. Выполнив своё предназначение и поняв, что в мире живых ей больше нет места, Дейрдре Рассела безропотно умирает, положив голову на тело погибшего возлюбленного, – сцена, не имеющая ничего общего с последними мгновениями жизни Дейрдре из саги, с характерной для мифа прямолинейной жестокостью соскочившей с колесницы и размозжившей голову о камень. Йейтс и Синг также предпочли смягчить эпический материал в соответствии с устоявшимися представлениями о том, какой должна быть трагическая героиня, делая тем самым образ Дейрдре более привычным современному им зрителю и читателю. Вместе с тем стоит обратить внимание на то, что в этих интерпретациях внимание фокусируется именно на судьбе и переживаниях Дейрдре в обход всех остальных возможных конфликтов и мотивов, которые можно извлечь из этого сюжета. У Синга она является инициатором взаимоотношений с Найси, её слово имеет значительный вес, когда влюбленные решают, стоит ли им возвращаться во владения короля (в саге её мнения никто не спрашивает). Более того, в обеих пьесах именно Дейрдре ведет постоянный и непосредственный диалог с Конхобаром, причем не просто на равных, а превосходя его во всех отношениях. Помимо этого, ей, в отличие от других действующих лиц, свойственна прозорливость – она не сомневается в том, что Конхобар собирается предать её и Найси. И, наконец, можно говорить о том, что она сама выбирает свой трагический финал, одним ударом разрубая клубок непреодолимых противоречий.

Помимо трагической цельности, сила образа Дейрдре, вероятно, ещё и в том, что она с лёгкостью вписывается в общеевропейскую традицию: по выражению Йейтса, Дейрдре была ирландской Еленой, Найси – её Парисом, а Конхобар – Менелаем⁹⁸. Немаловажна и генетическая связь саги о Дейрдре с легендой о Тристане и Изольде, на протяжении столетий подвергавшейся новым и новым интерпретациям в различных европейских культурах. Вместе с тем

⁹⁸ Jeffares A., Knowland A. A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats. P. 75.

история Дейрдре не лишается своеобразия, даже будучи адаптированной к мышлению и ценностям человека рубежа XIX и XX веков: ирландские имена, названия и бытовые подробности вроде игры, напоминающей шахматы, за которой коротают время герои, оказываются не экзотическими декорациями, а органичной составляющей всех трёх сценических интерпретаций. Сага о Дейрдре доказывает, что обладает внутренним драматическим потенциалом и разнообразием возможных подходов к нему, утверждая тем самым ценность ирландского эпоса как источника сюжетов, образов и мотивов, которые могут обрести вторую жизнь в современной литературе и значительно её обогатить.

На протяжении XX века «Дейрдре» Йейтса и «Дейрдре – дочь печалей» Синга не покидали ирландскую сцену, однако новые интерпретации саг о бегствах практически не появлялись. В 1965 году Дейрдре становится одной из героинь юмористической пантомимы «Эмер и герой» (*Emer Agus An Laoch*), пересказывающей саги уладского цикла с многочисленными отсылками к ирландской поп-культуре 60-х годов⁹⁹. В 1978 году история Дейрдре ложится в основу одной из драм цикла «С почтением к Дзэнами» (*Homage to Zeami*), созданного писателем и драматургом Уликом О'Коннором в стиле театра Но. Японский Но был знаком ирландскому театру со времен Йейтса: драматург взял на вооружение принципы Но в «Четырёх пьесах о танцовщиках», среди которых были и две «кухулинские» пьесы – «Единственная ревность Эмер» и «У ястребиного источника». Однако если Йейтс обращался с канонами японского театра крайне вольно, используя только те его приёмы, которые соответствовали его замыслу и представлениям об идеальной драме, то пьеса О'Коннора позиционировалась как «классический Но»¹⁰⁰.

Театральная судьба Дейрдре получила продолжение в 2005 году в пьесе ирландского драматурга, поэта и журналиста Винсента Вудса «Крик с небес»

⁹⁹ Welch R. The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 177.

¹⁰⁰ PLAYOGRAPHYIreland: A comprehensive database of new Irish plays produced professionally since 1904 : [сайт] URL: <http://www.irishplayography.com/play.aspx?playid=34060> (дата обращения: 26.02.2020).

(*A Cry from Heaven*). Новая адаптация средневекового сюжета привлекла внимание театральных критиков не в последнюю очередь потому, что, продолжая традицию Йейтса, Синга и Расселла, стремилась ошеломить зрителя экстравагантностью подхода. В качестве режиссёра выступил французский театральный деятель Оливье Пи, известный вызывающими постановками как своих собственных, так и чужих пьес. По словам Вудса, он с самого начала был настроен работать именно с Пи: ему довелось побывать на поставленной им в Париже драме Поля Клоделя «Атласная туфелька», и он был настолько впечатлён своеобразным подходом Пи, что с удвоенной силой взялся за черновик пьесы о Дейрдре. «Это было одно из самых поразительных зрелищ, что мне доводилось видеть», — отмечал он впоследствии. <...> «[Постановка Пи] заставила меня ощутить, что в театре возможно всё»¹⁰¹. Однако, по мнению Вудса, их сотрудничество не было настолько тесным, чтобы назвать его соавторством, и он призывает зрителей и критиков не воспринимать спектакль и саму драму как единое целое. Большинству рецензентов, впрочем, эта подсказка не понадобилась: они сразу же предпочли разграничить замысел Вудса и то, что в пьесу было привнесено стараниями Пи. Вот как, к примеру, отзывается о спектакле Карен Фрикер из «The Guardian»: "Постановка, одним словом, так и кричит «европейскостью», «инаковостью», причём иногда настолько агрессивно, что её сильные стороны — прекрасная игра актёров, неплохой верлибр Вудса, да и сама история — кажутся второстепенными»¹⁰². Финтан О'Тул в рецензии для «The Irish Times» и вовсе выделил в драме два пласта: архаичный и современный — первый присутствовал в ней изначально, а второй появляется в её театральной адаптации. Это, по его мнению, сыграло с пьесой злую шутку: она застывает на стыке эпох, не в силах сдвинуться ни в прошлое, ни в настоящее, и в результате оказывается неспособна захватить и увлечь современного зрителя¹⁰³.

¹⁰¹ McKeon B. Deirdre — without the Celtic mist // The Irish Times : [сайт] URL: <http://www.irishtimes.com/culture/deirdre-without-the-celtic-mist-1.453310> (дата обращения: 26.02.2020).

¹⁰² Fricker K. A Cry from Heaven // The Guardian : [сайт] URL: <https://www.theguardian.com/stage/2005/jun/11/theatre3> (дата обращения: 26.02.2020).

¹⁰³ Courtney K., O'Toole F. Reviews // The Irish Times : [сайт] URL: <http://www.irishtimes.com/culture/reviews-1.454360> (дата обращения: 26.02.2020).

И критики, и сам Вудс осознают, что «Крик с небес» пытается встроить себя в уже признанную традицию, которая оставила заметный след в истории ирландской драматургии. Новая интерпретация не может существовать в отрыве от наработок предшественников, даже если она им себя противопоставляет, — и в современной вариации истории Дейрдре можно увидеть те же поэтологические доминанты, что были отмечены нами в «драмах о бегствах». Интерес для Вудса представляет, однако, не только межличностный конфликт, разворачивающийся с помощью сюжетобrazующих мотивов бегства и брака через похищение, но и противостояние между королём и воинами, восставшими против учинённой им несправедливости.

Пьесы Йейтса, Синга и Рассела объединяет стремление отсечь всё лишнее и сосредоточиться на трагедии Дейрдре. Йейтс превращает в драму событие, о котором сага рассказывала в двух словах: его интересует лишь кульминационный момент в противостоянии влюблённых ревнивому королю — их возвращение из изгнания, предательство и смерть. Синг и Расселл добавляют к этому описание уединённой жизни Дейрдре накануне нежеланного замужества, её знакомство с Найси и бегство. Это отражено и в названиях пьес — все три использовали в заглавии имя своей главной героини.

Вудс, напротив, предпринимает попытку обстоятельного прочтения саги как истории падения правящего рода, хроники дворцовых перипетий, заговоров, предательств и переменчивых союзов, — и этим оказывается близок к первоисточнику: в «Изгнании сыновей Уснеха» Дейрдре тоже выступает лишь в качестве причины политических неурядиц. История Дейрдре и тот нечеловеческий крик, который она издаёт, находясь в материнской утробе (именно к нему отсылает заглавие пьесы), знаменует собой не только начало её трагического жизненного пути, но и становится точкой отсчёта очередного витка кровопролитной войны между легендарными ирландскими королевствами — Ульстером и Коннахтом. В драме видны отголоски событий, о которых повествуют другие саги уладского цикла; в ней незримо присутствуют королева Коннахта Медб и король Айлиль, она подготавливает почву для будущих

подвигов Кухулина. Жизнь Дейрдре неразрывно сплетена с судьбой Ульстера: в день, когда она появляется на свет, король и его сподвижники провозглашают долгожданный приход мирных времён, а вместе с её гибелью в финале пятого акта пьесы в упадок приходит весь Ульстер, и на пороге Эмайн Махи – королевской резиденции – появляются воины из враждебного Коннахта.

Несмотря на то, что в пьесе Вудса действует множество героев, и все они играют значительную роль в сюжете, всё-таки именно Дейрдре притягивает к себе больше всего внимания. Драматург, по-видимому, пытался сблизить её с независимой и свирепой Дейрдре из саги, которая едва ли не силой заставляет своего избранника сбежать с ней, однако не мог не считаться с традицией видеть в ней трагическую героиню. Она, конечно, не предстаёт величественной королевой, как у Йейтса, или благородной сентиментальной натурой, как у Расселла, однако в её характере немало черт, сближающих её с Дейрдре Синга. В обоих случаях героиню отличают живость характера, дерзость, несдержанность, она остра на язык, ей свойственна неутолимая жажда жизни – но при этом она чувствует, что её ждёт особая судьба. Дейрдре Синга была готова сознательно прервать свою жизнь на пике счастья, не дожидаясь возможного охлаждения взаимоотношений со своим избранником, немощи и старости, – именно поэтому она принимает решение вернуться во владения короля, догадываясь, что его предложение о мире обернётся предательством и убийством. Дейрдре Вудса тоже демонстрирует особое отношение к жизни, смерти и старости: она ощущает, что ей не суждено жить долго, и именно поэтому стремится глубоко прочувствовать всё, что только можно, а о смерти говорит с лёгкостью: в её представлении это не слишком большая плата за возможность насладиться жизнью сполна. Как и у Синга, возможность любить для неё – то же самое, что ощущать полноту жизни.

Одним из важнейших элементов «Изгнания сыновей Уснеха» являлся мотив предсказания, и в «драмах о бегствах» рубежа XIX и XX вв. он становится поэтологической доминантой, составляющей основу конфликта смертных и надчеловеческих сил. Вмешательство сверхъестественной силы ощущается и в пьесе Вудса, но его герои куда более беспечны и бесстрашны и предпочитают

следовать своим убеждениям и страстям, а не туманным предзнаменованиям. Тем не менее, каждый их поступок, даже если он призван отдалить исполнение пророчества, лишь приближает его осуществление, и в какой-то момент пьеса начинает восприниматься как инструкция по претворению предсказанного в жизнь. Более того, Вудс усиливает мотив предопределённой судьбы, дважды включив в пьесу описание подчёркнуто языческого ритуала: драма начинается и заканчивается символическим сражением людей, одетых в костюмы Быка Ночи и Быка Дня. В первом случае Конхобар вмешивается в ход ритуала, и победа достаётся Быку Дня, однако в финале пьесы Бык Ночи одолевает своего противника, провозглашая то, что и так представляется очевидным: Ирландию ждут беспокойные времена. Пьеса Вудса, таким образом, оказывается не менее фаталистичной, чем драмы Йейтса, Синга и Расселла. Сверхъестественная сила, с которой имеют дело его герои, не персонифицирована, не определена и вполне может оказаться иронией судьбы или законом движения истории, но с её существованием приходится считаться.

По словам Вудса, «Крик с небес» – не возрождение или перерождение мифа, а его уничтожение, «конец легенды», и связано это не только с подчёркнутой историчностью его интерпретации. Финал драмы наглядно демонстрирует, к чему именно привели неразумные действия жалкого в своей беспомощной жестокости короля: это не только упадок Ульстера и смерть Дейрдре, Найси и его братьев, но и символическая смерть их новорождённого ребёнка, которая знаменует собой приход в Ирландию тёмных времён. Век, который мог бы стать золотым, оказывается на деле веком железным.

«Мне хотелось отразить в пьесе моё ощущение того, что в Ирландии словно бы что-то закончилось – это как будто конец мифологии, конец легенды», – говорит Вудс. «Для меня лично это связано с разрушением местности вокруг Тары, и, в конечном итоге, с тем, во что превратилось наше общество»¹⁰⁴. Здесь он имеет в виду нашумевший в 2005 году проект постройки автодороги, которая

¹⁰⁴ Strain M. Working with words: an interview with Vincent Woods // Kairos : [сайт] URL: <http://kairos.technorhetoric.net/11.2/interviews/Woods-interview-KAIROS-11-2.pdf> (дата обращения: 26.02.2020).

должна была проходить неподалёку от Тары – исторического памятника, где, как считается, происходила коронация древних ирландских правителей. Защитники исторического наследия Ирландии вступили в яростную полемику с разработчиками проекта и местными жителями, которые почти единогласно высказывались за постройку новой магистрали. «Битва за Тару» завершилась лишь в 2010 году победой прагматически настроенной части общества: дорога была в конце концов построена. «Возможно, нам стоит задуматься о нашей стране и об обществе, которое мы создали, – продолжает Вудс, – и о нашем отношении к настоящему и прошлому»¹⁰⁵.

Разумеется, пьеса Вудса может быть понята не только как символическое возрождение и гибель мифа: Оливье Пи, напимер, счёл её высказыванием о том, насколько непреодолимым является человеческое стремление ввязываться в кровопролитные конфликты, – и именно это переживание он стремился донести до зрителя своей постановкой¹⁰⁶. Однако интерес представляет не только взаимодействие пьесы с первоисточником, но и её стремление вступить в диалог с уже существующей традицией драматургической интерпретации саг о бегствах, берущей своё начало на рубеже XIX и XX веков. Ирландия тогда переживала более беспокойные времена, чем сейчас; её борьба за независимость выходила на финишную прямую, и формирующаяся нация ощущала потребность в анализе старых и создании новых оснований своей культуры. Именно это побуждало новорождённый ирландский театр обращаться к сюжетам, известным по средневековым книгам, и связывать воедино прошлое, настоящее и будущее. Тогда связь между прошлым и настоящим осуществлялась посредством обращения к эпосу и истории; теперь к ней прибавилась литература Ирландского Возрождения – и именно это, возможно, превращает «Крик с небес» в намного

¹⁰⁵ Strain M. Working with words: an interview with Vincent Woods // Kairos : [сайт] URL: <http://kairos.technorhetoric.net/11.2/interviews/Woods-interview-KAIROS-11-2.pdf> (дата обращения: 26.02.2020).

¹⁰⁶ McKeon B. Deirdre – without the Celtic mist // The Irish Times : [сайт] URL: <http://www.irishtimes.com/culture/deirdre-without-the-celtic-mist-1.453310> (дата обращения: 26.02.2020).

более громкое высказывание в пользу исторической памяти, чем это представляется критикам и зрителям.

2.3. Поэтологические доминанты в драматургических интерпретациях саги о Диармаиде и Грайне (У. Б. Йейтс, Дж. Мур, О. Грегори)

Первой значимой попыткой облечь ирландский эпос в драматическую форму была пьеса У. Б. Йейтса и Дж. Мура «Диармайд и Грания», поставленная в 1901 году и использовавшая в качестве основы перевод наиболее полной и самой поздней версии сказания, созданный леди Грегори. Соавторская работа над этой пьесой была попыткой примирить противоположные взгляды Йейтса и Мура на дальнейший ход развития ирландской драмы (первый разрабатывал концепцию особого поэтического театра, а второй был убеждённым ибсенистом), но, как и следовало ожидать, результатом остались недовольны оба. Действительно, на фоне более поздних драм Йейтса «Диармайд и Грания» смотрится не слишком выигрышно: в ней есть любопытные находки, но, по выражению В. А. Ряполовой, «в ней не было ни оригинальности, ни вдохновения»¹⁰⁷. Зрителями она была встречена тоже довольно неоднозначно, хотя само по себе обращение к ирландскому эпосу не могло не приветствоваться. В последующие годы сага о Диармаиде и Грайне оттесняется на второй план, на ирландскую сцену выходят Кухулин и Дейрдре, и повторно он обретает драматическую форму лишь в 1912 г. стараниями леди Грегори – но её пьеса так и не была поставлена.

«Диармайд и Грания» 1901 года практически точно следовала за сагой, сохранив множество сюжетных опорных точек, образов и мотивов, тогда как «Грания» 1912 года обращается с первоисточником более вольно и изобретательно. Поэтологические доминанты, характерные для саг о бегствах и драм о Дейрдре, – мотивы бегства и брака через похищение – в пьесах о Грайне

¹⁰⁷ Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. С. 92.

продолжают выполнять сюжетообразующую функцию, формируя основу для межличностного конфликта, разворачивающегося между любовниками и несостоявшимся мужем. Ключевым элементом в интерпретации пьесами о Грайне этого конфликта становится один и тот же вопрос, на который сага не давала ответа. Этот вопрос был сформулирован леди Грегори в комментариях к её пьесе: «Она [Грания] спрашивает нас сквозь века: “Почему я, отвергнув седовласого Финна и избрав красавца Диармайда, в конце вернулась к Финну, зная, что он виновен в его смерти?”»¹⁰⁸. Все три драматурга увидели в саге эту загадку и решили предложить возможный ответ. В этом обеим драмам помогает разделение действия на три акта: первый описывает встречу героев и бегство Диармайда и Грании, второй дает картину мирной жизни изгнанников в доме посреди леса вдали от фениев и встречу с обнаружившим их Финном, третий посвящается смерти Диармайда и её последствиям.

По версии Йейтса и Мура, Грания влюблена в обоих. За семь лет уединённой жизни беглецы устали друг от друга, и их чувство было движимо только инерцией, которую остановило лишь появление на сцене нового лица — Финна. Он и Диармайд торжественно заключают перемирие, и Финн убеждает Гранию, что его маниакальное стремление разыскать беглецов было продиктовано не столько любовью к ней, сколько обманом его друга и соратника, которое он в порыве чувств расценил как предательство. Третий акт, однако, раскрывает истинные мотивы Финна: перемирие было ложным, и причина конфликта — не в предательстве и разрушенной мужской дружбе, а в женщине — и Финн фактически уничтожает Диармайда чужими руками, подстроив охоту на смертоносного кабана. Один из фениев, наблюдавших за происходящим, прозорливо заключает: «Грания долго будет оплакивать Диармайда, но Финна она примет с распростёртыми объятиями» (“*Grania makes great mourning for Diarmuid, but her welcome to Finn shall be greater*”).

¹⁰⁸ Gregory I. A. Irish Folk-History Plays. New York & London: The Knickerbocker Press, 1912. P. 195.

По версии леди Грегори, Грания не любит никого — во всяком случае, по-настоящему; она может верить, что влюблена до беспамятства, но глубокого чувства в ней нет. Ей свойственны порывистость и стремительные переходы от симпатии и любви к ненависти и обратно. Происходит игра с мотивировками героев, особенно любопытная в контексте пьесы Йейтса и Мура: Финн вовсе не стремится заключить лицемерный мир и прямо заявляет о не дающей ему покоя любви к Грании и намерении заполучить её любой ценой. Но расстановку сил и приоритетов меняет его разговор со смертельно раненым Диармайдом: соперники забывают о Грании и каются в том, что столько времени потратили на раздоры и ненависть. Несокрушимая мужская солидарность затмевает мелкую вражду из-за женщины, которая словно бы затуманила их сознание; более того, Диармайд не слышит причитаний своей бывшей возлюбленной и забывает о её существовании. Поражённая и оскорблённая Грания принуждает Финна, который тоже неожиданно потерял к ней интерес, взять её в жены, решив посвятить оставшуюся жизнь своеобразной мести Диармайду: «Я отомщу ему! Он захочет, чтобы ты думал лишь о нём, а обо мне не вспоминал... и не раз ещё его призрак вернётся в Алуин. Он захочет являться тебе и шептать что-то посреди ночи, когда ты будешь один. Но рядом с тобой буду я! Он отшатнётся — одинокий, удивлённый! Настанет моя очередь. Я навсегда останусь стоять между ним и тобой, и заставлю его держаться подальше от наших покоев!» (*“I will take my revenge on him! He will think to keep your mind filled with himself and to keep me from you, — he will be coming back showing himself as a ghost about Almhuin. He will think to come whispering to you, and you alone in the night time. But he will find me there before him! He will shrink away lonesome and baffled! I will have my turn that time. It is I will be between him and yourself, and I will keep him outside of that lodging for ever!”*).

