

А.В. Сергеев (Москва, Россия)

Георг Брандес и кризис «литературы прорыва»¹

Аннотация: В статье рассматривается влияние кризиса «Современного прорыва», возглавляемого Г. Брандесом, на творчество ведущих участников движения (Х. Ибсен, А. Стриндберг, Х. Банг) и возникновение новых тенденций в литературе Скандинавии, связанных с выходом на литературную арену нового поколения писателей (К. Гамсун, Й. Йоргенсен, В. фон Хейденстам).

Ключевые слова: «Современный прорыв», участники движения, новые тенденции

A.V. Sergeev (Moscow, Russia)

Georg Brandes and the Crisis of the “Modern Breakthrough” Literature

Abstract: The present article comprises the influence of the crisis of the “Modern breakthrough” headed by G. Brandes on creative work of the leading participants of the movement (H. Ibsen, A. Strindberg, H. Bang) as well as an emergence of the new tendencies in literature of Scandinavia linked to the new generation of writers entering the world of literature (K. Hamsun, J. Jørgensen, V. von Hejdenstam).

Key words: “Modern breakthrough”, participants of the movement, new tendencies

В конце 1880-х гг. «Современный прорыв» переживает кризис и постепенно сходит на нет. Радикально-демократические идеи Г. Брандеса не находят поддержки в скандинавском обществе. Искусство, призванное играть активную роль в решении общественных задач, перестает быть актуальным. На литературную арену Дании, Норвегии и Швеции выходит новое поколение писателей, насаждающее интерес к мифам старины, бессознательному в психике, «чистой поэзии». Призыву Брандеса к социальному освобождению личности противопоставляется поиск «вечных» начал, а «реализму повседневности» – «искусство воображения», открывающее простор для подчеркнутого выражения субъективности художника. К этому времени в скандинавских странах широко распространяется увлечение мистикой Э. Сведенборга, философским пессимизмом А. Шопенгауэра.

¹ О радикально-демократическом движении Г. Брандеса «Современный прорыв» см.: *Сергеев А.В. Георг Брандес и «литература прорыва» // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2015. № 5.*

В 1889 г. Брандес подвел неутешительные итоги и был вынужден с горечью признать, что «художественная литература Скандинавии слишком долго питалась идеями прошлого десятилетия. В результате способность улавливать гениальные идеи была утрачена. Мы все еще по-прежнему увлечены какими-то теориями наследственности, дарвинизмом, атеизмом, женской эмансипацией, культом народа и всякой другой “премудростью”» [Brandes 1919, 3: 311].

Потребность в идеях, которые могли бы вдохнуть новую жизнь в литературу Скандинавии, привела Брандеса к «культу великих людей», представлению об основополагающей роли выдающихся творческих индивидуальностей в истории мировой культуры. В 1888 г. Брандес начинает читать в Копенгагенском университете лекции о Ф. Ницше, положившие начало общеевропейской известности немецкого философа, а в 1889 г. публикует большую статью «Аристократический радикализм», в которой, в частности, излагает свою концепцию развития мировой культуры. Свой прежний взгляд на критическую деятельность Брандес дополняет теперь призывом исследовать духовный мир великих людей – творцов культуры, одним из которых, по его твердому убеждению, как раз и является немецкий философ. Брандес восхищается Ницше как борцом против «образованного филистерства, христианской религии и рабской морали». Вместе с тем он критически оценивает его взгляды на войну, отношение к женщине, презрение к «толпе». Тем не менее именно под влиянием Ницше у Брандеса возникает представление о «великой личности»: «Мыслители и изобретатели, художники и творцы, они показывают нам, к чему мы должны стремиться и чего можем достичь. Их нельзя воспринимать как средство, как инструмент. Они цель, их значение заключено в них самих, и благодаря этому они обладают ценностью в глазах других, именно потому они и являются источником культуры» [Brandes 1899–1910, 3: 4].

Свое преклонение перед великой личностью в истории культуры Брандес воплощает в книгах о Шекспире (1895–1896), Гёте (1914–1915), Вольтере (1916–1917), Микеланджело (1921) и др. Если в 1870-е гг. творческая личность вызывала его интерес с точки зрения возможностей ее практической деятельности в общественной сфере, то теперь она интересует Брандеса с точки зрения ее внутреннего содержания, как «цель для самой себя» и как «источник культуры и вдохновения всего человечества».

