



УДК 792+821.111.5

Полина Лисовская

Санкт-Петербургский государственный университет

Антонина Наумова

Санкт-Петербургский государственный университет,

Российский государственный институт сценических искусств

ПРОТИВОСТОЯНИЕ НИЗКОГО И ВЫСОКОГО

В ДРАМАХ СТРИНДБЕРГА «ОТЕЦ» И «ФРЁКЕН ЖЮЛИ»

Для цитирования: Лисовская П. А., Наумова А. С. Противостояние низкого и высокого в драмах Стриндберга «Отец» и «Фрёкен Жюли» // Скандинавская филология. 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 328–345.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.207>

В статье рассматривается проблематика натуралистической драматургии А. Стриндберга, в частности его знаменитых драм «Отец» и «Фрёкен Жюли», а также различные пути их сценического воплощения на протяжении последнего столетия. Две упомянутые драмы ставятся в широкий контекст творчества великого шведского драматурга, где борьба высокого и низкого начал в человеке часто предстает как конфликт мужского и женского. Кроме того, статья предлагает довольно обширный материал по рецепции творчества Стриндберга в России, анализ и критику ряда постановок «Отца» и «Фрёкен Жюли» в разных странах и в различные эпохи. Характеры главных персонажей этих драм в разные эпохи могли трактоваться по-разному, и авторы статьи предлагают анализ эволюции исследовательских и режиссерских трактовок образов Ротмистра и фрёкен Жюли. Примеры сценических воплощений, приведенные в статье, показывают, что образы главных героинь двух важнейших драм Стриндберга оказались многомерными и неоднозначными в интерпретации как отечественных, так и европейских режиссеров. В эссеистическом ключе затрагивается вопрос о природе столь неистовой вовлеченности Стриндберга в исследование конкурентных взаимоотношений полов и о его так называемом женоненавистничестве. Делается вывод об амбивалентности подхода писателя к подаче как женского, так и мужского начала, когда внешняя сила может представлять как духовная слабость и наоборот. Именно указанная не-

однозначность и сложность трактовок характеров, наряду с фактическим изобретением «интимного театра», то есть театра, максимально приближенного к зрителю, несомненно, делают шведского драматурга одним из величайших столпов новой драмы конца XIX — начала XX в.

Ключевые слова: шведская литература, Август Стриндберг, натуралистические драмы, новая драма, Ибсен, мизогиния, равноправие полов, Александр Блок, Серебряный век.

Две ранние натуралистические пьесы, о которых пойдет речь, принесли А. Стриндбергу славу одного из создателей новой драмы рубежа XIX–XX вв. Наряду с Б. Шоу, Г. Гауптманом и др., Стриндберг создает произведение — это пьеса «Фрёкен Жюли» (1888), — в котором действие предстает в момент его наивысшей концентрации и развивается стремительно, в короткий срок, как сжатая пружина. В знаменитом программном «Предисловии» к «Фрёкен Жюли» (1888) шведский драматург декларирует основные принципы построения драмы нового типа и пути ее сценического воплощения, которые будет развивать и в последующих пьесах, а также рассуждает на тему эфемерности идеи равноправия полов. О последнем он утверждает, что в крестьянских семьях равноправие и так прочно укоренено. Правда, при этом он подразумевает разумное распределение обязанностей, когда женщина контролирует свою сферу хозяйства, а мужчина — свою.

Как известно, вопрос взаимоотношений мужчины и женщины во всей их остроте занимал Стриндберга в значительной степени по личным причинам, а внешние обстоятельства помогли ему концентрироваться и приобретать вид сквозной темы творчества писателя. Уже первый из трех неудачных браков и наблюдение за женщинами своего круга вызывают у автора отвращение к суфражистским и феминистским движениям конца XIX — начала XX в. Он утверждал, что женщины, борясь за равноправие с мужчинами, нивелируют естественный ход вещей. Сообразным природе Стриндберг считал логичное подчинение женщины — хранительницы очага, как слабого, добытчику-мужчине, как сильному. Протест у писателя вызывал тот неоспоримый факт, что женщины восстали не только на улицах и баррикадах, но и в самом интимном — в семейном союзе, тем самым извратив его. В трактовке писателя отныне семейный союз мужчины и женщины — непримиримая борьба, которую он называл «борьбой умов»

