

А.А. Ситникова

ОТЧАЯНИЕ КАК ФИЛОСОФСКАЯ КАТЕГОРИЯ И ОБРАЗ ПЕРА ГЮНТА

В образе Пера Гюнта раскрывается душа современного человека в противоречивом сочетании низменных и высоких порывов. Внутренняя, духовная жизнь человека в ее крайних проявлениях подробно рассмотрена С. Киркегором («Болезнь к смерти»), идеи которого овладели духовной жизнью Норвегии в 60-х годах XIX в. Его центральной философской категорией является отчаяние. Х. Ибсен доводит личность до «крайней точки свободы», из которой только два выхода — смерть или жизнь. Тем самым драматург не только поставил под вопрос состоятельность и полноценность идеи «сверхчеловека», но и заглянул дальше, сохранив веру в человека после, казалось бы, неизбежного краха его как личности. Это совпадает с концепцией веры Киркегора, согласно которой свобода выбора между темным и светлым началом сохраняется всегда.

В «Пере Гюнте» во всех нюансах можно отследить экзистенцию человека, лишённого нравственного ориентира. В результате сопоставительного анализа мы видим совпадение идейной составляющей творчества таких разных, но великих философа и поэта. Киркегор заложил теоретическую основу экзистенциализма, а Ибсен в художественной форме поставил те же вопросы, поскольку был очень чуток к духу времени и этой культурной проблематике.

Ключевые слова: Ибсен, Киркегор, отчаяние.

A.A. Sitnikova

DESPAIR AS A PHILOSOPHICAL CATEGORY AND THE IMAGE OF PEER GYNT

Per Gynt's character sketch reveals the soul of a contemporary man in a contradictory combination of low and high impulses. The internal, spiritual life of a man in its extreme manifestations is examined in detail by S. Kierkegaard ("The Disease to Death"), whose ideas took over the spiritual life of Norway in the 1860s. His central philosophical category is despair. H. Ibsen brings the person to the "extreme point of freedom", where there are only two ways out: death or life. Thus, the dramatist have not only questioned the validity and usefulness of the idea of a "superman", but also looked further, retaining faith in the person after the seemingly inevitable collapse of his personality. It coincides with the Kierkegaard's faith concept, according to which the freedom of choice between the darksome and lightful inceptions is always exists.

In all the nuances of "Per Gynt", one can trace the existence of a person deprived of a moral point of reference. The comparative analysis shows a coincidence of the ideological component of the creativity of such different, but great philosopher and poet. Kierkegaard laid the theoretical basis of existentialism, and Ibsen in the artistic form posed the same questions, because he was very sensitive to the spirit of the times and the contemporary cultural problems.

Keywords: Ibsen, Kierkegaard, despair.

Драматическая поэма «Пер Гюнт» (1867) — самое известное произведение Х. Ибсена и наряду с «Брандом» (1865) занимает особое место в наследии драматурга. Герои двух драм являются собой «зеркальное отражение» друг друга: исключительно сильная, цельная личность, идущая к одной-единственной цели, и Пер Гюнт, в образе которого раскрывается душа современного человека в противоречивом сочетании низменных и высоких порывов. Тема нравственного выбора и «смысложизненные» вопросы близки проблематике философии Сёрена Киркегора, освоение идей которого началось в 60-х годах XIX в., занимая умы нового поколения скандинавских интеллектуалов. Поэтому современник Ибсена при интерпретации пьес естественным образом становится «со-творцом» автора, будучи подготовленным к тому, чтобы самому сделать выводы о судьбе героя и смысле пьесы, что подразумевает открытый финал. Современному читателю или зрителю, чтобы разобраться в конфликте драм, необходимо понимать, в какой атмосфере зародилась такая тематика. Вопрос о связи творчества Ибсена с идеями Киркегора был рассмотрен А.В. Ломагиной в статье «“Повторение” С. Киркегора как философский импульс и его преломление в “Комедии любви” Г. Ибсена, новелле “Поэт” К. Бликсен и романе А. Роб-Грийе “Повторение”» и А.А. Юрьевым в статье «Драматическая поэма Хенрика Ибсена “Бранд” в свете религиозно-философских воззрений Сёрена Киркегора».

