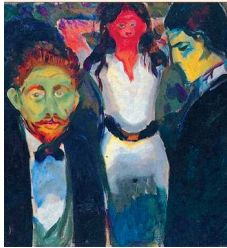


Библиотека Всемирной Литературы



АВГУСТ СТРИНДБЕРГ

Красная комната. Пьесы. Новеллы



Август Юхан Стриндберг

Красная комната. Пьесы. Новеллы

Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=627225
Красная комната. Пьесы. Новеллы: Эксмо; Москва; 2011
ISBN 978-5-699-49149-0

Аннотация

Первым натуралистическим романом в Швеции считается «Красная комната». Этот роман, написанный в 1879 году, выдвинул Августа Стриндберга в число ведущих писателей рубежа XIX и XX веков. Стриндберг стал основоположником современной шведской литературы и современного театра, его пьесы предвосхитили появление экспрессионизма и театра абсурда. Конфликт между внешней видимостью и внутренней сущностью людей и явлений, «война полов», противостояние человека злу – этими темами насыщены произведения писателя и драматурга.

Содержание

Художественный мир Стриндберга	4
1	4
2	6
3	9
4	12
5	13
6	17
7	20
8	23
9	26
Красная комната	27
Глава 1	27
Глава 2	35
Глава 3	40
Глава 4	48
Глава 5	60
Глава 6	66
Глава 7	75
Глава 8	79
Глава 9	86
Глава 10	90
Глава 11	96
Глава 12	102
Конец ознакомительного фрагмента.	104

Август Юхан Стриндберг

Красная комната. Пьесы. Новеллы

Художественный мир Стриндберга

Он стоял перед явлениями жизни, точно полководец, и ничто не ускользало от его орлиного взгляда, все касалось его сердца, все исторгало из души его созвучный отзвук или гордый крик протеста.
М. Горький¹

1

Он очень велик, но и калейдоскопичен – этот мир, полный богатой и причудливой фантазии, странных героев и неожиданных поворотов событий и все же единый в высоком душевном настрое, верный суровой – почти жестокой – правде. Мир Августа Стриндберга – это великое в малом, космос, вмещенный в сознание и чувства личности, переживающей боль человечества.

Стриндберговский герой – одинокий и неприкаянный, бродяга и пария, оказывающийся подчас марионеткой во власти неведомых ему – казавшихся роковыми – сил и обстоятельств, вынужденный носить маску, играть несвойственную ему роль. Но он и человек, оглядывающийся на прошлое, ищущий опоры в настоящем, с трепетом и надеждой всматривающийся в будущее. Находясь в постоянных поисках истины, Стриндберг и многие из его героев часто обращаются к первоосновам бытия, прислушиваются к голосу природы, становятся поверенными и современной жизни – бурной и нервной, не принимающей ада на земле, стихии несчастий, опустошительных и кровопролитных войн. Противник социального зла и насилия, писатель болезненно и остро переживает конфликты окружающей действительности, стремится вырваться из замкнутого пространства, представляющегося ему в образе тюрьмы – от государственных форм подавления личности до такой ячейки буржуазного общества, как семья. При этом он не щадит и себя, поскольку переживаемый им кризис индивидуалистического сознания явно обнаруживает несостоятельность культа ницшеанского героя, в котором шведский писатель одно время видел якорь спасения.

В своей темпераментной драматургии и публицистике, в исповедальной прозе Август Стриндберг пытался смело ставить нерешенные проблемы времени, стремился один на один сражаться со Злом; находясь в состоянии трагической безысходности, «бросал вызов божественным силам». В жесткой прямоте, которая оказывалась формой остранения, выражалось его бунтарство, бескомпромиссная позиция в борьбе против «волчьих» законов и инстинктов.

Стриндберг нередко переносит действие и героев из житейского плана в иное измерение, повествование его переходит в сказку и притчу, становится философски и психологически насыщенным, даже детали наполняются метафорическим смыслом. Показав Швецию «с черного хода», писатель, по сути, дает реалистическую обобщающую картину, характерную вообще для собственнического мира. Картины жизни, запечатленные часто гротескно

¹ Эпиграф к вступительной статье взят из книги М. Горького «Несобранные литературно-критические статьи» (М., 1941, с. 272) (статья-некролог «Август Стриндберг», 1912 г.).

и экспрессионистски выразительно, предстают в стриндберговском театре многозначительными символами, олицетворяющими абсурд, бессмыслицу, становятся «тенью вещей».

