



**И. П. Куприянова**

## **Й. Л. ХАЙБЕРГ И ЕГО ДРАМАТИЧЕСКАЯ САТИРА «ДУША ПОСЛЕ СМЕРТИ»**

Йохан Людвиг Хайберг (1791–1860) не получил широкой международной известности подобно его младшим современникам Х. К. Андерсену и С. Киркегору, но на протяжении долгого периода — с конца 1820-х до начала 1850-х гг. — именно он занимал центральное положение в культурной жизни Копенгагена.

Его отец, Петер Андреас Хайберг (1758–1841), был в 1800 г. выслан из Дании за свои сатирические произведения, направленные против абсолютизма и аристократии, и до конца своих дней жил во Франции. Мать будущего писателя после изгнания мужа вышла замуж за шведского барона Гюллембурга и под этой фамилией позднее стала известна как автор ряда произведений, правдиво изображающих будничную жизнь буржуазных кругов.

После развода родителей Йохан Людвиг в течение двух лет воспитывался в семье влиятельного литературного деятеля Кнуда Луне Рабека и его жены Карен Маргрете, усадьба которых «Баккехус» была в то время средоточием интеллектуальных сил столицы, а затем поселился у сестры матери, Лисе Юргенсен. В 1809 г., став студентом университета, Хейберг переезжает в дом Гюллембургов, где нередко собираются видные представители науки, литературы и искусства. В 1817 г. он завершает университетское образование, защитив диссертацию о творчестве Кальдерона.

Первые литературные опыты Хайберга относятся еще к годам его детства: он сочинял пьесы для кукольного театра, которые исполня-

лись в кругу родных и друзей. На одном из представлений присутствовал глава ранних датских романтиков А. Эленшлегер, весьма одоббивший юного автора.

В 1813 г. Хайберг дебютировал в печати двумя пьесами — «Дон Жуан» (поэтическая переработка пьесы Мольера) и романтическая драма «Горшечник Вальтер» («Pottemager Walther»), объединенными под названием «Театр марионеток» («Marionetteater»). Эти произведения и последовавшая за ними в 1816 г. сатирическая комедия «Рождественские шутки и новогодние забавы» («Julespøg og nytårsløjer») были доброжелательно встречены публикой и критикой.

Получив королевскую стипендию, Хайберг в 1819 г. отправляется в Париж, где проводит следующие три года. Здесь он встречается с отцом и основательно знакомится с французским театром. Особенно сильное впечатление производит на него незнакомый ему до того драматический жанр — водевиль. Он увлекается творчеством Казимира Делавиня и Эжена Скриба — позднее Хайберг перевел 16 пьес этого автора и способствовал появлению его произведений в репертуаре датских театров.

В 1822–1825 гг. Хайберг занимает пост датского лектора в Кильском университете. Из своего пребывания в Германии он вынес знакомство с философией Гегеля, определившее впоследствии формирование его эстетических позиций. В Берлине он слушает лекции Гегеля и встречается с самим философом.

После возвращения в Копенгаген Хайберг пишет свои первые водевили — «Царь Саломон и шляпник Йорген» («Kong Salomon og Jørgen Hattemager», 1825), «Апрельские дурачки» («Aprilsnarrene») и «Рецензент и животное» («Recensenten og dyret», оба 1826). Все они были поставлены на сцене Королевского театра и вызвали неоднозначную реакцию: большой успех у публики и открытое неприятие критиков (в том числе Рабека).

Хайберг отвечает на критику, опубликовав теоретическое эссе «О водевиле как драматическом жанре» («Om vaudevillen som dramatisk digtart», 1826). Опираясь на теорию Гегеля, он выстраивает свою систему диалектического развития литературы, в том числе драмы. По его мнению, лирика соответствует стадии непосредственного восприятия, эпическая литература — стадии рефлексии, драма — более высокой стадии, объединению двух предшествующих. В свою очередь, в драматическом искусстве это выражается в движении от лирической драмы к трагедии и затем к комедии, которая,

по словам Хайберга, «упраздняет» разделение между содержанием и формой»<sup>1</sup>. (В этой связи он высказывает сожаление о том, что Хольберг творил раньше Эленшлегера.) Водевиль, как считает Хайберг, — наиболее совершенный жанр, поскольку он позволяет соединить все средства сценического искусства, поэзию и музыку, а также дает возможность передать местный колорит, представить конкретное время и соответствующие ему людские типы.