(от шв. *hjärnornas kamp* — букв. ‘борьба мозгов’). «Если в обществе, чтобы преуспеть, надо обойти других, вступить с ними в соперничество, над ними возвыситься, — значит, закон конкурентной борьбы неизбежно отразится и на интимной сфере жизни, вторгнется в отношения полов. Мужчина у Стриндберга добивается господства над женщиной, встречая в ответ такое же соревновательное чувство» [Зингерман, 1976, с. 44]. Женщина представляется Стриндбергу как существо, которому чужда саморефлексия и у которого отсутствует «культура самоанализа». В поздний период творчества писатель до крайности обострил тезис о нездоровой конкуренции во взаимоотношениях полов. В романе «Черные знамена» (1904, опубл. 1907) он предлагает «уравнение женщины», в котором с помощью математической формулы выводит закон неполноценности «слабого пола» по отношению к «сильному». Однако в ранний, натуралистический период творчества он в целом демонстрирует по отношению к женщине относительную уважительную лояльность и скорее пишет об отношениях конкурентных, чем об унижительных для одной из сторон. У В. И. Максимова по этому поводу можно прочесть: «Его герои, как и положено в новой драме, находятся по ту сторону добра и зла, они не злодеи, они просто люди, живущие в мире, в котором все — хищники и все — жертвы» [Максимов, 2005, с. 7]. При этом автор напрямую не обвиняет ни одну из сторон, и равноправие в этом смысле демонстрирует тем, что в равной степени не щадит ни женщину, ни мужчину, как стороны возникновения семейного конфликта. Таким образом, по гамбургскому счету у Стриндберга в вопросе «борьбы полов» нет однозначности.

В самом воздухе эпохи рубежа XIX–XX вв. витало переосмысление мужского и женского. Глубокой и тонкой была рецепция творчества Стриндберга у его русских современников, поэтов и драматургов Серебряного века. В частности, мысль А. А. Блока, ценителя творчества шведского драматурга, внятно иллюстрирует то, что Стриндберг, как представляется, имел сверхмотивом своих произведений: «Когда мужественное превращается в мужское, то гнев вырождается в злобу; когда женственное превращается в женское, то доброе превращается в чувствительное; мы видим это на каждом шагу в современном обществе, разумеется, среди “командующих классов”» [Блок, 2010, с. 149]. И там же: «...слиш-

ком часто еще наша мужественная воля, воспитанная на старом и отгоревшем, теряет силу сопротивления и парализуется бабьей вялостью; слишком часто происходит и обратное: женственные, в лучшем смысле слова, начала гибкости и обаяния — столь же незаменимые проводники культуры — огрубляются неглубоким и бесцельным рационализмом, началом не мужественным, а всего только — “мужским”» [Блок, 2010, с. 149]. Становится понятно, что мужчина и женщина имеют непосредственное влияние на огрубление друг друга, и такое взаимовлияние видится Стриндбергу в негативном ключе.

Если последовать за мыслью другого русского интерпретатора Стриндберга, А. В. Луначарского, становится понятным, почему браки Стриндберга (как в жизни, так и в искусстве) были обречены: «Женщина была тем существом, с которым хотелось жить одною жизнью, между тем как страшный индивидуализм, взвинченная нетерпимость Стриндберга не могли позволить ему жить одной жизнью с кем бы то ни было. И, с трагической запальчивостью обобщая свои романические неудачи, Стриндберг проклинает женщину, как проклинают ее все ему подобные. Свою муку Стриндберг называл честностью, и он был прав. Он абсолютно не способен был хранить верность идее или женщине без любви. Он выговаривает до конца не только перед самим собою, но перед человечеством все, что шевелится в потемках его души, как бы чудовищным оно ни казалось» [Луначарский, 1912, с. 2]. Уже из своего первого брака с Сири фон Эссен, к слову, несостоявшейся актрисой, писатель вынес опыт, который впоследствии переносил на все другие свои связи с противоположным полом. И этот же мотив Стриндберг делает центральным в своих пьесах конца 1880-х гг.

Писатель стремится к житейским контрастам, бурям, которые, по его мнению, являются неотъемлемой и важной частью жизни любого человека. Из «Предисловия» к «Фрёкен Жюли»: «Недавно мою трагедию “Отец” упрекали за ее трагичность, словно бы тем самым требуя создания веселой трагедии; кругом вопят о радости жизни, и директора театров заказывают фарсы, как будто радость жизни заключается в том, чтобы валять дурака и описывать людей так, точно все они страдают пляской Витта или идиотизмом. Я нахожу радость жизни в сокрушительных, жестоких жизненных битвах, и для меня наслаждение состоит в том, чтобы

что-то узнать, чему-то научиться» [Мацевич, 1994, с. 534]. Действительность, описываемая Стриндбергом, часто не так проста, как может показаться на первый взгляд. Натурализм писателя — это способность показать жизнь в ее многообразии, без прикрас, со всем плохим и всем хорошим, что ее неизменно сопровождает. Эта театральная стриндберговская реальность пьес произрастала из жизненных наблюдений и переживаний. А. А. Мацевич в послесловии уже к поздней символистской драме «Игра снов» дает следующее резюме: «Характернейшая черта стриндберговской драмы — максимальная иллюзия действительности, отсутствие всякой искусственности, “театральности”. Сцена превращается в фрагмент жизни. Персонажи непоследовательны, “бесхарактерны”, сотканы из противоречий, как и реальные современные люди. Из пьесы удалено все лишнее, действие предельно сконцентрировано, количество действующих лиц сведено к минимуму. Мастерски построенный диалог абсолютно естествен» [Мацевич, 1994, с. 536]. Стриндберг стремится показать характер героя не только через его основную черту, но и другими его жизненными ролями, которые и показывают многообразие душевного мира, дают понять, что «порок имеет оборотную сторону, весьма напоминающую добродетель» [Мацевич, 1994, с. 536]. Писатель откровенно презирает закоренелость души, ее неподвижность и черствую форму, которая кочует по сцене в виде персонажей с одним конкретным физическим недостатком или типовыми выражениями. В поздней драматургии Стриндберга, в частности в его знаменитой дилогии «Пляска смерти» (1900), также посвященной «борьбе умов» в напряжении брака, и в «Камерных пьесах для Интимного театра» (1907, 1909), он усилит концентрацию ощущения неприкаянности, злости и стремления к (само)разрушению в отдельных персонажах за счет деталей, связанных с «вампиризмом», то есть паразитированием на жизненной энергии или таланте ближнего. «Вампир, по Стриндбергу, опасен тем, что это — бессознательный и безбожный ходячий вакуум, стремящийся поглотить чужую субстанцию» [Лисовская, 2015, с. 138]. В особенности «в поздней драматургии он (вампиризм. — П. Л., А. Н.) приобретает у Стриндберга весьма своеобразное кухонное или пищевое качество» [Лисовская, 2014, с. 45]: жены морят мужей и детей бульоном и молоком, разбавленными во-

