

О СИМВОЛИЗМЕ ОТЦА И ОТЦОВСТВА В ДРАМАТУРГИИ Х. ИБСЕНА

В.М. Толмачев

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; tolmatchoff@hotmail.com*

Аннотация: В статье анализируются позиции невыразимого в творчестве Ибсена. Его носителями практически во всех значимых пьесах Ибсена становятся фигуры отцов. Как правило, это внесценический персонаж, связанный с ужасом лжесыновства, с всепроникающей ложью жизни. Сознательная или бессознательная борьба сыновей с отцами и отцовством образует стержень поисков абсолюта ибсеновскими героями. По ходу этого апофатического поиска идеальным субститутом отца становится матери, материнство. Однако это замещение всегда парадоксально: отречение от отца способно перекинуться на мать. Иногда на место таких сыновей ставятся дочери, становящиеся гендерно двусмысленными. Поиски абсолюта у Ибсена основаны на парадоксах не только самотождественности (быть собой / быть не собой), пола (гендерно двусмысленные мужчины, женщины), но и перетекания жизни в смерть. Отождествление абсолюта и смерти, ритуализация добровольного отказа от жизни составляют нерв зреющей ибсеновской драматургии. Ее анализ, выполненный в технике тщательного чтения, позволяет автору статьи дать сравнительно новую интерпретацию ибсеновского творчества и его основной символики.

Ключевые слова: Х. Ибсен; целостность ибсеновского творчества; мистерия; бунт против отца, отцовства; парадоксальность фигур сына, отца, матери; поиск нерелигиозной религиозности; «Бранд»; «Пер Гюнт»; «Привидения»; «Дикая утка»; «Гедда Габлер»

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-06-13

Для цитирования: Толмачёв В.М. О символизме отца и отцовства в драматургии Х. Ибсена // Вест. Моск. ун-та. Серия 9: Филология. 2025. № 6. С. 161–180.

ON THE SYMBOLISM OF FATHER AND FATHERHOOD IN H. IBSEN'S DRAMATIC WORK

Vasily M. Tolmatchoff

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; tolmatchoff@hotmail.com

Abstract: The article analyzes the position of the inexpressible in Ibsen's work. Its bearers in almost all of Ibsen's significant plays are father figures. As a rule, this



is an offstage character associated with the horror of falsehood, with the pervasive lie of life. The conscious or unconscious struggle of sons with their fathers and fatherhood forms the core of Ibsen's characters' search for the absolute. In the course of this apophasic search, mothers and motherhood become the ideal substitute for the father. However, this substitution is always paradoxical: the renunciation of the father can spill over into the mother. Sometimes daughters take the place of such sons, becoming gender ambiguous. Ibsen's search for the absolute is based on the paradoxes of not only self-identity (to be oneself / not to be oneself), gender (gender ambiguous men, women), but also the flow of life into death. The identification of the absolute and death, the ritualization of the voluntary renunciation of life form the nerve of Ibsen's mature dramaturgy. Its analysis, performed in the technique of close reading, allows the author of the paper to give a relatively new interpretation of Ibsen's work and its basic symbolism.

Keywords: H. Ibsen; integrity of Ibsen's work; mystery; rebellion against father; fatherhood; paradoxical figures of son, father, mother; search for non-religious religiosity; "Brand"; "Peer Gynt"; "Ghosts"; "The Wild Duck"; "Gedda Gabler"

For citation: Tolmatchoff V.M. (2025) On the Symbolism of Father and Fatherhood in H. Ibsen's Dramatic Work. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 6, pp. 161–180.

У А.П. Чехова, как известно, все основные пьесы о «пудах любви». У Х. Ибсена же, его драматургического отца, фигурируют «клубки» (выражение Перя Гюнта), то есть своего рода пуды, различных видов лжи, нити которой незримо опутывают собой всё, включая любовь, и делают, казалось бы, идеально задуманное, «горнее», героическое, таков ибсеновский рок, своей противоположностью — материальным, дольним, комичным. Причем это касается у Ибсена как всемирно окрашенного мессианства, как национальной или индивидуальной героики, так и чего-то относительно частного, отношений конкретных мужа и жены, родителей и детей. Девальвация, деидеализация, отметим, все-таки обходят стороной единственно безусловного, но при этом и внесценического, внеобразного героя Ибсена — правду, некую тотальную правду. Однако этот ибсеновский абсолют в условиях трансформации трагедии в комедию, маскарад сближается со смертью, с ничто — сходом лавины, выстрелом, падением. Вольное или невольное влечение к небытию — основа ибсеновской мистериальности, которая превращает его драмы, нет, не в растянутые эпilogи, как это нередко считается, а в прологи. И это лейттема творчества Ибсена от «Катилины» (1850) до «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

Впрочем, особый правдоискатель, этот парадигматический персонаж Ибсена, и порой столь причудливый, как Пер Гюнт, на всем протяжении ибсеновского творчества — не только герой на глиня-

ных ногах, персонаж с врожденной раной или бессознательный агент безжалостной судьбы, не переносимого для обычной жизни идеала, но и тот, кто вопреки всей своей фундаментальной слабости двойного, а то и многоликого (то есть нецельного), человека все-таки пытается решить в его ситуации носителя нецельности, человека-дроби, самую сложную и даже почти что абсурдную из задач — встретиться, преобразуя на этом пути этику, эстетику, общественные институты, саму религию, с самим собой, стать человеком-единицей, Человеком¹. На символическом, или мистериальном, языке ибсеновских пьес это и означает умереть, то есть максимально сблизиться с теневым, невозможным, страшным, невыразимым. «Кто видел Бога, тот умрет», — раз за разом, и, разумеется, не только в «Бранде», Ибсен варьирует образ данной загадки человекобожия и связанных с ней выбора, загадки жертвоприношения, отсылающей, скорее, к мистериям Египта и античности, неоплатоническому гноисису, ренессансной алхимии, ритуальным практикам тайных обществ и братств, чем к Моисееву (Бранд — как бы новый Моисей) и, тем более, Христову², свету. В любом случае, ибсеновский человек судьбы, особый судья другим и самому себе, шаг за шагом убивает себя прежнего, в его восприятии так или иначе ветхого (в силу своих связей с жизнью — таковы любовь, отец, мать, дети, общественное призвание, религия, даже половая принадлежность, сковывающие разгорание мистериального огня³), и после разрыва этих связей,

¹ Этот знаменитый образ, восходящий в случае Ибсена, скорее всего, к С. Кьеркегору, метафоричен и обозначает, если вдуматься, не абсолютно само-достаточное существование части вне какого-либо целого, а приданье части через ее самоуглубление статуса нового целого, самих радуги, лабиринта, водопада, «зо-лота», подвижной полноты бытия. То есть речь идет о решении неклассической культурой принципиальной для нее задачи, придании заведомым субъектности, субъективности, иллюзорности статуса Идеи, «неведомого шедевра» — объективности, объективности, реальности.

