

ДАТСКАЯ ДРАМА В НАЧАЛЕ XX в.

Могучий подъем скандинавской драматургии последних десятилетий XIX в. как бы открыл новые пути театру нашего века, многие крупнейшие явления которого - в частности театра Чехова и Горького, Станиславского и Вахтангова - немислимы вне связи с поисками Ибсена, Бьёрнсона, позднее - Стриндберга и некоторых не столь популярных драматургов. Заслужив признание современников, лучшие произведения этих авторов, выражавшие дух своего времени, воплощавшие стремления, надежды и разочарования целого поколения, и по сей день привлекают внимание исследователей и почитателей театра.

Произведения наследников этих титанов внесли значительно более скромный вклад в развитие мировой культуры. Однако и в скандинавской драматургии 20-50-х годов XX в., при более пристальном ее изучении, можно обнаружить интересные явления, яркие индивидуальности. Что касается датской драматургии, то именно в этот период она пережила наивысший со времен Людвиг Хольберга подъем.

Подъем этот тем более заметен, что, в отличие от норвежской и шведской, датская драматургия последней трети XIX - первого десятилетия XX в. находилась в состоянии поистине плачевном. Драматический театр не только не был способен играть сколько-нибудь значительную роль в общественной жизни Дании, но даже отказывался от всяких попыток откликнуться на события, происходившие в это время. Кризис, который переживала датская драма, настолько серьезен, что многим современникам положение казалось безнадежным. "Роль театра как культурной силы, как поэтической ценности сыграна до конца, и он никогда более не обретет ее",<sup>1</sup> - писал в 1901 г. театральный критик и драматург Свен Ланге. Другой драматург - Якоб Кристиан Норманн был готов даже признать некую исконную обреченность датской драмы: "Как она бедна и как ничтожна! Лишь два или три интересных писателя! Долго ли будет продолжаться подобное состояние? Некоторые думают, что так будет до самого конца, потому что она никогда не была иной! Может быть!"<sup>2</sup>



Чем объясняется подобная ситуация? На этот вопрос нельзя ответить категорически и однозначно — не случайно история драматургии и театра конца XIX — начала XX в. остается до сих пор почти не изученной датскими исследователями. Очевидно, здесь сказались воздействие множества различных по своему характеру и масштабам факторов и обстоятельств, наиболее существенные из которых заслуживают специального рассмотрения.

Одной из причин сложившегося положения является тот факт, что единственным государственным театром, располагавшим определенными денежными средствами и имевшим постоянную труппу, был Королевский театр, в репертуаре которого ведущую роль играли оперные и балетные спектакли, а драма имела второстепенное значение. Малочисленные частные театры были вынуждены приспосабливаться к вкусам платежеспособной публики и неохотно шли на эксперименты, связанные с экономическим риском. Что касается Королевского театра, то, находясь в полной зависимости от правительства экономически (его бюджет ежегодно утверждался парламентом) и административно (директора театра назначались непосредственно министром просвещения), он неизбежно оказывался оплотом консервативных сил в их борьбе против радикализма.

Первые признаки "отставания" драматического театра от общего развития общественной и культурной жизни обнаруживаются в 70-х годах XIX в., т.е. как раз тогда, когда в Дании начинается буржуазно-либеральное "Движение прорыва", вдохновленное и возглавленное Георгом Брандесом. Резкий перелом, произошедший в этот период в датской литературе, — поворот от романтической идеализации действительности к реалистическому и социально-критическому ее изображению — почти не затронул театра. Знаменитый призыв Брандеса "ставить проблемы на обсуждение" остался без ответа на датской сцене. В то же время движение, начатое Брандесом, в большой мере стимулировало возникновение реалистической драмы в Норвегии, где театр еще только рождался — в разгаре национально-освободительной борьбы, как одно из ее существенных завоеваний.

Если Королевский театр и в начале рассматриваемого периода продолжает занимать значительное место в культурной жизни страны, то это объясняется прежде всего сильным актерским составом и тем, что именно в начале 80-х годов театр обретает сво-



его первого большого режиссера. Виллиам Блок (1845-1926) был режиссером реалистического направления, он требовал от актеров естественности и психологической тонкости, умел в своих постановках точно воспроизвести атмосферу той среды и эпохи, в которой происходит действие пьесы. В то же время традиции, заложенные Блоком, стали в дальнейшем серьезным препятствием к развитию датского театра: бытовая правдивость и предельная естественность происходящего на сцене стали восприниматься как нечто абсолютно необходимое и актерами, и критикой, и публикой, которые поэтому враждебно относились ко всяким попыткам найти иные средства выразительности.

Как ни странно, примерно так же повлиял на датский театр и Ибсен. Его пьесы начали ставиться в Королевском театре еще в начале 70-х годов ("Союз молодежи", "Борьба за престол"), здесь же была осуществлена самая первая постановка "Кукольного дома" (1879), положившая начало европейской славе писателя. Но драматургия Ибсена была воспринята датчанами поверхностно, произвела впечатление прежде всего своей бытовой правдоподобностью, а не остротой поставленных вопросов. Только этим можно объяснить то, что вслед за драмами Ибсена на датскую сцену хлынул поток ремесленных "гостинных" драм. Именно это с горечью констатирует Я.К.Норманн: "Мы и теперь, как раньше, способны видеть людей и их поступки только в рамках повседневности. Зачем нам совершенствоваться? Кто научит нас, если даже Ибсен оставил после себя только болтунов, лживой серьезности которых самое место в хольберговской комедии?!"<sup>3</sup>

Вторым немаловажным обстоятельством, определившим состояние датского театра в конце XIX в., явилось отсутствие среди писателей этого периода по-настоящему одаренных драматургов.

В числе участников "Движения прорыва" единственным профессиональным драматургом был младший брат Георга Брандеса - Эдвард Брандес (1847-1931), написавший около двадцати пьес. Но его произведения публицистичны и рационалистичны - в письме к Стриндбергу он сам характеризует их как "драматическую публицистику"<sup>4</sup>. Известный историк датского театра Роберт Найендам пишет об Эдварде Брандесе: "Он писал, опираясь на бунтарский рассудок, который отчетливо, но холодно реагировал на ограни-



ченность, условную мораль и лицемерие общества, во всех его пьесах слышен голос критика, резонера, но не художника".<sup>5</sup>

Не находим мы значительных драматургов и в литературе следующего за "Движением прорыва" этапа, хотя многие видные писатели пробуют свои силы в драме.

Две пьесы крупнейшего датского реалиста конца XIX - начала XX в. Хенрика Понтопидана - "Дикие птицы" ("De vilde Fugle", 1902) и "Войско ассов" ("Asgaardsreien", 1906) - далеко уступают по мастерству и драматической напряженности его прозаическим произведениям. Не слишком удачны драматические опыты Й.Скьольборга и М.Андерсена Нексё.

Не смог добиться успеха как драматург и один из известнейших в этот период во всей Европе скандинавских писателей - Херман Банг, для которого "театр был и остался великой, наполовину несчастной, наполовину счастливой страстью".<sup>6</sup> Всю жизнь Банг стремился в театр, добился известности как чтец, с успехом осуществил постановку нескольких пьес Ибсена и Бьёрнсона в Париже, подчинил своей деспотической режиссуре знаменитую Режан, поразил воображение копенгагенцев постановкой "Свыше наших сил" Бьёрнсона (Народный театр, 1899), но остался для своих читателей и поклонников прежде всего автором романов.

Не удержались в репертуаре театров и в памяти зрителей и циничные сатирические зарисовки Густава Вида, хотя в свое время они и вызвали бурные дебаты.

Весьма показательно, что единственная датская пьеса, которой было суждено удивительное долголетие, - "Милое семейство" ("Kæere Familie") Густава Эсмана (1860-1904). С первой постановки на сцене Королевского театра (1892, постановщик В.Бюк) эта непритязательная комедия с забавными, подчас рискованными ситуациями, с живым диалогом и грубоватым юмором почти не сходит с датской сцены. Кроме того, она была дважды экранизирована. Эсман отнюдь не был большим драматургом. И критика 90-х годов, и современные исследователи единодушно оценивают его лишь как способного театрального ремесленника, но он хорошо знал вкусы публики и возможности датского театра. К крайнему возмущению театральных деятелей своего времени, Эсман часто сочинял пьесы по ходу репетиций, проверяя на актерах и присутствующих в зале эф-



фект той или иной реплики, того или иного эпизода. Позволяя себе некоторую долю сарказма в отношении изображаемого им общества и его морали, Эсман умело соблюдал меру: "...он тщательно следил, чтобы его сатира, став слишком горькой, не ранила публику, поэтому он ласкал одной рукой, осторожно царапая другую".<sup>7</sup> Небезынтересно отметить, что эта "вечнозеленая"<sup>8</sup> датская пьеса создана в один год с "Ткачами" Гауптмана и "Строителем Сольнесом" Ибсена.

Некоторое оживление наблюдается в деятельности Королевского театра с приходом туда в качестве директора Эйнера Кристиансена (1861-1939). Плодовитый драматург, Кристиансен снискал на рубеже XIX и XX вв. значительный успех своими пьесами из жизни датских буржуазных верхов. Эти произведения показывают, пожалуй, наиболее ясно, как преломилось влияние Ибсена в датском театре. В них с предельной точностью воспроизводится быт определенной среды, характеры персонажей безошибочно "узнаваемы", в основе сюжета лежит обычно моральный конфликт, но Кристиансен всегда остается "на поверхности", избегая обобщений и не заостряя затронутые проблемы. Ни одна из драм Кристиансена не пережила своего автора, но как театральный администратор он, несомненно, сыграл большую роль. В годы директорства Кристиансена в Королевском театре (1899-1909) не только были осуществлены принципиально новые постановки классики (особенно Хольберга), но в репертуаре появились такие произведения, как "Свыше наших сил" Бьёрнсена (1902), "Приведения" Ибсена (1903), "Власть тьмы" (1900) и "Воскресенье" (1904) Толстого, "На дне" Горького (1904), впервые возникает имя Стриндберга ("Винновны - невинновны?", 1901). Позднее Кристиансен оказал положительное влияние на формирование репертуара Народного театра, где он был одним из директоров в 1912-1924 гг. В годы подъема датской драматургии Кристиансен работал в качестве литературного консультанта и режиссера в Королевском театре (1931-1933).

Своеобразно сказалось воздействие Ибсена в драматическом творчестве Хельге Роде (1870-1937), произведения которого занимали значительное место в репертуаре датских театров 1890-1910-х годов. Лучшие его пьесы построены на основе реальных событий, герои их наделены сходством с реальными личностями.



Так, драма "Граф Бонне и его дом" ("Grev Bonde og hans Hus", 1912) написана под непосредственным впечатлением смерти Льва Толстого, и главный трагический герой ее исповедует "теорию опрощения"; сюжет драмы "Великое кораблекрушение" ("Det store Forlis", 1917) связан с историей гибели "Титаника"; в герое драмы "Шел человек из Иерусалима" ("En Mand gik ned fra Jerusalem", 1920) современники узнавали Георга Брандеса. Существует несомненная сюжетная близость последних двух пьес с драмами Ибсена "Столпы общества" и "Враг народа", но там, где Ибсен вскрывает порочность общественных отношений, Роде выдвигает на первый план некую идею и сильного человека, являющегося ее носителем. Содержание драм остается отвлеченно-философским, конфликты и персонажи лишены социально-исторической конкретности. В целом эти пьесы скорее приближаются к поздним произведениям Ибсена с их углубленной символикой и интересом к ницшеански окрашенной "сильной личности".