В статьях и письмах Ибсен писал, что «вообще очень мало читал Киркегора, а понял из его сочинений еще того меньше» и что каждое поколение питается предпосылками, подсказанными эпохой. По мнению поэта, подобно тому как бывают поразительно схожи портреты совершенно разных людей, принадлежащих одной эпохе, наблюдается сходство и в духовной области, благодаря не знаниям, а инстинкту и догадке. Предпосылки проблематики эпохи второй половины XIX в. восходят к идеям С. Киркегора.

В основу «Пера Гюнта» положен вопрос о том, что есть «я» человека, понимание и реализация своего призвания. Герой этой пьесы, как и предыдущей, стремится «быть самим собою», чего бы это не стоило, только для Бранда это означает следовать своему высшему предназначению, а для Пера Гюнта — быть довольным жизнью, добиться материальных благ, власти и славы, так как он уже собой доволен, осталось только поместить себя в подходящие условия. Если Бранда осознанное следование своему призванию приводило к объективной жестокости, то для Пера Гюнта люди — лишь средства для достижения целей. К примеру, при кораблекрушении в борьбе за лодку, где место только для одного человека, он, не задумыва-

ясь, дает утонуть молодому отцу семейства, подержав его немного за волосы, чтобы тот успел прочесть «Отче наш»... Этот эпизод перекликается с Ницше и его афоризмом «Падающего толкни!», который подразумевает, что лучшая помощь ближнему — довести его до крайности, в которой он сможет проявить инстинкты выживания, возродиться или погибнуть. Сама идея возрождения из крайней, губительной точки не нова. Но если говорить о внутренней, духовной жизни души, то крайней точкой можно назвать состояние отчаяния. У Киркегора это одна из основных философских категорий — *Fortvivelse*¹, подробно рассмотренная в книге «Болезнь к смерти» («*Sygdommen til døden*»). Как ни странно, именно глубина отчаяния и беспросветность, безнадежность положения, а точнее, осознание его таковым приближает к спасению. До него, как и до духовной гибели, остается только один шаг: либо принять свою смерть, оставшись погребенным в беспросветном отчаянии и окончательно отказавшись быть человеком, то есть тем, что задумал Творец, либо принять свое призвание, не отказываться от него, несмотря ни на что, и продолжить свое существование как Божий замысел.

Таким образом, к отчаянию приводит несоответствие своему призванию. По Киркегору, «я», или дух, — это мое отношение к разнице между мной настоящим и тем «я», которое заложено высшими силами. Стало быть, таково на данном этапе «я» Пера Гюнта — он не видит этой разницы. Бессознательное состояние, неосознавание человеком своего призвания Киркегор и определяет как отчаяние — болезнь, направленную на самую благородную часть существа. Это категория духа, которая обозначает нечувствование духовного предназначения — по названию эмоции, которая обозначает отсутствие надежды и сигнализирует «назревание» отчаяния духа. Подобно тому как, по словам врачей, нет ни одного вполне здорового человека, никто не свободен от отчаяния, так как человек носит в себе некое зло как инфекцию, которое время от времени дает о себе знать краткими вспышками необъяснимого страха, а человек, как правило, не сознает, что это — одна из форм отчаяния.

В письме Бьёрнстjerne Бьёрнсону Ибсен пишет, что Пер Гюнт — личность, законченная индивидуальность². При этом красной нитью в драме проходит претензия к главному герою как к человеку. Позже драматург придет к выводу, что все, о чем он писал, касалось трагедии индивида, противоречия между способностями и устремлениями.

Г. Брандес пишет, что Пер Гюнт — типичный представитель норвежской слабости воли³. Ему не приходит в голову, что можно усовершенство-

вать себя, а не внешнюю сторону жизни. Для оценки призвания необходим моральный критерий — нужно понимать, что оно должно приносить благо людям, а главное, нужно иметь чуткость, чтобы ощутить его, осуществить определенную работу духа по его поиску. Поэтому цельность Пера Гюнта выражается лишь в устремлении к удовлетворенности жизнью, в достижении которой он не гнушается самых беззастенчивых средств, жертвуя жизнью и счастьем других людей.

Выходит, Пер Гюнт по-своему целен. В первом акте подчеркивается его несхожесть с окружающими его молодыми людьми, дегенеративными, завистливыми и злыми. В отличие от остальных, он способен живо мыслить, полон нереализованных замыслов и смутных стремлений, хотя и лишенных возвышенного содержания. Толпа, в свою очередь, не принимает Пера Гюнта, чувствуя его инаковость.