² Имя Иисуса Христа в творчестве Ибсена значимо только в мистериальной драме «Кесарь и Галилеянин» (1873), где с Его незримым присутствием, победой христианства над язычеством, борется, как может, до последнего вздоха Юлиан Отступник, в одном лице император, гностический мистик, искатель синтеза плоти и духа, эстетик, «проклятый поэт». Часто забывают, что по ходу многолетней работы над этой драмой, самой по себе несколько умозрительной, растрянутой, драматургически неубедительной, Ибсен, использовав ее творческий потенциал, создал свои шедевры, «Бранда» (1866) и «Пера Гонта» (1867).

³ Горение духа в Бранде отражено в семантике его фамилии. Правда, в отличие от Моисея при восхождении на синайскую гору Бранд ищет своего бога, *Il fuoco*, в снежных вихрях, даже призрачная ледяная церковь становится для него соблазном остановки. Иными словами, ибсеновский огонь является, скорее, белым, бледным, незримым и даже черным (в случае Гедды Габлер — той богини, опаленной любовью к самой себе, которая не желает, чтобы к ней прикасались), чем красным. Его символические эквиваленты, тем не менее, материальны: безудержное красноречие Перы Гонта, огненная тарантелла Норы, пожар, устроенный

совершения, иначе говоря, особого, сакрального, преступления против своего человечества (здесь «самоотречение», «самоубийство», «отцеубийство» переходят друг в друга) подводится Ибсеном в роли строителя неких таинственных объектов — лабиринта или башни (самых символов не знающего никаких разделений сверхчеловечества⁴) — к своему второму рождению.

Последовательную ибсеновскую поэтизацию данного метафизического акта и тьмы как особого света можно попытаться объяснить по-разному — биографически, особыми анархизмом и атеизмом (в этом он «человек 1840-х годов», что уподобляет Ибсена Фейербаху, Гарibalди, Бакунину в одном и Вагнеру в другом), ставшими следствиями его детской травмы, разочарования в национальном идеале, или наличием в творчестве пока еще не в полной мере выявленного символического капитала — чего-то такого, что наделяет «мистерию», перемещенную из Мемфиса или Элевсина в современный быт, чертами той площадки, где утверждаются ценности пострелигиозно понимаемой свободы, неких полета-восхождения (ono же в силу ибсеновской парадоксальности падение) и нового Адама. Театрализация этого акта, связанного с ним невыразимого, то более подробная, близкая к опыту натурализма (так называемые пьесы о современности), то более эскизная, романтическо-аллегорическая в раннем творчестве или уже близкая к запросам символизма в позднем (начиная со «Строителя Сольнеса»), облекается у Ибсена в разные исторические костюмы, осуществлена в разных драматургических стилистиках (поэтическая драма, «куски жизни», миракль), но при этом не меняется ни ее суть (дерзновение абсолютно понимаемой пострелигиозной свободы «я»), ни метод идейного оформления (многочисленные парадоксы, выстраиваемые вокруг оппозиции «быть собой» / «быть не собой»), ни сюжетные и театральные приемы, сочетающие точность, даже навязчивость детали, жеста с символикой, наличием внесценических образов. Мировое ибсеноведение, как правило не замечая единства ибсеновского творчества (распространяющегося, вне всякого сомнения, на «Бранда», «Пера Гюнта», «Кесаря и Галилеянина»), уподобляя его критике патриархальных нравов, национального начала, буржуазности, отношений мужчины и женщины с позиций «модернизма» или по-

в собственном доме Сольнесом, желание Гедды спалить волосы Теа и вложить в руку Левборга револьвер и т. п.

⁴ См. по этому поводу известное стихотворение Вяч. Иванова, написанное в момент максимального увлечения Ибсеном русских символистов (*«Зодчий»*, 1906): «Я башню безумную зижду / Высоко над мороком жизни». Проблематика Ибсена, «обогащенная» чтением Ницше (шедшего с Ибсеном параллельными путями), вынесена Ивановым в центр трагедии *«Прометей»* и поэмы *«Человек»*, написанных в 1910-е годы.

стрелигиозного гуманизма⁵, проходит мимо того, что составляет эту фундаментальную, не подберем иного выражения, пергюнтовскую, загадку Ибсена⁶, наличие которой делает норвежца современником как Достоевского, так и Ницше. Находится в несомненном застое и отечественная скандинавистика, воспроизводящая применительно к Ибсену, точнее, лишь к части его творчества, те или иные социологизированные штампы марксистской и постмодернистско-неомарксистской идеологии (в их свете совершенно непонятно, чем Ибсен приковал к себе внимание Стриндберга, Уайлда, Шоу, Метерлинка, Вилье де Лиль Адана, Д'Аннуцио, Блока, У.Б. Йейтса, Конрада, Дж. Джойса, Томаса Манна, Брехта, О'Нила)⁷. И это при том, что еще более ста лет назад усилиями прежде всего И. Анненского и Андрея Белого был заложен фундамент для понимания всей совокупности ибсеновского творчества как программно символистского задания, сердцевину которого составляет мифология «кризиса европейского духа» и художника, пытающегося обратить этот предельно активированный им кризис ненормативного художественного слова в площадку прорыва по ту сторону слова, в место встречи с богом неведомым. С данным богом в той или иной форме пытаются встретиться все основные герои Ибсена. Важный контекст этой встречи-невстречи — отец, отцовство.

Перед тем как перейти в связи с отцовским началом к рассмотрению ряда конкретных пьес, отметим в рамках избранной темы общее в них. Отец чаще всего *внесценический персонаж*. И это касается не только пьес Ибсена о современности, где тема отцовства лишь при поверхностном подходе к ним рассмотрена, как в «Привидениях», в терминах социальной болезни — проступков отца, матери и обусловленных ими вырождения, духовной болезни детей как заложников физиологически понимаемого прошлого. Но сведение «Привидений» к действию «биологического детерминизма» [Одесская 2007: 148] крайне обедняет пьесу. Ведь перед читателем мощный и разнообразно представленный конфликт отцов и матерей, роди-

⁵ См. влиятельную монографию Торил Мои, где Ибсен, но лишь начиная с появления «Кукольного дома», представлен как «модернист», подвергнувший критике все основные концепты «идеализма» XIX в. (*Moi T. Henric Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 2006).

