Андрей Юрьев

Ибсеноведческий *post scriptum*: «Росмерсхольм» и «Преступление и наказание»

Несмотря на то, что тема «Ибсен и Достоевский» время от времени привлекала внимание исследователей, считать ее изученной нет никаких оснований.

Первые попытки сопоставить двух авторов относятся к рубежу XIX – XX вв., но все они лишены научной основы и относятся к жанру литературно-критической эссеистики. К тому же склонность видеть в Ибсене драматурга-идеолога, чьи произведения подчеркнуто тенденциозны, сильно искажала оптику, нередко приводя к ложным заключениям. Великого норвежца воспринимали по преимуществу как союзника Ницше, автора, разделявшего идею «смерти Бога», подвергавшего критике христианскую мораль, утверждавшего индивидуализм и мечту о сверхчеловеке. Поэтому Ибсен чаще всего брался как антипод христиански ориентированного Достоевского. Восприятие его как автора, сохранявшего прочную связь с христианской системой ценностей, встречалось сравнительно редко[1].

Позднее взгляд на Ибсена как на ницшеанца (и на «тенденциозного» драматурга) многократно подвергался справедливой критике, и мы не будем воспроизводить здесь все ее аргументы. Укажем лишь на то, что общность проблематики еще не позволяет видеть в Ницше и Ибсене союзников, тем более, что речь идет о двух разных способах мышления – философско-публицистическом и театрально-драматургическом. Куда более продуктивно осмыслить связи двух *художественных* миров – Ибсена и Достоевского, не менее остро, чем Ницше, запечатлевших кризис христианской Европы и совсем иначе, чем автор «Заратустры», осмыслявших сопряженные с этим кризисом проблемы.

Тематическая близость этих двух художественных миров несомненна, но она лишь однажды стала предметом специального исследования – в содержательной статье литературоведа Василия Толмачева «Достоевский и Ибсен: к постановке проблемы»[2]. По большей части убедительно выявляя параллелизмы между «Брандом» и романами Достоевского, автор все же воздерживается от предположения, что русский писатель и норвежский драматург могли что-то знать друг о друге или друг друга читать. В случае с Достоевским это резонно – история не оставила никаких следов его знакомства хотя бы с одной из драм норвежца, при жизни русского писателя на русский язык не переводившихся. Однако Ибсен, как свидетельствует публикуемое выше интервью, читал, по меньшей мере, одно из важнейших произведений Достоевского – «Преступление и наказание»[3]. На вопрос о том, отразилось ли прочитанное в творчестве Ибсена, ответить непросто. Как непросто ответить и на вопрос, когда именно состоялось знакомство драматурга с романом Достоевского. Хотя основа для некоторых предположений все-таки есть.

Rosmersholm.
Skuespil i fire akter
af
Henrik Ibsen.
1886.

Титульный лист беловой рукописи «Росмерсхольма»

Может показаться странным, что Ибсен называет произведение по имени героя, в то время как в 1898 оригинальное название было уже хорошо известно в Европе. Но как раз под названием «Раскольников» в 1882 г. вышел первый немецкий перевод романа, с которого в 1883 и 1884 гг. были сделаны норвежский и датский переводы, тогда же опубликованные[4]. Может быть, именно в первой половине 1880-х Ибсен и прочел роман Достоевского? И, работая над «Росмерсхольмом» (даже не упомянутым, кстати сказать, в статье Толмачева), драматург уже получил сильное впечатление от прочитанного?

Драма Ибсена, впервые изданная в Копенгагене поздней осенью 1886 года и признанная со временем одним из значительнейших созданий великого норвежца, поначалу вызвала у критики недоумение, а первые ее представления на родине автора терпели фиаско. Пьесу упрекали в неясности содержания, туманности символики, странном поведении героев. Автора как будто не узнавали, не находя прямой преемственности между «Росмерсхольмом» и прежними драмами Ибсена о современности, содержание которых могло шокировать и возмущать, но все же не казалось сплошной загадкой. Только Эдвард Брандес дал в своей рецензии максимально высокую оценку пьесе, заявив вдобавок, что это произведение имеет единственный столь же потрясающий аналог в современной литературе – «Раскольников» Федора Достоевского, с которым Ибсен состоит, по мнению критика, в духовном родстве[5].

Первое издание «Росмерсхольма».
Копенгаген, издательство «Гюльдендаль».
1896

Примечательно, что именно «Росмерсхольм» вызывает ассоциации с Достоевским и у современных российских театроведов.

«“Росмерсхольм” рифмуется с “Бесами” Достоевского, – писал Николай Песочинский в рецензии на спектакль БДТ 2008 г. – Жуть богоборчества, катастрофа религиозного сознания, на которое наступает лавина социально-политической энергии, столкновение сильнейших личностей: человека традиции и древней культуры, допустившего преступление и не находящего покоя, и человека корней, с иррациональной волей к утверждению новой реальности, когда “Бог умер” и сняты моральные ограничения. Дальше неизлечимые разлады с самим собой, преступления против бывших близких. Плюс бунт бессознательного и два противоположных типа любви в одной паре, два этажа страсти в притяжении и борьбе друг с другом»[6].

«Ибсен узлы затягивает не хуже, чем его русский современник Достоевский, – бегло заметила Инна Соловьева, размышляя о постановке Евгения Вахтангова. – Странно, что эти двое не читали один другого, – у них много общего. В “Росмерсхольме” узлом стянуты вопросы воли, силы, свободы, ответа за себя, вины…»[7]

И хотя Ибсен, как выясняется, все же читал Достоевского, а «Бесы» не могли быть известны драматургу, когда он работал над «Росмерсхольмом»[8], интуиция процитированных авторов указывает верное направление.

Конечно, было бы недопустимо смело и даже наивно видеть в «Росмерсхольме» драму, вдохновленную чтением Достоевского. Не подлежит сомнению независимость зрелого мастера и в выборе тем, и в их трактовке, так что воздействие русского писателя – только гипотеза, имеющая весьма ограниченное значение, и единственно корректным в решении традиционного литературоведческого вопроса о «влияниях» может стать выявление *вероятных* отголосков романа в драме, своего рода ибсеновских «реплик» на прочитанное.

Обратим внимание на частичное фабульное сходство. В «Росмерсхольме», как почти во всех драмах Ибсена о современности, действие строится по ретроспективно-аналитическому принципу, но на сей раз раскрытие тайн прошлого приводит к обнаружению преступления куда более серьезного, чем подделка Норой Хельмер подписи отца. Самоубийство жены героя Беаты, которое поначалу объясняется предполагавшимся у нее психическим заболеванием, оказывается результатом хорошо спланированной провокации со стороны Ребекки Вест. В отличие от преступления Раскольникова, поведение героини Ибсена не может стать предметом полицейского расследования. Но по сути вина Ребекки объективна, и Август Стриндберг, всегда интересовавшийся темой «ментального вампиризма», имел все основания назвать рецензию на драму Ибсена «Психологическое убийство»[9]. Есть в «Росмерсхольме» и персонаж, отчасти сопоставимый с Порфирием Петровичем, – ректор Кролл. Если характеры этих персонажей и мотивация их поступков так же различны, как характеры и мотивации поступков Ребекки Вест и Раскольникова, то чисто фабульная их функция сходна: оба расследуют обстоятельства произошедшего и провоцируют (Порфирий сознательно, а Кролл невольно) саморазоблачение преступников. У Ребекки же, в отличие от героя Достоевского, нет оснований бояться разоблачения, но в финале третьего акта она добровольно признается Росмеру и Кроллу, что «сманила Беату на ложный путь» (с. 290)[10]. Обнаруживается параллелизм с первоначальным замыслом Достоевского, который в письме к Каткову (Ибсену, разумеется, неизвестном) писал о своем будущем герое: «...ему <...> удается совершить свое предприятие и скоро и удачно. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце»[11].

Драма Ибсена удивила, даже поставила современников в тупик сложностью структуры действия и психологии персонажей. Раскольников казался им понятнее Ребекки Вест. Преступление совершается героем Достоевского уже в первой части романа, тогда как в «Росмерсхольме» до саморазоблачения героини ничто не указывает на ее виновность. Преступление обнаруживается неожиданно и, как кажется поначалу, может объяснить странности в прежнем поведении Ребекки, в первую очередь – ее отказе (финал второго акта) принять предложение Росмера: «Дорогой друг… и ради тебя, и ради меня – не спрашивай почему. <…> Но если ты будешь еще спрашивать – все-таки все будет кончено. <…> Я последую за Беатой» (с. 276–277). Однако во втором действии читатель еще не имеет возможности объяснить странное поведение Ребекки муками совести – преступление пока даже не обнаружено. Вдобавок такое объяснение, будучи верным, не становится исчерпывающим и позднее. В самом деле, почему героиня уверена, что уедет или последует за Беатой, если Росмер снова *всего лишь* спросит о причинах ее отказа? И почему, покидая кабинет Росмера и ничего не прояснив, она дважды утверждает: «Теперь ты знаешь, Росмер. <…> Теперь ты знаешь!», вызывая у своего визави лишь растерянный вопрос, который звучит под занавес второго действия: «Что же… это… такое?» (с. 277).

Ибсен так выстраивает в «Росмерсхольме» систему узнаваний, что каждое следующее раскрытие некой тайны служит не столько разъяснением, сколько утаиванием, сокрытием, поскольку объясняет далеко не всё и порождает новые и новые загадки. Бесконечная смена ракурсов, разбросанность связанных друг с другом и очень важных подробностей на больших дистанциях[12] до предела усложняют восприятие узнаваний и психологических мотиваций (например, исповедь Ребекки в четвертом действии, отличающаяся от ее признаний в финале третьего).