На специфику конфликта в пьесе Йейтса и Мура оказывает влияние ещё одна доминанта, ранее отмеченная нами в драмах о Дейрдриде, — мотив предсказания и предопределённой судьбы. Ряд версий «Преследования Диармайда и Грайне» повествует о предсказанной Диармайду смерти от клыков заколдованного кабана. Несмотря на лежащий на нём гейс, запрещающий

охотиться на кабанов, в финале герою приходится вступить в сражение со зверем, который в итоге нанесёт ему смертельную рану. Финн, обладающий даром превращать любую воду в целебную, уступает уговорам фениев и несёт Диармайду воду в пригоршне, но несколько раз намеренно её проливает, тем самым обрекая Диармайда на гибель. В пьесе Йейтса и Мура идея предопределённой судьбы проговаривается снова и снова – открыто, настойчиво, почти навязчиво: на свадебном пиру заходит речь о предсказанной Диармайду смерти; Грайне пересказывает разговор с гадалкой, которая однажды предрекла ей побег с собственной свадьбы; в Диармайде она узнаёт человека, некогда померещившегося ей в тумане, а сам Диармайд убеждён, что знал её «ещё до того, как был рождён» (*“I knew you before I was born”*). Во втором акте жрица Лабан, выполняющая в пьесе ту же функцию, что и воспитательница Дейрдре Левархам, пытается спрясти нить, которая поведаст ей о дальнейшей судьбе воспитанницы, но нити рвутся, и лён заканчивается – как раз в тот момент, когда Диармайд принимает решение выйти на охоту против быка, нагоняющего ужас на живущих в долине пастухов.

Реализация мотива предсказания в пьесе Йейтса и Мура обладает сходством с подходом Расселла в «Дейрдре»: в обоих случаях драматурги стремятся представить всё, что происходит с героями, замыслом богов, который, несмотря ни на что, будет претворён в жизнь. «Мы все вовлечены в дела богов, – говорит Диармайд Грании в третьем акте. – <...> И я на этой охоте исполню то, что мне назначено» (*“We are always on the gods’ business. <...> I, too, shall be on their business in this hunting”*). Боги снова недвусмысленно обозначают своё присутствие: так, Грания убеждена, что таинственный человек, который помог им скрыться от Финна, был на самом деле одним из бессмертных (в саге функцию волшебного помощника выполнял бог Энгус, опекун и воспитатель Диармайда), сам же Диармайд на пороге смерти видит свет, струящийся с холмов, и слышит музыку арфы, забыв обо всём, что его окружает. Однако, в отличие от пьесы Расселла, в «Диармайде и Грании» замысел богов не ведёт к достижению какой-либо конкретной цели. Дейрдре и Найси становятся причиной войны,

развернувшейся между королём Конхобаром и восставшими против него воинами под предводительством Фергуса; мир по воле богов сменяется раздором и кровопролитием. В финале «Диармайда и Грании», напротив, всё возвращается на круги своя: после гибели Диармайда Грания выходит замуж за Финна, как изначально и задумывалось, и её отец – король Ирландии – заключает долгожданный союз с фениями.

«Смертный в чертогах богов и сам становится богом, – с жаром говорит Диармайд, – Но на земле мы всего лишь мячики, которые они перебрасывают друг другу – о, они потрясающие игроки. Ключки из рук не выпускают¹⁰⁹. Всю ночь я слышу, как они хохочут» (*“Every man is a god in heaven, and on earth we are the hurly balls they drive hither and thither – oh, they are great hurly players. The camauns are never out of their hands.”*). Мотив predetermined судьбы, таким образом, снова оказывается связанным с мотивом игры. Перекидывание мяча, однако, несравнимо с партией в шахматы; весёлая забава не тождественна напряжённому интеллектуальному соревнованию. В пьесе Йейтса и Мура боги играют с людьми для собственного развлечения, а наигравшись, – стоит отдать им должное – позволяют смертным вернуться к привычному течению жизни. Но финал у игры может быть и трагическим: не каждому из её невольных участников удастся выйти из неё живым.

Леди Грегори, в свою очередь, к мотиву предсказания не проявляет интереса: в её версии внимание приковано к межличностному конфликту, испытываемым героями переживаниям и перемене их отношения друг к другу. Пророчество о гибели Диармайда не упоминается, и интерес к нему Грании обусловлен не мистическими видениями, а их давней встречей, запавшей ей в память. Вместо заколдованного быка фении сражаются с загадочным Иноземным Королём (the King of Foreign): он носит накидку из бычьей шкуры, а в его облике и характере, по наблюдению Грании, есть что-то дикое, но орудием

¹⁰⁹ Диармайд имеет в виду хёрлинг (англ. *hurling*, ирл. *iomáint, iománaíocht*) – традиционный ирландский командный вид спорта, упоминавшийся в средневековых источниках. В ходе игры команды стараются забить мяч в ворота противника при помощи деревянных клюшек.

божественного замысла он не является – его функция сводится к тому, чтобы выманить Диармайда из убежища, вступить с ним в бой и нанести смертельную рану. Стремление леди Грегори целиком сосредоточиться на взаимодействии между Гранией, Финном и Диармایدом проявляется и в количестве действующих лиц: в отличие от драмы Йейтса и Мура, предполагающей задействовать по меньшей мере два десятка актёров, афиша «Грании» отмечает лишь трёх ключевых героев и двух безымянных фениев, которые в пьесе не произносят ни слова.

Пьеса леди Грегори традиционно подвергается феминистскому прочтению. В её Грании видят «кельтскую Гедду Габлер»¹¹⁰ и расценивают её поступки как сопротивление «мужскому миру», в котором чувства женщины оказываются второстепенными и не заслуживающими внимания. Вот как, например, отзывается об этой пьесе исследователь ирландской литературы Дж. МакКиллоп: «“Грания” леди Грегори, которая была названа ею трагедией, представляется комической вариацией истории о Диармайде и Грайне. На самом деле это последовательная, своеобразно ирландская вариация феминистской темы, которая проходит красной нитью через все её творчество. В её Грайне, которая кажется какой-то непостоянной гарпией, предавшей и мужа, и любовника, отражается фрустрация женщины, страдающей в обществе, где доминируют “крестьянские” ценности»¹¹¹. Возможно, в подобных жёстких утверждениях есть доля преувеличения, но, в сущности, они справедливы. В пьесе леди Грегори мы видим любопытное видоизменение в ткани оригинального сюжета, где поступки мужчин, сражавшихся за Грайне, определялись исключительно её пожеланиями: она отвергает Финна, накладывает на полюбившегося ей Диармайда гейсы, чтобы тот избавил её от нежеланного замужества, подвергает его и свою жизнь опасности, заставляет любовника исполнять любые свои прихоти вплоть до сражения с великаном, стерегущим дерево с волшебными плодами. И Грайне из

¹¹⁰ MacKillop J. Fionn Mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature. New York: Syracuse University Press, 1986. P. 158.

¹¹¹ MacKillop J. Fionn Mac Cumhaill ... P. 159.

саги, и Грания леди Грегори требуют внимания к себе и своим переживаниям, хотят самостоятельно определять свою судьбу, сражаются за право любить своего избранника. В саге Грайне добивается своего, но в пьесе героиня не настолько напориста, не каждое её действие определяется исключительно её желанием лучшего для себя, и нельзя сказать, что она нисколько не заботится о нуждах окружающих её мужчин.

В целом, как в первоисточнике, так и в его интерпретациях сложно выявить однозначных антагонистов. Отрицателен ли Финн в своей ревности, имеет ли он право её испытывать? Положительны ли Диармайд и Грания, обманувшие достойного человека? В пьесе Йейтса и Мура Грания предстаёт ветреной и непостоянной женщиной, которая приносит одни лишь несчастья. Наиболее точную характеристику ей даёт Диармайд: «Не суждено Грании сидеть у камина и нянчить детей, — с горечью заключает он. — По воле богов её чрево бесплодно — не суждено ей возиться с детьми. Пустое чрево дали ей боги, голодное и пустое, как море. В её руке красное яблоко, но она глядит на зелёное — то, что висит на ветке. Она заглядывалась на Финна, даже когда жаждала меня, а после Финна ещё одного найдёт» (*“Grania was not meant to sit by the fireside with children on her knees. The gods made her womb barren because she was not meant to hold children on her knees. The gods gave her a barren womb, hungry and barren like the sea. She looked from the red apple in her hand to the green apple on the bough. She looked from me to Finn, even when she first lusted for me, and after Finn there will be some other”*). Женщина, которая лишь забирает, разрушает, но не создаёт, вряд ли стоит усилий — и парадоксально, что именно она оказывается в центре любовного конфликта за обладание ею. Финн, как и в саге, — обезумевший ревнивец, который ставит любовь к отвергнувшей его женщине выше жизни своего друга, хитростью устраняет соперника и добивается своего. Любопытно, что такая трактовка его образа, перенесённая из первоисточника в пьесу, резко контрастирует с тем характером, который был представлен в других сагах цикла фениев, где Финн традиционно изображался как мудрейший и благороднейший человек. В то же время Грания, в отличие от Дейрдре, со временем начинает видеть в обманутом

муже не только старость, но и величие (greatness), которого недостаёт её молодому и красивому избраннику. Единственным однозначно положительным героем оказывается Диармайд, который был обманут и другом, и возлюбленной, хотя изо всех сил старался оставаться верным обоим. Принципиально, что именно ему, а не умудрённому опытом Финну авторы пьесы позволяют высказывать прозорливые суждения о роли богов в происходящем и давать меткие характеристики другим героям.

Симпатии леди Грегори, напротив, находятся на стороне Грании, которая не может безбоязненно и безболезненно выстраивать свою жизнь так, как ей угодно, и вынуждена находиться под нескончаемой опекой мужчин – то отца, вынуждающего выйти замуж, то мужа, то любовника. Единственный раз поступив не так, как ей навязывается, она оказывается меж двух огней, становится участницей долгого, выматывающего противостояния между несостоявшимся мужем и нерешительным в любви избранником, которое заканчивается внутренним опустошением и ненавистью к обоим. Образ Грании дополняется новыми чертами на протяжении всей пьесы. В первом акте она ведёт спокойную и рассудительную беседу с Финном, производя на него неизгладимое впечатление: впоследствии он признаётся Диармайду, что его подкупили её простота, открытость и бесстрашие – «словно и не королевская дочь». Диармайд, который и сам не мог оторвать от неё глаз, более сдержан: без сомнения, она будет хорошей женой и хозяйкой. Грания немедленно оправдывает данную ей Финном характеристику, бесхитростно признаваясь в своих чувствах к Диармайду и заявляя, что свадьба с предводителем фениев в сложившихся условиях невозможна. Спустя семь лет она всё так же решительно отстаивает своё право на чувство, но в её облике уже нет ни следа бывшего спокойствия и сдержанности: она хватается за копьё, едва завидев Финна, отталкивает его от тела Диармайда, причитает над погибшим возлюбленным, – теперь Финн сравнивает её не с бедной крестьянкой, а с диким ястребом. Способность принимать волевые решения, однако, всегда остаётся при ней: будь это

решительный отказ выйти замуж за Финна в начале пьесы либо столь же решительное согласие на брак в финале.

По словам леди Грегори, образ Грайне был ей более интересен, чем образ уже успевшей обрести популярность Дейрдре: «Думаю, я обратилась к Грании потому, что столько всего уже было написано о прекрасной печальной Дейрдре, которая, объятая тоской, в конце концов подчинилась судьбе. Грания более волевая, она дважды берёт свою жизнь в собственные руки, не заботясь о последствиях»¹¹². Действительно, Грания представляется героиней более активной и инициативной, чем Дейрдре, а её характер и поступки – более противоречивыми и вызывающими у зрителя неоднозначную реакцию. Хотя все три пьесы, посвящённые Дейрдре, по-разному обращались с её историей, их объединяет восприятие Дейрдре как идеальной трагической героини, до последнего преданной своему чувству. Примечательно, что бегство Дейрдре от нежеланного замужества тоже вполне может быть воспринято как легкомысленное следование своим прихотям, но ни один из драматургов не позволяет себе двинуться в этом направлении: все видят в ней предельно благородную, цельную натуру. Как мы уже отмечали, главное различие саг о Дейрдре и Грайне кроется в их финале – хотя в обоих случаях о самоубийстве Дейрдре и необъяснимом замужестве Грайне говорится словно бы между прочим, для полноты картины, – сагам дальнейшие судьбы героинь не интересны. Однако именно финальный поступок обуславливает то, что в драматургических интерпретациях Дейрдре – образ однозначно трагический, а Грания – фигура более сложная.

Представляет интерес сопоставление образной структуры «драм о бегствах» не только с сюжетами-первоисточниками, но и с легендой о Тристане и Изольде, прототип которой, согласно гипотезе ряда исследователей, мог лечь в основу саг-«бегств». При этом необходимо отметить, что фабула и мотивная структура «Преследования Диармайда и Грайне» ближе к сюжету о Тристане и Изольде, чем

¹¹² Gregory I. A. Irish Folk-History Plays. P. 195.

«Изгнание сыновей Уснеха»: как замечает А. А. Смирнов, в ней более отчётливо представлена «лесная жизнь» любовников, родственные отношения между обманутым мужем и избранником героини и связанный с ними конфликт между чувством и сознанием своего долга. Исследователь также обращает внимание на не встречающиеся в истории Дейрдре мотив воздержания и эпизод со «смелой водой» (Грайне укоряет Диармайда, что вода, забрызгавшая ей ноги, смелее, чем он; такое же замечание высказывает и Изольда Белорукая – предназначено оно было, впрочем, не для ушей Тристана)¹¹³.

Несмотря на это, наиболее отчётливое сходство с легендарной Изольдой прослеживается в образе Дейрдре, созданном Йейтсом, Сингом и Расселом. По справедливому наблюдению А. Д. Михайлова, Изольда – «человек одного порыва, одной страсти, яростной и целеустремлённой»¹¹⁴; она целиком сосредоточена на объекте своего чувства, и единственный, с чьим мнением, позицией, переживаниями она последовательно считается – сам Тристан. Такова и Дейрдре, полюбившая Найси и не смирившаяся с его гибелью, оставшись верной своему чувству. В драмах о Грании мы видим иной образ: у Йейтса и Мура она противоречива, непоследовательна, ветрена, у леди Грегори – испытывает по отношению к избраннику сложный спектр эмоций вплоть до стремительного перехода от любви к ненависти.

Особые отношения, связывающие Диармайда с Финном, оказывают влияние не только на развитие конфликта, но и на образы героев. Диармайд в обеих пьесах обнаруживает сходство с Тристаном – и тот, и другой вынуждены обмануть доверие человека, который для них является в какой-то мере отеческой фигурой, и переживают внутренний психологический конфликт, разрешаемый в итоге смертью героя. Найси этот конфликт не знаком: для него Конхобар – не более, чем сюзерен.

¹¹³ Смирнов А. А. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам // Из истории западноевропейской литературы. М.; Л.: Художественная литература, 1965. С. 54–55.

¹¹⁴ Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде. С. 41.

Образы Финна и Конхобара в «драмах о бегствах» объединяют властность, решительность, предприимчивость вплоть до изощрённости, – черты, королю Марку не свойственные. Более всего к образу, созданному в легенде о Тристане и Изольде, приближен психологический портрет Конхобара в драме Синга: король предстаёт человеком, заслуживающим скорее сочувствия, чем неприязни или насмешки (особенно в первом акте), но, как и Марку, ему свойственны вспышки внезапной жестокости; Конхобар, впрочем, в своей ревности более последователен – если Марк рано или поздно отступает от своей затеи казнить Тристана и отдать Изольду прокажённому, то Конхобар исполняет свой план до конца, не прислушиваясь ни к чьему мнению. Стоит также отметить, что действия Финна во втором акте «Грании» леди Грегори любопытным образом перекликаются с эпизодом из легенды, где Тристан является в замок Марка в облике юродивого: Финн, переодевшись нищим, уговаривает Диармайда сойтись в губительной для него схватке с Иноземным королём; как и Тристан, он демонстрирует незаурядные актёрские способности.

Наконец, главная черта драм о Грайне, отличающая их от драм о Дейрдре и легенды о Тристане и Изольде, – характер и природа любви. Дейрдре и Найси, как и Тристан и Изольдой, поглощены взаимным чувством, омрачаемым, впрочем, сознанием своего долга (Тристан), тягой в родные земли (у Расселла), страхом немощи и старости (у Синга), недобрым предчувствием (у Йейтса). В пьесах о Грайне чувство, связывающее любовников, не настолько бескомпромиссно и всеобъемлюще: один из них в какой-то момент теряет интерес к другому, и тот, кого покинули, находит своеобразное утешение в мести (Грания леди Грегори) или смерти (Диармайд у Йейтса и Мура)

Неудивительно, что при всей драматичности конфликта, развернувшегося между Грайне, Диармайдом и Финном, и разнообразных возможностях его интерпретации, на сцене побеждает Дейрдре. Её образ более прямолинеен и целен, она представляется идеальным воплощением стремления к любви. Сила её образа, вероятно, и в том, что она, в отличие от Грайне, с легкостью вписывается

в общеевропейскую традицию, вызывая ассоциации как с античной Еленой, так и со средневековой Изольдой, и при этом остаётся отчетливо «ирландской».

Итак, ирландская драма рубежа XIX и XX веков проявляла стойкий интерес к сагам о бегствах. Поэтологическими доминантами драм о Дейрдри и Грайне являются заимствованные из первоисточников мотивы бегства, брака через похищение, предсказания, а также мотив игры. Сюжетообразующие мотивы бегства и брака через похищение ложатся в основу межличностного конфликта, разворачивающегося между героиней и её избранником с одной стороны и «обманутым мужем» с другой и реализующегося во всех пяти «драмах о бегствах». В ряде драм межличностный конфликт соседствует с конфликтом онтологического характера, неразрывно связанного с мотивом предсказания и предопределенной судьбы: в «Дейдрде» Расселла и «Диармаиде и Грайне» Йейтса и Мура герои вступают в противостояние с замыслом богов, в «Дейдрде» Йейтса – с неведомой силой, определяющей судьбы смертных, в «Дейдрде – дочери печалей» Синга – с неизбежностью старости и угасания чувства. Столкновение смертных и надчеловеческих сил при этом может пониматься как игра: соревнование с судьбой (Расселл, Йейтс) либо весёлая забава, которой предаются боги (Йейтс и Мур). Исключением становится «Грайне» леди Грегори, целиком сосредотачивающая внимание на межличностном конфликте и не испытывающая необходимости обращаться к мотивам предсказания и игры.

Несмотря на сходство сюжета и поступков, совершаемых героинями, восприятие образов Дейдрде и Грайне драматургами значительно разнится: если Дейдрде – последовательно трагическая героиня и образ однозначно положительный, то Грайне – образ менее цельный и более противоречивый. Образ героини выстраивается с учетом её последнего (согласно первоисточнику) поступка: самоубийство Дейдрде, потерявшей Найси, закрепляет за ней статус трагической фигуры, тогда как возвращение Грайне к Финну вызывает у драматургов желание найти объяснение этому обстоятельству в характере Грайне.

Глава 3

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА «КУХУЛИНСКОГО ЦИКЛА» У. Б. ЙЕЙТСА

3.1. Интерпретация саг о Кухулине в пьесах «кухулинского цикла»

Несмотря на то, что саги уладского цикла объединены образом легендарного короля Конхобара, со временем на первый план выходит его племянник Кухулин – могучий герой божественного происхождения, совершивший бессчётное количество подвигов; защитник уладов и любимец женщин, отличавшийся не только доблестью, но и душевным благородством. Ирландская эпическая традиция подробно описывает жизненный путь Кухулина, в котором можно видеть немало типичных элементов, характерных для героического мифа (героической сказки): чудесное рождение, героическое детство, инициационные испытания, героическое сватовство, любовь к богине, необыкновенная смерть¹¹⁵.

