

---

Василий Толмачёв

### ДОСТОЕВСКИЙ И ИБСЕН: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Художественный мир Достоевского существует и сам по себе и, как выдающееся артистическое явление, в взаимодействии с другими художественными мирами. Говоря в 1880 г. на открытии памятника Пушкину о «всемирной отзывчивости» русской культуры, Достоевский со всей очевидностью говорил и о себе. Здесь, разумеется, речь может идти о разном: международных творческих контактах (прямых, опосредованных), личных интуициях гения, который перекидывает мостик от своего понимания «русской идеи», «родного» к «вселенскому», а также о писателе как участнике своего рода мирового хора. Его слух, слух *поэта*, сориентирован на неуловимые большинством современников позывные. Исходя из глубин европейской культуры (то есть из культа, христианства — ядра, архетипа культуры) и прошивая ее, эти импульсы сохраняют объектность, безусловную духовную реальность, но, вместе с тем, отражаясь, расщепляясь в историческом материале, предполагают наличие субъектности и уже в ней реализуются как художественный символ — всегда, даже в рамках канона, индивидуальную связь объекта и субъекта. Градации, типы этого соотношения раскрываются в целом спектре личностных вариаций и составляют, в известном смысле, историко-литературную эпоху, «дух времени». Встреча архетипа и истории на символическом поле европейской литературы по мере преодоления средневековья все больше сдвигалась в сторону преобладания субъектного над объектным. Символ терял свою идеальную ценность, нормативность,

классичность и становился чем-то по отношению к архетипу автономным, отражением уже не Бога, а человека и только через него Бога. А точнее, проблемы Бога, Бога в душе, Бога в природе, тени Бога, смерти Бога, богов неведомых, человекобога — в одном лице сверхчеловека и «человека-зверя».

Вехи этого перераспределения объектного и субъектного<sup>1</sup> — Беатриче, Дон-Кихот, Монна Лиза, Гамлет, Фауст, Дон Жуан, — образы, в которых архетипическое начало не упразднено, а в разной степени переиначено, как бы удвоено. Без подобного удвоения (и стоящей за ним пародии священного профанным) нам трудно понять целую галерею хрестоматийных литературных персонажей XIX века — уже не полуаллегорических фигур, а весьма конкретных, земных людей, населяющих мир постнаполеоновской «человеческой комедии». Они заключают в себе святого и грешника, богоискателя и богоборца, жертву и палача, человека позитивной эры и такого же упрямого идеалиста. Таковы, например, стэндалевский Жюльен Сорель, флюберовская Эмма Бовари. В мадам Бовари при всей ее, казалось бы, социальной характерности соединены средневековая Прекрасная Дама и Дон Кихот, начитавшийся романов, идиотическая женщина, так сказать, «экзальтированная богомолка», сакрализирующая пошлого соблазнителя, и несчастная, ощутившая вкус мышьяка во рту. О нем уже сам Флобер мог догадываться по своему почерневшему языку, поскольку, лечась от сифилиса, принимал ртутные препараты. Кстати, именно «Госпожу Бовари» читает перед своей гибелью Настасья Филипповна.

Итак, нет нужды говорить, что архетип европейской культуры на протяжении последних двух тысячелетий — христианство. Это в культуре XIX века заметно хотя бы по тому, что оно и яростно оспаривается, оставаясь, «от противного», надежной мерой оценки, и, при вроде бы последовательном отрицании, неосознанно воспроизводится. Помимо многочисленных сект, порой самых фантастических, а также ритуальности атеизма, здесь следует вспомнить квазирелигиозные культы революции, нации, денег, науки, тела. Существенно, что и творчество при ослаблении общественных позиций религии уподобляется культу, а писатель — светскому священнослужителю, как пророку, бичующему пороки, так и искателю неведомого шедевра, «бессмертия». Под этим углом зрения Достоевский и, скажем, Ницше понятны друг другу,

говорят в принципе на одном языке, очерчивают поле проблемы эпохального рода.

В свете сказанного международные границы художественного мира Достоевского предстают не вполне известными. Это не оговорка. Да, Достоевский был, как не без оснований отмечают специалисты, гениальным читателем. Существует громадное количество работ, посвященных его кругу чтения, творческому усвоению им самых разных сочинений зарубежных писателей. Назовем здесь, к примеру, Руссо, Шиллера, Гёте, Гюго, Ж. Санд, Бальзака, Э. Сю, Байрона, Скотта, Диккенса, Гофмана. Однако все они, включая Гюго, скончавшегося в 1885 году, скорее, общие союзники Достоевского, а также источник его творческой фантазии, подносчики сюжетов, образности, явных и скрытых цитат, нежели подлинные духовные современники. И это очень хорошо почувствовали французские авторы, для которых Гюго после явления Флобера стал к 1860-м годам литературным прошлым, но для которых чтение Достоевского, начиная с публикации перевода «Преступления и наказания» в 1884 году (перевод В. Дерели), стало подлинным открытием. Достаточно прочесть роман-исследование М. де Вогюэ «Русский роман» (1886), роман П. Бурже «Ученику» (1889), позднейшие лекции А. Жида о Достоевском (1923), чтобы ощутить этот эффект. Он связан как с пламенными духовностью, антибуржуазностью, остротой диалектических построений, так и с темами метафизического бунта, «смерти Бога», отцеубийства, бремени ничем не ограниченной свободы творчества.