«Я не понимаю тебя, Ребекка, – восклицает Росмер в последнем акте. – Ты… ты сама, все твое поведение – для меня неразрешимая загадка» (с. 297). Вслед за Росмером это может произнести любой, даже самый внимательный и вдумчивый читатель Ибсена, вспомнив при этом знаменитое высказывание молодого Достоевского: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»[13].

Элеонора Дузе – Ребекка.
Фото 1900-х гг.

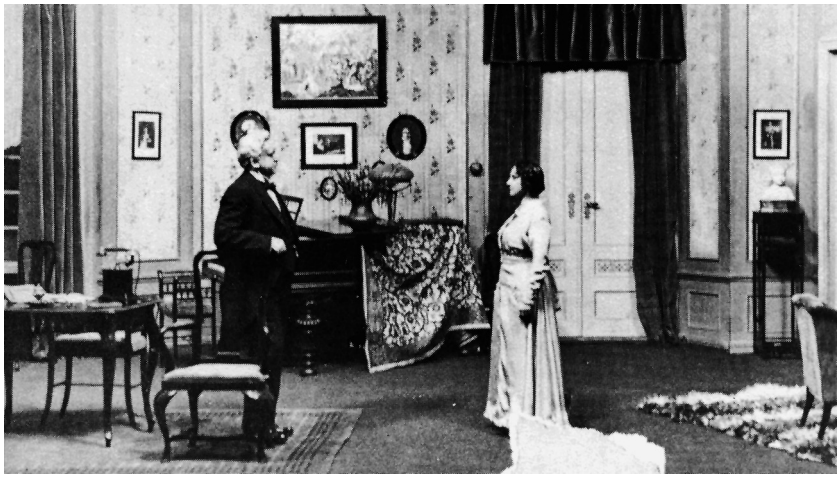
До «Росмерсхольма» ни в одной из драм великого норвежца не было такой «микроскопичности» психологических деталей, такого ускользания многочисленных противоречивых душевных импульсов от претендующего на полноту рационального анализа. Конечно, есть резон увидеть тут влияние европейского и особенно русского романа второй половины XIX в., который в стремлении представить и осмыслить человека как тайну существенно опережал драму хронологически (что тоже отчасти свидетельствует в пользу знакомства Ибсена с «Преступлением и наказанием» накануне создания «Росмерсхольма»)[14]. Однако драма стремительно наверстывала упущенное, вызывая энтузиазм у одних литераторов и скептицизм – у других. Вечный антагонист Ибсена Стриндберг гордился как своей особой удачей внедрением в драматические диалоги «Фрекен Жюли» (1888) развернутого лироэпического нарратива, позволившего выявить «бесхарактерность» героев. Он считал эту «бесхарактерность» своим принципиальным открытием в области драмы – выражением бесконечной сложности реального человека, невозможности выделить в его внутреннем мире одну доминирующую черту в противовес аристотелеву пониманию характера как направленности воли. При этом Стриндберг не видел, что уже в «Росмерсхольме» Ибсен встал на близкий ему путь[15]. Ранний Кнут Гамсун, другой оппонент Ибсена, вообще отрицал возможность выразить в драматической форме иррациональные глубины человеческого

Я, его зыбкость и прихотливую, неподвластную анализу и контролю сознания изменчивость. Такой «новый психологизм» норвежский прозаик-импрессионист числил по ведомству романа и краткого рассказа – жанров, в которых он в полной мере реализовал свою программу и достиг вершин литературного мастерства (тогда как в драматической трилогии об Иваре Карено он решал задачи далекие от «нового психологизма», следуя весьма упрощенно воспринятому ибсеновскому аналитическому принципу). При этом автор «Пана» считал себя верным учеником Достоевского, почти целиком игнорируя напряженные *духовные, идейные* искания русского писателя и его героев. И совершенно не замечал, что Ибсен близок Достоевскому в создании *художественного сплава мировоззрения и психологии* при сохранении всей сложности и многогранности последней[16].

К неустанно рефлексирующим, а не только живущим настроениями и эмоциями героям «Росмерсхольма» в полной мере применима характеристика М.М. Бахтина: «Герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и слово о мире: он не только сознающий, – он идеолог. <…> идея здесь действительно становится почти героиней произведения. Однако доминанта изображения героя и здесь остается прежней: самосознание. Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, неотделима от правды личности»[17].

В случае с Росмером захваченность идеей очевидна – им овладела мечта о благородных, свободных, радостных людях будущего, и он готов приложить все усилия, чтобы приблизить реализацию утопии. И если его первое поражение (неудачная попытка привлечь на свою сторону Кролла) не подрывает его веру в новую для него идею, то второй, гораздо более сильный удар – обнаружение своей невольной причастности к гибели Беаты – провоцирует сомнение, усиление рефлексии и, с накоплением все новых и новых открытий приводит в финале третьего акта к краху самой идеи.

Хотя Росмер, как станет ясно далее, весьма непрост и его образ целиком не вписывается в эту кратко изложенную модель, случай Ребекки Вест намного сложнее. На первый взгляд, причина совершенной ею провокации в отношении Беаты не имеет никакого отношения к области идей – это вспыхнувшая страсть к Росмеру (в оригинале *begær*, что означает также «вожделение»). Но есть одна странность: в четвертом действии героиня Ибсена вспоминает о своей «необузданной,



Харальд Стормуен – Кролл, Йуханна Дюбвад – Ребекка.
Nationaltheatret театр, Кристиания. 1905

непреодолимой страсти» как о том, что «сломило во мне волю… *запугало* меня самым жалким образом на всю жизнь» [с. 296–297; курсив мой].

Почему же именно запугало? Ведь Ребекка ничуть не похожа на героинь классицистской трагедии, разрываемых конфликтом запретного чувства с нравственным долгом, она не воспитывалась в подчинении строгим этическим императивам. Более того, ее жизненные принципы определялись взглядами приемного отца, привившего ей представление о безграничной индивидуальной свободе как наивысшей ценности, оставляющей позади себя мораль (как сказал бы Ницше, «по ту сторону добра и зла») – в том числе о безграничной свободе в области отношений между мужчиной и женщиной. Если так, то что же могло запугать? Тем более, что на момент, когда вспыхнула страсть, Ребекка еще не прошла через облагораживающее влияние Росмера, не почувствовала власть над собой христианской этики.

Сама героиня не дает прямого ответа на этот вопрос, но вот как она описывает охватившую ее в прошлом страсть: «Это чувство налетело на меня, как морской шквал, как буря, какие поднимаются у нас на севере зимой. Подхватит и несет тебя с собой, несет *неведомо куда. Нечего и думать о сопротивлении*» [с. 297; курсив мой]. Получается, что страсть, которая не могла получить удовлетворения, поскольку к пас-

тору Росмеру невозможно было подступиться в силу ряда причин, обусловленных в первую очередь приверженностью героя христианским моральным принципам, лишила Ребекку внутренней стабильности и потому запугало, поставив под сомнение безграничность свободы как норму человеческого существования. Этот шквал не только свел на нет прежнюю уверенность героини в себе, но успел поколебать усвоенное ею *мировоззрение*. Поколебать, но не разрушить, иначе Ребекка не приступила бы к рискованной борьбе за Росмера и не продолжала бы прививать Росмеру идею свободы даже тогда, когда страсть улеглась и, по словам Ребекки, преобразилась в свою противоположность – любовь (*kærlighed* – слово, означающее в датском и норвежском языках не только любовь мужчины и женщины, но и любовь в христианском понимании, оно очень близко к смыслу латинского *caritas*, к которому отсылает Голос свыше в финале «Бранда», а не к *eros*). *Психология столкнула в непримиримом драматическом конфликте два принципиально разных миропонимания, ставших одинаково мощными экзистенциальными силами.* И сама вступила в непростые отношения с ними. Устранив Беату и окончательно очистив, как ей казалось, сознание любимого от религиозных «предрассудков», Ребекка не смогла вернуть себе утраченную внутреннюю стабильность – пробудилась совесть. Внушая Росмеру веру в возможность реализации утопии, призванной гармонично разрешить экзистенциальный конфликт, Ребекка не может справиться со своими внутренними противоречиями. Ее собственная вера в утопию, которую должен осуществить любимый человек[18], могла бы, кажется, компенсировать укоры совести. Однако на деле эта компенсация остается такой же иллюзорной, как и попытки Раскольникова убедить себя в своей способности вынести груз задуманного преступления с помощью простого «арифметического» аргумента, услышанного в трактире от незнакомого студента: «За одну жизнь – тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика!»[19].

Как в тексте романа Достоевского, в драматически исповедальных диалогах «Росмерсхольма» можно найти немало нюансов, безмерно усложняющих эту непростую диалектическую логику, в которой то сплетаются, то отталкиваются друг от друга психология и мировоззрение. Напряженность внутреннего действия бесконечно усиливается тем, что герой и героиня продолжают в равной мере влиять друг на друга – так, что изменения становятся кардинальными (заметим при этом,

Элеонора Дузе – Ребекка.
Фото 1900-х гг.

что влияние, оказанное Росмером на Ребекку в прошлом, сопоставимо по смыслу с влиянием Сони Мармеладовой на Раскольникова).