дой, или пичкают их кайенским перцем, чтобы еда потеряла вкус, служанки вываривают мясо до волокон и наливают в бутылки из-под выпитого ими вина воду.

Комментируя особенности пера едкого и трагического шведского гения, Луначарский скажет, что «разрушение было стихией Стриндберга», и даст ему определение «гения-молота, гения-динамита». Но сила этого динамита была так неистова из-за поисков покоя и пристанища, из-за органической неспособности утолить бездонную потребность в любви, таящуюся под «истерической злобой». «Стриндберг — это вопль одиночества» [Луначарский, 1912, с. 2]. В своем одиночестве он навсегда был отделен решеткой от вселенной. Многочисленные увлечения Стриндберга, его жажда впитать как можно больше из разных областей делали из жизни писателя примету болезни, имя которой — индивидуализм. Свобода и гордость — ее неотъемлемые признаки. Гордость у Стриндберга имела чрезмерные формы, свобода при этом обретала налет несчастья, но вместе они имели неоспоримое очарование романтической прелести. «Биография Стриндберга и его сочинения — это, на мой взгляд, смерть индивидуализма, но перед такой смертью противники индивидуализма должны снять шапки» [Луначарский, 1912, с. 2].

К моменту появления пьес «Отец» (1887) и «Фрёкен Жюли» (1888) Стриндберг имел достаточный жизненный и экзистенциальный опыт, чтобы на его основе говорить о проблемах, стоящих как перед людьми в целом, так и перед мужчиной и женщиной по отдельности. Многие исследователи творчества писателя склонны были рассматривать эти натуралистические пьесы в первую очередь как признание Стриндберга в женоненавистничестве, которое проступало сквозь образы его героинь. В пьесе «Отец» жена Ротмистра Лаура — «злая женщина, из ненависти к мужу доводит его до сумасшествия» [Чешихин, 1894, с. 53], драматург изобразил ее как «пародию на этику женщины из буржуазной среды, на уродливые формы эмансипации в собственническом, хищническом обществе» [Неустроев, 1983, с. 143], она даже «рисует» как исчадие ада, воплощающее в себе силу и обаяние его над душой человека» [Венгерова, 1903]. В статье «Драмы Стриндберга» Всеволод Чешихин видит в поступках Лауры и глубокий психологический подтекст, и неоднозначность мотивировок ге-

роев. Это раннее, прижизненное исследование любопытно тем, что в нем понимание подлинного смысла произведений Стриндберга базируется на внешних, считаваемых на поверхностном уровне смыслах, но за ними автор статьи тем не менее угадывает сильное и одновременно противоречивое высказывание. Чешихин интерпретирует отношения главных героев пьесы сугубо как противостояние биологических полов: «...злоба Лауры имеет подкладку расовой, материалистической ненависти. Эта злоба может выразиться только в грубой, материалистической форме: самка ненавидит самца и потому старается уязвить именно самческие его чувства. Ротмистр... полон той же расовой ненависти, как и жена; он такой же женоненавистник по природе, как она — мужененавистница. Разница между ними та, что она сильнее его характером, волей. Это Лаура создает с самого начала. <...> Он окончательно и навсегда смиряется: в борьбе полов, по его мнению, должна победить женщина» [Чешихин, 1894, с. 54]. Скажет автор статьи и о том, что герои Стриндберга — «бледные призраки», перемены места не происходит, поскольку автор не может иными способами добиться от читателя сосредоточенности на схематических персонажах. Вместе с тем он отмечает, что за всем внешним слоем «нас начинает заинтересовывать сам художник и его идея, которую он высказывает своеобразным и сильным языком» [Чешихин, 1894, с. 55]. Конечно, уже в «Отце» ярко проявляется «вампирическая» концепция взаимоотношений между мужчиной и женщиной, кто-то из двоих непременно должен быть «паразитом» на душе и интеллекте партнера. В данном случае женщина, оказавшись сильнее и коварнее, испивает душевные соки Ротмистра до дна и губит его.