Здесь будет уместно перечислить даты появления переводов из Достоевского на Западе. Во Франции: «Бесъ» (1886), «Идиот» (1887), «Братья Карамазовъ» (1888); в Германии: «Раскольников» (1882), «Братья Карамазовы» (1884), «Бесы» (1888), «Идиот» (1889); в Англии: «Преступление и наказание» (1886), «Идиот» (1887), «Братья Карамазовъ» (1912), «Бесъ» (1914). Общезападное увлечение Достоевским приходится главным образом на 1890-е годы — первую треть XX века, когда написанное им становится существенным фактором творческого сознания К. Гамсуна, А. Стриндберга, Г. Д'Аннунцио, А. Жида, Ф. Мориака, А. Бернаноса, А. Мальро, Ж.-П. Сартра, Т. Манна, Я. Вассермана, С. Цвейга, Ф. Кафки, Г. Гессе, У. Фолкнера, Ю. О'Нила, а затем А. Камю. В итоге во Франции уже после Второй мировой войны возникает миф о Достоевском-экзистенциалисте. Соответственно, существу-

ет множество исследований о восприятии Достоевского в литературе XX века, о способах этого восприятия, заложенных главным образом Ницше. Тот успел с жадным интересом познакомиться в 1887—1888 годах с французскими переводами «Записок из подполья», «Униженных и оскорбленных», «Бесов», возможно, «Преступления и наказания», «Идиота» и, отрицая христианское содержание прочитанного, назвал создателя Ставрогина и Кириллова «гениальным психологом», собравшим «ценнейший <...> материал» на тему психологии и логики атеизма. Отсюда отзывы о Достоевском наподобие того, который сделал Лев Шестов: «В 60-х годах никому не только в России, но и в Европе ничего подобного не снилось» («Достоевский и Ницше (Философия трагедии)», 1903).

Итак, обратим внимание на то, что достоевсковедение фактически не знает, где искать современников русского писателя на Западе. Получается, что они есть в прошлом: Достоевский в пору своего становления как художника читает главным образом предромантиков, романтиков первой половины XIX века, авторов, которых романтизм сделал частью своего канона (Сервантес, Шекспир). Получается, что они есть в будущем, начиная со второй половины 1880-х годов, когда становится возможным говорить о символизме и неоромантизме. Так кто же тогда творческие единомышленники Достоевского на Западе в 1860-е — 1880-е годы? Имеются ли они в принципе, или Достоевский, споря в это время с позитивизмом, либеральными идеями, секуляризацией, опережает свое время? Подобные вопросы приходили в голову далеко не всем. Тем не менее, в емкой книге Л.П. Гроссмана «Творчество Достоевского» (1928) читаем: «Что доносится к нему от этого богатого духовного оживления Европы в третью четверть прошлого столетия?... Много ли знает он о Флобере... Много ли знает он о Ренане... Что знает он об Ибсене, который в это время уже официально признан национальным поэтом и в качестве автора “Бранда” и “Пер Гюнта” усиленно переводится и комментируется журнальными глоссаторами Германии?» Гроссман, проницательно ставя эти вопросы, оставляет их без ответа: «В европейских читальнях Достоевский внимательно просматривает иностранные и русские газеты...»<sup>2</sup>

Думаю, многие согласятся с тем, что монотемой зрелого творчества Достоевского является кризис сознания, который тракту-

ется им как кризис христианской Европы. Он двусоставен. 1. Под влиянием протестантских революций и их культурологических следствий (республиканский парламентаризм, либеральное богословие, романтизм) возникла мечта о «новом человеке», том «я», которое, минуя все «догматическое» и «иерархическое», стремится к абсолютной свободе, предельной самореализации. Сила этого стремления прямо пропорциональна сомнению в вечной жизни, обостренному переживанию конечности человеческого существования. Под знаком субъективизации и прагматизации истины намечается неразличение добра и зла, этики и эстетики. 2. За этим процессом стоит не только отрицание христианства, но и его парадоксальное удвоение. Достоевский очень чуток к открытому или подспудному перерождению религиозности в квазирелигиозность и антирелигиозность на путях обоготворения как земной личности, ее свобод, так и природы, государства, нации, а также, что немаловажно, исторических форм христианства. В качестве основных лжебогов современности романы Достоевского выводят:

а) акт «все дозволено» прекраснодушной и в основе своей религиозной личности, которая надломлена социальной несправедливостью, страданием «униженных и оскорбленных» и из любви к человечеству готова на единичное, как бы справедливое нарушение заповеди; этот поступок, продиктованный «естеством», оказывается противоестественным, ведет к кошмарам, галлюцинациям, самоубийству;

б) мальх Наполеонов; испытывая скуку, презрение к буржуа, внутреннюю пустоту, подобие «эдипова комплекса», они, эти Прометеи-Нарциссы, жаждут компенсировать их Подвигом, Любовью, а также Преступлением (включая инцест, соблазнение малолетних), которые вместо того, чтобы вдохнуть в этих по-десадовски inferнальных героев жизнь, делают вдвойне пресыщенными, безжизненными и толкают к самоотрицанию;

в) революционеров в роли не атеистов, а служителей религии отрицания; ради власти над презираемой ими толпой, они, избранные, поставили своей целью убить сам «принцип» Бога, для чего не только сознательно проливают кровь, но и стремятся «связать» ею русский народ; при этом в народ они не верят, считая его стадом, а самих себя — вершителями судеб, гражданами мира;

г) католицизм, который, соблазнившись властью мира сего, духовно пал, но ради удержания своего всемирного могущества

готов дезавуировать данную человеку от Бога *страшную* свободу выбора, чтобы тот забыл о крестном пути Христовом и в государстве-муравейнике довольствовался религией без Бога — социалистически регулируемой «религией хлеба, зрелищ, утех плоти»;

д) утративший веру под влиянием вырождающегося барства, капитализации жизни или собственной теплохладности народ, с одной стороны, и по-разному его обоготворяющие, льстящие ему народники и либералы-западники; народ в этом качестве (пореформенные крестьяне, нижние гражданские и военные чины, купцы и хозяйчики средней руки) выступает мещанством — гротеском, средой пьянства, насилия, жадности, сладострастия, семейной лжи, объектом смеха, сатиры, фантасмагорического описания. Россия, «наш век», изображенные Достоевским, предстают в массе своей, скорее, республиканско-бюрократической, чем монархической — некоей смешанной, преимущественно городской средой, возникшей у железных дорог. Эту Россию представляют фамилии, в которые вкрался «чертику», буквочка «ю»: Лебядкины, Коровкины, Толкаченки, Смердяковы, «ракитки», «федьки», «фомки».

