

DOI 10.18522/2415-8852-2022-3-172-184

УДК 82-2

ВЕДЕКИНД VS ИБСЕН: ОПЫТ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА

Елена Александровна Придорогина

кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: e.pridorogina@spbu.ru

ORCID: 0000-0001-7885-2287

Аннотация. В настоящей статье анализируются пьесы немецкого драматурга Франка Ведекинда (1864–1918), возникшие в полемике с творчеством норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828–1906). К анализу привлекаются дневниковые записи Ведекинда, а также два эссе («Драматическое искусство» и «Писатель Ибсен и “Строитель Солнес”»), посвященных творчеству Ибсена, оценке его художественных методов, приемов и роли в истории немецкого театра. Проводится сравнительный анализ нескольких драматических произведений обоих авторов (пьес «Комедия любви», «Кукольный дом» Ибсена и пьесы Ведекинда «Молодая жизнь»). Прослеживается трансформация ибсеновских образов и сюжетных линий в текстах Ведекинда. Выявляются особенности авторской интерпретации проблемы семьи и брака, женской эмансипации и свободы личности в пьесах Ведекинда и их отличия от ибсеновских трактовок. На основе проведенного анализа определяется специфика авторской концепции Ведекинда, отразившей основные положения гендерного дискурса, характерного для западноевропейской литературы рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: Ведекинд, Ибсен, женская эмансипация, женственность, «женский вопрос»

В истории западноевропейского театра и литературы творчество немецкого драматурга Франка Ведекинда (Frank Wedekind, 1864–1918) считается важным этапом. Его пьесы, в которых автору удалось предвосхитить «важные структурные особенности экспрессионистской драматургии» [Павлова: 112], долго запрещала цензура, признавая их аморальными и вредными для общества. Авторский стиль Ведекинда сформировался в протесте, в упрямом стремлении выйти за границы устоявшихся общественных норм. В поисках новых форм Ведекинд «боролся» против тенденциозности в театре – будь то «внушающее ужас господство» натурализма на немецкой сцене [Wedekind 1990b: 324] или любое другое «состояние», подавляющее «пробуждение новой жизни» в искусстве [Wedekind 1990b: 335]¹. Экспериментируя с разными стилями и жанрами, Ведекинд находил вдохновение в классической и современной драматургии. Одним из его «ориентиров», без сомнения, был и норвежский драматург Генрик Ибсен (Henrik Ibsen, 1826–1906), в полемике с которым Ведекинд написал несколько пьес.

Отношение Ведекинда к творчеству Ибсена, особенно принимая во внимание не-

сомненный успех норвежского драматурга на немецкой сцене, было весьма неоднозначным. В эссе «Драматическое искусство» (“Schauspielkunst”, 1910) Ведекинд дал высокую оценку «непревзойденному мастерству» Ибсена «в создании человеческих образов» [Wedekind 1990b: 317], однако выразил сомнения по поводу ценности его художественных приемов в контексте мировой драматургии. Слабой стороной творчества Ибсена Ведекинд считал неспособность автора создать в своих пьесах необходимый для восприятия публики драматический эффект, объясняя это не без иронии особенностями скандинавского темперамента:

«Веселость немцев живее, чем у скандинавов, немецкие любовники более пылкие и дерзкие, немецкие шутки более острые и сочные, а драка заканчивается в Германии более кроваво, чем в Швеции или Норвегии. Кровь ибсеновских роковых женщин Ребекки Вест и Гедды Габлер течет в жилах наших старых дев» [Wedekind 1990b: 317].

Вместе с тем наряду с «непревзойденной драматической техникой» Шиллера (которого Ведекинд называет одним из самых «сильных драматургов») «мастерство» Ибсена в создании психологического портрета своих

¹ О «конфронтации» Ведекинда с разными направлениями в искусстве – импрессионизмом, декадансом, символизмом, а также культурой варьете, кабаре и циркового искусства – пишет, например, в своей статье Х. Винкон [Vinçon 2013].

героев представляется Ведекинду «высшим идеалом искусства» [Wedekind 1990b].