⁶ О ней в «Пере Гюнте» заявляет, отдавшим должное юмору этой специфической мистериальной драмы в форме «антидрамы», такой фантасмагоричный персонаж, как *Бегриффенфельдт* (директор сумасшедшего дома в Каире): «Пер Гюнт... это — символ!» (2, 543). Зд. и далее русский перевод ибсеновских пьес с указанием в круглых скобках конкретных тома и страницы приводится по 4-томнику издательства «Искусство» [Ибсен 1956–1958].

⁷ Появление издания А.А. Юрьева, обозначившего проблему ибсеновской мистериальности (Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. СПб.: Наука, 2006 [серия «Литературные памятники»]), не изменило это общее положение дел.

телей и детей, необходимости и свободы, сознательного и бессознательного, конфликт, который позволяет, с поправкой на современность, вспомнить не только о натурализме (в действительности выступающем в защиту эротики и, шире, витального начала бытия, в условиях современной цивилизации подвергающихся насилию илиискажению со стороны тех или иных социальных институтов), но, к примеру, и о Софокле. И в целом отец у Ибсена — отнюдь не атрибут предыстории основного сюжета. Напротив, как источник невыразимого в действии он многолик — является в виде отцовства и конкретным персонажем, подобием Дон-Жуана, вложившим в детей донжуаново начало в разных, но не обязательно исключительно эротическом, видах, и измерением национальной истории, патриархального северного уклада жизни (уходящего корнями в дохристианские времена), и, что существенно, продолжением радикального протестантского представления о Боге карающем, о почти что неискупимых следствиях некоего загадочного греха, а также, что еще более неожиданно, богом наоборот, тем богом неведомым, который не связан с определенной религией, с добром и злом и порой принимает облик матери, даже особой великой матери. Ни о какой *felix culpa* речь у Ибсена в связи с отцовством, с изгнанием из «рая» (детской жизни, счастливого брака и т. п.), с последующим поиском нового отца не идет! Разумеется, крайне важны здесь не только автобиографическое измерение образа (сложные отношения Ибсена с собственным отцом), но и его психическо-психологические (комплексы отречения от отцовства) и литературные (начиная с «Царя-Эдипа», «Гамлета» и вплоть до «Или — или», «Страха и трепета»⁸) аспекты. Но не менее важно то, что довольно сдержаненный в общении, а порою и скрытный (о чем он пишет, в частности, Б. Бьёрнсону), драматург не выносил на всеобщее обозрение. Учитывая как угадывающуюся пламенную атеистичность Ибсена, как его критицизм в отношении всех общественных институтов, так и обыгрывание его героем в свою пользу возможностей «мира как театра» (темы маскарада, его гения, соответствующего ритуала заданы в «Пере Гюнте»), можно предположить, что Ибсен применительно к своему ультраиндивидуализму является не столько ироником, разоблачителем всех и всяческих иллюзий, сколько апологетом «человека играющего» и связанной с этим образом особой нерелигиозной религиозности.

Итак, отец, отцовство у Ибсена при первом подходе — «вчера», некое умершее, но все еще властное прошлое: лютеранство, христи-

⁸ Подобно кьеркегоровским вещам, драмы Ибсена являются сплавом исповеди (их автобиографизм хотя и не явен, но несомненен) и опыта самоиронии, комедии безжалостного самоанализа.

анская мораль, национальная идея (человек Севера), распределение ролей в традиционном браке, «современные» горожане, чья современность половинчатая (пробст, фогт, коммерсант, журналист, адвокат, учитель, врач, архитектор и т. п.). По контрасту сын и сыновство здесь — движение в противоположном направлении: или попытка расчета с отцовством, или попытка сублимации невроза, в чьем формировании отец занимает центральное место. На фоне очевидной критики отца и отцовства более чем заметно у Ибсена другое: наличие в связке с отцами сильных матерей, подталкивающих сыновей к свободе. Однако, как и отцы, отцовство, матери и материнство у Ибсена неоднозначны: то они именно матери, то жены, то сестры, то соперницы, то загадочные фигуры, наподобие Герд или Хильды. Отречение от отца, подчас замещающего собой мать, влечет за собой и конечное отречение от матери, а также от детей, от устойчивых гендерных ролей, от эротики.

Тема отца начинает развиваться в «Бранде» со списка действующих лиц. Отца в нем нет. После номинации первым Бранда следует «Его мать». Неслучайность детали обнаруживается уже в первой сцене. В диалоге с крестьянином Бранд говорит: «Кого назвал ты — мать имел» (2, 137). Это умолчание имени Бога говорящее, оно распространяется затем на отрицание отцовства во всех смыслах, включая, как уже косвенно следует из данной строки, смысл религиозный.

В той же первой сцене крестьянин ставит под сомнение отцовство Бога, когда Бранд предлагает тому пройти по хрупким льдам над бездной и дать утешение умирающей дочери. Осторожный крестьянин отказывается рисковать собой и демонстрирует, как это находит Бранд, безжизненность еще при жизни.

Собственно, Ибсен уравнивает смерть отца и смерть Бога («Кто же умер там? — Тот Бог, кого своим назвал», 2, 150) — бездомность в житейском и в высшем смысле. Личный источник данной бездомности Брандом не скрыт: «Детских лет воспоминанья... Там один я, как в изгнанье...» (2, 159); «Дома солнца я не знал» (2, 188). Но в глубине всего нечто иное — ужас от случайно увиденного: «Ничто не выждет этот след... ужасный шрам...» (2, 193). Маленький Бранд невольно оказывается свидетелем того, как мать, не считаясь с только что остывшим телом супруга, начинает рыться в его кровати, разыскивая якобы спрятанные там деньги. Позднее выясняется, что умерший не отец Бранда и что у него, сына, не знающего своего отца (кто он, этот, как утверждает фогт, «ученый... парень», пожелавший жениться на матери Бранда, но, видимо, не имевший достаточных средств для женитьбы, остается неизвестным; 2, 274–277), имеется подобная ему сводная сестра, Герд, также рожденная от случайной связи. Иными словами, дом Бранда основан, по его убеждению, на

лжи, на несении «кровных уз тягот» (2, 159), разоблачение которых распространяется им на всех и вся, включая Отца Небесного, молитву Отче наш (2, 159). Став позднее очевидцем страшного преступления, убийства крестьянином своих детей, совершенного на фоне наводнения, голода, мора, всеобщей «тьмы», Бранд распространяет ее на себя, выросшего «под тенью злодеяния, преступленья» (2, 179), той «темной загадки», которая делает «долг отцов сыновним долгом» (2, 180). Соответственно, дальнейшая жизнь Бранда — упрямый поиск нового, то есть не «дряхлого», не мягкого, не «бога рабов земли» (2, 150), отца, — поиск, разворачивающийся согласно видению себя как «человека-камня» («И сердце обращалось в камень», 2, 209). Однако в силу роковой работы наследственности, лишающей внебрачного сына подлинной моци («Где силы нет...», 2, 184), эта задача невыполнима: «Не можешь быть, чем должен стать, / Так будь, чем можешь, но вполне...» (2, 184–187).

