

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-70-93
УДК 821.113.6-2

М. С. Берлова
Независимый исследователь,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Образ героя в «королевских» драмах А. Стриндберга

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена шести «королевским» драмам А. Стриндберга о правителях Швеции: «Густав Васа» (1899), «Эрик XIV» (1899), «Густав Адольф» (1900), «Карл XII» (1901), «Королева Кристина» (1901) и «Густав III» (1902). Исторические пьесы позднего периода творчества Стриндберга отражают не столько подлинные события истории, сколько глубинное видение мира автора, его личностное отношение к истории и современности. В пьесах заметно влияние хроник Шекспира, однако Стриндберг пошел дальше английского классика по пути модернизации истории. Шведские короли, будучи сложными индивидуальностями, заговорили современным разговорным языком и впервые приблизились к зрителям-современникам. В реалистическую манеру изложения проникает символически окрашенное изображение «вышей» реальности, что роднит эти драмы с «пьесами снов» – «На пути в Дамаск», «Игра снов», – написанными в это же время. Действие всех «королевских» драм вращается вокруг главного героя – его сложный внутренний мир оказывается в центре внимания драматурга, что влияет не только на развитие сюжета, но и на драматургическую форму. Через анализ образа главного героя автор статьи выявляет главные темы и принципы поздней исторической драмы Стриндберга, повлиявшей на дальнейшее развитие жанра, а также творчество немецких драматургов-экспрессионистов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Стриндберг, историческая драма, «Густав Васа», «Эрик XIV», «Густав Адольф», «Карл XII», «Королева Кристина», «Густав III», шведская драматургия.

A theoretical look at the main characters in A. Strindberg's historical drama

ABSTRACT

The article focuses on A. Strindberg's six historical dramas about Swedish rulers: "Gustav Vasa" (1899), "Erik XIV" (1899), "Gustav Adolf" (1900), "Charles XII" (1901), "Queen Christina" (1901), and "Gustav III" (1902). Strindberg's late historical plays reflect not so much the true historical events as the author's world outlook, his personal perception of history and modernity. The influence of Shakespeare's chronicles in these plays is obvious, however, Strindberg went further with the modernization of history than the English playwright. The Swedish kings appeared as complex individuals, they conversed in modern colloquial language and for the first time in Swedish theatre history became readily understandable by the contemporary audience. The realistic style of these plays is penetrated by the symbolical "higher" reality, which makes them close in style to Strindberg's "A Dream Play" and "To Damascus", which were both written in the same period. The action of these historical dramas revolves around the protagonist. His complex inner world is the playwright's focus, which affects not only the development of the plot, but also the dramatic form. Through an analysis of the main characters, the article reveals the main themes and dramaturgical principles of Strindberg's late historical drama, which influenced the further development of this genre, as well as the works of German playwrights of the expressionism movement.

KEYWORDS

A. Strindberg, historical drama, "Gustav Vasa", "Erik XIV", "Gustav Adolf", "Charles XII", "Queen Christina", "Gustav III", Swedish drama.

В драматургии А. Стриндберга выделяются два периода необычайной творческой активности: вторая половина 1880-х гг., когда были созданы его «натуралистические» пьесы, такие как «Отец» и «Фрекен Жюли», и рубеж XIX–XX вв., когда появляются «пьесы снов» – «На пути в Дамаск», «Игра снов», – совсем иные по драматургической форме, нежели пьесы предыдущего периода [1, с. 4]. Они окрашены мучительной неуравновешенностью, раздвоенностью внутреннего мира персонажей, проецируемого на окружающую реальность, гнетущую и пугающую, от которой остается только бежать, но и побег не приносит утешения. Подобный перелом в духовной и творческой жизни писателя произошел после острого душевного «кризиса Инферно», начавшегося в 1896 г. и получившего художественное отображение в автобиографическом романе «Ад» (“Inferno”, 1897). Два периода драматургии Стриндберга – это пьесы до “Inferno” и после.

Параллельно с «пьесами снов» Стриндберг работал над монументальным циклом исторических драм. В период с 1872 по 1908 г. он написал 12 пьес, персонажами которых стали герои шведской истории XII–XVIII вв.

Шведская историческая драма появилась задолго до Стриндберга. В начале XVII в. Йоханнес Мессениус, основоположник шведской светской драматургии, намеревался изложить богатую историю родины в 50 комедиях и трагедиях, но написал всего шесть. В последней четверти XVIII в. исторические пьесы о шведских королях писал король Густав III. В 1827 году с появлением пьесы «Эрик XIV» Бернхарда фон Бескова начался новый этап развития шведской исторической драмы. Она достигла расцвета в 40-е гг. XIX в., когда были поставлены пьесы таких драматургов, как Август Бланш, Йохан Бёрьессон и др. Предшественники Стриндберга, как правило, придерживались формы хроники, включавшей в себя серию эпизодов, как в пьесе Бланша «Энгельбрект и его далекарлийцы», имевшей успех на сцене Королевского театра в 1846 г.

Стриндберг переосмысляет жанр исторической драмы и создает свой неповторимый стиль. Интересно, что после Стриндберга мало кто из шведских драматургов писал исторические пьесы о королях, вплоть до появления модернистов во второй половине XX в. [2, с. 150].

Особого внимания заслуживают шесть «королевских» драм Стриндберга о правителях Швеции: «Густав Васа» (1899), «Эрик XIV» (1899), «Густав Адольф» (1900), «Карл XII» (1901), «Королева Кристина» (1901) и «Густав III» (1902). Три из них, за исключением «Эрика XIV» и «Королевы Кристины», в отечественном театроведении мало изучены. Действие всех пьес вращается вокруг главного героя – его сложный внутренний мир оказывается в центре внимания драматурга, что влияет не только на развитие сюжета, но и на драматургическую форму. В данной статье, анализируя образы главных персонажей, созвучные драматургу, выявим главные темы и принципы исторической драматургии Стриндберга, значительно повлиявшего на развитие не только шведского, но и европейского театра данного периода (фото 1).

Стриндберг, характеризуя свои «королевские» драмы, писал: «Свет после мрака. Новая производительность с воскресшими любовью, верою

и надеждой и с нерушимой уверенностью» [3, с. 301]. За этим стоит стремление вернуться к реалистической манере письма. В масштабных исторических драмах со множеством персонажей и широким охватом событий заметно влияние хроник Шекспира. Однако исторические сюжеты шведский драматург истолковывает с присущей ему глубоко субъективной точки зрения. В его реалистическую манеру изложения проникает символически окрашенное изображение «высшей» реальности – в последнем периоде своего творчества Стриндберг приходит к религиозному провиденциализму [1, с. 4]. Исторические пьесы позднего периода, в отличие, например, от ранней драмы «Мастер Улоф» (1972–1977) о деятеле шведской Реформации Олаусе Петри, написанной в реалистической манере, отражают не столько подлинные события истории, сколько глубинное видение мира автора, его личностное отношение к истории и современности.

Стриндберг проявлял интерес к шведской истории на протяжении всей жизни. В 1874 году он получает должность внештатного сотрудника Королевской библиотеки. Вплоть до 1882 г. он проводит много времени среди книг и документов, работает в архивах, накапливает материалы в области истории, которые со временем выльются в его литературные сочинения. В 1881–1882 годах Стриндберг создает труд «Шведский народ, его жизнь в будни и праздники, в военное и мирное время, на родине и на чужбине, или Тысяча лет истории шведской культуры и нравов». Развернутое название книги дает представление о культурно-историческом подходе автора и всеобъемлющем охвате изложения. Следом, начиная с 1882 г., Стриндберг пишет два тома из цикла исторических новелл «Судьбы и приключения шведов»; работа растянется на многие годы. В 1903 году выходит историко-философская статья «Мистика мировой истории», а в 1905 г. – сборник новелл «Исторические миниатюры».