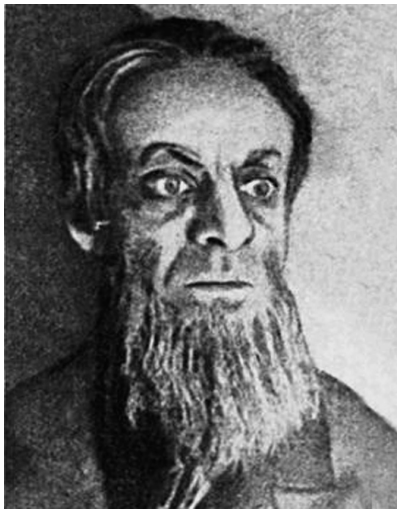
Значение экзистенциально-мировоззренческой системы координат усиливается тем, что скрываемые героиней муки пробудившейся совести – результат воздействия не только Росмера с его «мягкой, нежной душой» (с. 298), но *всей* атмосферы Росмерсхольма, хранящей дух традиционной морали. Тут проступает смысловая специфика, которая резко отличает «Росмерсхольм» не только от стриндберговских драм 1880-х гг., но и от прежних камерных драм Ибсена, делает произведение *этапным* и максимально сближает норвежского классика с Достоевским.

Как неоднократно отмечалось исследователями с очень разными методологическими установками и интерпретаторскими намерениями, в «Росмерсхольме» консервативные ценности не разоблачаются, но обретают позитивное значение[20]. Резонно видеть здесь поворот, особо акцентируемый норвежским ибсеноведом Бьёрном Хеммером[21]. В прежних драмах Ибсена о современности совесть предстает как психологическое выражение *гнета общественной морали,* лишающей человека свободного самоопределения; однако «совесть в “Росмерсхольме” вновь становится моральным арбитром, а не орудием общества, подавляющего личность»[22]. В самом деле, от решимости преодолеть не только

Рагна Веттергрен – Ребекка.
Stora Teatern, Готенбург. 1912

извне, но и *внутри себя* общественный гнет, узаконенный и светскими установлениями, и религией, зависели победа или поражение прежних ибсеновских героинь – Норы и фру Алвинг. С Ребеккой дело обстоит совсем иначе, ибо такого внутреннего гнета эмансипированная ученица доктора Веста никогда не ощущала, а совесть пробудилась в ней благодаря любви к Росмеру (той самой *kærlighed),* то есть без прямого общественного принуждения.

Брайен Джонстон усматривает причину этого «консервативного» поворота Ибсена в приверженности драматурга ценностям аристократической цивилизации. Однако мы знаем, что аристократическая аксиология не всегда придает укорам совести позитивное значение (вспомним хотя бы ее ницшеанскую версию). Фундаментальная причина кроется в другом. Она станет яснее, если учитывать, что Ибсен, как и его герой Росмер, с детских лет глубоко впитал в себя императивы протестантской морали, хотя и находился в очень сложных, лишенных однозначности и никогда не окончательных, *развивавшихся* отношениях с христианством как целостным религиозным миропониманием. Обратим внимание, что даже в «Росмерсхольме» отнюдь не безусловно положительным выглядит значение совести как силы, которая в союзе с любовью, страданием и состраданием формирует новую личность героини: как говорит сама Ребекка в последнем акте, «росмеровское



Евгений Вахтангов – Брендель.
Первая студия МХТ. 1918

мировоззрение облагораживает, но... *(качает головой)* но... <...> ... но убивает счастье» (с. 298–299). Только финал разрешает это противоречие. И если заметный в «Росмерсхольме» «консервативный» сдвиг, т. е. позитивный акцент на совести вызван множеством причин[23], то не является ли одной из них знакомство норвежского драматурга с романом Достоевского?

Вовсе не «комплекс Электры», усматриваемый во всем поведении героини фрейдистскими интерпретаторами[24], а укоры совести, о которых в последнем акте прямо говорит Ребекка, когда Росмер снова пытается сделать ей предложение (с. 299), породили в ее душе иррациональный, *мистический* страх перед покойной Беатой еще до начала пьесы. Об этом страхе свидетельствуют в первых трех актах лишь косвенные признаки, детали, рассредоточенные в разных, отдаленных друг от друга сценах драмы. Заметим, например, что в первом действии, в тот момент, когда Росмер в вечерних сумерках заговаривает о своей супруге как о продолжающей жить «тут, с нами», Ребекке явно становится не по себе и она зажигает лампу (с. 242). В финале второго действия она отвергает предложение Росмера занять место покойницы, ибо *чисто интуитивно* догадывается, что дав согласие, неизбежно пройдет путь Беаты до конца – до дна мельничного водопада[25]. В третьем же действии Ребекка получает сокрушительный удар, и на страх героини перед покойной Беатой накладывается страх перед другим покойником: героиня узнает

о том, что доктор Вест, с которым она состояла в любовной связи, был ее родным, а не приемным отцом.

Внезапно этот ушедший в мир иной (но скрыто – подобно Беате! – присутствующий в «Росмерсхольме») «капризный, несносный паралитик», как называет доктора Веста Кролл (с. 240), вырастает в грандиозную фигуру, демонстрируя поистине демоническую мощь. Мировоззрение, абсолютизирующее свободу, он – с несокрушимой экзистенциальной последовательностью – довел на практике до логического конца. И трудно не заметить, что в докторе Весте проступает сходство с теми самоутверждающимися «сладострастниками» Достоевского, разврат которых носит не всего лишь чувственный, но в первую очередь духовный, *программно-мировоззренческий* характер. Соблазнив собственную дочь и при этом скрыв от нее тайну кровного с нею родства, доктор Вест поступил как подлинно *«подпольный» идеолог* – вполне под стать Свидригайлову, Николаю Ставрогину или Федору Павловичу Карамазову[26].

Если бы это кульминационное узнавание случилось в далеком прошлом, когда Ребекка еще не успела испытать на себе облагораживающее влияние Росмера, она, скорее всего, не восприняла бы инцест как катастрофу – ведь ее сознанием владел принцип безграничной свободы, отрицающий основы любой традиционной морали. Теперь же в сознании потрясенной женщины окончательно скомпрометирован не только доктор Вест. Не только она сама. Скомпрометировано *мировоззрение* – «унаследованная» от отца абсолютизация свободы. Героиня капитулирует, сознаваясь Росмеру и Кроллу, что является виновницей гибели Беаты, – не только пытается (безуспешно) снять с любимого мучающее его чувство вины, но и *карает* себя саморазоблачением – как Раскольников в финале шестой части романа. Правда, это саморазоблачение остается неполным, и крахом Ребекки драма так же не заканчивается, как не заканчивается роман Достоевского крушением Раскольникова. В финалах же этих двух произведений ярко проступает *парадоксализм* мышления авторов, и отмеченное Эдвардом Брандесом духовное родство Ибсена и Достоевского проявляется в них на предельной глубине, не отменяя существенных расхождений между норвежским драматургом и русским писателем.

Парадоксализм Достоевского мощно заявляет о себе уже в кульминационной для всего романа четвертой главе четвертой части романа. Вспомним «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги»[27]. Взятая в контексте всего произведения, эта знаменитая

фраза вдвойне парадоксальна. Бог действительно «*странным*» образом раскрывается не перед добропорядочным и вполне симпатичным Разумихиным, а перед убийцей и блудницей. Да, Соня истово верит в воскресение Лазаря, христианские императивы для нее настолько безусловны, насколько сомнительны пока для Раскольникова. Но в ее жизненной ситуации сошлись неразрешимые, с точки зрения христианской морали, противоречия: вынужденно став проституткой, она грешит, но этот грех есть вместе с тем жертва во спасение ближних («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих. Вы друзья Мои, если исполняете то, что Я заповедую Вам» – *Ин. 15:13–14*). Сказанного достаточно, чтобы увидеть позицию Достоевского как не сводимую ни к морализму, ни к его противоположности – отрицанию морали. Русский писатель предельно усложняет религиозно-этическую проблематику, обостряя все противоречия не для того, чтобы оказаться со своими героями «по ту сторону добра и зла», но для того, чтобы мучительно вместе с ними искать истину. А истина у Достоевского всегда обнаруживается в глубинах христианства – самой парадоксальной из всех мировых религий.

Эту особенность Достоевского всегда особенно остро чувствовал Николай Бердяев, который, в частности, писал: «Нельзя отвечать катехизисом на трагедию героев Достоевского, трагедию Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова. Это принижает величие Достоевского, отрицает все подлинно новое и оригинальное в нем. <...> Достоевский свидетельствует о положительном смысле прохождения через зло, через бездонные испытания и последнюю свободу»[28]. И еще: «Отпадение, раздвоение, отщепенство никогда не являлось для Достоевского просто грехом, это для него также путь. Он не читает морали над жизненной трагедией Раскольникова, Ставрогина, Кириллова, Версилова, Дмитрия и Ивана Карамазова, не противопоставляет им элементарных истин катехизиса. Зло должно быть преодолено и побеждено, но оно дает обогащающий опыт, в раздвоении многое открывается, оно обогащает, дает знание. Зло также и путь человека»[29].