Без сомнения, Ведекинд был хорошо знаком с творчеством Ибсена. Свидетельства этому обнаруживаются в дневниках и краткой автобиографии писателя. В уместившейся на трех страницах автобиографии Ведекинд отметил свое пребывание в Швейцарии в 1895–1896 гг., где в Цюрихе и других швейцарских городах он декламировал перед публикой сцены из ибсеновских драм [Wedekind 1986: 18]. «Главным номером» этих выступлений неизменно становилась декламация пьесы Ибсена «Привидения» (“Gengangere”, 1881), во время которой Ведекинд не только «подробно описывал каждую сцену», но и «представлял» в лицах ее главных персонажей [Wedekind 1990b]. Упоминается в биографии и работа Ведекинда в качестве секретаря, актера и режиссера в первом немецком театре Ибсена, основанном в 1890 г. в Лейпциге. Отметим, что в нем в 1898 г. прошла премьера драмы Ведекинда «Дух земли», не принятая критикой и встреченная публикой, как известно, «воем и улюлюканьем» [Seehaus: 82]. Примечательно также, что в личных дневниках Ведекинда среди

ярких описаний богемной жизни в Париже есть мимолетное упоминание об Ибсене¹. В записи от 24 июля 1889 г. речь идет о покупке новой книги Ибсена: «Купил “Комедию любви” Ибсена. Она вызовет некоторые изменения в моем плане» [Wedekind 1986: 102]. В комментарии Ведекинда речь идет, очевидно, о «плане» его новой комедии «Дети и глупцы» (“Kinder und Narren”), более позднее название – «Молодая жизнь» (“Die junge Welt”, 1891–1897), над которой писатель недавно начал работать. В ней он явно полемизирует с комедией Ибсена.

Пьеса Ибсена «Комедия любви» (“Kjærlighedens Komædie”) была впервые опубликована в Норвегии в 1862 г. В предисловии ко второму изданию автор отметил, что несмотря на «могучую и повсеместную бурю негодования», вызванную первой публикацией², он оставил текст пьесы «в прежнем виде» [Ибсен 1956в: 549–550]. Сюжет комедии, в которой автор «поднял бич сатиры над любовью и браком» [Там же], развивается вокруг истории любви юной Сванхильд и поэта Фалка. Страстно влюбленные друг в друга герои бессильны противостоять патриархальным представлениям о браке и вы-

¹ Изданные в 1986 г. Г. Гайем дневники Ведекинда охватывают период с 1888 по 1918 гг.

² В своей пьесе Ибсен пытался переосмыслить общественные устои, связанные с буржуазным браком, что вызвало крайне негативную реакцию публики. Об этом пишет сам автор в предисловии к пьесе. См.: [Хеммерляйн].

нуждены расстаться, сохранив, однако, верность своим идеям о романтической любви. Хотя в начале истории Фалку удается увлечь Сванхильд идеями свободного любовного союза, чуждого предрассудков, лжи и притворства, которые, по его убеждению, составляют суть конвенционального брака, отповедь богатого коммерсанта Гульстада (также претендующего на руку Сванхильд) о недолговечности страстной любви заставляет влюбленных усомниться в прочности своих чувств и расторгнуть помолвку. Фалк покидает дом возлюбленной, его «ждет мир возможностей богатых» [Ибсен 1956а: 699], а Сванхильд соглашается выполнить «долг дочерний» [Там же: 703] и выйти замуж за Гульстада. Таким образом, идея свободного любовного союза оказывается несостоятельной по сравнению с традиционным буржуазным браком. Ибсен с горькой насмешкой констатирует, насколько легко доводы Гульстада в пользу брака, «разумной, тихой, но живой симпатии» и «сознания долга» [Там же: 691], разрушают уверенность влюбленных в силе их любви. Идея романтической чувственной любви остается для героев Ибсена мечтой, не выдержавшей столкновения с реальностью.