Свою эстетическую программу Хайберг продолжает развивать на страницах издававшегося им журнала «Копенгагенская летучая почта» («Københavns flyvende post», 1827–1830). Задачу критики он видит в преимущественном внимании к форме произведений, его интересует не столько «что», сколько «как». В своих статьях он ратует за усвоение «хорошего вкуса» — как в сфере искусства, так и в обыденной жизни.

Водевиль продолжает оставаться главным жанром в драматургии Хайберга вплоть до 1836 г. Постановкам его водевилей неизменно сопутствует успех у зрителей, немалую роль в котором играет участие его жены, Йоханны Луизы Хайберг (1812–1890). Всесторонне одаренная, она известна как одна из величайших актрис в истории национального театра. (После ухода со сцены Йоханна Луиза стала режиссером и познакомила датчан с творчеством Ибсена и Бьёрнсона.)

Не меньший успех выпал и на долю романтических драм Хайберга «Холм эльфов» («Elverhøj», 1828) и «День семи сонливцев» («Søvsoverdag», 1840), написанных по заказу в связи с торжественными событиями в королевской семье. В этих произведениях реальность переплетается с фантастикой: в первом король Кристиан IV развеивает чары эльфов, препятствующие соединению любящих; во втором — герои из копенгагенских будней переносятся в эпоху Средневековья (здесь автор свободно фантазирует на тему народной баллады о короле Вальдемаре Великом и его возлюбленной Тове). В романтических драмах Хайберга можно обнаружить известную преемственность в отношении одного из ранних произведений Эленшлегера, пьесы «Игры в ночь на святого Ханса» («Sankt Hansaften-spil», 1802).

Драме «Холм эльфов» выпала на долю долгая жизнь, ее играли (и играют) в торжественных случаях и на дневных представлениях;

---

<sup>1</sup> *Norrild Sv. Dansk litteratur*. Bd. 1. København, 1949. S. 275

к концу XX в. число спектаклей достигло 800. Некоторые водевили также продолжают появляться на датской сцене и в наше время.

Водевили и романтические драмы Хайберга в высшей степени характерны для второго периода развития датского романтизма, периода, который датские литературоведы определяют как «поэтический реализм». Под влиянием изменений в датской и международной политической и общественной обстановке интерес к героическому прошлому сменился вниманием к современности; патетика трагедий Эленшлегера утратила притягательную силу. Объектом изображения в произведениях писателей этого периода — Стена Стенсена Бликкера (1782–1848), Хенрика Хертца (1799–1870) и Кристиана Хострупа (1818–1892) — становится жизнь обычных людей, нередко представленная в идеализированном виде и овеянная романтикой. В содержание часто включаются фольклорные, сказочные мотивы. В этот период начинается и творческий путь Х. К. Андерсена.

В драматических произведениях Хайберга действие развилось в хорошо знакомых зрителям местах — в Копенгагене и его окрестностях, в близкой им социальной среде мелкой и средней буржуазии; в качестве персонажей фигурировали легко узнаваемые типы. Затрагиваемые проблемы не выходили за пределы семейных и благополучно разрешались, критика (если она присутствовала) касалась моральных недостатков и предрассудков, причем была достаточно мягкой. Все это вместе с новизной самого жанра, сочетающего драматическое действие с хореографическими и вокальными номерами, обеспечивало автору благожелательный прием у публики. В качестве музыкального сопровождения использовались мелодии известных опер и оперетт, сочинения шведского «барда» К. М. Бельмана (1740–1795) и самого Хайберга. Для «Холма эльфов» музыку написал композитор Ф. Кулау (1786–1832), в увертюре звучит мелодия королевского гимна.

С 1829 г. Хайберг становится постоянным сотрудником Королевского театра, занимает различные посты в его руководстве и фактически определяет репертуар. Однако назначение на должность директора (1849) не приносит ему удовлетворения. Эпоха «поэтического реализма» близится к закату, и театральная политика Хайберга не соответствует новым тенденциям в драматургии: так, он отказывается принять к постановке драму Ибсена «Воители в Хельгеланде». В 1856 г. Хайберг расстается с Королевским театром. В последующие годы он отдается занятиям астрономией, которой весьма интересовался и в молодости, и пишет очерки по истории XVI–XVII вв.