Эти наблюдения подхватил и развил современный российский достоевист Борис Тихомиров в своей содержательной статье «К осмыслению глубинной перспективы романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”»[30], в которой убедительно оспаривается до сих пор широко распространенный взгляд на произведение Достоевского как на «роман

Рихард Мюнх – Росмер,
Йоана Мария Вильтерлин –
Ребекка.
Schauspielhaus, Цюрих. 1956

крушения». В ней исследователь, в частности, выдвигает «еретическое», как сам он его называет, утверждение, что «адекватному пониманию воплощенной <…> авторской концепции во многом п р е п я т с т в у е т всемирно прославленное н а з в а н и е произведения – "Преступление и наказание", являющееся, как обнаруживает генетический анализ, "рудиментом" более раннего замысла, претерпевшего позднéе, в ходе работы над романом, серьезнейшие и принципиальные изменения»[31]. Этот более ранний замысел, изложенный Достоевским в приведенном выше письме к Каткову, был всего лишь общим абрисом фабулы, малым зародышем будущего романа, содержание которого, вобрав в себя идею *нового рождения через смерть* (тема евангельского Лазаря), подводит к глубоко парадоксальному итогу: не пройди Раскольников весь свой путь, начинающийся все-таки с *убийства,* перед ним не открылась бы в финале романа возможность духовного преображения[32]. Поэтому так важна в произведении функция Эпилога, который отнюдь не является, как считали многие писавшие о нем, необязательным дидактическим «довеском»[33]. Не сентиментально окрашенный морализм, а катарсическое разрешение трагедии, вобравшей в себя христианскую мистериальную парадигму, – вот смысловой итог романа Достоевского. «В такой перспективе глубинный сюжет "Преступления и наказания", – отмечает Борис Тихомиров, – открывается не как неотвратимое движение

Монна Таннберг – Ребекка, Пол Шёнберг – Росмер.
Nationaltheatret театр, Осло. 1968

к "окончательной катастрофе", но как противоречивый, трагический, чреватый "смертельным исходом" п у т ь Родиона Раскольникова к с а м о м у с е б е. <...> не "преступление / наказание" – ложный путь, неотвратимо стремящийся к "окончательной катастрофе", но трагический путь ч е р е з "преступление и наказание" к самому себе, к новому смыслу жизни»[34].

Прежде чем обратиться к финалу «Росмерсхольма», заметим, что он вызывает нескончаемые споры исследователей. Для одних он не предполагает катарсиса и выражает лишь безграничный пессимизм автора, другие оспаривают такой взгляд, предлагая разные подходы к пониманию природы катарсиса в этой драме. В обоих случаях интерпретаторы не всегда достаточно внимательны к существенным для драматурга *деталям* драматического действия и к богатейшей образной символике произведения, а в ряде случаев финал трактуется изолированно, даже без краткого анализа предшествующих ему событий, подгоняется под ницшеанские, фрейдистские, феминистские и прочие схемы[35]. Поэтому так важно увидеть *закономерность* развязки драмы, ее прямую связь с теми экзистенциальными проблемами героев, которые непосредственно соотнесены, как и у Достоевского, со сложнейшей *религиозно-этической* проблематикой, укорененой к тому же в области христианского богословия и мистики[36].

Выше уже было отмечено, какое значение в ходе драматического действия имеет узнавание об инцесте в третьем акте. Сходное с ним значение имеет и другое (композиционно симметричное) узнавание – в сценах Росмера с Кроллом, а затем с Мортенсгором. В этом случае чистой совести лишается Росмер, узнающий, что самоубийство Беаты не было следствием психического заболевания, что оно имеет иные причины, и в них читатель должен вникнуть, не пропуская даже мелких деталей.

За месяц до самоубийства Беата явилась к своему брату, чтобы излить свой «страх и отчаяние», ибо Росмер, как уверяла она Кролла, «на пути к отступничеству. Готов отпасть от веры отцов» (с. 262). Росмер поражен тем, что ей в голову пришли такие мысли, ведь тогда он «все еще сомневался сам и боролся с собой» (с. 262), никому не говоря об этом ни слова. Когда же Беата второй раз явилась к Кроллу, она сказала: «Теперь в Росмерсхольме скоро могут ожидать белого коня. <…> Мне уже теперь недолго остается. Потому что теперь Йуханнесу нужно немедля жениться на Ребекке» (с. 263). Услышав это, Росмер, как указано в ремарке, почти лишается дара речи. Если же учитывать, что это было сказано в *четверг*, а в *субботу* вечером Беата кинулась с мостика в водопад, то читателю есть смысл задуматься над такой символикой. Для этого надо помнить, что действие драмы разворачивается летом и со времени самоубийства Беаты прошло немногим более года. А на Страстной неделе четверг и суббота имеют хорошо известное значение, и уж кому, как не бывшему пастору Росмеру, помнить об этом[37]. Когда же герой узнает от Мортенсгора, что Беата написала последнему письмо с целью обезопасить мужа от возможных дурных слухов, становится ясно, что самоубийство Беаты – *жертва*, принесенная отчаявшейся женщиной ради счастья любимого человека с другой и для продолжения его рода (супруга Росмера страдала бесплодием). А если учесть, что глубоко религиозная Беата решилась ради счастья ближних на деяние, считающееся *смертным грехом*, то вдумчивый читатель получает возможность снова вспомнить Евангелие от Иоанна (в соотнесенности с ситуацией Сони Мармеладовой, но с предельным усилением ее остроты и сложности): «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих. Вы друзья Мои, если исполняете то, что Я заповедую Вам».

Вот почему Росмер, раздавленный этим открытием, в сцене с Ребеккой после ухода Мортенсгора называет самоубийство супруги

«потрясающей... призывающей нас к ответу *победой*» (с. 273). Раздавленный самоотверженностью и благородством Беаты, к которой Росмер не испытывал любви и которая наводила на него страх своими страстными порывами, он не может избавиться от угрызений совести и начинает испытывать уже совсем другой – *мистический страх*, возвращающий бывшего пастора к непреложной истине: «*никогда не восторжествовать тому делу, начало которому положено во грехе*» (с. 283; курсив мой).

Эта реплика обретает многозначный символический смысл, отсылая не только к прошлому самого героя, но и к прошлому *фамильному, родовому*[38]. А также к прошлому всего человеческого рода, теряющемуся в таинственных истоках у врат Эдема, – напоминая о невозможности победить человеческими силами *первородный грех*, который имеет в лютеранстве куда больший вес, чем в католицизме и православии[39]; а если знать про трудности, возникающие в лютеровском решении вопроса о теодицее[40], то идея первородного греха, о которой напомнила Росмеру его ситуация, создает дополнительные, почти непреодолимые трудности не только в области сотериологии, но и при решении сложнейших моральных проблем. И это непременно следует учитывать внимательному читателю, которому вдобавок, когда он добирается до финала третьего акта, предоставляется возможность самостоятельно догадаться, что в незримую борьбу за души Росмера (пастора-отступника) и Ребекки (в прошлом – убийцы и блудницы) вступили два *живых покойника* – Беата и доктор Вест[41].

«Боль и горечь пробуждают демоническое. Он хочет умереть, и она умрет вместе с ним», – сказано о героях в рабочей заметке к последнему акту, предварявшей работу над третьим черновым автографом драмы (с. 444). Сторонники толковать развязку как предельно мрачную, не имеющую никакого выхода к катарсису, часто приводят эту мысль в подтверждение своей правоты. Однако они забывают два важных ибсеновских признания: драматург в беседе с Тострупом откровенно сказал, что его заметки и наброски –не то, что он непременно прямо использует, но то, что может оказаться полезным, стимулирует мысль и дает направление; а двумя неделями позднее (в другом интервью) он сделал такое важное признание: «Мои персонажи часто поражают меня тем, что делают или говорят такие вещи, которых я от них никак не ожидал; да, иногда они полностью опрокидывают мой первоначальный замысел, черти! Поэт ведь должен *вслушиваться* в свое творение

Гилли Фенвик – Брендель,
Элизабет Шеферд – Ребекка.
Shaw Festival Theatre,
Онтарио. 1974

(*lytte ind i sit Værk)*; ибо совершенно неправильно думать, будто поэт может "повелевать поэзией"; напротив, это она повелевает им»[42].

Можно предположить, что Росмер в начале четвертого действия задумывается о самоубийстве, хотя не говорит о нем прямо. Повторная попытка сделать Ребекке предложение свидетельствует либо об отсутствии таких мыслей, либо о серьезных колебаниях. Возможно, что и Ребекка, твердо намеревающаяся покинуть Росмерсхольм, думает о том же, но об ее желании, чтобы любимый *непременно остался в живых*, свидетельствует ее ответ на признание Росмера, что он утратил смысл жизни: «О-о, жизнь – в ней самой обновление. Будем твердо держаться за нее. Проститься с нею всегда успеем» (с. 300)[43]. Однако перед героями стоит проблема: после всего, что перед ним открылось, Росмер больше не может целиком доверять Ребекке[44], а она не может найти средств доказать ему, что под его влиянием и под влиянием любви к нему стала другой. Ключ к решению проблемы появляется неожиданно. И дает его еще один «демонический» персонаж – ушедший из города, в котором он потерпел сокрушительное поражение, и стосковавшийся «по великому "ничто"» (с. 301) – Ульрик Брендель[45]. Мрачно-сардонически иронизируя над Ребеккой и своим бывшим учеником, он невольно подсказывает им единственный способ развязать весь клубок их противоречий путем *очистительной и радостной жертвы* – способ, в реализацию которого сам он, конечно, не верит, считая его в принципе невозможным (как не вспомнить при этом слова

гетевского Мефистофеля: «Я часть той силы, что желает зла, но вечно совершает благо»).

Ключевой момент диалога необходимо привести целиком:

> «Р е б е к к а. Почему же на меня нельзя положиться?
> Б р е н д е л ь *(деля шаг к ней)*. Мне говорили, что у моего бывшего ученика есть миссия, дело, которому он хочет доставить победу.
> Р е б е к к а. И что же?..
> Б р е н д е л ь. Победа ему обеспечена. Но заметьте себе хорошенько, при одном непременнейшем условии.
> Р е б е к к а. При каком?
> Б р е н д е л ь *(осторожно беря ее за кисть руки)*. Чтобы та женщина, которая любит его, с радостью пошла на кухню[46] и отрубила себе нежный, беленький мизинчик... вот тут... как раз по этот средний суставчик... Item[47], чтобы упомянутая любящая женщина... с такой же радостью... отрубила себе несравненное по форме левое ушко» (с. 302)[48].