Представления о традиционном браке в комедии Ибсена воплотились в отношениях двух пар – Анны (сестры Сванхильд) и ее избранника студента Линна, а также пастора Строман и его супруги Фру Строман. Примечательно, что в рассуждениях пастора о сути

супружеских отношений проявляются стандартные патриархальные установки, дискредитирующие и обесценивающие брак как союз двух свободных любящих партнеров. Вообще тема личностной свободы героев ассоциируется в пьесе Ибсена только с отношениями вне брака: «Призванью можно следовать, когда вполне *свободны* вы, а *обрученный* лишь следует желаньям нареченной!» [Ибсен 1956а: 621]. До брака и Строман был «горяч и смел», как Фалк, а Линн увлечен идеями преобразования мира [Там же: 679]. Брак в пьесе Ибсена знаменует собой конец юношеских мечтаний, романтических представлений о жизни, о «призвании», о «влечении», о «творчестве» (Строман раньше был увлечен поэзией) [Там же: 622]. После брака, согласно Строману, «пришли заботы и труд за хлеб насущный... и семья... И сузился весь мир в моих глазах» [Там же]. При этом, очевидно, что автор едва ли сочувствует своим героям. Так Строман признается Фалку, что «подняться выше» [Там же: 671], т. е. следовать собственным желаниям, ему помешали лишь собственное малодушие и слабость. Но и романтический пафос Фалка, не подкрепленный поступками, не вызывает симпатии автора. Скорее благосклонность Ибсена на стороне Сванхильд, для которой и буржуазный брак, и «любовь-игра» [Ибсен 1956а: 695], которую ей предложил Фалк, одинаково разрушительны. «Да, пошлость и ничтожество во всем! И я ничей бы жребий не избра-

ла» [Там же: 602], – эти слова героини можно отнести к обоим вариантам супружества.

В центре комедии Ведекинда «Молодая жизнь» также несколько влюбленных пар. В отличие от героинь Ибсена, воспитанницы женской школы в пьесе Ведекинда дают друг другу обет безбрачия до тех пор, пока не получат образования и смогут на равных общаться со своими будущими супругами. Однако вскоре девушки одна за другой нарушают свои клятвы и готовятся выйти замуж. Идею идеальной романтической любви, о которой грезили главные герои Ибсена, в пьесе Ведекинда пытаются реализовать Альма и ее избранник поэт Франц Людвиг Мейер. В отличие от Сванхильд и Фалка, герои Ведекинда вступают в брак. При этом Мейер воспринимает брак не столько как любовный союз, объединяющий «мужество» и «женственность» (как влюбленные в комедии Ибсена) [Ибсен 1956а: 654], сколько как «союз, который зиждется на слиянии двух душ» [Ведекинд 1908б: 32]. Представления Мейера об идеальной спутнице или, если воспользоваться определением немецкого романтика Ф. Шлегеля, «совершенной подруге» художника [Шлегель: 9] воплощаются в образе Психеи, «олицетворенного духовного принципа»

[Ведекинд 1908б: 64], роль которой предстоит исполнить его супруге Альме (Мейер на протяжении половины пьесы сочиняет стихотворение на эту тему). Ведекинд с присущей ему иронией показывает, как в поисках творческого и духовного просветления Мейер борется с чувственным влечением к своей супруге. Пытаясь сосредоточиться лишь на духовной стороне их отношений, он мучает Альму философскими теориями и лекциями о воспитании. Наконец, устав сопротивляться своим плотским желаниям, он решает расстаться с нею, призывая другие пары «уже до свадьбы заняться своим духовным оплодотворением» [Там же: 62]. В финале комедии Ведекинда Альма, надев вместо туники Психеи легкомысленный костюм Амура, декламирует стихи Мейера, что производит комический эффект. Момент, призванный стать высшим воплощением идеалов Мейера, перерастает в безжалостную сатиру на современные идеи женской эмансипации, на альтернативу буржуазного брака – духовный союз, основанный на принципах платонической любви и творческого взаимодействия супругов¹.

В качестве вариации подхода Мейера в пьесе Ведекинда показаны отношения еще

¹ На рубеже XIX–XX вв. появилась идея тройственных союзов, одним из самых известных воплощений которой стал союз Лу Андреас-Саломе, Пауля Рее и Фридриха Ницше.