Когда в 1883 г. Стриндберг покидает Швецию и живет во Франции, Швейцарии, Италии, Дании, Германии (кочевой образ жизни, за вычетом нескольких приездов в Швецию, длится более 15 лет), его интерес к истории ослабевает, но разгорается с новой силой после возвращения на родину. При этом взгляды



Фото 1. А. Стриндберг за рабочим столом в Герзау. 1886 г. Общественное достояние / A. Strindberg at his desk in Gersau. 1886. Public domain

Стриндберга, в прошлом яркого социалиста, на историю радикально меняются: теперь его интересует история правителей Швеции, а не ее народа. Такая перемена объясняется целым рядом причин. То, что Стриндберг вновь обращается к истории своей страны, прежде всего символизирует для него возвращение на родину. Он мечтает о национальной славе и поэтому задумывает монументальный цикл исторических пьес. К этому добавляется и материальный интерес: исторические пьесы других авторов оказываются востребованы [4, с. 49].

Драматурга часто упрекали в анахронизмах, которые он допускал в своих исторических пьесах. Например, в драме «Густав Ваза» Стриндберг сознательно сжимает события десяти лет до пяти дней с целью «конденсировать изложение», что отвечало требованиям драматического искусства. Стриндберг писал: «Я использовал историю как театральный задник, но сокращал исторические периоды в соответствии с требованиями современного театра, чтобы избежать несвойственного драме хроникального или повествовательного стиля» [4, с. 30–42]. Стриндберг следовал принципам драматургии Шекспира, однако пошел дальше по пути модернизации истории: в своих пьесах он ощущал ее как современную действительность, добавлял злободневные, зачастую автобиографичные мотивы, о чем речь впереди. Короли Стриндберга предстают в будничной, «домашней» обстановке, они из плоти и крови, такие же смертные, как и все люди, отличаются только тем, что наделены властью. Им свойственны понятные современникам Стриндберга человеческие слабости, мучительные терзания и противоречия. Стриндберг отмечал: «Я поставил себе целью, вслед за учителем Шекспиром, изображать людей во всем их величии и ничтожности...» [5, с. 167].

Национальный герой, освободитель Швеции от датчан Густав Ваза появляется уже в «Мастере Улофе», но его образ достигает глубины только в поздней одноименной драме. Стриндберг решает изобразить легендарного короля не на вершине славы, а в период неудач и поражений. В «Густаве Вазе» описывается Смутное время, которое продолжалось с 1533 по 1543 г. Ранее Густав Ваза победил в освободительной войне против датчан в 1520–1523 гг. с помощью далекарлийских крестьян, которые стали основой его армии. В пьесе из-за восстаний в стране король жестоко расправляется с далекарлийцами. Когда в финале Густав Ваза в отчаянии готовится к отречению и побегу, на помощь ему приходит верный отряд далекарлийцев.

В 1909 году, спустя десять лет после выхода пьесы, в «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг так объяснял свой замысел: «Жизнь Густава Вазы начинается как легенда или чудесная история, переходит в эпос и становится почти что необозримой. Включить эту гигантскую сагу в одну драму целиком – невозможно, поэтому оставалось найти один эпизод, к тому же самый плодотворный. Им оказался эпизод, примерно связанный по времени с восстанием [Нильса. – М. Б.] Дакке. Король тогда был во втором браке и с детьми от разных жен, на вершине своей власти. Но Провидение захотело испытать и закалить своего любимца, которому было доверено построение

государства, и поэтому оно наслало на него все беды Иова. Это время отчаяния дает наилучшую возможность описать великого человека Густава Васу со всеми его человеческими слабостями» [2, с. 151–152].

Густав Васа появляется только в начале третьего акта, однако его присутствие ощущается на протяжении всего действия пьесы, независимо от того, находится он на сцене или нет. Ключом к созданному Стриндбергом образу может служить ответ магистра Олауса на вопрос короля «Кто ты?»: «Ничтожное орудие Господа, предназначенное служить великому; великому слуге Всевышнего, который взялся объединить шведов и шведские земли» [6, с. 74].

Величие короля подчеркивает и его сын Эрик, сравнивающий отца с богами Одинем и Тором. Тем не менее, являясь «великим слугой Всевышнего» и осознавая свое предназначение, Густав Васа представлен в пьесе земным человеком. Стриндберг показывает его в разных ипостасях: муж, трепетно любящий свою жену; отец, горящий от скандального поведения нерадивого сына; неудачливый правитель, готовый отречься от престола и спастись бегством; и просто несчастный человек, у которого нет ни одного друга. Сложность и многоплановость образа Густава Васы формируется не только благодаря различным жизненным ситуациям, в которых он оказывается, но и благодаря реакциям других персонажей: от страха и ненависти до восхищения.

Стриндберг создал трилогию «Сага о Васакх» (“*Vasasagan*”), в которую вошли ранняя пьеса «Мастер Улоф» и «королевские» драмы «Густав Васа» и «Эрик XIV». Драма об Эрике начинается с того места, где заканчивается действие «Густава Васы», – на террасе замка в Стокгольме, что подчеркивает единство трилогии. Задумывая «Густава Васу», Стриндберг опирался на Шекспира: прообразом главного героя стал король Генрих IV, его сына Эрика – принц Гарри, а Георга Перссона, секретаря Эрика, – Фальстаф [5, с. 165]. Отношения принца Эрика и Перссона, сюжетно и образно обогатившие «Густава Васу», получили развитие в третьей части трилогии (фото 2).

В «Густаве Васе» принц Эрик говорит о себе, что он «одинокий, всеми покинутый с тех пор, как умерла моя мать, <...> ненавидимый мачехой, отцом



Фото 2. Йёста Экман в роли принца Эрика в «Густаве Васе» А. Стриндберга. До 1940 г. *Общественное достояние / Gösta Ekman as Prince Erik in A. Strindberg's "Gustav Vasa". Before 1940. Public domain*

и сводным братом» [6, с. 30]. Глубокая психологическая травма тонкой художественной натуры Эрика, пишущего стихи, коренится в семье. Об отце он говорит: «Однажды я увидел, как он замахнулся палкой на нее (*кричит*), на мою мать <...> и ударил ее! С того дня моя юность кончилась <...>» [6, с. 32]. Эрик верит слухам о том, что Густав Васа убил свою жену. Столь важные для драматургии Стриндберга темы наследственности, темы семьи и среды, смыкаются в его «королевских» драмах с проблемами власти и образом правителя, так как для Стриндберга короли тоже люди, наделенные человеческими слабостями и недостатками.

Уже в «Густаве Васе» драматург определяет суть своего Эрика. Якоб Израэль говорит ему: «Ты рожден быть несчастным» [6, с. 32]. Образ Эрика контрастирует с образом его величественного отца Густава Васы, слуги Всевышнего. В «Эрике XIV» король сам признается: «До чего бы я ни коснулся, все выходит глупо и скверно!» [7, с. 153].

В 1870 году Стриндберг сжег первый вариант «Эрика XIV», но продолжал размышлять над замыслом пьесы. В 1875 году он писал об Эрике: «Безвольный, легковесный дух правит этим телом, каждый член которого движется как будто совсем отдельно от остальных» [4, с. 27].

В «Эрике XIV» главный герой психически неуравновешен, склонен принимать неожиданные решения, идущие вразрез с интересами государства. В реальности страной правит канцлер Георг Перссон. Он дает распоряжение убить заговорщиков, поэтому первая попытка устранить короля от власти проваливается. Эрик состоит в отношениях с солдатской дочкой Карин, от которой у него двое детей. После несостоявшейся помолвки с Елизаветой король решает жениться на Карин; гостями на их странной свадьбе становятся простолюдины. Пьеса заканчивается свержением Эрика и приходом к власти его брата Иоганна.

Стриндберг сравнивал Эрика с Гамлетом, о котором писал, что герой Шекспира «состоит из явных противоречий: злой и добрый, ненавидящий и любящий, циничный и восторженный, жестокий и снисходительный, сильный и слабый, одним словом, – человек, который в каждый момент разный, как, безусловно, все люди» [8, с. 116]. Эрик XIV действительно напоминает Гамлета: он подозревает, что его мать была убита, колеблется в принятии решений, верит в то, что окружен одними врагами, жестоко обращается с женщиной, которую любит, и трудно понять, сумасшедший он или только притворяется. Перед премьерой «Эрика XIV», которая состоялась в Шведском театре осенью 1899 г., Стриндберг объяснял актеру Андерсу де Валу, игравшему главную роль, что король «не вполне нормален, <...> пьяный, несчастный эпилептик, <...> но не вконец безумен до похищения детей и убийства Стуре» [9, с. 284].