Согласно саге «Рождение Кухулина» (др.-ирл. *Compert Con Culainn*, англ. *The conception and birth of Cú Chulainn*), герой является сыном Луга, – бога, ассоциирующегося с солярным культом, – и земной женщины по имени Дехтире, сестры Конхобара (по другой версии, его отцом был сам Конхобар). Первыми исследователями эпоса о Кухулине была предпринята попытка представить героя десакрализованным солнечным божеством, что впоследствии было подвергнуто критике¹¹⁶. Исключительность Кухулина по сравнению с окружающими его людьми, однако, несомненна. Необычен уже сам его облик: сага «Сватовство к Эмер» (др.-ирл. *Tochmarc Emire*, англ. *The wooing of Emer*), описывая его красоту, прельщающую женщин, отмечает, что в глазах у героя семь зрачков (четыре в

¹¹⁵ См., напр.: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 88; Mac Cana P. Celtic mythology. Feltham: Hamlyn, 1970. P. 101; MacCulloch J. A. The religion of the ancient Celts. Edinburgh: T. & T. Clark, 1911. P. 133.

¹¹⁶ См., напр.: MacCulloch, J. A. The religion of the ancient Celts. P. 133–136; Hutton R. The pagan religions of the ancient British Isles: Their nature and legacy. Oxford: B. Blackwell, 1991. P. 175–176.

одном и три в другом), а на ногах и руках – по семь пальцев. Примечательно, что число семь в ирландском эпосе и фольклоре, как правило, связывается с магией и волшебными метаморфозами¹¹⁷. Трансформациям подвержен и Кухулин: в пылу боя его тело деформируется и источает жар, стук сердца становится подобен львиному рыку, а из головы бьёт вверх струя крови, рассыпаясь в воздухе туманом. «Боевая ярость» Кухулина – это, по всей видимости, демонстрация воинской мощи, квинтэссенция того, что составляет сущность воина; принципиально, что в сагах ею обладает только Кухулин, являясь, таким образом, воином идеальным, лучшим из лучших. Вместе с тем он наделяется чертами и умениями созидательного характера, присущими скорее культурному герою: согласно саге «Сватовство к Эмер», он обладает даром мудрости (который покидал его в пылу боя), даром игры «в различные игры на доске», даром счёта, даром пророчества, даром проницательности.

Несмотря на архаические черты в образе Кухулина, его необыкновенные происхождение, облик и умения, исследователями постоянно подчёркивается, что он позиционируется в сагах как исключительный человек, а не сверхъестественное существо. Кухулин живёт в мире смертных и, хотя никто не может сравниться с ним в искусстве боя, он, как и все люди, подвержен враждебному влиянию колдовства и махинаций богов (сидов). Е. М. Мелетинский также отмечает своеобразный трагизм эпоса о Кухулине: к неизбежной гибели героя ведут не столько внешние обстоятельства, сколько благородство его характера, вынуждающее его постоянно ставить свою жизнь на кон ради благополучия и процветания родных земель¹¹⁸.

Вобрав в себя множество мифологических мотивов, уходящих корнями в прошлое, эпос о Кухулине, вероятно, имеет всё же «местное», «родовое» происхождение: действие саг происходит на севере Ирландии, в Ульстере, тогда

¹¹⁷ В саге «Сватовство к Этайн» (ср.-ирл. *Tochmarc Étaíne*, англ. *The wooing of Étaín*) героиня семь лет провела в образе насекомого; согласно легенде, озеро Лох-Гур, расположенное в графстве Лимерик, раз в семь лет становится входом в иной мир; в фольклоре кельтских народов существует поверье о седьмом сыне, который способен видеть то, что скрыто от глаз других людей, и др. Подробнее см.: Monaghan P. *The encyclopedia of Celtic mythology and folklore*. New York: Fact on File, 2004. P. 362.

¹¹⁸ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 88.

как правители и обитатели других ирландских королевств (в частности, враждебного Коннахта) представлены чужаками¹¹⁹. С течением времени, однако, саги уладского цикла становятся общеирландскими – по-видимому, благодаря их художественным достоинствам, – и на рубеже XIX и XX веков Кухулин обретает статус национального ирландского героя, став носителем и выразителем героического начала, необходимого Ирландии в её борьбе за политическую и культурную независимость. В этом не было ничего удивительного: образ непобедимого героя, дававшего отпор всякому, кто посягал на земли, которые он поклялся защищать, был чрезвычайно привлекателен для националистически настроенной интеллектуальной элиты, недовольной подчинённым положением Ирландии и уничижительными стереотипами об ирландцах. Как отмечал исследователь ирландской литературы П. Рафруади, «Находясь в тени Британской империи, Ирландия была готова воспринять миф о Кухулине – так же, как Германия была готова воспринять миф о Зигрифе, находясь в тени Франции»¹²⁰.

События 1919 – 1923 гг. – Война за независимость и гражданская война – нередко оценивались ирландской литературой в негативном ключе – стоит прежде всего вспомнить трагикомическую «Дублинскую трилогию» Ш. О’Кейси и её настойчиво антивоенный пафос. Пасхальное восстание 1916 г. и его участники, напротив, оказались овеянными романтическим ореолом и стали восприниматься неразрывно со словами Йейтса, произнесенными им в стихотворении «Пасха 1916 года» – «родилась ужасная красота» (*“A terrible beauty is born”*). Традицию эту нарушил, однако, С. Бэкетт в романе «Мёрфи», один из героев которого после долгого созерцания статуи Кухулина в здании дублинского Почтамта на О’Коннелл-стрит, ставшем свидетелем Пасхального восстания, внезапно принялся биться об неё головой – сложно сказать, какие именно чувства его обуревали, но писатель своё отношение к почитанию восстания и событий, за ним последовавших, выразил довольно красноречиво.

¹¹⁹ Смирнов А.А. Предисловие к кн. «Ирландские саги» // Ирландские саги. Л.: Academia, 1933. С. 48.

¹²⁰ Raffroidi P. Imagination and Revolution: the Cuchulain Myth // Irish Culture and Nationalism, 1750–1950. London: Palgrave Macmillan, 1983. P. 138.

Статуя, изображающая умирающего Кухулина, была установлена в здании Почтамта в 1935 году. Её автор, скульптор Оливер Шеппард, создал её намного раньше – в 1911 году, взяв за основу образ, переходящий из одной саги о смерти Кухулина в другую: смертельно раненый в сражении с войском королевы Медб, герой привязывает себя к камню, чтобы встретить смерть стоя. «Эта прекрасная скульптура <...> является символом бесстрашия, мужества и неизменной стойкости», – отметил на церемонии открытия Имон де Валера, один из лидеров ирландского движения за независимость и впоследствии премьер-министр Ирландии. Статуя умирающего Кухулина, установленная в память о Пасхальном восстании, окончательно закрепила за ним статус национального героя.

В 1903 г. У. Б. Йейтс пишет первую версию одноактной пьесы «На берегу Байле» (*On Baile's Strand*), которая положит начало так называемому «кухулинскому циклу» (*The Cuchulain Cycle*). За «Байле» последуют ещё четыре пьесы, очерчивающие жизненный путь Кухулина: «Зелёный шлем» (*The Green Helmet*, 1908 – 1910), «У ястребиного источника» (*At the Hawk's Well*, 1917), «Единственная ревность Эмер» (*The Only Jealousy of Emer*, 1919) и «Смерть Кухулина» (*The Death of Cuchulain*, 1939). Некоторые исследователи включают в «кухулинский цикл» и «Дейдре» 1906 г.¹²¹; основанием для этого выступает принадлежность «Изгнания сыновей Уснеха», как и саг о Кухулине, к уладскому циклу, а также образ короля Конхобара. Универсальным источником сюжетов о Кухулине для Йейтса была уже упомянутая книга леди Грегори «Кухулин из Муиртемне». Среди достоинств этой книги Йейтс отмечает то, что леди Грегори не приводит лишь одну версию того или иного сюжета, как это делалось прежде, но совмещает разные версии, причем без попыток приписать что-то от себя¹²².

Драмы «кухулинского цикла» объединены интересом к образу Кухулина, но в остальном довольно разнородны. Первую и последнюю разделяет 36 лет: «На берегу Байле» была создана в период политического затишья в Ирландии,

¹²¹ См., например, монографию Б. Фридмана «Путешествие в глубины сознания: "кухулинский цикл" У. Б. Йейтса» (Friedman B. *Adventures in the Depths of the Mind: The Cuchulain Cycle of W. B. Yeats*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977. 168 p.).

¹²² Gregory A. *Cuchulain of Muirthemne*. London: John Murray, 1911. P. 8.

способствовавшего расцвету Ирландского литературного Возрождения; «Смерть Кухулина» – когда события Пасхального восстания, Войны за независимость и гражданской войны, потрясавшие Ирландию в 1910-1920-х годах, уже отходили в прошлое. В ранних пьесах цикла Йейтс продолжает поиск своего драматургического языка в соответствии с идеями, высказанными им в теоретических работах; поздние написаны под влиянием принципов японского театра Но. Одни драмы представляют собой стихотворный текст, другие сочетают поэтическую речь с прозаической. Пьесы могут обращаться как к конкретным сюжетам уладского цикла, так и конструировать оригинальную фабулу, заимствуя из первоисточника лишь те или иные образы. В связи с этим анализ «кухулинского цикла» с точки зрения характерных для него поэтологических доминант предлагается начать с рассмотрения особенностей сюжета и образной структуры пьес цикла, что, в свою очередь, позволит выявить доминанты на уровне конфликта, мотива и пространственно-временной организации.

Первая пьеса «кухулинского цикла» – «На берегу Байле», написанная в 1903 г., – существует в двух редакциях. Основной считается вторая, созданная в том же году и отличающаяся от первой заметно переработанной завязкой.

«На берегу Байле» восходит к саге «Смерть единственного сына Айфе» (ср.-ирл. *Aided óenfir Aífe*, англ. *The Death of Aífe's only son*), наиболее ранняя версия которой содержится в Жёлтой книге Лекана (кон. XIV – нач. XV вв.). В книге леди Грегори этот сюжет получил название «Единственный сын Айфе» (англ. *The only son of Aoife*). Сага рассказывает о сражении Кухулина с его неузнанным сыном Конлой, происхождение которого открывается герою, только когда юноша получает смертельную рану.

Мотив сражения отца с неузнанным сыном знаком не только ирландскому эпосу: его мы встречаем и в иранской поэме «Шахнаме» Фирдоуси, и в германской «Песни о Хильдебранде», и в русских былинах об Илье Муромце и Сокольнике. Примечательно, что в мифологических и фольклорных сюжетах об отцеубийстве (в первую очередь, миф об Эдипе) внимание поединку практически

не уделяется: сын, как правило, с лёгкостью одолевает отца и занимает его место. По наблюдению В.Я. Проппа, сюжет об отцеубийстве исторически представляет собой совмещение в народном сознании старой матриархальной (через зятя) и новой патриархальной (через сына) систем наследования: сын-наследник замещает зятя-наследника, но перенимает у него функцию вражды по отношению к старому царю – прежде тестю, теперь отцу¹²³. Вероятно, здесь сохраняются и отголоски описанной в «Золотой ветви» Дж. Фрэзера веры в иссякание магической силы царя-жреца по прошествии некоторого времени, в связи с чем его место должен занять новый царь. Сюжеты о смерти сына от руки отца Пропп рассматривает в контексте мифа об Эдипе, также видя в них совмещение матриархальной и патриархальной моделей: ребёнок воспитывается матерью, однако в какой-то момент ощущает необходимость отправиться на поиски отца¹²⁴. Э. Фромм, в свою очередь, критикуя фрейдовское понимание мифа об Эдипе, видит в нём отражение устоев патриархального общества, побуждающего сына-наследника к бунту против власти отца¹²⁵.

В «Смерти единственного сына Айфе», однако, бунт сына наполняется отрицательным смыслом – теперь он ассоциируется не с привнесением в установленный порядок нового, прогрессивного начала, но с опасным, бесцеремонным нарушением этого порядка. Прибыв в уладские земли, Конла отказывается назвать своё имя (на нём лежит гейс, запрещающий это делать), тем самым нарушая обычаи уладов. Угроза, исходящая от Конлы, отражена и в пьесе Йейтса: прибыв в Ирландию, юноша вступает в бой с прибрежной стражей, из чего король Конхобар заключает, что он – посланник королевы Айфе, задумавшей развязать войну. Столь же негативную, деструктивную окраску действия сына приобретают и в «Шахнаме», и в русских былинах: Сохраб по злему наущению возглавляет атаку на Иран; Сокольник без повода задирает богатырей; задачей же отца становится устранение возмутителя спокойствия. Победа даётся отцу

¹²³ Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора // Фольклор. Литература. История. М.: Лабиринт, 2002. С. 10–19.

¹²⁴ Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора. С. 29–32.

¹²⁵ Фромм Э. Величие и ограниченность теории Фрейда. Москва: Аст, 2000. С. 57–59.

нелегко: он почти всегда находится на грани поражения, и от смерти его спасает только особый боевой приём («Смерть единственного сына Айфе»), молитва («Шахнаме») или броня («Илья Муромец и Сокольник»). Поскольку убийство кровного родственника в Средние века было поступком осуждаемым, во всех указанных сюжетах вина героя-отца смягчается: он либо не узнаёт сына, пока тот не оказывается на грани смерти («Шахнаме», «Смерть единственного сына Айфе»), либо ему приходится вступить с ним в бой из соображений чести и долга («Песнь о Хильдебранде»), либо сын заслуживает сурового наказания за чрезмерное нахальство («Илья Муромец и Сокольник»)¹²⁶. В итоге, однако, побеждает консервативное начало.

Йейтс сохраняет сюжет саги, но по-своему интерпретирует конфликт, который теперь реализуется не в противостоянии отца и сына, а во взаимоотношениях Кухулина и Конхобара: король является к Кухулину в дом, требуя, чтобы тот принес вассальскую клятву; Кухулин сопротивляется и не понимает, зачем королю это надо. В ходе спора герои предстают не только оппонентами, но и антиподами: Йейтс последовательно противопоставляет Кухулина с его необузданным, диким нравом Конхобару, с годами уступившему тяге к покою и порядку. Любопытно, что образ Кухулина в пьесе связан со стихией огня, а Конхобара – со стихией воды: Кухулин опасается, что вместо крови по венам Конхобара течет вода; сам же король, говоря о Кухулине, замечает, что «из-за него горит земля, как будто она сама – огонь» (*“He burns the earth as if it were a fire”*). Связь Кухулина со стихией огня обусловлена его происхождением: Йейтс заимствует элементы саги «Рождение Кухулина», включая в пьесу упоминание об отце героя, «пришедшем с солнца». Стоит отметить, что, согласно саге «Рождение Конхобара» (др.-ирл. *Compert Conchobuir*, англ. *The conception and birth of Conchobor*), мать будущего верховного короля забеременела им, выпив воды из реки.

¹²⁶ Подробный анализ поединка отца с сыном в указанных источниках см., напр., у А. Т. Хатто: Hatto A T. On the excellence of the ‘Hildebrandslied’: a comparative study in dynamics // *Essays on medieval German and other poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. P. 93–116.

Сравниваются не только сами герои, но и их дети. Кухулин заявляет, что сыновья Конхобара ему не по душе: «в них нет стержня, в костях нет крепости» (*“they have no pith, no marrow in their bones”*). Своему неузнанному сыну, явившемуся в дом собраний и дерзко потребовавшему поединка, герой даёт иную характеристику: «взгляд твой холоден, а сердце горячо» (*“you have a hot heart and a cold eye”*) – и вместо поединка предлагает ему стать друзьями и соратниками. Взгляды героев на женщин, которые достойны рожать им сыновей, тоже разнятся: Конхобар с иронией замечает, что Кухулин и видеть никого не желает, кроме сид или диких воительниц вроде свирепой Айфе; Кухулин насмехается в ответ – ирландские королевы, что круглые сутки сидят за прялками, гомонят и стараются угодить своим королям, вряд ли заслуживают внимания.

Противостояние Конхобара и Кухулина, таким образом, – это столкновение мира обыденного, заурядного (Конхобара и его сыновей) и мира возвышенного, героического (Кухулина и его сына, почти равного ему). Героям божественного происхождения, совершавшим невероятные подвиги, нет места в мире, в котором царят осторожность и прагматизм, – и Кухулин уступает Конхобару. Взвешенным решением его поступок назвать сложно: он скорее отмахивается от бесконечных уговоров единственным возможным способом. Это приводит к трагедии: король приказывает Кухулину убить неизвестного юношу, прибывшего из враждебной Шотландии. Отчасти это трагическая вина Кухулина, однако тяжесть вины Конхобара, явившегося требовать вассальской преданности от героя, превосходящего его не только мощью и отвагой, но и душевным благородством, также очевидна. В результате Кухулин, обезумев, бросается к морю и вступает в неравную битву с волнами: ему кажется, что он борется с королём, вынудившем его сойтись в бою с таинственным пришельцем, у которого не было ни единого шанса выстоять против непобедимого героя. Подобный сюжетный элемент мы можем видеть и в первоисточнике, где Кухулина околдовал друид, чтобы тот не обратил свое горе в злость и не перебил всех окружающих. Мотив «околдовывания» реализуется в пьесе иначе: Кухулин не хочет убивать юношу,

чувствуя к нему необъяснимую симпатию, но окружающие убеждают его в том, что он действует не по своей воле.

Таким образом, конфликт, реализованный в сюжетах об убийстве сына отцом и являющий собой противостояние консервативного и прогрессивного начала, в пьесе Йейтса коренным образом переосмысливается. Кухулин и его сын – носители *старых* порядков, предполагающих индивидуальную свободу подлинного героя, ограниченную только его собственными воззрениями и представлениями. Конхобар, напротив, стремится упрочить свою власть, установив *новые* порядки, подавляющие личность героя и принуждающие его действовать в соответствии с волей сюзерена. С этой точки зрения причиной трагедии – убийства отцом сына – становится опасная, деструктивная природа «прогрессивных» нововведений Конхобара, вынудивших Кухулина подчиниться требованиям короля, несмотря на то, что ему говорили собственный опыт и чутьё.

Следует, однако, отметить ещё одну особенность драмы Йейтса, немаловажную для анализа представленного в ней конфликта. Наравне с эпическими героями в пьесе действуют обосновавшиеся в доме Кухулина Слепец и Дурак – неразлучные приятели, отпускающие меткие комментарии по поводу происходящего. Будучи образами подчеркнуто сниженными, одновременно комичными и отталкивающими, они, тем не менее, играют в происходящем роль скорее трагикомическую. Йейтс отмечает в ремарке, что их лица скрыты за гротескными масками, тогда как больше ни на ком из героев маски не надеты. Кроме того, у них нет имен – причём в первом варианте пьесы имена у них были, а во втором, окончательном, они их лишаются. Наконец, в пьесе звучат слова «Жизнь протекает между дураком и слепцом» (*“Life drifts between a Fool and a Blind Man”*). Так, Слепец и Дурак – не столько действующие лица, сколько одушевленные абстрактные понятия; слепота и безумие, которые овладевают Кухулином. Слепец и Дурак живут в доме героя, и тот находится между ними в прямом и переносном смысле. Он *слепец*, так как не понимает того, что перед ним его сын, хотя всё на это намекает: и то, что юноша похож на Айфе, и то, что он, Кухулин, чувствует к нему необъяснимую симпатию. Однако с подсказки

Конхобара он убеждает себя в том, что пришелец его околдовал, и жаждет с ним сразиться и сгладить позор своей минутной слабости. Узнав, что убитый им юноша – его сын, Кухулин оказывается *одурачен*: и Конхобаром (который, судя по всему, и сам был в неведении), и сыном (который не открыл своего имени), и самим собой (если вспомнить первоисточник, где Кухулин наложил на нерожденного ребёнка гейс – запрет рассказывать о своём происхождении). Любопытно и то, что Слепец и Дурак, а вместе с ними и зритель, знали тайну юноши с самого начала, и в конце правду о сыне Кухулину открывает именно Слепец, а его безумие констатирует Дурак.