Как мы знаем, спикеры всех перечисленных лжебогов у Достоевского по меньшей мере двусоставны. В них смешались и перепутались ум и ограниченность, добро и зло, позитивизм и идеализм, христово и антихристово, тезис и антитезис. Это, надо сказать, наделяет их, специфических сектантов, ересиархов, схизматиков, своеобразными обаянием, загадочностью, психологической многомерностью. Подобного рода злодеи, в принципе хорошо известные романтической литературе со времен Метьюрина и Байрона, ранее несли на себе печать роковой тайны, были а priori опалены огнем ада. У Достоевского же даже сквозь тьму «новых людей» мерцает свет добра, которое в них искажено и сделало их недоовощенными — маской, карикатурой, обезьяной Бога. Таковы Ставрогин, чья фамилия, наихристианнейшая вроде бы, образована от греческого слова «ставрос», крест, а также его апостол Верховенский, нареченный не кем-нибудь, а Петром (от греч. «петрос»). Но и в положительных персонажах Достоевского, даже детях, просвечивает нечто небытийное, онтологически недостоверное. На это намекают их фамилии: Раскольников (то есть человек расколотый, через мысли свои повредившийся); князь Мышкин (духовная семантика слова «князь» в русском языке как правило связана с князем тьмы, мира сего — царем мух, мышей,

нечисти); Карамазов (помазанный черным, от тюркского «кара», черный; то есть по наследству, по крови мавр, разбойник, Варавва); Лиза Хохлакова (с хохолками, то есть с неожиданно проступившими в подростковом возрасте рожами). Они всегда обязаны поначалу пройти искушение, искушение таким злом, которое, так сказать, доброе, как мармелад сладкое, и пасть через это умственное сладострастие, чтобы, пройдя земной ад, встречу с людьми-бесами, чертом своей собственной души, затем восстать. Некоторые же персонажи, наподобие Настасьи Филипповны Барашковой, не могут сделать этого выбора, разорвать в себе двойственность добра-зла. Соответственно, добро и зло, свет и тьма, светлейший князь Мышкин и опаленный темной страстью Рогожин не только борются за спящую царевну, грешницу и агнца в одном лице, но и нуждаются друг в друге. Они обмениваются крестами и через любовь к одной женщине «кровно» породняются.

Критикуя зловещий маскарад, источник которого коренится в конечном счете в человеческом сердце, а также в расколе христианства, часть которого подменила Христа другим, Достоевский настаивает, что Бог — единственное бытийное основание мира. В трудном возвращении к Нему раскольников, блудных сыновей, Грушеньки Светловой — единственное спасение. Достоевский противопоставляет хищным волкам современности, безземельным икарам, вечно странствующим агасферам (все они в разной степени иллюзорны, небытийны и стремятся к бегству *на тот свет* — покончить с собой, отправиться в зловещую страну кантона Ури, Швейцарию, или в Америку, страну ссыльных каторжников, порожденных французской революцией социалистов-мечтателей, масонов) — не инквизиторов, а землю христианских ценностей, саму народную душу. В изображении Достоевского это, если так можно выразиться, русское народное православие, основанное на личном чтении Вечной Книги. Оно соборно и внесловно. В нем заключено и нечто сказочное, языческое, и по-славянофильски сентиментально-прекраснодушное, и магически натуральное. Кана Галилейская — сама русская земля, бескрайняя русская равнина, готовая вырваться из плена и преобразится из разбойничьей черной Орды в Святую белую Русь, Град Китеж.

На этой земле, и в этом сердце, повторяем, есть у Достоевского место различным иудам, царевичам-антихристам, людям-свиньям, псам-пьяницам (Лягавый), бесу вьюги, пожара, безудержа,

самому черту, жаждущему стать семипудовой купчихой, чертеньятам-ряженым (Федька Каторжный), городу Скотопригоньевску, бесовским фамилиям. Смердяков как исчадие ада смердит; Верховенский скачет «верхом на овне» (то есть отправляется на шабаш); Ставрогин не только «заблудившийся» крестоносец, но и тот пастырь, кто клеймит (тюрк. — тавро) свое стадо, выжигает на коже или рогах печати. Но рядом с подпольем, адом, *мокрым*, клетушками и *номерами* возникшего на болотах города-призрака (Петербурга), разгулом карамазовщины, кошмарными снами, пафосными выступлениями отцов лжи (писателя, прокурора, адвоката), лжеисповедями («исповедь» Ставрогина) и лжесвидетельствами, целыми трещинами в реальности — находится в романах Достоевского и место для пира стихийной народной веры. Это — монастырь (где бабы стремятся получить совет по поводу своих кур), особая святость юродивых, хромоножек, книгонош, больных мальчиков, падших девушек, жертвующих своим телом ради ближних, — малых сих, читающих вслух Апокалипсис, соотносящих это чтение с жизнью и различающих в капитанах современности самозванцев, ряженных. Это — город за рекой, озером, за горами — место сибирского острога, где «кончается диалектика» и ожидает *жизни будущего века* Раскольникова, или город Спасов, в направлении которого перед смертью инстинктивно продвигается Степан Трофимович. Это — свеча под спудом в человеческом сердце, которая нет-нет да и загорится.

В целом перед читателем довольно туманный по сравнению с осязательностью зла идеал церкви будущего, некой новой соборности. Читатели, конечно же, обращают внимание, что церковь настоящего, священники в церкви, церковные таинства, Достоевским практически не изображены, а архиерей Тихон неуловимо похож на психологиста-следователя, знакомого с сочинениями как духовными, так и еретическими, эпикурейскими. Поэтому поэма «Великий Инквизитор», хотел того сам писатель или нет, затрагивает не только католичество, но и православие, синодальную послепетровскую Россию. Прообраз этой грядущей Невесты Христовой герои Достоевского упрямо ищут среди современных женщин, одновременно блудниц и святых, а также среди детей, подростков, юношей. Не случайно, что старец Зосима, обвиняемый некоторыми монахами в измене церковной традиции (с ним вступает в конфликт «средневековец» Ферапонт), в нечувствии

реальности ада, посылает Алешу из монастыря в мир, «за стены». Да и сам скит как бы отделен от монастыря, в трапезную которого настоятель зовет знатных горожан на обед и где водятся, помимо Фералонта, обнорские монашки и ракитины. Собрание же мальчиков в финале «Карамазовых», напоминающее о святости детских воспоминаний (навеянных ангелами, наподобие доктора *Герцеништубе*) и относительности в их свете сил зла, собирается не в церковном дворе, а у *камня* над рекой.