Идейный кризис «прорыва» наложил печать на творчество Х. Ибсена. «Я уже давно не могу предъявлять ко всем одинаковые требования, ибо не верю, что обладаю на это внутренним правом. Никто из нас не имеет на это право» [Ибсен 1958, 4: 720], – писал драматург, переоценивая свое прежнее, заключенное еще в «Бранде», безусловное стремление к правде. В «Дикой утке» (1884) он развенчивает идеалиста и правдоискателя Грегорса Верле, отказывая ему в праве предъявлять людям «идеальные требования», которые приносят им только страдание и горе.

Грегорс Верле ставит перед собой благородную цель: он хочет рассеять иллюзии, которыми живут отец и сын Экдали, находя в них прибежище от жизненных невзгод и разочарований. Старику Экдалю, ставшему жертвой финансовых махинаций отца Грегорса, коммерсанта Верле, кажется, будто он по-прежнему, как в молодости, охотится на медведей, когда с пистолетом в руках бродит по чердаку дома и стреляет кроликов. Ялмар Экдал, считающий себя заботливым мужем и отцом, носится со своим изобретением, которое должно прославить его имя, и закрывает глаза на то, что его семью содержит коммерсант Верле.

Желая укрепить семейный союз своего друга юности, Грегорс открывает ему тайну прошлого его жены Гины, которую в молодости соблазнил и бросил коммерсант Верле. Судя по всему, он является настоящим отцом дочери Ялмара Хедвиг. Однако мечта Грегорса Верле о создании «нового прочного здания», «супружеского союза» Ялмара и Гины «в духе истины, без всякой лжи и утайки», не сбывается. «Правда» Грегорса счастья никому не приносит. Семейная жизнь Ялмара Экдала оказывается на грани полного краха, и самое страшное – гибнет ни в чем не повинная девочка Хедвиг, когда усомнившийся в своем отцовстве Ялмар прогоняет ее от себя.

Герои «Дикой утки» нуждаются в иллюзиях, они не могут без них существовать. «Отнимите у среднего человека житейскую ложь, вы отнимите у него и счастье, – заявляет постоялец Экдалей, доктор Реллинг. – Не прибегайте к иностранному слову – “идеалы”. У нас есть хорошее родное слово: “ложь”». Всей логикой сюжетного развития пьесы Ибсен подводит читателя к выводу, что ложь – это как раз то, что нужно обыкновенным «средним людям», чтобы не погрузиться в отчаяние.

Но могут ли воплотить в жизнь подлинно высокие идеалы принадлежащие к духовной элите «исключительные личности»? В письмах и устных выступлениях середины 1880-х гг. Ибсен часто высказывает мнение о необходимости «благородного элемента» в жизни общества. «Он должен войти в нашу государственную жизнь, в деятельность нашего правительства, в наши представления и нашу прессу. Я имею в виду, конечно, не благородство происхождения... а благородство характера, ума и воли» [Ibsen 1928–1957, 15: 407–408]. Проблеме «благородного человека», призванного активно воздействовать на жизнь, Ибсен посвящает драму «Росмерсхольм» (1886), герой которой, бывший пастор Росмерс, хочет посвятить свою жизнь борьбе за «свободу мысли», «за светлое, радостное мировоззрение», чтобы сделать всех людей благородными и счастливыми. Но когда Росмерс вступает на путь реформаторской деятельности, чтобы «всею душой отдаться миру истины и свободы», то убеждается, что так же бессилён, как и его учитель Ульрик Брендель, вдохновивший его на борьбу. Обстоятельства оказываются сильнее Росмерса и обрекают его на поражение. Герой страдает от мысли, что, «отказавшись от веры и церкви», он порвал с традициями своего рода (символом возмездия служит появление в усадьбе белых коней Росмерсхольма), и он не может простить себе самоубийства жены Беаты, когда узнает обо всех обстоятельствах ее гибели. Росмерс уходит из жизни, утратив веру в себя и в свою способность «переделять других людей». Ему не вынести «этой ужасной пустоты» жизни. Сходные чувства испытывает и Ульрик Брендель. Покидая усадьбу и прощаясь с ее обитателями, он тоскливо произносит: «Темная ночь для меня как нельзя более кстати. Мир вам». Таким образом, финал пьесы окрашен в трагические тона. Персонажи «Росмерсхольма» не могут воплотить свои высокие мечты, идеал «благородного человека» неосуществим в реальной действительности.