Разумеется, важнейший момент избранного пути — выяснение отношений с матерью: «Я не был сыном, не была ты матерью...» (2, 191). Та вышла замуж из меркантильных соображений, жила в несчастливом в плане эротики браке («Со мною не был он хорош!», 2, 194), родила Бранда, своего внебрачного сына, а затем, сознавая, в определенной мере, тяжесть своих компромиссов, решила как бы откупиться — сделать из сына священника, чтобы тот основал новый, то есть как бы безгрешный, род («...ты теперь последний в роде...», 2, 191), отмолил ее. Как мы знаем, Бранд в конечном счете отказывает матери в исповеди и предсмертном причастии, поскольку считает, что ее покаяние неполное и что она осталась человеком-дробью, не отреклась полностью от проклятия денег, то есть не стала самой собой. Поэтому, фактически жертвуя в finale своей жизнью, он прерывает род, приносит себя как сына в жертву, словно исходит из представления о неискупимости на физическом уровне переданной ему вины. Однако умолчание об отце или лже-отце и, тем более, отрицание Бога-Отца фогта и пробста, а также неприятие духовной нецельности матери не означают в пьесе отречения от материнства в некоем высшем смысле.

Что не удалось матери Бранда, то, вроде бы, осуществлено Агнес. Важно, что она дочь сектанта — как и Сольвейг в «Пере Гюнте»: обе «из-за стен» конвенционального протестантизма, в силу чего способны оценить творческую сторону необычной пассионарности героя и поставить его как человека с горы на место своего прежнего возлюбленного. Из развития темы Агнес — последовательные жертвы женщины-овечки, последовавшей за мужчиной, вдохновившим ее на подвиг, — вытекает, что Агнес должна отречься и от Эйнара (которого раньше любила), и от семьи с ее верой, и от собственных

замужества, дома, семейного счастья, и от себя как женщины, и от сына, и даже от вещей, напоминающих о малютке Альфе (налицо абсолютный разрыв связей с жизнью ради любимого мужа!) — вытекает, что у Бранда сложные отношения с любовью как с тем началом, которое способно размягчить волю. Поэтому смерть Агнес не героизирована Ибсеном настолько, чтобы стать в драме чем-то безусловным. Агнес, получается, принадлежит тому же национальному, крестьянскому миру, что и мать Бранда. Сам же Бранд рожден не только от ученого парня, но и появляется в сельской местности, как сообщает фогт, из «большого города». Его отношения с Агнес при всей их важности — это именно этап его «вечного боя» (2, 349) на пути вверх. Крестьянству, жизни на земле, браку, плотским утехам, детям, самой церкви, построенной на берегу фьорда, не место в жизни горновосходителя и «каменоносца»! И тогда на место возводящей вверх, той путеводительницы высшего рода, которая связана с бесконечным преодолением себя на путях «я есть» (симптоматично двусмысленное «Он есть...», 2, 380!), неожиданно ставится автором не жена, не некий «друг и брат» (2, 202), а нечто особое — сводная сестра, безумица, полуцыганка Герд. Она в конечном счете спасает Бранда своим *случайным* выстрелом (выстрелом при этом серебряной пулей!) от вхождения даже в призрак ледяной церкви, от всякой остановки (Бранд пытается прислушаться к голосу Христа о милосердии, но заглушает его) и гибнет с ним в вызванной ее выстрелом лавине!

Обратимся к «Перу Гюнту». Осе, мать героя, — одиночка. От нее вот уже 20 лет как сбежал муж, «пошел бродить по свету коробейником мой Йун!» (2, 392). И не исключено, что он сбежал в преддверии рождения сына. А вот что говорят о родителях Пера посторонние: «Отец пьяница был, а мать скупа» (2, 465). Скорее всего, от отца Перу передалось умение очаровывать женщин («сын Йуна Гюнта», 2, 408). Тот был мотом, спустил наследство, таскался по деревням. Пер Гюнт, зная об этом, надо полагать, от Осе, сам не вспоминает родителя: «Черт бы взял воспоминанья!» (2, 434). Он предпочитает ассоциировать себя с матерью, которую безусловно любит и которая в детстве снабдила его игрушкой в виде ложки для литья, которая стала любимой. Если допустить, что неразборчивость в любви у Пера от отца, то как «сочинитель» (ложка — талисман «лжи», сочинительства!) он явно создан матерью. Оба — «сказочки», оба подыгрывают друг другу. Осе выпестовала Пера-фантазера, сказочника, самого императора, то есть того монарха, гения лжи, который стирает границу между жизнью и фикцией, Библией и книгой. Возникает не «Илиада», «Одиссея», а *гюнтиада*, причудливо искривленный мир по Гюнту. Пер — сам гений лжи, обмана, сам

«поэт», сам толковник своей жизни как книги книг, как бы каббалист (о чем ему напоминают в сумасшедшем доме) и земное воплощение Гермеса.

Отношения между матерью и сыном выходят за рамки обычных. Вот Пер подхватывает Осе на руки: «Я — олень, ты — Пер!» (2, 399). Сын даже сакрализует мать в момент смертельной опасности: «Мать! Помоги! … Умираю» (2, 461). Именно он помогает ей умереть, причем исполняет в момент этого, не подберем иного слова, *устремления* своего рода колыбельную. И во всей пьесе это единственный положительный, если не полный мистериального смысла, поступок героя, который, как мы помним по финалу этой стихотворной драмы, получает вопреки всем проступкам своей жизни, и аналогично Бранду, высшее вознаграждение. Человека-ртуть, *владельца плавильной ложки* не расплывить никакому Пуговичнику, не остановить никакому Кривому! И вот Сольвейг, встав на место матери («Я мать…», 2, 635) и *даже* Мадонны, убаюкивает Пера («Буду сон охранять твой…», 2, 635), отходящего, как можно догадаться, в мир иной. И ждет этого момента Сольвейг, ставшая не только сестрой, женой (вспомним знаменитые слова А. Блока из цикла «На поле Куликовом»), но и особой ибсеновской вечной женственностью, не 20 лет, подобно Осе, а целых, если подсчитать, 56 (в момент первой встречи с Пером ей 14)! Но Ибсен, наверное, не был бы Ибсеном, мастером «антидрамы», если бы не указал на слепоту 70-летней женщины. В ее глазах возлюбленный вечно молод. Для него же, *вечно молодого повесы*, она инкарнация умершей матери.