Символическое понимание этих образов как двух сил, владеющих человеком, – слепоты и безумия, которые сами по себе отнюдь не слепы и не безумны, – переносит внимание от конфликта неординарной личности и не достойного её окружения к онтологическому пониманию пьесы. Обезумевшему Кухулину кажется, что он сражается с Конхобаром, но на деле он бьётся со стихией, и ключевым конфликтом пьесы оказывается противостояние Кухулина и высших стихийных сил, воплощенных в образе моря; человека и трагического стечения обстоятельств, которое направляется чьей-то незримой, но всесильной рукой. Вина Конхобара оказывается мнимой, он лишь орудие этих сил. Стихию невозможно ни ранить, ни убить, но именно она оказывается единственным противником, достойным легендарного героя, исключительного во всех отношениях. Спустя два года сходный конфликт появится в пьесе Йейтса «Дейдре», став впоследствии поэтологической доминантой «драм о бегствах».

С образами Слепца и Дурака связана и пространственная организация пьесы. Действие происходит в доме Кухулина, расположенном на морском берегу. Пространство кухулинского дома объединяет два типа героев: комедийные Дурак и Слепец действуют в пьесе наравне с эпическими персонажами. Так, можно выделить два противопоставленных и пересекающихся пространства. Первое принадлежит Конхобару, его вассалам, юноше-пришельцу, то есть героям, заимствованным из средневекового сюжета, и решающим вовсе не бытовые проблемы. Другое – пространство Дурака и Слепца – напротив,

сниженное, комическое (Дурак, например, переживает из-за своего пустого желудка и препирается со Слепцом, требуя, чтобы тот его накормил). Противопоставление подчеркивается тем, что речь героев «эпического» пространства является поэтической, книжной, а героев «бытового» – прозаической, разговорной. Соединяет эти пространства Кухулин: он переходит из одного в другое и общается и с Конхобаром, и со Слепцом, меняя при этом манеру речи и выказывая способность говорить как стихами, так и прозой.

Итак, наполняя фабулу саги новыми смыслами, Йейтс практически целиком сохраняет сюжет саги, лишь придав иной оттенок взаимоотношениям Кухулина и Конхобара, добавив несколько действующих лиц, не фигурирующих в первоисточнике, и повысив «чувствительность» Кухулина: он испытывает верные предчувствия (причем подробно их описывает) и вообще реагирует на происходящее более бурно. Ту часть саги, которая рассказывает о встрече героя с Айфе, детстве их сына и мотивах, побудивших Айфе отправить юношу в уладские земли, Йейтс опускает, тем самым исключая Айфе из круга виновных в произошедшем. Вину делят Конхобар и стихийные надчеловеческие силы.

Прозаическая драма «Золотой шлем» (*The Golden Helmet*), написанная Йейтсом в 1908 г., два года спустя была переработана в стихотворную и получила новое название «Зелёный шлем». В комментариях к пьесе Йейтс отмечает, что её источником послужила сага «Пир Брикriu» (др.-ирл. *Fled Bricrenn*, англ. *The feast of Bricriu*) и что она должна выступать предисловием к пьесе «На берегу Байле».

Сага, древнейшая зафиксированная версия которой относится к XII веку, повествует о споре за звание лучшего, разгоревшемся между тремя воинами Конхобара – Коналом, Лойгайре и Кухулином – на пиру, затеянном склочным человеком по имени Брикriu. С предложенными испытаниями лучше всех справляется Кухулин, однако его соперники не торопятся признавать своё поражение. Точку в споре ставит волшебник Курои, подвергший героев проверке на храбрость и верность данному слову. Явившись в пиршественный зал в облике неуклюжего чужестранца с огромным топором, он предлагает спорщикам его

обезглавить, но предупреждает, что на следующий день придет снова и лишит головы своего убийцу. Герои принимают вызов и отрубают ему голову, однако сутки спустя незнакомец вновь возникает на пороге дома и требует причитающийся ему долг. Конал и Лойгайре в страхе прячутся, и только Кухулин решается подставить шею под топор. Курои раскрывает, кем он является на самом деле, и провозглашает Кухулина лучшим среди ирландских мужей. Этот сюжет знаком нам в том числе и по средневековой английской поэме «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», одним из источников которой считается ирландский «Пир Брикriu»¹²⁷.

Йейтс заимствует из первоисточника ряд ключевых образов: Кухулина, его жены Эмер, воинов Конала и Лойгайре, их жён (они остаются без имен), а также возницы Кухулина Лаэга. Образы волшебника Курои и злоязыкого Брикriu совмещаются в загадочном Красном Человеке, который разжигает ссору между героями, с удовольствием за ней наблюдает и, наконец, разрешает спор в пользу Кухулина. Право называться лучшим в пьесе связывается с чудесным предметом – зелёным (изначально золотым) шлемом. Некогда соратники Кухулина Конал и Лойгайре заключили пьяную сделку с явившимся из моря сидом – Красным Человеком – и теперь, дрожа, ждут, когда тот появится и заберёт свой долг: отрубит Коналу голову. Кухулин готовится дать пришельцу отпор, но Красный Человек меняет планы и, появившись, вручает героям зелёный шлем. Теперь воины должны рассудить, кто из них более достоин неожиданного подарка.

Любопытна трансформация образа Кухулина по сравнению с первоисточником – он словно очищается от любых недостатков и вместо того, чтобы бросаться в бой, выполняет в пьесе роль миротворца: пытается убедить соперников, что все они в равной мере достойны носить подаренный им волшебный шлем. Иначе, чем в саге, он разрешает и ссору между жёнами героев, которые начинают пререкаться на пороге дома, решая, чей муж лучше и, соответственно, которая из них достойна того, чтобы войти внутрь первой (мотив,

¹²⁷ Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 45.

реализующийся и в «Песни о Нибелунгах»). Кухулин из саги, недолго думая, поднимает стену, чтобы его жена Эмер беспрепятственно вошла. В пьесе он, однако, миролюбив и справедлив: приказывает расширить оконные проемы и сделать так, чтобы женщины вошли одновременно. Идеализируя героя, Йейтс не только противопоставляет его остальным персонажам, готовым хвататься за оружие и до хрипоты выяснять, кто из них лучше, но и подчёркивает совершаемый им в финале акт героизма. В первом варианте пьесы дается чёткая мотивация этого поступка: Кухулин подставляет голову под меч Красного Человека, помня его слова о том, что Ирландия будет опозорена и никогда не узнает мира, если условия сделки не будут соблюдены. Герой с честью проходит испытание на благородство и отвагу, и Красный Человек, одобрив бесстрашие героя, водружает шлем на его голову.

С этой точки зрения стоит обратить внимание на содержательные изменения, которые Йейтс вносит во вторую версию драмы. В отличие от «Золотого шлема», «Зелёный шлем» имеет подзаголовок «героический фарс» (*the heroic farce*), что сразу снижает героически-жертвенный пафос пьесы в пользу лёгкости и комичности. Это поддерживается изменением мотивировки Кухулина: Красный человек не обещает Ирландии бед, требуя лишь выполнения условий сделки, и, соответственно, идея жертвы во имя Ирландии исчезает. Теперь Кухулином движет только чувство справедливости: нужно отдать морскому духу причитающийся ему кровавый долг, – и герой говорит: «Он сыграл и заплатил своей головой, и будет правильно, если мы отплатим ему тем же <...> Пускай забирает мою голову» (*“He played and paid with his head and it's right that we pay him back <...> So I will give him my head”*). Вместе с тем превосходство Кухулина над другими героями, претендующими на звание лучшего, объясняется не только демонстрируемыми им великодушием, миролюбивостью и чувством долга, но и тем, что ему это звание не нужно – в отличие от них, он не воспринимает спор всерьёз и со смехом наполняет злосчастный шлем элем, предлагая распить его в знак дружбы. Так, из идеализированного героя-патриота Кухулин превращается в

просто героя, более человеческого и менее «образцового», но при этом всё так же достойного уважения.

Изменения коснулись и Эмер: в «Зелёном шлеме» её образ более ярок и лиричен, чем в старой редакции пьесы; теперь она не просто супруга героя, но и его соратница, не уступающая ему в решительности. Делается это за счёт расширения сцен с её участием, а также изменения слов её песни. Эмер из «Золотого шлема» более близка Эмер из саги: как и свой прототип, она самолюбиво перечисляет свои достоинства, тогда как Эмер из «Зелёного шлема» поет о своей любви к мужу. Поэтизация образа Эмер смягчает контраст между Кухулином и остальными «смертными» героями пьесы: не он один оказывается совершенным, хотя, без сомнения, сохраняет нравственное преимущество над соперниками.

Что до цвета шлема, то изменение его внешнего вида никак не повлияло на его роль. Золотой цвет формально намекал на мнимую ценность неожиданного подарка, но это значение реализуется и на смысловом уровне. В обеих версиях Йейтс акцентирует внимание на зелёном цвете: в ремарке отмечаются зелёные декорации и то, что одежда актёров должна быть разных оттенков зелёного. Зелёный — цвет моря, а значит, в контексте пьесы символически обозначает причастность к потустороннему. Зелёный цвет шлема укрепляет его связь с морской стихией; с этой точки зрения эпизод, когда Кухулин бросает шлем в воду, более органично вплетается в ткань пьесы: то, что пришло из внеземного пространства и оказалось причиной раздора, должно уйти обратно. Помимо этого, название драмы в новой редакции может расцениваться как отсылка к сюжету о сэре Гавейне, где зелёный цвет связывается с качествами и способностями, недоступными смертным, — в частности, неуязвимостью.

Для обеих редакций пьесы характерны черты героического мифа и его поздних модификаций — героической сказки и рыцарского романа, представляющих собой серию инициационных испытаний героя. Подставив голову под меч Красного Человека, Кухулин оказывается в экзистенциальной ситуации — на пороге смерти, однако именно готовность пожертвовать своей

жизнью позволяет ему пройти испытание, и в финале пьесы сид – первоначальный хранитель чудесного предмета – награждает героя волшебным шлемом. Героически-фарсовый «Зелёный шлем» – без сомнения, самая оптимистичная «кухулинская» пьеса, и это отличает её от остальных, где разворачиваются драматичные или трагедийные события.

В более поздних пьесах «кухулинского цикла» Йейтс предпринимает попытку совместить европейскую драматургическую традицию с японским театром Но, заимствуя из него ряд особенностей: минимум декораций и их предельную условность, использование масок и включение в пьесу танца как кульминации действия. Японский театр стал для Йейтса квинтэссенцией театральности, а его приёмы, естественные для японской культуры, ошеломляли не привычного к ним европейского зрителя: происходящее на сцене должно было вывести его сознание за пределы обыденности и пробудить в нём не столько мысль, сколько особое, уникальное переживание.

В 1916 г. публикуется первая драма Йейтса в стиле Но – «У ястребиного источника», хронологически предшествующая и «Зелёному шлему», и «На берегу Байле». Эта пьеса не соотносится ни с одним конкретным сюжетом о Кухулине. Описанные в ней события происходят незадолго до встречи героя с воительницей Айфе: пьеса кончается тем, что Айфе по внушению сиды идет на героя войной – впрочем, и она сама, и её войско остаются за пределами сцены.

В каком-то смысле в пьесе даже нет Кухулина: этим именем себя называет герой, обозначенный автором как Юноша. Наравне с ним действуют Старик и молчаливая женщина, охраняющая источник. Йейтс превращает конкретные образы в абстрактные, в персонификацию идей и жизненных моделей. Старик, всю жизнь проведший около пересохшего колодца, выражает идею пассивной, спокойной и, в сущности, никчёмной жизни. Юноша, назвавшийся Кухулином и вступивший в противоборство с сидой, охраняющей источник, – это, напротив, идея активной жизни, борьбы, героизма.

Образ Юноши не вступает в противоречие с образом Кухулина, знакомому зрителю по предыдущим пьесам, однако складывается он из черт, присущих не столько легендарному герою в начале его пути, сколько самой молодости. Юноша порывист и принимает быстрые и спонтанные решения: услышав рассказ о волшебном источнике, немедленно садится в лодку и отправляется на поиски. В разговоре со Стариком проявляются его нетерпеливость и самоуверенность – он раздражён, что уже целых полдня не может разыскать источник, но ничуть не сомневается в успехе: «С чего бы удаче вдруг изменить сыну Суалтама? Ждать долго мне никогда не приходилось» (*“Why should the luck // Of Sualtim's son desert him now? For ever // Have I had long to wait for anything”*). В репликах, обращённых к сиде, Юноша демонстрирует бесстрашие и упрямство, заявляя, что ничуть её не боится, и ставя ультиматум: «Что хочешь делай, а я отсюда не уйду, пока не стану, как ты, бессмертным» (*“Do what you will, I shall not leave this place // Till I have grown immortal like yourself”*). Так, будучи скрытым за абстрактной маской, образ Кухулина – героя исключительного, незаурядного, выделяющегося на фоне других – оказывается также способным стать образом обобщённым, совокупностью свойств, характерных для человека на определённом этапе жизни.

Не находя в этой пьесе образов и сюжетов, заимствованных из тех или иных саг уладского цикла, можно отметить образы и мотивы, знакомые ирландской эпической традиции. Над источником бессмертия склоняется орешник – символ мудрости; дерево и опавшие с него листья столь же сухи и безжизненны, как и камни на дне колодца. Так, лежащий в основе пьесы спор о том, нужно ли человеку бессмертие, подчеркивается на образном уровне: мудрость и поиск вечной жизни оказываются понятиями несовместимыми. Сам источник напоминает о дарующих бессмертие ягодах рябины, знакомых нам по «Преследованию Диармайда и Грайне»: в обоих случаях герои близки к тому, чтобы обрести вечную жизнь, но не обретают её, неожиданно для себя самих забывая о попавшем в их руки сокровище.

Драма «У ястребиного источника», таким образом, во всех отношениях стоит особняком среди других пьес «кухулинского цикла».

Вторая «кухулинская» пьеса в стиле Но, «Единственная ревность Эмер», была закончена Йейтсом в 1919 г. В 1928 г. она была переработана, получив название «В битве с волнами» (*Fighting the Waves*): изменения, внесённые в пьесу, были рассчитаны на то, чтобы её можно было ставить не только на малой сцене или в гостиной для избранной публики, но и в обычном театре.

Йейтс снова обращается к конкретному источнику. Сага «Болезнь Кухулина» (др.-ирл. *Serglige Con Culainn*, англ. *The wasting sickness of Cú Chulainn*), в пересказе леди Грегори получившая название «Единственная ревность Эмер», рассказывает о недуге, настигшем Кухулина и повергшем его сначала в глубокий сон, а потом лишившем былой силы. Болезнь оказалась местью двух сид, которые, однако, посчитав, что достаточно наказали героя, просят его отправиться в Страну Блаженства (др.-ирл. *Mag Mell*, англ. *the Pleasant Plain*) и помочь местному королю справиться с враждебным войском. Кухулин разбил силы противника и получил возможность жить в Стране Блаженства ещё месяц вместе с любимившей его сидой Фанд. Вернувшись в земли уладов, он продолжал встречаться с ней, однако об этом стало известно его жене Эмер, и в ней проснулась ревность. Кухулина влечёт к обеим женщинам, но последнее слово остается за Фанд, которая в конце концов уступает Эмер и, несмотря на любовь к Кухулину, возвращается к своему мужу – морскому богу Мананнану Мак Лиру.

В очередной раз Йейтс значительно перерабатывает сюжет и образы первоисточника. События пьесы продолжают фабулу «На берегу Байле», тогда как сага о болезни Кухулина и ревности Эмер приводится в книге леди Грегори до саги о поединке Кухулина с сыном – впрочем, хронология событий жизни Кухулина условна, поскольку в Средние века они не были сведены в единый эпический цикл. Действие пьесы начинается через три дня после того, как Кухулин исчез в волнах: море выбрасывает его тело на берег. Йейтс сохраняет мотив волшебного сна – герой находится в некоем оцепенении, и неясно, жив он или мёртв; его дух остался блуждать неведомо где. Эмер не может пробудить его от сна и зовёт на помощь Этне Ингубу, новую возлюбленную Кухулина, однако

ни той, ни другой не удаётся вернуть героя к жизни. Телом Кухулина завладевает морской дух по имени Брикриу, явившийся, подобно Красному Человеку из «Зелёного шлема», заключить с людьми сделку. Кухулин, сообщает он, привлёк внимание сиды, которая желает увести его с собой, и если Эмер хочет вернуть мужа к жизни, то должна оставить надежду на то, что когда-нибудь он к ней вернётся. В последний момент Эмер выкрикивает слова отречения, и Кухулин оживает, убеждённый в том, что его спасла Этне.

В «Болезни Кухулина» Этне отведена очень небольшая роль, в других источниках она не упоминается вовсе. Именно Этне виновата в болезни Кухулина – по её просьбе он подстрелил птиц, которые впоследствии оказались сидами и отомстили ему. Она говорит, что любит Кухулина, но не совсем понятно, как к ней относится он сам. Вероятно, он все же увлечён Этне, и это ни для кого не является секретом: уговаривая Кухулина отправиться в Страну блаженства, его возница Лаэг сравнивает красоту тамошних женщин с красотой Этне, а не Эмер. Таким образом, включение Этне в борьбу за Кухулина в пьесе выглядит вполне оправданным, но Йейтс усиливает чувство Кухулина к ней, тем самым делая её роль в происходящем более значимой и подчёркивая переживания, испытываемые забытой собственным мужем Эмер.

Несмотря на то, что поступки Эмер немало влияют на происходящее, центральным образом саги является Кухулин. Пьеса на первый взгляд представляется полем битвы трёх женщин за любовь Кухулина, но основным её героем становится Эмер – именно её трагедия притягивает внимание зрителя в первую очередь. В первоисточнике она появляется дважды: в первый раз своей любовью и ласковыми словами излечивает болезнь Кухулина, во второй – пытается отвоевать мужа у Фанд. Эмер из саги оба раза достигает своего: Кухулин к ней возвращается. Эмер из пьесы для того, чтобы вылечить мужа, жертвует своей надеждой на его возвращение к ней в обмен на его возвращение к жизни. На долю героини остаются только песни поэтов о её осознанной жертве – в этом её трагедия и величие.

«Единственная ревность Эмер» уточняет и дополняет образ жены Кухулина, созданный Йейтсом в пьесе «Зелёный шлем», где она предстала натурой самоотверженной, до последнего преданной мужу, не уступающей ему в благородстве и отваге. На этот раз Эмер демонстрирует великодушие и рассудительность, приняв решение объединить силы с любовницей Кухулина в борьбе за его жизнь: вместе им, возможно, удастся отвоевать его у моря. Она деятельна и настроена решительно: перебирает способы, которыми можно вернуть мужа к жизни, разводит очаг (возможно, огонь отпугнёт пришельцев из морской бездны), требовательно и властно расспрашивает духа, вселившегося в тело Кухулина – кто он, откуда и зачем явился, – не поддаваясь страху перед неведомой угрозой. «Ты нелюбима» (*“You are not loved”*), – безжалостно заявляет Брикriu, на что она хладнокровно отвечает: «И потому без трепета могу взглянуть в твои глаза и потребовать его [Кухулина] обратно» (*“And therefore have no dread to meet your eyes // And to demand him of you”*). Эмер готова биться за мужа любыми средствами: завидев сиду, стремящуюся увлечь Кухулина в пространство, недоступное смертным, она хватается за нож – но одержать победу над соперницей могут лишь слова отречения.

Сид Фанд в саге предстает вполне обычной женщиной, испытывающей человеческие эмоции – любовь, печаль, любопытство; ей знакомо чувство справедливости: она без борьбы уступает Кухулина его жене, несмотря на свою любовь к нему. У Йейтса Фанд – образ куда менее конкретный: это воплощение потусторонних стихийных сил, и человеку не дано понять, похожи ли их чувства на человеческие и могут ли они вообще что-либо чувствовать. Йейтс всячески подчёркивает внеземную сущность Фанд: в ремарке отмечается, что она, с её отливающими металлом волосами, маской и одеянием, более подобна идолу, чем человеку. Намерения Фанд выражены не только в её репликах, обращённых к Кухулину, но и в танце, являющемся в пьесе своеобразной формой коммуникации, отличающей сиду от смертных женщин. Внимание зрителя привлечено к трагедии Эмер, он сопереживает именно ей, но образ Фанд обладает ощутимым магнетизмом. В. А. Ряполова, отмечает, что Фанд – «символ

абсолютной красоты, к которому стремится абсолютная душа»¹²⁸. Йейтсу всегда была близка идея неведомого, которое неодолимо влечёт человека, но тогда встаёт вопрос: а не хуже ли для Кухулина то, что Эмер вернула его к жизни, не дав соединиться с трансцендентальным миром? В пьесе определённого ответа нет.