Темы богоборчества, современных Гамлета, Фауста, Дон Жуана, Агасфера, Прометея всячески варьируются в литературе романтизма. Где-то близкое к Достоевскому мы находим у Бальзака в «Отце Горю», где Растиньяк обретает себе лжеотца в лице князя парижской тьмы Вотрена, дает под влиянием его проповедей согласие на убийство чужими руками своего соперника. Ближе, чем Бальзак, к Достоевскому в изображении именно отрицательных величин Стендаль в «Красном и черном». Однако рядом с Достоевским на Западе по глубине анализа перерастания индивидуализма в сверхиндивидуализм и нигилизм, по психологической проработке этой проблемы и ее соотношению с новейшими идеями эмансипации, наследственности, коллективистского переустройства общества, а также с городскими реалиями, действительно мало кого можно поставить. Что существенно, Достоевский не только берется за критику безбожного постнаполеоновского индивидуализма, с одной стороны, и игнорирующих личность коллективистских идей, с другой, но и ищет выход в будущее на основе христианства. Тут нам вспоминается С. Кьеркегор, обозначивший сходный выбор в названии трактата «Или — или» (1843), где речь идет о восхождении от эстетики к этике и, к слову сказать, имеется беллетристическая часть под названием «Дневник соблазнителя». Тут нам, конечно, вспоминается и Ницше, чье «Происхождение трагедии из духа музыки» было опубликовано в 1872 году, но который до середины 1880-х годов не был известен в Европе. Язык, которым Ницше описывает кризис европейского духа, смерти или убийства в нем Бога, не язык Достоевского, но оказался бы безусловно понят им. Но и Кьеркегор, и Ницше, строго говоря, являются не писателями, а философическими публицистами, а следовательно, намеченное нами соотношение архетипического, символического, исторического у них просматривается слабо. Когда мы перебираем возможности сравнения с Достоевским зарубежных авторов 1860—1870-е годов,

то мы, опять-таки при нахождении общего, вынуждены отбросить и Гюго, слишком он, по сравнению с Достоевским, психологически однолинеен, а также по-моралистически прекрасодушен, и Флобера — слишком тот равнодушен к вопросам веры, а если и признает значение религиозности, то лишь в виде «чистого искусства», образцовости письма.

И все же такой писатель, на наш взгляд, имеется. Это норвежец Хенрик Ибсен (1928—1906), прославившийся драмами как философско-символического рода — «Бранд» (1865), «Пер Гюнт» (1867), «Кесарь и галилеянин» (1873), так и пьесами о современности: «Кукольный дом» (1879), «Привидения» (1881), «Дикая утка» (1884), «Гедда Габлер» (1890). На первый взгляд, основания для этого сравнения отсутствуют. В «Полном собрании сочинений» Достоевского имя Ибсена не упомянуто ни разу ни в оригинальных текстах, ни в комментариях! Не известны нам и отзывы норвежца о Достоевском, хотя оговоримся, что Ибсен был скрытен во всем, что касалось его чтения. Но поскольку он знал датский и немецкий языки, то его знакомства с русским автором в 1880-е годы мы не исключаем. И действительно, Гедда Габлер напрашивается в норвежские двойники Настасьи Филипповны (датский перевод «Идиота» — 1887). Однако Ибсен интересуется нас не сам по себе, а в качестве европейски значимого художника, который типологически сходен с Достоевским, художника, давшего интерпретацию эпохальной проблематики, и потому способного стать «зеркалом». В его отражении некоторые значимые аспекты творчества Достоевского, возможно, предстанут в более выпуклом виде.

И все же полностью обойти вопрос об историко-литературной стороне предлагаемого сравнения нам не хотелось бы. Оговоримся: материал нашего анализа со стороны Ибсена не поздние пьесы, а главным образом драма «Бранд». Но именно в ней, в середине 1860-х годов, заложен фундамент его будущего творчества, зерно главной ибсеновской идеи. Итак, каковы типологические предпосылки сопоставления? Оба писателя примерно одного возраста, Достоевский родился в 1821 г., в Ибсен в 1828 г., и достигают зрелости в 1860-е годы. И тот и другой, как и их старшие современники (С. Кьеркегор, В. Белинский), испытывают неприятие диалектики Гегеля и в связи с ним популярно понятого тезиса о «разумности действительности». Отсюда персонализм, непростое отношение к теодицее, оправданию страдания, в особеннос-

ти, детей. Оба проходят увлечение почвенничеством, Достоевский — славянофильством, Ибсен — панскандинавизмом. И тот, и другой автор испытывают двойственное отношение к родине, задумываются о соотношении ее культуры, национально и духовно самобытной хотя бы в силу ее географического положения, с культурой центра Европы и ее «священными камнями». Более сложная тема — религиозность Достоевского и Ибсена. Ограничимся здесь замечанием, что путь к вере у русского писателя прошел через безверие, тогда как у норвежского вера граничит с иконоборчеством, хотя его пьесы, на что обратил внимание еще А. Белый, полны специфических богоискателей, разоблачителей, с одной стороны, и искателей очень личного, как бы сокрытого Бога — с другой. Известны поздние записи Достоевского 1880—1881 годов: «Не как дурак же, фанатик, я верую в Бога» (27; 48); «Церковь в параличе с Петра Великого» (27; 49); «...мы все низгислы» (27; 54); «...не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же, в том же романе, черт» (27; 86). И у Ибсена и у Достоевского именно религиозное (как бы оно ни напоминало о себе) чувство подсказывает, что Европа, в чем-то еще сонная, не отдающая отчет в происходящем, находится накануне вырождения, взрыва. Причина этой надвигающейся катастрофы — ложь XIX века (ложь гуманистического оптимизма) за фасадом достижений цивилизации. Она связана с различными формами социального идолопоклонства, лжеколлективизмом (стадным, нивелирующим индивидуальность и снимающим с нее всякую ответственность за что-либо), прямо-таки inferнальной страстью к уравниванию и лжеиндивидуализмом (все более безрадостным, нарциссическим, а также равнодушным к истинному, сущностному). Вступительное стихотворение к «Бранду» говорит об Ибсене как о пророке, страдающем о бедах «Норвегии святой»:

«Мой край родной! Народ моей страны <...>  
Нерадостную песнь тебе спою <...>  
А мор уже кругом. Передо мной  
Огромный труп, отчаянно смердящий  
Дыханьем чумным надо всей страной...»