«Гофманский» мотив двойничества и у Стриндберга выражал творческую индивидуальность – крайнюю противоречивость мировоззрения, характеризующуюся раздвоенностью его натуры. «Словом безумца в свою защиту» вызывающе именовал писатель свой отчужденный взгляд на кодекс прописных истин, подчеркивая этим свое резкое неприятие внешней упорядоченности, мещанского благополучия, бездуховности. Буржуазная же критика, истолковывавшая наследие писателя прямолинейно и негативно, преувеличивала моменты психического состояния писателя и в этом ключе решала вопрос об автобиографическом характере его творчества в целом. Так создавались легенды о его декадентстве и оккультизме, анархизме, женоненавистничестве... Однако отнюдь не кризисные моменты в его жизни и творчестве (*которые, кстати, также бывали формой и итогом мучительных исканий*) определяли наиболее существенные и ценные стороны художественного наследия писателя. В юности и затем особенно в 80-е годы, в пору расцвета его реализма, наконец, на позднем этапе – на рубеже веков – Стриндберг, демократически мыслящий литератор и общественный деятель, неоднократно обращавшийся к социалистическим идеям и дававший бой церковникам и политической реакции, решительно порывал с ницшеанством и мистическими настроениями, интересно экспериментировал в жанрах реально-психологической прозы, социальной, исторической и камерной драматургии.

2

Многие факты из жизни и творчества Юхана Августа Стриндберга (1849–1912) его биографами и критиками нередко истолковывались в духе психоанализа. Писателю ставили в вину его происхождение (он был сыном служанки), легкомысленные, с точки зрения мещанской морали, стороны его личной жизни и особенно его непримиримую позицию в нравственных и социальных вопросах в широком диапазоне – от так называемого антифеминизма до резких выступлений против полицейских методов подавления прав личности государственным аппаратом.

Между тем вызывающий тон чаще всего был ответной реакцией на проникновение жестокости, стяжательства во все поры жизни, даже в ее святая святых – в семейные отношения. Движение за женское равноправие – в его буржуазном варианте – оказывалось часто карикатурным, призрачным, а потому писатель по праву ополчался и на него. В связи с этим известный общественный и литературный деятель Георг Брандес в статье, посвященной Стриндбергу, с горечью писал о таких «печальных вещах» современности, как «ненависть и война между народами», как «расовая ненависть и расовая война» и, наконец, как «война и ненависть между двумя полами, между двумя половинами человечества». Закljučая эту мысль, датский критик повторял настойчивый призыв одной из сказок Андерсена: «Будем же людьми!»

Понятно, что «войну полов» начал не Стриндберг. По словам его современницы – норвежской писательницы Камиллы Коллет, воинственные крики уже давно раздавались из «лагеря немых». Стриндберг же заговорил об этом во весь голос, допуская, правда, известные преувеличения. «Учитель народа», он стремился по-своему воплотить и в собственном творчестве принцип развития – по образцу своей темпераментной жизни, а жил он действительно бурно, чувствовал сильно, и мозг его находился постоянно в состоянии кипения. Он не пасовал перед конфликтными ситуациями, если считал себя правым, – смело пошел на разрыв с отцом-коммерсантом, оставил казавшиеся ему однообразными и сухими занятия в Упсальском университете. В течение некоторого времени он увлекается медициной и театром, литературой, живописью и скульптурой, пробует профессии школьного учителя, журналиста, телеграфиста на шхерах. Лишь служба в столичной Королевской библиотеке (в 70-х – начале 80-х гг.) и активная журналистская деятельность несколько стабилизируют его интересы, позволяют серьезно заняться историей, вплотную приблизив его к художественному творчеству.

Семья, школа, университет откладывают, конечно, отпечаток в сознании Стриндберга. Дед будущего писателя, страстный поклонник театра, был даже автором «Оригинальных шведских драм». Однако театральный эпизод в жизни юноши, по сути, начался с... увлечения анатомией: медик-актер с восхищением размышлял о красоте человеческого тела. Картины родной северной природы также привлекали его пристальное внимание. Начинающий писатель обуреваем фаустовскими сомнениями и устремлениями. Но ответы на мучившие вопросы он ищет не столько в окружающем дисгармоничном мире, а в «подполье каждой натуры» и потому пытается в «истории развития одной души» – в «Слове безумца в свою защиту» – запечатлеть тайны жизни, в частице выстраданного одиночкой утвердить самоценность личности, своего рода разумный эгоизм.