Чувство глубокого уныния и безнадежности переживает в 1890-е гг. и А. Стриндберг. Его прежняя установка на объективность изображения сменяется отказом формировать мир своих представлений на основе естественнонаучного мировоззрения. Стриндберг заявляет, что верит в сверхъестественные силы, в тайные душевные связи между людьми, в невидимые таинственные миры, недоступные научному знанию. Он убеждается в том, что материальный мир – это всего лишь обман чувств, и помещает своих героев в самый центр этого иллюзор-

ного и ненадежного мира. Содержанием его пьес становится исследование души человека, мучительно трудно преодолевающего отчуждение, страх перед одиночеством и неизвестностью.

«Иногда я сомневаюсь, что жизнь более реальна, чем мои ужасные сны», – произносит Неизвестный, герой пьесы «На пути в Дамаск» (1898–1904), страдающий от одиночества, чувства вины и бездомности. Его тоска по идеалу воплощается в образе прекрасной Дамы, которая приходит к нему из прошлого. Словно тени в его расщепленное сознание входят и другие персонажи пьесы: доктор, его бывший школьный товарищ, ставший жертвой его обмана, слуга Доктора Цезарь, сошедший с ума от чтения книг Неизвестного, Нищий – его двойник, его худшее «я», наконец его жена и дети, которых он когда-то бросил и перед которыми чувствует себя в неоплатном долгу.

В образ Неизвестного, вложено много личного. Сквозь призму индивидуального сознания героя Стриндберг выражает свое собственное разочарование в жизни и глубокую неудовлетворенность современной культурой. Его Неизвестный – это человек, открывающий для себя метафизическую потустороннюю действительность. Объектом сценического воплощения в пьесе становится душевная жизнь героя как таковая. Она выражается в ситуациях, синтезированных его воспоминаниями, мечтами, видениями. Персонажи пьесы живут в окружении таинственных сверхъестественных сил и лишены каких-либо индивидуальных черт. Все они созданы авторской фантазией и воспринимаются как символы душевных страданий Неизвестного, его одиночества и греховности, «ада» его кровоточащей души.

Тема страдания как единственно возможного удела человека с новой силой звучит в драме «Игра снов» (1902). Ее персонажи воспринимают жизнь словно «кошмарный, мучительный сон», от которого им надо очнуться. С надеждой и нетерпением ждут они Спасителя, который должен освободить их от земных пут. Роль Спасителя берет на себя мифическая дочь бога Индры. Из заоблачных сфер она спускается на землю освободить людей, томящихся в «Растущем замке» – символе земной жизни. Но, оказавшись в нем, дочь Индры сама становится его узницей. Здесь она встречает офицера, «превращающегося» по ходу действия сначала в Адвоката, затем в Поэта, влюбляется в Адвоката и становится его женой. На собственном опыте дочь Индры убеждается, что семейная жизнь – это «ад». В убогой обстановке, с младенцем на руках она чувствует, как начинает ненавидеть своего мужа, и почти забывает о своей высокой миссии. От отчаяния ее спасает встреча с Поэтом. Дочь Индры обещает ему рассказать Всевышнему о страдании людей на земле и гибнет в охваченном огнем замке. Очищающая стихия огня уничтожает все, на чем лежит печать земного существования.

Быть человеком – значит страдать. Человеческая жизнь – это бессмысленная попытка. Только смерть избавляет от страданий и обещает небесное блаженство. «Как жалко людей!» – печальным рефреном звучат в драме слова дочери Индры.

Стремление раскрыть истинную природу земной жизни лежит в основе творческого замысла в драме «Соната призраков» (1907) – программной среди камерных пьес драматурга, в которых тематика философско-символических пьес «На пути в Дамаск» и «Игра снов» получает новый импульс своего развития. В рукописи «Соната призраков» носила подзаголовок «Кама-Лока». Это теософское понятие обозначает призрачный загробный мир, якобы реально существующий, однако остающийся невидимым для живых людей, в котором после смерти человека блуждает его душа, пока не обретет покой в царстве мертвых. «Я сам страдал, словно

блуждал в Кама-Локе, – писал Стриндберг о работе над пьесой, – мою душу спасла моя религия... и надежда на то, что когда-нибудь на удасться выбраться из оков этого безумного, обманчивого (иллюзорного) мира» [Strindberg 1948–1995, 15: 354].