В предисловии к натуралистической пьесе «Фрекен Жюли» Стриндберг определил своих персонажей «бесхарактерными»: «Мои герои современны, они живут в переходное время, время эклектичное, истерическое, по крайней мере по сравнению с предыдущим, поэтому персонажи охвачены сомнением,

расколоты, в них черты старого и нового...» [10, с. 470]. То же можно сказать и о персонажах «королевских» драм Стриндберга, ведь история была для него всего лишь «театральным задником», на фоне которого обсуждались проблемы современности. В «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг писал: «Изображение характера бесхарактерного человека – вот мой Эрик XIV» [5, с. 174].

Поведение Эрика определяет слишком большое количество мотивов. В пьесе один из сочувствующих Эрику персонажей говорит, что у него душа немного раздвоена. Король неврастеник, который может быть и жесток, и нежен, часто приходит в бешенство или раздражается рыданиями. Порой он тиран, а порой крайне беспомощен и инфантилен – в душе он ребенок. У его возлюбленной Карин Эрик вызывает материнское чувство и жалость, напоминая ее куклу из детства [11, с. 165–171].

До Стриндберга многие шведские драматурги обращались к образу Эрика XIV, однако только ему удалось уйти от трактовки сумасшедшего короля, окруженного плохими советниками, и создать сложного и по-человечески понятного героя. В своей неоднозначности и противоречивости Эрик напоминает фрекен Жюли – трагический персонаж ранней драматургии Стриндберга.

Во времена легендарного короля-воина Густава Адольфа, внука Густава Васы, Швеция превратилась в великую европейскую державу. Однако Густав Адольф, представленный в шведских школьных учебниках лютеранским святым, мало интересовал Стриндберга, пока в 1894 г., во время празднования трехсотлетия со дня рождения короля, в руки драматурга не попал небольшой буклет с биографическими сведениями о национальном герое. Из него Стриндберг узнал, что в начале своего правления Густав Адольф подвергал пыткам католиков, а впоследствии повесил подданных, которые помешали католической службе. После прочтения этих сведений у драматурга тут же родился образ главного героя и возник замысел драмы, которую он назвал своим «Натаном Мудрым» [12, с. 257] (фото 3).

В «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг дал следующую характеристику Густаву Адольфу: «Светлый человек, с легким нравом, всегда с шуткой наготове, даже в мрачные минуты; государственный



Фото 3. Густав Адольф. Ксилогравюра.
Неизвестный художник. Ок. 1860 г.
Общественное достояние /
Gustav Adolf. Xylograph. Unknown artist.
Circa 1860. Public domain

муж, немного мушкетер, мечтатель, одержимый идеей универсальной монархии, как Генрих IV, любящий равно прекрасных женщин и славные сражения, наполовину швед, наполовину немец, достаточно грешный, чтобы быть человеком» [5, с. 177]. В своей драме Стриндберг весьма смело поставил под сомнение политический гений и талант полководца Густава II Адольфа, чего до него никто не делал [4, с. 53].

Монументальная пьеса «Густав Адольф», до сих пор не переведенная на русский язык, состоит из пяти актов и 15 картин. Действие происходит во время Тридцатилетней войны и занимает два года: с момента вторжения шведов в Германию в 1630 г. и до похорон Густава Адольфа в Замковой церкви в Виттенберге двумя годами позже. В начале пьесы главный герой рьяный протестант, но вскоре приходит к веротерпимости, которую отстаивает оружием. Постепенно Густава Адольфа начинают одолевать тщеславие и гордыня, и ему уже грезится война с Римской империей. Король отлучает всех приближенных, остается в полном одиночестве и находит смерть на поле боя.

В пьесе затрагиваются три главные темы: война, проблема религиозной нетерпимости и борьба с ней Густава Адольфа. Стриндберг показывает своего «бесхарактерного» персонажа в состоянии внутреннего конфликта и динамичном развитии, которому способствуют как поступки самого Густава Адольфа, так и тех, кто его окружает. Как и Густава Васу, Стриндберг наделяет Густава Адольфа множеством ипостасей, среди которых можно выделить великого полководца, способного вдохновлять армию собственным примером и требующего от подчиненных жесткой дисциплины; оторванного от реальности государственного деятеля, который просит советов, но всегда поступает по-своему; любящего мужа, идущего на поводу у красивой и взбалмошной женщины; отца незаконнорожденного сына и законной дочери, кронпринцессы Кристины, которая всегда поступает наперекор воле венценосного родителя; а также одержимого завоевателя, которому надлежит выстраивать отношения с недовольными жителями оккупированных им территорий.

С первого своего появления Густав Адольф представлен идеалистом, твердо верящим в Бога и в уготовленную ему миссию. Он отгорожен от мира картой Европы, которую все время держит в руках, отмечая на ней завоевания шведских войск и планируя новые победы. Он открыто заявляет о том, что ненавидит католиков, и сравнивает рукопожатие представителей этой веры с прикосновением змеи, но удивляется, что рукопожатие жены мельника, как выясняется, католички, оказалось теплым. После ранения под Ингольштадтом, ставшего для короля предупреждением, он начинает чувствовать себя «только слепым подневольным Всевышнего, в чьи планы нам никогда не дано проникнуть» [5, с. 178]. Однако после битвы при Брейтенфельде – крупной победы протестантов при столкновении с католиками – Густавом Адольфом овладевает гордыня – ему становится мало одной короны, он мечтает о славе Александра Великого. К концу пьесы из мечтательного юноши Густав Адольф превращается в зрелого скептика [13, с. 175]. Несмотря на то что он становится защитником свободы вероисповедания, его внутренний конфликт,

обусловленный не только вопросом религиозной терпимости, но и сложностями личных отношений с Богом и неизбывным чувством вины за грехи отца, может разрешить только смерть в битве при Лютцене.

К королю Карлу XII Стриндберг испытывал открытую неприязнь и винил его в том, что Швеция утратила положение великой европейской державы. В «Открытых письмах к Интимному театру» Стриндберг писал о презренном короле: «...губитель Швеции, великий преступник, забияка, кумир бродяг, фальшивомонетчик»¹ [1, с. 9]. По мнению Стриндберга, сильная воля Карла XII боролась с ходом истории, что, однако, было прощительно, так как король сам не ведал, что творил. Он не понимал, что был прав русский царь Петр I, когда хотел европеизировать Россию, только что освободившуюся от двухсотлетнего владычества монголов; он не понимал, что Европе была нужна Россия



Фото 4. Карл XII. Неизвестный художник. Национальный музей, Швеция. Общественное достояние / Karl XII. Unknown artist. National Museum, Sweden. Public domain

для защиты своих границ от турок и других азиатов в то время, как Польша была не в состоянии себя защитить [12, с. 259] (фото 4).

В драме «Карл XII» главный герой лишен какого-либо величия, только разговоры о прошлом напоминают о его былой славе. Показывается конец жизни монарха, которая, согласно Стриндбергу, была ошибкой [12, с. 259]. Действие разворачивается в течение трех лет: с момента возвращения Карла XII в Швецию в 1715 г. и до момента его гибели в Фредриксхальде в 1718 г. В пьесе после поражения в Северной войне король возвращается в Швецию, где отсидывается в городе Лунде, надеясь с триумфом завершить Норвежскую кампанию и победителем войти в Стокгольм. Король непопулярен в народе, его страна разорена. Победа Карла XII маловероятна, в Норвегии он встречает смерть на поле боя.

Стриндберг определил жанр пьесы как «драму характера и катастрофы» и сравнил ее с классической трагедией, отмечая, что, как и в «Антигоне» Софокла, в его драме мало действия, в основном о происходящих событиях повествуют персонажи [12, с. 261]. Создавая образ главного героя, драматург использовал технику реалистического письма из «Фрекен

¹ Намек на выпуск фальшивых русских денег во время войны с Петром I.

Жюли» и экспрессионистскую манеру из пьесы «На пути в Дамаск». В отличие от других главных героев «королевских» драм Стриндберга, Карла XII нельзя однозначно назвать «бесхарактерным» персонажем. Складывается впечатление, что когда-то он динамично развивался и менялся, а на момент действия пьесы как будто застыл и пребывает в замороженном состоянии «труп» или «призрака», но тем не менее он не лишен сложности характера, присущей натуралистическим пьесам Стриндберга [8, с. 160].