В конце 60-х – начале 70-х годов молодой писатель почти всецело отдается стихии увлечения культурой предшествующих эпох: таковы в его «малой» драматургии отзвуки Античности («Гермиона»), поры древнескандинавских саг и введения на Севере христианства («Изгнанник»); романтическое начало и здесь сказалось в резком противопоставлении

возвышенной личности – косной среде. Ярким воплощением подобной ибсеновской концепции явился трагический образ датского скульптора Торвальдсена («В Риме»).

Своеобразным теоретическим комментарием к исторической драме датского романтика Адама Эленшлегера явилось сочинение Стриндберга на звание кандидата – «Хакон ярл, или Идеализм и реализм» (1871), в котором выдвинуто положение о том, что подлинное поэтическое искусство определяется правдой действительности наподобие древних саг и творений Шекспира. В цикле статей «Перспективы» (1872) писатель продолжает противопоставлять абстрактной романтике поэзию реальной жизни. Отчасти эти эстетические положения он реализует в таких юношеских «лирических» пьесах, как «Секрет гильдии», «Жена господина Бенгта», «Странствия Счастливого Пера» и др., – впрочем, разных по типологии, но одинаково насыщенных социальной и этической проблематикой, по-руссоистски противопоставляющих чувство, природную простоту и патриархальность уродливой цивилизации.

Первым крупным реалистическим произведением Стриндберга, созданным «в духе Шекспира», явилась историческая драма «Мистер Улоф» (1872), в которой автор обратился к знаменательным событиям национального прошлого – эпохе Реформации и времени правления Густава Васы (XVI в.). Сам автор указывал на актуальный характер своего произведения, написанного, по его словам, «реалистически под впечатлением франко-прусской войны и Коммуны». Двойной план драматического конфликта реализован в идеях и поступках основных персонажей – не только Олауса Петри, ученика и последователя Лютера, но и более радикально настроенных представителей «черни», печатника Йерда, анабаптистов.

Основная концепция драмы все же связана с трактовкой образа главного героя. Как и шекспировские персонажи (Юлий Цезарь, Гамлет), Улоф не может быть определен однозначно. Из исторических хроник, поэтических произведений и научных исследований Стриндберг почерпнул сведения о выдающемся деятеле шведской Реформации и ученом-историке. Размышляя о правах и достоинствах человека, драматург стремился показать своего героя как сильную личность в духе ибсеновского Бранда. Однако трагический конфликт в пьесе строился зигзагообразно – Улоф, энтузиаст и идеалист, оказывается не в состоянии последовательно идти к достижению цели. Разрыв с католической церковью осложняется побочными мотивами – противоречивым отношением его к королевской власти, неравным браком, вызывающим осуждение окружающих, вступлением в союз с мятежниками, а затем и отступничеством от дела не только анабаптистов, но и Реформации. Загадка Улофа, личности сильной, внутренне, подобно Галилею, остающейся непреклонной, верной высоким принципам, решается, таким образом, не логикой внешних событий, а его собственным характером, сложным путем избранной им титанической борьбы.

Обстоятельства вынудили Стриндберга продолжать в течение длительного времени работу над новыми – сценическими – редакциями драмы. Задачи писателя при этом не были связаны лишь с требованиями дирекции театров и цензуры, то есть с необходимостью «исправить» или убрать особо опасные места. Психологические мотивировки событий и поступков героев особенно усилены в третьем, стихотворном варианте драмы (1879). Возможные – этические – решения теперь вынесены автором в подтекст. В аллегорических сценах эпилога Стриндберг осуждает тактику отступничества, всякого рода приспособленчество, утверждает идею неизбежной победы добра над злом. Как видно, художественная концепция героя не укладывалась в понятие компромисса, она позволяла показать и объяснить его сложный характер и поступки цепью обстоятельств, даже случайностей, раскрывавшихся порою в существенных деталях. Если исторический деятель Реформации ратовал за обновление в рамках религиозного учения, то герой Стриндберга помышлял об изменениях более радикальных – нравственных, социальных, политических.

С конца 70-х годов в творчестве Стриндберга происходит значительная перестройка. Интересы писателя сосредоточены отныне на социальном романе и современной драматургии.