Скрытый смысл иронии Бренделя норвежская исследовательница Вигдис Истад метко комментирует так: «С одной стороны, он требует от ведьмы Ребекки, чтобы та магически разрушила свою колдовскую силу, прибегнув к своим же колдовским способностям (символически – отрезав себе палец и ухо); с другой же стороны, он требует, прибегая к отчетливым христианским аллюзиям[49], чтобы та совершила жертву во имя любви»[50].

После этой *решающей* для четвертого акта провокации в репликах героя почти сразу проступает его решение уйти из жизни – в действенность воплощения Ребеккой смысла сказанного Бренделем он не верит так же, как и его бывший учитель. Ребекка все более страшится за жизнь своего любимого и поэтому начинает требовать, чтобы тот назвал условие, выполнив которое она сможет *вполне* убедить его в своем преображении. Только после этого Росмера озаряет пугающая его самого мысль, что лишь *радостное повторение* Ребеккой пути Беаты может стать безусловным доказательством ее преображения.

В этом можно и даже вполне резонно усматривать проявление «демонического», о котором сказано в приведенной выше ибсеновской заметке. Ведь предлагая Ребекке такой путь, герой взваливает на себя

новую вину, груза которой ему явно не выдержать. Поэтому так медленно, так мучительно он выговаривает свою мысль, которая одновременно *захватывает* его и *страшит*. И рождают ее уже не «боль и горечь», а что-то совсем иное, прямо связанное с его пасторским прошлым, с представлениями о той великой Жертве, которая была принесена много столетий назад и о которой подтекстом прозрачных для любого пастора речей напомнил Росмеру его давний учитель Ульрик Брендель, некогда выгнанный из дому за внушение ученику вольнодумных мыслей.

«Какой в этом захватывающий ужас!» – восклицает Росмер (с. 304) и, осознав всю демоничность такого предложения, он *гонит* эту мысль, обещая Ребекке поверить ей на слово – «ведь это… ведь это все… сущее безумие! Уезжай… или оставайся. Я поверю тебе на слово и на этот раз» (там же). Но Ребекка не может не понимать, что ее любимого всегда будут грызть сомнения (зеркальный ответ Росмеру: «Как можешь ты с этих пор верить мне на слово?» – с. 305); и верным для нее остается только один путь: путь вдохновленной бескорыстной любовью *радостной жертвы* во спасение любимого и – в равной мере! – во искупление греха через возмездие («*теперь* я под властью росмеровского мировоззрения. Свой грех я должна искупить» – с. 305).

Те интерпретаторы, которые видят в Ребекке искусительницу, *сознательно* увлекающую Росмера за собой в водопад, не учитывают тонкого нюанса: после слов Росмера «А я под властью нашего свободного мировоззрения, Ребекка. Над нами нет судей. И поэтому нам приходится самим вершить над собою суд» ответная реплика героини («И это. И это. Моя смерть спасет все лучшее в тебе») сопровождается недвусмысленной ремаркой: «*поняв его не так*», т. е. героиня не уловила в словах Росмера решительного намерения уйти из жизни вместе с нею.

Однако проблема бесконечно усложняется, если заметить противоречие между *сознательным* намерением героини искупить гибелью свою вину и принести бескорыстную жертву и ее *бессознательным* желанием слиться с любимым:

> «Р о с м е р. Если ты пойдешь – и я с тобой.
> Р е б е к к а (*почти незаметно улыбается, смотрит на него и тихо говорит*). Да, иди за мной, иди… и будь свидетелем…» (с. 305).

Фрейдистские интерпретаторы получают здесь желанный материал для психоаналитических построений, совершенно не замечая, что

психологические мотивации встроены Ибсеном в сложную религиозно-этическую конструкцию, вдобавок сплавленную с мистицизмом. Ограничивать анализ «Росмерсхольма» чисто психологическими аспектами означало бы *редуцировать* содержание, сводя финал к торжеству иррационально-разрушительных сил в человеческом подсознании, не замечая всего того, что такому ограниченному взгляду противостоит.

Обратим внимание, что в сцене саморазоблачения Ребекки в финале третьего акта героиня проговаривает символически значимый для восприятия развязки тезис: «в человеке всегда действуют как бы две воли, как я полагаю» (с. 292). Само по себе это наблюдение без труда вписывается в психоаналитическую конструкцию. Но есть все основания увидеть здесь герменевтическую подсказку для очевидных религиозно-мистических импликаций финала (совершенно излишних для психоанализа)[51]. Тут на уровне «надтекста» обнаруживается связь с лютеранской антропологией, основополагающий принцип которой отчеканен в знаменитой формуле Лютера *Simulus justus et peccator*[52]. Эта формула означает невозможность *полного* освобождения человека от власти первородного греха, подразумевает непрестанную борьбу с первородным грехом в себе. При этом нужно заметить связь этой формулы с лютеровским различением «Бога названного и Бога скрытого»[53], т. е. с парадоксальным и непостижимым для человеческого разума *внутренним раздвоением Бога*. «У Бога, – пишет Лютер, – есть некая неисповедимая воля (*voluntas imperscrutabilis*), однако что она такое, по какой причине и чего она хочет – до этого ни в коем случае доискиваться нельзя, об этом нельзя спрашивать и печься, этого нельзя касаться, а только бояться и молиться»[54]. Сотворенный по образу и подобию Бога человек несет в себе такую же неустранимую внутреннюю двойственность.

В этой оптике проблема внутреннего очищения героини не укладывается ни в один из вариантов решения, кроме трагического, но жертвенная *радость* Ребекки, сменившая страх, задает вектор катарсического разрешения трагедии.

Теперь обратимся к Росмеру. Он говорит о необходимости морального суда над собой и над Ребеккой, не апеллируя к высшим силам («над нами нет судей»), и, следовательно, отказывается от возвращения к религиозной вере. При этом он свершает обряд бракосочетания (не являющийся, заметим, в лютеранстве таинством и потому действительный, даже если пастор стал отступником):

> «Р о с м е р. Ребекка… теперь я возложу руку на твою голову… (*делает то, что говорит*). И возьму тебя в жены, заключу с тобой истинный брачный союз».

А после ответа Ребекки, в котором вновь звучит евангельский рефрен «с радостью», Росмер произносит многозначительно двойственную реплику «Муж с женой должны идти вместе», отсылающую к новозаветной апофегме: «А вступившим в брак не я повелеваю, а Господь: <…> *мужу не оставлять жены своей*. <…> если какой брат имеет жену неверующую, и она согласна жить с ним, то он не должен оставлять ее. И жена, которая имеет мужа неверующего, и он согласен жить с ней, не должна оставлять его. *Ибо неверующий муж освящается женою верующею, и жена неверующая освящается мужем верующим*» [1 Кор. 7:10–14; курсив мой. – *А. Ю.*]. Заметим, что следуя за Ребеккой, Росмер следует также и за Беатой.

Было бы неверно думать, что Росмер спекулятивно рассчитывает на религиозное спасение – для него возврат к прежней вере невозможен; к тому же он не может не помнить основополагающий принцип лютеранской сотериологии *Sola fide*, утверждающий необходимость для религиозного спасения *личной* веры. Однако после повторного подтверждения Росмером решимости следовать за новой женой на ее *личном пути* к *водному крещению* в последних репликах героев появляется заметный лишь в оригинале отголосок евангельского Моления о Церкви, обращения Христа к Богу-Отцу с мольбой об апостолах[55]:

> «Р е б е к к а. Скажи мне сначала *одно*. Ты ли идешь за мной? Или я за тобой?
> Р о с м е р. В этом мы никогда не разберемся до конца.
> Р е б е к к а. А мне хотелось бы знать.
> Р о с м е р. Мы оба идем рука об руку, Ребекка. Я за тобой, ты за мной.
> Р е б е к к а. Я готова думать[56] то же.
> Р о с м е р. Теперь мы слились *воедино*.
> Р е б е к к а. Да, теперь мы слились *воедино*. Идем. Идем с радостью» (с. 306).

«Я о них молю: не о всем мире молю, но о тех, которых *Ты дал Мне,* потому что *они Твои*. И все *Мое Твое,* и *Твое Мое;* и Я прославился в них.

<...> Не о них же только молю, но и о верующих в Меня по слову их: да будут все *едино*; как *Ты*, *Отче, во Мне*, и *Я в Тебе*, так и они да будут в Нас *едино*, да *уверует* мир, что Ты послал Меня. И славу, которую *Ты дал Мне, Я дал им*: да будут *едино*, как Мы *едино*. *Я в них*, и *Ты во Мне*; да будут совершены *воедино*, и да познает мир, что Ты послал Меня и возлюбил их, как возлюбил Меня». [Ин. 17: 9–10, 20–23; курсив мой. – *А. Ю.*]

В трагическом финале, вбирающем в себя парадоксальную незримую *теофанию*, неожиданно раздается отчетливый мистериальный обертон.

«Спаси их, Господи, грешников», – шепчет мадам Хельсет, видя из окна Росмера и Ребекку, обнимающихся на мостике над водопадом (с. 306). И под занавес – как смысловой итог всей драмы Ибсена – звучит загадочная реплика: *Salig fruen tog dem*[57].

Дальше – тишина.

В Эпилоге «Преступления и наказания» о героях сказано: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого. Они положили ждать и терпеть»[58]. В отличие от этого финала, справедливо названного Борисом Тихомировым *мажорным*[59], развязка «Росмерсхольма» изощренно балансирует между мажором и минором, создавая особого рода *тональную неустойчивость* и подтверждая глубоко верное замечание Андрея Белого, что у Ибсена «везде смысл драмы двоится»[60].