То обстоятельство, что Роде тяготеет прежде всего к позднему Ибсену, обусловлено его принадлежностью к неоромантическому течению, имевшему значительное распространение в скандинавской литературе конца XIX в. В драмах 90-х годов он стремится ставить большие философские проблемы — жизни и смерти, прекрасного и его судеб в человеческом обществе, — трактуя их в духе декадентов и используя аллегорически-символическую форму.

Настойчивыми попытками пробудить датский театр — и разочарованием в этих попытках — отмечена вся деятельность Свена Ланге (1868—1930). Убежденный последователь Эдварда Брандеса, сменивший его в 1904 г. на посту ведущего театрального критика радикальной газеты "Политикен", Ланге обвиняет театр в том, что он утратил "душу", погнавшись за сценическими эффектами. В качестве неперемennых требований к театру Ланге выдвигает "поэзию" и "истину", призывая драматургов и актеров не ограничиваться детальным воспроизведением внешнего облика характеров и явлений, а проникать глубже в их сущность. Но в своей драматургической практике Ланге не был последователен, во многих пьесах, особенно в поздний период, он явно идет на поводу у публики. Исключение составляет лучшая драма Ланге — "Самсон и Далила" ("Samson og Dalila", 1909). За внешним, вполне реалистическим, планом драмы о гибели талантливого писателя, узнав-



шего, что его жена-актриса изменяет ему с богатым ничтожеством, легко усматривается второй план, более глубокий: театр предает "поэзию" и "истину" ради сытого благополучия. Ланге мастерски сочетает эти два плана, перемежая чисто бытовые эпизоды в квартире супругов эпизодами репетиции написанной героем трагедии "Самсон и Далила". Первая постановка драмы (Народный театр, 1910 г.) вызвала бурю негодования как со стороны критики и публики, так и в театральной среде.

Из пьес, созданных в канун первой мировой войны, удержалась на сцене до настоящего времени лишь одна - драма Хенри Натансена "В кругу семьи" ("Indenfor Murene", 1912). Романист, драматург и режиссер, Натансен (1868-1944) был приверженцем реалистической школы Виллиама Блока, которого он сменил на посту художественного руководителя Королевского театра (1909-1911). Действие всех произведений Натансена разворачивается в хорошо знакомой автору среде копенгагенской еврейской буржуазии, мельчайшие подробности быта и нравов которой выписаны им любовно и тщательно. Но непреходящий успех драмы "В кругу семьи" (первая постановка ее была осуществлена самим автором в Королевском театре в 1912 г.) объясняется, думается, не только скрупулезно-правдивым изображением жизни специфической социальной прослойки, ушедшей ныне в прошлое. В драме есть подлинный конфликт - столкновение живого человеческого чувства с косяной и лицемерной моралью общества, с религиозной и расовой нетерпимостью; интересно и психологически тонко выписанные характеры персонажей дают богатые возможности исполнителям. Именно поэтому столь успешным оказалось обращение к пьесе Натансена датского телевидения: созданный в 1963 г. телеспектакль по праву считается одним из лучших образцов телевизионного театра.

Годы первой мировой войны стали для датского театра периодом художественного застоя при относительно материальном благополучии. В зрительный зал пришла новая публика - нувориши, разбогатевшие на войне спекулянты. Потакая вкусам этой публики, театры насыщают свой репертуар водевилями, легкими комедиями, салонными драмами. Серьезная драматургия представлена очень бедно, почти не ставятся произведения иностранных авторов. Лишь Королевский театр решается в этот период на постановку "Живого трупа" (1915), нескольких пьес Шоу и Стриндберга. Благода-



ря своей "экзотичности" пользуются успехом пьесы исландских авторов — Йоуханна Сигурйоунссона (1880—1919) и Гудмундура Камбана (1888—1945).

В таком же примерно положении оставался театр и в первые послевоенные годы. Бурное кипение страстей, характерное для духовной жизни Дании этих лет, разочарование в буржуазном радикализме, мучительные поиски молодым поколением интеллигенции новых идеалов взамен тех, которые были повержены войной, мировоззренческие дебаты — все это оставалось за стенами театра. Лишь в середине 20-х годов появляются первые симптомы перемен. Создаются новые театры: Рабочий театр (1925), Экспериментальная сцена (1929), Социальный театр (1931). "Их целью было сделать театр форумом для обсуждения серьезных общественных проблем, чем-то вроде групп Агитпропа в Германии и России, но с упором не столько на пропаганду, сколько на создание хорошей социальной драмы",<sup>9</sup> — пишет английский исследователь датской драмы Дэвид Томас. На сцене этих, а также ранее созданных Театра Бетти Нансен (1917) и Нового театра (1908) впервые в Дании идут пьесы Пиранделло, Толлера, Брехта, Брукнера, инсценировка "Швейка" Гашека.

К середине 20-х годов относится и начало нового этапа в датской драматургии, нашедшее особенно отчетливое выражение в творчестве двух писателей — Свена Борберга и Свена Клаусена.

\* \* \*

\*

В 1919 г. в журнале "Литература. Скандинавское критическое обозрение" была опубликована статья Свена Борберга (1888—1947) "Упадок драмы". Здесь впервые были четко сформулированы претензии послевоенного поколения к датскому театру и программа нового театра, отвечающего требованиям изменившихся условий.

Развивая мысли, высказанные ранее Свеном Ланге, Борберг обвиняет театр в том, что, погнавшись за видимым правдоподобием, он отказался от проникновения в глубь явлений, изменив тем самым высоким целям искусства. "Искусство — это вовсе не имитация действительности, иначе каждый предпочел бы подлинную действительность ее имитации".<sup>10</sup> Выступая против "реалистического" театра эпигонов Ибсена, Борберг утверждает, что они сделали



предметом искусства судьбу заурядного человека, его мелкие повседневные заботы, забыв о том, что искусство подразумевает обобщение: "В том-то и состоит величие и подлинность античной классической драмы, что она рассказывает об исключительной судьбе, которая увлекает своей фантастичностью, но в свете которой мы видим, как судьба играет с каждым из нас".<sup>11</sup> Современная же "реалистическая драма" "...и наполовину не так захватывающа, как те семейные "сцены", которые любой может устроить у себя дома".<sup>12</sup>

Великие драматурги прошлого, напоминает Борберг, не боялись сплести в сложный узел нити судеб своих героев. "Современная стандартная драма не знает никаких узлов. В лучшем случае - бантик на шнуровке корсажа, да и тот завязывается и развязывается в соответствии со всеми современными принципами официального судопроизводства".<sup>13</sup>

Все это лишило драму напряженности, действия. "В современных порядочных пьесах говорится в приглушенном парламентарно-достоверном тоне о том, что произошло до того, как занавес поднялся, и о том, что происходит дальше - каждый раз, как его опускают в антракте".<sup>14</sup> Драматурги тщательно избегают открытых столкновений на сцене: "Герою и Злодею приходится стыдливо удирать каждый раз, как собираются тучи. Они "выходят на минутку поговорить", как это делают герои и злодеи в Нюхавне,<sup>15</sup> - чтобы у хозяина не было неприятностей".<sup>16</sup>

Не делая различия между реалистическим методом и натуралистическим подходом к изображению действительности, объединяя их в понятие "реализм" и относя сюда же поверхностное копирование житейской повседневности, Борберг считает причиной всех бед современной драмы то, что она подчинилась требованиям науки: искать объяснение всех жизненных явлений, оперируя только логическими и рациональными категориями. "Реализм был ложью, потому что он - наука, вырядившаяся в одежды искусства. Он стал ложью вдвойне, когда наука превратилась во всеведение и элегантно решила все проблемы, контуры которых мы еще едва различаем. И ложью втройне стал реализм, когда он дошел до реалистической психологии".<sup>17</sup>

Рационалистический подход к человеческой личности лишил, по мнению Борберга, писателей возможности увидеть и показать ее



во всей сложности и противоречивости. "Требование всеведения о том, что все должно быть мотивировано, разделалось с важнейшими реальностями жизни, со скрытым вырванием склонностей, внезапными взрывами инстинктов и свободной игрой импульсов".<sup>18</sup> По словам Борберга, примитивное схематическое изображение внутреннего мира человека находится в вопиющем противоречии с самим духом времени, когда "ничто не надежно", и когда современный человек стоит среди мира, лежащего в развалинах".<sup>19</sup>

Примечательно, что из отмеченных им пороков драматургии Борберг выводит и специфический характер театра этого времени: изобретательный режиссер стал важнее автора, а актеры скованы в своем творческом развитии раз навсегда усвоенными "масками".

Выход из создавшегося положения Борберг видит в том, чтобы театр взял на вооружение новейшие достижения искусства, прежде всего экспрессионистский метод. Он считает, что это позволит создать драму, отвечающую духовным запросам современного человека, выражающую то состояние растерянности и смятения, в которое повергли его происходящие в мире события.

Теоретические положения Борберга нашли художественное воплощение в написанной им в 1920 г. драме "Никто" ("Ingen"), которая была поставлена Королевским театром тремя годами позже.

Путь пьесы на сцену был труден. Позднее, в 1937 г., в прозаическом очерке "Прелюдия" Борберг изобразил все мытарства молодого драматурга, пытающегося отстоять свое детище от навязываемых ему театром изменений и "улучшений". "Прежде чем молодой драматург решится поглубже вникнуть в работу театра над его пьесой, я рекомендую ему пройти психотехнические испытания для летчиков-смертников. Особенно такие упражнения, как "падающий лист" или двадцать коротких "петель" подряд — без привязных ремней и на всех высотах".<sup>20</sup> Однако результат был достигнут: постановка драмы Борберга с замечательными актерами Бодиль Ипсен и Паулем Рёмертом в главных ролях стала большим событием в истории датского театра. В дальнейшем драма "Никто" с огромным успехом шла в Берлине, ставилась в Мадриде, Стокгольме, Хельсинки.

Свое произведение Борберг назвал "пьесой в семи фазах" и вынес в эпиграф слова из "Упанишад": "Tat twam asi" — "Это есть ты". Мучительные попытки человека найти свое "я" составля-



ют содержание драмы. Толчком к этим поискам становится война, разрушившая все привычные представления.

Герой драмы, носящий знаменательное имя Виктор, возвращается с фронта неузнаваемо изуродованным и, выдав себя за собственного друга, сообщает жене о своей гибели. Ева чувствует непреодолимое влечение к изуродованному солдату, но у нее есть возлюбленный, поразительно похожий на "погибшего" мужа. Движимый ревностью, возлюбленный убивает Еву штыком Виктора, который берет вину на себя и уходит снова на фронт — искать смерти.