Пьесы Ибсена о буржуазной современности в контексте отцовства лишь на первый взгляд отделены от предшествующих драм.

В «Кукольном доме» отец — опять-таки внесценический персонаж, не имеющий имени. Как доверчиво полагает Торвальд Хельмер, на деньги, полученные Норой в качестве наследства, он лечился в Италии и благодаря этому выздоровел. Однако это некий святой обман, придуманный Норой, чтобы любой ценой спасти мужа. В действительности 1200 специй, полученные благодаря поддельной подписи Норы, не отцовские деньги. Отец, как свидетельствует Нора во время выяснения отношений с Торвальдом, не завещал им «ни гроша». Более того, он был мотом, то есть обладал свойством, которое муж приписывает своей жене как якобы переданное по наследству. Наконец, при ревизии его дел Хельмером выясняется, что умерший «не был безукоризненным чиновником» (3, 412). Впрочем, адвокат из любви к Норе закрывает на это глаза. Собственно, отец, а не Хельмер, формирует отношение к дочери как «куколке» (3, 447), которой «забавляется» (3, 447), и подталкивает к браку с выгодной партией. Матери Нора фактически не знает. Изменившая отношение

к своей роли в семье Нора, говорит об этом Хельмеру так: «Ты и папа много виноваты передо мной. Ваша вина, что из меня ничего не вышло» (3, 448). Другой персонаж выражается по данному поводу резче: «Ни религии, ни морали, ни чувства долга» (3, 443). И судя по пьесе, таково некое универсальное положение дел. Доктор Ранк через месяц умрет, «за чужие грехи», вследствие «неумолимого возмездия... в каждой семье» (3, 415), как умрет из-за явления аналогичных «кредиторов» в другой пьесе Освальд. Любопытно, что в «Кукольном доме» отсутствуют всякие упоминания о матери Норы. Нора именно папина дочка, что бы это ни означало. Соответственно, отказ от данной роли она мотивирует желанием перестать быть женщиной в том виде, в каком это нравится весьма разным мужчинам — ее отцу, Торвальду (для него, отметим, ценителя красоты, жена безусловно эстетически и эротически притягательна в своих телесного цвета чулках, в роли соблазнительной танцовщицы, чуть ли не Саломеи), Крогстаду (он знает, на что ради мужа пошла Нора), доктору Ранку. Правда, окончив эротически взволновавший мужа танец, Нора из одалиски стремительно становится подобием вакханки, мстительницы, готовой растерзать прежних богов, мужчин. «Сведем счеты, Торвальд!» (3, 446). Здесь нет места для телесной любви и для женщины-«куклы»: «[моя] священная обязанность... перед самой собою... стать человеком» (3, 449).

Хотя интерпретаторы Ибсена, как правило, идеологизировали это заявление и превращали в кредо «нового брака», «новой женщины» (такой «современной» женщиной отчасти является в пьесе фру Линне), оно понятно не больше, чем желание Бранда стать самим собой или склонность Пера Гюнта быть не собой. Иными словами, здесь манифестируется ибсеническое возвращение «билета Богу» и «неверие», как характерно заявляет *Бранд-Нора*, «в чудеса». При этом отказ от «чуда» для Норы, от жертвования собой ради спасения другого (мужа) — подобие «ужаса», ухода в никуда. Но завеса пала, прежний мир остается позади. Дети, муж, ее собственная женская привлекательность — куколки. Из кокона пора появиться бабочке, любой ценой спасать себя, лететь на огонь... Здесь Ибсен пользуется таким же приемом, как и в «Бранде». В конце пьесы никто не стреляет и не стреляется, но уход Норы от тени отца, мужа, детей, былой себя сродни встрече со смертью. Не выкурить ей ли перед уходом в ночь сигару, как умирающему доктору Ранку (курение сигары молодой женщиной будет обыграно Б. Шоу в «Профессии миссис Уоррен»)?! Она перестала быть женщиной-женой («Я разорвала бы тебя на тысячу кусков», если останусь), матерью (дети проснутся и узнают, что у них нет матери), перестала разделять женскую восторженность по поводу самопожертвования ради дру-

гих (см. слова Крогстада; 3, 415), быть кокеткой или истеричкой. По иронии, «мужественная» фру Линне, также без конца жертвовавшая собой ради других, становится «немужественной», по любви став женой Крогстада и вынуждая того к сжиганию поддельного векселя Норы, то есть к лжи, которая Норой на сей раз отвергнута. Нора с размаху хлопает дверью. Дом словно сотрясается. Он остается без ключа, должен рухнуть как карточный домик, «сгореть». Бранд ранее выкидывал ключ от специально построенной для него церкви в ручей.

«Я расскажу вам всю правду...» — произносит уже в первом действии «Привидений» фру Элене Алвинг. Она не представляет себе еще всех глубин неправды, которые ожидают ее впереди, и делают все ее прежние жизненные решения бессмысленными (включая попытку удалить призрак покойного мужа из своего дома), а также подталкивают в конечном счете к немыслимому, к одобрению инцестуального союза сына и его сводной сестры, а затем — фактически к согласию помочь любимому сыну уйти в мир иной, умереть. Сыну, как оказывается в finale, ее мертвого мужа, *не ее сыну*. Если Освальд и возвращается из Парижа в свой родной дом, то не к живой матери, а к мертвому отцу, и, если так можно выражаться, к любимому отцу. Сын повторяет отца (развитие отношений с Региной), становится им, в какой-то момент он даже «ласкает и гладит» мать (3, 501). И остается при этом «ребенком», «моим не-наглядным мальчиком» (3, 526)... Всё, и в еще худшем варианте, чем раньше, начинается сначала... Перед нами слепая мать и безумный зрячий сын (он утверждает, что видит солнце) у нее на руках. Приют для обездоленных гибнет в пожаре, но вскоре появится бордель, «Приют для моряков». Современная женщина ради любви к сыну вроде бы становится «святой». С одной стороны, эта святость наделяет ее пониманием сути жизни как фатального обмана, доставшегося по наследству и охватывающего собой все, включая ее саму: «...все мы призраки. В нас входит не только то, что мы унаследовали от отца и матери... старые мертвые воззрения... Все это уже не живет в нас, но все-таки сидит еще так крепко...» (3, 493). С другой стороны, эта современная, то есть постморально окрашенная, святость оказывается лжесвятостью, ложью. Ведь идол Элене — боготворимый сын, всячески ограждаемый ею от осознания того, чей именно он сын и кем является, если является, в роли ее сына. Он же ее фатум, направляемый «призраком» отца. Таким образом, любой идеал, следование ему — источник ослепления и, нет, не трагедии, ей в конечном счете нет места в этом буржуазном доме, а некоего зловещего маскарада. Лишь смерть выводится за рамки этого действия, одним из устроителей которого становится «кукольник»-