3

Общественные идеалы Стриндберга критика обычно связывала с концепцией непрерывного исторического прогресса, заимствованной из книги Бокля «История цивилизации в Англии». По существу же, свои основные задачи писатель, близкий к деятелям возглавлявшегося Г. Брандесом движения прорыва, видел в активной борьбе за такое реалистическое искусство, в котором «глубокая и непрерывная критика» буржуазного общества осуществлялась «во имя прогресса». Подлинным источником вдохновения Стриндберга была реальная действительность, заставлявшая его ставить на обсуждение актуальные проблемы современности, мучительно размышлять о настоящем и будущем человечества и цивилизации. Ответы на волнующие вопросы писатель попытался дать в своем первом крупном социальном романе «Красная комната».

«Красная комната» (1879) – выдающееся явление в национальной литературе, поставившее автора рядом с крупнейшими европейскими писателями того времени. Действие «стокгольмского романа» происходит в конце 60-х годов девятнадцатого столетия, в условиях назревания общественного подъема, оппозиционных настроений, явно обозначившихся в среде столичной молодежи. Но это было и время духовного разброда в рядах буржуазной интеллигенции. Поэтому естественным было желание Стриндберга разобраться в сложных процессах духовной жизни и по возможности, как сообщал он в одном из писем к жене Сири фон Эссен, дать в романе «резюме истории нашего времени». В этом плане писатель как бы перебрасывал мост от прошлого к современности, от проблем «Местера Улофа» непосредственно переходил к проблемам «Красной комнаты».

По признанию самого Стриндберга, в годы работы над романом он продолжал оставаться «коммунаром», «стоял на стороне угнетенных», был «социалистом, нигилистом, республиканцем, всем, что может быть противоположностью реакционерам». Правда, положительная программа автора была еще довольно туманной и противоречивой, порой в ней проступали даже положения анархистского толка. Но более устойчивыми были идеи социального утопизма. В выступлениях писателя против «высших классов» содержится немало суждений, заимствованных из сочинений шведского социолога Нильса Квидинга, находившегося, в свою очередь, под влиянием идей Фурье. Непримируемость к буржуазному обществу и порожденным им учреждениям позволила Стриндбергу, с одной стороны, выступить с их критикой, а с другой – показать себя защитником людей труда, носителей высоких нравственных принципов.

В подзаголовке роман «Красная комната» определен как «Очерки из жизни художников и литераторов». Главный герой его молодой чиновник Арвид Фальк стремится вырваться из гнетущей мещанской обстановки, мечтает о литературной деятельности и славе. Среди либерально настроенных посетителей Красной комнаты, одного из клубов стокгольмской молодежи, Арвид и его друзья – художники, актеры, журналисты, ученые, помышляющие о свободе, своего рода новой реформации, но чаще всего убеждающиеся в том, что и сфера искусства заражена стяжательством, лицемерием, ложью, и потому, не имея твердой опоры, они вскоре теряют свои боевые лозунги, утрачивают юношеские иллюзии.

На этом основании критика резко отрицательно оценивала идейную деградацию героев романа. Но подобного рода прямолинейные выводы были далеки от определения задач, ставившихся писателем-реалистом. Конечно, не столько о крушении идеалов, оказавшихся несостоятельными перед лицом реальности, хотел рассказать автор. Картина идейной капитуляции – это не только повторение мотива отступничества. Стриндберг не мог торопить исторические события, которые со всей очевидностью развернутся и в Скандинавских странах со следующего десятилетия, в условиях значительного общественного подъ-

ема. Тем контрастнее и убедительнее была воссоздана в романе атмосфера интеллектуального застоя. Любопытно, что одного из издателей не удовлетворил нулевой финал романа. По его настоянию Стриндберг был вынужден в небольшом эпилоге (1882 г.) дополнить историю Арвида Фалька сообщением о его женитьбе. А между тем суть финала заключалась именно в «завесе» перед «неизвестным», в показе пути героя от универсального символа к реальному человеку, в размышлении юноши о близком будущем, в котором решающую роль будут играть уже новые общественные силы – поскольку вся буржуазная политика, по словам писателя, «по сравнению с рабочим движением гроша медного не стоит».

«Красную комнату» принято считать романом автобиографическим. Но это справедливо лишь отчасти. В образе Арвида Фалька, своего рода литературного героя, рассматривающего жизнь сквозь призму литературы (как, впрочем, и других персонажей; например, одного из них – Борга критик К. Смедмарк сравнивал с тургеневским Базаровым), действительно, немало от самого Стриндберга. Тот же критический взгляд на окружающее, философский склад мышления, демократичность убеждений. И все же автор романа в значительной степени превосходил своих героев, он лучше видел процесс и перспективы общественного развития.

