



А. А. Юрьев

**ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА
ХЕНРИКА ИБСЕНА «БРАНД»
В СВЕТЕ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ
ВОЗЗРЕНИЙ СЁРЕНА КИРКЕГОРА**

Драматическая поэма «Бранд», опубликованная в Копенгагене в 1866 г., — первое произведение Ибсена, принесшее ему славу во всех странах Северной Европы. Одна из причин этого — соответствие содержания произведения той проблематике, которая была в высшей степени актуальна для скандинавской культуры 1860-х годов. Как раз в ту эпоху начинается интенсивное освоение идейного наследия Сёрена Киркегора (1813–1855), не получившего, как известно, при жизни широкого признания. О датском философе пишут обширные статьи, составляют первые биографические работы, переиздают его сочинения, а в развернувшейся тогда в датской печати полемике о «вере и знании» философия Киркегора активно используется большинством участников. В этих условиях «Бранд» воспринимается как произведение, непосредственно вдохновленное киркегоровскими идеями, а образ ибсеновского героя — как своеобразное художественное отражение личности покойного мыслителя. В самом драматурге начинают видеть «поэта Киркегора», причем в ряде случаев на этом основании автору «Бранда» отказывают в самостоятельности. Неудивительно, что Ибсен, всегда настаивавший на своей творческой независимости и отрицавший, как правило, чьи-либо влияния на свое творчество, неоднократно выражал протест против такого подхода к своей драматической поэме. Аргумент-

© А. А. Юрьев, 2009

тами служили ему два обстоятельства: одно из них — Ибсен якобы почти не читал Киркегора, другое — религиозные аспекты содержания «Бранда» принципиально не важны для понимания этого произведения, в то время как для Киркегора именно религия придает человеческому существованию предельно глубокий смысл и есть его наивысшая цель.

Что касается знакомства Ибсена с книгами датского философа, то прояснить вопрос, какие из них были им прочитаны, видимо, никогда вполне не удастся. Но то, что Ибсен все же читал Киркегора, — факт доказанный¹, хотя не первостепенно значимый. Драматург, в творчестве которого столь важна экзистенциально-персоналистская проблематика и который всегда был предельно чуток к духовной атмосфере своей эпохи, никак не мог избежать соприкосновения с идеями Киркегора. Вместе с тем декларируемая Ибсеном несущественность религиозной тематики в «Бранде» оспаривается собственным его высказыванием из найденного лишь в середине XX в. письма к немецкому переводчику драмы Альфреду фон Вольцогену².

Как бы ни относиться к противоречивым заявлениям драматурга, связи с киркегоровской проблематикой в «Бранде» очевидны. Совершенно невозможно отрицать, что призыв, с которым выступает Бранд, — призыв к выбору каждым человеком своего Я, жизненной позиции, превращающей индивида в личность, — соответствует пафосу экзистенциальной философии Киркегора. И важен, конечно, не столько смысл монологов героя, обращенных к другим персонажам, сколько то, что его позиция задает вектор драматического действия, определяет содержание происходящего — Бранд пользуется возникающими ситуациями, чтобы ставить других перед мучительно трудным выбором, требующим *жертвы* (девиз Бранда «*все или ничего*» предполагает именно готовность пожертвовать всем или ничем), и сам неоднократно оказывается перед таким выбором, проходя через испытания на верность своим принципам. Однако готовность к жертве, свидетельствующая об экзистенциальном выборе, может наполняться различными смыслами. У Киркегора выбор и жертва — обязательные признаки двух далеко не идентичных друг другу способов существования (или, согласно его терминологии, «стадий») — этического и религиозного, — радикально отличающихся от «эстетической стадии» с ее «игровой» жизненной стратегией и гедонистическими приоритетами. Учитывая, что Бранд —

священник, часто апеллирующий к библейским образам и вообще к религиозному опыту, можно предположить, что он — представитель именно религиозной стадии и, следовательно, не этика как таковая, а вера определяет его поступки. Однако при внимательном рассмотрении такая точка зрения оказывается уязвимой.