одной пары – Анны и Оскара. В образе Анны, студентки, изучающей медицину, немецкий драматург рисует убежденную эмансипацию – по словам ее будущего супруга, «вздорную особу с эмансипационным бредом» [Ведекинд 1908б: 49]. В отличие от легкомысленной Альмы Анна строго соблюдает обет безбрачия и отстаивает «человеческие права» женщин [Там же: 44]. Призывы и требования, которые Анна обрушивает на героев пьесы, созвучны лозунгам феминисток. При этом напор, с которым она требует восстановить женщину в ее правах, явно утомляет героев, свидетельствуя о более чем ироничном отношении к героине и самого автора. Так, в развязке пьесы выясняется, что Анна давно состоит в тайном браке с Оскаром – главным объектом ее нападков.

В комедии «Молодая жизнь» (впрочем, как и в некоторых других пьесах) Ведекинд подхватывает дискуссию о вопросе женской эмансипации, «спровоцированную» в литературе «рубежа веков» пьесой Ибсена «Кукольный дом» (“Et dukkehjem”, 1879) [Seehaus 1974: 34]. Правда, акценты в решении этой проблемы немецкий драматург расставляет по-своему. В прологе к комедии «Молодая жизнь» автор с насмешкой изображает заседание женского союза. Одна из его участниц, Эрна, ведущая протокол собраний, признается, что от такой (очевидно, «мужской») работы у нее «выросли усы» [Ведекинд 1908б: 6]. Другая героиня Маргарита предпочитает

читать пьесы Ибсена занятия любовью с мужем:

«Альма: А ты разве не читала “Нору”?»

Маргарита: Мы вообще никогда не читаем. Он советовал мне усердно купаться и много плавать. А когда я начинаю хандрить, то мне только стоит сказать ему об этом.

Альма: И что же?

Маргарита: (делает жест и свистит) Фьють! <...> Он чуть не зацеловал меня до смерти» [Там же: 28–29].

Серьезное отношение к проблеме женской самореализации у Ибсена сменяется в комедии Ведекинда позицией скорее амбивалентной. Немецкий драматург, в отличие от Ибсена, выводит в пьесе несколько эмансипаторных сценариев отношения к браку и семейной жизни, многие из которых опровергаются самими женщинами. Альтернативой женской эмансипации для героинь Ведекинда становится «полноценная» половая жизнь в браке.

В комедии «Молодая жизнь» Ведекинд, с одной стороны, подчеркивает важность гендерной дискуссии в ее ключевых моментах: женское образование, женские объединения, сочетание «плотского» и «духовного» в союзе мужчины и женщины. А с другой стороны, приверженность к стереотипам и непоследовательность героев отражает ее уязвимые точки. Представляется, что ис-

тинной эмансипацией автор считал, прежде всего, возможность современного человека (кстати, вне зависимости от его пола) сохранить свою истинную природу, т. е. следовать своим инстинктам и желаниям. Решение проблемы, согласно Ведекинду (в отличие от Ибсена), состоит не в приобщении женского начала мужскому социально-культурному коду, а в приобщении мужского начала женскому.

В статье «Писатель Ибсен и “Строитель Солнес”» (“Schriftsteller Ibsen und ‘Baumeister Solness’”, 1905) Ведекинд открыто упрекает Ибсена в придании женским образам мужских черт и даже приводит шкалу мужественности ибсеновских героинь (по возрастающей – фрау Альвиг, Нора, Лона Хессель, Гедда Габлер, Хильда Вангель) [Wedekind 1990с: 407]. Попытка женщины интеллектуально сравняться с мужчиной, по-видимому, представлялась немецкому писателю искажением истинной женственности, заключающейся в чувственности, физической красоте, потребности «жить любовью» [Ведекинд 1908а: 210], т. е. безрассудно следовать своим желаниям вопреки моральным нормам и законам общества. Наиболее полным воплощением представлений автора об истинной женственности,

без сомнения, является героиня дилогии о Лулу¹, для которой «жизнь и есть любовь» [Там же].

По мнению Ведекинда, в сравнении с его «темпераментными» героинями, женщины в пьесах Ибсена выглядят «бездушными подростками» [Wedekind 1990с: 407]. «Одного любишь, за другого выходишь замуж», – цитирует Ведекинд в своей статье слова Норы при встрече с фрау Линден. И далее:

«Что означает любить кого-то? Невозможность жить, не обладая возлюбленным; к этому же ведь относится и совместное существование! Как же Нора может утверждать, что любит этого мужчину? Только потому, что он случайно стал ее супругом. Это “случайно”, это “не знать того, чего хочешь” только у Ибсена сочетается с нормальными экземплярами человека с хорошими задатками... Это “случайно” и “не знать того, чего хочешь” есть выражение отсутствия породы, испорченности с точки зрения качества породы» [Там же: 406].