В стихотворении же 1875 г. («Письмо в стихах»), посвященном мореплаванию, мы находим знаменательные строки о «Евро-

пы пакетботе», «звездной тишине», а также о шепоте, раздающемся в ночной тишине: «Боюсь, мы труп везем с собою в трюме!» Отсюда образ «привидений» в драмах Ибсена. Он, применительно к современности, обобщает Шекспира («лес мстит» в «Дикой утке») и Э. Золя (месть крови, наследственности, ответственность детей за родителей), дает диагноз духовной болезни века. Рядом с приведенными цитатами можно поставить слова из «Дневника писателя» за 1877 г.: «...теперь в Европе все поднялось одновременно, все мировые вопросы разом, а вместе с тем и все мировые противуречия...».

Оба художника, отметим, подолгу живут за границей, составляют себе представление о кризисе папизма, намечающемся после 1870 г. переделе Запада в пользу германско-протестантского мира, о становлении капиталистической Европы с ее всемирными выставками, железными дорогами, новой буржуазией, социальными контрастами, о позитивистских идеях, включая дарвинизм, социал-дарвинизм, теорию наследственности, а также о радикалах прогрессистской ориентации — анархистах, социалистах, «новых женщинах», различных революционерах и политических изгнанниках. Ибсеновский Пер Гюнт во время своих странствий даже оказывается в Египте, что, учитывая строительство Суэцкого канала в 1860-е годы, симптоматично. Ставрогин, Кириллов, Шатов же, как известно, посещают США из интереса к фурьеристскому эксперименту. Что же касается самих писателей, то обратим внимание, что Ибсен с октября 1868 г. до весны 1875 г. находится в Дрездене, там он в 1871 г. берется за «Кесаря и галилеянина», чей подзаголовок — «всемирно-историческая драма». Но в Дрездене же с 1 мая по 3 июля 1867 г., а затем с 14 августа 1869-го до июля 1871 г. находится и Достоевский<sup>3</sup>. То есть оба писателя и в прямом и в переносном смысле буквально дышат одним воздухом.

Знает ли Достоевский что-то об Ибсене в это время? Сказать трудно. Учитывая его интерес к книжным новинкам, а также частые походы в Lese-Bibliothek, библиотеку-читальню (Достоевский интересовался скандинавским вопросом, захватом Пруссией в 1864 г. датских земель, Шлезвига, Гольштейна; во многом из-за этой трагедии Ибсен и покидает Норвегию) и чтение, помимо русской, и немецкой прессы, неправдоподобным признать это нельзя, так как Ибсен к концу 1860-х годов именно благодаря «Бранду» уже

имеет всескандинавскую известность. Для немецких обозревателей этот факт значим: Скандинавия рассматривалась ими как сфера германского влияния. Уже в 1869 году, году возвращения Достоевского в Дрезден из Италии, «Бранд» переведен на немецкий П.Ф. Зибольдом<sup>4</sup>! Русский писатель не в восторге от немецких современников. «Полная дрянь», — говорит он о них (письмо Н.Н. Страхову от 28 мая 1870 г.), но тем не менее загадочно добавляет: «Но есть зато, единицами, люди, которые и мыслят, и влияние имеют...» (29, I; 125). Так или иначе, но в начале 1870 года Достоевский захвачен «богатой идеей», созданием «Жития великого грешника», герой которого, как он говорит в письме А.Н. Майкову из Дрездена от 25 марта 1870 года, «в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, от опять атеист...» (29, I; 117). Достоевский пишет эту историю жизни, по собственному выражению, «сценами»: «Я предварительно записал всю его роль в программе романа...» (29, I; 148). Добавим, что первые немецкие инсценировки пьес Ибсена, в отличие от переводов, появляются позднее, начиная с 1876 года (в частности, «немецкий» «Кукольный дом» в 1879 г.). Русские же переводы возникают только в конце 1890-х годов.

Тем интереснее некоторые параллелизмы как конкретного, так и типологического характера между «Брандом» и романами Достоевского. Чтобы наметить их, коснемся вкратце содержания этого текста с учетом сказанного ранее о русском писателе. «Бранд» поначалу задумывался Ибсеном как эпос, но стал с оглядкой на «Фауста» «драматической поэмой», 5-актной «драмой для чтения». В ней, согласно ремарке, описаны события 1860-х годов. Место действия — западное побережье Норвегии. Появившийся из горных туманов странствующий пастор (путь его, как он выражается, «вперед») попадает с гор в тесную долину. Там он пытается заечь соотечественников своей абсолютно искренней, от сердца идущей верой, точнее, своим пламенным исканием Бога. Духовные лозунги Бранда, призывающие их пробудиться от спячки: «или — или», «будь самим собой». Они адресованы самым разным людям — девушке Агнес, которая, увлеченная проповедью Бранда, бросает своего жениха-художника Эйнара; матери — встретив сына после его долгого отсутствия, она просит у того исповеди и причастия перед смертью; народу. Среди жителей равнины — женщины, мужчины, дети, безумная Герд, как рыбаки и

крестьяне, так и доктор, учитель, а также фогт (полицейский чиновник), пробст (старший пастор), кистер (служащий лютеранской церкви). Все эти люди, по мнению Бранда, лишь формально верующие. Они принимают за Бога Его «тени» или не желают по разным причинам знать Его вовсе. В отсутствие бытийного основания жизни эти норвежцы сколь реалистичны, столь и фантастичны, как бы перенеслись в современность из скандинавского фольклора. Наиболее уязвимы среди «людей-дробей», людей, расколотых на части, не знающих Бога, а потому и самих себя, — фогт и пробст, «должностное лицо» и «специалист». Они всегда помнят о рамках закона, а потому не понимают и позднее осуждают Бранда, стремящегося к безграничному. Для них, *бюрократов*, религия в первую очередь — составная часть хозяйственности, государственного порядка, продвижения по службе. Не таков Бог Бранда.