Уже в первом действии Бранд открыто заявляет, что не знает, христианин ли он. Это смелое и весьма странное для служителя церкви признание объяснимо не только тем, что ибсеновский герой исповедует Бога грозного, требовательного и безжалостного, скорее Бога Ветхого Завета, а не Бога евангельского — милосердного. Вступая в спор с художником Эйнарсом (который в начале драмы являет собой аналог киркегорского «эстетика»), Бранд обосновывает свои представления о Боге целью, к которой отчаянно стремится, — возможностью преобразить человечество, очистить его от пороков, воссоздать Адама, каким он был до грехопадения. При этом, как становится ясно далее, ибсеновский герой не полагается на благодать, избавляющую человека от власти первородного греха, а делает ставку целиком и полностью на *человеческую волю*, что делает его не религиозным подвижником, а скорее бессознательным богоборцем — прежде всего с христианской точки зрения, требующей не только милосердия и любви к ближнему, но также смирения перед волей Бога и признания искупительной жертвы Христа уникальной и *первостепенно* значимой для жаждущего спасения человека. Бранд же смело возлагает миссию спасителя на самого себя, а потому подлинно религиозное существование, обязывающее человека бороться со своей гордыней, едва ли может считаться его наивысшей целью. Все его представления о Боге оказываются *в подчинении* у провозглашаемого им максималистского этического императива «все или ничего», которому, как он считает, может служить лишь идея Бога грозного и требовательного, а не милосердного, не снисходительного к человеческой слабости. О том, что в своих поступках Бранд руководствуется именно таким представлением о связи между религией и этикой — представлением, ставящим превыше всего *этические* обязательства пастыря перед самим собой и перед паствой, — свидетельствует один из напряженнейших моментов драмы — сцена в третьем действии, где герой, ранее требовавший жертвенного выбора от других, сам оказывается перед мучительной для него дилеммой — выбором между спасением или неизбежной гибелью своего маленького больного сына. Бранд

должен либо навсегда покинуть свою паству, оставить приход, где суровый климат губителен для Альфа, либо, храня верность своему священническому призванию, пожертвовать ради него жизнью дорогого существа. Трагическая ирония, которой насыщена эта сцена, становится особенно выразительной, если учитывать скрытые в мотивации драматического действия киркегоровские аллюзии.

Нельзя не обратить внимания на то, что еще до возникновения этого выбора Бранд вспоминает об Исааке, которого по требованию Бога решил принести в жертву библейский Авраам. Бранд вполне допускает, что от него Бог потребует такой же жертвы, и тем самым косвенно соотносит себя с Авраамом. Однако есть ли у него для этого достаточные основания — судить не ему. Уже одно то, что по воле Бога Исаак *не был принесен в жертву*, в то время как Альф умирает вследствие принятого отцом решения, указывает на внушительную дистанцию между Брандом и смиренным библейским патриархом. В самом деле, требует ли от ибсеновского героя столь ужасной жертвы Бог? В драме нет тому никаких подтверждений, хотя Бранд пытается убедить себя и свою супругу Агнес в том, что Бог повелевает ему остаться и пожертвовать жизнью сына. Эта контрастная соотношенность Бранда с Авраамом — очень важный в тексте Ибсена сигнал, несомненно хорошо улавливаемый скандинавской аудиторией 1860-х годов. Читателю как будто предлагается вспомнить о книге Киркегора «Страх и трепет» (1843). В ней подробно анализируется ситуация библейского Авраама, который у датского мыслителя — истинный «рыцарь веры», высочайший образец подлинно религиозного существования. Согласно Киркегору, Авраам, в отношениях которого с Богом нет и не может быть никаких посредников, пребывает в полной внутренней изоляции от других людей, ибо «с человеческой точки зрения он безумен и не может сделаться понятным ни для кого»³. Поэтому Авраам *«не может говорить»*. Его жертва — не жертва трагического героя (например, еврипидовского Агамемнона или библейского Иефтая), приносимая божественной силе ради этического долга — во благо общества и государства — и потому понятная другим, но глубоко парадоксальное «движение веры», «сила абсурда», выходящее за пределы всеобщих требований этики «телеологическое устранение этического». «Трагический герой еще остается внутри этического. Он позволяет одному выражению этического

найти себе *τέλος* в другом, более высоком выражении этического, он сводит этическое отношение между отцом и сыном или отцом и дочерью к некоему чувству, которое обладает своей диалектикой в собственном отношении к идее нравственной жизни <...> С Авраамом дело обстоит совершенно иначе. Благодаря своему действию он перешагивает через все этическое и вне его он обретает более высокий *τέλος*, в отношении к которому он и устраняет этическое»⁴.

Бранд же в отличие от «рыцаря веры» Авраама всецело открыт и способен к самовыражению. Его жертва может шокировать, но в ней нет ничего непостижимого, парадоксального, ничего составляющего тайну для постороннего взгляда. Читателю вполне ясны ее *этические мотивы*, понятна и *логика* принятия Брандом ужасного решения.