Героини Ведекинда живут любовью. Способность любить ассоциируется в пьесах Ведекинда со свободой и счастьем. Герои, практикующие промискуитет, нарушают общественные устои и обретают свободу. Уязвимость концепции Ведекинда состоит в том,

¹ Речь идет о дилогии «Дух земли» (“Erdgeist”, 1896) и «Ящик Пандоры» (“Die Büchse der Pandora”, 1904), главная героиня которой обладает роковой властью над мужчинами. Лулу считается самой знаменитой femme fatale литературы «рубежа веков». См. об этом: [Florack 1995].

что в реальности истинной женственностью может обладать лишь женщина легкого поведения, социальный статус которой позволяет ей «подняться» над законами общества и моралью (такова Лулу или, например, Франциска из одноименной пьесы Ведекинда¹). При этом свобода, которой обладают героини Ведекинда, носит иллюзорный характер. Лулу и других “Freudenmädchen” («девушек легкого поведения»²), являющихся по сути изгоями общества, ожидает одиночество или гибель³.

В решительности ибсеновских героинь, в их способности рационально мыслить и действовать Ведекинд видел радикальное проявления женской эмансипации, опасность которой состоит в искажении понятия женственности, вирилизации женского и кризисе маскулинности⁴. «Норы» ассоциируются в пьесах Ведекинда с представительницами женского движения и предстают в образах закомплексованных старых дев и дурнушек, отрицающих чувственную сторону жизни. Так, в пьесе «Гидалла» (“Karl Hetmann, der Zwergriese (Hidalla)”, 1904) в роли феминистки выступает «дурнушка»

Берта Лаунхарт. Недостатки своей внешности она компенсирует борьбой за права женщин. При этом «кумир» Берты красавица Фанни вступает не в женский союз, а в «Международное общество по культивированию породистых людей», в основе деятельности которого лежат представления о «новой» морали, подразумевающие свободные сексуальные отношения между партнерами: «все имеют право на всех», «все женщины подчинены всем мужчинам, все мужчины подчинены всем женщинам» [Wedekind 1990a: 237]. В пьесе «Смерть и дьявол» (“Tod und Teufel”, 1905) главная героиня Лизочка сбегает в бордель от своей эмансипированной хозяйки, старой девы, члена «Международного союза по борьбе с продажей девушек в дома терпимости». В свою очередь, владелец заведения, в котором беглянка находит приют, открыто называет женскую эмансипацию «пустой болтовней», а «естественную потребность» женщины видит в любви и материнстве [Wedekind 1990d: 304].

Хотя публикация пьесы «Кукольный дом» принесла Ибсену репутацию поборника женской эмансипации, однако сам он при-

¹ Героиня драмы «Франциска» (“Franziska”, 1911), переодевшись мужчиной, ведет жизнь полную удовольствий.

² Так называет себя Лулу. Причем автор понимает это обозначение буквально – девушка, дарящая радость или счастье (от нем. “Freude” – «радость»). “Freudenmädchen” у Ведекинда – положительный тип героини.

³ Лулу гибнет в трущобах Лондона под ножом Джека Потрошителя, а Франциска остается одна с ребенком на руках.

⁴ Об этом см.: [Ридер].

знавался в том, что никогда «сознательно не содействовал» женскому движению [Ибсен 1956г: 663]. «Я даже не вполне уяснил себе его сущность. То дело, за которое борются женщины, мне представляется общечеловеческим», – отметил писатель в своей речи на праздновании, организованном в честь него, в союзе норвежских женщин 26 мая 1898 г. [Там же: 663]. Проблемой современного общества писателю, очевидно, представлялось отсутствие личной свободы, невозможность осуществить личный выбор, не вступив при этом в противоречие с общественными нормами. В строго регламентированных условиях существования патриархального общества женщина представляется Ибсену наиболее уязвимой. В финале пьесы «Кукольный дом» Нора в разговоре с мужем рассуждает о «неправильных» общественных законах, искажающих подлинную природу человеческих поступков и желаний [Ибсен 1956б: 450]. Очевидно, что в выборе Норы не стоит искать открытого призыва к борьбе за женское равноправие. Согласно тексту драмы, Нора никогда не интересовалась женским вопросом. Решение оставить мужа героиня принимает, чтобы «разобраться в себе», «воспитать самое себя» [Там же: 448] и, нако-