Через призывы Бранда этот грозный Бог требует всего человека, «человека-единицу», — такую веру и любовь к истине, которые основаны на полном, до смерти, самоотвержении. Отсюда и мотив выхода из тени, и семантика брандовского имени, связанная с «огнем», «ослепительным светом», и парадоксальность образа. Не с Синая (подобно Моисею) спускается со своей миссией герой, а с покрытых коркой льда или белыми снегами северных гор. И «светлейшему князю» удастся зажечь огонь веры личным примером. В итоге для него возводится за государственный счет громадный храм. Однако максималисту, аристократу духа тесно в любых стенах, тесно в окружении «большинства». Он даже отказывает матери в причастии и та умирает, соглашаясь во время исповеди отказаться от все большей части, но не от всего накопленного ей ради сына богатства. И вот, пойдя на жертвы, или как бы убив самое по крови близкое, мать (об отце Бранда характерно умалчивается, это знак нелюбви и лжи в семье), своего маленького сына Эльфа, жену Агнес, Бранд (напоминающий Авраама, готового принести в жертву Исаака, но по занесении ножа над чадом обнаруживающего в своих руках *агнца*) в священном безумии зовет соотечественников «наверх», в горы, чтобы там, в снегах, растопить их холодные сердца, обрести *кубок метелей* и истинную церковь. Захваченные этим порывом к небу, за Брандом следуют прихожане. Но народ слаб, пугается тягот, лишений пути через «пустыню», его всячески соблазняют фогт и пробст. И из силы он становится слабостью — плербсом,

обвиняющим Бранда в идиотизме, спешащим вниз, к измельчанию личности в демократии, навстречу лжи о несметном улове сельдей в море, к власти уже не «света единицы», а большинства, «тьмы», «гномов». Бранда побивают камнями и он остается один, искушаемый сатаной и «голосами невидимых». Израненного священника находит юродивая Герд и указывает ему, что «церковь из льда» видна вверху. Она же стреляет из ружья в этот «конец пути» серебряной пулей, что вызывает лавину. Бранд, так и не пройдя по своей лестнице восхождений, гибнет в снегах, как червяк, правда, услышав в последней момент голос на латыни: «Бог — Он Бог милосердия» (*Deus caritatis*).

Любопытно, что Герд — дочь цыганки и человека, любившего мать Бранда. Он впал в отчаянье, ибо та предпочла ему деньги, богатого жениха. Герд поэтому — «привидение» из прошлого, напоминание о грехах родителей, по которым приходится платить детям. Вызывая лавину, она выступает слепым орудием провидения, но в то же время предоставляет Бранду шанс прервать дурную наследственность, принести максимально возможную жертву, жизнь.

Слова о милосердии — не единственные потусторонние голоса в пьесе. Бранд трижды искушается «искусителем в пустыне», самим злым духом компромисса. Тот пытается доказать, что все в его подвиге, включая лозунг «все или ничего», иллюзорно и не имеет смысла. По ходу действия не совсем ясно, реален ли искушитель, по-инквизиторски тонко разбирающийся в современной психологии, или идеалист Бранд от лица «я» ведет разговор с другой частью самого себя, своим «ты». Материален, прагматичен плебс, Бранд высоко идеален, не изменяет миссии, как бы она ни понималась.

Слова о милосердии как бы перечеркивают подвиг Бранда. Везде этот максималист и «человек-свеча» сеет гибель, словно подтверждая мистическое откровение своей жены: «Кто видел Бога, тот умрет». В этой роли Бранд, показанный в отношениях с близкими, обществом, большинством, не только герой, но и жертва, тот священный безумец и идиот, который, зная духовный Долг, а вкупе с ним безжалостное усмирение воли и плоти, взлеты красноречия, неумолимую логику всяческих *pro et contra* (а ими полна пьеса), так и не научился милости, любви. То есть он пал на том поле (самосочинив себя, сотворив себе кумира), где призывал вос-

стать других. Соответственно, его жертвы тщетны, не приняты, осуждены, а самый ревностный из богоискателей боролся в ночи вместо Бога со своей тенью, «слишком человеческим», и, устав ловить эту фикцию, остановился, фактически убил себя, отринув наваждение «самости»... Но на это можно возразить. Для Бранда поиск истины, мост в небо важнее самого неба. Истина всегда трагична, не обещает счастья. Таков парадокс любви Божьей, которую люди из всех сил пытаются смягчить, приспособить к себе и обойти Крест стороной. Быть может, переживание трагедии, которая только и делает личность свободной, и есть кредо Ибсена. В юности он прочел Кьеркегора (Бранд повторяет кьеркегоровские слова «или — или» [enten — eller], русский перевод выражения «все или ничего» неточен) и его герой — гений личного отчаяния, дающий своему очень лично понимаемому абсолюту отрицательное определение. Бранд идет от одного «жертвенного камня» к другому и в конце концов видит над собой «черную скалу», символ своей жизни, то место, куда прилетает ястреб его добровольно принятых мучений. По воспоминаниям английского критика (и переводчика Ибсена) Уильяма Арчера Ибсен не расставался с Библией. И в «Бранде», надо сказать, множество библейских реминисценций, которые составляют архитектурный пласт драмы. Но, скрывая от посторонних это обстоятельство, норвежец никак не декларировал своей веры, а также утверждал в письме к Г. Брандесу (26 июня 1869 г.), что священничество Бранда «совершенно несущественно» и что он смог бы выстроить сходный «силлогизм, взяв» вместо священника «скульптора или политического деятеля»<sup>5</sup>. В этом случае финал все-таки в пользу Бранда. Не будем забывать, что голос из тумана звучит на латыни, а значит, на языке католического богослужения. К тому же Deus caritatis («Бог милосердия») рифмуется с quantum satis («сколько нужно»). Но Бранд, как мы знаем чужд всякому счету, кроме «единицы», «всего человека». То есть он не изменяет себе и гибель является его спасением. Бранд спасен Богом Бранда. Я достигло Ты, другого.