Когда становится ясно, что Альфа может спасти лишь скорейший отъезд, герой порывается немедленно уехать. Останавливают его лишь слова Доктора, замечающего, что Бранд, всегда непреклонно призывавший других жертвовать «всем или ничем», оказывается, однако, снисходительным к себе. Пускай Доктор одобряет решение Бранда во что бы то ни стало сохранить жизнь собственному сыну, герой начинает сомневаться в правильности своего естественного порыва — ведь его отъезд окажется предательством этического императива, имеющего в его глазах *всеобщее* значение. Появление одного из прихожан, напоминающего Бранду о том, сколь многим обязаны ему местные жители, а также о призвании, которому, как учит сам Бранд, не вправе изменять ни один человек, оказывается новым толчком к пересмотру первоначально принятого героем решения. И наконец после слов безумной Герд о пустой церкви и о пасторе, улетевшем на спине коршуна, Бранд в отчаянии сообщает Агнес о своей готовности к жертве — ведь путь священника он избрал для себя прежде чем стал отцом. Тем самым Бранд «позволяет одному выражению этического найти себе *τέλος* в другом, более высоком выражении этического», т. е. поступает так, как поступает, по мысли Киркегора, не «рыцарь веры», а *трагический герой*. И даже то обстоятельство, что жертва Бранда связана с церковью, не выводит его решение за пределы *нравственной диалектики*. Это становится тем более ясно в свете следующего наблюдения Киркегора: «Рыцарь веры вовсе не сохраняет какого-то более высокого выражения всеобщего (скажем, этического), в

которое он мог бы ускользнуть. Если вообразить, что церковь потребовала бы подобной жертвы от одного из своих членов, мы получили бы тут только трагического героя. Идея церкви, по существу, качественно не отличается от идеи государства, коль скоро единственный индивид может войти в нее благодаря простому опосредованию <...> Подобный церковный герой выражает в своем деянии всеобщее, и в церкви не должно быть никого, включая его отца, мать и прочих, кто не понимал бы его»⁵. Несомненно Бранд испытывает боль, жертвуя дорогой ему жизнью единственного сына ради своего долга перед паствой, которую он взялся нравственно преобразить. Но он со всей своей болью *вполне понятен окружающим* (в том числе и матери Альфа — Агнес) и потому совсем не похож на «рыцаря веры», ибо последний, по словам Киркегора, «предоставлен самому себе в одиночестве», «ощущает боль оттого, что не может стать понятным для других» и вместе с тем (что не менее важно) «не чувствует никакого тщеславного желания указывать путь этим другим»⁶.

Итак, в контексте киркегоровских размышлений еще более очевидна правота драматурга, отрицавшего взгляд на Бранда как на религиозного героя и заявлявшего, что он «сумел бы построить такой же силлогизм, взяв скульптора или политического деятеля, как и священника»⁷. Однако это вовсе не значит, что религиозное существование до конца остается чуждым герою. Религиозная проблематика несомненно важна в содержании драмы, и Ибсен вовсе не кривил душой, поддерживая религиозную интерпретацию «Бранда» Вольцгоеном. Подтверждением тому служит завершение пути героя, а смысл развязки также может быть прояснен связью произведения с идеями Киркегора.

Финальная сцена «Бранда» по праву считается едва ли не самой сложной, «темной», загадочной и наиболее трудной для восприятия из всех сцен, когда-либо написанных Ибсеном. Глубоко верно утверждение, что здесь «пьеса обретает мистериальный характер», «свершается мистерия *полного* духовного преображения героя» и Бранд «радикально пересматривает свое жизненное *credo*»⁸. Однако как понимать это преображение? Остается ли Бранд и на этот раз в пределах, отведенных Киркегором «любимцу этики» — трагическому герою, или же ему удастся свершить тот иррациональный «скачок» (Springet), который, по мысли датского философа, переносит человека в неведомую ему прежде область, а в случае с Бран-

дом — открывает качественно новую для него «стадию жизненного пути» — подлинно религиозную?