нец, прекратить разыгрывать навязанные ей обществом и семьей роли. Однако свобода, которую героиня надеется обрести, покинув дом, в конечном счете не является освобождением. Если вспомнить судьбу ее прототипа¹, то возможные последствия поступка ибсеновской героини могут показаться более чем трагическими.

О невозможности быть собой в современном обществе речь идет и в пьесах Ведекинда, однако автор понимает под этим не социальное или интеллектуальное равенство мужского и женского, а возможность человека жить согласно своим желаниям и инстинктам. В идее плотской любви писатель видел способ возвращения человека к своей природе, к самопознанию и самореализации. Причем, согласно Ведекинду, женщина (как воплощение чувственного, инстинктивного, природного начала) обладает бóльшим потенциалом для реализации этой задачи. Именно женщина воплощает собой в творчестве драматурга представления о ницшеанском сверхчеловеке или «новом человеке»².

Итак, Ведекинд полемизирует в своих пьесах с идеями Ибсена о семье и браке, женской эмансипации и свободе личности в современном обществе. Подхватывая сюжетные

¹ Прототипом Норы была норвежско-датская писательница Лаура Килер, с которой Ибсен был знаком и историю брака которой взял за основу своей пьесы. Об этом см.: [Адмони].

² Об этом см.: [Vinçon 2005; Придорогина].

линии и темы в драмах Ибсена, автор предлагает для них свое оригинальное решение, отражающее специфику его мировоззрения. Интерпретация понятий женственности и эмансипации в пьесах Ведекинда не только отражает особенности гендерного дискурса в литературе «рубежа веков», но и является частью авторской концепции «нового человека».

Литература

- Адмони, В.Г. Генрик Ибсен. Л.: Художественная литература, 1989.
- Ведекинд, Ф. Лулу. Вампир (Дух земли): Трагедия в 4 д. с прологом / пер. с нем. изд. Вс. Мейерхольда; пролог и эпигр. в перев. С. Городецкого. Ящик Пандоры: Трагедия в 4 д.: Драматическое произведение в 2 частях / пер. П. Гиберман. СПб.: Шиповник, 1908.
- Ведекинд, Ф. Молодая жизнь. Комедия в 3 актах с прологом / пер. Ашунг. М.: Основа, 1908.
- Ибсен, Г. Комедия любви // Собрание сочинений в 4-х тт. / пер. А. и П. Ганзен. М.: Искусство. 1956а. Т. 1. С. 551–708.
- Ибсен, Г. Кукольный дом // Собрание сочинений в 4-х тт. / пер. А. и П. Ганзен. М.: Искусство. 1956б. Т. 3. С. 371–455.
- Ибсен, Г. Предисловие ко второму изданию «Комедии любви» // Собрание сочинений в 4-х тт. / пер. А. и П. Ганзен. М.: Искусство. 1956с. Т. 1. С. 549–550.
- Ибсен, Г. Речь на торжественном обеде в Стокгольме 13 апреля 1898 г. // Собрание сочинений в 4-х тт. М.: Искусство. / пер. В. Адмони. 1956д. Т. 4. С. 662–663.
- Павлова, Н. Ведекинд // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П.М. Топера. М.: ИМЛИ РАН. 2008. С. 112–113.
- Придорогина, Е.А. Поиски «нового человека» в творчестве Франка Ведекинда // Ежегодник российского союза германистов. Н. Новгород: Деком, 2019. С. 60–67.
- Ридер Ле, Жак. Венский модерн и кризис идентичности / пер. Т. Баскаковой. СПб: Издательский дом «Галина Скрипис», 2009.
- Хеммерляйн, Б. Ибсен. Путь художника / пер. Е.А. Панкратовой. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2010.
- Шлегель, Ф. Люцинда // Немецкая романтическая повесть. Статья и коммент. Н. Берковского. М., Л.: Academia, 1935. С. 3–109.
- Florack, R. (1995). Wedekinds „Lulu“: Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Niemeyer.
- Seehaus, G. (1974). Frank Wedekind. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Vinçon, H. (2005). Inszenierung der Sexualität. Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Sexualdiskurses im 19. Jahrhundert am Beispiel von Frank Wedekinds „Eden-Konzept“. In M. Luserke-Jaqui (Ed.), Alle Welt ist medial geworden. Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne; Internationales Darmstädter Musil-Symposium. Tübingen: Francke, 261–292. Available from: <http://www.frankwedekindgesellschaft.de/downloads/>

