

А.Е. Лыжина

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЕ ЖУРНАЛЫ 1890–1930-х годов О РЕЦЕПЦИИ А. СТРИНДБЕРГА В ГЕРМАНИИ

В статье предпринимается попытка показать на материале немецкоязычной литературной критики влияние конкретного социального контекста, отмеченного высокой степенью экономической и этнической неоднородности общества, на рецепцию творчества А. Стриндберга.

Его работы в упомянутые десятилетия совместно с ибсеновскими регулярно ставились и заняли свое место в репертуаре немецких театров. Стриндберг принадлежит к числу первопроходцев новой немецкой и европейской драмы. Тем не менее «случай Стриндберга» с 1890 по 1930 г. скрывает историю неадекватной рецепции в немецкой литературе и драматургии, что документально подтверждено. Процесс рецепции в немецкоязычном культурном пространстве со всеми перепадами и противоречиями: от некоторой задержки до значительного увеличения фактов рецепции, высокая оценка и, в конце концов, спад — имеет значение для изучения рецепции творчества Стриндберга.

Непосредственное взаимодействие А. Стриндберга с Германией началось в 1892 г. На тот момент в Берлине собралось немало скандинавских писателей и художников, которые помогали друг другу в продвижении творчества. Еще в 1889 г. Ула Ханссон пригласил Стриндберга в Берлин, но тот делал ставки на Францию и писал по-французски, замышляя собственный «Свободный театр». Однако обстоятельства сложились так, что Стриндберг открыл свой театр не во Франции, а в Копенгагене, и театр закрылся после единственной постановки в марте 1889 г.

А. Стриндберг уже был знаком немецкому читателю, но не всегда характеризовался с хорошей стороны. Еще в 1885 г. Отто Рюдигер представил Стриндберга широкой общественности в статье «**Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller**» как **социально-критического автора**, симпатизировавшего запрещенной в Германии социалистической партии и ее политике. Тем не менее Ула Ханссон и его супруга Лаура Мархольм писали статьи, в которых давали положительную оценку творчеству Стриндберга. В 1889 г. «Красная комната», «Фрекен Жюли» и «Отец» уже были переведены на немецкий язык. **Budapester Verlag Grimm выпустило издание**, ставшее первым переводом Стриндберга в Германии, но, к его несчастью, это издательство специализировалось на скандальных и «порнографических» произведениях. К 1890 г. Стриндберг стал главной темой для разговоров как богохульник и женоненавистник в связи с судебным процессом из-за выхода в свет его сборника «Браки». Влияние клерикальных кругов Швеции укрепило репутацию Стриндберга как скандального автора.

Германия оставалась для Стриндберга единственной страной, куда не проникла эмансипация, но положение становилось все хуже в связи с появлением Норы Ибсена. Цензура запретила постановки его пьес, а также задерживала опубликованные произведения. В результате постановки А. Стриндберга были возможны только в частных клубах (*Vereins*). В частности, Отто Брам создал сцену **Freie Bühne, которая стала одной из первых** европейских сцен, принявших натуралистическую пьесу Стриндберга «Отец» в *Residenz-theater* в октябре 1890 г. на открытии второго сезона *Freie Bühne*. Ула Ханссон, в свою очередь, написал статью, где выражал поддержку творчеству Стриндберга в пику Ибсену. Однако немецкие критики не воспринимали тип женщины, изображенный Стриндбергом.

Впоследствии, в апреле 1892 г., этот факт все же не помешал **Freie Bühne** поставить «Фрекен Жюли» в *Residenz-theater*. Постановка предварялась вводной лекцией Пауля Шлентера, одного из основателей *Freie Bühne*, что сгладило своеобразность интерпретации любовных отношений и обеспечило успех. В Швеции материальное положение Стриндберга было тяжелым, и, если прежде он не верил в возможность стать «немецким автором», теперь он решается принять приглашение Улы Ханссона. Однако после приезда в Берлин он не написал ни одного художественного текста. Он заводил знакомства среди театральных директоров, встречаясь со скандинавскими художниками в таверне «*Zum schwarzen Ferkel*». Этот период его жизни стал лишь поворотной точкой творческого пути.

После упомянутой постановки Стриндберг закрепляется в культурной жизни Берлина: в наиболее важных журналах — «Die Nation», «Die Gegenwart», «Die Gesellschaft», «Neue Zeit», «Die Zukunft», «Die Aktion» — общается о нем и его пьесах.

