

УДК 809(07)

**ЭЛЕМЕНТЫ АГИОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА
КАК МЕТАЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЫ В ПОВЕСТИ С. ЛАГЕРЛЁФ
«ДЕНЬГИ ГОСПОДИНА АРНЕ»
И ОДНОИМЁННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ М. СТИЛЛЕРА**

© 2010 г.

Д.В. Кобленкова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

dvmk@yandex.ru

Поступила в редакцию 31.03.2010

Анализируется один из лучших образцов шведской неоромантической прозы – повесть С. Лагерлёф «Деньги господина Арне» и классическая экранизация произведения режиссёром «немого» кино М. Стиллером. Произведения рассматриваются с точки зрения использования авторами элементов агиографии.

Ключевые слова: шведская литература и кинематограф, философско-религиозная повесть, агиографический канон.

Одним из важнейших этапов формирования шведского национального менталитета в начале XX столетия был период 1913–1925 годов. За это время два крупнейших шведских режиссёра «немого» кино В. Шёстрём и М. Стиллер на студии К. Магнуссона создали целый ряд экранизаций произведений Сельмы Лагерлёф, проза которой стала нравственной основой шведского общества.

Предметом нашего исследования является одно из наиболее значительных произведений Лагерлёф – неоромантическая повесть «Деньги господина Арне» (1904) [2], послужившая литературным источником для создания М. Стиллером одноимённой картины [9]. К моменту появления в 1919 году этой знаменитой экранизации Лагерлёф уже была лауреатом Нобелевской премии; именно её произведения шведы считали учебниками жизни.

К чему бы ни тяготели в дискурсивном отношении произведения Лагерлёф, они всегда содержали чёткую нравственную позицию, сюжетно развиваясь на основе двух базовых мотивов: «вины» и «примирения» [8]. При этом безусловным достоинством этой прозы было отсутствие однозначных трактовок в характерах и конфликтах.

В свою очередь Мауритц Стиллер явно искал такие художественные произведения, которые позволяли создать ментально шведские и в то же время универсальные картины в жанре философско-психологической драмы. Помимо «Денег господина Арне» и целого ряда других произведений Лагерлёф, Стиллер экранизирует «Сагу о Йосте Берлинге» (1924), впервые при-

влекая к работе Грету Гарбо. В результате труда двух десятилетий, до отъезда Шёстрёма и Стиллера в Голливуд, были созданы выдающиеся шведские фильмы «немого» периода, которые сформировали шведский кинематографический стиль [7].

Повесть «Деньги господина Арне» является синтетическим образованием: она объединяет элементы детективного, любовного, философско-религиозного жанров. Однако этими составляющими жанровая модель повести не исчерпывается. В её основе лежит средневековая история убийства пастора и его семьи тремя шотландскими легионерами, бежавшими из шведской тюрьмы при короле Юхане III (1568–1592). Ими был украден сундук с серебряными монетами, собранными в монастырях. Бедная воспитанница пастора не погибает и оказывается в семье обыкновенного торговца рыбой. Лагерлёф не идеализирует Эльсалилл, не упрощает образ до тривиального архетипа Золушки. Напротив, она отмечает, что девушка не хотела жить в бедности, ненавидела крестьянскую работу и сожалела об утраченном доме и пасторской семье, прежде всего, как о потерянном благополучии. Единственная, кого она искренно любила, была её убиенная сводная сестра. Эльсалилл мечтает вырваться из этого утлого мира, и появление на её пути сэра Арчи, красивого богатого шотландца, лишь укрепляет её надежду.

Лагерлёф сохраняет детективную интригу, не открывая читателю и самой Эльсалилл, кем является шотландец и его товарищи. Люди считают убийц господина Арне утонувшими в за-

ливе, и потому никто не старается найти их среди живых. Однако Эльсалилль мечтает встретить этого человека и наказать его за смерть сестры.