Но достичь небесного мира, открывающего иллюзорность бытия, совсем не просто. Для этого требуется спокойствие в испытаниях и чистота в помыслах. Но еще важнее для достижения небесной благодати духовное прозрение, «пробуждение», когда «пелена спадает с глаз, и вещи открываются в их истинном виде». Этот «момент истины» переживает герой драмы студент Аркенхольц, когда ему открывается истинная сущность Дома (символа земной жизни), возле которого он случайно оказался. Со стороны Дом кажется исполненным красоты и величия, но на самом деле служит прибежищем преступников и злодеев, которых «держат вместе грех, вина и тайна». Этот дом поражен порчью и обречен. Потрясенный открывшейся ему истинной картиной Дома, студент проклинает эту «землю безумцев, преступников и трупов» и взывает к Богу о Спасении, молит его о том, чтобы путь человека не завершился в аду земной жизни, а продолжался в ином, лучшем мире, где царят красота и гармония.

Ведущая тема поздних драм Стриндберга – тема страдания. Люди переходной эпохи, полные чувства безнадежности и отчаяния, – продукт сложившихся обстоятельств, изменить которые они не в силах.

Не только старшие, но и младшие участники «прорыва» болезненно ощущали на себе последствия кризиса движения. Всевластие биологических законов, строго детерминистский взгляд на жизнь и судьбу человека не оставляли им свободы выбора. Первой ласточкой стал роман двадцатитрехлетнего Х. Банга «Безнадежные поколения» (1880), герой которого Вильям Хёг, наделенный во многом чертами самого автора, – наглядный примером того, как «борьба за существование» выбивает из жизни романтически настроенных мечтателей.

К Вильяму Хёгу в полной мере можно отнести слова Банга о судьбе Нильса Люне как представителя поколения, утратившего веру в романтические идеалы: «Для многих это стало жизненной драмой. Лишившись идеалов прошлого, они восприняли новые идеи лишь по необходимости, став реалистами по убеждению, они в то же время оставались романтиками по чувству; их мучила тоска по прошлому, которое, как они считали, уже давно должно быть похоронено в душе» [Bang 1966: 23].

Как и у Якобсена, в центре внимания Банга процесс становления личности героя, расстающегося с иллюзиями и заблуждениями юности. Вильям – последний отпрыск некогда великого дворянского рода. Вступая во взрослую жизнь, он убежден, что и ему уготовано великое будущее. В детских играх он часто представлял себя властелином вселенной, теперь он мечтает о том, чтобы «найти цель настолько великую, чтобы она удовлетворяла его честолюбию». Мечты о собственном величии питает его любовь к романтической литературе и театру. В своем воображении он создает мир «из страданий Байрона и скорби Гейне». Его вдохновляет образ баловня судьбы счастливого Аладдина, которому прямо в тюрбан падают апельсины с неба. Вильяму кажется, что, подобно герою романтической сказки А. Эленшлегера, он отмечен печатью избранничества, что «будущее его прекрасно, и фантазия найдет себе в нем еще более широкий полет, и все его мечты станут явью». Когда же попытка Вильяма стать актером рушится, то в нем гаснет вера и в свое особое предназначение. Герой терпит поражение, поскольку живет в мире фантазий. Он не может реально оценить свои силы и усвоить трезвый взгляд на жизнь.

Рефлектирующие «утонченные натуры» неизбежно обречены на страдание и гибель. Эти близкие декадансу мысли, выраженные Бангом в романе, изнутри подрывали оптимизм «литературы прорыва».

Короткое пятилетие, с середины и до конца 1880-х гг., Банг активно участвует в «Движении прорыва» и создает произведения, вполне отвечающие его программным требованиям. В романе «У дороги» (1886) он остро ставит проблему положения женщины в семье и обществе, сосредоточив внимание на той роли, которая отводится женщине в браке, где она становится объектом насилия и страдания. В романе «Тине» (1889) он исследует события датско-прусской войны 1864 г., обвиняя правительство национал-либералов в военной катастрофе. Внимательно ознакомившись с датской прессой за 1863–1864 гг. Банг приходит к горькому выводу, что все это время правительство «плело паутину нелепостей, ложных слухов – того, что и привело страну к Данневирке» [Nillsson 1965: 232].