К четырём основным героям саги в драме присоединяется образ, заимствованный из другого сюжета – «Пира Брикriu», на котором основана пьеса «Зелёный шлем». Брикriu снова трансформируется в сида, но, по-видимому, к Красному Человеку он отношения не имеет. Настроен он теперь куда более враждебно: именно Брикriu, а не Фанд, требует у Эмер её жертву. Стремление сеять раздор между людьми превращается в способность рождать разлад в человеческой душе и извлекать из этого непонятную смертному выгоду.

Структура «Единственной ревности Эмер» оказывается сложнее структуры предыдущих «кухулинских» пьес. Основываясь на фабуле конкретной саги и перерабатывая её образы, Йейтс привлекает материал из других источников, приспособляя их к своему замыслу. Помимо этого, «Единственная ревность Эмер» наследует и усложняет мотив противостояния человека и потусторонних сил, характерный для предыдущих пьес «кухулинского цикла».

Драма «Смерть Кухулина», созданная Йейтсом в 1939 г., была последней во всех отношениях: она подводила итог не только жизни героя и посвящённому ему драматургическому циклу, но и жизни самого Йейтса – пожилой драматург продолжал работать над ней незадолго до смерти. Кроме того, она была своего рода постскриптомом к событиям и переменам, сотрясавшим Ирландию на протяжении двух десятков лет. Пьеса является преимущественно стихотворной, но предваряется прозаическим монологом одного из действующих лиц – Старика, который, по всей видимости, представляет собой alter ego автора.

¹²⁸ Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. С. 186.

Драма Йейтса основана на созданных леди Грегори адаптациях сюжетов, относящихся к разным временным периодам; пересказы были озаглавлены как «Великий сход в Муиртемне» (*The Great Gathering of Muirthemne*) и «Смерть Кухулина» (*Death of Cuchulain*). Среди источников, описывающих обстоятельства смерти Кухулина, следует отметить сагу «Великое поражение у Муиртемне» (др.-ирл. *Brislech Mór Maige Muirthemne*, англ. *The Great Rout of Muirthemne*), содержащуюся в Лейнстерской книге, и более позднюю сагу «Смерть Кухулина» (ирл. *Oidheadh Con Culainn*), зафиксированную в многочисленных списках XVI – XIX веков. В пьесе Йейтса, однако, важны не события, а переживания, испытываемые Кухулином на пороге смерти, поэтому сложно говорить о сюжетных соответствиях: внешне в драме практически ничего не происходит. Герой заново переживает события своей жизни, вспоминает ястребиный источник, берег Байле и то, как Эмер (не Этне!) вернула его к жизни.

Из насыщенной действующими лицами саги Йейтс заимствует только три образа: Кухулина, Эмер и Морригу, богиню войны. Присутствует и возлюбленная Кухулина: в сагах упоминается его новая любовница Ниав, однако Йейтс возвращается к образу Этне из «Единственной ревности Эмер»; впрочем, они прямо соотносятся друг с другом. В первоисточнике под видом Ниав к Кухулину является чародейка Бадб и уговаривает его отправиться на войну с людьми королевы Медб, которые желают ему смерти. В пьесе Этне не все слова произносит сознательно, словно что-то завладевает её рассудком на время – тем самым усиливается ощущение того, что смерть Кухулина близка и неизбежна. Морригу знаками предупреждает Кухулина об опасности: в сагах она ломает его колесницу, в пьесе незримо присутствует во время его разговора с Этне.

На долю Эмер выпадает только безмолвный танец, который становится кульминацией драмы и добавляет ещё одну черту к её образу, созданному в предыдущих пьесах: испытывая сложный спектр эмоций – в ремарках отмечаются восхищение, торжество, любовь, ненависть, презрение – она перенимает язык тела, ранее в «кухулинском цикле» свойственный лишь выходцам из внеземного пространства. Тем самым меняется её статус: на этот раз она не просто верная

подруга Кухулина или смертная женщина, бросившая вызов сверхъестественным силам, но героиня, подчёркнуто далёкая от обыденности и повседневности, полноправная представительница героического века.

Лишь в одном драма повторяет первоисточник: смертельно раненый Кухулин после битвы привязывает себя к камню, чтобы умереть стоя. В обоих случаях вокруг него собираются враги, но если в изначальном сюжете это были люди Медб, то у Йейтса – образы из прошлого Кухулина. Это его бывшая возлюбленная Айфе, мать его единственного сына, которая ненавидит героя с тех пор, как он её оставил, и Слепец из пьесы «На берегу Байле». В сагах Кухулину дают умереть от ран, и только после этого Лугайд сносит ему голову; в пьесе ещё живому Кухулину голову отрубает Слепец. Есть основания снова, как в «Байле», понимать этот образ как абстрактное понятие, но вместе с тем важен и подчёркиваемый Йейтсом контраст между могучим воином и жалким созданием, перерезающим горло непобедимому прежде герою за двенадцать пенсов.

Подводя итог всему «кухулинскому циклу», Йейтс включает в «Смерть Кухулина» упоминания о событиях, описанных в «Единственной ревности Эмер», «На берегу Байле» и «У ястребиного источника», и возвращается к оппозициям земного и внеземного, героического и ничтожного. Формально обходя вниманием «Зелёный шлем», «Смерть Кухулина» обращается к нему идейно, причем скорее к первой его версии – Кухулин снова воспринимается как национальный герой, и это подчёркивается пространственно-временной организацией пьесы.

«Смерть Кухулина» легко разделить на три части. Первая – прозаический монолог старика-драматурга, автора пьесы. Он ироничен по отношению себе и вызывает сочувствие своим волнением и сетованиями на то, как сложно найти в наше время хорошую танцовщицу, которая была бы достойна исполнить роль Эмер. Вторая часть – собственно, действие, основанное на саге о смерти Кухулина, пьеса в пьесе. Третья часть открывается звуками современной ирландской ярмарки и появлением музыкантов, поющих задорную песню о Кухулине.

С одной стороны, есть единое пространство (сцена) и реально, линейно текущее время (вступительная речь, последовательно разыгрываемый спектакль и заключительная песня). С другой стороны, вторая, кухулинская часть – это зияние, провал в легендарное прошлое, в иное пространство со своим временем и своим набором последовательных действий. Это зияние обозначается и формально: после монолога старика и перед появлением на сцене Кухулина сначала гаснет, а потом зажигается свет. То же самое происходит после танца Эмер и перед выходом музыкантов. В самой кухулинской части есть еще одно зияние, обозначенное погасшим светом: Кухулин уходит из дома сражаться с врагами – Кухулин возвращается смертельно раненым.

Вторую часть можно обозначить как пространство древней Ирландии, третью – как пространство Ирландии современной. С первой частью не всё так прозрачно: в ремарках отмечается, что оформление сцены не имеет примет какого-либо времени. Старик-драматург кажется «неким мифологическим явлением», из-за своего возраста он времени не чувствует вовсе и смешивает прошлое с настоящим, поэтому в его пьесе прорываются детали современности, но, как бы то ни было, формально он принадлежит к настоящему, к современной Ирландии. Как и в восприятии времени мифологическим сознанием, у Йейтса время оказывается лишённым линейности, не имеющим начала и конца, замкнутым в круг; прошлое, настоящее и будущее взаимно проникают друг в друга: кухулинская древность оказывается в кольце современности и оценивается ею.

Другими словами, это пьеса не о древнем герое Кухулине, а о том, как древнего героя Кухулина воспринимают современные люди. Последняя драма Йейтса окончательно примиряла в образе Кухулина героическое и человеческое, легендарное и современное. Драматург не даёт Кухулину умереть от ран, как в саге, – голову ему сносит нищий бродяга, пришедший из чуждого герою обыденного и прагматичного мира, в котором, как кажется, нет места ни трагическим конфликтам, ни жертвенным побуждениям. Тем не менее, временам, пришедшим на смену героическому веку, не удалось уничтожить своего

предшественника до основания, и Кухулин, его соратники и враги остались жить в культурной памяти – какой бы наивной и приземленной она иногда ни казалась. Кухулин – не полузабытый реликт прошлого, значимый только для интеллектуалов, зарывшихся в древние тексты, он – народный герой, живущий вне времени; отголосок утраченного героического века, который может иногда проступать в идеях и поступках носителей памяти о нем. Принципиально, что эта идея не нова для «кухулинского цикла»: ещё в пьесе «На берегу Байле» Кухулин возражает Конхобару, уверенному в том, что их имена сохранятся в веках благодаря потомкам и землям, передающимся по наследству, – по мнению героя, и он сам, и король останутся в культурной памяти, а не генеалогической (*“...you and I leave names upon the harp”*). Любопытно и то, что в песне уличных музыкантов помимо Кухулина упоминаются сыновья Уснеха – «Смерть Кухулина», таким образом, подводит итог не только «кухулинскому циклу», но и «Дейрдре».

В пьесе уличные певцы произносят имя Кухулина в одном ряду с именами тех, кто «защищал мятежный Почтамт». К Пасхальному восстанию относились по-разному: одни считали его произведением искусства, другие – любительским спектаклем с трагическим финалом, участниками которого были дилетанты с романтическим хаосом в головах. Последовавшие за ним события были куда более неприглядны, а некоторые из них не делали чести никому, кто принимал в них участие, какой бы оправданной ни казалась конечная цель, – и, по мысли Йейтса, они уже не несли на себе отпечатка героического века. Тем более оправданным представляется то, что поэтический Кухулин Йейтса оказывается удивительно похожим на отлитого из бронзы Кухулина Шепарда, а его последняя пьеса о Кухулине становится еще одним памятником восстанию 1916 года и его «ужасной красоте».

3.2. Поэтологические доминанты в пьесах «кухулинского цикла»

Рассматривая специфику сюжета и образной структуры пьес «кухулинского цикла», мы отметили, что драмам о Кухулине не чужд конфликт, последовательно реализующийся в «драмах о бегствах»: как и в пьесах о Дейрдре и Грайне, в драме «На берегу Байле» наравне с межличностным конфликтом, заключающемся в столкновении Кухулина и короля Конхобара, разворачивается конфликт онтологического характера – противостояние Кухулина стихийным силам, представшим в драме в облике морских волн. В следующих пьесах цикла, однако, конфликт смертного и надчеловеческих сил обретает иную форму: герои противостоят персонифицированным сверхъестественным сущностям, обладающим конкретными устремлениями, – сидам. Ряд драм проводит чёткую границу между миром людей и миром сидов: действие пьес, как правило, происходит на морском берегу – пограничной территории, отделяющей море (пространство сидов) и сушу (пространство людей) друг от друга.

Яркая выраженность мотива двоемирия и конфликта людей и сверхъестественных существ в «кухулинском цикле» обусловлена и поддерживается эпическим материалом, выступившем источником фабулы, образной структуры и проблематики пьес. Ирландский эпос представлял сидов своего рода фантастическими «соседями» людей, обитающими на чудесных островах, под землей или под водой. Сюжет саг, включаемых в ирландские эпические циклы, нередко выстроен на основе соперничества смертных и сидов либо проникновения людей в чуждый им мир (см., например, саги об Ойсине, Диармайде, Кондле, Тадге и др.).

В качестве поэтологических доминант, позволяющих рассматривать «кухулинские» драмы как составные части одного цикла, можно обозначить, таким образом, последовательное обращение Йейтса к мотиву двоемирия и тенденцию к организации пространства пьес с учётом одной из основных бинарных оппозиций, свойственных мифологическому мышлению и в трансформированном виде унаследованной человеком Нового времени:

противопоставлению Своего и Чужого (Другого), «нас» и «их». «Мы» и «они» в драмах «кухулинского цикла» – это смертные люди, с которыми ассоциирует себя зритель либо читатель, и бессмертные существа – обитатели недоступного и непонятного человеку пространства. Конфликт смертного и надчеловеческих сил в пьесах цикла, таким образом, представляет собой столкновение с Другим.

Несмотря на то, что в пьесе «На берегу Байле» Другие пока не появляются, именно здесь впервые заявлено место действия, характерное для большинства драм «кухулинского цикла» – берег моря. При этом неперсонифицированная сила, которой противостоит Кухулин, – загадочная всемогущая воля, направляющая трагическое стечение обстоятельств, – ассоциируется с морской стихией. Более отчетливо граница между двумя мирами обозначается в драме «Зелёный шлем»: представители мира бессмертных – Красный Человек и его помощники, Чёрные Люди с кошачьими головами, – являются из моря, и с людьми они взаимодействуют на нейтральной территории – доме, расположенном на берегу. Смертные, однако, вовсе не стремятся вступить в контакт с выходцами из иного пространства, и воспринимают их как угрозу, с которой им приходится жить бок о бок. Красный Человек не обманывает мрачных ожиданий: воспользовавшись помутненным состоянием рассудка Конала и Лойгайре, он решает заключить сделку, безвредную для него, но смертельную для людей. Спустя три года он отмахивается от собственных требований и затевает новую игру со смертными, всеми силами стараясь посеять между ними раздор, то сменяя гнев на милость, то грозясь все-таки отрубить чью-нибудь голову.

Вседозволенность Красного Человека и то, с какой свободой и лёгкостью он играет жизнями смертных, переходит рамки комического и вносит в «героический фарс» трагические ноты. Смертные оказываются беззащитными перед выходками сумасбродного морского духа – опасности подвергаются не только Конал и Лойгайре, расплачивающиеся за неосторожный поступок, но и жизнь Кухулина, вовлечённого в происходящее по чистой случайности. В данном случае прослеживается сходство с реализацией мотива игры (одной из поэтологических доминант «драм о бегствах») в пьесе Йетса и Мура «Диармайд и Грания»,

созданной девятью годами ранее и затрагивающей идею игры богов с людьми, которая представляется как весёлая забава. Для Диармайда, однако, игра закончилась трагически: герой был предан и возлюбленной, и другом; в финале он погибает, ощущая себя лишним в мире смертных. В «Зелёном шлеме» трагедия кажется неизбежной, однако в итоге предотвращается благодаря самоотверженности Кухулина, побудившей сида оставить людей в покое и вернуть всё на круги своя.

Любопытна характеристика, которую Красный Человек даёт Кухулину в финале пьесы, подводя итог совершённым им поступкам и принятым решениям: «Я выбрал того, кто смеётся, несмотря ни на что; того, чьё сердце не наполняется злобой, даже когда его предали; того, чья рука готова отдавать; того, кто ставит свою жизнь на кон...» (*“And I chose the laughing lip // That shall not turn from laughing whatever rise or fall, // The heart that grows no bitterer although betrayed by all. // The hand that loves to scatter, the life like a gambler's throw...”*). Храбрость, незлобивость и готовность над всем смеяться вне зависимости от обстоятельств, таким образом, оказываются одинаково ценными качествами как для смертных, так и для бессмертных, подтверждая возможность того, что «другость» может быть преодолена.

Следующая пьеса цикла, однако, снова обозначает непреодолимую пропасть между обитателями двух миров, причём люди стремятся её сократить, а Другие, наоборот, – увеличить. В драме «У ястребиного источника» молчаливая хранительница колодца с водой бессмертия, расположенного неподалёку от моря, насылает на людей сон всякий раз, когда в источнике появляется вода, не позволяя смертному завладеть тем, что принадлежит только бессмертным. Когда Юноша (Кухулин) находит в себе силы противостоять сну, сида меняет тактику и пытается зачаровать его танцем, от которого он не может оторвать глаз, а затем убегает, вынуждая его следовать за собой.

Безымянная Другая появляется в пьесе в двух образах: молчаливой женщины, застывшей у края источника, и ястреба, отгоняющего пришельцев от своих владений. В ней сочетаются две особенности, свойственные Другому: её

угрожающий птичий крик отпугивает всякого, кто приблизится к колодцу, а необыкновенный танец, наоборот, притягивает взгляд. «Сколько же злобы в этой Тени!» (*“That there should be such evil in a Shadow!”*) – в сердцах восклицает Старик, узнав, что Другая снова его обманула, наслав волшебный сон; Юноша же словно забывает о бессмертии, в поисках которого сюда пришёл: его мыслями завладевает ускользнувшая от него сида. И Юноша, и Старик смутно хотят притронуться к другому, идеальному миру, преодолеть свою человеческую природу, обрести качество, свойственное только Другим, однако хранительница источника – привратник на границе двух миров – не позволяет им вступить на чужую территорию. Другие желают остаться Другими и не делиться с людьми благами своего существования.

Кухулин снова встретится с очаровавшей его сидой в четвёртой пьесе цикла, «Единственная ревность Эмер». На этот раз два аспекта отношения человека к бессмертному Другому – интерес и притяжение против опасения и отторжения – не соединены в одном образе, в отличие от предыдущей пьесы, но выражаются в двух разных Других. Сид по имени Брикriu, называющий себя «духом раздора», – зловердное и отталкивающее создание, источник неприятностей для обитателей обоих миров. Его цель – расстроить планы сиды, завладевшей духом Кухулина, оставив при этом и её, и жену героя ни с чем.

Сиды, встретившаяся Кухулину у источника бессмертия, обретает имя – Фанд, – заимствованное из саги, послужившей источником фабулы пьесы. В диалоге с духом Кухулина Фанд признаётся, что теперь она больше женщина, чем хищная птица, и не испытывает враждебности по отношению к нему, – напротив, стремится отнять героя у любящих его земных женщин. «Единственная ревность Эмер» нередко рассматривается в контексте метафизических воззрений Йейтса, нашедших наиболее полное отражение в его поздней книге «Видение» (*A Vision*, 1925, ред. 1937). Так, исследователь творчества Йейтса Хедер Мартин в книге «Йейтс: метафизик как драматург»¹²⁹ обобщает традиционные трактовки

¹²⁹ Martin M. W. B. Yeats: Metaphysician as Dramatist. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1986. P. 54.

проблематики пьесы: считается, что Фанд представляет собой сущность, перешедшую в пятнадцатую фазу круга превращений (Великого колеса), и тем самым достигшую совершенства. Следовательно, если Кухулин последует за ней в иной мир, он сам продвинется дальше по Великому колесу. Поступок его жены Эмер, вернувшей героя в мир смертных, должен восприниматься в таком случае как нечто отрицательное или, по меньшей мере, противоречивое: она не позволила герою перейти на следующий, более совершенный этап его существования. Мартин, однако, обращает внимание на слова самой Фанд, повторяемые ею несколько раз: «Я ещё не завершена» (*"I'm not complete"*), и на основе этого предполагает, что сида вовсе не является благодетельницей Кухулина, а использует его для того, чтобы «завершить себя» и стать идеальной сущностью. Именно этому дух раздора Брикriu и стремится помешать – по-видимому, из природной зловредности.

В «Единственной ревности Эмер» граница между миром смертных и миром бессмертных не настолько отчётлива, как прежде, хотя действие пьесы снова происходит на нейтральной территории – морском берегу. Смертным (Кухулину) свойственно стремление приблизиться к недостижаемому идеалу, желание превзойти себя, выйти за пределы собственной личности, а Другие, в свою очередь, могут им в этом помогать (Фанд) либо препятствовать (Брикriu). Немаловажно, что это притяжение оказывается обоюдным: Другие, несмотря на исходящую от них угрозу, привлекают смертных, но и их самих влечёт к лучшим из людей.

Драмы «Зелёный шлем», «У ястребиного источника» и «Единственная ревность Эмер» представляют бессмертных Других как особый народ, живущий бок о бок с людьми. Их мысли и поступки непостижимы, а отношение к смертным противоречиво: враждебность может сменяться любопытством, а интерес – отторжением. Однако последняя пьеса цикла, «Смерть Кухулина», ставит бессмертных Других на одну ступень с морской стихией, которую тщетно пытался победить Кухулин в первой пьесе, ему посвящённой, – «На берегу Байле».