Параллельно с первой сюжетной линией развивается вторая, свидетельствующая об интересе Лагерлёф не только к исландским сагам, но также к средневековой литературе и готическому роману. Благодаря приёму «видения» граница между мирами в повести разрушается, и старый опекун Эльсалилль вновь оказывается у дома пастора. Он видит души всех погибших, сообщает пастору, что у людей нет надежды найти преступников, после чего господин Арне требует от убитой сестры Эльсалилль исполнить это за живых. В дальнейшем infernalная линия развивается, тень мёртвой преследует шотландца, она же открывает Эльсалилль правду о нём. С этого эпизода начинается развитие внутреннего психологического конфликта героини и основная философско-религиозная часть повести.

В сердце Эльсалилль идёт борьба между любовью, мечтой бежать с убийцей в Шотландию, спасти его своей духовной верой и, с другой стороны, необходимостью выдать его и обречь на казнь. Эльсалилль понимает, что она любила «лесного волка», и в подтексте повести это говорит о её внутренних интенциях. Как и Достоевский, произведения которого оказали на Лагерлёф большое влияние, она не делает своих героев абсолютными антагонистами, оставляя между ними пространство особого родства, греховной человеческой природы, которая делает их двойниками. Отмечая единое начало всех людей, автор стремится показать, что важнее всего то, какой выбор человек сделает при общей исходной ситуации. Испытывая своих героев, Лагерлёф использует три основных критерия: внутренние муки совести, отношение людей к этим поступкам и поведение природы как символического знаменья свыше.

В большинстве произведений Лагерлёф и в этой повести в частности женские образы сложнее мужских. Мужчины, как правило, обладают «неразвитым сознанием», являются стихийными анархистами, т.е., в отличие от Раскольникова, примитивными злодеями без «теории». Иными словами, мужчины у Лагерлёф более ограничены, и каждому из них для духовного роста требуется своя Соня Мармеладова. В женских образах основной акцент сделан на противоречии между нравственным чувством и физическим влечением, как правило, к мужчине красивому и порочному. В мировой литературе эта формула (праведница и грешник,

барышня и хулиган, коммунистка и белогвардеец и проч.) является универсальной.

В логике этой концепции внутренний конфликт в повести переживает лишь Эльсалилль. Сэр Арчи по-настоящему не раскаивается, он лишь впадает в депрессию, так как его постоянно преследует тень умершей и в готическом духе нашёптывает воспоминания об убийстве. В своём чувстве к Эльсалилль герой стремится найти спасение от совершённого преступления, однако ни любви, ни мук совести не чувствует. Лагерлёф показывает, как борется с собой Эльсалилль, но и она выбирает не столько между высшей нравственностью и запретной любовью, сколько между преданностью сестре и влечением к мужчине. Эльсалилль выдаёт возлюбленного, но при этом уговаривает его бежать. Автор, таким образом, приземляет мотивировки, снижает пафос образов. Поражённый предательством Эльсалилль, шотландец называет её волчонком, что вновь указывает на внутреннее родство между ними. Видя ненависть сэра Арчи, Эльсалилль окончательно разочаровывается в нём. Он же остаётся нераскаившимся и использует Эльсалилль как прикрытия от копий стражников, пришедших арестовать его. Сюжетная суггестия, преувеличение степени событий и страстей, достигает наивысшего предела тогда, когда Эльсалилль направляет копьё одного из них себе в сердце, чтобы они не боялись поранить её и не дали ему спастись. Она жертвует собой и гибнет мученической смертью во имя торжества справедливости. В финале повести совершается чудо: льды, удерживающие корабль, на котором скрывались убийцы, тают, и, освобождённый от ледяного плена, он покидает гавань и уходит вместе с другими судами в открытое море.

Стиллер, взявший эту повесть для экранизации, явно уловил, что в её основе просматривается метажанровая структура: тяготение Лагерлёф к агиографической схеме повествовательного жития святого, которую она наполняет более лёгким, но таким же идеологическим содержанием. По мнению исследователей агиографического канона, в начале XX века (очевидно, в контексте общей тенденции к демифологизации и неомифологизации) появляется стилизованная житийная литература [5]. «Герои предстают образцами безупречного поведения в рамках какой-либо идеологической системы. С этой целью сохраняется старая мифологическая структура, но в неё вводится новая система ценностей, рассчитанная на освоение её значительной массой людей как нового сакрализованного языка» [6]. Например, в отечественной

литературе примерами подобных стилизаций становятся как взрослые, так и детские жития. Среди взрослых таковыми являются поэма Маяковского «В.И. Ленин» и последовавшая за ним лениниана, «автожития» «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Педагогическая поэма» А. Макаренко и проч. [5]. Среди детских – рассказы о пионерах-героях и даже негативно окрашенная история о Павлике Морозове, которая строится по образцу жития о страстотерпцах Борисе и Глебе, страдающих от руки родственника [4].