В отличие от обывателя, у Пера есть воображение, и он ощущает свое превосходство над толпой, но толком не знает, в чем *в действительности* оно должно выразиться. Он все больше погружается в фантазии и тем самым все дальше удаляется от своего «я», которое есть синтез бесконечного, в данном случае создаваемого воображением, и конечного, то есть действительного.

Пер имеет лишь воображаемое знание и воображаемую волю. Как киркегоровский эстетик, он «туманно основывает себя на некоей всеобщей абстракции и все время возвращается туда»⁴.

Среди молодежи выделяется только Сольвейг — олицетворение светлого начала и образец следования своему предназначению, которую Пер тут же замечает и (незаметно для себя) влюбляется. Примечательно, что при попытке Пера взглянуть еще раз на Сольвейг парень из толпы говорит ему, что он идет «не туда».

В третьем действии, после встречи в лесу с дочерью тролля и их общим отпрыском, Перу Гюнту стыдно возвратиться к возлюбленной: он сокрушается, что даже если бы его руки были длиннее сосновых лап, он не смог бы нести ее на достаточном расстоянии, не запачкав грязью своего греха. Через эту грязь к ней не найти прямой дороги... Ища выход, он с трудом припоминает, что

...где-то что-то

Насчет раскаянья когда-то говорилось...

Но что? Что именно? Я не припомню.

И книги при себе здесь нет, и нити

В глухом лесу не сыщешь путеводной...
 Раскаянье? Нужны, пожалуй, годы,
 Пока я с ним пробьюсь вперед <...>
 Ступай сторонкой, парень!

Итак, войти к ней, волоча «всю эту чертовщину за собою», Пер не решается и отступает, полагая, что это было бы святотатством, хотя Сольвейг зовет его, предлагая разделить ношу (ведь это ее призвание!). Тем самым Пер возобновляет безнадежность, созданную прошедшими обстоятельствами, и заново наказывает себя последствиями. Киркегор, сравнивая отчаяние с болезнью, подчеркивает одно отличие: нельзя многократно обвинять больного в том, что он подцепил болезнь, ведь эта вина наступила только один раз; но отчаяние каждый раз «заражает» заново. Пер Гюнт в шаге от исцеления «заразился» снова. «Оставаться во грехе — значит возобновлять его, значит снова грешить», и «отсутствие раскаяния после каждого греха — это новый грех»⁵. На этом этапе герой не осмеливается в себя верить и считает слишком дерзким вернуться к самому себе, а потому полагает, что проще и надежнее походить на других, «быть воплощенным обезьянничаньем». Согласно теории Киркегора, это измена настоящему «я», которое не допускает приспособленчества — отказа от своих особенностей и «углов» из страха перед другими. Хотя раскаяние в глубине попыталось уцепиться за прошлое, прошедшее обстоятельство, но для того, чтобы оно состоялось, «вначале надо отчаяться, плодотворно отчаяться до самого конца, и тогда из глубин как раз могла бы вынырнуть духовная жизнь. Но наш отчаявшийся не осмеливается позволить обстоятельствам идти вплоть до такого решения. И потому он остается здесь, время проходит...»⁶

И все же на этом этапе у героя появляется некоторая рефлексия о самом себе, и отчаяние несколько видоизменяется: он сознает, что отчаялся, и потому это более не абсурдно. Но он все еще находится в глубине пассивного состояния «отчаяния–слабости» (Svaghedens Fortvivlelse): все еще не хочет быть самим собою. Пока длятся трудности, Пер Гюнт не осмеливается вернуться к себе самому.

По наблюдению Киркегора, когда очередное фальшивое «я» терпит крах, человек в ожидании лучших времен «совершает, так сказать, лишь краткие визиты к своему “я”, желая удостовериться, не произошли ли уже перемены»⁷. У Ибсена эта мысль отлично выражена в образе луковицы: в последнем действии Пер Гюнт «разоблачается», скидывая, точно шелуху,

фальшивые «я», и не может добраться до ядра, которого нет. Такой же визит Пер совершает, когда у него угоняют корабль со всем нажитым имуществом:

Ведь это я! Смотри же хорошенько!
Подай мне помощь или я погибну!