Потусторонний мир в «Смерти Кухулина» представлен богиней войны Морригу, зловещей женщиной с вороньей головой, чьё молчаливое присутствие на сцене предвещает скорую гибель героя. Приготовления к смерти Кухулина идут полным ходом: он получает известие о битве, в которой должен погибнуть и которой не может избежать; возвращается, смертельно раненый, и привязывает себя к камню, чтобы умереть стоя; обменивается фразами с теми, кто пришёл наблюдать за его предсмертными страданиями. Роль греческой мойры, перерезающей нить жизни, отводится Слепцу, жившему некогда в доме Кухулина на берегу Байле: за голову героя была обещана награда, и старик, вооружившись ножом, пытается добраться до его горла. Богиня Морригу руководит происходящим, выступая одновременно в роли режиссёра и резонёра: наблюдает, всё ли идет своим чередом, кратко пересказывает зрителям обстоятельства последней битвы Кухулина, объявляет выход его жены Эмер и её скорбный танец. Гибель Кухулина в неравном бою неизбежна – как и смерть сына от его собственных рук, направляемая неведомой волей в соответствии с непостижимым замыслом. Ему больше не нужно сражаться со стихией: сама она в образе богини войны расставляет фигуры на сцене, превращая последние часы жизни героя в произведение искусства.

«Инаковость» Других в пьесах цикла не вызывает сомнений и постоянно подчёркивается. Им свойственна выразительная внешность: необыкновенно высокий рост (Красный Человек), странные увечья (иссохшая, окостеневшая рука Брикriu), пугающее безмолвие и застывший взгляд (хранительница источника). У них могут быть черты животных: у Морригу воронья голова, Фанд предстаёт в образе ястреба, а в облике Красного Человека есть что-то лисье (само его имя – Red Man – можно перевести на русский язык как «Рыжий Человек»). Им нередко сопутствует морская стихия – пространство, представленное в мифе одновременно притягательным и опасным, источником жизни и смерти. Любопытно, что положительный аспект Другого как сущности, привлекающей человека, связан с образом женщины, а отрицательный – с образом мужчины:

«другость» сиды Фанд очаровывает Кухулина, тогда как существа вроде Брикriu и Красного Человека воспринимаются людьми как источник угрозы.

В монографии «Образ Другого в текстах культуры» Е.Н. Шапинская выделяет несколько стратегий отношения к Другому: отторжение, присвоение и сосуществование¹³⁰. Позиция отторжения, при которой Другой воспринимается как опасный и непонятный чужак, наиболее архаична и очевидна. Позиция присвоения проистекает из позиции отторжения и характеризуется стремлением сделать Другого частью себя, нивелировав тем самым исходящую от него угрозу. Третья позиция – сосуществование – основана на понимании того, что мы живём в мире универсальной отчуждённости, дробящемся на множество разнообразных групп, и в таком случае наиболее продуктивной стратегией является принятие «дружести» чужака и стремление ужиться с ним. В драмах Йейтса о Кухулине мы можем видеть постепенную смену этих позиций: враждебность, которую испытывают люди к бессмертным Другим («Зелёный шлем»), сменяется желанием обрести свойственные им качества («У ястребиного источника»), а безымянная сида, отгоняющая людей от своих владений, обретает имя и стремится воссоединиться с человеком («Единственная ревность Эмер»). Так, эволюция стратегий восприятия Другого органично вплетается в пространство мифа, преломившегося в сознании человека XX века.

Проблема Другого в пьесах «кухулинского цикла», помимо прочего, любопытным образом перекликается с особенностями ирландского национализма на рубеже XIX и XX веков, обозначенными нами ранее: во-первых, с идеей «деанглизации» Ирландии, во-вторых, с идеей синтеза двух ответвлений ирландской культуры – собственно ирландской и англо-ирландской – и, в-третьих, с идеей утверждения самобытности современной ирландской литературы в процессе диалога с иными культурами. В первом случае можно видеть реализацию процесса отторжения: политический национализм, заинтересованный в пересмотре статуса Ирландии по отношению к Великобритании, обращается за

¹³⁰ Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры. М.: КРАСАНД, 2012. С. 35.

поддержкой к национализму культурному и стремится «очистить» ирландскую культуру от английского влияния. Во втором случае в дело вступает стратегия присвоения: представители англо-ирландской культуры ищут точки соприкосновения с чужой для них собственно ирландской культурой и находят их, изучая неродной для них язык и погружаясь в ирландскую историю, фольклор и средневековую литературу. Наконец, стратегия сосуществования реализуется в сознательно продемонстрированном рядом литераторов нежелании дистанцироваться от процессов, протекавших либо протекающих в европейской литературе, несмотря на националистические призывы отказаться от всего неирландского.

По выражению Д. Кайберда, «ирландский национализм, как правило, определял себя в зависимости от того, против чего он выступал» (*“Irish nationalism too often defined itself by what it was against”*)¹³¹. Многочисленные группы, проживавшие на территории Ирландии и отличавшиеся социальным статусом, вероисповеданием и языком, на котором они говорили, в известной степени являлись Чужими по отношению друг к другу. Вместе с тем чертой, объединяющей представителей этих групп помимо географического признака, стало восприятие народов, живущих на соседнем острове, как Чужих, – взятое, помимо прочего, на вооружение политиками в их кампании по отделению Ирландии от Великобритании. Пьесы «кухулинского цикла», таким образом, не только представляют собой художественное воплощение стратегий по отношению к Другому, но и сами по себе – как явление – оказываются примером реализации этих стратегий в русле ирландского национализма рубежа XIX и XX веков.

Говоря о роли образа Другого в «кухулинском цикле», мы не раз обращали внимание на то, что трансцендентальный мир – пространство Других – у Йейтса, как правило, связан с водной стихией: так, Красный Человек и дух раздора

¹³¹ Kiberd D. *Inventing Ireland* ... P. 141.

Брикriu являются из моря, а сида, получившая впоследствии имя Фанд, охраняет источник с водой, дарующей бессмертие. Обращает на себя внимание и то, что действие «кухулинских» пьес нередко происходит на морском берегу – пограничной территории между водой и сушей. Именно здесь Кухулин сражается с волнами («На берегу Байле») и противостоит сидам («Зелёный шлем», «У ястребиного источника»), сюда же его безжизненное тело выбрасывает море («Единственная ревность Эмер»). Мифологема воды, таким образом, способствует реализации в пьесах цикла отмеченных нами ранее поэтологических доминант – мотива двоемирия и конфликта смертного и Другого.

В ирландском эпосе распространены сюжеты о путешествиях героев по морю, во время которых они оказываются на чудесных островах. «Плавания» либо «странствия» (др.-ирл. *immrama*, англ. *voyages*) выделялись филидами в отдельную группу саг, хотя не всегда было очевидно чёткое разграничение между ними и «приключениями» (др.-ирл. *echtraí*, англ. *adventures*) – и те, и другие могли повествовать о морских путешествиях¹³². Г. Р. Патч в книге «Иной мир в средневековой литературе» выделяет ряд особенностей, которыми чудесные острова наделяются в ирландских «плаваниях» и «приключениях»: здесь, как правило, можно обнаружить прекрасный дворец или замок, сад с фруктовыми деревьями, фонтан или источник, наделённый волшебными свойствами; нередко возникает образ поющей птицы¹³³. Путешественники попадают сюда случайно или принимают приглашение таинственного посланника и проводят время в довольстве и радости, предоставленные сами себе либо в компании прекрасных женщин. Это своего рода рай на земле: согласно сагам, здесь нет горя, печали, смерти, болезни, немощи, ненависти, предательства, ревности и т.д.

Иной мир в ирландском эпосе представлен ещё одним пространством, связанным с водной стихией, – Подводной страной (ср.-ирл. *Tír fo Thuinn*, англ. *Land under Waves*), куда можно попасть, нырнув в озеро или источник. Она

¹³² Rees A., Rees B. Celtic Heritage. P. 314.

¹³³ Patch H. R. The Other World according to descriptions in medieval literature. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1950. P. 52–59.

фигурирует в сагах цикла фениев, считаясь одним из мест обитания сидов, однако представление о стране, расположенной под водой, встречается и в «плаваниях» — таких, как «Путешествие Брана» (др.-ирл. *Immram Brain meic Febail*, англ. *The Voyage of Bran mac Febail*) и «Путешествие Маэлдуйна» (ср.-ирл. *Immram curaig Mail Dúin*, англ. *The voyage of Máel Dúin's curach*)¹³⁴. Ещё один способ попасть в иной мир посредством контакта с водной стихией мы находим в саге-«приключении» «Путешествие Кормака» (ср.-ирл. *Echtra Cormaic i Tír Tairngiri*, англ. *Cormac's adventure in Tír Tairngiri*): герои оказываются во владениях Мананнана Мак Лира — земле, не знающей старости и печали, — будучи окутанными волшебным туманом.

Следует отметить, что иной мир в ирландском эпосе не всегда связывался с водой: так называемые *сиды* (др.-ирл. *síd*) — подземные владения сидов (др.-ирл. *áes síde*) — представлены в сагах не менее широко, чем чудесные острова, и нередко наделяются теми же особенностями. Именно вокруг островов, однако, развернулась дискуссия о том, связаны ли они каким-либо образом с представлениями древних кельтов о загробной жизни. Исследователи отмечают, что и ирландскому, и валлийскому эпосу знакома только христианская модель жизни после смерти, и прийти к однозначным выводам относительно языческих верований на этот счёт не представляется возможным. Так, Дж. Маккаллох допускает, что кельтский загробный мир мог быть локализован за морем, — на что косвенно указывает распространённое в бретонском фольклоре поверье об ожидающем умершего путешествии по подземному океану, — но при этом подчёркивает, что в ирландских сагах герои всегда попадают на острова живыми и по прошествии времени могут их покинуть¹³⁵. А. и Б. Рисы сравнивают «плавания» с «Тибетской книгой мёртвых», описывающей последовательность состояний, через которые дух проходит после смерти, и предполагают, что в «плаваниях» можно видеть фрагменты представлений кельтов о процессе

¹³⁴ Patch H. R. The Other World ... P. 40.

¹³⁵ MacCulloch J. A. The religion of the ancient Celts. P. 341–342.

перехода умершего к загробной жизни¹³⁶. Дж. Кэри высказывает противоположную точку зрения: по мнению учёного, у ирландцев вовсе не существовало представления об особом мире, расположенном за океаном; острова же, на которых оказываются герои саг, аналогичны многочисленным подводным и подземным «иным мирам», где обитают сиды¹³⁷.

В пьесах «кухулинского цикла» образы, связанные с водой, проявляют черты, приписываемые им не только ирландской традицией. Можно выделить несколько уровней реализации мифологемы воды в драмах о Кухулине.

Вода может пониматься как первичный океан, хаос, древняя могущественная сила, которая существовала задолго до появления мира и тем более человека. Смертный и водная стихия несоизмеримы по масштабам, однако в пьесе «На берегу Байле» именно она оказывается единственным достойным противником Кухулина. Внешне его сражение с волнами выглядит как безумие, но на деле символически представляет борьбу с надчеловеческими силами, направляющими судьбы смертных. Разворачивающийся конфликт, замаскированный под противостояние Кухулина и короля Конхобара, подчеркивается противопоставлением воды и огня: мы уже упоминали, что Конхобар в пьесе ассоциируется с водной стихией, а Кухулин – с огненной. Структура пьесы тем самым усложняется: Конхобар, вынудивший Кухулина сразиться с таинственным юношей, оказывается одушевленной частицей единой водной стихии, её орудием, и его конфликт с Кухулином – часть глобального противостояния, выраженного в битве Кухулина с морскими волнами.

Важно отметить и то, что действие происходит в доме Кухулина, расположенном на морском берегу. В доме только разговаривают, а все события, в том числе, разумеется, сражение Кухулина с морем, происходят снаружи, и зритель узнает о них только со слов героев. Ремарка упоминает, что в задней части сцены находится дверь, через которую виден морской туман. Дом Кухулина, таким образом, оказывается небольшим оплотом человеческого мира,

¹³⁶ Rees A., Rees B. Celtic Heritage. P. 324–325.

¹³⁷ Carey J. The location of the otherworld in Irish tradition. P. 113–119.

со всех сторон окружённым всеобъемлющим и неведомым морским пространством.

Другой уровень реализации мифологемы воды – понимание её как источника опасности: в морской бездне нередко обитают враждебные человеку существа. И Красный Человек в «Зелёном шлеме», и дух раздора Брикriu в «Единственной ревности Эмер», угрожающие смертным несчастьями или гибелью, являются из моря. Стоит отметить и реализующийся в «Единственной ревности Эмер» мотив перерождения, произошедшего в морской пучине, соотносящийся, например, с мифом об Ионе: Кухулин, казалось бы, гибнет в волнах, однако море возвращает его тело на берег. В этой же пьесе, однако, морская стихия воспринимается и с позитивной точки зрения – как способ попасть в прекрасный мир, обычно недоступный смертному (ср. чудесные острова в ирландских сагах): образ сиды Фанд, вступающей в диалог с «утонувшим» Кухулином, связывается с тягой человека к непознаваемому, потустороннему, внеземному.

Пространство драмы «У ястребиного источника» обладает чертами, сходными с особенностями чудесных островов в сагах-«плаваниях»: герой попадает сюда, путешествуя по морю, и обнаруживает, помимо прочего, источник с водой, обладающей необычными свойствами. Это, однако, не рай на земле: хранительница источника настроена к пришельцам враждебно, и здесь есть место и старости, и ненависти, и распрям. Действие, по всей видимости, происходит не в ином мире, а на шотландском берегу, поскольку в финале Кухулин готовится вступить в бой с войском Айфе, названной в драме «На берегу Байле» «королевой из голодной Шотландии». Вместе с тем в пьесе отчётливо просматривается символическое значение воды, связываемое с идеей вечного движения, обновления и витальности: вода, дарующая бессмертие и воплощающая собой саму жизнь, противопоставляется увядшим деревьям и сухому колодцу. Йейтс вслед за ирландской традицией наделяет такими свойствами прежде всего

пресную воду: реки, озёра, родники пользовались в ней бóльшим почтением, чем море¹³⁸.

Систематическое обращение Йейтса к мифологеме воды позволяет рассматривать её в качестве ещё одной доминанты, реализующейся в пьесах цикла наравне с конфликтом смертного и надчеловеческих сил (в том числе Других) и мотивом двоемирия. Все три доминанты при этом оказываются неразрывно связаны друг с другом. Мифологема воды играет значительную роль в разворачивании конфликта: антагонистами Кухулина нередко становятся морская стихия либо морские духи, ассоциирующиеся с образами Других и особым миром, в котором они обитают. С её же помощью формируется пространственная организация пьес, подчеркивающая оппозиции «свой / чужой», «опасный / безопасный», и реализуется мотив двоемирия, который, в свою очередь, служит основой конфликта между смертными и силами либо сущностями, его превосходящими.

Итак, несмотря на формальную разнородность, пьесы о Кухулине объединяются в единый цикл не только за счёт системы образов, заимствованных из саг уладского цикла, но и благодаря ряду поэтологических доминант: конфликта смертного и надчеловеческих сил и мотива двоемирия, реализуемых в контексте проблемы Другого через оппозиции «свой – чужой», «земное – внеземное», а также с помощью мифологемы воды.

Ключевой образ цикла – Кухулин – получает новую, иную жизнь: Йейтс создаёт свою хронологию жизни героя, добавив оригинальный сюжет, а старые частично перестроив. В пьесах Йейтса Кухулин предстаёт в разных ипостасях, которые не всегда друг друга дополняют: он может быть исключительной личностью, благородным воином, защитником Ирландии и, наконец, просто человеком, которому не чужды проблемы и противоречия, знакомые любому смертному вне зависимости от того, задумывается он о них или нет. Поистине

¹³⁸ MacCulloch J. A. The religion of the ancient Celts. P. 181; P. 230–231.

причудливым оказалось сочетание японской традиции с ирландским эпосом в пьесах, написанных в стиле театра Но: надев маску, Кухулин не переставал быть подчёркнуто ирландским героем, но одновременно становился воплощением того или иного переживания или идеи. В пьесе «У ястребиного источника» он — олицетворённая молодость, сила и энергия, противопоставленная старости и смерти, выраженной в образе Старика, половину жизни просидевшего около пересохшего родника. В «Единственной ревности Эмер» образ Кухулина воплощает стремление смертного прикоснуться к чему-то неведомому, и в то же время неспособность преодолеть границу между профанным и идеальным миром.

Принципиально то, что, обращаясь к *национальной* форме мифа и образу героя, обладающего статусом героя *национального*, «кухулинский цикл» решает вопросы *общечеловеческого*, философского характера: о проблеме судьбы, о природе героического, о стремлении человека выйти за пределы самого себя, об идеальном и реальном как одинаково привлекательных аспектах бытия и, наконец, о бессмертии исключительной личности. Ирландская эпическая традиция, таким образом, вслед за античной и германской утверждает свой эстетический потенциал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ирландское литературное Возрождение, обязанное своим возникновением Кельтскому Возрождению и движению за независимость в Ирландии, ставило перед собой множество вопросов. Какой должна быть национальная ирландская литература? Что отличает ирландцев от других народов? Каким образом это отличие проявляется в их культуре и, в частности, в литературе? Где пролегает граница между ирландской литературой и литературой других народов, в первую очередь англоязычных?

Ирландский Театр Аббатства, созданный на рубеже XIX и XX веков, и его предшественник, Ирландский литературный театр, предприняли попытку дать ответ на эти вопросы, предлагая своему зрителю драмы как на ирландском, так и на английском языке об Ирландии городской и сельской, католической и протестантской, реалистической и фантастической, современной и легендарной. Средневековая кельтская эпическая традиция, бытовавшая в письменной и устной форме, одной из первых вошла в круг «ирландских тем» и прочно обосновалась на сцене молодого театра. Англоязычные пьесы, бравшие за основу саги цикла фениев и уладского цикла, представляли собой попытку синтеза двух культур – собственно ирландской и англо-ирландской, становясь, таким образом, своего рода мостом между этими культурами и признавая их равнозначными элементами, составляющими ирландскую национальную идентичность. Обращение к кельтскому эпосу позволяло, кроме того, наглядным образом продемонстрировать, что современная ирландская англоязычная литература и театр являются наследниками мощной традиции с богатой, плодотворной историей.

Несмотря на то, что ирландскому театру рубежа XIX и XX веков не был чужд интерес и к античному мифу, подход к его драматическим адаптациям на сцене Театра Аббатства был иным по сравнению с интерпретациями ирландского эпического материала: древнегреческие трагедии пересказывались на понятном современному зрителю языке, тогда как пьесы, основанные на ирландских

сюжетах, стремились в полной мере продемонстрировать эстетический потенциал первоисточника, побуждая зрителя к обстоятельной рефлексии над действием, разворачивающимся на сцене. Тем не менее, намерение утвердить самобытность ирландской традиции, являющейся неиссякаемым источником сюжетов и образов, которые могут быть успешно переведены на язык театра, сочеталось с открытостью ирландского театра мировой культуре.

Немаловажно и то, что драмы, берущие в качестве основы ирландские эпические сюжеты, находились в русле театральной жизни Европы начала XX века, демонстрируя черты, характерные для пьес, обращавшихся к мифологическому, эпическому и легендарному материалу: интерес к национальным формам мифа и поиск психологически убедительного обоснования поступков мифологических героев. Одновременно с этим они вступали в диалог с эстетическими концепциями, касающимися восприятия античной драмы как синтеза слова, музыки и драматического действия, вызывающего у зрителя уникальное по своему характеру переживание.

Ещё на ранних этапах формирования ирландской драматургии в обширном массиве ирландского эпического материала было обнаружено несколько сюжетов, обладающих необходимой драматической полнотой. В дальнейшем именно они подвергались всё новым и новым интерпретациям со смещением акцентов то в сторону общефилософской проблематики, то к проблеме поиска национальной и личной идентичности. Выделяются две группы драматических произведений: первая в качестве первоисточника использует саги о бегствах («Изгнание сыновей Уснеха», «Преследование Диармайда и Грайне»); вторая – жизненный путь Кухулина. Такие поэтологические доминанты, как конфликт смертного и надчеловеческих сил, мотив предсказания и предопределённой судьбы, мотив игры были в той или иной степени характерны для драм обеих групп, однако каждой из них были также свойственны поэтологические особенности, реализуемые только внутри группы.