Откликаясь на учение Г. Брандеса и французских позитивистов (Огюста Конта, Ипполита Тэна) относительно роли среды, Стриндберг особо останавливается на законе взаимной зависимости. В романе каждый из социальных слоев – буржуа, чиновники, интеллигенция, рабочие – составляет часть единого организма. И все же находятся они в состоянии сложных взаимодействий или антагонистических противоречий. Автор показал себя здесь превосходным мастером сатиры (вначале он ограничивался карикатурой), объектом которой оказываются в первую очередь люди деловой сферы и бюрократической системы управления государством (вплоть до риксдага), деятели исторических партий («шапок», «шляп» и др.).

По-бальзаковски ярко и убедительно раскрыта преступная натура коммерсанта Карла-Николауса Фалька, хищника, самым беззастенчивым образом отторгающего в свою пользу часть наследства младшего брата. Гротескно передана картина подкупов, царящих в среде чиновников, лжи и беспринципности официозной прессы. Не щадит писатель и нравов, бытующих в среде буржуазной интеллигенции, с огорчением говорит об упадке искусства. Именно в эту пору он решительно расходится с либерально настроенными литераторами из группы «Молодая Швеция».

Надежды Стриндберг возлагает на людей труда. Его интерес к пролетариату, высказывавшийся и в публицистике (статья «Рабочие», 1872), укрепляется в связи с экономическим кризисом и ростом рабочего движения в Швеции в конце 70-х годов. Последние одиннадцать глав «Красной комнаты» писались по свежим следам сундсвальской стачки лесорубов. В эту пору писатель читал «Манифест Коммунистической партии» и, видимо, под влиянием вступительных слов «Призрак бродит по Европе – призрак коммунизма» – в черновом варианте романа писал о газете «Красный призрак». В 80-х годах он даже начинает изучение «Капитала» К. Маркса.

Сам Стриндберг считал «Красную комнату» произведением документальным, поскольку случаи и факты в романе были им заимствованы из реальной действительности, из газетной хроники, из протоколов заседаний риксдага и т. д. Критика нередко сетовала на хаотичность композиции романа, объясняя это влиянием эстетики натурализма. Но газетные жанры органически вписывались в структуру «свободного романа», в котором писатель сознательно отходил от традиционных форм, даже, по сути, поступился выигрышной любовной интригой. Каждая из двадцати девяти глав романа, рисуя своего рода «шведский Пиквикский клуб», имеет в известной степени самостоятельное значение. В современных картинах – поэтических пейзажных зарисовках, физиологических очерках, письмах и памфле-

тах, в философских и политических дискуссиях, – объединенных единством замысла и определенными персонажами, писатель действительно сумел дать широкую панораму жизни Швеции. Именно в органическом слиянии поэта и журналиста, по словам Бьернсона, заключена особенность метода Стриндберга, писателя будущего.

4

«Красная комната» и последовавшие за ней публицистические произведения (памфлет «Новое царство», 1882, и др.), по свидетельству одного из современников писателя, произвели «впечатление ночного набата». Яростные нападки со стороны официальных кругов и реакционной прессы, обвинявших их автора в подрыве государственных устоев и в аморализме, заставили Стриндберга покинуть родину. С 1883 года начинается пятнадцатилетний период добровольного изгнания, скитаний по разным странам Европы – время, полное тревог и горестных раздумий. Но европейский опыт вместе с тем расширил кругозор писателя, приобщил его ко многим духовным ценностям.

Повествовательному искусству Стриндберга, в котором А. П. Чехов видел «силу не совсем обыкновенную», в немалой степени обязан своим развитием скандинавский социально-психологический роман, ставший в ряд с лучшими образцами современной прозы. Во многих романах и новеллах писателя явственно ощущается также вдохновенное чувство и мастерство поэта и драматурга. В них захватывают трагические конфликты, лиризм, умелое построение интриги, смелое введение монолога и диалога, приемы косвенной характеристики и авторский комментарий – словом, все то, чем будет насыщена эпическая форма романа XX века.

В больших и малых повествовательных жанрах 80-х годов (как, впрочем, и в его драматургии) обозначилась и такая существенная особенность стиля Стриндберга, как тяга к циклическому построению. Таковы, например, новеллистические сборники «Браки» (в двух томах), «Утопии в действительности» и другие. Роман «Готические комнаты» возвращает читателя к некоторым персонажам и к проблематике «Красной комнаты». Своеобразную автобиографическую тетралогию составляют романы «Сын служанки», «Время брожения», «В Красной комнате» и «Писатель». В дальнейшем в циклы будут объединены басни и сказки, исторические и камерные пьесы, публицистические статьи и книги и т. д.