Но внешняя фабула драмы, достаточно тривиальная и мелодраматическая, служит Борбергу лишь средством для раскрытия основной мысли произведения: человек не есть что-то раз навсегда заданное, неизменное, единое. В начале драмы герой довольствуется поверхностным, примитивным представлением о самом себе, единство внешнего облика и сущности человека для него — аксиома. Глядя на свое отражение в зеркале, Виктор говорит: "Как удивительно беден был мир, пока не придумали зеркало! Нельзя было увидеть половины, самого важного... Человек не знал самого себя".<sup>21</sup> Прощаясь с Евой перед уходом на фронт, он дарит ей свой портрет со словами: "Он хорош. Это действительно я".<sup>22</sup> И принимает как должное, когда в ответ на его вопрос, что именно в нем она любит, Ева перечисляет: волосы, глаза, руки и добавляет: "Да, тебя самого, тебя в целом!".<sup>23</sup>

Утратив привычный внешний облик, Виктор приходит в растерянность, не знает, кто же он теперь, и отправляется домой в надежде вновь обрести себя в любви жены. Первые слова Евы при этой новой встрече звучат символически: "Я не знаю Вас".<sup>24</sup> Здесь же герой до конца осознает наивность своих прежних представлений, столкнувшись с возлюбленным Евой и увидев свое внешнее "я" существующим отдельно от себя. Готовность жены любить его в новом облике причиняет Виктору страдания, заставляя мучительно сомневаться: любит ли она в нем прежнего Виктора, не подозревая об этом и невольно обманывая "нового", или просто полюбила этого "нового Виктора" и тем предала прежнего. И он упорно заставляет Еву отречься от былой любви, страдая и ревнуя вдвойне: "О Ева, именно это и мучает меня: любишь ли ты его во мне, или ты уже в нем любила меня".<sup>25</sup>



Думается, что эта неудачная попытка героя обрести свое "я" в любви женщины прямо связана с критической позицией Борберга в отношении реалистической драмы: здесь звучит полемика с Ибсеном, нашедшим для "раздробленного" внутренне героя спасение в "надежде, вере и любви" Сольвейг. Вместе со своим героем Борберг приходит к выводу, что любовь не дает спасения, потому что неизвестно, на что она направлена - на внешнее "я" или на "я", скрытое под не играющей роли наружностью. Доказательство извечности и неразрешимости мучающих человека сомнений Виктор ищет в древних мифах о любовных похождениях Юпитера: "Кто же был обманут? Юпитера любили эти женщины, или они любили быка, лебедя, золотой дождь? Бога любили они, или его маску?"<sup>26</sup> "Проверка любовью" невозможна и потому, что "я" возлюбленной так же непостижимо и неопределенно: "Никто не может овладеть той, которую любит. Ибо в тот самый момент, когда он держит ее в объятиях, она становится другой".<sup>27</sup>

И герой драмы приходит к трагическому выводу: он не может отнискать свое "я", потому что этого "я" вообще не существует, а есть только множество ролей, играть которые обречен человек. "Ты знаешь такую игрушку - китайское яйцо. В одном яйце - другое, в другом - третье, и так до бесконечности, а в самой середине - ничего, просто воздух. Так же и со мной... Я надевал одну маску поверх другой... Я не могу найти самого себя. Кто из них я? А в самой середине - Никто, просто никто".<sup>28</sup>

Остановить это бесконечное дробление личности может только ее физическое уничтожение, смерть. Стоя над умирающей Евой, Виктор внезапно понимает это и призывает смерть как освобождение - для Евы и для самого себя. Причастность к гибели Евы возвращает ему ощущение внутренней целостности, дает право сказать о себе: "Это я - Виктор!"<sup>29</sup> Именно поэтому он берет на себя сину, повторяя как заклинание: "Это я убил ее!"<sup>30</sup> Уходя "в дымящийся кровавый горизонт", Виктор берет с собой "роковой" черный оникс, приносящий смерть владельцу.<sup>31</sup>

В полном соответствии с намеченной им программой Борберг стремится придать своей драме максимально обобщенный характер. Незвестна или, вернее, безразлична страна, в которой происходит действие, не указано время действия - война не имеет конкретных примет первой мировой войны, это лишь символ катастрофы.



фы, разрушившей привычный мир героя, случайны имена персонажей — в списке действующих лиц они даны в скобках: Воин (Виктор), Его жена (Ева) или не названы вообще: Врач, Сестра. Отдельные персонажи условны, причем их символическое значение намеренно затемнено. Так, во Враче, выпытывающем у раненого Виктора его имя и успокаивающемся только тогда, когда ему удастся надеть на героя найденный опознавательный медальон ("Так! Теперь Вы опять стали самим собой"<sup>32</sup>), угадывается общество, навязывающее человеку определенную роль. Циничный и жестокий возлюбленный Евы, двойник героя, воспринимается как олицетворение неизбежной расплаты за ошибки и ложь, самодовольство и душевную глухоту. Символически обрисован образ индейца Ману — он входит в жизнь героя вместе с потрясениями войны, становится его неразлучным спутником, почти безмолвно выслушивает его излияния, вместе с ним уходит "в дымящийся кровавый горизонт". Роль символов играют и предметы: черный оникс, приносящий смерть, который дарит Виктору брошенная им когда-то женщина, солдатский штык, воткнутый в стол, с двух сторон которого стоят возлюбленный Евы и ее муж, «как рожденная сновидением аллегория прежнего "я" Виктора и теперешнего его "я"»<sup>33</sup> Особенно подчеркнута символическая роль зеркала: в зеркале видит "самого себя" уходящий на войну Виктор; как в зеркало, смотрится он в опознавательный медальон, перед тем как его ранит взрывом снаряда; с мольбы о зеркале начинаются его поиски своего "я"; и, наконец, в зеркало стреляет он, отчаявшись в поисках. Принцип "зеркального отражения" используется и в построении пьесы: если в первой "фазе" на диване спит Ева, и разбудивший ее Виктор отвечает на ее вопрос "Кто это?" словами "Это я", то в начале седьмой — на том же диване спит Виктор, и происходит обратный обмен репликами; повторяются и другие реплики начала пьесы (опять-таки реплики Виктора — в устах Евы), и автор специально заостряет на этом внимание ("В и к т о р: Тебе знакомо это ощущение, как будто ты уже слышала какой-то разговор прежде?"<sup>34</sup>

Подавляющее большинство исследователей сходится в высокой оценке произведения Борберга, но толкования ему даются часто очень противоречивые. Характерно, что в более поздних работах содержание драмы трактуется в обобщенно-философском плане, тогда как в момент создания оно явно воспринималось прежде всего в



связи с событиями и настроениями тех лет. В вышедшей в 1930 г. книге "Датская литература от индустриальной революции до наших дней" Юлиус Бомхольт подчеркивает антивоенный пафос драмы, герой ее для него — "трагический памятник тому поколению, которое нашло гибель в кровавых волнах войны".<sup>35</sup> Основную мысль драмы Бомхольт выводит непосредственно из того ощущения растерянности, которое господствовало в умах в первые послевоенные годы: "Все мосты в прошлое взорваны, и никакие надежды на будущее не в состоянии выжить в сознании, источенном сомнениями".<sup>36</sup> В дальнейшем стало очевидным более глубокое, более общее звучание драмы Борберга. "Проблемой пьесы является сама личность",<sup>37</sup> — пишет Харальд Энгберг, справедливо подчеркивая, что потрясения войны придали этой проблеме особую актуальность: "Напряженный пафос пьесы звучит искренне, потому что он порожден отчаянием целого поколения, чувствующего, что оно в этой катастрофе потеряло само себя".<sup>38</sup> Аналогичного мнения придерживается и Свен Мёллер Кристенсен, считающий, что Борберга занимает «не столько картина изменений, происходящих в человеке под влиянием войны, сколько вопрос о том, какая же в сущности идея заключена в понятии "личность человека"». <sup>39</sup> Многие исследователи указывают на несомненную связь между пьесой Борберга и более поздними произведениями — Адамова, Ануйя, Жироду.

Автор книги "Молодая датская литература" Эмиль Фредериксен видит в пьесе Борберга прежде всего "одно из первых датских литературных произведений, построенных на фрейдовском психоанализе".<sup>40</sup> Исходя из этой мысли, Фредериксен и истолковывает все содержание драмы: "Заглавие означает, что под воздействием власти инстинктов, кульминирующей в условиях войны, современный человек утрачивает свою личность, не может вступать со своими ближними в другие контакты, кроме тех, которые диктуются инстинктами и которые представляют собой не любовь, а борьбу. Лишь в искупительном самопожертвовании заключена возможность того, что Никто превратится в Я".<sup>41</sup> Думается, что материал пьесы не дает оснований для такого заключения, хотя бы потому, что внимание Борберга сконцентрировано не на отношениях между персонажами, а на трансформации внутреннего мира главного героя. Непонятно также, в чем Фредериксен видит "искупительное самопожертвование".



Однако попытка трактовать драму в фрейдистском духе имеет свое объяснение: именно Борберг выступил первым пропагандистом идей Фрейда в Дании — в написанной еще в 1918 г. книге "Война и пол",<sup>42</sup> где он пытался объяснить возникновение войн агрессивными инстинктами, присущими человеческой природе.

Кроме того, на оценку Фредериксеном первой драмы Борберга несомненно оказало влияние знакомство с его более поздними произведениями, где фрейдистские тенденции обнаруживаются гораздо явственнее.

В своей второй пьесе — "Циркус юрис" ("Cirkus Juris", 1935) Борберг ставит проблему человеческой личности в связи с проблемой справедливости — юридической и моральной. Сложное переплетение реального и фантастического в этой гротескной комедии оправдано тем, что действие ее разыгрывается в сознании героя: в подзаголовке автор называет свое произведение "игрой мысли".

Молодой поэт Мальстрём влюблен в прекрасную Майю, но родители девушки — судья Бисмер и его жена Калумния — узнали, что когда-то поэт был увлечен цирковой артисткой и, считая его на этом основании человеком аморальным, отказываются дать согласие на брак. С помощью своего "второго я" — циничного и извращенного Рассудка — герой выстраивает в своем воображении фантастический "Юридический цирк", желая доказать родителям Майи, что человека нельзя рассматривать как единое целое и выносить о нем суждение на основании единичного поступка. С этой целью создается запутанный юридический казус, разрешить который должен Бисмер. Один из сиамских близнецов (в этой "роли" выступают поэт и его "второе я") нарушил закон, второй пробовал его удерживать, но не смог. Можно ли осудить обоих, хотя виновен лишь один?

Здесь в гротескной форме преподносится, по сути дела, та же мысль, которой пронизана драма "Никто": невозможно точно определить, в чем состоит сущность человеческой личности, — она многозначна, изменчива, противоречива, и всякое наше суждение будет несправедливым. Наиболее полно выражена эта мысль в речи защитника: "Мой клиент! Он просто таков же, как большинство людей: двойственное существо, и в хорошем, и в дурном. Мы все рождаемся со своим вторым "я", мы неразлучны с ним в жизни и



смерти. Вся наша жизнь — сосуществование с ним и кулачный бой с ним... и лишь случай решает, кто выходит победителем..."<sup>43</sup>

В конце пьесы выясняется, что все происшедшее, как и действующие лица, — плод фантазии поэта, и оставшись один на темной сцене, он формулирует мораль "игры мысли":

Мы судим ближнего на основании отдельного поступка,  
А ведь даже у простого кубика — шесть граней.

Мы судим жизнь на основании случайного происшествия  
И забываем: жизнь является законом изменчивости.<sup>44</sup>

Фрейдистская основа этой пьесы очевидна. Человек предстает в ней как вместилище противоборствующих инстинктов, его поступки — как результат временного и случайного торжества одного из них; разуму отводится роль циничного комментатора, бессильного этим инстинктам противостоять. Борберг широко пользуется фрейдистски окрашенной символикой: в "Юридическом цирке" перед судьей проходит вереница воздушных гимнасток, олицетворяющих его "греховные" желания, строгая моралистка Калумния идентифицируется с демонстрируемой в "цирке" "женщиной без туловища"; непреклонный страж закона — полицейский Дусениус — не в силах устоять перед женщиной-змеей, увлекающей его на "запретную тропу"; эта роковая искусительница и прекрасная Майя — предмет поэтических грез героя — оказываются одним и тем же существом.