События финала драмы разворачиваются уже вдали от людского мира — на горных вершинах, где Бранд оказывается поначалу в полном одиночестве — уже *побитый камнями* изменившей ему толпой, изможденный и *окровавленный*. Новозаветная аллюзия в этом случае очевидна, а то, что Бранд сам вспоминает о страданиях Христа, порождает острую авторскую иронию, не сближающую образ героя с евангельским образом Иисуса, а резко их друг другу противопоставляющую. Ведь страдания Христа, за которыми последовали смерть и воскресение, были обязательной частью целиком исполненной Богочеловеком миссии — освобождения человечества от абсолютной власти первородного греха, в то время как Бранд потерпел полное фиаско в деле преобразования человеческого рода. Поскольку Бранд уже близок к признанию своего поражения, но по-прежнему не желает смириться, он должен пройти через новые, еще более суровые испытания, на сей раз иронично соотнесенные драматургом с тремя искушениями Христа в пустыне (на эту скрытую евангельскую аллюзию намекает присутствие в списке действующих лиц персонажа, который далее в тексте драмы ни разу не упоминается и не появляется под определенным ему драматургом обозначением — «Fristeren i ødemarken», т. е. «Искуситель в пустыне»). Параллельно драматург выстраивает глубоко ироничную в отношении Бранда инверсию мысли Киркегора о том, что для «рыцаря веры» всегда «сохраняется возможность в раскаянии вернуться ко всеобщему», т. е. «само этическое является искушением, которое может удержать его от исполнения воли Божьей»⁹. В самом деле, если священным в глазах Бранда по-прежнему остается его максималистский этический императив, то серьезнейшим «искушением» может стать для него лишь присущее «рыцарю веры» *религиозное смирение*, к которому как раз и призывают одинокого и близкого к полному отчаянию героя-этика сначала Хор невидимых, а затем Видение Агнес — первые два воплощения «Искусителя в пустыне». Внушая Бранду, что он, сотворенный из плоти для земной жизни, никогда не будет сходен с Христом, Хор невидимых добивается от героя важного признания — он так и не смог преобразить человечество, не сумел одолеть «народного дракона», а теперь не в силах перенести своего разрыва с людьми. Не выдерживая испытания одиночеством, Бранд со слезами взывает к умершим Аль-

фу и Агнес, что уже подготавливает возможность его внутреннего преобразования. Явившееся перед ним Видение Агнес ставит героя перед следующим «искушением» — ему следует вернуться вниз, в мир людей, поверив в то, что Альф и Агнес живы, что все происшедшее с ним было «горячечным сном» («feberdrøm»). На первый взгляд, Видение Агнес следует воспринимать как некий злой фантом, если оно внушает Бранду лживую надежду. Однако предлагаемая Бранду чудесная возможность не покажется иллюзорной, если увидеть ее глазами киркегоровского «рыцаря веры», смиренно полагающегося на всемогущество Бога — Бога, способного «сделать бывшее небывшим». «Положим, — допускает автор “Страха и трепета”, — что Исаак был действительно принесен в жертву. Авраам верил. Он верил < . . . > в то, что здесь, в этом мире, он должен быть счастлив. Бог мог дать нового Исаака, вновь вернуть к жизни принесенного в жертву. Он верил силой абсурда; ибо все человеческие расчеты давно уже кончились»¹⁰.

Лишенный всякой опоры в человеческом мире, Бранд уже готов поверить в чудо «силой абсурда». Но для того чтобы вера его оказалась подлинной, он должен проявить смирение и отречься, как требует от него Видение Агнес, от своей заповеди «все или ничего». Но на такое самоотречение герой оказывается пока неспособен. Если ему предоставляется возможность начать все сначала, то он намерен целиком повторить пройденный им путь — со всеми пережитыми им страданиями. Стремясь доказать себе и миру, что «единичная воля многое осиливает» («stort en enkelts vilje mægter») и «один может даровать свет многим» («én kan give lys til mange»), герой по-прежнему имеет в виду собственную миссию, а не миссию Христа. Видение Агнес пытается преобразить его отчаяние в смиренную веру, когда человеческое Я, по мысли Киркегора, «находит в себе храбрость утратить себя, чтобы заново обрести». Бранд же, напротив, «отказывается начать с утраты себя, но желает быть собою»¹¹. Его отчаяние — это то «отчаяние-вызов», которое подробно проанализировано Киркегором в работе «Болельщик к смерти» (1849). Готовность ибсеновского героя заново пройти через все пережитые им страдания предельно точно соответствует состоянию, описанному датским философом: «Отчаявшийся, который желает быть собою, поневоле терпит всякое мучительное состояние, неотделимое от своего конкретного Я. Он даже со всею страстью бросается в это мучение, которое в конце концов становится

демонической яростью. И если бы теперь Бог в небе со всеми своими ангелами предложил ему избавить его от мучений, он отказался бы: слишком поздно!»¹².