Концепция нравственного противостояния характерна для большинства произведений Стриндберга, посвященных проблемам брака, семьи и воспитания. Причем воспитания не только детей, но и взрослых. Жестокости, бессердечию писатель противопоставляет чуткость, ранимость, великое чувство любви. В «брачных» новеллах Стриндберг выдвинул новое – по сравнению с Ибсеном, автором «Кукольного дома» и «Привидений», – решение женского вопроса. Так, в предисловии к сборнику «Браки» морали и идеологии буржуазного брака он принципиально противопоставляет свой идеал – «крестьянскую семью с ее «естественным» распределением обязанностей между полами».

«Малая» проза создавалась Стриндбергом в обстановке острых эстетических споров, в которых центральное место занимали проблемы реализма и натурализма. Продолжая свои теоретические положения 70-х годов, писатель в программной статье «О реализме» (1882) решительно относил себя к такому искусству, которое соотнобразуется с «правдой жизни», выбирает из нее «характерные черты». Но и в натурализме, верном природе, он стремился увидеть важный, по его мнению, научный, дарвиновский подход к явлениям действительности. Открытым вызовом мещанской морали стали уже брачные новеллы. Критика (например, М. Ламм, В. Берендзон) отмечает, что именно здесь Стриндберг не только «бросил перчатку эмансипированным женщинам», но и сделал «шаг к натурализму Золя», дал «коллекцию случаев», вырванных из жизни и выражающих общий «закон». И все же клинические случаи (влияние наследственности, психическая неуравновешенность и т. п.) для писателя не были главными, служили своего рода фоном, отзвуком прошлого, предрассудков и пороков старого мира, враждебного природе человека.

5

Круг духовных и творческих интересов Стриндберга в 80-е годы, на новом этапе его пути, продолжает оставаться обширным, разнообразным. Особый интерес представляют очерки и новеллы «Утопии в действительности» (1885), написанные под воздействием социалистических учений Сен-Симона, Фурье и особенно романа Чернышевского «Что делать?». Продолжая критику буржуазной цивилизации, писатель мечтает о руссоистском осуществлении принципов социальной справедливости. Герои этих, так называемых швейцарских, новелл – люди разных национальностей, главным образом эмигранты (шведы, русские, французы), оставившие по воле обстоятельств родину и стремящиеся на чужбине по-новому строить свою жизнь.

Иным здесь предстает у Стриндберга и решение семейных проблем. В фаланстере Годена отношения между мужчиной и женщиной гармоничны. Убеденный социалист, писатель выражает твердую уверенность в том, что и войны между народами Европы будут навсегда уничтожены. Правда, образы «новых людей» в его новеллах (Бланш, Эмиль Сешар, Павел), в отличие от героев романа Чернышевского, прямых и страстных в борьбе за социальную справедливость, еще слишком непоследовательны, сентиментальны.

Во второй половине 80-х годов в мировоззрении и творчестве Стриндберга происходит перелом. Знакомство его с учением Фридриха Ницше, закрепленное их перепиской, оказывает заметное влияние на писателя, хотя его увлечение ницшеанством не было всепоглощающим и длительным. Натуралистические тенденции, явно обозначившиеся в брачных новеллах, усиливаются в драматургии и эстетической теории. Не удовлетворенный состоянием современного шведского сценического искусства, Стриндберг подверг резкой критике принципы псевдоромантической и мещанской драмы.

Оригинальным теоретиком Стриндберг выступил в статьях «Натуралистическая драма» (предпослана в качестве предисловия к пьесе «Фрекен Жюли», стала манифестом новой драмы) и «О современной драме и современном театре». Реформу натуралистической драмы Стриндберг предлагает начать с более четкого определения ее идейно-эстетических основ и структуры. «Пьеса, доведенная до одной сцены», не должна поступаться ни сложной передачей внутреннего мира героев, ни максимальной напряженностью диалога, психологически тонкого и философски многозначительного. И если все-таки характеры оказываются в ней бесхарактерными, неустойчивыми, то объяснить это можно не новой техникой композиции одноактной драмы, а наличием этих свойств в самой жизни, в людях с разорванным сознанием, истеричных. Художник-реалист действительно хотел раскрыть природу и жизнь человека прежде всего как борьбу. По его словам, «сложностью мотивов» он гордился и считал ее «очень современной».