Ждать и терпеть могут Соня и Раскольников, у героев же Ибсена нет иного выхода, кроме избранного ими. Да им и не может быть места в этом дьявольски скверно устроенном мире[61], где «предводителем и господином будущего» суждено стать Педеру Мортенсгору – жалкому политиканствующему псевдоидеологу, который «способен прожить жизнь без идеалов» (с. 301–302) и который является аналогом уязвленного в своем непомерном самолюбии *маленького* «подпольного» человека Достоевского – подобием беспринципного «моралиста» Лужина. И потому в финале ибсеновской драмы, не оставляющей никаких надежд на будущее этого мира, вихрем проносятся – словно белые кони Росмерсхольма – страсть, демонизм, преступление и гибельный восторг. Но в этом вихре, как будто сжимающем за несколько минут все родовое прошлое в *личном* предсмертном настоящем, беспрекословно утверждаются – в том-то и парадокс! – строгая протестантская этика, жертва, любовь, благородство[62].

Так нет ли в этом поразительном финале, сплавляющем воедино *трагедию* и *мистерию* (и поэтому крайне трудном для сценического воплощения), *сознательного* ответа Ибсена на «Преступление и наказание»? Ответа парадоксального в той мере, в какой согласие сплавлено драматургом-протестантом с полемичностью. И не этот ли ответ кроется за тем красноречивым пронзительным взглядом, который бросил Ибсен на Тострупа, когда тот признался, что «Раскольников» всерьез его захватил, но все же не так сильно, как некоторые сочинения господина доктора?..

Однако, задав эти вопросы, следует остановиться. Ответить на них смог бы только сам Ибсен.

[1] В связи с этим см.: *Kaasa H.* Ibsen and the Theologians // Scandinavian Studies. 1971. Vol. 43. No. 4. P. 356–384; *Дмитриев А.П.* «Ибсен… приближает нас к Богу…» (Творчество норвежского драматурга в оценке русской духовной критики начала XX в.) // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: Материалы Международной конференции (Санкт-Петербург, 9–10 октября 2006 г.). СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2007. С. 53–64.

[2] См.: Достоевский и мировая культура: Альманах № 25. М.: Классика плюс, 2009. С. 412–432.

[3] Более чем возможно знакомство драматурга и с «Идиотом», т. к. в сохранившейся части ибсеновской библиотеки имеется экземпляр копенгагенского издания 1887 г. под названием «Князь Мышкин» (*«Fyrst Myschkin»*). См.: Ibsenårbok 1985/86. Oslo, Bergen, Stavanger, Tromsö: Universitetsforlaget, 1986. S. 49. Однако никаких высказываний Ибсена об этом романе Достоевского не сохранилось.

[4] См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 7. С. 358.

[5] См.: *Brandes E.* Henrik Ibsen: Rosmersholm // Brandes E. Om Teater: Anmendelser og Erindringer fra henved 50 Aar. København: Politiken, 1947. S. 35.

[6] *Песочинский Н.В.* Росмерсхолмик // Петербургский театральный журнал. 2009, № 3 [53]. С. 20.

[7] *Соловьева И.Н.* Урок Ибсена // Третьяковская галерея. 2013, специальный выпуск «Норвегия – Россия: на перекрестках культур». С. 178.

[8] Первый доступный Ибсену перевод «Бесов» вышел в свет в Копенгагене в 1886 г. – совсем незадолго до публикации «Росмерсхольма» (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 12. С. 274). Нет вместе с тем никаких данных, позволяющих утверждать, что этот роман Достоевского был когда-либо прочитан драматургом.

[9] См.: Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М.: Издательство «Рудомино», 2004. С. 34–36.

[10] Здесь и далее текст «Росмерсхольма» цитируется в русском переводе А.В. и П.Г. Ганзен, отредактированном после сверки с оригиналом, по изданию: *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб.: Наука, 2006 (серия «Литературные памятники»). Номера страниц указываются в скобках после цитат.

[11] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28, кн. 2. С. 137.

[12] Эти и другие особенности формы, затрудняющие восприятие драм Ибсена в театре (и доведенные, пожалуй, до предела в «Росмерсхольме»), глубоко верно охарактеризовал Андрей Белый более столетия назад: «у него нет ни одного лишнего слова; <...> нужна крайняя сосредоточенность, чтобы увидеть все, что видит Ибсен в своих героях; <...> события подготовляются у него полутонами; он накладывает полутон на полутон, подготовляя то или иное событие, ту или иную реплику; а мы, невнимательно вслушиваясь в слова его действующих лиц, бываем удивлены будто бы беспричинным душевным движением его героев; всякий раз, когда это с нами случается, мы должны еще и еще раз вернуться к прочитанному, чтобы поймать ускользнувшую нить разговора; вот отчего ибсеновские драмы так проигрывают на сцене; часто актеры не в состоянии уловить всю сумму черт, подготовляющих событие; для этого нужно быть слишком большим психологом; <...> Следует по многу раз возвращаться к одной и той же драме, чтобы охватить хотя бы часть из тех широких горизонтов, которые рисует нам Ибсен; опыт одного чтения безрезультатен» [*Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен (1911) // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 232–233].

[13] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28, кн. 1. С. 63.

[14] Закономерно, что в спорах о «Росмерсхольме», которые велись на протяжении всего XX в. и ведутся ныне, сложилась тенденция видеть в ибсеновском шедевре закамуфлированный драматической формой *роман*, более подходящий для экранизации, чем для театральной постановки (подробно об этом см.: *Printz-Påhlson G.* «Rosmersholm» as Novel, as Film: Passion as Action // Contemporary Approaches to Ibsen / Ed. by B. Hemmer and V. Ystad. Oslo: Universitetsforlaget, 1991. Vol. 7. P. 185–203). С таким подходом трудно согласиться, поскольку многие его сторонники упрощенно трактуют драматическое действие как чисто внешнюю событийность и игнорируют последовательную драматургическую трансформацию Ибсеном элементов романной структуры – трансформацию, которая в целом характерна для «новой драмы». Однако некоторые основания для этого взгляда можно обнаружить, тщательно изучив подготовительные материалы к «Росмерсхольму»: *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. С. 414–461.

[15] Не идентичный в первую очередь потому, что для Ибсена на протяжении всей его драматургической карьеры одной из важнейших была тема *строительства личности* и сопряженных с ним трудностей, в то время как у Стриндберга всегда превалировала картина *распада* личностного начала (подробно см.: *Юрьев А.А.* Хенрик Ибсен и Август Стриндберг // Август Стриндберг и мировая культура: Материалы Межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения. СПб.: Изд-во «Левша, Санкт-Петербург», 1999. С. 51–62).

[16] Попутно заметим, что в этом отношении Стриндберг намного ближе к Ибсену и Достоевскому, чем Гамсун. Если среди его героев встречаются вдохновляемые идеей, психология все равно заметно превалирует над мировоззрением, а не вступает с ним в сложные диалектические отношения.

[17] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 130–131.

[18] «Возобнови борьбу, Росмер. Попытайся только, и ты увидишь, что победишь. Ты облагородишь сотни, тысячи умов! Попытайся только!» (с. 303). Симптоматично, что эта реплика произносится Ребеккой в диалоге после ухода Ульрика Бренделя в последнем акте, когда надежда героини на личное счастье окончательно рухнула. Безусловно, эти слова произносятся с целью заново вдохновить Росмера, остро переживающего экзистенциальную пустоту, смыслоутрату. Но было бы неверно толковать их *только* психологически – как выражение чувств любящей

женщины, лгущей «во спасение» любимого. Любовь (*kærlighed*) делает Ребекку стойкой, не утрачивающей веру в *смысл* человеческого бытия несмотря ни на что, хотя она считает, что лично для нее все кончено. Далее это становится важным условием жертвенного катарсического финала.

[19] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 54.

[20] Например, см.: *Van Laan Th.* Art and Structure in «Rosmersholm» // Modern Drama. 1963. Vol. 6, No. 3. P. 161; *Johnston B.* The Dialectic of «Rosmersholm» // Drama Survey. 1967. Vol. 6, No. 2. P. 186; *Leland Ch.* 'Å gå den samme veien som Beate gikk': Another Look at «Rosmersholm» // Contemporary Approaches to Ibsen / Ed. by B. Hemmer and V. Ystad. Vol. 7. P. 205–212.

[21] См.: *Хеммер Б.* Ибсен: путь Художника. М.: ОГИ; Б.-С.-Г.-Пресс, 2010. С. 382–385, 405–406.

[22] Там же. С. 405.

[23] Для драматурга не только глубоко личных, но и связанных со спецификой норвежской общественной жизни середины 1880-х гг., в первую очередь – с так называемым «движением богемы», программно оформившемся в скандальном и даже порнографическом для того времени романе Ханса Йегера «Из жизни богемы в Кристиании» (1885), который, как и вся идеология этого движения, вызвал у Ибсена резкое отторжение (см.: *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1949. Bd. 18. S. 129–130).

[24] См. содержательную критику психоаналитических интерпретаций «Росмерсхольма»: *Ystad V.* «Rosmersholm» og psykoanalysen // Ystad V. «–livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. Oslo: Aschehoug, 1996. S. 153–163).

[25] Как показывает финал драмы, это странное предчувствие себя оправдывает, пускай во втором действии у героини еще нет для него никаких рациональных оснований. Вместе с тем Ибсен так выстраивает события, что объективно по ходу действия Ребекка *повторяет* ряд поступков Беаты, ей совершенно неизвестных, и таким образом предстает двойником покойницы задолго до финальной сцены (подробно см.: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 101–102).