Уже во второй половине XX в. В.Г.Адмони напишет, что «Отец» — самая безоговорочная из антифеминистских пьес Стриндберга. «Торжество женщины, которой удастся объявить своего мужа, умного и благородного человека, крупного ученого, умалишенным, означает в пьесе ее разоблачение как беспощадного, хищного и хитрого существа. Если в “Товарищах” женщина трактовалась как личность творчески неполноценная и паразитирующая, то в “Отце” целью женщины объявляется порабощение мужчины» [Адмони, 1970]. В такой семье уже живут мародеры, которые готовы наживаться на унижении партнера.

Однако основное внимание все же привлекает фигура мужчины в этой пьесе. Е. Бальзамо полагает, что Ротмистр в «Отце» — слабый персонаж. Он «существо без сущности», не имеющее ядра и легко поддающееся чужому влиянию [Бальзамо, 2009, с. 192]. Его поражение — дело предрешенное, но борьба его естественна. По Максимову, напротив, Ротмистр приобретает гамлетовские черты, когда притворяется сумасшедшим при докторе или упоминает о «каплях белены в ухе» [Максимов, 2005, с. 8]. Или даже эдиповские, когда идет по следу хитроумного замысла. Неустроев тоже пишет о том, что образ Ротмистра может иметь глубину, сопоставимую с масштабом шекспировских героев. Адольф не способен противопоставить что-либо окружающей его мещанской эпохе и, бросив этому обществу вызов, гибнет. По сравнению с этим слоем содержания «натуралистические моменты отодвигаются в драме на второй план» [Неустроев, 1983, с. 149]. Подобный ракурс взгляда на персонаж кажется наиболее адекватно отражающим суть стриндберговских героев «духа». Мечущиеся, восстающие, они будут побеждены, но до последнего сопротивляются «плотскому» началу и, являясь формально уничтоженными, будут отделены от победителей стеной большего духовного содержания. Недаром драматург ввел мифологическое измерение в трактовку героев: уже спеленутый и «обезвреженный» Ротмистр кричит жене «Омфала! Омфала!». Таким образом драматург создает вариацию образа Геркулеса, многократно побеждавшего в самых сложных битвах, но в итоге униженного своей любовницей, которая заставляла его выполнять считавшуюся женской работой, прясть и ткать, будучи при этом одетым в женское платье. У Стриндберга женщина также способна взять верх лишь хитростью и коварством, итог этой победы — унижение Ротмистра, низведение его до статуса младенца. По греческой же версии мифа о Геракле его жена Деянира, аналог римской Омфалы, стала виновницей смерти мужа, пропитав его одежды кровью с ядом Лернейской гидры. Смирительная рубашка на Ротмистре — явная отсылка к этому последнему эпизоду из жизни античного героя.

Среди исследователей творчества писателя и критиков нередко возникают вполне закономерные отсылки к женской теме, тем более что Г. Ибсен еще раньше стал разрабатывать это направление в своих произведениях. Женщины у Ибсена начина-

ют восставать против своих стереотипных ролей в обществе. Его героини — в первую очередь Нора в «Кукольном доме» (1879) — отказываются от позиции подчиненного, а если женщина оказывается неспособной отстаивать свою позицию, то неизбежно становится жертвой обстоятельств. Борьба полов у Ибсена не носит острого характера. Героини Ибсена скорее стремятся освободиться от влияния общества и утвердить человеческое равноправие. Можно даже сказать, что поскольку Ибсен борется в первую очередь за человеческое измерение своих персонажей, то, скажем, если поменять в наши дни пол Норы Хельмер на мужской, а ее мужа — на женский, мало что изменилось бы в сути конфликта. Это подчеркивает вневременность драматургии Ибсена. Стриндберг же всегда закладывает в похожий сюжет нечто большее: как истинный художник, он делает из полов противоположные символы, а их борьбу превращает в неизбежное и актуальное противопоставление духовных начал. Женщина здесь как воплощение природного, низменного и животнo-бытовых стремлений, а мужчина — образец духовного начала, творческой и интеллектуальной энергии. Эти стихии неизбежно вступают в противоборство, инициатором которого в ранних пьесах выступает женское начало. Эта борьба изматывает обе стороны, но всегда с самого начала очевидно, за кем останется победа. Максимов подводит следующее резюме пьесе «Отец»: «Трагизм существования только усиливается противоречием масштабно-сти проблем и подробности, мелочности приемов ведения войны» [Максимов, 2005, с. 8].