Есть основания полагать, что С. Лагерлёф в своей повести также ориентировалась на житийную модель, но в иных социально-политических условиях и с прежней, христианской моралью в основе. Из использованных сюжетных элементов жития можно назвать следующие: героиня является сиротой, не имеет богатства, переживает трагические события мученической гибели всех членов приёмной семьи, страдает от нищеты, преодолевает искушение греховной любовью, избирает путь духовного спасения, жертвует собой и принимает страшную «христоцентричную» смерть (т.е. подобную мукам и смерти Христа), после чего свершается чудо – льды расступаются, и корабль, освобождённый от скверны, отправляется в плавание. Образ корабля традиционно символизирует христианскую церковь, а пейзаж, как и следует из агиографического канона, не имеет самостоятельного значения: символическое толкование природы подчёркивает обострённость действия, становится средством оценки деяний человека [3]. В композиционном отношении, помимо основной части «житийного» повествования, дана и необходимая «обрамляющая»: в повести представлен свидетель событий – бедный торговец Торарин, функция которого в тексте близка функции рассказчика в житии.

Помимо житийной канвы, Лагерлёф, как было отмечено, ориентировалась и на евангельский миф о «страдающем и гибнущем боге», спасающем заблудшее человечество. Наличие этого евангельского фона укрупняет конфликт повести, выводит его из бытовой сферы во вне-временное пространство Вечности. Такой подход позволял Лагерлёф создать законченную, претендующую на абсолютное познание картину мира. В ней всё было точно очерчено: как бы ни страдало человечество от своей греховной природы, есть путь духовного воскресения. Однако при ориентации на евангельский миф и агиографический канон, Лагерлёф сознательно сохраняла противоречивую природу своих пер-

сонажей, подчёркивая их человеческие слабости и сомнения. В Эльсалилле, например, до последних эпизодов нет таких черт, как «нищелюбие и странноприимство», напротив, она не хочет трудиться и общаться с бедным человеком, мечтает о богатстве и привольной жизни; ей не чужда физическая любовь. Подобные характеристики свидетельствуют о том, что для Лагерлёф была важнее вторая часть духовного пути: способность осознать свой порок и в дальнейшем быть готовым к духовной жертве во имя нравственного закона.

Использование модели «женского жития» и одновременно снижение образа Эльсалилле могут указывать на то, что повесть Лагерлёф опирается и на более поздние образования, в частности на нравоучительный бытовой роман XVII века. Надо полагать, что именно такой «выравнивающий» общую картину жизни подход к человеку в пределах христианской этики был наиболее гармонично воспринят в Швеции.

В отличие от Лагерлёф Мауритц Стиллер поступил иначе. В картине он убрал все негативные характеристики Эльсалилле, сделав из неё идеальный образ мученицы. На эту роль была приглашена Мари Юнсон, обладающая хрупкой внешностью, выразительным лицом Пьеро и соответствующая типу «женщина-жертва». Стиллер, как и Шёстрём, укрупнял эмоции, но с присущим ему чувством гармонии. Переображая сюжет повести, он изъял из него inferнальную сцену встречи с мёртвым пастором и другими убитыми, свёл до минимума участие в сюжете тени сестры Эльсалилле, и сама Эльсалилле уже не чистит рыбу на пристани, а лишь однажды берётся за починку рыболовной сети, над которой плачет, вспоминая об убитой семье. Из титров Стиллер исключил отрицательные психологические мотивировки её поведения, которые Лагерлёф сознательно оставляла. В его фильме образ строится на утверждении праведности героини, духовное и жертвенное начало которой противопоставлено воинствующему злу. Усиливает отрицательное значение мужского образа его циничный профанирующий смех, который противопоставлен сакральному страданию героини.