literatur/sekundaer/Vincon_Inszenierung_der_Sexualit_t.pdf (date of access: 30.05.2022).

Vinçon, H. (2013). Frank Wedekind – Aufbruch ins 20. Jahrhundert. In J.G. Pankau (Ed.), *Fin de siècle. Epoche. Autoren, Werke.* Darmstadt: WBG, 161–176.

Wedekind, F. (1986). *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben* (G. Hay, Ed.). Frankfurt a. M.: Athenäum.

Wedekind, F. (1990a). Karl Hetmann, der Zwergriese. Selected works (Vol. II). München: dtv, 217–293.

Wedekind, F. (1990b). Schauspielkunst. Selected works (Vol. I). München: dtv, 313–336.

Wedekind, F. (1990c). Schriftsteller Ibsen und “Baumeister Solneß”. Selected works (Vol. I). München: dtv, 405–423.

Wedekind, F. (1990d). Tod und Teufel. Selected works. (Vol. II). München: dtv, 293–325.

References

Admoni, V.G. (1989). *Henrik Ibsen.* Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.

Florack, R. (1995). *Wedekinds „Lulu“: Zerrbild der Sinnlichkeit* [The Wedekind’s «Lulu»: distorted sensuality]. Tübingen: Niemeyer.

Hemmer, B. (2010). *Ibsen. Kunstnerens vei* [Ibsen. The artist’s way] (E.F. Pankratova, Trans.). Moscow: B.S.G.-Press.

Ibsen, G. (1956b). Et Dukkehjem [A doll’s house] (P. Ganzen, Trans.). *Sobraniye sochineniy v 4-kh tt* [Collection of work in 4 Vols.] (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo, 371–455.

Ibsen, G. (1956a). Kjærlighedens Komædie [Love’s comedy] (P. Ganzen, & V.G. Admoni, Trans.). *Sobraniye sochineniy v 4-kh tt* [Collection of work in 4 Vols.] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 551–708.

Ibsen, G. (1956s). Predislovie ko vtromu izdaniyu «Komædii lyubvi» [Foreword to the second edition of “Love’s comedy”] (P. Ganzen, Trans.). *Sobraniye sochineniy v 4-kh tt* [Collection of work in 4 Vols.] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo, 549–550.

Ibsen, G. (1956d). Rech’ na torzhestvennom obede v Stokgol’me 13 aprelya 1898 g. [Ibsen’s speech at a formal dinner in Stockholm on the 13th April 1898] (V.G. Admoni, Trans.). *Sobraniye sochineniy v 4-kh tt* [Collection of work in 4 Vols.] (Vol. 4). Moscow: Iskusstvo, 662–663.

Pavlova, N. (2008). Wedekind. In P.M. Toper (Ed.), *Entsiklopedicheskiy slovar’ ekspressionizma* [Encyclopaedic dictionary of expressionism]. Moscow: IMLI RAN, 112–113.

Pridorogina, E.A. (2019). Poiski «novogo cheloveka» v tvorchestve Franka Vedekinda [Search for a “new man” in Frank Wedekind’s dramatic works]. *Ezhegodnik rossijskogo soyuza germanistov* [Yearbook of the Russian Union of Germanists]. N. Novgorod: «Dekom», 60–67.

Rider Le, J. (2009). *Modernité viennoise et crises de l’identité* [Viennese modernism and the identity crisis] (T. Baskakova, Trans.). Saint Petersburg: Izdatel’skiy dom «Galina Skripsis».