Тем не менее если говорить о постановках, то амбивалентность стриндберговских трактовок отношений между людьми оставляет достаточно пространства для режиссерской свободы при создании образов персонажей. Постановка «Отца» Орельен-Мари Люнье-По в театре Эвр в 1894 г. была лишена бытовых подробностей и смогла проявить обобщенные человеческие отношения, столкновение стихий, приобретающих масштабы истинной трагедии. В книге *Impression de theatre* Жюль Леметр описывает свои впечатления от пьесы Стриндберга, о которой он размышляет на основе постановки в театре Эвр. К сожалению, в эссе Леметра не описана сценическая ткань спектакля, но француз дает характеристику главным героям и пьесе в целом. Лаура предстает

мерзкой и злой, «существом не из плоти» [Lemaitre, 1896, p. 106], воплощением коварства. Ротмистр олицетворяет чистоту духа, к которой быстро ослабевает интерес, поскольку персонаж довольно быстро следует провокациям жены. Леметр отмечает, что Стриндберг слишком категоричен в почти демоническом изображении женского начала, но именно ярость персонажей и выделяет эту пьесу [Lemaitre, 1896, p. 110]. А. Февральский, описывая спектакль Городского театра в Стокгольме, говорит, что в постановке режиссера Яна Хоканссона «обвиняется не только “она”, но и “он”, более того, не только “они”, но и общество, в котором “они” живут» [Февральский, 1982, с. 126]. Отец в исполнении Каве Йельма предстает интеллигентным неврастеником, взрывы темперамента которого сотрясают покой дома, а Лаура (Лена Гранхаген) показана умной интриганкой, не лишенной женского и человеческого обаяния. Здесь на сцене борются две яркие и сильные личности, психологическое противостояние которых выходит на социальный уровень, показывая глубинное несовершенство общества, которое может настолько извратить людей [Февральский, 1982, с. 126]. В начале 1990-х гг. свою версию «Отца» поставил еврейский режиссер Ханан Смир. Он открывал драму Стриндберга чеховским ключом, «отбросил заданность характеров, зависимость их от пола и постарался объяснить отталкивание людей друг от друга глубинными психологическими процессами» [Аксенова, 1991, с. 13]. Такие психологические кружева говорят не в пользу частой плоскостной трактовки самой пьесы. На примере этих спектаклей можно говорить о том, что театр считывает за внешней канвой борьбы полов в пьесе «Отец» более глубокие темы, которые показывают борьбу полов как борьбу разных начал. В поставленной на малой сцене Пушкинского театра в 1990-х гг. версии «Отца» Сергей Дрейден играет Ротмистра мягким и интеллигентным мужчиной, Елена Попова в роли Лауры представляет нам героиню с бесстрастным лицом и холодным взглядом. В ней нет и намека на истерику, как нет ни малейших «мачистских» ноток в образе, создаваемом Дрейденом. Представляется, что в таких трактовках характеров отразилось уже характерное для второй половины XX в. восприятие эмоционального рисунка конфликта между полами в браке: интеллигентные люди ссорятся интеллигентно.

В знаменитой «Фрёкен Жюли», увидевшей свет в Копенгагене в исполнении датских студентов, а затем в Париже и Берлине около 1893 г., тенденция — борьба полов — сохраняется. Но, по мнению того же Чешихина, «если сравнить эту трагикомедию с трагедией «Отец», то ясно, что проблема борьбы полов на почве расовой ненависти здесь принимает другой вид: женщина уже не так сильна, как прежде; женская хитрость, коренящаяся в инстинкте, пасует перед мужским расчетом, коренящимся в рассудке. Материя уже не торжествует над духом, а женщина — над мужчиной!» [Чешихин, 1894, с. 51–52]. Очевидно, что эта пьеса сложнее по замыслу и открывает за борьбой полов уже не столь однозначную победу женского над мужским. Автор статьи не преминул выделить, «с каким косноязычием выражена эта мысль», имея в виду очевидные параллели: материя — аристократка, дух — лакей [Чешихин, 1894, с. 51–52]. Но сомнений в некоторой эволюции уже нет. В этой пьесе идея противостояния кристаллизовалась, стала плотнее и развернулась в сторону «материи». В.Г. Адмони в статье о Стриндберге для «Истории западноевропейского театра» охарактеризует Жана как «более сильного, но и более хищного и беспощадного» [Адмони, 1970]. Любящий натуралистические детали Стриндберг обозначает как низкие моральные качества, так и изменность устремлений Жана одной недвусмысленной подробностью в рассказе этого персонажа о своем детстве. Обнаружив в графском парке красивый «турецкий павильон» (садовую уборную. — А. Н., П. Л.) мальчишка мечтает оказаться в этом «дворце» но, наконец-то пробравшись туда, он вынужден ретироваться не через дверь, а через низ этого строения. Реплика Жана: «И вдруг кто-то входит! Для господ в павильоне был только один выход, ну, а для меня сыскался другой, и мне ничего не оставалось, как им воспользоваться» [Стриндберг, 1986, с. 498–499]. Низкая мораль Жана подчеркивает его паразитарную функцию в отношении графской дочки, ведь в итоге жизнью жертвует она, а не тот, кто ее использовал. К тому же в этой паре неспособен к рефлексии именно мужчина, им движет только похоть, жажда наживы, а затем страх. Фрёкен же в полной мере и честно осознает трагизм произошедшего. Здесь она уже жертва возмездия «духа». Перефразируя Евангелие — «И первые станут последними!» [Стриндберг, 1986, с. 518], — она совершает последний трагический шаг.