Первый заметный успех пришел, когда директор Residenz-theater Зигмунд Лаутенбург решил поставить три одноактные пьесы («Кредиторы», «Первое предупреждение» и «Перед смертью») в январе 1893 г. Как писал шведский новеллист и драматург Адольф Пауль, пьесы прошли очень успешно. З. Лаутенбург обещал поставить пьесу «Товарищи», а в январе 1893 г. наконец увидела свет постановка «Фрекен Жюли» в театре Либр Андре Антуана.

Невысокий уровень успеха в период первоначального знакомства с творчеством Стриндберга объясняется преобладающим театральным вкусом. Драмы Г. Ибсена считаются эталоном для молодых, особенно скандинавских, авторов. Работы Стриндберга рассматриваются как прямые атаки на идеи Ибсена. Он становится своего рода эпигоном Ибсена и, как говорит Пауль Шленгер в своей лекции, предшествовавшей первой постановке «Фрекен Жюли», «не всегда достигает цели, поставленной перед собой Ибсеном».

В 1898 г. в Berliner Verlag Bondi появляется первый выпуск из серии «Скандинавская библиотека», куда вошел роман «Инферно». Он подвергся нападкам немецкой критики. Как говорит в своей рецензии Майкл Георг Конрад, издатель «Die Gesellschaft», работы Стриндберга интересны лишь как «документы, свидетельствующие о патологии», автора продолжают считать неменяемым. С 1893 по 1900 г. драмы Стриндберга имеют второстепенное значение в репертуарах. Стриндберг зависит от постановок на авангардных сценах, литературные вечера молодых авторов для избранной аудитории имеют малый успех для продвижения его творчества.

Основной причиной большого числа постановок после 1900 г. стало появление авторизированных переводов на немецкий язык Эмиля Шеринга. Этот союз сложился в 1897 г. Первые переводы Э. Шеринг выпустил в Дрезденском издательстве Эдгара Пирсона, а в 1907 г. — в издательстве Георга Мюллера. Впоследствии с 1902 по 1930 г. Шеринг издал собрание сочинений Стриндберга в 46 томах. Издание Шеринга называют «библиографической катастрофой», многие актеры и режиссеры иронизировали по поводу множества ошибок и фальсификаций в текстах, однако его издание по сей день остается наиболее полным.

Труды Шеринга, ставшего и театральным агентом Стриндберга, изначально успешно ставятся у Зигмунда Лаутенбурга, но первые значимые успехи придут позднее, под руководством М. Рейнхардта после основания им в 1901 г. в Берлине кабаре «Schall und Rausch», позднее переименованном в «Kleines Theater».

В сентябре 1905 г. имя А. Стриндберга впервые появилось на гастролях в немецкоязычных провинциях: труппа во главе с директором Кремпеном и Яффе объехала 30 городов с обеими частями «Пляски смерти». И вновь пьеса названа «продуктом патологии». Впоследствии театры Гамбурга, Мангейма, Мюнхена и других городов осуществили «прорыв» в рецепции творчества Стриндберга в Германии, в 1912 г. поставив эти пьесы. Рецензент Зигфрид Якобсон, издатель «Die Schaubühne», уже называет «Пляску смерти» «пьесой, которую нечасто встретишь в мировой драматургии».

После постановок «Плясок смерти» произошел «прорыв» Стриндберга на сцены немецкоязычных театров. Он стал самым частым автором на сценах Германии. В центре внимания театральной критики постановки «Пути в Дамаск», «Игры снов», «Сонаты призраков» и «Пасхи», в которых Стриндберг разрабатывает принципы, во многом повлиявшие на немецких экспрессионистов. В то же время творчество экспрессионистов изменило «горизонт ожидания», и произведения Стриндберга попали в границы «литературных постановок».

Осенью 1913 г. три драмы Стриндберга «Лебедь белая», «Невеста» и «Гроза» были одновременно представлены в Берлине, а в следующем сезоне — «Пеликан» и «На пути в Дамаск», получившие такое признание, «какое знали только оперетты».

Интенсивная рецепция Стриндберга в предвоенные годы и годы Первой мировой войны обусловлена успехами символистских драм в литературе и театре, а также тем, что его пьесы содержали в себе черты времени: религиозный и мистический элементы сделали творчество Стриндберга понятным и «допустимым». Пик успеха приходится на 1916 г., спад произошел после 1922 г.