Schlegel, F. (1935). Lucinde. In N. Berkovskiy (Ed.), *Nemetskaya romanticheskaya povest’*

[German romantic novel]. Moscow, Leningrad: Academia, 3–109.

Seehaus, G. (1974). *Frank Wedekind*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Vinçon, H. (2013). Frank Wedekind – Aufbruch ins 20. Jahrhundert [Frank Wedekind – awakening of the 20th century]. In J.G. Pankau (Ed.), *Fin de siècle. Epoche. Autoren, Werke* [Fin de siècle. Epoch. Authors. Works]. Darmstadt: WBG, 161–176.

Vinçon, H. (2005). Inszenierung der Sexualität. Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Sexualdiskurses im 19. Jahrhundert am Beispiel von Frank Wedekinds „Eden-Konzept“ [Performance of sexuality. Wedekind's „Eden“-Concept]. In M. Luserke-Jaqui (Ed.), *Alle Welt ist medial geworden. Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne; Internationales Darmstädter Musil-Symposium* [The whole world has become media. Literature, Technology, Natural sciences in Classical Modernism; International Symposium of the Darmstadt Museum]. Tübingen: Francke, 261–292. Available from: <http://www.frankwedekindgesellschaft.de/downloads/>

literatur/sekundaer/Vincon_Inszenierung_der_Sexualit_t.pdf (date of access: 30.05.2022).

Wedekind, F. (1908). *Die junge Welt* [The young life] (Ashung, Trans.). Moscow: Osnova.

Wedekind, F. (1986). *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben* [Diary of an erotic life] (G. Hay, Ed.). Frankfurt a.M.: Athenäum.

Wedekind, F. (1990a). Karl Hetmann, der Zwergriese [Karl Hetmann, the dwarf giant]. *Selected works* (Vol. II). München: dtv, 217–293.

Wedekind, F. (1908). *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora* [Lulu. Earth Spirit. Pandora's Box] (Vs. Mejerhol'd, S. Gorodeckij, & P. Giberman, Trans.). Saint Petersburg: Shipovnik.

Wedekind, F. (1990b). Schauspielkunst [The dramatic art]. *Selected works* (Vol. I). München: dtv, 313–336.

Wedekind, F. (1990c). Schriftsteller Ibsen und „Baumeister Solneß“ [The writer Ibsen and «The master builder»]. *Selected works* (Vol. I). München: dtv, 405–423.

Wedekind, F. (1990d). Tod und Teufel [Death and Devil]. *Selected works*. (Vol. II). München: dtv, 293–325.

Для цитирования: Придорогина Е.А. Ведыкинд vs Ибсен: опыт компаративного анализа // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 172–184. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-172-184

For citation: Pridorogina E.A. (2022). Wedekind vs Ibsen: a comparative analysis. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (3), 172–184. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-172-184

WEDEKIND VS IBSEN: A COMPARATIVE ANALYSIS

Elena A. Pridorogina, PhD (Philology), Associate Professor at Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia); e-mail: e.pridorogina@spbu.ru

Abstract: The author studies the influence of Henrik Ibsen (1828–1906) on Frank Wedekind’s (1864–1918) dramatic work. The analysis involves Wedekind’s diary entries, as well as two essays (“Dramatic Art” and “The Writer Ibsen and the Builder Solness”) devoted to Ibsen’s work, evaluation of his artistic methods, techniques and role in the history of German theater. A comparative analysis of several dramatic works by both authors (plays “Love’s Comedy”, “A Doll’s House” by Ibsen and Wedekind’s play “The Awakening of the Spring”) is carried out. Analyzing the dramatic works of both writers, the author demonstrates the transformation of Ibsen’s concepts and images in Wedekind’s work. Using the results of the analysis the author formulates the basic ideas of Wedekind’s philosophic and creative conception. The features of the author’s interpretation of the problem of family and marriage, female emancipation and personal freedom in Wedekind’s plays and their differences from Ibsen’s interpretations are revealed. On the basis of the analysis, the specificity of the author’s concept of Wedekind is determined, reflecting the main provisions of gender discourse characteristic for Western European literature at the turn of the XIX–XX centuries.

Key words: Wedekind, Ibsen, emancipation, femininity, woman question