[26] Тут можно было бы предположить знакомство Ибсена с последним романом Достоевского, где «карамазовщина» как духовный феномен продолжает существенную для всего творчества русского писателя

тему «подполья». Однако для такого предположения нет достаточных фактических оснований, хотя «Братья Карамазовы» были доступны поселившемуся в Мюнхене Ибсену в первом немецком переводе, опубликованном в 1884 г. (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. С. 513).

[27] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. С. 253–254.

[28] *Бердяев Н.А.* Ставрогин (1914) // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 177.

[29] *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского (1918) // Там же. С. 164.

[30] См.: Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, 1994. С. 25–41.

[31] Там же. С. 25.

[32] Попутно заметим, что эта парадоксальная логика еще более заострена в последней поэме Александра Блока, испытавшего сильное влияние как Ибсена, так и Достоевского (см.: *Юрьев А.А.* Образ Христа в драматической дилогии Хенрика Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и поэме Александра Блока «Двенадцать» // Сто лет русской революции в зарубежном искусстве: Сборник статей / Сост. Е.И. Горфункель. СПб.: Издательство РГИСИ, 2019. С. 108–117).

[33] Такому взгляду, ставшему расхожим не только в советском, но также в зарубежном литературоведении и основанному на абсолютизированном и потому ошибочном разделении Достоевского-идеолога и Достоевского-художника, немало, увы, способствовало известное замечание Бахтина: «Если некоторое пристрастие Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и сказывается иногда в его романах, то оно проявляется лишь в поверхностных моментах (например, условно-монологический эпилог “Преступления и наказания”)» (*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 155).

[34] *Тихомиров Б.Н.* К осмыслению глубинной перспективы романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. С. 39, 42.

[35] Примером тому может служить посвященный Ибсену раздел в монографии В.И. Максимова, где утверждается, что в «Росмерсхольме» «и внутренние противоречия, и чувство вины, и борьба с социальными препятствиями, и попытки построения личного счастья оказываются поверхностными, не сущностными факторами», что «сюжет уводит действие в совсем иную плоскость» и смысловым итогом драмы

становятся «отказ от личностного начала в себе» и «чисто символистский мотив слияния в смерти» (см.: *Максимов В.И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2014. С. 209). Попытки автора представить Ибсена союзником символистов мы подвергали критике ранее (см.: *Юрьев А.А.* Творчество Хенрика Ибсена в отражениях европейской режиссуры рубежа XIX–XX веков // Вопросы театра. Proscaenium. 2016, № 1–2. С. 220–221). Здесь же ограничимся двумя замечаниями. – Мотив слияния в смерти не может быть жестко локализован в пределах символизма, он встречается в мировой драме разных эпох, и чтобы идентифицировать его как именно символистский, необходимо брать его в контексте всей символистской эстетики, в своих основах норвежскому драматургу чуждой. Объявлять же «поверхностными, не сущностными факторами» то, что важно для понимания не только идеологической позиции Ибсена, отягощенной, с точки зрения В.И. Максимова, морализаторством (там же, с. 208), но и позиции художественной, для понимания не только фабулы, но и всего сложнейшего драматического действия пьесы, значит подгонять материал под угодную исследователю абстрактно-теоретическую модель (в данном случае ницшеанско-«дионисийскую»), схематизировать его. Однако и в самой этой модели далеко не все благополучно – в частности, и потому, что в логике В.И. Максимова (причем не только в цитируемой монографии) оказываются взаимозаменяемыми, синонимичными понятия «личностное начало» и «индивидуализм», что противоречит терминологическим нормам психологии и философии.

[36] В этом смысле весьма проницательным является замечание об Ибсене Георга Брандеса в письме к Фридриху Ницше от 7 марта 1888 г. «В духовном отношении он очень зависим от Киркегора и все еще сильно проникнут теологией» (*Ницше Ф.* Письма. М.: Культурная революция, 2007. С. 303). Попутно отметим, что Ницше не только не считал Ибсена своим союзником во взглядах хотя бы на частные, не имеющие отношения к глобальным проблемам вопросы, но и достаточно пренебрежительно высказывался о нем (см.: *Ницше Ф.* Ecce Homo // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 727; Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. С. 70).

[37] Примечательно, что в наброске первой черновой редакции драмы, первоначально называвшейся «Белые кони», действие приурочено к Пасхальной неделе (см. с. 415–416). Переменив время года с весны на лето (во вводной ремарке к первому акту указан летний вечер), Ибсен о Пасхе не забыл и скрыто приурочил, видимо, к Страстной неделе одно из важнейших событий предыстории. Вместе с тем вдумчивый читатель, знающий, что у Ибсена не бывает символически незначимых деталей, и хорошо знакомый с христианскими обычаями, обязан заметить, как представлена гостиная в открывающей первый акт ремарке: «Впереди, у стены направо, изразцовая печь, *украшенная пучками свежих березовых веток и полевых цветов*» (с. 237; курсив мой. – *А. Ю.*). Так не приурочил ли Ибсен действие драмы ко времени, близкому к Пятидесятнице и Троице (Духову дню), которые празднуются в начале лета и, согласно древним обычаям, предполагают украшение домов и храмов полевыми цветами и березовыми ветками? Да, комната в доме пастора-отступника вряд ли могла быть украшена Ребеккой в честь церковных празднеств, но не надо все же забывать о таком важном персонаже, как мадам Хельсет, а уж она явно хранит верность религиозным обычаям. Не следует также забывать и о символическом контексте: хотя у лютеран между днем Пятидесятницы и днем Троицы проходит неделя, они все равно образуют смысловое единство, в котором важнейшее значение имеет, конечно, сошествие Святого Духа на апостолов. При этом Пятидесятница именуется также «апокалиптическим днем» (т. е. днем последнего откровения) и к тому же, в традиционных представлениях северных протестантских народов, она связана с выяснением отношений между влюбленными. Заметим также, что эта не сразу схватываемая читателем символика выстроена драматургом явно по аналогии с финальной сценой «Пера Гюнта», где встреча с Сольвейг именно в утро Троицы открывает перед отчаявшимся героем *возможность спасения*.

[38] Читатель, вероятно, помнит, как в первом действии заходит речь о росмеровском родовом имени (см. с. 246–247), что имеет в контексте этого диалога скрытый ироничный смысл: имя Росмер встречается в датских фольклорных балладах как имя демонического водяного, восходящее к более древнему *hross* (конь). При этом датский образ водяного имеет аналог в норвежском фольклорном *nøkken* – водном коне (подробно о связях поздней драматургии Ибсена со скандинавским фольклором см.: *Jacobsen P. S., Leavy B. F.* Ibsen's Forsaken Merman:

Folklore in the Last Plays. New York; London, 1988). Эта символика, безусловно, важна для восприятия финала драмы так же, как и личное имя пастора Росмера – Йуханнес, отсылающее к Иоанну Крестителю, крестившему *в воде*. Поскольку символика имен всегда имеет у Ибсена немалое значение, отметим что имя и фамилия героини, как заметил датский ибсеновед Свен Кристиансен, полностью совпадает с именем и фамилией молодой женщины, представшей перед судом в пору нового всплеска «охоты на ведьм» в Англии в 1645 г. и заявившей судьям, что мать ее поклонялась дьяволу, а сама она с дьяволом обручена (см.: *Christiansen S.* Henrik Ibsen og Teatrets Konventioner. København: Gyldendal, 1983. S. 184). Добавим, что именно такой символичной отсылкой объясняется англизированное написание Ибсеном фамилии *West* (буквы *W* нет ни в норвежском, ни в датском языках, но она все же используется в них при транскрибировании иностранных имен и фамилий). Тем самым драматург словно намекает на то, что героиня пьесы и ее отец являются потомками английской «ведьмы». К тому же, согласно средневековым народным поверьям, прошедшие через инцест обладают колдовской силой, что тоже имеет существенное значение в символике ибсеновской драмы.

[39] Тут уместно вспомнить размышления крупнейшего лютеранского мыслителя XIX в. Сёрена Киркегора, оказавшего многогранное влияние не только на датскую, но и на всю скандинавскую культуру ибсеновской эпохи, которые относятся к проблеме первородного греха и соотношению родового и индивидуального в лютеранском экзистенциальном опыте: «Человек является индивидом, и, *как таковой*, он *в одно и то же время является самим собой и целым родом* таким образом, что целый род участвует в индивиде, а индивид – в целом роде. <...> В каждое мгновение отношение строится таким образом, что индивид является и собою, и родом. <...> Потому *совершенство в себе самом* – это *совершенное участие в целом*. Ни один индивид не может быть безразличен к истории рода, точно так же, как и род небезразличен к истории какого бы то ни было индивида, ибо, когда история рода таким образом продвигается вперед, индивид постоянно начинает сначала, ведь он является собою самим и родом – тем самым он снова начинает историю рода». [*Киркегор С.* Понятие страха (1844) // Киркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 132–133; курсив мой]. И если индивид («каждый человек», как уточняет далее Киркегор) «постоянно начинает сначала», т. е. теряет невинность не вследствие

чисто биологически понимаемой наследственности, но именно так и «подобно тому, как Адам потерял невинность», то в силу вступает киркегоровское понятие «*повторения*», однозначно трактуемое датским мыслителем как «*категория религиозная*» [Там же. С. 125, 138; курсив мой]. Именно она способна дать своего рода герменевтический ключ к выстроенной Ибсеном в «Росмерсхольме» системе «повторений», среди которых наиболее значимым окажется повторение Ребеккой пути Беаты.

[40] Подробно об этом см.: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2013. С. 37–39.