Основные технические параметры пьесы, напряженность и сконцентрированность сюжетной и психологической коллизии в ней, ее острота и четкость, противоречивый образ героини сделали «Фрёкен Жюли» самой популярной драмой Стриндберга в различных странах мира. Пьеса разошлась по театрам, по ней снимали фильмы. В роли фрёкен Жюли (Юлии, как вариант перевода) пробовали себя многие известные актрисы начала и первой половины XX в. В образ главной героини каждая исполнительница привносила индивидуальную окраску: «Образ Юлии играли по-разному: она изображалась как наивная девочка, по неопытности совершающая ложный шаг (Элизабет Бергнер, Вена, 1924), как женщина с несдержанной чувственностью (Аста Нильсен в немом фильме, 1922), как не останавливающаяся ни перед чем неврастеническая девушка (Турдис Маурстад, Осло, 1951) и т. д.» [Адмони, 1970]. В постановке Ингмара Бергмана (Королевский драматический театр Стокгольма) Юлия предстает как нечистое существо. Главной темой спектакля вообще становится чистота. Чистота как стиль, как главная характеристика режиссерской и актерской работы. Физиологическая чистота слуг оказывается ханжеской, а напрашивающаяся в противопоставление нечистота Юлии таит за собой гораздо большую глубину духа. По замечанию О. Дзюбинской, Юлии вторит сама природа — Бергман добился на сцене ощущения живого, сопереживающего героине неба; свет его меняется в зависимости от волнений графини [Дзюбинская, 1987, с. 172]. Каллиграфический почерк спектакля проявляет эту тему, где чистота является символом, помогающим многое понять в «одной из загадочных стриндберговских пьес» [Гаевский, 1989, с. 156]. Содержание постановки проявляет типичный для Стриндберга некоммуникабельный диалог, где между людьми нет человеческого контакта и внутреннего душевного общения. Идея равенства (Юлия) здесь наталкивается на идею реванша (Кристина и Жан), а за внешней темой противостояния плотских начал проступает тема расстановки подлинных душевных сил героев. В постановке стокгольмского театра «Интиман» режиссер Ян де Лаваль проявляет, по мнению Т. Сухановой, «тему игры, театральности жизни» [Суханова, 1982, с. 127]. Жан и Юлия здесь двуедины — они незаметно меняются ролями в танце, являются будто двойниками друг друга. Но этот опыт не

помогает героям понять друг друга, разница между ними намного глубже. Режиссер трактует пьесу как невозможность иметь только женский или только мужской способ мыслить и чувствовать. Противостояние этих мировоззрений режиссер тоже ставит под сомнение, как и возможность найти общечеловеческий способ мыслить и чувствовать. И на примере постановок этой пьесы можно понять, что ее трактовка не может быть сведена к противостоянию мужского и женского. Стриндберг на основе очевидного внешнего противостояния подталкивает к более глубоким темам, которые дают возможность некоторого количества трактовок пьесы. В спектакле МДТ авторства Игоря Николаева взят тон нарастающей тревоги. Но о роли Жюли в исполнении Анжелики Невониной отзывы противоположные. Сходятся они в следующем: общий мелодраматизм, в котором выморочная маска истерической мужененавистницы сменяется женщиной, которую бросает любовник. Возвыситься до подлинного трагизма актрисе не удалось, но наивность, которую она привнесла в роль, помогла добавить образу фрёкен многомерности.

В пику ракурсу рассмотрения ранних пьес Стриндберга только как попытки поговорить о назревающем «женском вопросе» и стремлению нивелировать вклад писателя в развитие литературы, А. А. Блок пишет о той тонкой художественной ткани и тех особенностях, которые непременно нужно разглядеть, чтобы по достоинству оценить масштаб этих произведений: «Женоненавистничество, наконец, черта, столь свойственная среднему мужчине, есть почти всегда пошлость; для Стриндберга же, который им прославился, оно было Голгофой. В жизни Стриндберга было время, когда все женское вокруг него оказалось “бабьим”; тогда во имя ненависти к бабьему он проклял и женское; но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное; он отвернулся от женского только, показав тем самым, что он не заурядный мужчина, так же легко “ненавидящий женщин”, как поддающийся расслабляющему бабьему влиянию, — а мужественный человек, предпочитающий остаться наедине со своей жестокой судьбой, когда в мире не встречается настоящей женщины, которую только и способна принять честная и строгая душа» [Блок, 2010, с. 147–148]. Стриндберг имел разного рода опыт, но вместе с тем обладал и незаурядным талантом, который был отмечен со-

временниками и который можем оценить и мы спустя больше чем столетие. И признание этого таланта позволяет говорить о разности трактовок его пьес, о неоднозначности образов его героев и неизменной актуальности драм.

В статье на смерть Августа Стриндберга А. А. Блок дал такое определение личности писателя: «[Это человек], который соединяет в себе и художника, и человека; такой, у которого, кроме великого и гремящего на весь мир имени, есть еще малое, интимное имя; в Августе Стриндберге соединялись в высшей степени эти двое: великий и простой, художник и человек, творец и ремесленник; Стриндберг принадлежал к тем образцам человечества, к типу которых рано или поздно начинают стремиться многие люди» [Блок, 2010, с. 148]. Раздвоенность, преследующая Стриндберга, не раз замечена и в определении его облика. Об этом упоминают, в частности, и А. А. Блок, и Л. Клеберг, и Б. Зингерман, и В. И. Максимов. Последний, например, говорит о том, что «неравный брак» родителей Августа и скорое банкротство отца сыграли значительную роль в формировании трагического мироощущения писателя [Максимов, 2005, с. 6].