Согласно ремарке, во время своего первого появления Карл XII «бледный, замерзший, промокший, в плаще <...>. Входит в дом, сбрасывает плащ и неподвижно застывает перед огнем» [6, с. 89]. Мучимый бессонницей и тревогой, он к тому же одержим вполне житейским недугом – ангиной. Поэтому в первых сценах молчит, а потом говорит тихим голосом. Со слов Горна, король напоминает «труп, ходячее привидение!» [6, с. 93]. Его дух заполняет все пространство и вызывает в окружающих оцепенение и страх.

Развернутые ремарки, указывающие на манеру поведения короля, который едва говорит и двигается, создают образ призрака, однако за его немногочисленными репликами и реакциями угадывается человек. Герой-призрак, утративший былую славу, по-человечески сложный, противоречивый, наделенный внутренними сомнениями и человеческими страхами. Горн скажет о нем: «Ибо обычному глазомеру он не поддается... Я видел его громадным, как Тезей, и маленьким, как паж! А лицо! Да я видел двадцать разных! Он не один человек, ибо имя ему легион!» [6, с. 94].

За предельной простотой поведения и внешнего вида Карла XII, которая вводит в заблуждение окружающих, скрываются сильная воля, идущая наперекор воле Всевышнего, и нереализованное желание славы и новых побед. Война, в которую король втянул свою страну, объясняется только его личными амбициями. Однако несмотря на отрицательное отношение, Стриндберг все же наделяет Карла XII такими человеческими качествами, как благородство, страх и ранимость в поведении с женщинами, и дает королю право говорить в свою защиту, что углубляет образ главного героя. Как отмечалось ранее, персонаж не получает развития, – сам король знает, что обречен, и желает лишь смерти, которую находит при осаде крепости Фредриксхальд. Сложный, но статичный образ Карла XII согласуется с новаторской драматургической формой пьесы, о чем еще будет сказано ниже.

В более поздних исторических драмах – «Королеве Кристине» и «Густаве III» – Стриндберг исследует феномен правителя-лицедея и еще более индивидуализирует характеры главных персонажей, раскрывая всю сложность человеческой натуры властителей мира сего.

«Королева Кристина» – единственная историческая драма Стриндберга, главным персонажем которой является женщина. В истории Швеции фигура Кристины представлена крайне противоречивой: она увлекалась искусством и наукой, дорогостоящими французскими придворными балетами, в которых сама выступала в качестве актрисы, пригласила в Стокгольм Рене Декарта и первой учредила в Швеции академии по французскому образцу². Недолгое

правление королевы закончилось тем, что она решила снять с себя бремя власти, отреклась от престола, приняла католичество и остаток жизни провела в Риме.

В пьесе Стриндберга Кристина блистает среди придворных мужчин, кроме нее в пьесе только три эпизодические женские роли. В делах управления государством она ведет себя как ребенок; казна уходит на любовников и придворные балеты. С новым фаворитом Клаусом Тоттом Кристина решает быть не королевой, а женщиной, поэтому отказывается от короны, но вместе с ней теряет и возлюбленного.

Предвосхищая появление королевы, купец Аллертс, приятель придворного портного и камердинера, говорит: «Вот сейчас увидите, что это за странное существо» [14, с. 157]. Риксканцлер Аксель Оксершерна говорит о ней, что она не от мира сего, у нее натура художественная. Также героине дается характеристика «сомнамбулы». Про беспечную, непостоянную, легкомысленную Кристину ее возлюбленный Клаус Тотт скажет: «У портного Хольма и всей ему подобной челяди по одному лицу – у Кристины их легион, потому что душа ее способна вместить целый мир» [14, с. 187] (фото 5).

Жизнь для Кристины – игра, которая служит самозащитой и приносит удовольствие. Тотт замечает, что в мемуарах Кристина пишет: «Синоним слова женщина – маска» [14, с. 187]. Королева меняет маски с невероятной быстротой. Ее резкие смены настроений и состояний Стриндберг подробно фиксирует в ремарках, что придает образу бездонную глубину и делает роль невероятно интересной с актерской точки зрения. Кристина женственна, изящна и грациозна, но в то же время может говорить резким грубым голосом, громко и властно и даже, с ее собственных слов, могла бы помериться силами с мужчиной в открытом поле. Женоненавистница, которую в детстве отняли у матери и дали ей мужское образование (Стриндберг повторяет мотив из «Фрекен Жюли»), хочет почувствовать себя любимой женщиной. Однако для нее любовь – это тоже игра, и игра не серьезная. Чтобы околдовать Тотта, она устраивает празднество в римском стиле, в котором появляется в костюме Пандоры. Играя с любовью, Кристина попадает в свою же западню, что Стриндберг считал в высшей степени драматичным [12, с. 258]. Когда Тотт бросает ее, Кристина испытывает чувство стыда, и в финале



Фото 5. Грета Гарбо в роли королевы Кристины в фильме 1933 г. *Общественное достояние / Greta Garbo as Queen Christina in the film Queen Christina (1933). Public Domain*

2 Публичную академию и академию по культивированию шведского языка.

пьесы приходит к осознанию, что не все в жизни игра. Но поздно – ее игра проиграна.

Про Густава III Стриндберг писал: «Просвещенный деспот, переносящий в Швецию Французскую революцию, то есть свергает дворянство с помощью третьего сословия. Это сложный парадокс. И как характер он полон противоречий, трагик, играющий в жизни комедию, герой и танцмейстер, самодержавный друг свободы, поборник гуманизма, ученик Фридриха Великого, Иосифа II и Вольтера. Почти симпатичен, когда гибнет как Революционер от руки Революционеров» [5, с. 189].

Как и королева Кристина, Густав III является неоднозначной фигурой шведской истории: актер, драматург, режиссер, создатель шведского национального театра. Стремясь к неограниченной власти, осуществил два государственных переворота, которые разыграл по законам сценического действия. Он не только предстал в образах Густава Васы и Густава Адольфа в своих исторических пьесах, но и в жизни инсценировал свой образ, облачаясь в костюмы королей-предшественников [15].

В пьесе «Густав III» главный герой показан в круговороте придворной жизни. Он готовится к военному походу против датчан, которые приняли участие в Русско-шведской войне (1788–1790) на стороне России. Отношения Густава III с королевой претерпевают кризис. В кругу аристократии на короля готовится покушение, которого он чудом избегает благодаря королеве, что способствует восстановлению их доверительных отношений.

Стриндберг не ставит перед собой цели раскрыть образ короля только как актера. За его театральным фиглярством скрывается сложный человек: легкоранимый, способный на искренние переживания и глубокие чувства, которые тщательно скрывает в атмосфере дворцового заговора, предательства и обмана [16]. Лишь изредка, и эти моменты в пьесе звучат с пронзительной силой, король приоткрывает маску и показывает свое истинное лицо. Так, после тирады о своих философских и политических убеждениях, граничащей с фарсом, король, обращаясь к председателю крестьянского сословия в риксдаге Улофу Ульсону, на поддержку которого рассчитывает, с горечью говорит: «Ульсон, никогда не доверяй людям!» [17, с. 288].

При дворе распространяют брошюры с пасквилями на королеву и наследника престола, подвергающие сомнению отцовство Густава III. Слухи и сплетни отравляют его жизнь. Когда один из заговорщиков, Пехлин, предупреждает короля о том, что его намереваются убить, тот с болью отчаяния восклицает: «Намереваются! Разве это не продолжается все время, сколько я себя помню! Разве не убита моя честь и честь моей супруги, разве не убит мой ребенок в чреве матери? Что еще осталось?» [17, с. 321]. Де Геер, обнаружив гнусный пасквиль, скажет о короле: «Он ведь все-таки человек, с человеческими чувствами... Это мерзко!» [17, с. 332].