— взывает к небу наш герой. Да, он молится, поскольку воля Божья — это возможное, «если бы она была необходимостью, молитва была бы невозможна, а у человека по природе не было бы больше языка, чем у животных»⁸. Это отличает его от обывателей, пошлость которых лишена возможного. И Бог слышит, считая нужным дать ему шанс, — не торопя, дать возможность дойти до полной осознанности.

Далее, когда Пера Гюнта в оболочке пророка «облапошивает» Анитра, мы видим: на том же месте, час спустя

Пер Гюнт, степенно и задумчиво *разоблачается*, снимая с себя одну часть восточного одеяния за другой. Наконец, вынимает из кармана сюртука дорожную фуражку, надевает ее и снова становится вполне европейцем.

— то есть Перу понадобилось время, чтобы осознать и принять крах его «я»-пророка:

(отбрасывая в сторону тюрбан)
Там турок, а здесь — я. Сказать по правде,
И не к лицу язычество мне это.
И хорошо, что лишь на мне сидело,
А не внутри меня; как говорится,
Мне не успело вьестись в плоть и кровь.

Герой мог бы существенно продвинуться вперед, признав свою слабость делать ставку на временном, но вместо этого пятится назад, снимая с себя ответственность и не желая избавиться от «шелухи» совсем: он делает вывод, что причина поражения — непрочность его положения, а не личность, не его «я». Описывая подобную ситуацию, Киркегор говорит, что честолюбец, убежденный: «надо быть Цезарем или никем», не став Цезарем, отчаивается не в этом, а в том, что он не может избавиться от того

«я», которое не сумело им стать. Но и эта форма еще не приводит к той форме отчаяния, когда желают быть собою.

Пер Гюнт избирает «золотую середину» — именно то, с чем боролся его антипод Бранд. Как истинный киркегоровский эстетик, он считает себя полным господином своего положения, по-прежнему желая быть царем, только теперь не в буквальном смысле: он «встал под знамена пошлости, которая полагает, будто понимает жизнь»⁹, и решил быть царем жизни в области знаний, «снимая пенки с истории», «держат в руках сумму, итог времен минувших», постигнув тайны некой «истины»; иными словами, просто сменить ампулу. По мнению Киркегора, такие герои всегда комичны, ведь с годами потерять веру и мудрость легче всего. Душевная слепота Пера Гюнта начинает поражать, составляя резкий контраст с физической слепотой, но духовной зоркостью Сольвейг.

Что уже характерно для Ибсена, решающая роль сна отдана иронии. Мечты, как известно, имеют свойство сбываться, и Пера Гюнта наконец признают царем, правда, в сумасшедшем доме, где «герметической втулкой “я” себя самих в себе же затыкают», где «сами по себе и для себя во всем — от мозга до костей!». На это Пер Гюнт восклицает: «Ах, черт меня возьми!», что, впрочем, могло бы быть вполне логичным последствием.

О подобном состоянии (Undesluttethed) говорил и Киркегор, сравнивая его с запретной дверью, за которой скрывается «я», отказываясь быть собой и противопоставляя его чистой непосредственности, которую герметизм презирает за ее интеллектуальную слабость. При этом философ задается вопросом, существует ли такое «я» в действительности, не удалилось ли оно в пустыню, в монастырь или же к безумцам? — «Черт возьми! А почему бы и нет?»¹⁰ Действительно, в случае с Пером Гюнтом — в самую точку. Наш «герметически отчаявшийся», поглощенный отношением своего «я» к себе самому герой доказывает и то, что герметизм — несомненно, от гордости. И все же «само возрастание напряженности в некотором смысле сближает это отчаяние со спасением»¹¹.

Как и в «Бранде», Ибсен доводит до крайности идеи героя, вложив их в уста сумасшедшего, чтобы показать, наконец, их абсурдность. Перу Гюнту ничего другого не остается, как приспособлять свое «я» под обстоятельства, что он, собственно, и делал всю жизнь, но теперь — осознанно.

Когда Гуссейн, считающий себя пером, которое нужно заточить, перерезает себе горло на глазах Пера Гюнта, тот осознает, что он — никто, не имеет опоры под ногами и падает в обморок буквально. Тогда его, гордо в луже лежащего, умалишенные венчают как царя собственного «я»...