Царство идеала — здесь, а не там, в безвоздушных высотах. Самоопределение, его искренность, отсутствие лжи, жизнь как сплошная исповедь, — вот составные части этой необычной религии веры-неверия, под знаком которой священник и поэт — одно, пророк завтрашнего дня. Иными словами, путь к холоду звезд тра-

гичен, но согрет верой. Другое дело, что не всякий священник и не всякий художник (пример Эйнара) становится пророком и готов пройти, ступень за ступенью, отречение от самого дорогого — почвы, семьи, церкви, самого себя. Итак, борьба идеала и действительности у Ибсена превратилась из «сатиры» и «прямой полемики с современниками» в необычную мистерию, где архетипическое, вступив во взаимодействие с историческим, породило не синтез, а целый спектр символов, которые отражаются в друг в друге и до известной степени в виде именно реальности творчества нейтрализуют архетип.

Не будет преувеличением сказать, что в пьесе по меньшей мере четыре Бранда — сын, муж, отец, «иноу». Помимо Бранда прошлого, о чем мы знаем крайне мало, а также Бранда «осужденного» (обществом — оно не догадывается о происходящем в сознании этого человека, и не способно понять его муки своим холодным сердцем) и «спасенного» (самим собой, а также памятью об Агнес, своего рода *Марии, Мари*), в последней сцене неожиданно заявляет о себе и Бранд-христианин. Христос — полузабытое слово в пьесе, еще одна «тьень». Понятно, когда искуситель говорит «оу». Но больше говорит не об Иисусе Христе, а о Боге Ветхого Завета сам Бранд. Тем не менее, в финальной сцене он вспоминает Христа, что оказывается достаточно для слез, новообразовавшейся трещины в его душе. И этот треск льда в сердце, «выстрел», лавина оказываются важнее реальных лавины и выстрела серебряной пулей. Смерть готова стать милостивой для вечного странника. И новая встреча с Агнес, вечный покой для него теперь не сон, не призрак, не искушение сытостью, природой, искусством...

Психологизм Ибсена и его метафизическая диалектика по меркам 1860-х годов поразителен. И он тем более поразителен, что перед нами драма об одном человеке, который в свое сердце вместил весь норвежский мир. Как бы ни трактовали Бранда, перед читателем упрямый поиск истины, столкновение неверия и «осаннь», целое скрещение смыслов, ни один из которых не является доминирующим.

В заключение вернемся к Достоевскому. Самим ходом анализа мы наметили пути сравнения. Нам кажется, что следы «Бранда» есть и в «Бесах», и в «Братьях Карамазовых». С «Идиотом» же «Бранд» сходен эпохально. На что Ибсен позволяет обратить внимание в Достоевском?

1. Начнем с самого конкретного. В «Братья Карамазовых» одна из важнейших деталей — ладанка с деньгами, хранимая Дмитрием на сердце. Сходная деталь фигурирует и в «Бранде». Агнес бережет завернутыми в чепчик самое дорогое, волосы умершего сына. Бранд требует у жены отречься от этой памяти о прошлом ради будущего. Пара «фогт и пробст» перекликается с парой «прокурор и адвокат» из «Братьев Карамазовых». И там и здесь перед нами сочетание специалистов и иезуитов, в устах которых самые святые слова становятся своей противоположностью, ложью. Имя Герд неуловимо отзывается в имени Смердяков. Оба писателя любят говорящие имена. Ставрогин — русская версия Бранда (норвежского крестоносца, или Огнева в переводе на русский). Любопытно совпадение женских имен — Агнес и Настасья Филипповны Барашковой, а также игра мужских и женских: Огнев-Бранд и Светлова-Грушенька. Здесь же общие мотив борьбы света и тьмы, горящей свечи. Наконец, борьба Бранда с самим собой требует расчета с прошлым, за которым стоит жадность матери. И последнее. Бранда искушает такого же плана черт, что и Ивана Карамазова. Наконец, русское *pro et contra* — вариант датско-норвежского «или / или».

2. Весьма существенно, что и у Ибсена, и у Достоевского происходящее нанесено на канву тех или иных библейских мест, событий, образов, цитат. Русская Кана Галилейская и норвежский Синай — тому свидетельство. При некотором преувеличении можно сказать, что «Бранд» в целом — парафраз одной из Евангельских притч (притчи о Богатом юноше). При желании в повествователе «Бесов» можно видеть *лже-евангелиста*, — «мелкого беса», создающего житие Ставрогина, «святого грешника», описывающего на свой манер отнюдь не русскую Палестину, а русскую «Вальпургиеву ночь» (людей-козлов, людей-свиней, оргию, пожар — коммунары подожгли Париж в 1871 г. с нескольких сторон) и ее «князя». Специально выделим Книгу Иова. В трактовке наших писателей борьба за душу героев Бога и дьявола, света и тьмы — прежде всего внутренняя борьба, надрыв человеческого сердца. Эти герои на пути к Богу должны падать, терпеть страдания, выслушивать советы лжесоветчиков. И оба спасены, как бы парадоксально это спасение ни понималось. На пути спасения очень важны женщины — реальные и ирреальные. Помимо Библии, за подобным сюжетом просматривается и общий литературный источник — «Фауст» Гете.