Перед свиданием с королевой Густав III теряет самообладание. Сцена с женой решена в характерном для Стриндберга духе: мужчина и женщина представлены врагами в ситуации вечной борьбы. Королева хочет свободы



Фото 6. «Густав III» в Интимном театре. 1916 г. Общественное достояние /
“Gustav III” in the Intimate Theatre. 1916. Public domain

и требует развода, в ответ Густав III произносит исповедальный монолог, в котором слышатся интонации самого автора: «Вы любили, но и презирали. Вы принимали мою деликатность за проявление почтительности и относились к ней пренебрежительно, а когда я поступил так, как мне следовало, то есть, наконец, как мужчина, вы назвали это жестокостью и возненавидели меня! Я должен был, таким образом, выбирать между вашим презрением и вашей ненавистью, и в конечном итоге я выбрал ненависть!» [17, с. 301] (фото 6).

В отличие от королевы Кристины, которая играет в жизни ради своего удовольствия, Густав III – искусный политический игрок, хорошо знающий, как достичь цели в борьбе за власть. Его игра хитроумна, коварна и, как правило, успешна. Король то и дело смотрит в зеркало, будто репетирует роль, и выстраивает свое поведение в жизни в соответствии с законами сцены. Разговаривая с фаворитом бароном Армфельтом, он просит, чтобы тот подал ему реплику. После слов Армфельта он говорит: «Стоит только начать, и все пойдет само собой, совершенно как в пьесе» [17, с. 278].

Король быстро подхватывает стихию игры. Так, во время праздника в Дроттнингхольме он мгновенно включается в разыгрываемую сценку из придворного празднества с участием трех граций и Мегеры и с невероятной легкостью и изяществом начинает парировать им в стихах. Однако несмотря на то, что Густав III – блестящий импровизатор, он путает цели и средства,

не соизмеряя реальные жизненные задачи со своими актерскими возможностями. Тем не менее он не перестает верить в успешный исход своей игры.

После нападения датчан король лично прибывает в провинцию Даларна в костюме своего предшественника Густава Васы, чтобы произвести на крестьян необходимое впечатление и добиться их участия в народном ополчении. Армфельт говорит, что все это напоминает пьесу, и спрашивает: «А что последний акт, он у тебя есть?» На что самоуверенный Густав III отвечает: «Он сложится сам по себе!» [17, с. 304].

В финальной сцене пьесы, когда один из заговорщиков, Анкарстрём, пытается убить короля, с помощью выстроенной определенным образом мизансцены автор добивается необходимого ему результата: дважды во время появления убийцы королева неосознанно его загораживает, – покушение проваливается.

Несмотря на то что в реальной жизни Анкарстрём сумел смертельно ранить Густава III на маскараде в Опере, Стриндберг избрал для своей пьесы другой – счастливый – финал. Это отличает «Густава III» от остальных «королевских» драм, где игра монархов с силами судьбы сурово карается.

Стриндберг глубоко погружался в жизнь своих персонажей. В молодости он пробовал себя на актерском поприще и в жизни не был лишен яркого артистизма. Возможно, поэтому драматург чувствовал родство с королем-актером Густавом III и в финале драмы решил его пощадить. То, что в драме король и королева примиряются, вероятно, тоже было обусловлено жизненными обстоятельствами Стриндберга: на момент написания драмы он переживал гармоничный период взаимоотношений с женой Харриет Боссе, через девять дней после завершения «Густава III» у них родилась дочь [9, с. 426].

Автобиографичность, свойственная литературным произведениям Стриндберга, влияет и на исторические драмы. Американский исследователь Уолтер Джонсон отмечает, что Стриндберг создал свою интерпретацию образа короля Густава Васы исходя из особенностей своего характера, своей семьи, своих друзей и врагов, а также близкого ему шведского народа. В пьесе нашли отображение великие достижения и не менее великие поражения самого Стриндберга; он стремился передать современное ему время и то, какое место он отводил самому себе в шведской истории [8, с. 99]. В «Густаве Васе» Эрик винит отца в том, что тот убил его мать. Потеря матери стала для принца причиной всех зол и повлияла на его жизнь. Сам Стриндберг в возрасте подростка тоже потерял мать и тяжело переживал приход в дом мачехи и доставшуюся ему роль пасынка и отщепенца.

Драма «Густав Адольф» также проникнута субъективными настроениями и личными взглядами Стриндберга, в ней отразились его духовный кризис и душевный разлад, пережитые в 1890-х гг. В результате религиозных исканий, изучения основных мировых религий и учения шведского теософа Эммануила Сведенборга, Стриндберг пришел к синкретизму, ориентированному на общность всех религий и монотеизм. Эти убеждения нашли отражение в «Густаве Адольфе», схожем, как отмечал сам Стриндберг, с пьесой Готхольда Лессинга



Фото 7. Харриет Боссе в роли Дамы в премьерном спектакле «На пути в Дамаск» в Королевском драматическом театре в 1900 г. Общественное достояние / Harriet Bosse as the Lady in the premiere performance "To Damascus" at the Royal Dramatic Theatre in 1900. Public domain

«Натан Мудрый» – драматической проповедью о религиозной терпимости и братской любви между христианами, мусульманами и иудеями.

Свои непростые отношения с женщинами – преобладающий мотив в литературном творчестве писателя – Стриндберг проецирует и на персонажей исторических драм. Со слов сестры Ульрики Элеоноры, Карл XII – женоненавистник и не женат, потому что боится женщин. Слова короля, адресованные сестре, мог бы произнести и сам драматург, измученный сложными взаимоотношениями со всеми тремя женами: «Сейчас ты похожа на мать! Единственную женщину, которую я любил, ибо она была моей матерью и, следовательно, <...> не была для меня женщиной!..» [6, с. 126]. В пьесе есть и другие автобиографические черты, которыми драматург наделяет своих персонажей. Так, например, Карл XII после военных неудач отсиживается в Лунде. Это напоминает историю самого

Стриндберга, который после долгих скитаний в центральной Европе не решился сразу вернуться в Стокгольм и некоторое время прожил в Лунде [1, с. 9].

На момент написания «Королевы Кристины» Стриндберг был женат третьим браком на актрисе Харриет Боссе. Первая жена драматурга, Сири фон Эссен, тоже была актрисой, поэтому Стриндберг имел возможность хорошо изучить психологию женщин, играющих не только на сцене, но и в жизни. Эффектная роль королевы писалась специально для Харриет, как попытка ее вернуть, так как отношения не складывались и супруги расстались. Стриндберга тяготило то, что Харриет была намного его моложе, поэтому в качестве компенсации он делает свою Кристину старше ее возлюбленного: ей 27 лет, в то время как Тотту – 23, возраст Харриет Боссе на тот момент. Реваншем Стриндберга стало и то, что в его пьесе Тотт бросает Кристину, а не она его, как это было в отношениях самого Стриндберга с Харриет [9, с. 383–388] (фото 7).

В рамках своей исторической драматургии Стриндберг не перестает задаваться вопросом о роли личности в истории. В ранней исторической драме «Мастер Улоф», как и в «Бранде» Ибсена, главный герой – титанический борец за свои убеждения, но в финале оказывается поверженным и вынужден поступиться своими принципами. После «кризиса Инферно» Стриндберг

пересматривает свое сложившееся не без влияния Фридриха Ницше романтическое представление о сильной избранной личности, которая может влиять не только на судьбу своей страны, но и вершить судьбы мира. Монархи в цикле исторических драм Стриндберга не властители мира, а скорее его жертвы, заложники своего положения; их борьба лишена высшей цели, это скорее оппортунизм, удовлетворение ничем не оправданных личных амбиций.

В ряду главных героев «королевских» драм Густав Васа – единственно сильный правитель, заслуживший одобрение Стриндберга. Однако и его образ неоднозначен. Со слов сына Эрика, отец «борец за свободу – самый ужасный тиран на свете; и этот тиран – самый великий борец за свободу» [6, с. 37]. Эрик спрашивает отца: «Ты требуешь слепого повиновения?» На что тот отвечает: «Да, пока ты слеп, будешь повиноваться слепо, когда прозреешь, будешь повиноваться с открытыми глазами; но повиноваться будешь в любом случае!» [6, с. 48]. Сила и тирания личности правителя в понимании Стриндберга оказываются синонимичными.