Пьеса была поставлена на сцене Королевского театра в 1935 г. ведущим шведским режиссером-экспрессионистом Пером Линдбергом, но была встречена и публикой, и критикой с недоумением. Отчасти причиной этого была нарочитая сложность построения пьесы, почти навязчивое глубокомыслие содержания. (Хеннинг Келер справедливо указывает на то, что пьеса "перегружена умствованиями",<sup>45</sup> а Харальд Энгберг отмечает, что в ней нет "сердца" — только "игра мыслей".<sup>46</sup> Но главным было, очевидно, то, что в момент своего появления пьеса Борберга была воспринята как некий анахронизм. Уже в рецензии, опубликованной сразу после премьеры, Фредерик Шюберг указывает, что пьеса, хотя и представляет известный интерес для датского театра, в международ-



ном масштабе не несет ничего нового.<sup>47</sup> Шведский исследователь Альф Хенрикес, хотя и дает высокую оценку произведению Борберга, решительно определяет его как "ярко выраженный продукт экспрессионизма послевоенных лет".<sup>48</sup> Наконец, Дэвид Томас прямо объясняет незначительный успех "Циркус юрис" (как и следующей пьесы Борберга - "Грешник и святой") тем, что общественность Дании волновали в эти годы иные, более актуальные и прежде всего политические проблемы: "Судьба Свена Борберга является очень печальным примером того, что может случиться с человеком, который совершенно сознательно пытается держаться вне политики".<sup>49</sup>

И действительно, если в пьесе "Циркус юрис" Борберг еще как-то соотносит свою излюбленную тему - многозначность человеческой личности - с общественными проблемами, то в "Грешнике и святом" ("Synder og Helgen", 1939) он полностью уходит в область отвлеченно-философских размышлений.

Сталкивая в своей трагедии казалось бы противоположности - Дон-Жуана и Дон-Кихота, - Борберг доказывает, что эти крайности олицетворяют собой противоборствующие тенденции, присущие внутреннему миру человека. Героев пьесы объединяет высокий идеал прекрасного, любви и чистоты, который оба они проносят через всю жизнь. Но если Дон-Жуан стремится найти материальное воплощение этого идеала, сделать его своим осязаемым достоянием, и поэтому неизбежно терпит поражение, то Дон-Кихот торжествует, потому что с самого начала сознает недостижимость идеала и довольствуется мечтой о нем.

Это принципиальное различие между героями сформулировано уже в первой сцене, где оба они любят прекрасную статуэткой Мадонны, украшающей высокие ворота монастыря. Дон-Кихот поклоняется изображению издали; Дон-Жуан (в начале пьесы еще совсем ребенок) влезает, рискуя сломать шею, на ворота и разбивает стеклянный футляр статуи. Эта сцена, подобно прологу в средневековом театре, заключает в себе квинтэссенцию всей драмы и ее мораль. На отчаянный крик схватившего Мадонну Дон-Жуана: "Она из дерева, воска и тряпок!" Дон-Кихот отвечает: "Это должно научить тебя, что добрая надежда лучше жалкого обладания".<sup>50</sup>

Образы Дон-Кихота и Дон-Жуана трактованы у Борберга необычно, хотя и сохраняют некоторые традиционные черты. Так, Дон-

138



Кихот остается безупречным рыцарем, борцом за справедливость и защитником угнетенных (для иллюстрации этого в действие драмы вплетены некоторые наиболее известные эпизоды романа Сервантеса — бой с мельницами, схватка с пастухами, нападение на церковную процессию). Новой, добавленной Борбергом чертой является сознательное стремление противопоставить прекрасную иллюзию уродливой действительности. В трактовке образа Дон-Жуана Борберг еще более нетрадиционен и специально оговаривает это в авторской ремарке, отмечая, что на Дон-Жуана принято смотреть глазами недалекого Лепорелло: «в той „понимающей“ улыбке, с которой он следит за его жизнью, заключена сумма всего того непонимания психологии Дон-Жуана, которым отмечена многовековая литература о нем».<sup>51</sup>

Борберг наделяет своего Дон-Жуана неким религиозно-фрейдистским «комплексом Прекрасной Дамы»: его идеал женской красоты и чистоты сочетает в себе черты Мадонны и его собственной матери, которая умерла совсем молодой. В прологе кормилица Дон-Жуана вспоминает, как он молился портрету матери, и пророчески заключает: «Он никогда не забудет ни ее, ни Мадонну».<sup>52</sup> Трагедия Дон-Жуана — в невозможности совместить благоговейное преклонение перед идеалом с той жадой физического обладания, которую властно диктует инстинкт: «Да, поэтому-то мужчине и нужны две. Одна — воплощение невинности, добродетели и закона, другая — приключение и добыча, одна — правило, другая — исключение. В одной — блаженный грех, в другой — отречение».<sup>53</sup> Бесчисленные любовные похождения Дон-Жуана становятся у Борберга сложным сочетанием самоуничтожения героя (он сознает, что недостойн своего идеала) и мщения женщинам за то, что они не обладают недостижимостью идеала. В конце драмы герой говорит: «Моя жизнь была словно четки. На каждом зерне — женское имя, и с каждым зерном я возносил все ту же молитву... Я ненавижу женщин, потому что люблю женщину — прекрасный образ, который все они грубо предают».<sup>54</sup>

Пытаясь обрести реальное воплощение идеала, Дон-Жуан не обрел ничего: «Вечно изменял я женщине с моей мечтой... Вечно изменял я мечте с женщиной».<sup>55</sup> Не сохранил он в неприкосновенности и идеал, ибо «мечта умирает в продажных объятиях жизни».<sup>56</sup>



Дон-Кихот, с самого начала отказавшийся от попыток найти реальное воплощение идеала, тоже, естественно, ничего не обрел — но ничего и не утратил. "Я выбрал мечту, потому что она неуязвима. Несбывшаяся надежда, она живет вечно — во всей своей чистоте".<sup>57</sup> Символом жизненной позиции Дон-Кихота становится пустой кубок, который он вновь и вновь подносит к губам: "...если он пуст, то он и неисчерпаем. Да, неисчерпаем, как наши мечты".<sup>58</sup>

Связующим звеном между судьбами Дон-Жуана и Дон-Кихота Борберг делает Альдонсу — женщину, которая для одного из них стала первым большим разочарованием, а для другого навсегда осталась прекрасной мечтой. Эта фигура весьма значительна в драме — и не только потому, что является единственным в творчестве Борберга детально разработанным и ярким женским образом. Драматург наделяет свою героиню чертами вполне реальной "земной" женщины и в то же время придает ее образу символический оттенок. Альдонса — сама жизнь, во всей ее полноте и противоречивости, которую не могут до конца постигнуть ни Дон-Жуан, ни Дон-Кихот. Она — и прекрасная Дульсинея, и кроткая Мадонна; и пылкая возлюбленная, и всепрощающая мать. По существу, именно Альдонсу ищет всю жизнь Дон-Жуан, не понимая этого, вновь и вновь проходя мимо. "Мне кажется, я всю жизнь иду рядом с ним, а он и не подозревает об этом",<sup>59</sup> — горько говорит Альдонса.

Устами Альдонсы Борберг формулирует то главное неразрешимое противоречие, которое делает все искания Дон-Жуана безнадежными: "Такова мужская любовь: иди сюда, милая мечта, иди, спустись ко мне, стань обыденностью. Иди сюда, обыденность, поднимись ввысь, стань моей мечтой. Вы любите лишь мечту, и на ней, как на кресте, вы распинаете встреченную вами женщину".<sup>60</sup> Эгоистичной и эгоцентричной любви мужчины противопоставляется самоотверженное чувство женщины, дающее ей жизненную силу: "Вы так отважны, когда дело касается мечты. Но любовь женщины отважнее... Когда женщина любит, она всегда — мать. Что бы ни натворил мальчик, — он все равно остается ее мальчиком. Потому что она принадлежит ему".<sup>61</sup> Напрасно думает Дон-Жуан, что ему удалось обмануть и унижить женщину, — она неуязвима, как мечта Дон-Кихота, в своей вечной чистоте, в самоотречении любви. "Дон-Жуан — легенда. Иногда найдется мужчина, которого любят. Подчас



найдется несколько таких. Но кто любит-то этих мужчин? Ведь это мы. Потому что только мы любим. По доброте своей мы позволяем ему думать, что он - неотразим".<sup>62</sup>

Через отношение героев драмы к Альдонсе наиболее полно раскрывается то общее, что заключено в их судьбах: оба они не имеют мужества принять жизнь такой, какая она есть, - смешение возвышенного и низменного, идеального и будничного. Каждый из них выбрал свою жизненную позицию: для Дон-Кихота Альдонса - только идеал, заведомо недостижимый; для Дон-Жуана - блудница, показавшаяся ему однажды Мадонной. Но каждая из этих позиций позволяет увидеть лишь часть истины.

Так же как в драме "Никто", здесь Борберг находит для своего героя только один выход - смерть. В склонившейся над ним Альдонсе умирающий Дон-Жуан впервые видит одновременно возлюбленную, мать и Мадонну - и умирает счастливым. В смерти он обретает покой и искупление - не случайно Борберг в последней сцене располагает персонажей так, что они образуют классическую группу "Пиеты", и завершает пьесу хором детских голосов, поющих "Ave Maria".

Но в памяти людей Дон-Жуан останется таким же противоречивым, каким он был: "Д о н - К и х о т: Он был благородным героем. А л ь д о н с а: Маленьким несмышленишем. Л е п о р е л л о: Великим грешником. А л ь д о н с а: И слишком во многом - святым".<sup>63</sup> В этом обмене репликами Борберг вновь возвращается к мысли, высказанной в пьесе "Циркус юрис": никакое однозначное суждение о человеческой личности не может быть исчерпывающим и справедливым, ибо само это понятие включает в себя множество разнородных элементов.

Нельзя согласиться с Дэвидом Томасом, когда он видит в "Грешнике и святом" только изображение "мира Эроса" и считает проблематику пьесы "в высшей степени личной".<sup>64</sup> Продолжая развивать тему многогранности человеческой личности, Борберг и здесь, как в драме "Никто", стремится к крупным обобщениям. Именно этим, думается, можно объяснить выбор героев - столь знакомых читателю и зрителю, вызывающих совершенно определенные ассоциации и, казалось бы, столь далеких друг от друга. На этот раз доказательством сложности и противоречивости человеческой личности писатель делает глубокую внутреннюю близость, обнару-



живаемую им в совершенно несходных на первый взгляд характерах. В полном соответствии со своей программой Борберг вновь обращается к "исключительной судьбе", которая призвана показать, "как судьба играет с каждым из нас". Выбор любовной линии диктуется фрейдистским подходом к проблеме: это позволяет автору продемонстрировать в наиболее "доходчивой" форме столкновение высоких идеальных стремлений, присущих человеческому сознанию, с неподвластными воле человека инстинктами.

Стремление к философскому обобщению определяет собой и стиль драмы — патетические сцены, написанные белым стихом, оттенены нарочито сниженными эпизодами, в которых действуют "будничные" персонажи: Лепорелло, Санчо Панса, ненасытный обжора Дон-Мануэль. На приеме острого контраста построена символическая сцена представления бродячего кукольника: перед измученным бесплодными исканиями Дон-Жуаном предстает как бы отраженной в кривом зеркале людских пересудов его собственная жизнь — разыгрываемая аляповатыми куклами под балаганные прибаутки актера-кастрата и хохот зрителей.

Постановка "Грешника и святого" в Королевском театре не принесла Борбергу успеха. Показательна оценка, которую дает пьесе, под впечатлением премьеры, Хиннинг Келер: "...мелодрама, основанная на историко-литературных образах и мотивах, жидкая и неоригинальная по мысли, но свидетельствующая о том, что автор знает силу воздействия самых поверхностных театральных эффектов и умеет ими пользоваться".<sup>65</sup> Признавая некоторые достоинства лишь за финальной сценой, Келер делает убийственный вывод: «„Грешник и святой“ — не трагедия, это десять оперных либретто, смешанных вместе».<sup>66</sup>

Отрицательные отзывы критики и незначительный интерес, проявленный к его пьесам публикой, еще больше укрепляют Борберга в мысли о том, что театральная жизнь Дании безнадежно отстала в своем развитии. Его симпатии отданы Германии — тем более, что именно там его пьесы, благодаря их близости к немецкой экспрессионистской драме, идут с наибольшим успехом. Можно предполагать, что субъективно эти симпатии не имели политической окраски: в то время как пьесы Борберга ставятся в фашистской Германии, сам он посвящает ряд восхищенных статей произведениям



активного антифашиста — Бертольда Брехта.<sup>67</sup> Но, как и следовало ожидать, попытка оторвать проблемы театра от всей совокупности общественных явлений времени заводит писателя в трагический тупик.