По Киркегору, отказ узнавать себя после поражения, то есть «отчаяние в своей слабости» — уже существенное продвижение вперед по сравнению с предыдущим. «Подобное случается с любящей женщиной, которая проклинает мужчину, которого ненавидит (и который является ее возлюбленным), но проклятия вовсе ей не помогают, а скорее еще больше приковывают его к нему, — то же самое происходит здесь с нашим отчаявшимся перед лицом собственного “я”»¹². «Эстетик», наконец, пришел к осознанию своего положения в мире как отчаянного — а значит, теперь есть надежда на спасение.

Философ отмечает, что такой вид отчаяния — довольно редкий случай. Оно может либо сгуститься в некую высшую форму, оставшись герметическим, либо попросту взорвется, «разрушив внешнее прикрытие, обнимающее собою его жизнь. В последнем случае он бросится в это существование, может быть, в увлекательность грандиозных предприятий, станет одной из тех беспокойных душ <...>, всегда взыскующих забвения перед лицом внутренней бури и ищущих для этого мощных средств»¹³, — именно таким мы и видим Пера Гюнта в начале пятого действия — сильным, бодрым стариком, богачом с жестким выражением лица. Словами Киркегора, «этот абсолютный князь — всего лишь король без королевства, который, по сути, ничем не управляет», а «только и делает, что строит замки в Испании и воюет с мельницами». Его добродетели, от которых всегда много шума, как из сказки, — в буквальном смысле: потому что за ними ничего не стоит. «Это “я” в своем отчаянии хочет вкушать наслаждение самому создавать себя, облекать себя в одежды, существовать благодаря самому себе, надеясь стяжать лавры...»¹⁴ Теперь у него появилось «я», но не то, которое заложено свыше: вообразив себя «абсолютным хозяином самому себе», Пер стремится стать не тем, кем является на самом деле, а «построить» себя самому. Философ предрекает, что в тот момент, когда он надумает завершить это сооружение, все это может рухнуть, потому что избавиться от себя невозможно.

«Неизвестный пассажир», то есть «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», задает вопрос о «спасительном, серьезном страхе», который потрясает до глубины души и за счет которого может даваться

победа, — это и есть киркегоровское понятие «страха–головокружения» (Angst). Но Перу Гюнту нужны зоркость и решительность для еще одного шага от себя до крайней точки отчаяния, из которой, по Киркегору, лучше видно Бога и самого себя. Это пока еще намек на тщетность попыток «строительства себя», затеянного им.

Провидение приводит Пера Гюнта к одинокой избушке в лесу, и он поначалу очень удивляется. Услышав неизменную песнь Сольвейг, ждущую его, как и прежде, он *«медленно встает, безмолвный и бледный, как смерть»*, — на него, наконец, снизошло:

Она не забыла, а он позабыл;
Она сохранила, а он расточил...
О, если бы можно начать все сначала...
Ведь здесь меня счастье мое ожидало!

Это озарение повергает Пера в ужас, и он *кидается бежать*. Появляется осознание того, из чего построено здание его жизни:

Пепел, туман и летучая пыль —
Вот матерьял для постройки;
Гниль, разложенье, зараза внутри;
Взять же все вместе — гробница!
Краеугольные камни кладет
Мертворожденное знанье;
Выдумки праздные, грезы, мечты
Самое зданье возводят;
Ложь высекает ступени. Боязнь
Мыслей серьезных, глубоких
И нежеланье вину искупить
Щит водружают на кровле;
Крупная надпись гласит на щите:
«Цезарь Пер Гюнт — архитектор».

«Мертворожденное знанье» перекликается с понятием Киркегора о том, что знание должно приходить вместе с сознанием, чтобы «я» узнавало и могло образовать себя. Образ строительства имеет большое значение в творчестве Ибсена и в переносном смысле присутствует у Киркегора.

С Пером Гюнтом случилось предсказанное философом: когда эстетик думает завершить все сооружение, оно может кануть в ничто, поскольку живет в подвале — в категориях чувственного.