Однако еще до неудачного директорства Хайберг создает произведение, кардинально отличающееся от всего, написанного им ранее, — сатирическую «апокалиптическую» комедию «Душа после смерти» («En sjæl efter døden»). В 1841 г., к пятидесятилетию Хайберга, выходит из печати небольшая книга под скромным названием «Новые стихи» («Nye digte»). В связи с юбилейной датой она была издана в роскошном оформлении, с типографскими изысками. «Это одна из наиболее красиво напечатанных у нас книг, просто перелистывать ее — уже наслаждение», — пишет Олуф Фриис<sup>2</sup>. Но, естественно, красота — не главное достоинство книги: по справедливому замечанию Могенса Брэнстеда, это — «самое значительное произведение зрелого творчества Хайберга»<sup>3</sup>.

Помимо «Души после смерти» в книгу вошли два религиозно-философских стихотворения — «Богослужение» («Gudstjeneste») и «Протестантизм в природе» («Protestantismen i naturen») — и небольшая мистическая пьеса «Молодожены» («De nygifte»). Эти три произведения позволяют судить об изменении во взглядах автора на религию, но, вне всякого сомнения, наибольший интерес представляет первое.

«Душа после смерти» — пятиактная стихотворная пьеса для чтения, повествующая о приключениях героя в загробном мире. В открывающем первое действие хоре участников похорон дается его характеристика с их точки зрения: «верный супруг, любящий отец, честный друг, гражданин, каких немного»<sup>4</sup>.

«Проснувшись» на кладбище, герой осознает, что он мертв, его имя остается на памятнике, отныне он — просто Душа. У ворот рая, куда он направляется в полной уверенности, что его место там, героя встречает Святой Петр и подвергает экзамену. Постепенно выясняется, насколько мало осведомлен покойный о жизненном пути Христа: «Ведь я так давно был конфирмован», — оправдывается он (31). Не может он и сказать, в чем заключается дух христианского учения, а из всех заповедей помнит лишь «не укради». Святой Петр отказывается впустить Душу в рай и посылает его в загробное царство язычников, Элизиум, где тот рассчитывает обрести беззаботное и

---

<sup>2</sup> Dansk litteraturhistorie. Bd. 2. København, 1965. S. 467.

<sup>3</sup> Litteraturen i Danmark. København, 1954. S. 224.

<sup>4</sup> Hejberg J. L. Nye Digte. Gyldendals Bibliotek. Bd. 9. København, 1971. S. 23. — Далее текст цитируется по этому изданию, в скобках указываются страницы.

веселое существование. Однако здесь его ждет Аристофан — все античные классики поочередно исполняют обязанности привратника. И здесь Душа обнаруживает полную безграмотность. Услышав вопрос о том, знакомы ли ему классическое искусство или классическая мудрость, он радуется: «Да, я учился в коммерческом училище (Handelsklasse)» (40). Зато он знает, что Сократ выпил яд — это он почерпнул из пьесы, которую видел в Копенгагене. Правда, оттуда же он уяснил, что Аристофан — какой-то «шут», портивший Сократу жизнь. Упоминание о Копенгагене вызывает у Аристофана вопросы о «бесподобном поэте», который «в бурю и грозы смело ведет колесницу богов Севера» (Эленшлегер), и о том, чей гений взрастил «благородное древо античности на варварской почве» и чье имя происходит от Тора» (Торвальдсен) (45). Но и это заставляет Душу лишь вспомнить, что он пожертвовал 6 ригсдалеров на музей последнего: «Это, конечно, не слишком щедро, но многие дали меньше» (46). Аристофан интересуется, владел ли покойный при жизни писательским или ораторским даром. Да, он произносил речи на праздниках в защиту свободы печати и писал (анонимно) в газеты. Разъяренный Аристофан восклицает: «Душа, иди-ка ты в ад!» (47). Такая грубость возмущает Душу: «У нас ни один образованный человек не позволит себе подобных выражений» (48).