Согласно Ибсену, получается, что в разной степени виноваты, судя по всему, в «Привидениях» все, — все слепцы, все актеры, играющие роли, содержание которых им не вполне доступно. Ибсеновские циники и провокаторы (наподобие Крогстада, Энгстрана, а затем в некоторой степени и Грегерса Верле) на фоне этой комедии, этого вселенского сумасшедшего дома-театра, смотрятся как своего рода реалисты предпочтительнее. Таковы жизнь, путь всякой плоти. Но данная констатация, и здесь некоторое ибсеновское отличие от Г. де Мопассана (роман «Жизнь», 1883), загадочна. Экзистенциальный смысл жизни иной, чем то, чем она кажется в своих праздничных, и всегда иллюзорных, проявлениях. И сущностно он без остатка трагичен. Если эта трагедия жизни никакими не приоткрыта, то перед нами ибсеновские «марионетки», трагикомические или комические (пастор) фигуры. И они преобладают у Ибсена. Если же она в какой-то степени познана и герой Ибсена рискует сблизиться с этим богом неведомым, черным солнцем, то он умрет. Но данная смерть в «Привидениях» — все же не эпилог, а почти что заклинальное обещание восхода («Восход солнца», 3, 526).

К моменту создания «Дикой утки» (1884) уже, пожалуй, оправданно говорить либо о выработке ибсеновского стереотипа, «арт-ибсенизма», неких подчеркнуто эффектных в авторском понимании типажей и ситуаций, либо о безостановочных попытках сублимации драматургом устойчивого бессознательного комплекса, связанного с эротической раной, важнейшим атрибутом ибсеновского героя. Правда, «Дикая утка» — тот редкий случай, когда внесценический персонаж именно мать, покойная мать, а не отец. Грегерс Верле — воистину мамин сын. «Я похож на мать», — утверждает он (3, 654). Не удивляет, что Грегерс желает смотреть на мир «глазами» матери (3, 666). Он не может простить отцу-коммерсанту ее смерти 14-летней давности — в его понимании это итог ее исковерканной судьбы, ставшей следствием выбора Верле, корыстно взявшего в жены девушку с «большим состоянием» (3, 696). От матери сыну передалось и то, что старший Верле, а также доктор Реллинг, пусть каждый по-своему, считают его дефектом. Это уже не владение ложкой и не сифилис. Речь идет о духовной болезни, специфическом идиотизме. Доктор Реллинг трактует ее, скорее, философически, как предъявление к обычным людям невыполнимых идеальных требований: «Вы ведь тоже человек ненормальный, больной. ... И болезнь у вас сложная. ... у вас тяжелая форма горячки честности и затем, что еще хуже, вы одержимы манией преклонения» (3, 723). Для стареющего старика Верле же, стремящегося найти очередную молодую женщину, — сей идиотизм предстает как акт мести ему, как союз матери и ее сына под знаком «чувства справедливости» — того настроя, который рискует не считаться с житейским обманом (его непременный атрибут эротика; Грегерс, похоже, «хранит верность» матери, в отличие от Гины, которая легко переходит от старика к молодому человеку), этим важнейшим средством преодоления одиночества, а также символом относительности границ между правдой и ложью: «Вы с ней всегда были заодно. Она и восстановила тебя против меня с самого начала» (3, 651). По трагической иронии, что ни имел бы в виду Верле под «отуманными глазами» жены тогда, когда она была еще влюблена в него (3, 654), у самого коммерсанта, проявляющего здоровье в своих эротических запросах, возникают проблемы со зрением (намек на развитие венерического заболевания!), которые передаются его внебрачной дочери, 14-летней Хедвиг. Сам же Грегерс утверждает, что именно мать, «бедная покойная страдалица» (3, 654), еще при последней встрече с ним открыла ему глаза на происходящее в доме, — на любовные отношения между отцом и молоденькой служанкой Гиной. Грегерсу, впрочем, потребовалось целых четырнадцать лет, которые он вслед за учебой в университете и работой провел простым служащим на отцовском

заводе в Горной долине, чтобы спуститься с этой специфической горы (память о Горной долине по-своему хранит старик Экдаль) и вернуть к жизни 13-го — скорее, не себя в роли «идиота», носителя правды, а, казалось бы, навсегда удаленную из дома Верле тень матери.

Ради этих взаимосвязанных разоблачения семейной лжи и акта любви он даже идет на провокацию — подталкивает свою, как обнаруживается, сводную сестру Хедвиг к пожару в доме, к выстрелу в утку. Та, по его замыслу, становится в данной ситуации символом попытки пробуждения «от обмана жизни» не только друга юности Ялмара, возможности обретения тем брака не по лжи, зреня, некой нечердачной свободы, но и свободы от отца, ибо утка, подстреленная на охоте, подарена семье Экдала именно Верле. Разумеется, Грегерс переоценивает свои возможности спасителя, как недооценивает свое сыновство, свое умение стрелять в цель, а также свою зависимость от матери. И в этом он смешон, хотя и пытается вести дебаты с доктором Реллингом. Не кто иной, как Верле, ставя под сомнение экзальтацию сына, его гендерную неоднозначность, произносит слова «Кто одинок — не так легко смеется...» (3,654). По иронии, закопанный в землю университетский талант Ялмара, его нежелание открыть глаза на происходящее также восходят к безотцовству, он, оказывается, был воспитан двумя тетушками (3, 722). Подобное воспитание, читается у Ибсена, способно дать одно (склонность к творчеству — ей обладает и Тесман в «Гедде Габлер»), но обделить другим (жизненная энергия, сексуальность, сила и правда творчества). Как следствие, мотив всеобщей слепоты, реализуемый в пьесе весьма по-разному в отношении разных персонажей (Гина, фру Сербю едва ли слепы!), свидетельствует о том, что всякой дикой утке, из-за выстрела охотника поменявшей вольное небо на чердак с сухими елками, суждено стать либо уткой жареной («бутерброды» пьесы), либо попугаем или голубой птицей некоей простой души, либо случайным источником «любви наоборот» и свойственного для нее удара милосердия, того выстрела в себя, который призван вернуть стреляющей (но не вернет!) любовь отца.