И если воля Бранда возрастает до такого «демонического отчаяния», то ему предлагается пройти через третье искушение — уже радикально отличающееся по своему смыслу от первых двух. «Искуситель в пустыне» предстает на этот раз в облике безумной Герд, ставящей Бранда выше самого Христа и готовой молиться ему как истинному спасителю человечества — ведь именно он, как ей мнится, а вовсе не Христос, претерпел крестные муки. Это чудовищное превознесение Бранда, которому предшествует замечание Герд, что он хромотает на одну ногу (отчетливый фольклорный мотив, связанный с представлениями о нечистой силе), внушает ужас герою, лишь теперь вполне осознающему богоборческую суть своих максималистских устремлений. Прежде он мнил себя орудием Господа, теперь же называет себя «ничтожнейшим червем в перегное» («ringest kryb i muldet»). Отчаяние Бранда достигает того предела, за которым открывается возможность духовного преображения, раскаяния, спасения — как будто в параллель утверждению Киркегора из «Болезни к смерти»: «Для того чтобы было раскаяние, вначале надо отчаяться, плодотворно отчаяться до самого конца, и тогда из глубин как раз могла бы вынырнуть духовная жизнь»¹³.

Только в финальной сцене (видимо, не случайно написанной размером католической мессы¹⁴) герой впервые обращается ко Христу с мольбой не о поддержке в разрешении нравственных коллизий, а о спасении в религиозном смысле («lad mig nu af frelsensklædet, / med den sande bods-vin vædet, / fange blot en fattig flig!»). Поэтому представляется вполне убедительным определение ибсеновского «Бранда» как «драмы о моральных проблемах в религиозной перспективе»¹⁵. Связи пьесы с идеями Киркегора в полной мере подтверждают верность такого подхода.

¹ См.: *Beyer H.* Søren Kierkegaards betydning for norsk aandsliv // *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*. Kristiania, 1923. Bd 19. S. 52.

² См.: *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave. Oslo, 1952. Bd 19. S. 249. (Подробно об этом письме и связанных с ним обстоятельствах см.: *Thorn F.* Lov og Evangelium: Tanker om Henrik Ibsens «Brand». Oslo, 1981. S. 97–99.) Далее оригинальный текст «Бранда» цитируется по указанному собранию сочинений (Bd 5. S. 175–497).

- ³ *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 1993. С. 72.
⁴ Там же. С. 57, 104.
⁵ Там же. С. 71.
⁶ Там же. С. 76.
⁷ *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1958. С. 684.
⁸ *Ерошкина Е. В., Хализев В. Е.* Финал «Бранда»: (К столетию со дня смерти Генрика Ибсена) // Известия РАН. Сер. лит-ры и яз. М., 2006. Т. 65, № 5. С. 38, 40.
⁹ *Кьеркегор С.* Страх и трепет. С. 58, 74.
¹⁰ Там же. С. 36–37.
¹¹ Там же. С. 298.
¹² Там же. С. 302.
¹³ Там же. С. 292.
¹⁴ Подробнее см.: *Lie H. Åse Hiorth Lervik:* Ibsens verskunst i «Brand» // Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Oslo, 1972. Hft 5. S. 262–263; *Ystad V.* «– livets endeløse gåde»: Ibsens digt og drama. Oslo, 1996. S. 131–132.
¹⁵ *Haakonsen D.* Henrik Ibsens “Brand” // Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Oslo, 1941. S. 352.

Andrey Yuriev

HENRIK IBSEN'S DRAMATIC POEM «BRAND»
IN THE LIGHT OF SØREN KIERKEGAARD'S RELIGIOUS
AND PHILOSOPHICAL VIEWS

As is known, Ibsen rejected any influence of Kierkegaard on his dramatic poem *Brand* (1866). However Kierkegaardian echoes are numerous in the play, and the book *Fear and Tremble* (1843) is essential for understanding the meaning of its dramatic action. The notion of a tragic hero as opposed to a “knight of faith” provides a deeper apprehension of the character of Brand who remains within the boundaries of ethics for a long time. Nevertheless the hero’s religious transformation in the final scene resembles a “leap of faith” in Kierkegaardian terms, and the work may be treated as “a drama about moral problems in a religious perspective” (D. Haakonsen).