Однако в произведениях Банга 1890-х гг. на передний план вновь, как в «Безнадежных поколениях», выходит тема страдания. Действие романа «Людвигсбакке» (1896) разворачивается в психиатрической лечебнице, в «самой преисподней», откуда «вскрикивания больных доносятся, словно из глубин земли». На этом мрачном фоне разыгрывается история трагической любви молодой одинокой женщины, больничной сиделки Иды Брандт. Ее недолгое счастье сменяется тоской и отчаянием. Жизнь ее подобна аду. Это ощущение хорошо знакомо и героям романов «Микаэль» (1904) и «Без родины» (1906) – художнику Клоду Зоре и скрипачу Уйхази. Профессия художника дает Зоре возможность испытать огромную радость творчества, но одновременно и неизбежную духовную изоляцию и саморазрушение личности. Зоре умирает, всеми покинутый и забытый. Столь же трагична и судьба гениального скрипача Уйхази, родившегося «где-то на Дунае от венгра и датчанки». Он пытается найти свои корни и приезжает с концертами в Данию. Но в затхлой атмосфере провинциальной жизни его блестящее искусство никому не нужно.

Символический смысл этих романов Банга достаточно ясен. Он призван донести до читателя мысль о том, сколь трагична участь современного человека, как остро он нуждается в сострадании и милосердии. Герои его романов одиноки, замкнуты на своих переживаниях, лишены твердой почвы под ногами. При этом если «Людвигсбакке» написан в традиционной манере и его персонажи (Ида, ее возлюбленный Карл, семейство торговца Муре) выступают в своем реальном обличье, то герои двух последних создают впечатление условных, отвлеченных от жизни фигур. Так же условно в этих романах изображение среды, почти лишенное социальных и бытовых подробностей.

Сходным образом проблему человеческого существования решает в 1890-е гг. К. Гамсун. С самого начала он выступает против «литературы прорыва» и призывает к созданию элитарного утонченного искусства, сосредоточенного на изображении «глубин души», иррациональной стороне сознания человека. В знаменитых словах Гамсуна о «безграничном хаосе ощущений, причудливой игре фантазии, загадочности нервных явлений, слепых порывах мыслей и чувств», т. е. «всей жизни подсознания» [Гамсун 1993: 301], которую писатель собирается исследовать в своем творчестве, очевидна его приверженность мистическому началу в толковании человеческой личности. Этот культ иррационального составляет основу эстетических взглядов Гамсуна 1890-х гг. Он предполагает создание особого типа героя – впечат-

лительного, нервного, пребывающего словно вне пределов обычного человеческого существования, где он чувствует себя чужим, никому не нужным.

Таков герой его первого зрелого романа «Голод» (1890) – необычайно одаренный молодой человек, оказавшийся на самом дне, постоянно сталкивающийся с унижениями, которые больно ранят его самолюбие. Однако благодаря силе своего воображения и таланту он все равно ощущает себя существом высшим и не нуждающимся в общественном сострадании. Муки голода вызывают у него галлюцинации, но галлюцинации особого рода, как бы озарения гения. Его воображение причудливо раскрашивает действительность и увлекает в мир дивной мечты, где он предаётся почти экстатическому ощущению полноты жизни. Однако воображение не только увлекает его в мир фантазий и творчества, но и становится источником его отчуждения. В «Мистериях» (1892) вновь перед нами герой, целиком подчиненный своим эмоциям, тем перепадам настроения, с которыми его рассудок порой не в силах совладать. Как и герой «Голода», он чувствует себя «гостем, чужестранцем в этом мире». Отсюда его понимание жизни как мистерии, загадки, роковым образом сказывающееся на его отношениях с близкими и даже с самим собой. Существование Нагеля напоминает сон наяву; грань, отделяющая мечту от действительности, будто исчезает. Он ощущает «нерасторжимое сродство с природой». Каждое дерево, каждая кочка, каждая травинка кажется ему его вторым «я». Однако Нагель словно соткан из противоречий. Страстная жажда жизни у него перетекает в искание смерти (он носит с собой склянку с ядом), а любовь соседствует с неотступными размышлениями о самоубийстве.