Пуговичник объяснит Перу Гюнту, что он был создан для чего-то великого, но не уловил своего призвания, прожив «бракованную» жизнь, и теперь должен идти на «переплавку», потому что не заслужил ни рая, ни ада. «Людские помыслы слишком ничтожны даже для того, чтобы назваться греховными», — словно о герое Ибсена пишет Киркегор¹⁵. Пер ищет доказательства тому, что был самим собою, но не находит, потому как не знает, что это значит. Но прогресс для него уже то, что он в состоянии правильно поставить вопрос. И получает ответ: «быть самим собой» — значит отказаться от себя, «всегда собою выражать лишь то, что выразить тобой хотел Хозяин», а говоря языком Киркегора, погрузиться через собственную прозрачность в ту силу, которая полагает мое «я». Но Пер Гюнт не хочет быть «прозрачным», он теперь хочет быть «негативом», «собой навыворот», законченным грешником, чтобы удостоиться хотя бы ада. Иными словами, он уже *желает быть собою*, но наоборот: по Киркегору, такой отчаявшийся боится, что вечность отнимет у него то, что он считает своим превосходством над остальными людьми и в то же время оправданием того, что он именно таков. Здесь очень важный момент: добавился еще один «градус диалектики», который позволяет отчаявшемуся узнать, почему он не желает быть собою, — и все переворачивается, теперь мы имеем дело уже с «отчаянием-вызовом» (Trods), так как отчаявшийся уже желает быть собою. Для примера Киркегор предлагает представить некую описку (Skriverfeil), наделенную сознанием, которая, будучи некой неизбежной чертой целого, восстала бы и с ненавистью запрещала бы исправлять себя, чтобы остаться свидетелем против своего автора. Аналогичный образ есть и у Ибсена в сцене в доме умалишенных: «что безумным, что умным быть — все та же опечатка» (Trykkfeil).

Это отчаяние «мужественное», брандовское, и здесь оно приводит Пера Гюнта к этической сфере. Но он все еще упрямятствует, отчаянно желая самому распоряжаться собою, тщится создать из своего «я» такое «я», которым оно желало бы стать, пока не «погружается в свою противоположность», заканчивая тем, что уже не является собой.

Не найдя доказательств ни у тролля, ни у черта и осознав, что он исключен из «благородных собственников “я”», Пер впервые испытывает тот страх, о котором говорил Неизвестный:

(Весь съеживается, точно от страха, и скрывается в тумане;
с минуту длится молчание, затем он вскрикивает.)

Так неужели всюду пустота?..

Ни в бездне, ни на небе никого?..

Герой дошел до крайней точки отчаяния этика — «страха–головокружения» (Angest) перед неизвестным, абсолютным концом — и выходит таким образом на прямой путь ко спасению. Впервые Пер Гюнт испытывает смирение и раскаяние, ясный, не затуманенный «самостью» взгляд на прожитую жизнь и почти брандовское устремление ввысь:

На самую крутую высокую вершину... <...>

А там — пусть погребет меня лавина;

Над ней напишут: «здесь никто схоронен».

Затем же... после... будь со мной, что будет.

По Киркегору, личность «никогда более не бывает сама собою, чем когда она есть... ничто»¹⁶. Таким образом, Пер Гюнт отрекается от себя, отдается в руки судьбе, осознает свою душевную смерть (чрезвычайно важный для Ибсена мотив). В некотором смысле он даже идет дальше Бранда: он *пережил* «лавины» духовно, осознал свою смерть, тогда как герою предыдущей драмы пришлось умереть по-настоящему — его заблуждения были слишком тяжелы, в отличие от плутаний «сторонкой» Пера Гюнта.

За последним шансом на статус грешника Пер устремляется к Сольвейг. Приближаясь к избушке, он не решается войти, рефлексировав о своей жизни и вспоминая совет Кривой «обходить сторонкой». Но вновь слышит пение той, что всю жизнь служила его истинному «я»...

Нет! На этот раз пойду я напролом,

Пойду прямым путем, как он ни тесен!

Таким решением Пер Гюнт начинает исправлять свои ошибки. Это его выбор. Возлюбленная встречает его, как и прежде, с молитвенником, завернутым в платок, в праздничной одежде и благодарит Бога за возвращение того, кто был содержанием всей ее внешне одинокой жизни. Он пришел за обвинениями, за реестром грехов, просит бросить его ему в лицо — она же считает, что он «песнью чудной сделал жизнь ее».

- Так я погиб.
— *Господь* всем миром правит.

Он задает вопрос, где, по ее мнению, он был, то есть где был Пер Гюнт самим собой — таким, каким его *Господь* задумал, с печатью Божественного предопределенья? Если она не ответит, он уйдет туда, куда ему и следует — в туманную пустоту.

- «В надежде, вере и любви моей!»