Чем дальше, тем больше у Ибсена самоубийство становится единственным эквивалентом достижения отрицательно сформулированной истины (ее символические эквиваленты — горы, солнце, водопад, море), а также соответствующего ей, этому в действительности страшному, и лишь по своей видимости красивому началу, невыразимому.

Гедда Габлер в одноименной пьесе (1890) — дочь давно скончавшегося генерала. От него она переняла аристократическую чванливость в отношении буржуазии и представление о порядке вещей, красоте, эротике. Ее вспоминают с отцом на лошади в длинной

черной амазонке, с перышком на шляпе. У Гедды словно не было матери, о которой косвенно напоминает лишь запах лаванды и розовой соли, исходящий от тетушек Тесмана. Отец — демонстративно отвернувшийся от молодых людей, Гедды и Эйлерта Левборга, читающий спиной к ним газету, — как бы дает согласие на их романтические отношения, которые в присутствии генерала завязываются на том самом диване, на котором Гедда кончает в finale пьесы с собой. Ее выстрел в себя из нового ибсеновского талисмана, бережно хранимого ею отцовского пистолета — продолжение некогда не совершенного выстрела в Эйлерта, когда тот решил бросить ее (4, 124). Но в пьесе, на что почти никто не обращает внимание, фигурируют все же не два выстрела, а три — не только Эйлертов (случайный, в себя), Геддин (намеренный), но, судя по намекам ассессора Бракка, и давний, столь же намеренный, выстрел генерала («А, старый знакомый!», 4, 132; «Я видел его вчера. Да и прежде тоже», 4, 186). Это явно выстрел в себя, надо полагать, тот самый аристократичный выстрел в висок, который дочь своего отца, Диониса и Пана в своих отношениях с женщинами, предлагает сделать своему бывшему, и гениальному, любовнику с тем, дабы его жизнь не превратилась, что так или иначе фатально, в существование, не вросла бы в мещанский тетушкин быт, в семейную рутину, в разработку темы брабантских, то есть средневековых, кружев. Именно эта подразумеваемая отцовская смерть красива, в отличие от безобразной, в ее восприятии, кончины от болезни тетушки Тесмана и от смерти Левборга в борделе. Выданный ей этому, как видится Гедде, опустившемуся гению отцовский пистолет случайно стреляет тому в борделе в живот, то есть лишает мужского и творческого достоинства. Дочь повторяет отца по-разному. Она по-особому дерзка, высокомерна в отношении мещанства, женщин из другого, чем она, сословия, она «дуэлянтка» (вступает в поединки с мужчинами, чтобы любой ценой побеждать в них), соблюдает некий стихийский кодекс победенного, который отвергает милость слабого победителя — природы-материнства, Теа или заурядного совратителя (Бракк). Ей чуждо занятие Средневековьем, которым профессионально интересуется муж. В ней больше мужчины, чем женщины: ценя в ней женскую сексапильность, окружающие ее мужчины, включая Бракка, обманывают по поводу ее возможностей быть любовницей, женой, матерью, а также вдохновительницей мужчины-гения. Отсюда ее соперничество с мужским творчеством, ее *noli mi tangere*, ее специфическое заигрывание с Теа. Отсюда попытка Гедды «кастрировать» Эйлерта. Она не желает быть женщиной-матерью ни в каком смысле: ни мужу Тесману (который в этом по-своему нуждается и инстинктивно находит такую мать в Теа), ни

Левборгу (музой гения), ни, тем более, собственному ребенку, которого носит во чреве. Гедда детоубийца: и нерожденного, и мужчин — вечных детей, и, кроме того, рукописи новой гениальной книги, плода отношений Левборга и Тea. Она и убийца себя как женщины, как источника эротики. Существенно, что Гедда кончает с собой не на глазах зрителей, вне сцены — в комнате с тем самым Эйлертовым диваном, но на сей раз с занавешенными окнами, то есть в темноте. Тем не менее, за происходящим наблюдает, как мы догадываемся, незримое око. Это подобие иконы, висящий на стене «портрет красивого старика в генеральском мундире» (4, 103). Огонь выстрела во тьме, возвращение к отцу — двуединство абсолютного отрицания (не буду служить никому и ничему — природе, полу, мужчинам, материнству, полу, любви, эросу — о Боге ей не упоминается вовсе!) и утверждения. Гедда возвышается до роли своего рода жертвы за абсолютизацию некоей высшей любви к самой себе. Понять это «нет-да» возможно только в терминах ибсеновского парадокса. Так не поступают... не поступают со своей головой прекрасные женщины, можно продолжить заключительную реплику Бракка. Но они же подразумевают опровержение. Не быть (себой) значит быть (себой)! Так поступают, что бы это ни обозначало, стремящиеся «по ту сторону» бытия... к вечности «черного солнца» и сообщества бесмortalных стариков в «красивых мундирах».

Подведем итог. Итак, мы имеем дело с устойчивым ибсеновским комплексом, в основе которого символ отца и отцовства. Условно назовем его гамлетическим. Он, этот мощный внесценический образ невыразимого, Ибсеном варьируется (порой отцовство перетекает в свою противоположность, материнство), но во всем творчестве Ибсена по существу не меняется. С ним связано откровение некоторого священного ужаса, так или иначе связанного со страхом лжесновства. Бранд-Ибсен (воспользуемся известным образом И. Анненского из «Книги отражений») как бы не уверен в том, чей именно он сын. В этой ситуации для него вдвойне значимой становится фигура матери — то жертвы (пошедшей в браке на сделку), то, если так можно выразиться, сестры или даже любовницы (не вполне понятные намеки на инцест сопровождают ибсеновское творчество), то нового отца и самого божества. Образ Молли Блум у Джойса появляется не на пустом месте! Отсюда символические отсылки к отце и матереубийству, к смешению детьми как отцов и матерей, родителей и возлюбленных, так людей и божеств. Сыновья ненавидят отцов, ревнуют к матерям, находят в «материнском» и матерей, и любовницах, иечно женское, и нечто все же материнскому внеположное. То есть налицо многогранный парадокс: отрицая отцов и Богоотцовство, герои Ибсена сами стремятся стать отцами и бо-

гами; ненавидя отцов, они отождествляют себя с материами, но через них воспроизводят отрицаемое; страстно нуждаясь в любви, они не любят, не желают любить и отрицают любовь.