В период оккупации Дании, в обстановке патриотического подъема, пронемецкие настроения Борберга ставят его в положение национального предателя. Ратуя за сближение датской и немецкой культур, он оказался пособником фашистских политиков, стремившихся превратить Данию в "образцовый протекторат". К возмущению датской общественности Борберг выступает с лекциями перед офицерами оккупационных войск, принимает из рук врага награды (медаль Гумбольта — 1940 г., премию Хенрика Стеффенса — 1941 г.), печатается в расистском журнале "Дер Норден".

В 1943 г. на сцене Королевского театра появляется пьеса Сигурда Хьяльтланда "Лодка" ("Våden"). Непритязательная "народная комедия" из жизни фарерских рыбаков привлекла внимание театра, поскольку в ней усмотрели патриотический пафос, призыв к национальному единению. Однако вскоре после премьеры стало известно, что эту пьесу под псевдонимом представил театру Борберг, и что под его собственным именем она принята к постановке в Гамбурге. Только теперь исполнителям и критикам стал ясен подлинный смысл пьесы: "...полуразличимая пропаганда диктатуры, дешевая издевка над демократией, не лишенная даже некоторой дозы трусливо протащенного контрабандой антисемитизма".<sup>68</sup> Большинство актеров отказалось участвовать в очередном спектакле, пьеса была снята и предана забвению.

После окончания войны Свен Борберг предстал перед судом по обвинению в коллаборационизме, был приговорен к четырем годам лишения свободы, но затем помилован. Через два года Борберг умер.

Так сложилась судьба первого значительного драматурга Дании XX в. Вполне понятно, что неприглядный финал его творческого пути заставил на многие годы забыть о заслугах Борберга перед датским театром. Но именно он начал борьбу за обновление датской драматургии — и своими драмами, и литературно-критической деятельностью (в 1924—1937 гг. Борберг был ведущим литературно-театральным критиком газеты "Политикен", с 1937 г. — газеты "Берлингске Тиденде"). Творчество Борберга отмечено упор-



ным стремлением поднять датскую драму над уровнем поверхностного бытописательства, приобщить ее к тем поискам нового содержания и новых средств выразительности, которые характерны для европейской драматургии 20-30 годов. Ценность произведений Борберга заключается прежде всего в его пристальном внимании к внутреннему миру человека, в неординарной трактовке проблемы личности, придающей его драмам философскую глубину. В то же время презрительное отношение Борберга ко всему "обыденному" заставляет его рассматривать человеческую личность в отрыве от общества, искать универсальное решение поставленных вопросов. Эта особенность, свойственная экспрессионистской драме вообще, снижает актуальную значимость пьес Борберга. Очевидно, именно недостаточная социальная конкретность обусловила незначительный успех его произведений у современного зрителя: заметный интерес вызвала лишь драма "Никто", в которой автор сумел выразить настроения поколения, потрясенного событиями первой мировой войны.

Драматические произведения и публицистика Борберга составляют неотъемлемую часть общей картины развития датской культуры 20-30-х годов. В статье "Упадок драмы" он впервые провозгласил насущную необходимость коренных изменений в драматургии и в дальнейшем неоднократно чутко откликался на новые веяния в этой сфере (Д.Томас даже считает Борберга наиболее значительным театральным критиком Дании 30-х годов).<sup>69</sup> Все это позволяет присоединиться к заключению Х.Энгберга: "Потомки будут судить о нем по его вкладу в театр межвоенных лет. Этот вклад солиднее, чем он сам".<sup>70</sup>

\* \* \*

Творческий путь Свена Клаусена (1893-1961) по-своему примечателен для характеристики положения, существовавшего в датском театре 20-х годов. Бесспорно талантливый драматург, он написал в эти годы около полутора десятков произведений, но ни одно из них не было тогда принято Королевским театром. Пьесы Клаусена ставились только в частных театрах, преимущественно в маленьких, экспериментальных. Лишь в 1933 г., когда Клаусен



отошел от литературы, на сцене Королевского театра появляется его одноактная комедия "В оковах из роз" ("I Rosenlænker"), а две более значительные пьесы - "Дворцовый переворот" ("Paladsrevolutionen") и "Канторский раб" ("Bureauslaven") проникают на государственную сцену только после второй мировой войны. Вполне уместно ироническое замечание Эмиля Фредериксена: "Судьба Клаусена как автора пьес ставит проблему: как учесть значение драматурга в истории духовной жизни, если его произведения не ставятся?".<sup>71</sup>

Потомственный юрист, Свен Клаусен еще в гимназии увлекся театром и на протяжении многих лет успешно сочетал занятия юриспруденцией с литературным трудом. Окончив в 1917 г. университет, он в 1934 г. защищает докторскую диссертацию и, завоевав известность рядом научных трудов, в 1950 г. становится профессором Копенгагенского университета.

Именно в период с 1917 по 1934 гг. созданы все литературные произведения Клаусена, и это дает исследователям основания считать, что окончательный "уход" в науку был результатом разочарования, своеобразным отречением писателя.

Пьесы Клаусена неравноценны по своим достоинствам и столь разнохарактерны по содержанию и стилю, что не представляется возможным сколько-нибудь последовательно их классифицировать. (Э. Фредериксен предлагает деление на "реалистические" и "сказочные",<sup>72</sup> но оно слишком условно.)

Уже в первой выпущенной Клаусеном книге - "Правовые пьесы" ("Forensiske Skuespil", 1920) отчетливо виден широкий диапазон его драматургии. Здесь помещены две пьесы. Первая - "Наши собственные мандарины" ("Vore egne Mandarinere") - злая сатира на бюрократический государственный аппарат. Острогротесковская форма приближает пьесу к актуальному эстраднему обозрению, фигуры действующих лиц откровенно шаржированы; сюжетным стержнем является сложное переплетение интриг, взаимное подсиживание и наущничество в некоей вымышленной "куриной" конторе некоего нелепого министерства "по делам пернатых". Вторая - "Вечерняя прохлада" ("Aftensvalen") - подчеркнуто реалистическое, порой натуралистическое, изображение крестьянского быта, устрашающе-будничное повествование о том, как молодая



пара скивает со света старика-отца, чтобы завладеть его хутором.

Из многочисленных пьес Клаусена представляется интересным остановиться подробнее на двух: в них можно наиболее ярко увидеть отражение общих тенденций развития датской драматической литературы 20-х годов.

В 1922 г. выходит из печати "Канторский раб. Драма характеров в трех актах". Действие пьесы разворачивается в Германии в период революции 1919 г. Пожилой канцелярист Шульце боится и ненавидит своего начальника - ассесора фон Баккенхаузена, который самими утонченными способами унижает и притесняет его. Начавшееся в городе восстание отдаст ассесора во власть Шульце, давно мечтающего о мести. Однако, преодолев долгие и мучительные колебания, Шульце спасает ассесора. После подавления восстания, когда военный комендант требует увольнения Шульце из канцелярии магистрата (сын Шульце был одним из руководителей восстания), ассесор пытается защитить его, но, испугавшись за свою карьеру, предает. Шульце кончает жизнь самоубийством.

Казалось бы, нет ничего общего между этой пьесой и драмой Борберга "Никто". Клаусен использует традиционную форму, ведет повествование обстоятельно и последовательно, персонажи его лишены многозначительной условности персонажей Борберга, автор отнюдь не стремится к философским обобщениям. Но в основе пьесы Клаусена лежит та же проблема, которую исследует Борбер: в чем сущность человеческой личности, как эта сущность соотносится с видимым, привычным для самого человека и для окружающих его обликом?

В центре внимания автора личность Шульце, ее нюансы, скрытые свойства и заключенные в ней возможности трансформации. В начале драмы перед нами брызгливый старик, дотошный канцелярист. Он сердито поучает молодого чиновника, сетует на "новомодные" выдумки ассесора, нарушающие привычный ритуал оформления документов, кичится тем, что некогда знал лучшие дни. Даже его страх перед ассесором и ненависть к нему производят поначалу почти комическое впечатление: Шульце преследует, как галлюцинация, голос зовущего его начальника, он готов видеть злодейские происки ассесора во всех своих жизненных неудачах.



Клаусен нагнетает напряжение постепенно, исподволь. Сначала выясняется, что страх и ненависть Шульце вполне оправданы: ассесор помешал его сыну получить отпуск с фронта, а затем всеми правдами и неправдами старается отправить на фронт и самого Шульце. Канцелярская педантичность героя начинает обретать черты зловещего фанатизма, почти упоения своей зависимостью от бюрократической машины. Он отказывается оставить работу, когда его зовут к опасно заболевшей дочери: "Я не могу прийти. Я исполняю свой долг".<sup>73</sup> Даже начавшееся восстание не может заставить Шульце оторваться от сортировки бумаг. На слова сына: "Идем! Тебе тоже есть за что мстить!" Шульце отвечает: "Тебе придется пойти одному. Я должен сперва закончить это".<sup>74</sup>

Центральная сцена объяснения Шульце с ассесором несколько растянута и мелодраматична. Автор стремится во всей полноте показать ту душевную эволюцию, которую проходит во время объяснения герой. Сперва он наслаждается своей властью над врагом, играет с ним, как кошка с мышью, заставляя переходить от надежды к отчаянию. С мстительной радостью он наблюдает, как исчезает обычная холодная самоуверенность ассесора, как тот превращается в жалкое, дрожащее за свою жизнь существо, готовое на коленях молить о помощи человека, которым он всего несколько часов назад так высокомерно помыл. Но тут меняется и сам Шульце, он начинает колебаться, он уже совершенно искренен, когда говорит: "Борьба за вашу жизнь происходит здесь - в моем сердце. Временами кажется, что вы будете спасены. Чаще всего - нет".<sup>75</sup>

Исход этой борьбы решают не заискивания, а потом и мольбы ассесора, не попытки подкупа и даже не поистине мелодраматическое появление его малолетней дочери. В момент предельной откровенности со стороны обоих, когда сброшены все маски, Шульце осознает, что есть нечто, нерасторжимо связывающее его с ассесором: оба они люди. "Вы - в беде. Вы - мой брат... все живущее - братья". И на слова ассесора о том, что это лишь фраза, Шульце убежденно отвечает: "Если бы это была фраза, вы сейчас были бы мертвы".<sup>76</sup>

Постигнув это всеобщее братство людей, ту общую сущность, которая скрывается под каждой маской, Шульце готов не только спрятать своего врага от ищущих его повстанцев, он готов по-



жертвовать ради его спасения жизнью. Внезапное озарение, поднявшее героя на величайшие вершины гуманизма и самопожертвования, делает его трагически незащищенным. Он поверил в человечность, потому что сам поступил как Человек, но будничная действительность не допускает душевной обнаженности. Восстанавливается прежний порядок вещей и отношений, и ассесор, хотя и не без угрызений совести, входит в привычную роль преуспевающего администратора, для которого карьера превыше всего.