В основе «драм о бегствах» лежит межличностный конфликт, разворачивающийся между героиней и её возлюбленным с одной стороны и

отвергнутым женихом с другой при помощи сюжетообразующих мотивов бегства и брака через похищение. Вместе с тем в четырёх драмах из пяти (исключением становится «Грания» леди Грегори) межличностный конфликт реализуется параллельно с конфликтом онтологического характера, неразрывно связанного с мотивом предсказания. В пьесах «Дейрдре» Дж. Расселла и «Диармайд и Грания» У. Б. Йейтса и Дж. Мура представлено столкновение смертных с надчеловеческими силами (богами), вынуждающими их следовать своему непостижимому замыслу. В драме Йейтса «Дейрдре» герои противостоят непреодолимым и предопределённым трагическим обстоятельствам: предчувствуя надвигающуюся беду, они не оставляют попыток изменить ход событий, однако тем самым приближают и фактически осуществляют свою гибель. В пьесе Дж. М. Синга «Дейрдре – дочь печалей» герои идут навстречу гибели, желая прервать свою жизнь на пике уходящего счастья, тем самым вступая в борьбу с иной непреодолимой силой – неизбежными для каждого человека переменами: старостью и угасанием испытываемых им чувств. «Грания» леди Грегори, в свою очередь, целиком сосредотачивает внимание на межличностном конфликте.

В ряде «драм о бегствах» конфликт людей и надчеловеческих сил связывается не только с мотивом предсказания, но и с мотивом игры. Пьесы Йейтса и Расселла заимствуют из поздних пересказов саги о Дейрдре эпизод, в котором герои играют партию в шахматы, и наделяют его философскими и этическими смыслами: в обеих драмах шахматная игра в полной мере реализует свой состязательный характер и на образном уровне дублирует разворачивающееся в пьесе противостояние между героями и судьбой (Йейтс) либо богами (Расселл). При всей тщетности этого состязания сам факт вовлечённости героев в игру оказывается своего рода победой и признанием их моральных и интеллектуальных качеств. В драме «Диармайд и Грания» Йейтса и Мура мотив игры обретает иной оттенок: замысел богов сравнивается с игрой в мяч – весёлой забавой, которой они предаются для собственного развлечения, а наигравшись, позволяют смертным вернуться к привычному течению жизни.

Традиция драматургической адаптации повестей о бегствах получила продолжение в пьесе В. Вудса «Крик с небес», поставленной в 2005 году и вступившей в диалог с драмами Йейтса, Синга и Расселла о Дейрдри. Отмеченные поэтологические доминанты – сочетание межличностного конфликта и онтологического противостояния людей и надчеловеческих сил, поддерживаемого мотивом предсказания, – характерны и для современной вариации истории Дейрдри, несмотря на попытку вписать судьбу героини в более широкий контекст и интерпретировать сюжет саги-первоисточника как историю падения государства. Принципиально, что в обоих случаях – как на рубеже XIX и XX веков, так и столетие спустя – интерес к ирландской эпической традиции обусловлен особым восприятием драматургом историко-культурной ситуации, сложившейся в Ирландии.

В «кухулинском цикле» Йейтса, сосредоточившем внимание на ключевом образе саг уладского цикла – непобедимом герое Кухулине, – конфликт смертного и надчеловеческих сил реализуется двояко. Пьесы «На берегу Байле» и «Смерть Кухулина», подобно «драмам о бегствах», сталкивают героя с предопределёнными обстоятельствами, ход которых он изменить не может. В драмах «Зелёный шлем», «У ястребиного источника» и «Единственная ревность Эмер» смертные люди вступают в противостояние с чуждыми им фантастическими сущностями – Другими, – преследующими непостижимые цели. С этой точки зрения любопытна модификация мотива игры в «кухулинском цикле»: будучи своего рода комментарием к конфликту между человеком и судьбой либо богами в драмах о Дейрдри и Грайне, в пьесе «Зелёный шлем» мотив игры становится основой трагикомического конфликта между Кухулином и Другим, заключившем заведомо несправедливую сделку со смертными.

Обе разновидности конфликта смертного и надчеловеческих сил в кухулинском цикле реализуются в контексте мотива двоемирия, поддерживаемого ирландской эпической и фольклорной традицией, подразумевавшей существование множества «иных миров», куда человек может попасть при определённых обстоятельствах. События пьес разворачиваются на

границе двух миров: реального (видимого, профанного) и идеального (невидимого, трансцендентального), – подчёркиваемой, в свою очередь, с помощью пространственной организации. Действие «кухулинских» драм, как правило, происходит на морском берегу – пограничной территории между водой и сушей, причём Другие либо абстрактные силы, с которыми сталкивается смертный, ассоциируются с водной стихией, а люди – с земной. Таким образом, все три доминанты пьес о Кухулине – конфликт смертного и превосходящих его сил, мотив двоемирия, мифологема воды – оказываются неразрывно связаны друг с другом.

Примечательно, что проблема Другого в пьесах «кухулинского цикла» перекликается с проблемой поиска национальной идентичности в Ирландии рубежа XIX и XX веков. Драмы о Кухулине не только представляли собой художественное воплощение стратегий по отношению к Другому, но и сами по себе – вместе с «драмами о бегствах» – оказались примером реализации этих стратегий. Так, в популярной в то время идее «деанглизации» Ирландии реализуется позиция отторжения, в идее синтеза двух ответвлений ирландской культуры (собственно ирландской и англо-ирландской) – позиция присвоения, в идее утверждения самобытности современной ирландской литературы в процессе диалога с иными культурами – позиция сосуществования.

Несмотря на то, что «кухулинский цикл» и «драмы о бегствах» решают вопросы общечеловеческого характера, связанные с проблемой судьбы, героизма, старости, смерти и бессмертия, тяги к идеальному в противовес реальному, обращение к ирландскому эпосу оказывается принципиальным для ирландского театра на ранних этапах его существования. Это позволяло утвердить ценность, своеобразие и эстетический потенциал ирландской литературной традиции, берущей своё начало в эпических циклах, сложившихся на территории средневековой Ирландии, что представлялось особенно важным в условиях политической нестабильности и сопряжённого с ней поиска национальной идентичности. Ирландский эпос стал не только источником образов, сюжетов и мотивов, подпитывающим искусство, но и одним из элементов, объединяющих

формирующуюся нацию; элементом, через который каждый её представитель идентифицирует себя как принадлежащего ей.

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты и источники:

1. Ancient Irish Tales / ed. T. P. Cross, C. H. Slover. – New York: Barnes & Noble, 1996. – 609 p.
2. Gregory, I. A. Cuchulain of Muirthemne / I. A. Gregory. – London: John Myrray, 1911. – 360 p.
3. Gregory, I. A. Grania / I. A. Gregory // Irish Folk-History Plays. – New York & London: The Knickerbocker Press, 1912. – 207 p.
4. Gregory, I. A. Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography / I. A. Gregory. – New York & London: G. P. Putnam's Sons & The Knickerbocker Press, 1913. – 320 p.
5. Moore, G., Yeats, W. B. Diarmuid and Grania / G. Moore, W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 557–608.
6. Russell, G. Deirdre / G. Russell. – Chicago, IL: De Paul University, 1970. – 34 p.
7. Synge, J. M. Deirdre of the Sorrows / J. M. Synge // The Complete Works of J. M. Synge. – Ware: Wordsworth Editions, 2008. – P. 145–188.
8. The Writing of Sophocles' King Oedipus: Manuscripts of W. B. Yeats. – Philadelphia American Philosophical Society, 1989. – 443 p.
9. Woods, V. A Cry from Heaven / V. Woods. – York: Methuen Drama, 2005. – 96 p.
10. Yeats, W. B. At the Hawk's Well / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 297–306.
11. Yeats, W. B. Autobiographies / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. III. – New York: Simon & Schuster, 2010. – 560 p.
12. Yeats, W. B. Deirdre / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 175–200.
13. Yeats, W. B. Letters / W. B. Yeats. – New York, 1955. – 938 p.

14. Yeats, W. B. Oedipus at Colonus / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 401–442.
15. Yeats, W. B. On Baile's Strand. / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 151–174.
16. Yeats, W. B. Sophocles' King Oedipus / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 369–400.
17. Yeats, W. B. The Celtic Element in Literature. / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. IV: Early Essays. – New York: Simon & Schuster, 2007. – P. 128–138.
18. Yeats, W. B. The Green Helmet / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 241–256.
19. Yeats, W. B. The Death of Cuchulain / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 545–556.
20. Yeats, W. B. The Irish Dramatic Movement / W. B. Yeats // Plays and Controversies. – London: Macmillan, 1923. – P. 1–218.
21. Yeats, W. B. The Only Jealousy of Emer / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. II: The Plays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 317–328.
22. Yeats, W. B. The Theatre. / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. IV: Early Essays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 122–127.
23. Yeats, W. B. The Tragic Theatre. / W. B. Yeats // The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. IV: Early Essays. – New York: Simon & Schuster, 2010. – P. 174–179.
24. Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
25. Илья Муромец и Сокольник: [Былина] № 85 // Былины. Т. 1. – СПб: Наука; М.: Классика, 2001. – С. 428–431.

26. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 480 с.
27. Ирландские саги / пер. А. А. Смирнов. – Л.: Academia, 1933. – 368 с.
28. Йейтс, У. Б. Единственная ревность Эмер / У. Б. Йейтс // Ястребиный источник (пер. Г. М. Кружкова). – М.: Азбука-Аттикус, 2014. – С. 238–253.
29. Йейтс, У. Б. На берегу Байле / У. Б. Йейтс // Пьесы (пер. Л. И. Володарской). – М.: Флюид, 2008. – С. 23–61.
30. Йейтс, У. Б. Смерть Кухулина / У. Б. Йейтс // Пьесы (пер. Л. И. Володарской). – М.: Флюид, 2008. – С. 235–254.
31. Йейтс, У. Б. Смерть Кухулина / У. Б. Йейтс // Ястребиный источник (пер. Г. М. Кружкова). – М.: Азбука-Аттикус, 2014. – С. 264–276.
32. Йейтс, У. Б. Ястребиный источник / У. Б. Йейтс // Ястребиный источник (пер. Г. М. Кружкова). – М.: Азбука-Аттикус, 2014. – С. 227–237.
33. Кельтские мифы / пер. Л. И. Володарской. – М.: Эксмо, 2013. – 672 с.
34. Легенда о Тристане и Изольде / сост. А. Д. Михайлов. – М.: Наука, 1976. – 744 с.
35. Песнь о Хильдебранде // Зарубежная литература средних веков. — М.: Просвещение, 1975. – С. 10–14.
36. Синг, Дж. М. Дейдре – дочь печалей / Дж. М. Синг // Драммы (пер. В. Метальникова). – Л.: Искусство, 1964. – С. 223–276.
37. Сказ о Сохрабе // Шахнаме. Т. 2. – М.: АН СССР, 1960. – С. 7–96.

Научно-критическая и справочная литература:

38. Авдеев, А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев. – Л.-М.: Искусство, 1959. – 264 с.
39. Алексеев, М. П. Сравнительное литературоведение / М. П. Алексеев. – Л.: Наука, 1981. – 306 с.

40. Анарина, Н. Г. Японский театр Но / Н. Г. Анарина. – М.: Наталис, 2008. – 336 с.
41. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. – М.: Кучково поле, 2016. – 416 с.
42. Андреев, М. Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X-XIII вв.) / М. Л. Андреев. – М.: Искусство, 1989. – 213 с.
43. Аникст, А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 310 с.
44. Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга: история учений о драме / А. А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – 454 с.
45. Армстронг, К. Краткая история мифа / К. Армстронг. – М.: Открытый мир, 2005. – 160 с.
46. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 459 с.
47. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
48. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
49. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М.: Искусство, 1978. – 368 с.
50. Биллиг, М. Нации и языки / М. Биллиг // Логос: Философско-литературный журнал. – М., 2005. – №4. – С. 60–86.
51. Бондаренко, Г. В. Мифология пространства Древней Ирландии / Г. В. Бондаренко. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 416 с.
52. Булфинч, Т. Мифы и легенды рыцарской эпохи. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2009. – 349 с.
53. Вейман, Р. История литературы и мифология. Очерки по методологии и истории литературы / Р. Вейман. – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.
54. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

55. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М., 1994. – 231 с.
56. Геллнер, Э. Нации и национализм / Э. Геллнер. – М.: Прогресс, 1991. – 320 с.
57. Глускина, А. Е. Заметки о японской литературе и театре / А. Е. Глускина. – М.: Наука, 1979. – 415 с.
58. Гозенпуд, А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века / А. А. Гозенпуд. – Л.: Искусство, 1967. – 327 с.
59. Голосовкер, Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 217 с.
60. Гумилёв, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилёв. – СПб: Кристалл, 2001. – 640 с.
61. Гутнер, М. Д. Вступительная статья в кн.: «Джон Синг “Драмы”» / М. Д. Гутнер. – Л., «Художественная литература», 1937. – С. 3–33.
62. Гюйонварх, К.-Ж., Леру Ф. Кельтская цивилизация / К.-Ж. Гюйонварх, Ф. Леру. – СПб.: Культурная инициатива, 2001. – 268 с.
63. Джозеф, Дж. Язык и национальная идентичность // Дж. Джозеф // Логос: Философско-литературный журнал. – М., 2005. – №4. – С. 4–32.
64. Жирмунский, В. М. Из истории западноевропейских литератур / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 383 с.
65. Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – 390 с.
66. Иванов, Вяч. Вагнер и Дионисово действо / Вяч. Иванов // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. – С. 83–85.
67. История западноевропейского театра / под общ. ред. Г. Н. Бояджиева, Е. Л. Финкельштейна, С. С. Мокульского. – М.: Искусство, 1956–1988.
68. Калыгин, В. П. Язык древнейшей ирландской поэзии / В. П. Калыгин. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 128 с.
69. Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М.: Наука, 1971. – 224 с.

70. Кометиани, Н. Г. Джордж Мур и ирландское литературное Возрождение : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Кометиани Нонна Григорьевна. – Тбилиси, 1984. – 184 с.
71. Корнель, П. Рассуждения о полезности и частях драматического произведения / П. Корнель // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: Изд-во Московского университета, 1980. – С. 361–377.
72. Косачева, Е. В. Йейтс и Блейк: мистический язык и миф : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Косачева Елена Валерьевна. – М., 2002. – 245 с.
73. Косиков, Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Г. К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С. 5–38.
74. Костелянец, Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие / Б. О. Костелянец. – Л., 1976. – 159 с.
75. Куреня, О. О. Влияние социолингвистической ситуации в Ирландии на развитие ирландской художественной литературы / О. О. Куреня // Вестник Саратовского государственного социально-экономического института. – 2006. – №2(13). – С. 178–180.
76. Куреня О. О. Особенности ирландского варианта английского языка в художественной литературе в фольклоре Ирландии : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Куреня Оксана Олеговна. – М., 2009. – 204 с.
77. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – М.: РЕФЛ-бук, 1997. – 378 с.
78. Левицкий, В. Г. Организационные формы и сценическая деятельность Ирландского национального Эбби-театра: 1939-1999 гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Левицкий Валентин Глебович. – СПб, 2008. – 250 с.
79. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
80. Лиштанберже, А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель / А. Лиштанберже. – М.: АЛГОРИТМ, 1997. – 477 с.

81. Лосев, А. Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев. – М.: Наука, 1977. – 207 с.
82. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
83. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: Издательство АСТ, 2000. – 880 с.
84. Лосев, А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики, вып. 8. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. – М., 1968. – С. 67–196.
85. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура. / А. Ф. Лосев – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
86. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
87. Людинаина, О. Е. Генезис и эволюция французской мифологической драмы первой половины XX в. : дис. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Людинаина Ольга Евгеньевна. – М., 2004. – 442 с.
88. Малютин, И. А. Дж. М. Синг и литературный театр в Ирландии : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Малютин Иван Александрович. – М., 2002. – 152 с.
89. Маркова Екатерина Александровна. «Я» и «другой» в лирике У. Б. Йейтса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Маркова Екатерина Александровна. – М., 2018. – 141 с.
90. Машинян, А. В. Мифологическая поэтика драматургии У. Б. Йейтса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Машинян Андрей Вазгенович. – СПб, 2000. – 211 с.
91. Мелетинский, Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
92. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: 1994. – 136 с.
93. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 169 с.

94. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
95. Мелетинский, Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники / Е. М. Мелетинский. – М.: Вост. лит., 2004. – 462 с.
96. Мелетинский, Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1983. – 304 с.
97. Мельницер, Г. З. Драматургическая поэтика У.Б. Йейтса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Мельницер Григорий Зиновьевич. – М., 1998. – 188 с.
98. Меньщикова, М. К. Жанровые доминанты немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи. : дис. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Меньщикова Мария Константиновна. – Н. Новгород, 2019. – 352 с.
99. Меньщикова, М. К. Поэтика трагедии Фридриха Геббеля «Ниibelунги»: специфика конфликта и система образов : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.03 / Меньщикова Мария Константиновна. – Н. Новгород, 2006. – 191 с.
100. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
101. Михайлов, А. Д. История легенды о Тристане и Изольде / А. Д. Михайлов // Легенда о Тристане и Изольде. – М.: Наука, 1976. – С. 623–697.
102. Найдыш, В. М. Философия мифологии от античности до эпохи романтизма / В. М. Найдыш. – М.: Гардарики, 2002. – 554 с.
103. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
104. Полная энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – М.: АСТ, 2007. – 515 с.
105. Полякова, Е. Ю. Ольстер – истоки трагедии / Е. Ю. Полякова. – М.: Наука, 1982. – 167 с.
106. Понятие судьбы в контексте разных культур / сост. Т. Б. Князевская. – М.: Наука, 1994. – 320 с.

107. Пospelов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Пospelов. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.
108. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
109. Потебня, А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.
110. Предания и мифы средневековой Ирландии / под ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 284 с.
111. Приходько, В. С. Мифопоэтический аспект ранней лирики У. Б. Йетса. : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Приходько Вера Сергеевна. – Ростов-на-Дону, 2005. – 262 с.
112. Прозорова, Н. И. История и миф в ирландской драме последних десятилетий / Н. И. Прозорова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: филология, журналистика. – 2006. – №2. – С. 26–29.
113. Прозорова, Н. И. Оппозиция язычество/христианство в ирландской драме XX века / Н. И. Прозорова // Филология и культура. – 2013. – №2(32). – С. 190–195.
114. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
115. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
116. Пропп, В. Я. Эдип в свете фольклора / В. Я. Пропп // Фольклор. Литература. История. – М.: Лабиринт, 2002. – С. 6–53.
117. Росс, Э. Кельты-язычники. Быт, религия, культура / Э. Росс. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 255 с.
118. Ряполова, В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура / В. А. Ряполова. – М.: Наука, 1985. – 272 с.
119. Садыхова, Л. Г. В поисках культурной идентичности: Ирландский национальный театр / Л. Г. Садыхова // Ценности и смыслы. – 2014. – № 3 (31). – С. 36–43.

120. Садыхова, Л. Г. Ирландский менталитет языком национального театра / Л. Г. Садыхова // Язык и культура (Новосибирск). – 2014. – № 14. – С. 152–157.
121. Садыхова, Л. Г. Ирландский театр и культурная идентичность: по ту сторону стереотипов / Л. Г. Садыхова // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015. – № 3 (81). – С. 148–152.
122. Сапрыкин, Ю. М. Английское завоевание Ирландии (XII-XVII вв.) / Ю. М. Сапрыкин. – М.: Высшая школа, 1982. – 177 с.
123. Саруханян, А. П. Ирландское возрождение / А. П. Саруханян // История всемирной литературы: В 8 томах. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 8. – 1994. – С. 395–398.
124. Саруханян, А. П. Современная ирландская литература / А. П. Саруханян. – М.: Наука, 1973. – 320 с.
125. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
126. Смирнов, А. А. Древнеирландский эпос / А. А. Смирнов // Из истории западноевропейской литературы. – М.; Л.: Художественная литература, 1965. – С. 11 – 33.
127. Смирнов, А. А. Предисловие к кн. «Ирландские саги» / А. А. Смирнов // Ирландские саги. – Л.: Academia, 1933. – С. 7–55.
128. Смирнов, А. А. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам / А. А. Смирнов // Из истории западноевропейской литературы. – М.; Л.: Художественная литература, 1965. – С. 49 – 64.
129. Смит, Э. Национализм и модернизм: Критический обзор современных теорий наций и национализма. – М.: Праксис, 2004. – 464 с.
130. Соболева, К. А. Фольклорное и мифологическое в английской литературной традиции XX века (Дж. Р. Р. Толкин, У. Б. Йейтс). : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Соболева Каринэ Александровна. – М., 2005. – 216 с.
131. Суриков, И. Е. Очерки об историописании в классической Греции / И. Е. Суриков. – М.: Языки славянских культур, 2011. – 504 с.