То, к чему он шел всю жизнь, вернее плутал вокруг да около, избегая, — ей это было очевидно изначально в силу ее женской зоркости, благодаря которой она и выбрала его. Для нее он никогда не был «опечаткой» или «пуговицей без ушка» — она видела его монолитным, цельным, видела в нем Божественный замысел.

Пер поражен — она говорит так, будто является его матерью. Она как бы подсказывает: да, а кто же тогда отец? «Не тот ли, кто прощает по просьбе матери?» — намек на Спасителя и Богоматерь. И тут, как это часто бывает у Ибсена, решающий момент содержится в ремарке:

Пер Гюнт
(словно озаренный лучом света, вскрикивает)
О, мать моя! Жена моя! Чистейшая из женщин!
Так дай же мне приют, укрой меня!
(Крепко прижимается к ней и прячет лицо в ее коленях.)
Долгое молчание. Восходит солнце.

Она даст ему приют, она всю жизнь обеспечивала приют затерявшемуся «я» Пера Гюнта, даст его и теперь. Пуговичник (который находится за пределами хижины) позволяет думать что справедливое, логичное возмездие все равно достигнет героя. Но по Киркегору, движение веры в абсурд спасения любовью перевешивает чашу весов, на другой стороне которых — фальшивая жизнь. Пер оставил свое прошлое там, откуда его самого сильным рывком вытащила вера Сольвейг, — в туманной пустоте. Может, он больше не покинет ее, и Пуговичник на перекрестке не дождется?..

Стадии поиска себя Пера Гюнта на разных этапах жизни — это и есть разные виды отчаяния духа. Киркегор говорит, что даже если от собствен-

ного «я» не осталось и следов, «все равно вечность заставит раскрыть отчаяние его состояния и пригвоздит его к собственному “я”», и в этом — наша надежда, «величайшая уступка вечности человеку и ее вера в него»¹⁷. С этой точки зрения многое можно понять в драмах Ибсена. Он доводит личность до «крайней точки свободы», из которой только два выхода — смерть или жизнь. Тем самым драматург не только поставил под вопрос состоятельность и полноценность идеи «сверхчеловека», но и заглянул дальше, сохранив веру в человека после, казалось бы, неизбежного краха его как личности. Это совпадает с концепцией веры Киркегора, согласно которой свобода выбора между темным и светлым началом сохраняется всегда, — право стать «негативом» или дать «позитивный снимок» того «я», которое в человека вложено. А главное, на каждом жизненном «перекрестке» есть возможность сменить направление.

Несмотря на то что философия Киркегора не имеет прямого отношения к замыслу драмы, в ней во всех нюансах можно отследить экзистенцию человека, лишенного нравственного ориентира. В результате сопоставительного анализа мы видим совпадение идейной составляющей творчества таких разных, но великих философа и поэта. Таким образом, творчество Ибсена помогает лучше и глубже понять идеи Киркегора. Он заложил теоретическую основу экзистенциализма, а драматург в художественной форме поставил те же вопросы, поскольку был очень чуток к духу времени и этой культурной проблематике.

* * *

¹ Здесь и далее оригинальный текст цитируется по изданию: *Sygdommen til døden: en christelig psykologisk udvikling til opbyggelse og opvækkelse / af Anti-Climacus*. 2. udg. Kjøbenhavn: C.A. Reitzel, 1865. 136 p.

² *Ибсен Г.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1956–1958. Т. 1. С. 679. Далее текст «Пера Гюнта» цитируется в переводе А. и П. Ганзен по указанному собранию сочинений (Т. 2. С. 381–636).

³ *Брандес Г.* Генрих Ибсен / Пер. С. М. Черикера. М.: Книгоиздательство «Заря», 1910. С. 24.

⁴ *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти / Пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М.: Академический проект, 2012. С. 63.

⁵ Там же. С. 123.

⁶ Там же. С. 78.

⁷ Там же. С. 73.

⁸ Там же. С. 58.

⁹ Там же. С. 77.

¹⁰ Там же. С. 81–82.

¹¹ Там же. С. 83.

¹² Там же. С. 81.

¹³ Там же. С. 84.

¹⁴ Там же. С. 88.

¹⁵ *Кьеркегор С.* Дневник обольстителя; Афоризмы / Пер. с дат. П.А. Ганзена. М.: Астрель; Полиграфиздат, 2012. С. 307.

¹⁶ *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти. С. 43.

¹⁷ Там же. С. 38.