Вероятно, именно Блока следует отнести к наиболее проницательным толкователям амбивалентности Стриндберга как художника и мыслителя. Русский поэт пишет, словно оправдывая шведского драматурга: «Со всеми своими мужественными и неприятными для некоторых культурных слоев чертами, Стриндберг является как бы маяком, указывающим, по какому пути пойдет культура при создании нового типа человека. Для нашего времени — он был “великий мужчина”; в будущем жизнь, может быть, сотрет некоторые угловатости этого лучшего пока типа мужественности, те черты, которые теперь для нас особенно обаятельны, потому что они рисуют Стриндберга еще и как художника». Человек своей эпохи, Стриндберг не может быть целостным, он раскалывается и рассыпается, как и современный ему мир на рубеже XIX и XX вв. Оставленные им для грядущих поколений великие драмы «Отец» и «Фрёкен Жюли» ценны в значительной мере именно этой попыткой уловить картину мира в момент, когда тот рушится, на примере душевной борьбы отдельного человека. Их многочисленные, часто спорные постановки иллюстрируют эту напряженную, в том числе и режиссерскую, (само)рефлексию.

ЛИТЕРАТУРА

- Адмони В. Г. Исторические условия развития. *История западноевропейского театра в 8 т.* / под ред. С. С. Мокульского. Т. 5. М.: Искусство, 1970. С. 400–418.
- Аксенова Г. Сначала Сабры, об Олимах потом. *Экран и сцена*, 29, 1991, 18 июня. С. 12–13.
- Бальзамо Е. *Август Стриндберг: лики и судьба*. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 324 с.
- Блок А. А. Проза (1908–1916). . В кн.: Блок А. А. *Полное собрание сочинений и писем в 20 томах*. Т. 8. М.: Наука, 2010. С. 147–150.
- Венгерова З. А. Стриндберг. *Словарь Брокгауза и Эфрона*. М., 1903. Режим доступа: http://az.lib.ru/w/wengerowa_z_a/text_0180.shtml (дата обращения: 05.09.2022).
- Дзюбинская О. Пойдем за Синей птицей. *Театр*, 6, 1987. С. 170–179.
- Зингерман Б. О театре Стриндберга. *Театр*, 8, 1976. С. 42–45.
- Лисовская П. А. «Черные знамена» — последний «большой» роман Стриндберга. *Неизвестный Стриндберг: материалы Международной научной конференции к 100-летию со дня смерти Августа Стриндберга*. М.: РГГУ, Российско-шведский учебно-научный центр, 2015. С. 130–143.
- Лисовская П. А. Образы семьи в поздней драматургии Августа Стриндберга. *Новая драма рубежа XIX–XX вв.: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции 8–10 ноября 2013 г.* СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 40–48.
- Луначарский А. В. Великомученик индивидуализма. *Киевская мысль*, 140, 22 мая, 1912. С. 2.
- Максимов В. Беспредельный Стриндберг. *Август Стриндберг. Жестокый театр: Пьесы*. М.: Совпадение, 2005. С. 6–28.
- Мацевич А. А. «Он менее всего конец, более всего начало». В кн.: Стриндберг А. *Игра снов: Избранное* / предисл. Л. Клеберга; послесл. А. Мацевича. М.: Старт, 1994. С. 532–542.
- Неустров В. П. *Литературные очерки и портреты*. М.: Изд-во МГУ, 1983. 298 с.
- Стриндберг А. Фрёкен Жюли. В кн.: Стриндберг А. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 490–518.
- Суханова Т. От монолога к диалогу. *Театр*, 7, 1982. С. 126–127.
- Февральский А. Из стокгольмских наблюдений. *Театр*, 9, 1982. С. 126–129.
- Чешихин В. Драмы Стриндберга. *Артист*, 38, 1894. С. 51–59.
- Lemaitre J. *Impression de theatre*. Series 9. Paris: Société française d'impr. et de libr., 1896. 205 p.

Статья поступила в редакцию 10 августа 2022 г.,
рекомендована к печати 19 сентября 2022 г.

Polina Lisovskaya

St Petersburg State University

Antonina Naumova

St Petersburg State University,

Russian State Institute of Performing Arts

**THE CLASH BETWEEN THE SINISTER AND THE SUBLIME IN STRINDBERG'S
THE FATHER AND MISS JULIE**

For citation: Lisovskaya P. A., Naumova A. S. The clash between the sinister and the sublime in Strindberg's *The Father* and *Miss Julie*. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 328–345. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.207> (In Russian)