132. Толшин, А. В. Феномен маски в театральной культуре : дис. ... доктора культурологии : 24.00.01 / Толшин Андрей Валерьевич. – СПб, 2007. – 302 с.
133. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
134. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
135. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
136. Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
137. Финк, О. Основные феномены человеческого бытия / О. Финк. – М.: КАНОН-ПЛЮС, 2017. – 432 с.
138. Фрейд, З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – М.: Фирма СТД, 2005. – 680 с.
139. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Вост. лит., 1998. – 798 с.
140. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
141. Фромм, Э. Величие и ограниченность теории Фрейда / Э. Фромм. – Москва: Аст, 2000. – 448 с.
142. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрэзер. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
143. Хализев, В. Е. Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование / В. Е. Хализев. – М.: МГУ, 1986. – 261 с.
144. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
145. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.

146. Хейзинга, Й. *Homo Ludens*; Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
147. Хобсбаум, Э. *Нации и национализм после 1780 года* / Э. Хобсбаум. – СПб: Алетейя, 1998. – 307 с.
148. Шамина, В. Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции : дисс. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Шамина Вера Борисовна. – Казань, 2007. – 296 с.
149. Шاپинская, Е. Н. *Образ Другого в текстах культуры* / Е. Н. Шاپинская. – М.: КРАСАНД, 2012. – 216 с.
150. Шарыпина, Т. А. Игровые формы воздействия на зрителя в театре Германии второй половины XX века / Т. А. Шарыпина // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 304–311.
151. Шарыпина, Т. А. Проблема взаимодействия видов искусства в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX-XX вв. / Т. А. Шарыпина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4–2. – С. 993–996.
152. Шеина, С. Е. Национальная специфика англо-ирландской литературы / С. Е. Шеина // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – №2. – С. 85–91.
153. Шеллинг, Ф. *Философия искусства* / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 495 с.
154. Широкова, Н. С. *Культура кельтов и нордическая традиция античности* / Н. С. Широкова. – СПб.: Евразия, 2000. – 352 с.
155. Элиаде, М. *Аспекты мифа* / М. Элиаде. – М.: Акад. проект, 2010. – 251 с.
156. Шоу, Б. *О драме и театре* / Б. Шоу. – М.: Иностр. Лит, 1963. – 639 с.
157. Юнг, К. Г. *Архетип и символ* / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
158. Albright, D. *The Myth against Myth: A Study of Yeats' Imagination in Old Age* / D. Albright. – London: Oxford University Press, 1972. – 195 p.
159. Benson, E. J. M. *Synge* / E. Benson. – London: Macmillan, 1982. – 167 p.

160. Bhabha, H. The location of culture / H. Bhabha. – London & New York: Routledge, 1994. – 285 p.
161. Bjersby, B. The Interpretation of the Cuchulain Legend in the Works of W. B. Yeats / B. Bjersby. – Norwood, Pa.: Norwood Editions, 1972. – 189 p.
162. Bohlmann, O. Yeats and Nietzsche: An Exploration of Major Nietzschean Echoes in the writings of W. B. Yeats / O. Bohlmann. – London: Basingstock, 1982. – 222 p.
163. Bornstein, G. Yeats and Romanticism / G. Bornstein // The Cambridge Companion to W. B. Yeats. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 19–35.
164. Boyce, D. Nationalism in Ireland / D. Boyce. – London: Routledge, 1995. – 504 p.
165. Boyd, E. Ireland's Literary Renaissance / E. Boyd. – Dublin & London: Maunsel & Company, 1916. – 420 p.
166. Bushrui, S. Yeats's Verse Plays: the Revisions 1900-1910 / S. Bushrui. – Oxford: Oxford University Press, 1965. – 240 p.
167. Cairns, D., Richards, Sh. Writing Ireland: Colonialism, Nationalism, Culture / D. Cairns, Sh. Richards. – Manchester: Manchester University Press, 1988. – 178 p.
168. Carey, J. The location of the otherworld in Irish tradition / J. Carey // The Otherworld voyage in early Irish literature. – Dublin: Four Courts, 2000. – P. 113–119.
169. Castle, G. Modernism and the Celtic Revival / G. Castle. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 312 p.
170. Cormac's glossary / ed. J. O'Donovan, W. Strokes. – O. T. Cutter, 1868. – 204 p.
171. Coxhead, E. Lady Gregory. A Literary Portrait / E. Coxhead. – London: Macmillan, 1961. – 241 p.
172. Coxhead, E. J. M. Synge and Lady Gregory / E. Coxhead. – London: Longmans, 1962. – 35 p.

173. Cusack, G. *The Politics of Identity in Irish Drama: W. B. Yeats, Augusta Gregory and J. M. Synge* / G. Cusack. – New York: Routledge, 2009. – 210 p.
174. Deane, S. *Celtic revivals. Essays in Modern Irish Literature 1880 – 1980* / S. Deane. – London: Faber and Faber, 1985. – 199 p.
175. Dillon, M. *Early Irish Literature* / M. Dillon. – Dublin: Four Courts Press, 1994. – 224 p.
176. Dillon, M. *The Cycles of the Kings* / M. Dillon. – London; New York: Oxford University Press & Geoffrey Cumberlege, 1946. – 124 p.
177. Edwards, Ph. *Threshold of a Nation: A Study in English and Irish Drama* / Ph. Edwards. – Cambridge: Cambridge University Press, 1979. – 284 p.
178. Ellis, P. B. *A dictionary of Irish mythology* / P. B. Ellis. – Santa Barbara, CA: ABC-Clio, 1987. – 244 p.
179. Ellis-Fermor, U. *The Irish Dramatic Movement* / U. Ellis-Fermor. – London: Methuen, 1939. – 241 p.
180. Ellmann, R. *The Identity of Yeats* / R. Ellmann. – Sevenoaks: Pickle Partners Publishing, 2016. – 294 p.
181. Etherton, M. *Contemporary Irish Dramatists* / M. Etherton. – London: Macmillan, 2015. – 270 p.
182. Falaky Nagy, J. *Conversing with angels and ancients: Literary myths of medieval Ireland* / J. Falaky Nagy. – Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997. – 376 p.
183. Fackler, H. *That Tragic Queen: The Deirdre Legend in the Anglo-Irish Literature* / H. Fackler. – Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1978. – 161 p.
184. Fallis, R. *The Irish Renaissance: an Introduction to Anglo-Irish Literature* / R. Fallis. – Dublin: Gill & Macmillan, 1978. – 319 p.
185. Flannery, J. W. B. *Yeats and the Idea of a Theatre* / J. Flannery. – New Haven: Yale University Press, 1989. – 448 p.
186. Foster, J. *Fictions of the Irish literary revival: a changeling art* / J. Foster. – New York: Syracuse University Press, 1993. – 428 p.

187. Foster, J. *Lidless Eyes, Stony Places, Vibrant Spectators: Nietzschean Tragedy in Yeats' Lyric Poetry* / J. Foster // *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*. – Plainsboro, NJ: Associated University Press, 2007. – P. 104–125.
188. Friedman, B. *Adventures in the Deepes of the Mind: The Cuchulain Cycle of W. B. Yeats* / B. Friedman. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977. – 168 p.
189. Frye, N. *Anatomy of criticism. Four essays* / N. Frye. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973. – 383 p.
190. Good, M. *W. B. Yeats and the creation of a tragic universe* / M. Good. – London: Palgrave Macmillan, 1987. – 176 p.
191. Gordon, P. *Tragedy After Nietzsche: Rapturous Superabundance* / P. Gordon. – Champaign: University of Illinois Press, 2001. – 162 p.
192. Grene, N. *Synge. A critical study of the plays* / N. Grene. – Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1975. – 202 p.
193. Gwynn, St. *Irish Literature and Drama in the English Language. A Short History* / St. Gwynn. – New York: Folcroft Press, 1966. – 240 p.
194. Hamel, A. *Aspects of Celtic Mythology* / A. Hamel // *Proceedings of the British Academy*. – 1934. – №20. – P. 207–248.
195. Hughes, K. *Early Christian Ireland: Introduction to the sources* / K. Hughes. – New York: Cornell University Press, 1972. – 320 p.
196. Hatto, A T. *On the excellence of the 'Hildebrandslied': a comparative study in dynamics* / A. T. Hatto // *Essays on medieval German and other poetry*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1980. – P. 93–116.
197. Hill, Sh. *Women and Embodied Mythmaking in Irish Theatre* / Sh. Hill. – Cambridge: Cambridge University Press, 2019 г. – p. 300.
198. Hoare, D. *The Works of Morris and of Yeats in relation to early saga literature* / D. Hoare. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – 190 p.
199. Hogan, R., Kilroy, J. *The Irish Literary Theatre, 1899-1901* / R. Hogan, J. Kilroy. – Dublin: Dolmen Press, 1975. – 164 p.

200. Howarth, H. *The Irish Writers. 1880 – 1940* / H. Howarth. – New York: Hill and Wang, 1959. – 318 p.
201. Hutton, R. *The pagan religions of the ancient British Isles: Their nature and legacy* / R. Hutton. – Oxford: B. Blackwell, 1991. – 422 p.
202. Hyde, D. *A literary History of Ireland from the earliest times to the present day* / D. Hyde. – New York: Charles Scribner's Sons, 1901. – 654 p.
203. Ishibashi, H. *Yeats and the Noh: Types of Japanese Beauty and Their Reflection in Yeats's Plays* / H. Ishibashi. – Dublin, Dolmen Press, 1966. – 196 p.
204. Jeffares, A., Knowland A. *A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats* / A. Jeffares, A. Knowland. – Stanford: Stanford UP, 1975. – 310 p.
205. Joyce, P. *A social history of ancient Ireland* / P. Joyce. – London & New York: Longmans, Green, and Co., 1903. – 652 p.
206. Kiberd, D. *Synge and the Irish language* / D. Kyberd. – Dublin: Gill & Macmillan, 1979. – 294 p.
207. Kiberd, D. *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation* / D. Kyberd. – London: Vintage Books, 1995. – 736 p.
208. King, M. *The drama of J. M. Synge* / M. King. – New York: Syracuse University Press, 1985. – 229 p.
209. Knapp, B. *Women, Myth, and the Feminine Principle* / B. Knapp. – Albany: SUNY Press, 1988. – 277 p.
210. Knowland, A. *W. B. Yeats, Dramatist of Vision* / A. Knowland. – Gerrards Cross, Bucks: C. Smythe, 1983. – 256 p.
211. Lee, H. *Richard Wagner and Yeats' Vision of Poetic Drama* / H. Lee // *The Yeats Journal of Korea*. – 2017. – v. 52. – P. 185–201.
212. Leeney, C. *Irish Women Playwrights, 1900-1939: Gender & Violence on Stage* / C. Leeney. – New York: Peter Lang Publishing, 2010. – 265 p.
213. Mac Cana, P. *Celtic mythology* / P. Mac Cana. – Feltham: Hamlyn, 1970. – 141 p.
214. MacCulloch, J. A. *The religion of the ancient Celts* / J. A. MacCulloch. – Edinburgh: T. & T. Clark, 1911. – 399 p.

215. MacKillop, J. *Fionn Mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature* / J. MacKillop. – New York: Syracuse University Press, 1986. – 266 p.
216. MacNeil, E. *Phases of Irish history* / E. MacNeil. – Dublin: University of California Libraries, 1920. – 364 p.
217. Malone, A. *The Irish Drama* / A. Malone. – New York: Charles Scribner's Sons, 1929. – 351 p.
218. Markale, J. *The Celts: Uncovering the mythic and historic origins of Western culture* / J. Markale. – Rochester: Inner Traditions International, 1993. – 320 p.
219. Marcus, Ph. *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance* / Ph. Marcus. – New York: Syracuse University Press, 1987. – 298 p.
220. Martin, H. W. B. *Yeats: Metaphysician as Dramatist* / H. Martin. – Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1986. – 168 p.
221. Matson, G. *Celtic mythology A to Z* / G. Matson. – New York: Facts on File, 2004. – 132 p.
222. Maxwell, D. *A Critical History of Modern Irish Drama, 1891 – 1890* / D. Maxwell. – Cambridge: Cambridge University Press, 1984. – 250 p.
223. McAteer, M. *Yeats and European Drama* / M. McAteer. – New York: Cambridge University Press, 2010. – 236 p.
224. McCurry, J. *From Domestic Warrior to "Some mild modern housewife": Lady Gregory's transformation of the Deirdre Story* / J. McCurry // *Colby Quarterly*. – 1992. – v. 28. – P. 34–38.
225. Miller, L. *The Noble Drama of W.B. Yeats* / L. Miller. – Dublin: Dolmen Press, 1977. – 365 p.
226. Miner, E. *The Japanese Tradition in British and American Literature* / E. Miner. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1958. – 346 p.
227. Monaghan, P. *The encyclopedia of Celtic mythology and folklore* / P. Monaghan. – New York: Fact on File, 2004. – 512 p.
228. Mosez, M. *The Rebirth of Tragedy: Yeats, Nietzsche, the Irish National Theatre, and the Anti-Modern Cult of Cuchulain* / M. Morez // *Modernism/modernity*. – 2004. – v. 11(3). – P. 561–579.

229. Murphy, P. *Woman as Fantasy Object in Lady Gregory's Historical Tragedies* / P. Murphy // *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. – New York: Springer, 2007. – P. 28–41.
230. *Myth and Reality in Irish Literature* / Ed. by J. Ronsley. – Waterloo (Ont.): Wilfrid Laurier University Press, 1977. – 329 p.
231. Nathan, L. *The Tragic Drama of William Butler Yeats: Figures in a Dance* / L. Nathan. – New York: Columbia UP, 1965. – 307 p.
232. O'Brien, C. *Ancestral Voices: Religion and Nationalism in Ireland* / C. O'Brien. – Dublin: Poolbeg Press, 1994. – 197 p.
233. O'Brien, E. *The Question of Irish Identity in the Writing of W. B. Yeats and James Joyce* / E. O'Brien. – New York: Edwin Mellen Press, 1998. – 300 p.
234. O'Connor, F. *A Short History of Irish Literature: A Backward Look* / F. O'Connor. – Oakville: Capricorn Books, 1968. – 264 p.
235. O'Leary, Ph. *The Prose Literature of the Gaelic Revival 1881-1921: Ideology and Innovation* / Ph. O'Leary. – Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005. – 540 p.
236. Parkin, A. *The Death of Cuchulain and the Politics of Myth* / A. Parkin // *Tumult of Images. Essays on W. B. Yeats and Politics*. – Amsterdam: Rodopi, 1995. – P. 43–52.
237. Parkin, A. *The Dramatic Imagination of W. B. Yeats* / A. Parkin. – Dublin: Gill & Macmillan, 1978. – 208 p.
238. Patch, H. R. *The Other World according to descriptions in medieval literature* / H. R. Patch. – Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1950. – 386 p.
239. Pierce, D. *Yeats's Worlds: Ireland, England and the Poetic Imagination* / D. Pierce. – New Haven: Yale University Press, 1995. – 346 p.
240. Qamber, A. *Yeats and the Noh, with two plays for dancers by Yeats and two Noh plays* / A. Qamber. – New York: Weatherhill, 1974. – 161 p.

241. Rafroidi, P. *Imagination and Revolution: the Cuchulain Myth* / P. Rafroidi // *Irish Culture and Nationalism, 1750–1950*. – London: Palgrave Macmillan, 1983. – P 137–148.
242. Rees A., Rees B. *Celtic Heritage* / A. Rees, B. Rees. – London: Thames and Hudson, 1989. – 430 p.
243. Robinson, L. *Ireland's Abbey Theatre: A History, 1899 – 1951* / L. Robinson. – Vancouver: Read Books, 2007. – 268 p.
244. Ross, D. *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work* / D. Ross. – New York: Infobase Publishing, 2014. – 673 p.
245. Schoepperle, G. *Tristan and Isolt* / G. Schoepperle. – London & Frankfurt: David Nutt & Joseph Baer, 1913. – 267 p.
246. Schulze, I. *National Identity in the Dramatic Works of Yeats, Synge and O'Casey* / I. Schulze. – München: Grin Verlag, 2007. – 102 p.
247. Squire, Ch. *Celtic Myth and Legend* / Ch. Squire. – Rockville, MD: Wildside Press, 2003. – 512 p.
248. Skene, R. *The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study* / R. Skene. – New York: Columbia University Press, 1974. – 278 p.
249. Starkie, W. *Memories of John Synge* / W. Starkie // *J. M. Synge: Interviews and Recollections*. – London, 1977. – P. 131–134.
250. *The Celtic consciousness* / ed. R. O'Driscoll. – New York: Braziller, 1982. – 672 p.
251. Thuente, M. *W. B. Yeats and Irish Folklore* / M. Thuente. – Dublin: Gill & Macmillan, 1980. – 286 p.
252. Taylor, R. *A Reader's Guide to the Plays of W. B. Yeats* / R. Taylor. – New York, Springer, 1984. – 197 p.
253. Taylor, R. *The Drama of W. B. Yeats: Irish myth and the Japanese No* / R. Taylor. – New Haven: Yale University Press, 1976. – 292 p.
254. Trotter M. Gregory, *Yeats and Ireland's Abbey Theatre* / M. Trotter // *A Companion to Modern British and Irish Drama (1880–2005)*. – Oxford: Blackwell Publishing, 2006. – P. 87–98.

255. Ure, P. *Yeats the Playwright: A Commentary on Character and Design in the Major Plays* / P. Ure. – London: Routledge & Kegan Paul, 1963. – 182 p.
256. Vendler, H. *Yeats' Vision and the Later Plays* / H. Vendler. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963. – 295 p.
257. Watson, G. *Irish Identity and the Literary Revival: Synge, Yeats, Joyce, and O'Casey* / G. Watson. – Washington: Catholic University of America Press, 1994. – 319 p.
258. Welch, R. *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure* // R. Welch. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 280 p.
259. Wilson, F. W. B. *Yeats and Tradition* / F. Wilson. – New York: The Macmillan Company, 1958. – 286 p.
260. Wilson, F. W. B. *Yeats' Iconography* / F. Wilson. – London: Methuen, 1969. – 349 p.
261. Worth, K. *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett* / K. Worth. – London: A&C Black, 2014. – 276 p.
262. *Yeats the European* // ed. by A. N. Jeffares. – Savage, Maryland: Barnes & Noble Books, 1989. – 340 p.

Интернет-источники:

263. Abbey Theatre: Archive : сайт. – Dublin, 2020. – URL: <https://www.abbeytheatre.ie/about/archive/>. – Текст: электронный.
264. CODECS: Collaborative Online Database and e-Resources for Celtic Studies : сайт. – URL: <https://www.vanhamel.nl/codecs/>. – Текст: электронный.
265. Courtney, K., O'Toole, F. *Reviews* / K. Courtney, F. O'Toole. – Текст: электронный // *The Irish Times* : сайт. – 2005. – 11 июня. – URL: <http://www.irishtimes.com/culture/reviews-1.454360> (дата обращения: 26.02.2020).
266. Fricker, K. *A Cry from Heaven* / K. Fricker. – Тест : электронный // *The Guardian* : [сайт]. – 2005. – 11 июня. – URL:

- <https://www.theguardian.com/stage/2005/jun/11/theatre3> (дата обращения: 26.02.2020).
267. McKeon, B. Deirdre – without the Celtic mist / B. McKeon. – Текст : электронный // The Irish Times: [сайт]. – 2005. – 9 июня. – URL: <http://www.irishtimes.com/culture/deirdre-without-the-celtic-mist-1.453310> (дата обращения: 26.02.2020).
268. PLAYOGRAPHYIreland: A comprehensive database of new Irish plays produced professionally since 1904 : сайт / Irish Theatre Institute. – Dublin, 2020. – URL: <http://www.irishplayography.com>. – Текст: электронный.
269. Strain, M. Working with words: an interview with Vincent Woods / M. Strain. – Текст : электронный // Kairos: [сайт]. – 2006. – URL: <http://kairos.technorhetoric.net/11.2/interviews/Woods-interview-KAIROS-11-2.pdf> (дата обращения: 26.02.2020).