Однако тирания рождается не только от злоупотребления силой, но и от слабости. Для Эрика жизнь во время правления отца – это сумасшедший дом, и сам отец ведет себя как сумасшедший. Однако, когда сам Эрик становится монархом, жизнь превращается в самый настоящий сумасшедший дом, окрашенный в цвета inferнального фарса. Глава влиятельного семейства Сванте Стуре сокрушается: «Горе той стране, которою правит безумный король!» [7, с. 146]. Королева-вдова скажет сыну: «Ты не так страшен, как жалок. Несчастный Эрик!» [7, с. 142]. Тирания и истерия короля – следствия его политической и человеческой беспомощности. Он казнит и сажает в тюрьму без суда и следствия, но потом не может спать по ночам и просит прощения у родственников казненных, отчисляет им большие суммы денег. Король-ребенок тиранит подданных, чтобы не позволить им тиранить себя.

Эрик и шага не может ступить без помощи своего канцлера Георга Перссона. Последний говорит: «Я рожден для власти, а не для трона, а так как властвовать я могу только благодаря моему королю, то он мое солнце» [7, с. 157]. Образ Эрика в обрисовке Стриндберга оказывается неотделим от образа Перссона, который признается: «Между нами есть что-то общее, мы с ним точно одной породы или родились под одной звездой» [7, с. 157]. Король и канцлер схожи сложностью натуры – их невозможно определить только черным или белым цветом. Прочный дуэт складывается благодаря тому, что персонажи хорошо дополняют друг друга и поэтому воспринимаются как единое целое: в то время как Эрик не может контролировать не только ситуацию, но и самого себя, Перссон держит все и всех под контролем. Если нужно, он играет роль придворного шута, чтобы развеселить скупающего короля и тем самым удерживать над ним власть. Авторитарный образ канцлера, в духе Макиавелли, усиливает полную несостоятельность и никчемность Эрика как правителя.

Густав Адольф по большому счету оказывается несостоятельным государственным деятелем, отгороженным от мира «бумажной перегородкой» – своей

картой, на которой судорожно чертит маневры шведской армии. Король не ведет войну, а бежит от реальности, бежит от самого себя [4, с. 53].

Карл XII, представленный Стриндбергом антигероем, и вовсе утратил связь с реальностью: причина, по которой он вверг страну в многолетнюю войну, объясняется только его желанием величия. В первой картине священник восклицает: «Горе тебе, земля, когда царь твой безумец!» [6, с. 88]. Для Стриндберга, страдавшего психическим расстройством, психически неуравновешенные герои представлялись намного интереснее нормальных людей, в них драматург видел тайну, которую стремился раскрыть в своих пьесах.

Королева Кристина – ничемный правитель. Политика для нее игра, в которую она играет от скуки.

Де ла Гарди. Тебе несвойственна обстановка, в которой ты принуждена существовать!

Кристина. Да, мне тяжело! (Меняя тон.) А иногда бывает интересно! (По-детски.) Иногда даже весело!

Де ла Гарди. Играть в куклы?

Кристина. Вот именно! В большие куклы [14, с. 165].

Карл Густав говорит ей: «Вся твоя политика – политика детской, <...> она окончательно разорила страну» [14, с. 226]. Старый политик и опекун Кристины, Оксеншерна, трезво видит причину всех бед: «государством управляет глупая женщина», «неразумный ребенок» [14, с. 226]. Политическая деятельность играющей королевы носит характер импровизации без какой-либо определенной цели.

Густав III, комедиант, ввел страну в безумную, противозаконную и нарушающую конституцию войну с Россией. Таким способом он хочет скрыть, в сколь плачевном состоянии находятся его финансовые дела. Описывая ситуацию в стране, Пехлин говорит: «Карточные долги послов выплачиваются из государственной казны, а налог на водку тратится на придворных любовниц...» [17, с. 260].

Однако монархи в исторической драматургии Стриндберга сложнее, чем банальные жулики и сумасшедшие. Являясь «бесхарактерными» персонажами, они наделены слишком большим количеством мотивов, поэтому им трудно выбрать единственно правильное решение и править твердой рукой, разумно распоряжаясь своей властью. Корона для них превращается не в символ власти, а в тяжелое, непосильное бремя. Королева Кристина в костюме Пандоры, открывая свой ларчик и показывая корону, говорит: «Всё несчастье мира заключено в нем!» [14, с. 213].

Тяжесть власти ощущает даже Густав Васа, самый сильный среди монархов Стриндберга. После того как он приказывает увести осужденных на смертную казнь, карая их за попытку восстания, согласно ремарке, «король <...> идет к трону, падает на него и закрывает лицо руками» [6, с. 58]. Херман Израэль, советник из Любека и доверенное лицо короля, став свидетелем его душевных терзаний и исповедального признания о своей участи, говорит, что ему «очень больно слышать это и больно видеть, что человеческое величие и высокое положение приносят столь мало истинного счастья!» [6, с. 51].

В «королевских» драмах Стриндберга присутствует идея вины, которую надлежит искупить правителям. Так, Густав Васа несет ответственность за собственные преступления; вина Эрика обусловлена его наследственностью и средой; а невинный Густав Адольф наказан за преступление своего отца, Карла IX, который узурпировал власть и устроил «Линчёпингскую кровавую баню», казнив оппозиционных дворян в 1600 г. Страдания королей, по Стриндбергу, – это Божья кара, и тот, кто покается, будет спасен, как это происходит с покорно принимающим свою судьбу Густавом Васой.

Если Густав Васа и Густав Адольф, несмотря ни на что, все же наделены величием правителя, а Карл XII – ходячий призрак в прошлом великого человека, то Эрик XIV и королева Кристина никак не предназначены для отведенной им жизнью роли. Стриндберг объясняет инаковость Эрика и Кристины тем, что они по рождению немцы и Швецию не понимают и не принимают. Борис Зингерман видит в драматургии Стриндберга трагедию индивидуализма: «История королевы Кристины или короля Эрика XIV – это не история борьбы людей за государственную власть, а история отпадения человека от государственной власти» [11, с. 176].

Среда в драматургии Стриндберга формирует главных героев и во многом объясняет их поведение. В «Эрике XIV» после свержения главного героя Иоганн провозглашается королем, но не хочет, как обещал, делить власть с братом Карлом. Пьеса заканчивается репликой Карла: «...жизненная борьба бесконечна!» [7, с. 222]. Именно среда изящного, в стиле рококо, но притворного и коварного густавианского двора, сделала Густава III актером. Мужское воспитание и атмосфера, в которой выросла Кристина, являясь причиной ее ненависти к женскому полу и объясняют ее отчаянную игру в «короля», о чем монархиня неоднократно напоминает своим подданным.

Понять замысел Высших сил и разумно следовать ему, не нарушая логики всемирного исторического процесса, – в этом задача монарха, как виделось это Стриндбергу, который после «кризиса Инферно» сам пришел к смирению и покорному принятию своей несчастной судьбы.

«Королевские» драмы Стриндберга наполнены религиозностью, которая придает им величие и пафос и выводит за рамки реалистического театра в область символизма. Как отмечалось ранее, сам Стриндберг проводил параллель между Густавом Васой и библейским Иовом. Герой говорит: «Я в отчаянии, ибо мне кажется, что Господь покинул меня навсегда» [6, с. 72]. Способность к внутренней рефлексии короля и повышенное внимание драматурга к его внутренней жизни отсылают к ветхозаветной Книге Иова. Как и Иов, Густав Васа становится покорным Богу и смиренным, готовым принять как Божью милость, так и Божью кару. Густав Васа не принимает ни одного решения, не выносит ни одного приговора без того, чтобы не спросить совета у Вечного, Всемогущего. Согласно ремарке, перед тем как решить судьбу арестованных мятежников, он восклицает: «О Боже мой, Ты, который управляешь судьбами народов и князей, просвети мой разум, дай мне силы, дабы не осудил я их несправедливым судом!», после чего крестится и шепчет молитву [6, с. 57]. Но ошибка Густава Васы в том,

что, сам того не осознавая, он принимает свою волю за волю Бога. Искушение он заслуживает смирением: «Почему же теперь мое послушание карается – выше моего разума; но я преклоняюсь перед мудростью Всевышнего, недоступной моему уму!» [6, с. 67]. В финале пьесы из уст Васы звучит библейская реплика: «О, Боже, Ты покарал меня, и я благодарю Тебя!» [6, с. 82].