The article deals with naturalistic dramas by August Strindberg from the 1880s, namely his famous *The Father* and *Miss Julie*. Special attention is given to their stage history in different countries throughout the past century. The authors examine *The Father* and *Miss Julie* through the lens of how various ostents of the sinister and the sublime manifest themselves through the fabric of the playwright's renowned plays from the pre-Inferno period. The two dramas are put in the wide context of Strindberg's oeuvre where the opposition of low and higher appetences within a human being are often rendered as the clash between the feminine and the masculine. In addition to the above, the article draws attention to the ways of how the two dramas by Strindberg were received in Russia at the turn of the 20th century, especially by the Russian symbolist Alexander Blok. In addition to that the article includes valuable material on a number of theatre productions of *The Father* and *Miss Julie* as well on the reviews of some productions. In order to draw their conclusions the authors examine thoroughly the main characters of the plays. Thus, it becomes obvious that throughout the decades the Captain and miss Julie could be interpreted quite differently both by the scholars and by the directors. In an essayistic manner the article touches upon the question of the nature of Strindberg's rampageous concern with the strife between the sexes as well as upon his so called misogyny.

Keywords: Swedish literature, August Strindberg, naturalistic drama, modernism in theatre, Ibsen, misogyny, gender equality, Alexander Blok, Russian symbolism.

REFERENCES

- Admoni V. G. Strindberg. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra v 8 t.* Ed. by Mokul'skii S. S. Vol. 5. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. P. 400–418. (In Russian)
- Aksenova G. On Tzabar first, on Olim to be continued. *Ekran i stsena*, 29, 1991, June 18. P. 12–13. (In Russian)
- Balsamo E. *August Strindberg: Faces and Fate*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 324 p. (In Russian)
- Blok A. A. The Prose (1908–1916). In: Blok A. A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 20 tomakh*. Vol. 8. Moscow: Nauka Publ., 2010. P. 147–150. (In Russian)
- Cheshikhin V. Dramas by Strindberg. *Artist*, 38, 1894. P. 51–59. (In Russian)

- Dziubinskaia O. Let us follow the Blue bird. *Teatr*, 6, 1987. P. 170–179. (In Russian)
- Fevral'skii A. From Stockholm observations. *Teatr*, 9, 1982. P. 126–129. (In Russian)
- Gaievskii V. Hour of the wolf. *Teatr*, 4, 1989. P. 154–157. (In Russian)
- Lemaitre J. *Impression de theatre*. Series 9. Paris: Société française d'impr. et de libr., 1896. 205 p.
- Lisovskaya P. "Black Banners" — the last "big" novel by Strindberg. *Neizvestnyi Strindberg: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii k 100-letiiu so dnia smerti Augusta Strindberga*. Moscow: RGGU, Rossiisko-shvedskii uchebno-nauchnyi tsentr Publ., 2015. P. 130–143. (In Russian)
- Lisovskaya P. Representations of family in later dramas by August Strindberg. *Novaya drama rubezha 19–20 vv.: problematika, poetika, puti stsenicheskogo voploscheniia: materialy nauchnoi konferentsii 8–10 noiabria 2013*. St Petersburg: Izd-vo SPbGATI Publ., 2014. P. 40–48. (In Russian)
- Lunacharskii A. V. The great martyr of individualism. *Kievskaiia mysl'*, 140, 1912, 22 may. P. 2. (In Russian)
- Maksimov V. Strindberg unbounded. *August Strindberg: Zhestokii teatr: Piesy*. Moscow: Sovpadenie Publ., 2005. P. 6–28. (In Russian)
- Matsevich A. A. He is least of all the end, most of all the beginning. In: Strindberg A. *Igra snov: Izbrannoe*. Moscow: Start Publ., 1994. P. 532–542. (In Russian)
- Neustroiev V. P. *Literary sketches and portraits*. Moscow: Moscow Univ. Press, 1983. 298 p. (In Russian)
- Strindberg A. Fröken Julie. In: Strindberg A. *Izbrannye proizvedeniia*. In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Hudozhestvennaia literatura Publ, 1986. P. 490–518. (In Russian)
- Sukhanova T. From monologue to dialogue. *Teatr*, 7, 1982. P. 126–127. (In Russian)
- Vengerova Z. A. Strindberg. *Slovar' Brokgauza i Efrona*. Moscow, 1903. Available at: http://az.lib.ru/w/wengerowa_z_a/text_0180.shtml (accessed: 05.09.2022). (In Russian)
- Zingerman B. On theatre by Strindberg. *Teatr*, 8, 1976. P. 42–45. (In Russian)

Лисовская Полина Александровна

кандидат филологических наук, доцент,
 Санкт-Петербургский государственный университет,
 Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
 E-mail: p.lisovskaya@spbu.ru

Polina Lisovskaya

PhD in Philology, Associate Professor,
 St Petersburg State University,
 7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
 E-mail: p.lisovskaya@spbu.ru

Наумова Антонина Сергеевна

магистр,

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 33–35
библиотекарь,

Санкт-Петербургский государственный университет,

Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

E-mail: a.s.naumova@spbu.ru

Antonina Naumova

Master,

Russian State Institute of Performing Arts,
33–35, Mokhovaya ul., St Petersburg, 191028, Russian Federation

Librarian,

St Petersburg State University,

7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation

E-mail: a.s.naumova@spbu.ru

Received: August 10, 2022

Accepted: September 19, 2022