Теперь герой оказывается у прекрасных ворот, в которые можно беспрепятственно войти, что вызывает его восхищение: «Это чудесно! Какой либерализм!» (49). Появившийся Мефистофель несколько охлаждает восторг Души, сообщив, что выйти обратно невозможно, но горячо рекомендует прелести и удобства данного места. Главное преимущество заключается в том, что героя не ждут какие-либо неожиданности: «В нашем государстве живет совершенно так же, как там, у вас» (54).

В части пьесы, посвященной характеристике ада, сатира Хайберга достигает апогея. Ад оказывается полностью идентичен обывательскому Копенгагену: здесь издаются те же газеты (они даже выходят раньше, чем на земле), есть те же клубы и гражданские союзы, существуют школы и университет (где учат тому, что абсолютно не нужно для жизни), есть биржа, рестораны (где кухня не хуже, чем в земных) и театр, соответствующий невзыскательным вкусам. Правда, лучшие книги попадают в библиотеку рая, но многие писатели находятся в аду, поскольку лишь некоторые из них достойны своих произведений. Впрочем, такое положение вполне устраивает Душу,

т. к. личная жизнь писателей интересует его больше, чем их произведения.

По мнению Мефистофеля, быть в аду гораздо лучше, чем в раю, где Душе пришлось бы «сидеть голым задом на мокром и холодном облаке и изо всех сил дудеть в трубу» (66). Услышав, что это прекрасное место называется адом, герой пугается: а как же адские муки? Но Мефистофель успокаивает его: это только для убийц, воров и т. д. Для «порядочных людей» здесь нет ничего страшного, «потому что ты и тебе подобные всю свою жизнь находились в аду» (71).

За то, что все блага даются ему в аду бесплатно, Душа с радостью соглашается, «как всякий добрый гражданин», участвовать в общей работе: вечно наполнять водой бездонный чан Данаид. «Мне будет очень интересно стремиться к общей цели. Я чувствую в этом дух единения, которым сильно государство» (86), — заявляет он. Теперь Душа обрела покой: «Как удачно, что я наконец нашел свое место» (87).

И завершается пьеса хором гостей на поминках. Они скорбят по усопшему, но утешаются мыслью о том, что все они когда-нибудь вновь соберутся вместе там, где он находится.

Два акта, действие которых происходит в аду (III и V), Хайберг разделяет своеобразной интермедией. Чтобы доказать Душе справедливость своих суждений о жизни на земле, Мефистофель переносит героя на землю с помощью черного плаща, на котором когда-то «парил доктор Фауст», и показывает ему смерть известного актера. По мнению исследователей, эта часть пьесы была написана много раньше, чем остальные<sup>5</sup>. Предполагается, что прототипом образа актера был Николай Петер Нильсен (1796–1860), прославившийся исполнением героических ролей в драмах Эленшлегера. Известно, что он был соперником Хайберга в любви к его будущей жене, а позднее критиковал его репертуарную политику. Однако сатира драматурга явно выходит за рамки выражения неприязни к конкретному лицу.

Актер являет собою пример личности, полностью лишенной собственного содержания. В его разговоре со Смертью выясняется, что он мог быть добрым или злым, бунтарем или тираном, верить в любого бога — в соответствии с теми ролями, которые играл. Когда Смерть допытывается, что же актер «сам считал истиной», тот отвечает: «Любезная Смерть! Как ты можешь верить, будто в театре есть

---

<sup>5</sup> См.: *Norrild Sv. Op. cit. S. 277.*

время и покой, чтобы самому думать, иметь свое мнение?» (77). Актера занимают только его собственные роли, свой успех у зрителей — в общий смысл и идею пьесы он не считает нужным вникать. И вообще он предпочел бы занять место в администрации театра, чтобы «править делами искусства» (80).

Смерть полагает, что св. Петр отвергнет актера, но не из-за его профессии, а потому, что он плохо служил искусству. В рай не допускаются те, кто «был плохим поэтом, плохим токарем, плохим министром, плохим трубочистом или кем угодно» (79). Когда же выясняется, что актер не может прочесть «Отче наш» из-за отсутствия суфлера, Смерть больше не сомневается: «Готовься к жару адских мук!» (81).