Самоубийство Шульце вызвано не увольнением, не страхом перед отправкой на фронт, а трагическим сознанием того, что открывшаяся ему сокровенная сущность человека никому не нужна, даже опасна. Очень важен для понимания идеи пьесы последний обмен репликами между главными героями: "Ассесор: Вы знаете, что как человека я вас всегда ценил. Шульце: Люди никому не нужны. (Пауза) Люди вымирают".<sup>77</sup> Эта мысль подчеркнута и словами умирающего Шульце: "Человек должен умереть!"<sup>78</sup>

Если герой Борберга обнаруживает под многочисленными масками пустоту, то, по мысли Клаусена, за этими масками скрывается нечто — ядро, существующее в глубине человеческой личности. Но это ядро бесконечно уязвимо, его обнажение неминуемо влечет за собой гибель. Шульце может жить как "конторский раб", а как "человек" он может только умереть. Ассесор "спасается", убив в себе "человека". Этот вывод Клаусен преподносит в символически наглядной форме: ассесор перешагивает через тело Шульце, и пьеса завершается репликой Полковника: "Вот это правильно. Тот, кто не может переступить через труп, далеко не пойдет".<sup>79</sup>

И Борберг, и Клаусен видят в смерти единственную возможность обретения целостности личности. Роковой черной оникс в руках Виктора становится залогом несущей ему освобождение смерти; в пьесе Клаусена аналогичную роль играет принадлежащее ассесору кольцо с выгравированным на нем девизом: "Мы никому не подвластны — пока смерть в нашей власти".<sup>80</sup> Эти слова повторяет перед самоубийством Шульце, вспоминая, как ассесор предлагал ему кольцо в уплату за спасение.

Интересно отметить, что Клаусен, как и Борберг, прибегает к приему почти дословного повтора реплик в тех эпизодах, где



человеческая сущность каждого из героев подвергается решающему испытанию. Угрожая скрывающему ассесора Шульце, один из восставших солдат говорит: "Не забудь, что мы все равно поймем его. Все равно его застрелят. Зачем тебе жертвовать собой без всякого смысла. Его одного - или вас обоих..."<sup>81</sup> В следующем действии мы слышим почти эти же слова из уст Полковника, настаивающего, чтобы ассесор уволил Шульце: "Если я захочу, я все равно его отсюда вышвырну. Его одного - или вас обоих. Какой же смысл жертвовать вами обоими?"<sup>82</sup>

Благодаря этому повтору становится особенно очевидной неравноценность того "человеческого", что заключено в личности каждого из героев: Шульце способен выстоять перед лицом смерти, ассесор капитулирует в страхе за свою карьеру.

Весьма характерно, что если стойкость Шульце подается у Клаусена как нечно исключительное, даже нелогичное, то предательство ассесора предстает как закономерное проявление морали того общества, в котором оба они живут. Олицетворением этой морали автор делает жену ассесора - именно этим можно объяснить, что для ее обрисовки он пользуется средствами, резко отличающимися по стилю от общего характера пьесы: образ жены ассесора нарочито шаржирован, почти карикатурен. Для этой женщины вообще не существует других критериев, кроме эгоистического расчета, диктуемого "здравым смыслом". Необходимость принести Шульце в жертву для нее неоспорима, раз этого требуют соображения карьеры. Робкое чувство благодарности, испытываемое к своему спасителю ее мужем, кажется ей чрезмерным: вполне достаточной наградой ему будет изношенный фрак ассесора и сломанная игрушка - для сына.

То небрежное равнодушие, с которым жена ассесора решает судьбу Шульце, показательно: в глазах общества он - заурядный "маленький человек", с которым не следует считаться. Так уже в 1922 г. Клаусен ставит проблему, которая станет одной из кардинальных в датской литературе 30-х годов: судьба "маленького человека", "пролетария в крахмальном воротничке".<sup>83</sup>

Первая постановка пьесы, осуществленная в том же 1922 г. Орхусским театром, прошла незамеченной. Копенгагенские театры пьесу отвергли, несмотря на все старания автора добиться ее по-



становки. (Дело дошло даже до того, что Клаусен сам вышел на главную улицу Копенгагена, повесив на грудь плакат с требованием поставить "Конторского раба" в Королевском театре.<sup>84</sup>)

Только в 1952 г. эта "наиболее значительная пьеса периода дефляции"<sup>85</sup> увидела свет рампы в столице: Королевский театр откликнулся на призыв драматурга с опозданием на тридцать лет! Нет ничего удивительного, что зрителям и критике пьеса показалась устаревшей. В рецензии на спектакль, написанной Свенном Эриксоном сразу после премьеры (10 сентября 1952 г.), прямо говорится о том, что все усилия режиссера (Сам Бесеков) и исполнителей (Шульце - Хольгер Габриэльсен, ассесор - Джон Присе) не искупают того обстоятельства, что пьеса не была поставлена раньше - в те годы, когда она была написана и когда актуальность ее не вызвала сомнений.<sup>86</sup> Очевидно, именно тридцатилетняя отсрочка постановки виновна в том, что, справедливо видя в пьесе Клаусена "необходимую реакцию на бледные туманные творения эпигонов натурализма", Эриксен полностью отказывает ей в поэтичности и психологической глубине: "В ней нет ни капли поэзии. И люди - не люди. Они - механические куклы..."<sup>87</sup> Если такую характеристику можно принять в отношении образа жены ассесора (выше уже указывалось на особую роль этой фигуры в пьесе), то в отношении двух главных персонажей она явно несправедлива. Все внимание Клаусена сосредоточено на раскрытии их внутреннего мира, но он пользуется для этого средствами, чуждыми датскому театру 50-х годов, пишет в манере резкой, контрастной, близкой к экспрессионизму.

Задачи, которые ставит перед собой Клаусен, и особенности его поэтической манеры особенно ярко проявились в пьесе "Присяжный" ("Nævnningen"), написанной в 1929 г. (в соавторстве с Петером Грове).

В этом произведении человеческая личность показана изнутри. В первой же авторской ремарке сообщается: "Действие происходит главным образом в мозгу бакалейщика Сапиенса".<sup>88</sup> Эпизоды пьесы определены как "видения" и "игры фантазии". Сюжет прост: во время судебного разбирательства обстоятельств смерти некоего графа один из присяжных вспоминает, как в молодости стал причиной самоубийства возлюбленной; по мере хода заседа-



ния он все больше убеждается в тяжести своей вины и, услышав обвинительный приговор, умирает. Но это — лишь контур сложнейшего переплетения нитей, из которых состоит ткань драмы.

Авторы населяют мозг героя, Вальдемара Сапиенса, сонмом фантастических существ, олицетворяющих элементы его внутреннего мира, что отражено в их "говорящих" именах: Вита, Эротикус, Консиенция (Совесть), Ансвариус (Ответственный<sup>89</sup>) и т.д. Все вместе эти существа называют себя "Мы, Вальдемар Сапиенс", но взаимоотношения их очень непросты. Канделябриус гордится важностью своей задачи: "притворяться неведаящим о том, что Нам ведомо".<sup>90</sup> Это ставит в зависимость от него всех остальных. Он говорит: "Если бы я, например, не делал иногда вида, что не подозреваю о существовании этой низкой личности — господина Эротикуса, Нам было бы очень трудно держаться в обществе с той непринужденностью, которая для нас характерна". На что Эротикус цинично отвечает: "Ты прекрасно знаешь, что половину покупателей привлекаю в лавку я".<sup>91</sup> Ансвариус — "малюсенькое робкое существо" — жалуется, что остальные не внемлют его доводам: "Они либо голосуют все против меня, либо грешат, пока я сплю".<sup>92</sup> Вита непрестанно убаюкивает хилое дитя — Консиенцию, нашептывая ей "сказки" о дурных поступках других людей: "Это ведь гораздо хуже, чем все, что Мы делаем. Ну-ну, вот и полегче стало..."<sup>93</sup> Консиенция плачет — у нее все болит, и все время снятся страшные сны. (Э р о т и к у с: Боже ты мой милостивый, на что этот ребенок похож! Она же вся в язвах".<sup>94</sup>) Из дальнейшего выясняется, что Канделябриус, Эротикус, Ансвариус и Вита сидят на Фантатиусе — "длинном, лишленном суставов существе, облаченном в пестрые лохмотья и мишуру"<sup>95</sup> — и уже почти совсем задушили его. Кроме перечисленных в мозгу героя обитают еще какие-то неясные жуткие тени и изредка появляется Луиза — покончившая с собой возлюбленная.

Поначалу гордые своей ролью присяжного, обитатели мозга Сапиенса, однако, скоро приходят в замешательство от сложных обстоятельств дела и вынуждены обратиться за помощью к Фантатиусу: только он может представить происшедшее во всей полноте.

Так пьеса обретает новый план: на сцене "интимного театра Фантатиуса" разыгрывается история смерти графа. Здесь ав-



торы прибегают к приему, который двадцать лет спустя был блестяще использован в знаменитом фильме Акиро Куросавы "Расёмон": одно и то же событие воспроизводится трижды - в интерпретации разных людей. Во всех трех вариантах (основанных последовательно на речи прокурора, объяснениях графини и показаниях случайного свидетеля) сохраняются неизменными только достоверные факты: покупка секретарем графа 0,25 грамма стрихнина, неожиданное возвращение компаньонки, отпущенной графиней в гости, и предсмертные слова графа. Ход событий, отношения между персонажами и даже характеры этих персонажей - совершенно различны.

Мелодраматическая "пьеса в пьесе" связана с судьбой главного героя опосредствованно: обвинительный приговор, вынесенный графине, виновной в самоубийстве мужа, становится последним доказательством вины самого Сапиенса. Но обе линии драмы ведут к общему выводу: личность человека многогранна и противоречива, следовательно, никакое однозначное суждение о нем или вынесенное им не может быть до конца справедливым. Не случайно Фантатиус, способный "видеть каждую вещь с невероятного множества сторон", отказывается высказать свое мнение: "Я предоставляю решать таким ограниченным личностям, как Канделябриус, которые могут ухватить лишь одну сторону дела и поэтому полагают, что других сторон не существует, а значит им очень просто сделать выбор, ибо как раз выбирать-то им не из чего".<sup>96</sup>

Таким образом, в "Присяжном" ставится та же проблема, которую позднее Борберг положит в основу своих пьес "Циркус юрис" и "Грешник и святой". В обоих случаях ясно ощущается протест против примитивизации человеческой личности и безапелляционности суждений, характерной для псевдореалистической и натуралистической драмы.

И снова единственным доступным герою выходом оказывается смерть. Когда измученный Ансвариус, жалуясь на то, что ему надоело вот уже почти пятьдесят лет томиться в мозгу Сапиенса, восклицает: "Ни одной двери - ни малейшей щелки!", Эротикус замечает: "Ее может открыть выстрел".<sup>97</sup> Смерть героя освобождает обитателей его мозга, один за другим они исчезают, последним уходит Ансвариус с Консией на руках.

Сценическая техника пьесы детально оговаривается в ремарках, ей отводится очень значительное место. На первом плане, у



самой рампы, помещается "мозг Сапиенса", в глубине сцены — скамья присяжных, в центре возникает "интимный театр Фантатиуса". Луч света поочередно выхватывает из темноты каждый из этих планов. Интересно, что для "графских" сцен авторы рекомендуют использовать кукольный театр — как это потом сделает Борберг, чтобы показать обывательское суждение о жизни Дон-Жуана. Возможно, давая эту рекомендацию, авторы желали выделить особо одну из "игр фантазии" — о молодости Сапиенса и о предательстве его в отношении Луизы. Эта сцена возникает против воли основных обитателей "мозга": волшебной палочкой Фантатиуса завладевают какие-то неясные серые существа, которых остальные боятся.

Палитра художественных средств, использованных в драме, чрезвычайно многообразна. Сцены, происходящие в зале суда, как и эпизод, относящийся к молодости героя, выполнены в жанре реалистической бытовой драмы; история о графе и графине обладает всеми приметамии салонной мелодрамы (во всех трех вариантах); "видения" нарочито условны, экспрессионистичны; отголоски эстрадного ревью возникают в неожиданной интермедии, когда в сознание Сапиенса проникает (конечно, при участии Эротикуса) полуобнаженная графиня и вместе с Эротикусом и Фантатиусом исполняет легкомысленный танец. Особо следует обратить внимание на колыбельную песню Виты, открыто адресованную залу, — она заставляет вспомнить о брехтовских зонгах:

Улягся, совесть,  
смежи покрасневшие веки,  
они опухли от бессонницы,  
мир — лишь во сне,  
спи же спокойно, совесть.