Самая сложная, самая загадочная фигура в этом контексте — отнюдь не Гедда Габлер, а ибсеновский парадигма не только Гамлета, Дон-Жуана, но и Фауста. Речь идет о Пере Гюнте, самом камне ибсеновской «церкви» — многоликом гении обмана и, параллельно, гении искусства лжи (бытия не собой). «Так неужели всюду пустота?» (2, 630) — на свой риторический вопрос этот герой Ибсена, *некто и никто*, после ряда ритуальных действий и, как угадывается, после трех встреч со своей Софией (ср. с поэмой В.С. Соловьева «Три свидания», где лирический герой, в частности, посещает Египет) отвечает согласием стать из посвящаемого посвященным, стать актором мира как театра и вопреки всем своим приступкам оказаться, подобно Фаусту, спасенным. Он очередное художественное воплощение той силы, которая, по ее заявлению, вечно желает зла, но обречена вечно творить добро...

Можно ли хотя бы в какой-то степени подтвердить подобную интерпретацию ибсеновского творчества его биографией, кругом чтения и знакомств? Да, это в определенной степени возможно. Для краткости еще раз напомним, что «строитель башни» был сдержан и весьма мало сообщал о себе что-либо достоверное. Тем не менее, в биографии этого писателя обращает на себя внимание следующее. Во-первых, это несомненная травма, нанесенная будущему писателю в 1835 году полным, и несколько неожиданным для окружающих, разорением его отца. В пятнадцать лет Ибсен, в детстве живший на центральной площади Шиене в собственном доме своих родителей, принадлежавших тогда к сливкам местного общества, был направлен Кнудом Ибсеном в чужой город для службы там помощником аптекаря. Расставшись в 1843 году с Шиене, Ибсен впоследствии фактически отказывается от дальнейших контактов с семьей (родителей он видит в последний раз в 1850 году), делая некоторое исключение для младшего брата Оле и сестры Хедвиг. Сам став в Гримстаде отцом внебрачного ребенка (1846), Ибсен никогда больше не встречался ни с ним, ни с его матерью. Во-вторых, Ибсен относился к тем норвежцам, кто поначалу вдохновлялся всплеском национального самосознания, но затем под воздействием разгрома Пруссии Дании под Дибболом пережил глубочайшее разочарование во всех аспектах национального возрождения, перенес свое свободолюбие,вшенное французской революцией, установлением конституционной монархии в Дании, на поиск ценностей некоего особого, апофатически утверждаемого абсолюта, не знающего национальных границ, а также разделений религий, культур, пола,

сословий. Инициация в тайну этого великого ничто, связывающего в лабиринтах криптоистории и ее «красивых стариков» времена Юлиана Отступника и Фридриха Ницше, составляет нерв ибсеновских драм как мистерии пролога, преддверия «восхода солнца». На могиле Ибсена, безусловного борца средствами драматургии за радикальное обновление индивидуализма, был водружен, что символично, именно масонический обелиск⁹. В-третьих, женитьба Ибсена на Сюзанне Торесен после рождения их единственного ребенка, сына Сигурда (1858), довольно быстро исчерпала себя. Это не помешало сохранению брака (в практической части жизни драматург зависел от жены), но в то же время привело к появлению в пьесах целой череды специфических с точки зрения их сексуальности «новых женщин». В-четвертых, на рубеже 1840–1850-х годов Ибсен имел возможность познакомиться в Гrimстаде, Бергене по ходу своей первой заграничной поездки (Дания, Германия) с сочинениями Кьеркегора¹⁰, а также Шекспира, Вольтера, Гёте и Моцарта (опера «Дон-Жуан»). Противоречивым синтезом всех этих факторов в жизни и драматургии Ибсена и стали символизм отца и отцовства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ибсен Г. Собрание сочинений в 4 томах. М., 1956–1958.
2. Одесская М.М. Отец как внесценический персонаж в драматургии Ибсена, Стриндberга, Чехова // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб., 2007.

REFERENCES

1. Ibsen H. Collected works: in 4 vol. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956–1958. (In Russ.)
2. Odesskaja M.M. Otets kak vneszenicheskij personazh v dramaturgii Ibsena, Strindberga, Chehova [Father as offstage character in the dramatic works of Ibsen, Strind-

⁹ См. помимо статьи Дж. Д'Амико («Между оккультизмом и драмой: Хенрик Ибсен и Элистер Кроули», 2015) следующие работы: Ghaderi, Behzad. Images of Freemasonry in Ibsen's Dramas // North-West Passage. 2004, no. 2. P. 57–80; Vidalin, Robert. Le théâtre d'Ibsen et le symbolisme maçonnique // Cahiers laïques 205 (1986). P. 194–198; на возможность связи Ибсена с масонством уже в молодые годы указывают посещение им после переезда из Бергена в Кристианию фри масонского зала, где проходили собрания общества «22 декабря», возглавляемого Петером Блиттом (см. об этом в кн.: Figueiredo, Ivo de. Henrik Ibsen: The Man and the Mask. New Haven, CT: Yale UP, 2019).

¹⁰ Текстуальные переклички с С. Кьеркегором (особенно в «Бранде») в случае Ибсена не менее значимы, чем знакомые ему по биографии датчанина кьеркегоровские неприятие отца, отцовского лютеранства, а также расторжение помолвки с Р. Ольсен. От Кьеркегора («Или — или») Ибсен перенимает и представление об отраженных друг в друге этапах самопреодоления: эротическом и эстетическом («донжуановском»); этическом, философско-религиозном; истинно религиозном, эзотерическом.

berg, Chehov]. *Tvorchestvo Henrika Ibsena v mirovom kul'turnom nasledstve*. Saint-Petersburg, Pushkinskij dom Publ., 2007. (In Russ.)

Поступила в редакцию 05.07.2025
Принята к публикации 21.10.2025
Отредактирована 23.11.2025

Received 05.07.2025
Accepted 21.10.2025
Revised 23.11.2025

ОБ АВТОРЕ

Василий Михайлович Толмачёв — доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова;
tolmatchoff@hotmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Vasily M. Tolmatchoff — Doctor Hab. in Philology, Distinguished MSU Professor, Chairman, Department of History of Foreign Literature, Lomonosov Moscow State University; tolmatchoff@hotmail.com