Внешне иным теперь предстает и индивидуализм героев Стриндберга – агрессивным, ницшеанским. В наибольшей степени это подтверждают драмы «Отец», «Фрекен Жюли», «Кредиторы», «Товарищи» и другие. Неудовлетворенность женщины своим зависимым положением в семье, высказанная еще Кристиной, героиней драмы «Местер Улоф», теперь перерождается, носит гипертрофированный, гротескный характер, и, как писал Стриндберг в статье «Равенство и тирания» (1885), движение женщин высшего класса даже оказывается «надежной опорой реакции».

Главная коллизия стриндберговских натуралистических пьес заключена не только в противоположности характеров мужчины и женщины. В борьбе полов, в условиях, казалось бы, камерных событий проступают тенденции социальные, предстающие как трагический результат, «последний акт» жизненного конфликта.

Начало циклу социально-психологических драм было положено пьесой «Товарищи» (первое название «Мародеры») (1886), которая, по замыслу автора, должна была стать второй частью трилогии (первая часть ее – «Отец» – к тому времени еще не была написана). Конфликт между Бертой и Акселем, людьми искусства, вырастает не только в ненависть супругов, но и в дискредитацию женщины как художника, творческой личности – ведь, по мысли писателя, женщины – это массы песка, а мужчины – крупы золота.

Трагедия «Отец» (1887), вышедшая во Франции с предисловием Э. Золя, считается своеобразным манифестом не только натурализма, но и «женоненавистничества» Стриндберга. Ненависть Лауры к мужу беспредельна: жена не ограничивается отстаиванием своих интересов, права воспитывать дочь БERTУ в духе «художественных» принципов, но и поселяет в Адольфе сомнение в его отцовстве, внушает ему и окружающим мысль о неизлечимости его психического заболевания.

Ротмистр борется за право на «естественное» воспитание дочери, которую хочет оградить от тлетворного влияния религиозных фанатиков. По своей сложности его характер критикой определяется как «шекспировский». Величественный и мятежный, он бросает вызов мещанству, но гибнет от того, что сам, человек своей среды и эпохи, в своей борьбе не выходит за рамки мелкобуржуазного бунтарства. Натуралистические мотивы в основном связаны здесь с описанием течения его болезни, а сам Ротмистр предстает как жертва условий жизни.

Конфликт в трагедии отнюдь не случаен. И хотя видимой завязки здесь нет, на протяжении трех действий пьесы разыгрывается, по сути, затянувшийся финал столь острых и кажущихся роковыми событий. Лаура становится мрачным символом времени и обстоятельств. И когда Пастор, ее брат, признается, что с чувством удовлетворения увидел бы ее на эшафоте, писатель со всей очевидностью показывает, насколько сам он далек в данном случае от однозначного решения.

Не один человек, по Стриндбергу, повинен в дисгармонии жизни – и потому осуждение в адрес женщины воспринимается как приговор всей буржуазной действительности. Пьеса, которую высоко оценил Ницше, тем не менее не стала апологией «сверхчеловека» и преступления. В одном из писем к немецкому философу (в конце 1888 г.) писатель даже самую мысль о том, что идеалом может стать преступник, называет безумной. Оттого и во многих произведениях 80–90-х годов – одноактных романтических драмах и в прозе – он постоянно возвращается к проблемам моральной ответственности личности и общества в целом, вступает в прямую полемику с ницшеанством. В повестях «Чандала», «На шхерах», в пьесе «Преступление и преступление» и других, написанных, очевидно, и под воздействием Достоевского, Стриндберг решительно осуждает людей, возомнивших себя избранными, но по воле обстоятельств ставших преступниками – на деле или в своих помыслах. Писатель заставляет их самих (ученых – Тернера, Акселя Борга, молодого писателя Мориса и других) осознать глубину своего нравственного падения, осудить и разоблачить себя, поставить перед судом собственной совести. Сам же Стриндберг, по сути, оказывается близким к автору «Братьев Карамазовых». В одном из поучений старца Зосимы Достоевский также говорил об «одном спасении себе» – сделать себя ответственным за весь грех людской.

Сильно и последовательно пафос обличения мещанства и аристократизма – в их крайних проявлениях – развернут в драме «Фрекен Жюли» (1888). Сюжет пьесы отличается исключительной простотой: юная графиня в минуту слабости отдается молодому лакею, а затем, убедившись в его низости и ничтожестве, из врожденного или наследственного чувства чести приходит к мысли о самоубийстве. Чрезвычайно скупое и внешнее действие, ограниченное событиями, происходящими «в графской кухне в Иванову ночь».