.....  
Если судить по заслугам,  
то, пожалуй, я не из числа самых лучших,  
но уж все-таки лучше, чем мой ближний.  
Ложись. Во сне — покой.  
Сон — мое прибежище.<sup>98</sup>



С бурным характером событий, происходящих в мозгу героя, контрастирует его видимый окружающим облик — благообразная внешность, придающая ему сходство со священнослужителем,<sup>90</sup> будничные занятия — бакалейщик. В "маленьком человеке" авторы "Присяжного" вскрывают те самые "внезапные взрывы инстинктов и свободную игру импульсов", изображения которых требовал от современной драмы Борберг.

Судя по всему, пьеса "Присяжный" никогда не была поставлена и не переиздавалась.

Единственная пьеса Клаусена, имевшая большой успех на сцене, — "Дворцовый переворот", костюмная историко-психологическая драма о Струэнсе, его попытках возродить политическое могущество Дании и о дворцовых интригах, приведших к его падению. Написанная еще в 1923 г., драма эта была, в несколько исправленном варианте, поставлена в 1948 г. Королевским театром с одним из крупнейших датских актеров послевоенного периода Могенсом Витом в роли Струэнсе.

Между тем как раз эта драма — мастерски скомпонованная и высоко профессиональная со сценической точки зрения — лишена оригинальности. Взятая в контексте того периода, когда она была создана, она представляет, пожалуй, интерес главным образом потому, что предваряет собой "диктаторские" драмы Кая Мунка о сильном человеке, который мог бы изменить исторические судьбы страны и народа.

Творчество Клаусена интересно тем, что поиски новых неизведанных путей не исключают в представлении драматурга возможности использовать завоевания драматической литературы прошлого. Если разобранные выше пьесы несут на себе определенный отпечаток времени, когда они создавались, то другие произведения Клаусена свидетельствуют о сознательном стремлении продолжать и развивать национальные традиции, опираясь на драматургию различных эпох. Такова комедия "Обезьяна от культуры" ("Kulturaben", 1927) — сатирическое изображение поверхностного, мнимого усвоения культуры и образования. Это излюбленная тема Хольберга, положенная в основу двух его лучших произведений — "Жан де Франс" и "Эразмус Монтанус". Но, отказавшись от дидактичности своего великого предшественника, Клаусен рисует в финале



торжество героя, обманувшего всех своей псевдоученостью, с горьким сарказмом, близким произведениям Густава Вида. "В око-вах из роз"<sup>100</sup> - веселая одноактная комедия о незадачливом бу-лочнике, тщетно пытающемся развестись с женой, - сочетает в се-бе острую законченную типажность, присущую бытовым комедиям Хольберга, с изяществом и элегантностью "копенгагенских" во-девилей Й.Л.Хайберга.

Постановка некоторых пьес Клаусена по условиям сцениче-ской техники совершенно неосуществима средствами обычного те-атра, но они кажутся специально задуманными для театра теле-визионного, получившего широкое распространение в Дании в 60-70-х годах. Такова пьеса "Годы человеческие" ("Menneskets Aldre", 1930), где в воспоминании умирающего старика возни-кают разрозненные эпизоды разных периодов его жизни. То же можно сказать и о комедии "Птица раздора" ("Kivfuglen", опубл. в 1933 г.), по-своему предвосхищающей театр абсурда. Фантасти-ческая птица, появление которой на крыше дома порождает бес-смысленные распри между мужем и женой (каждый раз, когда пти-ца перелетает на дерево, в доме наступает блаженный мир), "чер-ный юмор", окрашивающий всю пьесу (в разгар нелепейшей ссоры, "назло" мужу жена выбрасывает в окно ребенка), абсурдный "хэп-пи-энд" (выбросившаяся из окна жена "передумывает" налету и возвращается обратно) - всё это элементы, характерные для те-атра значительно более позднего периода и доступные лишь для кино или телевидения.

По всей вероятности, именно необычность произведений Кла-усена помешала ему вовремя добиться признания. В литературо-ведческих работах последних лет его творчеству неизменно да-ется высокая оценка. В 1953 г. С.Мёллер Кристенсен пишет: "Са-мым значительным талантом среди драматургов 20-х годов совер-шенно несомненно является Свен Клаусен".<sup>101</sup> Йенс Киструп на-зывает его "эскизом великого драматурга, неразвившимся Бер-нардом Шоу".<sup>102</sup> Чрезвычайно строгий в оценках Дэвид Томас го-ворит о Клаусене как о "самом талантливом из драматургов Да-нии" 20-х годов.<sup>103</sup> Но обычно за высокими оценками следуют оговорки: пьесы Клаусена слишком рационалистичны, недостаточ-но жизненны, они предназначены для чтения, а не для сцены. В



четырёхтомной "Истории датской литературы", вышедшей в 1966 г., говорится: "Одной из трагедий датского театра 20-х годов является то, что Свен Клаусен и театр, можно сказать, разминутись. Может быть, это было неизбежно. Свен Клаусен обладал страстностью мысли, остротой идей; но все это не может восполнить отсутствие в его пьесах жизни, непосредственной зажигаемости". 104

Лишь немногие из исследователей усматривают в необычности творческой манеры Клаусена результат сознательного стремления писателя найти новые пути развития драматического жанра. Именно это заставляет Ф.Шюберга считать Клаусена "единорогом в зоологическом саду датской драматургии". Признавая, что "большинство пьес Свена Клаусена действительно не является пьесами в обычном смысле", что они не подчиняются никаким "биологическим и зоологическим законам драматургии", Шюберг отстаивает их права на "поэтическое существование". Продолжая развивать эту мысль, Шюберг утверждает, что дело не только в самих пьесах, но и в том, с каких позиций они расцениваются: "Единорог ни в чем не уступает настоящим животным, если только сначала уяснить себе, что он существует в своем собственном измерении, что в отношении него действуют иные правила и иные методы наблюдения, чем в отношении других порядочных животных". 105

Присоединяясь к точке зрения Шюберга, Йоханнес Мёллехаве справедливо видит в экспериментальных драмах Клаусена нечто общее с произведениями Макса Фриша и Дюрренматта — прежде всего в подходе к традиционной драматической форме: "Он пародировал ее, но пользовался ею, он выставлял ее напоказ, одновременно играя на ней". 106

Подтверждение такому мнению мы находим у самого Клаусена. В 1948 г. он пишет некое подобие теоретического руководства для начинающих драматургов — глубоко иронический, порой горько-саркастический разбор основных принципов построения пьесы. Авторство Клаусен приписывает некоему Эразмусу Барбалонге — "приват-доценту в области точного театроведения", лекции которого якобы легли в основу книги. "Техника пьесы. Скандинавский справочник по теории драмы" ("Skuespillets teknik.



En nordist håndbog i dramaturgi") — не только итог горестных впечатлений, вынесенных Клаусеном из того периода, когда он пытался сказать новое слово в драматургии, но и веское доказательство того, что писатель знает традиционные приемы построения драматического произведения и теорию драмы и владеет множеством "секретов", которые безошибочно имеют успех у публики.

Книга пародийна по форме. "Академический" тон, псевдоученость и безапелляционность формулировок и суждений, библиографические ссылки на несуществующие работы резко контрастируют с горечью, а подчас и цинизмом преподносимых читателю "истин".

"Автор" исходит прежде всего из мысли о том, что в основе театра лежит не духовное начало, а физиологическое. По его убеждению, свойственный всем животным повышенный интерес к смерти и половым отношениям породил соответственно трагедию и комедию. Успех трагедии определяется возможностью найти максимально драматический вид смерти для героя — и здесь неизбежно сказываются географические условия. "Можно с уверенностью сказать, что Норвегия никогда не породила бы своих выдающихся драматургов, если бы не располагала столь богатой горам природой, предоставляющей прекрасные возможности для обвалов, ледяных церквей и т.д."<sup>107</sup> По этой же причине серьезная драматургия так мало развита в Дании: "Кто может, черт возьми, применить в драме национальный вид смерти, состоящий в полувековом смертельном обжорстве! Невозможно, даже в театре-ресторане".<sup>108</sup>

Все сказанное не означает, что Барбалонга отрицает то значение, которое имеет для занятий драматургией изучение психологии. "...Но я должен, пожалуй, сразу же исправить широко распространенную ошибку в отношении предмета этих психологических исследований, — пишет он, — и рекомендовать Вам в гораздо большей степени изучать психологию публики, для которой Вы пишете, нежели психологию персонажей, о которых Вы пишете".<sup>109</sup>

Значение психологии публики проявляется в умении драматурга использовать различные сценические приемы ("tricks"),



цель которых - "поддерживать публику в состоянии бодрствования и препятствовать ее уходу до конца представления".<sup>110</sup>

Исходя, очевидно, из собственного горького опыта, Клаусен дает начинающему драматургу, устами Барбалонги, следующий совет: "В целом я смею уверить Вас, что самое главное - это суметь замаскировать психологическую драму под захватывающие враки".<sup>111</sup>

С точки зрения своей "концепции" "автор" книги рассматривает весь арсенал сценических средств, которыми располагает драматург (со ссылками на теоретические работы Аристотеля и Лессинга, с примерами и цитатами из самых разнообразных произведений мировой литературы, от Шекспира до Сартра).

Несмотря на яркое отличие книги Клаусена от пламенного манифеста Борберга, внутренняя близость их очевидна: оба писателя выражают чувство глубокой неудовлетворенности положением датского театра, его косностью, мелкотемьем, боязнью всего нового. Если Борберг видит причины этого прежде всего в отсутствии новой драмы, то Клаусен заостряет внимание на неспособности публики (а также театральной критики) воспринять новые веяния, на консервативности тех мерок, с которыми принято подходить к явлениям театральной жизни.

Хотя книга Клаусена вышла почти через тридцать лет после статьи Борберга, речь в обеих этих работах идет, по сути дела, об одном и том же периоде: первые части "Техники пьесы" были опубликованы еще в 1933 г.,<sup>112</sup> а личный драматургический опыт автора целиком относится к 20-м годам. Однако Клаусен располагает большим фактическим материалом для своих горестных выводов: за годы, отделяющие его книгу от "Упадка драмы", он не только сам натолкнулся на стену непонимания, но был также свидетелем недолговечности интереса, вызванного драмой "Никто", и того единодушного и беспощадного разгрома, которому критика подвергла первую драму Кая Мунка.

Творчество Клаусена, как и творчество Борберга, заслуживает внимания в первую очередь тем, что несет в себе протест против поверхностного восприятия и изображения жизненных явлений, против примитивного истолкования человеческих характеров. В отличие от Борберга, внимание которого привлекает личность исключительная или поставленная в экстраординарные условия,



Клаусен подвергает анализу внутренний мир человека ничем не примечательного, выявляя богатство скрытых в нем противоречивых импульсов. Особенно ценной представляется попытка поставить потенциальные возможности развития личности в зависимость от социальных отношений, предпринятая Клаусеном в драме "Конторский раб". Еще в большей мере, чем для Борберга, для Клаусена характерно стремление найти и использовать новые средства художественного воздействия: в драме "Присяжный" он прибегает к приемам, многие из которых значительно позднее были заново открыты современным театром и кинематографом. В силу сложившихся обстоятельств драматургия Клаусена имеет преимущественно историко-литературную ценность как выражение тех тенденций и возможностей, которые существовали в датской драме в первые десятилетия XIX в., но не получили должного развития.