[41] Учитывая многочисленные скрытые переклички между произведениями Ибсена, всегда создававшимися, по его признанию, в беседе с Тострупом, как связанные друг с другом «согласно определенному плану», тут можно вспомнить в качестве параллели столь же символичное противостояние Сольвейг и Пуговичника в финале «Пера Гюнта».

[42] *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1952. Bd. 19. S.217.

[43] Если Ребекка уже допускает мысль о своем самоубийстве, то параллелью тут могут служить мысли Раскольникова вскоре после совершения им убийства: «Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить – только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. С. 123).

[44] Попутно укажем, что имя Ребекка, помимо указанного в сноске 36 символического смысла, имеет также значение «расставляющая ловушки» (см.: *Хеммер Б.* Ибсен: путь Художника. С. 403).

[45] Этот персонаж, в символике ибсеновского «надтекста» соотнесенный далеко не только с Агасфером, появляется в одежде, полученной им от Росмера в первом действии, и безусловно предстает как один из «двойников» героя. Заметим, что взятая в целом система двойников выстроена в «Росмерсхольме» намного более изощренно, чем в «Преступлении и наказании», и применительно к Росмеру имеет то же значение, на которое указал Бахтин в своем анализе художественного мира Достоевского: «Почти каждый из ведущих героев его романов имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для

Ставрогина – Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова – Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть *отрицается*), чтобы обновиться (то есть *очиститься и подняться над самим собою*)» [*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 216; курсив мой].

[46] Еще одна гетевская аллюзия, на сей раз отсылающая к «кухне ведьмы» в «Фаусте» – произведении, всегда высоко ценившемся Ибсеном и – почти наравне с Библией – часто им читавшимся. Отметим также, что как раз через кухонный вход (в оригинале *køkkengangen*) и появляется Ульрик Брендель на сцене впервые в начале драмы (см. с. 247–248).

[47] Также (*лат.*).

[48] Обратим внимание, что этот обмен репликами, являющийся очень важным для понимания концепции финала в окончательной редакции, в третьем черновом автографе отсутствует.

[49] Имеются в виду четыре стиха из Евангелия от Иоанна (Ин. 15:11–14), из которых одиннадцатый звучит прямым отголоском в этой ироничной реплике: «Сие сказал Я вам, да радость Моя в вас пребудет, и радость ваша будет совершенна». Далее этот стих становится «надтекстовой» основой рефрена «с радостью», звучащего в репликах Росмера и Ребекки перед уходом к водопаду.

[50] *Ystad V.* «Rosmersholm» og psykoanalysen // Ystad V. «–livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. S. 162.

[51] В Норвегии XIX в., где пиетистское движение всегда сохраняло силу, эти импликации были настолько очевидны, что не питавший почтения к христианской мистике Кнут Гамсун мог не комментировать свои ироничные инвективы в адрес Ибсена как «сфинкса», «оракула», «мудреца», который непрестанно «ломает голову над вещаниями Апокалипсиса» (см.: *Гамсун К.* Литературное движение в Норвегии // Вестник иностранной литературы. 1893, декабрь. С. 240). Напомним также читателю выразительную характеристику драматурга в письме Георга Брандеса Фридриху Ницше (сноска *35*).

[52] «Одновременно праведен и грешен» *(лат.)*. Формула Лютера непосредственно основывается на словах апостола Павла: «Я жил некогда без закона; но когда пришла заповедь, то грех ожил, а я умер; и таким образом заповедь, данная для жизни, послужила мне к смерти, потому что грех, взяв повод от заповеди, обольстил меня и умертвил ею. Посему закон свят, и заповедь свята и праведна и добра. Итак, неужели доброе сделалось мне смертоносным? Никак; но грех, оказывающийся

грехом потому, что посредством доброго причиняет мне смерть, так что грех становится крайне грешен посредством заповеди. Ибо мы знаем, что закон духовен, а я плотян, продан греху. Ибо не понимаю, что́ делаю: потому что не то делаю, что́ хочу, а что́ ненавижу, то́ делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу: уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7: 9–20). Подробнее см.: *Лютер М.* Лекции по «Посланию к Римлянам». Минск: Фонд «Лютеранское Наследие», 1996. С. 70–71, 362–368.

[53] См.: *Лютер М.* О рабстве воли // Лютер М. Избранные произведения. СПб.: Фонд Лютеранского Наследия, 1997. С. 264.

[54] Там же. С. 265. Только приняв во внимание мучительность такого экзистенциального опыта, основанного на непреодолимом *страхе*, можно вполне понять восклицание Росмера из второго действия во втором черновом автографе драмы: «Я не могу больше жить в этой мистике. Я должен полностью отринуть старое учение» (с. 435).

[55] См. развернутое сопоставление текстов на языке оригинала: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 151. После открытия Джоном Нортемом этого евангельского эха интерпретаторы «Росмерсхольма» не вправе его игнорировать. Необходимо также учитывать глубоко верное замечание Нортема: «Я обязан уточнить, что Росмер и Ребекка вовсе не занимаются цитированием — эхо остается за пределами их сознания» (см.: *Northam J.* «On a Firm Foundation» – the Translation of Ibsen's Prose // Ibsenårbok 1977. Oslo; Bergen; Tromsø, 1977. S. 88).

[56] В оригинале использован многозначный глагол *tro*, имеющий два основных смысла: «верить» и «думать» («полагать»). Таким образом, в словах Ребекки возникает усиление евангельского «эха», которое невозможно передать в русском переводе.

[57] В широко известном переводе А.В. и П.Г. Ганзен: «Покойница взяла их» (с. 306). Однако реплика не поддается точному переводу и при любых вариантах утрачивает принципиальную для драматурга двузначность, порождающую *сомнение* и *надежду* в отношении посмертной судьбы героев (ср. «открытые» в этом же смысле финалы «Бранда» и «Пера Гюнта»). Учитывая символический смысл имени

«Беата», канадский ибсеновед Чарлз Леланд – одновременно университетский профессор и католический священник – прокомментировал эту ситуацию так: «Имя *Beate*, как весьма часто бывает с именами ибсеновских персонажей, весьма многозначительно. Формально-юридически [в церковном контексте. – *А.Ю.*] это имя принадлежит тем, кто находится на предварительной стадии канонизации. Канонический процесс причисления к лику святых имеет три стадии: сначала человек объявляется "преподобным", затем "беатифицируется" [т. е становится *beatus*, что значит "блаженный". – *А.Ю.*]; в завершение процедуры он или она "канонизируется". Ибсен, долгое время живший в католических странах (Южной Германии и Италии), несомненно все это хорошо знал. Следует также помнить, что блаженный – человек уже скончавшийся. Немецкое *seliq* может в равной мере означать "покойный" и "блаженный" [надо, конечно же, учитывать, что "Росмерсхольм" создавался в Мюнхене, т. е. в немецкоязычной и преимущественно католической среде; однако и в датском языке слово *salig* обладает аналогичной двузначностью. – *А.Ю.*]. Таким образом, мы получаем реплику, способную вызвать отчаяние у переводчика: *Salig fruen tog dem*. Так что же в ней имеется в виду: "*Покойная* жена взяла их" или "*Блаженная* жена взяла их"? Я бы предложил оба значения!» (*Leland Ch.* «A gå samme veien som Beate gikk»: Another Look at «Rosmersholm» // Contemporary Approaches to Ibsen / Ed. B. Hemmer, V. Ystad. Vol. 7. P. 208). Заметим, что включение Ибсеном католической символики в «надтекст» драмы не случайно: в рамках протестантской сотериологии (с ее основополагающим принципом *Sola fide*) надежда на оправдание и спасение героев существенно ослабляется.

[58] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. С. 421.

[59] См. *Тихомиров Б.Н.* К осмыслению глубинной перспективы романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. С. 38.

[60] *Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен (1911) // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 236.

[61] «Акт Творения был неудачен с самого начала», как сказано в заметках Ибсена к «Дикой утке» (1884), непосредственно предшествовавшей «Росмерсхольму» (*Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo, 1932. Bd. 10. S. 163). См. развитие этого тезиса в диалоге Росмера, Ребекки и Ульрика Хетмана (в окончательном варианте Бренделя) из последнего акта третьего чернового автографа

«Росмерсхольма» (с. 459–460). Обратим также внимание на другую мысль Ибсена из заметок к «Дикой утке»: «Говорят, что самоубийство аморально. Но как быть с жизнью, которая есть медленное самоубийство из уважения к окружающим?» (Ibidem. S. 166).

[62] Примечательно, что в размышлениях Бердяева об антропологии Достоевского имеется утверждение, позволяющее увидеть близость русского писателя миру Лютера, Киркегора и Ибсена: «Если бы Достоевский раскрыл свое учение о Боге, то он должен был бы признать двойственность в самой божественной природе, яростное и темное начало в самой глубине божественной природы» (*Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского (1918) // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 163). Мы не знаем, что ответил бы на это Бердяеву сам Достоевский, но можем вспомнить строфы из мелопеи Вячеслава Иванова «Человек» (1915–1919):

Тебе хвала, в чьих львиных лапах
Я ланью был, сердец Молох!
Бог-тень, бог-тать, бог-взор, бог-запах,
Зов неотступный, смутный вздох!

Бог – душный вихрь… и безнадежность!
Бог – преступленье… и венец!
Бог – волн пылающих безбрежность!
Бог – смертный ужас! Бог – конец!..

И за концом – заря начала!
За смертью – победивший смерть!..
Златая ветвь плоды качала:
Ты руку мне велел простерть!

(*Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1979. Т. 3. С. 210). Если читатель воспримет эти строфы как своего рода поэтическое послесловие и к роману Достоевского, и к драме Ибсена, то он, по всей видимости, окажется не так уж далек от истины.