В драме «Густав Адольф» Стриндберг, увлекаясь библейскими отсылками, демонстрирует хорошее знание Священного Писания. Главный герой отходит от службы Всевышнему и начинает служить своей гордыне, за что Господь карает его и, подобно Густаву Васе, насылает на него испытания, главным из которых является одиночество. Король осознает свою вину перед Богом, как осознает и то, что на нем лежит вина отца, поэтому понимает, что искупление возможно только ценой смерти. Густав Адольф сознательно не надевает доспехи, когда идет в бой, так как идет на самозаклание. Согласно ремарке, на заднем плане видны три горящие мельницы, напоминающие три креста, – возникает образ Голгофы. Смерть Густава Адольфа как крушение всех земных надежд с человеческой точки зрения является трагедией, с религиозной – победой [18, с. 52].

В отличие от Густава Васы и Густава Адольфа, у Эрика нет религии, о чем говорит герцог Карл. Религии нет и у Георга Перссона – в этом король и канцлер похожи. В отсутствии религии Стриндберг видит главную проблему Эрика – его внутреннюю пустоту. Тем не менее и в этой пьесе драматург прибегает к библейским отсылкам. Свадьба короля с Карин Монсдоттер, дочерью простого солдата, содержит аллюзии на притчу о брачном пире. Когда выясняется, что никто из герцогов не собирается на свадьбу Эрика, тот приказывает Нильсу Гиленшерне: «Пошли по улицам и базарам, пусть созовут всех нищих с помоек и всех потаскушек из кабаков!» [7, с. 212]. Но так как Эрик не верит в Бога, то уподобления его, созывающего пир, Царству Небесному, как в евангельской притче, не происходит. Контрастируя с библейским духовным пиршеством, жалкая, позорная пирушка Эрика символизирует его фиаско и предвещает последующее за ней свержение монарха.

Играя с Провидением, короли Стриндберга, сами того не замечая, оказываются в западне, превращаясь в игрушку в руках высших сил. Карл XII пользовался милостью Всевышнего, «но потом, – говорит Горн, – когда он восемнадцать лет назад вздумал идти своим путем и сам стал вершить судьбы людей и государств – Провидение взяло его за ушко и начало играть с ним в прятки!.. <...> Так играет Провидение с тем, кто хочет сам играть роль Провидения!» [6, с. 133–134].

Король признает, что Всевышний сильнее его, но не может склониться перед ним, как это сделали Густав Васа и Густав Адольф. Один, в отчаянии, он просит: «О, Боже! Да минует меня чаша сия!» [6, с. 120]. Однако готовясь к смерти, король не обретает мира ни с собой, ни с Богом. В финале драмы его настигает пуля. Когда начинают выяснять, откуда она прилетела, секретарь Фейх указывает на крепость: «Оттуда!», на что Сведенборг указывает на небо: «Оттуда!» [6, с. 138]. Стриндберг намеренно создает этот мистический финал, позволяющий интерпретировать историческую драму через призму символизма.

Королева Кристина, осмелившаяся играть Небом и адом, тоже становится марионеткой в руках высших сил. Осознав всю трагичность своей судьбы, королева сокрушается: «Несчастливые мы! Боги забавляются, а люди плачут!» [14, с. 223].

Актер Густав III, ученик Вольтера, верит в то, что может переиграть жизнь, и это ему удается. В этой драме Стриндберг поставил триумф актера выше религиозных взглядов и убеждений.

Для каждой из «королевских» драм Стриндберг выбирает свою драматургическую форму – единственно верную для раскрытия внутреннего мира главного героя, что для драматурга является первоочередной задачей.

При внимательном рассмотрении драматургической формы «Густава Васы», сотканной из отдельных эпизодов, становится очевидным, что драматург тщательно и скрупулезно выстроил пьесу вокруг главного персонажа и его несчастий, связанных с восстаниями в стране, посредством которых «великий слуга Всевышнего» подвергается испытаниям. Концентрация на Густаве Васе – неизменном центре внимания в пьесе – работает на раскрытие глубины его внутреннего мира. С этой точки зрения драматургическая форма пьесы абсолютно оправдана.

В «Эрике XIV» Стриндберг намеренно прибегнул к свободной, не отвечающей существующим нормам современного театра драматургической форме. Целью автора было раскрыть ненормативную природу и спонтанное поведение Эрика, повсеместно творящего хаос. Хаотичная структура пьесы идеально работает на образ главного героя.

В «Густаве Адольфе», самой амбициозной из исторических пьес шведского драматурга, задействовано более 50 действующих лиц, не считая бессловесных персонажей, которые тоже появляются на сцене. Сценическое действие полной версии пьесы может составить около семи часов. Стриндберг, который всегда ратовал за возможность сценического воплощения своих драматических произведений, на этот раз не учитывал реальные возможности сцены. Развернутые, картинные ремарки Стриндберга (который в жизни реализовывал свой многогранный талант и в роли художника) предполагают частые смены пейзажей, городских видов и интерьеров, грандиозные массовые сцены, присутствие на сцене лошадей и т. д. Реализовать все это под силу только кинематографу. В пьесе мало драматического действия, она написана в реалистической, близкой к натуралистической манере, подробно изложенной Стриндбергом в предисловии к «Фрекен Жюли». При жизни драматурга пьеса не ставилась; дальнейшие попытки поставить пьесу в сокращенном виде не увенчались успехом. Как пьеса для чтения «Густав Адольф», жанр которой можно определить как «драму идей и характера», безусловно, не лишена достоинств.

Исходя из образов главных героев – играющих монархов, Стриндберг выбирает для «Королевы Кристины» и «Густава III» драматургическую форму французской «хорошо сделанной драмы» в стиле Эжена Скриба, необыкновенно занимательной, в высшей степени театральной, выстроенной с геометрической точностью, но с идейной точки зрения оставляющей ощущение пустоты.

Однако Стриндберг наполняет заимствованную форму своим, присущим только ему содержанием, используя технику из ранних натуралистично-реалистических драм, как «Фрекен Жюли», а также экспрессионистский стиль, свойственный его драматургии после «кризиса Инферно». В результате Кристина представлена не просто играющей королевой, но и раздвоенным между тронном и человеческой природой «странным существом». Густав III не просто лишенный индивидуальности «танцмейстер» в духе Скриба, но и «герой» – сложный, динамичный, поддающийся только перу Стриндберга.

В «Карле XII» Стриндберг избирает совсем другую драматургическую форму. Мистическое измерение пьесы сближает ее с так называемыми пьесами снов («Игра снов», «На пути в Дамаск»). Сам Стриндберг, как отмечалось ранее, указывал на связь «Карла XII» с классической трагедией, однако напрашивается более очевидное сравнение атмосферы пьесы с меланхолическим настроением, присущим драматургии Мориса Метерлинка [9, с. 369]. Действие пьесы сопровождается траурным звучанием «Сарабанды» Баха, «короля страны Горя и королевства Боли», ее все время наигрывает Карлик, изгнанный шут короля [6, с. 110]. Когда печальная музыка не играет, мучительно звучит тишина, о которой король говорит: «Весь город молчит; вся страна молчит! Вокруг нас начинает сжиматься кольцо мертвой тишины!» [6, с. 119]. Страшен в своей злобещей горестности не только король, но и город Лунд, в котором он нашел временное пристанище: его жители тоже похожи на призраки. В финале четвертого акта реальность как будто тает, начинает преобладать ирреальность. Согласно ремарке, «решетчатые ворота открываются, и в них проскальзывают жуткие фигуры, молчаливые, похожие на призраки, любопытные, начинают ощупывать все вокруг; к ним присоединяются фигуры со стены» [6, с. 131].

Признаки экспрессионистской драмы можно проследить не только в «Карле XII», где в центре внимания оказывается субъективный внутренний мир главного героя, но и в «Эрике XIV», в котором «историческая хроника Стриндберга пропущена через поэтику сновидений» [19, с. 465]. Внутренний «крик» главного персонажа, вырывающийся истеричными интонациями, проецируется вовне. В то же время «внутреннее пространство» Эрика остается обособленным от внешнего мира, замкнутым в себе. В пьесу проникают элементы иррационализма, сгущающие действия и окрашивающие его в инфернальные цвета. В атмосфере чувствуется растущее мистическое напряжение.