3. Сопоставление Достоевского именно с Ибсеном лишний раз дает почувствовать драматургическое начало в творчестве русского писателя. За пьесами Ибсена закрепилось название «драма идей». Точнее, было бы сказать, «драма идею», ибо все центральные персонажи зрелого Ибсена в той или иной степени — «горящая свеча». Бранд, доктор Стокман, Грегерс Верле, строитель Сольнес, добавим сюда и Нору, Гедду Габлер и даже антигероя Пер Гюнта — все они ищут подлинности. Это, думается, верно и в отношении Достоевского, инсценирующего главную свою идею на поле некоего театрального романа, посылающего ее откуда-то сверху (с «небес», см. пролог «Фауста») в падший мир. И вот, святость не только, оставаясь самой собой, оказывается в современном «сумасшедшем доме» или «городе-призраке», но и расщепляется, искажается здесь, обживает разные физиологические типы, разные идеи. Святость + Наполеон = одно. Святость + позитивизм = другое. Святость + нигилизм = третье (тут «Бернары» позитивизма уже делаются «сенбернарами», волками, расхищающими стадо). Все вроде бы освещены солнцем Христовым, включая Свидригайлова или Ипполита, но с какой мучительностью эти лучи проникают в их душу, вызывая истерию, вспышки злобы, лжеисповеди! В этом смысле Раскольников — и «расколотый» своим идеализмом надвое, то есть идиот, «больной», и раскольник, превративший Христа в такого спасителя-счетовода, который пренебрегает ради всех «единицами». В этом смысле недоволен князь Мышкин, христианство которого несколько абстрактно, разрывается между духом и красотой. Отсюда родственность не только трех братьев Карамазовых, но и Раскольникова, князя Мышкина, Ставрогина, Великого Инквизитора, Алексея Карамазова — вариаций, как и у Ибсена, по сути одного инварианта. Солнца, воздуха!

Важно и то, что в основе «пьес» Достоевского — кульминационные сцены-объяснения, построенные на диалогах, монологах. Они продвигают действие как бы толчками. Попадая в зону этого духовного землетрясения, быт и персонажи в их конкретике несколько развоплощаются. Отсюда первостепенное значение звучащего слова и второстепенное — как костюма, обстановки, природы, взятых самих по себе, так и сюжета. И Достоевский и Ибсен — мастера подтекста, орнаментально-аллегорического использования деталей как эмблем внутреннего мира. Очужение

быта и бездуховного духом подчеркивает не только мистериальность, истинную трагичность происходящего в повседневности, но и раскрывает повседневность как фарс, гротеск, фантастику. В целом же действие рано или поздно подходит к «выстрелу», той точке, когда бытовые сцены перерастают в мистерию «да» или мистерию «нет», небытия.

Жанр пьес-романов и романов-пьес таким образом не знает края в том же смысле, что и их герои. Столкновение быта и метафизики показывает человека множественным, иррациональным, загадочным, и знающим себя, и не знающим. Под стать этому знанию-незнанию скачкообразное, ритмичное развитие действия, а также преобладание выяснений, обсуждений над происшествиями. Это безумие как жанрообразующий принцип накладывает отпечаток на перемещения персонажей, испытывающих беспокойство, активно перемещающихся по пространству, в принципе замкнутому, обозначенному немногочисленными эмблемами: дом, монастырь, гора, некий перекресток. Но эти топосы как бы перенаселены, вокруг персонажа постоянно собирается толпа, «хор». Именно наличие хора способствует разворачиванию «единого» в последовательность антитез, разрешающихся только катастрофой. Их наличие не позволяет нам представить себе Ибсена и Достоевского как **монистов**.

5. Итак, центральное и у Достоевского и у Ибсена — трагедия и мистерия человека, который подведен к черте и, будучи свободным в выборе, ощущая его тяжесть, должен решить, не быть ли ему (то есть отправиться в *Швейцарию*, *Америку* — так поступает Стокман и, на символический манер, Ставрогин) или быть (то есть быть с Богом, что и есть единственное безусловное бытие). Герой подобного типа не однолинеен, а по сути своей многосоставен. Таков он и сам по себе, и, что существенно, в восприятии других, святой, юродивый, разоблачитель, провокатор, соперник. Если мы перечислим основные ибсеновские парадоксы (близкие люди оказываются врагами, подлинность — мнимостью, свобода — выдумкой, миражом, идеализм — «слепотой» и «тифом», а жертва — ненужным «подарком» и т.п.), то без труда заметим, что они обыгрываются и у Достоевского и что «новая», «подлинная» жизнь достигается у обоих писателей через отрицание, «преступление», «падение». Отсюда некое смешение нерелигиозности и религиозности.

В связи с этим *шестое* и последнее. Сама природа развития действия, построенная у Достоевского и Ибсена на расщеплении и контрастах, позволяет поставить вопрос о неоднозначном, возможно, вопреки воле обоих писателей, соотношении архетипа и символа у них. Да, символ, имеющий источник в архетипе, может быть безусловностью, свидетельство чему средневековый тип творчества. Такова икона, «Евангелие в красках». Однако в светском искусстве безусловные связи между символом и архетипом размываются, и в особенности тогда, когда искусство берется за религиозные темы в эпоху подразумеваемого кризиса ценностей, дает определение идеалу через отрицание. Словом, Ницше не случайно зачитывался Достоевским и стоит с ним, уже как младший современник, рядом, как не случайны давно возникшие сравнения между «Брандом» и «Заратустрой».

Итак, желали того Достоевский и Ибсен или не желали, но они встретились. Косвенное подтверждение тому практика русского театра начала XX века, где в МХТ с интервалом в несколько лет ставятся Ибсен («Бранд» в 1906 г.) и Достоевский («Братья Карамазовы» в 1910 г.) в интерпретациях К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Встречу эту уловили и во Франции. В 1913 г. вышла книга одного из наиболее блестящих эссеистов тех лет, Андре Сюареса — «Три Человека: Паскаль, Ибсен, Достоевский» (*Trois Hommes: Pascal, Ibsen, Dostoievski*).

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Толмачев В.М. Границы символа и символизма // Зарубежная литература конца XIX — начала XX вв.: В 2 т. / По ред В.М. Толмачева. — М., 2006. — Т. 1.

<sup>2</sup> Гроссман Леонид. Творчество Достоевского. — М., 1928. — С. 177.

<sup>3</sup> См.: Хексельшнейдер Э. Дрезденские годы Достоевских // Достоевский: Материалы и исследования. — Вып. 15. — СПб., 2000. — С. 344—365.

<sup>4</sup> См.: Храповицкая Г.Н. Комментарии к статье «Ибсен и новейшая драма» // Филиппов М.М. Очерки о современной западной литературе XVIII—XIX вв. — М., 1985. — С. 320.

<sup>5</sup> Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. / Пер. с норв. — Т. 4 — М., 1956. — С. 684.