В интермедии явно слышны отзвуки тех претензий, которые Хайберг предъявлял к современному театру. Это дополняет характеристику, которую дает, прославляя «адский» театр, Мефистофель: там зритель «избавлен он того, чтобы слушать, но насыщается зрелищем», там «выступают только танцовщицы и лошади» и еще «показывают дрессированных блох» (58).

Но Хайберг не щадит и представителей других сфер искусства и культуры. Устами Аристофана он, казалось бы, отдает должное Эленшлегеру (которого нередко сурово критиковал), но тут же замечает, что тот «велик в достоинствах, велик в недостатках» (45). Решительно отправляет Хайберг в ад все труды религиозного философа Ф. К. Сибберна (1785–1872) — они очень украшают местную прессу (55–56).

Особой язвительностью отличается пассаж, посвященный Х. К. Андерсену. По словам Мефистофеля, в аду ставятся его пьесы «Мулат» и «Мавританка», после которых зрителям хорошо спится. Иронизируя по поводу известности Андерсена, Хайберг пишет, что она простирается «по всему великому королевству Сконе», а в Германии — от Хундсрюка до Свинемюнде. Он предвидит, что вскоре Андерсен прославится и в Константинополе, где он в серале будет «читать “Мулата” султанским женам и “Мавританку” — приговоренным к удушению» (59).

Андерсен получил известие об этом выпадке, находясь в Риме. Сначала он реагировал чрезвычайно болезненно. В «Сказке моей жизни» мы читаем: «Хуже всего было то, что на меня напал Хайберг, тот, кто был тогда в Копенгагене Аллахом и пророком датской литературы <...> Никто он уточнял, что в этой сатире собственно говори-



лось обо мне, что вызвало насмешки. Говорили: “Андерсену там изрядно досталось!” Ведь вдвойне тяжело сознавать себя предметом насмешек и не знать даже, что именно в вас осмеивают. Эти сообщения были подобны каплям расплавленного свинца, упавшим на открытую рану»<sup>6</sup>. Под первым впечатлением он даже написал Хайбергу издевательское письмо в стихах, но вскоре его уничтожил. Как ни странно, прочитав позднее пьесу, Андерсен нашел, «что в ней не сказано ровно ничего такого, из-за чего мне стоило бы особенно огорчаться», и назвал ее «прекрасной»<sup>7</sup>.

Впрочем, отношения Андерсена с супругами Хайберг всегда были сложными и неровными<sup>8</sup>. В начале творческого пути Андерсен пользовался поддержкой влиятельного критика: Хайберг напечатал два его стихотворения в своем журнале и вместе с другими ходатайствовал о предоставлении ему стипендии. Разногласия начались из-за пьес Андерсена: Хайберг был против их постановки в Королевском театре, а его жена наотрез отказалась играть в «Мавританке», чем Андерсен объяснял неудачу спектакля<sup>9</sup>, и открыто говорил об этом знакомым. Как он пишет, это «показалось таким преступлением, что Хайберг с тех пор в течение целого ряда лет <...> оставался моим противником»<sup>10</sup>.

В «Сказке моей жизни» Андерсен неоднократно сетует на своего «противника»: Хайберг не ценил его драматургии, не защищал его от нападок других критиков, став директором театра, уменьшил число бесплатных мест для писателей; встречаются даже намеки на то, что Хайберг завидовал успеху Андерсена в Европе.

Некоторые исследователи высказывали предположение о том, что скептическое отношение Андерсена к чете Хайбергов нашло отражение в сказках «Сундук-самолет» («Den flyvende kuffert») и «Гречиха» («Boghveden»), что Хайберг был прототипом Тени в одноименной сказке («Skyggen»)»<sup>11</sup>. Не исключалось и то, что в «Гадком утенке» («Den grimme ælling») супруги Хайберг и жившая с ними Томасине

---

<sup>6</sup> *Andersen H. C. Mit Livs Eventyr. Bd. 1. København, 1975. S. 236.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Их отношения изобразил, в частности, в своей драме «Из жизни дождевых червей» («Från regnormarnas liv», 1981) шведский писатель П. У. Энквист.