У Лагерлёф Эльсалилле ощущает свою трагическую вину: она мечтала увидеть убийцу и наказать его, но именно его, не зная об этом, она полюбила. Возникает аллюзия с трагической виной Эдипа, что усложняет структуру повести, причём отягчённость грехом в житиях отличают от аристотелевской трагической вины, которая, как отмечают исследователи, никогда не коллективна, а всегда индивидуальна [6].

Эльсалилль же становится носителем и коллективного греха, и индивидуальной трагической вины, что также представляется интересным для изучения.

В фильме мотив вины редуцирован. Стиллер не актуализирует трагическую причастность Эльсалилль именно к этому человеку. В картине она страдает не из-за себя, а из-за другого, которого стремится понять и изменить. Её любовь в фильме отдающая, направленная на понимание и надежду прощения. Стиллер, таким образом, изображает совсем другое сознание: не просто праведное мироощущение, но отречение от себя. В логике житийного канона он сохраняет эпизод жертвенной смерти и чудо спасения корабля, и фильм уже в совершенно иной степени иллюстрирует жертвенный путь праведницы, оставшейся верной избранному пути, который вместе с нею разделяют люди и природа.

Отметим, однако, и то, что в повести Лагерлёф вторая важная составляющая – примирение – отсутствует. Финал более пессимистичен в отличие от других произведений: справедливость торжествует и здесь, преступник наказан, но не просветлён.

В целом, имея в виду дискуссию между Б. Энгельгардтом и М. Бахтиным, размышляющими над тем, чем является «Преступление и наказание»: «романом с идеей» по типу образов XVIII века или «романом об идее» в духе XIX столетия [1: 320], можно сказать, что Лагерлёф создаёт роман «с идеей», целенаправленно проводя *своё* учение и оставаясь, таким образом, приверженцем философской нравоучительной прозы. То же самое делает и Стил-

лер, но в более абстрагированной форме, идя ещё дальше вглубь культурной традиции к каноническому житию, т.е. архетипической структуре, которая и в условиях нового времени прямо иллюстрирует нравственную идею.

Список литературы

1. Богданова О.А. Идеологический роман // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009.
2. Лагерлёф С. Деньги господина Арне // Лагерлёф С. Собрание сочинений. Т. 1. Л., 1991.
3. Лоевская М.М. Трансформация агиографического жанра в старообрядческих житиях XVII века. М., 1999.
4. Панич С. Доклад на конференции «Эстетика как религиозный фактор в восточном и западном христианстве» (Сустерберг, Нидерланды) // <http://www.portal-credo.ru>.
5. Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920–1940-х гг. (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): Дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.
6. Шатин Ю.В. Эстетика агиографического дискурса в поэме В.В. Маяковского «В.И. Ленин» // Дискурс. Новосибирск. 1996. № 2 // Электронный ресурс: <http://www.philology.ru/literature2/shatin-96.htm>.
7. Florin B. Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder. Stockholm: Bonniers Förlag, 1997.
8. Litteraturens historia i Sverige. Av Bernt Olsson och Ingemar Algulin. Stockholm: Norstedts Förlag, 1995.
9. Werner J. Herr Arnes pengar. En filmvetenskaplig studie och dokumentation av Mauritz Stiller film efter Selma Lagerlöfs berättelse. Stockholm: Bonniers Förlag, 1979.

ELEMENTS OF HAGIOGRAPHICAL CANON AS A METAGENRE STRUCTURE IN THE NOVEL «HERR ARNE'S HOARD» BY SELMA LAGERLÖF AND THE FILM ADAPTATION BY M. STILLER

D.V. Koblenkova

The article considers some peculiarities in the structure of the hagiographic canon at the beginning of the 20th century in stylized legends, created within the framework of an ideological system, or the creative philosophy of the author. The novel «Herr Arne's Hoard» by Selma Lagerlöf and the film adaptation by Mauritz Stiller are explored from this perspective.

Keywords: Swedish literature and cinema, philosophical-religious novel, hagiographic canon.