Переосмысляя историческую драму стилистически и идейно, Август Стриндберг намного опережал свое время. Шведские короли, будучи сложными индивидуальностями, заговорили современным разговорным языком и впервые приблизились к зрителям-современникам. Стриндберга волновали животрепещущие проблемы своего времени, а не отражение исторической правды, когда он с исповедальной открытостью писал свои драматические описания о достопамятном прошлом Швеции, открывая в «королевских» драмах религиозно-символическую глубину и намечая новое направление для таких немецких драматургов-экспрессионистов, как Георг Кайзер, Райнхард Зорге, Ханс Хенни Янн, Арнольд Броннен и др.

1. Мацевич А. Август Стриндберг – драматург-новатор // А. Стриндберг. Пьесы. М.: Индрик, 2002.
2. Лисовская П. Историческая драма Стриндберга «Густав Ваза» // Скандинавская филология. Вып. 6. СПб., 1999. С. 149–157.
3. Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. М.; Л.: Искусство, 1940. – 419 с.
4. Бальзамо Е. Август Стриндберг: лики и судьба. М.: НЛО, 2009. – 324 с.
5. Мацевич А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М.: ИМЛИ РАН; Наука, 2003. – 257 с.
6. Стриндберг А. Пьесы. Густав Ваза. Карл XII. На пути в Дамаск. М.: Индрик, 2002. – 312 с.
7. Стриндберг А. Эрик XIV // Полное собрание сочинений : В 12 т. Т. 9. М.: Издание В. М. Саблина, 1911.
8. Johnson W. Strindberg and the Historical Drama. Seattle: University of Washington Press, 1963. P. 326.
9. Ollén G. Strindbergs dramatik. Stockholm: Sveriges Radio, 1961. – 546 s.
10. Стриндберг А. Натуралистическая драма. Предисловие к пьесе «Фрёкен Юлия» // Собр. соч. : В 5 т. Т. 2. М.: Кн. Клуб Книгоvek, 2010.
11. Зингерман Б. О театре Стриндберга // Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979.
12. Strindberg A. Open Letters to the Intimate Theater. Seattle; London: University of Washington Press, 1966. P. xii, 323.
13. Сандр. [Тавастерна А. В.] Исторические драмы Стриндберга // Вестник всемирной истории. 1900–1901. № 1. С. 168–176.
14. Стриндберг А. Королева Кристина // Полное собрание сочинений : В 12 т. Т. 2. М.: Издание В. М. Саблина, 1908.
15. Берлова М. Театр короля: Густав III и становление шведской национальной сцены. М.: АРТ, 2018. – 344 с.
16. Берлова М. Образ короля в пьесе Августа Стриндберга «Густав III». – Неизвестный Стриндберг. Материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня смерти Августа Стриндберга. Москва, 14–15 мая 2012 г. М.: РГГУ, 2015. С. 173–182.
17. Стриндберг А. Густав III // Неизвестный Стриндберг. Материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня смерти Августа Стриндберга. Москва, 14–15 мая 2012 г. М.: РГГУ, 2015. С. 254–338.
18. Johnson W. Introduction. In: A. Strindberg. Gustav Adolf. Seattle: University of Washington Press, 1957. P. 3–60.
19. Иванов В. Евгений Вахтангов и Михаил Чехов. Игра на краю, или Театральный опыт трансцендентального // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. С. 464–478.

REFERENCES

1. Macevich A. Avgust Strindberg – dramaturg-novator [August Strindberg – playwright innovator]. In: A. Strindberg. P'esy [A. Strindberg. Plays]. Moscow: Indrik, 2002.
2. Lisovskaya P. Istoricheskaya drama Strindberga "Gustav Vasa" [Strindberg's historical drama Gustav Vasa]. In: Skandinavskaya filologiya. Vypusk 6. SPb., 1999. Pp. 149–157.
3. Ignatov S. Istorija zapadnoevropejskogo teatra Novogo vremeni [History of Western European theatre]. Moscow; Leningrad: Iskustvo, 1940. 419 p.
4. Bal'zamo E. Avgust Strindberg: liki i sud'ba [August Strindberg: faces and destiny]. Moscow: NLO, 2009. 324 p.
5. Macevich A. Avgust Strindberg. Zhizn' i tvorcestvo (1849–1912) [August Strindberg. Life and oeuvre]. Moscow: IMLI RAN; Nauka, 2003. 257 p.
6. Strindberg A. P'esy. Gustav Vaza. Karl XII. Na puti v Damask [Plays. Gustav Vasa. Charles XII. To Damascus]. Moscow: Indrik, 2002. 312 p.
7. Strindberg A. Erik XIV. In: Polnoe sobranie sochinenij : V 12 t. [Complete works in 12 v.]. V. 9. Moscow: Izdanie V. M. Sablina, 1911.
8. Johnson W. Strindberg and the Historical Drama. Seattle: University of Washington Press, 1963. P. 326.
9. Ollén G. Strindbergs dramatik. Stockholm: Sveriges Radio, 1961. 546 s.
10. Strindberg A. Naturalisticheskaya drama. Predislovie k p'ese "Fryoken Yuliya" [Naturalistic drama. Preface to Miss Julie]. In: Sobranie sochinenij : V 5 t. [Collected works in 5 v.]. V. 2. Moscow: Kn. Klub Knigovek, 2010.

11. Zingerman B. *O teatre Strindberga* [About Strindberg's theatre]. In: *Ocherki istorii dramy 20 veka* [Essays on the history of 20th-century drama]. Moscow: Nauka, 1979.
12. Strindberg A. *Open Letters to the Intimate Theater*. Seattle; London: University of Washington Press, 1966. P. xii, 323 p.
13. Sandr. [Tavastsherna A.V.] *Istoricheskie dramy Strindberga* [Strindberg's historical dramas]. In: *Vestnik vseмирnoj istorii* [Herald of world history]. 1900–1901, no. 1, p. 168–176.
14. Strindberg A. *Koroleva Kristina* [Queen Christina]. In: *Polnoe sobranie sochinenij: V 12 t.* [Complete works in 12 v.]. V. 2. Moscow: Izdanie V. M. Sablina, 1908.
15. Berlova M. *Teatr korolya: Gustav III i stanovlenie shvedskoj nacional'noj sceny* [Theatre of the King. Gustav III and the formation of Swedish national stage]. Moscow: ART, 2018. 344 p.
16. Berlova M. *Obraz korolya v p'ese Avgusta Strindberga "Gustav III"* [The image of the king in August Strindberg's play "Gustav III"]. In: *Neizvestnyj Strindberg* [Unknown Strindberg]. *Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii k 100-letiyu so dnya smerti Avgusta Strindberga* [Proceedings of the International scientific conference on the 100th anniversary of the death of August Strindberg]. Moskva, 14–15 maya 2012 g. Moscow: RGGU, 2015. Pp. 173–182.
17. Strindberg A. *Gustav III*. In: *Neizvestnyj Strindberg* [Unknown Strindberg]. *Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii k 100-letiyu so dnya smerti Avgusta Strindberga* [Proceedings of the International scientific conference on the 100th anniversary of the death of August Strindberg]. Moskva, 14–15 maya 2012 g. Moscow: RGGU, 2015. Pp. 254–338.
18. Johnson W. Introduction. In: A. Strindberg. *Gustav Adolf*. Seattle: University of Washington Press, 1957. Pp. 3–60.
19. Ivanov V. *Evgenij Vahtangov i Mihail Chekhov. Igra na krayu ili teatral'nyjo pyt transcendental'nogo* [Evgenij Vahtangov i Mihail Chekhov. Playing on the edge or the theatrical experience of the transcendental]. In: *Russkij avangard 1910–1920-h godov i problema ekspressionizma* [Russian Avant-Garde of the 1910s – 1920s and the problem of expressionism]. Moscow: Nauka, 2003. Pp. 464–478.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), независимый исследователь.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova – Cand. Sc. in Art Studies, PhD in Theatre Studies, Independent Scholar.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 25.06.2022

Отредактирована: 16.07.2022

Принята к публикации: 29.07.2022

Received: 25.06.2022

Revised: 16.07.2022

Accepted: 29.07.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. Образ героя в «королевских» драмах А. Стриндберга // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 70–93.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-70-93

FOR CITATION

Berlova M. S. A theoretical look at the main characters in A. Strindberg's historical drama. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 3. pp. 70–93.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-70-93