<sup>9</sup> *Andersen H. C. Op. cit. Bd. 1. S. 228–229.*

<sup>10</sup> *Ibid. S. 229.*

<sup>11</sup> См.: *Bredsdorff E. H. C. Andersen. Mennesket og Digteren. København, 1979. S. 167, 195.*

Гюллембург изображены в виде обитателей домика, где герой находит приют.

Однако в 1844 г. противники пришли к примирению. Узнав, что Хайберг отверг его новую пьесу — «Цветок счастья» («Lukkens blomst»), Андерсен написал ему письмо, за которым последовала встреча и обстоятельная беседа. «Я стал лучше понимать эту поэтическую натуру и думаю, что и он стал понимать мою, — пишет Андерсен, — мы в высшей степени отличаемся друг от друга, но все же идем к одной цели»<sup>12</sup>. В 1860 г., получив известие о смерти Хайберга, Андерсен причисляет его к «духовно одаренным и великим» людям, которых он знал<sup>13</sup>.

«Душа после смерти», как и остальное творчество Хайберга, осталась неизвестна европейской публике за пределами Скандинавии — она была переведена только на шведский язык. Причину этого можно усмотреть в том, что комедия воспринималась как касающаяся сугубо местных обстоятельств. Так, Олуф Фриис, сравнивая ее с сатирой Хольберга «Педер Порс» («Peder Pårs», 1720), утверждает: «В поэме Хайберга поле зрения более ограничено. Душа и остроумие носят локально-копенгагенский характер»<sup>14</sup>. С этим трудно согласиться, более справедливым представляется суждение американского скандинависта П. М. Митчелла: «Несмотря на многие аллюзии к местным условиям, этическое содержание драмы универсально, и она достойна того, чтобы рассматриваться как датский вклад в мировую литературу»<sup>15</sup>.

Действительно, мишенью издевок Хайберга было прежде всего копенгагенское общество: высмеивая прессу, он называет реально существовавшие газеты, приводит имена конкретных людей. Но смысл его сатиры шире и глубже, ее объекты — обывательство как таковое, невежество, рядящееся в одеяния культуры, узость мышления и лицемерие морали. Тот же О. Фриис замечает: «Своей сатирой Хайберг хочет ударить не по самому Душе, а по *времени*, которое его породило»<sup>16</sup>.

Для скандинавской литературы значение творчества Хайберга очень велико. В Дании по количеству постановок своих пьес он усту-

<sup>12</sup> Andersen H. C. Op. cit. S. 323.

<sup>13</sup> Andersen H. C. Op. cit. Bd. 2. København, 1975. S. 234.

<sup>14</sup> Dansk Litteraturhistorie. Bd. 2. S. 473.

<sup>15</sup> Mitchell P. M. A history of Danish Literature. Copenhagen, 1957. P. 138.

<sup>16</sup> Dansk Litteraturhistorie. Bd. 2. S. 472.

пает только Хольбергу<sup>17</sup>. В Норвегии его водевили ставил Ибсен в театрах Бергена и Кристиании. По свидетельству известного специалиста по творчеству великого норвежца, «Людвиг Хайберг был одним из очень немногих писателей, у которых Ибсен, как он признавался в поздние годы, чему-то научился»<sup>18</sup>. И этот же автор констатирует: «После смерти Эленшлегера он считался самым выдающимся литератором не только в Дании, но и в Скандинавии»<sup>19</sup>.

Большое влияние оказал Хайберг на духовную жизнь Дании не только своими художественными произведениями, но и публицистикой. Именно он по-настоящему познакомил датчан с философией Гегеля; его статьи о литературе и театре знаменуют собою возникновение профессиональной критики. По словам О. Фрииса, Хайберг «предвосхитил то значение, которое *критику* предстояло обрести в качестве рупора своего времени»<sup>20</sup>. В этом смысле его роль в 1820–1840-е гг. в какой-то степени сопоставима с той, которую суждено было сыграть Георгу Брандесу в 1870-х.

---

<sup>17</sup> См.: Marker Fr., Marker L. The Scandinavian Theatre. Oxford, 1975. P. 115.

<sup>18</sup> Meyer M. Ibsen. London, 1974. P. 87.

<sup>19</sup> Ibid. P. 112.

<sup>20</sup> Dansk Litteraturhistorie. Bd. 2. S. 483.