В «Пане» (1894) охотнику и мечтателю Глану, казалось, удается осуществить несбывшуюся мечту Нагеля. Он удаляется от жизненной суеты и, сменив военную форму на «одежду Робинзона», становится «мирным обитателем леса», который для него, как и для Нагеля, не просто уголок природы, но поистине обетованная земля. Только в лесу он «чувствует себя сильным и здоровым» и ничто не омрачает его душу. Ложь, глубоко впитавшаяся в поры общества, вызывает у Глана отвращение. Здесь же он может стать самим собой и жить по-настоящему полной жизнью, неотделимой от сказочных видений и упоительных грез. Именно чувственное постижение мира открывает Глану мудрость жизни, недоступную рассудочному к ней отношению. Ему кажется, что он проник в самую душу природы, очутился один на один с Паном, от которого зависит весь ход бытия. Этот пантеизм, это полное слияние с природой дают ему ощущение свободы, незнакомое обитателю города.

На антитезе природного и общественного строятся и некоторые драматические произведения Гамсуна. Умозрительное философствование Ивара Карено в драматической трилогии «У врат царства» (1895), «Игра жизни» (1896), «Вечерняя заря» (1898) противоречит его сокровенному желанию «подслушать тайны вещей». Радость чувственного восприятия мира он приносит в жертву мертворожденным абстракциям, и за это расплачивается трагедией одиночества.

Для Брандеса обращение к природе как альтернативе современному обществу служило выражением «мощного чувства действительности», которое, в частности, он находил у английских поэтов начала века. Чувство действительности у этих художников, по его словам, господствует над личной верой и поэтическими направлением творчества. «Триумфом пантеизма» он называет творчество английских поэтов-романтиков во главе с Байроном, несущее в себе «зачатки всех

тех либеральных идей и освободительных подвигов, которые впоследствии были осуществлены европейской культурой» [Brandes 1919, 3: 101].

Озаглавив свое исследование «Натурализм в Англии» (1875), Брандес таким образом сформулировал программное требование верного действительности революционного искусства. Позднее в «Людях современного прорыва» (1883) критик писал: «В свое время я стремился к тому, чтобы ввести в обиход понятие, которое несколько лет спустя взяла на вооружение, правда в довольно измененном смысле, молодая французская школы, а именно, натурализм – понятие исключительно широкое, охватывающее все, от высочайшей духовности до низкой правды жизни, от нежнейших мелодий эльфов до сырной симфонии у Золя, понятие ограниченное лишь тем, что в его основе лежит верность природе и изучение природы, что отправная точка его находится в пределах всеобщей природы (“Alnaturen”), а не в догматическом сверхъестественном» [Brandes 1919, 3: 182].

Пантеистическому мироощущению Брандес таким образом стремился придать революционный характер. Используя старое, возникшее еще в романтическую эпоху понятие «всеобщей природы», он наполнял его новым содержанием, подчеркивая активную роль человеческого сознания по отношению к окружающему миру. Любую преграду, препятствующую естественному стремлению человека к истине и свободе, следовало преодолеть, разрушить, укрепляя веру в науку, разум, в собственные силы. На принципах «верности природе», т. е. натуральности, правдивости и критичности искусства, основывалась и эстетическая теория Брандеса, с которой он в 1870-е гг. обратился к участникам «прорыва».

Однако новое поколение писателей не было настроено столь же революционно. Особенно явно разрыв с идеями «прорыва» обозначился в датской лирике 1890-х гг. Восприятие природы как вместилища души художника, углубленность в мистические переживания, в тайны сознания и подсознания личности, находящейся в разладе с самим собой и миром, – вот та основа, на которой складывалось творчество молодых датских поэтов-символистов во главе с Й. Йоргенсеном (1866–1956). Сам Йоргенсен считал себя прямым наследником романтического мироощущения начала века. С едкой иронией Йоргенсен обрушился на вождей радикально-демократического движения, которые, «замкнувшись в прочных границах позитивного знания», подорвали веру в высшую субстанцию и нанесли невосполнимый урон «естественной потребности человека в метафизическом»: «Обитель духа сокрыта от современного человека. Нет существования вне повседневности, и ничего, кроме нее, согласно мнению новых правоверных, и быть не должно. Отныне человек заключен в совершенно определенные рамки материального, преходящего существования, а придет смерть – все будет кончено. Отсюда следует, что жизнь все более и более воспринимается как нечто ограниченное, упрощенное, будничное, чем осмеливаются торговать по своей воле и желанию. Кто помнит теперь, что жизнь есть чудо, загадка, святыня и прожить ее надо в благоговении? Недостаток морали в наше время объясняется недостатком внимания к метафизике» [Jørgensen 1966: 56].