\* \* \*

\*

Положение в датском театре мало изменилось за 20-е годы. Королевский театр по-прежнему оставался оплотом традиционного псевдореалистического искусства — не случайно Клаусен в 1929 г. публично требует закрыть его, "чтобы датская драма могла остаться в живых, ибо ничто не может произрастать в тени этого гигантского дерева".<sup>113</sup> Правда, на сценах маленьких частных театров появились новинки зарубежной драматургии: в 1925 г. Театр Бетти Нансен ставит "Шесть персонажей в поисках автора" Пирранделло, а в 1927 г. — "Голя, мы живем!" Толлера; в 1929 г. на сцене Нового театра с успехом идет "Трехгрошовая опера" Брехта, в 1930 г. в Феникстеатре — инсценировка "Бравого солдата Швейка". Но эти постановки носили случайный характер. За немногими исключениями это были утонченные попытки заманить широкую публику с помощью подносимой к ее носу несколько необычной морковки",<sup>114</sup> — констатирует Д.Томас.

Трудности, с которыми пришлось бороться Борбергу и Клаусену, были почти непреодолимыми: "В борьбе за публику два значительнейших драматурга не могли выдержать конкуренции со стороны популярных театральных ремесленников".<sup>115</sup> Но именно



они положили начало развитию новой датской драмы, наметили новые пути, подготовили приход в театр Кая Мунка, Къеля Абелля, Карла Эрика Соьи.

Позиции Борберга и Клаусена во многом различны. Если Борберг « всю свою жизнь был „учеником германцев“ »<sup>116</sup>, то Клаусен был яростным противником немецкого влияния на скандинавскую культуру, считая, что она должна черпать силы прежде всего в национальных традициях. (Он даже вел борьбу за сближение скандинавских языков между собой — в противовес проникновению немецких заимствований в датский.) По-разному сложились их судьбы: Борберг окончил свои дни, окруженный презрением, и пьесы его не появлялись после этого на датской сцене; Клаусен не только оставил свое имя в науке, но познал, хотя и с большим опозданием, успех как драматург. Но в истории датской литературы и датского театра XIX в. их имена связаны теснейшим образом. В "Истории датской литературы" Т.Брострёма и Й.Киструпа говорится, что, несмотря на всю оригинальность, дарование и новаторство, Клаусену не удалось занять в датском театре заслуженного им места. "Другим было суждено пожинать то, что он посеял".<sup>117</sup> Эти слова могут быть с полной справедливостью отнесены к обоим драматургам.

#### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: S c h u b e r g Fr. Dansk Teaterkritik. Kbh., 1937, s.357.

<sup>2</sup> N o r m a n n J.C. Dansk Drama efter Halvfjerdserne. Kbh., 1907, s.46.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> D a n s k litteraturhistorie, bd III. Kbh., 1966, s.191.

<sup>5</sup> D a n s k Biografisk Leksikon, bd III. Kbh., 1934, s.627.

<sup>6</sup> D a n s k Biografisk Leksikon, bd II. Kbh., 1933, s.86.

<sup>7</sup> Ibid., bd IV. Kbh., 1935, s.445.

<sup>8</sup> D a n s k litteraturhistorie, bd III, s.331.

<sup>9</sup> T h o m a s D. Danmarks teater og dets kritikere. Tilbageblik på 20'erne. — "Perspektiv", 1966, Nr.2, s.53.

<sup>10</sup> B o r b e r g Sv. Skuespillets Forfald. — In: Litteraturen. Nordisk kritiske Revue, 2 årg. Kbh., 1919-1920, s.469.

<sup>11</sup> Ibid., s.471.



- 12 Ibid., s.469.
- 13 Ibid., s.471.
- 14 Ibid., s.472.
- 15 Нюхавн (Новая Гавань) - портовый район в Копенгагене, пользующийся скверной репутацией.
- 16 B o r b e r g Sv. Op. cit. - In: Litteraturen.Nordisk kritiske Revue, s.472.
- 17 Ibid., s.478.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid., s.476.
- 20 B o r b e r g Sv. Forspillet. Kbh., 1937, s.27.
- 21 B o r b e r g Sv. Ingen. Skuespil i 7 Faser. Kbh., 1928, s.21.
- 22 Ibid., s.28.
- 23 Ibid., s.36.
- 24 Ibid., s.83.
- 25 Ibid., s.134.
- 26 Ibid., s.98.
- 27 Ibid., s.136.
- 28 Ibid., s.97.
- 29 Ibid., s.151.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid., s.154.



- 32 Ibid., s.72.
- 33 Ibid., s.138.
- 34 Ibid., s.131.
- 35 B o m h o l d t J. Dansk Digtning fra den industrielle Revolution til vore Dage. Kbh., 1930, s.291.
- 36 Ibid.
- 37 D a n s k e digtere i det 20. århundrede. Kbh., 1955, s.193.
- 38 Ibid., s.192.
- 39 M o l l e r K r i s t e n s e n Sv. Dansk litteratur. 1918-1950. Kbh., 1951, s.73.
- 40 F r e d e r i k s e n E. Ung dansk litteratur. Kbh., 1960, s.234.
- 41 Ibid.
- 42 B o r b e r g Sv. Krig og Køn. Kbh., 1918.
- 43 B o r b e r g Sv. Cirkus Juris eller De siamesiske Tvillinger. Et Tankespil. Kbh., 1935, s.85.
- 44 Ibid., s.107.
- 45 K e h l H. Ud af Trediverne. Kbh., 1940, s.160.
- 46 D a n s k e digtere i det 20. århundrede, s.196.
- 47 "Berlingske Tidende", 1935, 9. Febr.
- 48 H e n r i q u e s A. Modern dansk dramatik. Sthlm., 1942, s.15.
- 49 T h o m a s D. Dansk drama i skyggen af magtpolitikken. - In: Tilbageblik på 30'erne, bd I. Kbh., 1967, s.95.



- 50 B o r b e r g Sv. Synder og Høigen. Kbh., 1939, s.21.
- 51 Ibid., s.24.
- 52 Ibid., s.11.
- 53 Ibid., s.78.
- 54 Ibid., s.89.
- 55 Ibid., s.93.
- 56 Ibid., s.109.
- 57 Ibid.
- 58 Ibid., s.113.
- 59 Ibid., s.96.
- 60 Ibid., s.110.
- 61 Ibid.
- 62 Ibid., s.94.
- 63 Ibid., s.112.
- 64 T i l b a g e b l i k på 30'erne, bd I. Kbh., 1967,  
s.96.
- 65 K e h l e r H. Op. cit., s.163.
- 66 Ibid.
- 67 Рецензия на "Святую Иоанну скотобоен" - "Politikken",  
1933, 13. Febr.; рецензия на "Трехгрошовую оперу" - "Poli-  
tiken", 1935, 25. Apr.



68 T e a t r e t på Kongens Nytorv. 1748-1948. Kbh., 1948, s.281.

69 T i l b a g e b l i k på 30'erne, bd I, s.145.

70 D a n s k e digtere i det 20. århundrede, s.200.

71 F r e d e r i k s e n E. Ung dansk litteratur, s.235.

72 Ibid., s.236.

73 C l a u s e n Sv. Bureauslaven. Karakterdrama i 3 Akter. Kbh., 1922, s.31.

74 Ibid., s.32.

75 Ibid., s.46.

76 Ibid., s.55.

77 Ibid., s.82.

78 Ibid., s.84.

79 Ibid., s.87.

80 Ibid., s.47, 84.

81 Ibid., s.58.

82 Ibid., s.69.

83 На это обстоятельство указывают, в частности, Э.Неергор (N e e r g a a r d E. Unge danske digtere mellem to verdenskrige. Kbh., 1947, s. 35) и И.Киструп (D a n s k litteraturhistorie, bd IV. Kbh., 1966, s.120).

84 D a n s k e digtere i det 20. århundrede, bd II. Kbh., 1966, s.177.



- 85 B o m h o l d t J. Dansk Digtning fra den industrielle Revolution til vore Dage, s.309.
- 86 E r i c h s e n Sv. Det frie teater. Kbh., 1953, s.126-130.
- 87 Ibid., s.126.
- 88 C l a u s e n Sv. og G r o v e O. Nævningen. Mysterium og Morale i to Afdelinger. Kbh., 1929, s.3.
- 89 От датского ansvar 'ответственность'.
- 90 Ibid., s.4.
- 91 Ibid.
- 92 Ibid., s.22.
- 93 Ibid., s.5.
- 94 Ibid.
- 95 Ibid., s.7.
- 96 Ibid., s.13.
- 97 Ibid., s.21.
- 98 Ibid., s.6.
- 99 Ibid., s.30.
- 100 Опубликована в сб. «В оковах из роз» и другие комедии » в 1933 г.
- 101 M ø l l e r K r i s t e n s e n Sv. Dansk litteratur. 1918-1952. Kbh., 1953, s.74.
- 102 D a n s k e digtere i det 20. århundrede, s.256.



- 103 "Perspektiv", 1966, Nr.2, s.53.
- 104 D a n s k litteraturhistorie, bd IV, s.430.
- 105 Цит. по: D a n s k e digtere i det 20. århundrede, bd II, s.181-182.
- 106 Ibid., s.181.
- 107 C l a u s e n Sv. Skuespillets teknik. Kbh., 1949, s.25.
- 108 Ibid., s.26.
- 109 Ibid., s.13.
- 110 К этому пассажиу дается следующее примечание: "Профессор Хейфрессер присоединяет сюда и другую цель - воспрепятствовать тому, чтобы публика шуршала конфетными обертками (ср. его труд "Die Buhne", s. 12003). Мы, однако, опускаем эту часть формулировки, не потому, что она несущественна, но потому, что цель эта недостижима" (ibid., s.9).
- 111 Ibid., s.13.
- 112 I Rosenlænker og andre Komedier. Kbh., 1933.
- 113 "Perspektiv", 1966, Nr.2, s.51.
- 114 Ibid., s.53.
- 115 K n u d s e n M. Den danske litteratur. - In: Moderne litteratur efter 1914. Kbh., 1950, s.22.
- 116 D a n s k e digtere i det 20. århundrede, s.189.
- 117 D a n s k litteraturhistorie, bd IV, s.430.



Det danske drama i begyndelsen af det 20. århundrede

Til forskel fra norsk og svensk drama befinder dansk drama sig på grænsen mellem det 19. og 20. århundrede i en dyb krise. Denne krise skyldes dels mangelen på betydningsfulde dramatikere blandt de danske forfattere på denne tid, dels det dramatiske teaters konservatisme.

I årene efter den første verdenskrig sker der imidlertid noget nyt inden for det danske drama, som i 30'erne og 40'erne fører det op på et niveau, som det ikke havde kendt siden Ludvig Holbergs tid. Begyndelsen af denne nye etape i det danske dramas historie er forbundet med navne som Svend Borberg og Sven Clausen, som gjorde de første forsøg på at tilbringe det danske drama et nyt tidssvarende indhold og at finde frem til en form, som kunne give størst muligt udtryk for dette indhold.

I Borbergs dramaer "Ingen" (1920), "Cirkus Juris" (1935) og "Synder og Helgen" (1939) og i Clausens "Bureauslaven" (1922) og "Nævningen" (1929) indtager problemet om den menneskelige personlighed og dens forskelligartethed og modsigelsesfyldte karakter en central plads. Begge dramatikere benytter i deres værker kunstneriske virkningsmidler, som ikke tidligere var kendt i det danske teater.

Borbergs og Clausens nyskabelser vandt ikke anerkendelse hos deres samtidige, men netop deres værker muliggjorde den opblomstring af det danske drama, som Kaj Munks, Kjeld Abells og Soyas værker repræsenterer.