Гораздо сложнее конфликт драмы и психологические мотивировки поступков персонажей, отличающихся многоплановостью и глубиной. Особенно выразительны речевые характеристики: кокетливый и полупрезрительный тон капризной барышни и смесь вульгарности

и галантности пройдохи слуги. Воспитанная на кухне, которую, как и конюшню, еще ее мать предпочитала гостиной, Жюли также ощущала какое-то непонятное влечение к грязи жизни. Отказавшая недавно своему жениху, которым она помыкала как хотела, скучающая и легкомысленная графиня увлекается Жаном, поддерживающим свою мужскую репутацию грубоватой обходительностью, обращением к Жюли по-французски, умением изящно танцевать.

Свидетельница семейных раздоров, то и дело возникавших между родителями, Жюли унаследовала от матери (напоминающей демоническую Лауру из пьесы «Отец») ненависть и недоверие к мужчине, мстительность и жестокость. Но Стриндберг не щадит и мужчину. Жан в его характеристике – натура противоречивая. Свое превосходство по отношению к фрекен Жюли он чувствует не только в силу «аристократизма пола». Хитрый и изворотливый, он действует, как писал о нем М. Горький, «с грубостью раба и с барским недостатком чувствительности». Обязанный своими качествами среде, которую он теперь презирает, которой боится и избегает, Жан предстает как живое олицетворение вульгарности и цинизма. Он, по определению Стриндберга, «зерно раба, в котором заметна дифференциация», приведшая к ненасытной жажде обогащения.

И все же ниспровержение «прирожденного лакея» отнюдь не означало отрицательного отношения Стриндберга к социальным низам. В этом отношении показателен не образ Жана, по сути давно «отделившегося от массы», а характер кухарки – «рабыни, несамостоятельной, отупевшей от жара плиты, набитой моралью и религией». Кристина принадлежит (подобно пастору или доктору в трагедии «Отец») к людям обыденным и, будучи персонажем второстепенным, нарисована менее конкретно, поскольку, по мысли Стриндберга, «все будничные люди в известной степени абстрактны в своих профессиональных занятиях».

Своеобразна стилистика драмы «Фрекен Жюли». Действующих лиц ее писатель определял как «характеры-конгломераты», таившие, однако, немалые потенциальные возможности художественного воплощения: графиня и лакей раскрываются в сложнейшей гамме реальных и символических мотивов. Каждый из них олицетворяет упадок своего сословия. Жюли – это, по словам Стриндберга, «остаток старинной военной аристократии, которая теперь уступает место аристократии нервов или большого мозга». Она жертва не только семейного разлада, но и заблуждений века, обстоятельств. Кульминацией нравственного падения Жана является сцена, когда он в роли гипнотизера хладнокровно вкладывает в ее руку бритву – орудие самоубийства. Многие ключевые эпизоды пьесы происходят за сценой (в комнате лакея, на конюшне) или возникают в воспоминаниях, благодаря чему раздвигаются пространственные и временные решения. Поэтичность тексту придает музыкальное построение фраз, что сам автор в одном из писем определял как стремление к ритмичности, использованию размеров, свойственных свободному стиху. Вульгарные выражения, в которых не стесняются ни лакей, ни графиня, нередко сменяются поэтическим текстом.

В одноактной драме «Кредиторы», которая должна была составить заключительную часть трилогии из жизни художников, Стриндберг в новом варианте «проигрывает» трагикомедию брачных отношений, с еще большей силой показывает яростную схватку различных этических принципов. В центре событий – муж, являющийся неумолимым кредитором к своей бывшей жене, некогда убежавшей с любовником. Основа действия пьесы – дискуссия, широко обсуждающая не только причины и характер происходящего, но и теоретические проблемы – нравственные и эстетические. Каждый из персонажей чувствует себя опущенным, дискредитированным и потому призванным к отмщению.

В других – «малых» – пьесах («Узы», «Перед смертью», «Кто сильнее», «Пасха») Стриндберг не ставит целью только раскрытие различного рода тайн (жизни, психологии поведения и т. д.). Главное для писателя – дойти до сути (ведь нередко бывает и так, что порок оказывается похожим на добродетель), вернуться к истокам, при помощи ретроспективной композиции составить все звенья цепи, через прошлое разобраться в настоящем. В нашей