Порывая с традициями «объективного искусства», Йоргенсен, как и Гамсун, создает искусство «субъективно-психологическое», ставящее акцент на исследовании внутреннего мира человека.

В романах «Чужой» (1890), «Лето» (1892), «Древо жизни» (1893), «Тоска по дому» (1894) Йоргенсен исследует сознание и душевный мир героев, живущих с ощущением того, что они вылеплены из иного, лучшего, чем другие люди, «ве-

щества» и одновременно что они лишние в этом мире. Эти одинокие мечтатели тщетно пытаются нащупать твердую почву под ногами после того, как отказались от своей детской веры. Однако их мечты о счастье, гармонии жизни несбыточны, и, страдая от тоски и неопределенности, они чувствуют, что движутся по замкнутому кругу. В них зреет чувство вины, раскаяния, желание исповедать веру в Иисуса Христа. Так происходит с персонажами романов «Ложь жизни и правда жизни» (1896), «Судный день» (1897; рус. пер. 1910), «Датская мадонна» (1898).

В лирике Йоргенсена 1890-х гг. (сборники «Настроения», 1892; «Исповедь», 1894) отражается напряженная борьба между пессимистическим, безрадостным мироощущением и настоящей потребностью в обретении идеала. Для «Настроений» характерен поиск полноты переживания бытия. В «Исповеди» мир важен уже не только сам по себе, но и как внутреннее состояние поэта. Через аллегорические образы, открывающиеся лирическому герою сборника, Йоргенсен передает состояние человека, утратившего истину. И вот он после долгих раздумий и сомнений обретает ее на пути к Богу. Слова «Бог», «Вечность» важнейшие в центральном стихотворении сборника «Исповедь», которое комментирует жизненный выбор поэта. Два чувства борются в его душе, два «голоса» слышит он: «исступленные звуки скрипок» – голос земной страсти, и «тихую мелодию вечности» – глас Божий. Напрягая все свои душевные силы, поэт отказывается от мирских соблазнов. Он отдает себя в руки Бога, всемогущего и справедливого, чья обитель «светла и чиста, как песнь соловья или жаворонка».

Искусство, основанное на религиозно-мистических переживаниях, на вере в иной, потусторонний мир, было призвано, по мнению Йоргенсена, стать «подлинным искусством», в корне отличным от натурализма «литературы прорыва». И хотя сам Брандес понимал натурализм исключительно широко, «с тем лишь ограничением», что его «исходный пункт» следовало брать «во всеобщей природе, а не в догматическом сверхъестественном», ограниченность взглядов критика казалась Йоргенсену очевидной, ибо «его натурализм отрицал веру в метафизику». Йоргенсен готов принять обвинение в религиозности, потому что истинное мировоззрение, по его убеждению, «не могло не быть мистическим» [Jørgensen 1966: 57].

Подобно Йоргенсену, негативное отношение к литературе «прорыва» в конце 1880-х – начале 1890-х гг. выразил шведский неоромантик Вернер фон Хейденстам. Свою эстетическую программу он изложил в литературном манифесте «Ренессанс. Несколько слов о литературном перевороте» (1889), где писал, что к началу 1890-х гг. натурализм уже исчерпал свои возможности и превратился в «скудную и унылую литературу сапожников». В старой шведской словесности, по его словам, было куда больше смелой фантазии и богатства жизненных сил, чем в литературе 1880-х гг. Мечта Хейденстама – «возродить подобную литературу в наши дни». Он предлагает дать новому литературному движению имя Ренессанс, поскольку «в нем должны возродиться склонность к личностному началу, художественная независимость, мощь творческой фантазии, смелый реализм и чувство прекрасного» [Lundeval 1953: 274].

Романтическим неприятием западной цивилизации проникнуты произведения Хейденстама, написанные после длительных путешествий по странам Ближнего Востока. В поэтическом сборнике «Паломничество и годы странствий» (1888) этот полусказочный мир красоты, любовной неги и жизненных радостей становится для Хейденстама убежищем от бездуховности и меркантильности Запада. Однако дух прагматизма, наживы, голого расчета проникает и в это святилище.