Именно этот период — 1910-е годы — интересен для рассмотрения рецепции творчества Августа Стриндберга в немецкоязычном культурном контексте. В начале 1910-х годов происходит выход экспрессионизма на ведущие позиции в литературе и искусстве, этот период начинается с появления собственно экспрессионистских журналов и издательств.

С 1911 г. в Берлине выходит журнал «Die Aktion», издававшийся Францем Пфемфертом, сплотивший левые силы экспрессионизма. В годы войны

и революционного кризиса в творчестве этих писателей наиболее ярко выразился социально-бунтарский дух направления. В отличие от других авангардистских течений левый экспрессионизм способствовал политизации и демократизации немецкоязычной культуры. Человек находился в центре внимания как единственная ценность в идущем к неизбежной гибели мире. Открывая первый номер «Aktion», Пфемферт писал, что задача журнала — в сплочении сил «великой немецкой левой».

В непосредственной связи с журналом «Aktion» можно отметить и другой значительный экспрессионистский журнал — «Sturm», который выходил с 1910 г. Он, напротив, провозглашал свободу искусства от политики. Именно по этому вопросу журнал находился в полемике с «Aktion». Однако на страницах обоих изданий, особенно в первое время, печатались одни и те же авторы. В эти годы велика роль «Sturm» и его издателя Герварта Вальдена в пропаганде творчества художников-авангардистов. В развитии литературы роль журнала менее существенна.

Стоит отметить тот факт, что немецкие левые экспрессионисты активно участвовали в реальных событиях (ноябрьская революция 1918–1919 гг., Баварская советская республика 1920 г. и др.), в Австрии политические разногласия отражались на страницах газет, журналов и книг.

Вне связи с экспрессионизмом, а также историческими событиями невозможно рассмотреть творчество А. Стриндберга. Он разрабатывал ставшие типичными для экспрессионистов конфликты, использовал характерные для экспрессионизма приемы и способы изображения. Неудивительно, что на страницах экспрессионистских журналов освещались постановки драм А. Стриндберга.

«Игра снов» стала самой популярной пьесой в дни Первой мировой войны. В дни немецкой премьеры шла битва при Вердене: с февраля по июль 1916 г. с обеих сторон погибло до 700 тысяч человек. Длительность битвы и число жертв убили надежду на короткую войну. В таких условиях драма Стриндберга приобрела глубокое звучание. В сентябре 1916 г. в рецензии одной из франкфуртских газет было сказано следующее: «Неужели это правда? Что это — страшный сон мира или сон поэта? Кто в эти кровавые дни может однозначно ответить “да” или “нет”?»

1922 год стал поворотным пунктом в рецепции, и в 1923 г. энтузиазм по отношению к драмам Стриндберга спадает. Стриндберг в глазах критиков теперь ассоциируется с немецким экспрессионизмом, который утратил связь с реальностью. Наиболее ярко это выражено в работе Бернгарда Дибольда «Анархизм в драме», где ответственность за провалы экспрессио-

низма возлагается на отчужденность драм от политической и социальной реальности. Это не единственный пример такого рода критики, в 1921 г. велась своего рода кампания «против духовного порабощения Стриндбергом». Сопrotивление драмам Стриндберга и экспрессионистов может быть связано с политическими, экономическими и социальными трансформациями в первые годы Веймарской республики. Экспрессионисты боролись за создание нового образа человека, который мог показаться анахроничным из-за провала революционных идей. Обострились социальные противоречия, раскол произошел и в культурном секторе: пошатнулась финансовая ситуация, в результате чего сменилась аудитория. Интерес к литературе ослаб даже в провинции. Тривиализация программ театров, открытие кабаре вызывали, однако, рост альтернативных театров. Политическая поляризация вытесняла работы Стриндберга из театральных программ все больше и больше. Фриц Брюггеманн в газете «**Sinn und Form**» в 1925 г. свидетельствовал о «закате Стриндберга». Отмечалось увеличение дистанции между автором и постановками его работ. Этот процесс все усиливался в последующие годы, и количество постановок уменьшалось до самого конца Веймарской республики.

* * *

¹ Jelavich P. Munich and theatrical modernism: Politics, playwriting... 1890–114. Cambridge, 1985.

² Pasche I. Wer hat Angst vor August Strindberg? Autor und Dramenrezeption in Deutschland 1890–1980 // Gundlach A. (Hrsg.). Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei. Frankfurt-am-Mein: Insel Verlag, 1981. S. 219–332.

³ Marker F.J., Marker L.-L. Strindberg and modernist theatre. Post-Inferno Drama on the stage. L.: Cambridge University Press, 2002.