В 1889 г. писатель выпускает роман «Эндимион» (рус. пер. 1918), в котором развивается мотив неминуемой гибели еще сохранившихся на Востоке красоты и любви к жизни. В столкновении Востока и Запада, представленных вождем исламского народного движения Эммином и искателем приключений немецким врачом-шарлатаном, исход заранее предрешен. Трагическая гибель Эмина, преданного своими сторонниками, знаменует торжество циничного Запада над наивным и все еще прекрасным Востоком.

Однако главное художественное достижение Хейденстама 1890-х гг. все же не «Эндимион», а во многом автобиографический роман «Ханс Альенус» (1892). Писатель изображает в нем трагического героя, живущего с мучительным ощущением своего одиночества и чуждости окружающему миру. В центре романа человек одинокий и свободный (таким называет он себя сам), но при этом безрадостный. Жизнь словно проходит мимо него. В поисках красоты и счастья он совершает фантастическое путешествие во времени и в пространстве (Ватикан, Ассирия, современная Швеция), однако жизнь, как и прежде, ускользает от него – повсюду он ощущает себя чужим: и на карнавале в Риме, и во дворце Сарданапала, и в идиллической атмосфере шведской усадьбы. Его идеал – красота дионисического рода, но в нем слишком укоренена склонность к рефлексии. Поэтому приобщение к миру стихийно творящейся красоты ему недоступно: «Недовольство собой – это тяжелейшее бремя, которое суждено нести человеку, – говорит ему римский папа. – Тот, кто чувствует себя не в ладу с собой, остается бездомным до самой смерти».

Выход на литературную арену поколения писателей 1890-х гг. показал, что влияние «идеализма» оказалось в Скандинавии значительно сильнее, чем представлялось Брандесу в начале 1870-х гг., когда он объявил войну «реакционной романтике». Негативно-критическая установка писателей по отношению к окружающей действительности уступила место настроениям безнадежности, отчаяния, пессимизма. С разработки острозлободневных социальных проблем акцент был перенесен на исследование внутреннего мира человека, глубоко страдающего от дисгармонии и враждебности окружающего мира.

Ситуация резко меняется только в первые десятилетия XX в., когда в литературе Скандинавии возникают новые художественные течения, проникнутые духом своеобразной народности и социальной активности, сознательно ориентированные на возрождение традиций «литературы прорыва».

ЛИТЕРАТУРА

Гамсун 1993 – *Гамсун К.* В сказочном царстве. Путевые заметки, Статьи. Письма: Сборник. М.: Радуга. 1993. 480 с.

Ибсен 1884 – *Ибсен Г.* Письмо Теодору Каспару. Рим, 27 июня 1884 г. // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1958. С. 720.

Bang 1966 – *Bang H.* Realisme og realister. København, 1966. S. 320.

Brandes 1919 – *Brandes G.* Samlede skrifter. Anden udgave. Bd. 1–3. København. 1919.

Brandes 1899–1910 – *Brandes G.* Samlede skrifter. Bd. 1–18. København, 1899–1910.

Ibsen 1928–1957 – *Ibsen H.* Samlede verker. Bd. 1–21. Oslo, 1928–1957.

Jørgensen 1966 – *Jørgensen J.* Symbolisme // Taarnet. En Antologi. København, 1966. S. 56–58.

Nilsson 1965 – *Nilsson T.* Impressionisten Herman Bang. Stockholm, 1965. S. 268.

Strindberg 1948–1995 – Strindberg A. // August Strindbergs Brev. Bd. 1–20. Bd. 15. Stockholm, 1976. S. 354.

Lundeval 1953 – *Lundeval K.-E.* Från Åttital till nuttital. Stockholm, 1953. S. 274.

REFERENCES

Hamsun 1993 – Hamsun K. (1993) In the Fairy Kingdom. Travel Notes, Articles. Letters: A Collection. Moscow. Raduga Publ. 480 p.

Ibsen 1958 – Ibsen H. A Letter to Theodore Caspari. Rome, June 27, 1884. In: Ibsen H. The Collected Works: In 4 vols. Vol. 4. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 1958, p. 720.

Bang H. (1966) Realisme og realister. København, 1966, s. 320.

Brandes 1919 – Brandes G. Samlede skrifter. Anden utgave. Bd. 1–3. København. 1919.

Brandes 1899–1910 – Brandes G. Samlede skrifter. Bd. 1–18. København, 1899–1910.

Ibsen 1928–1957 – Ibsen H. Samlede verker. Bd. 1–21. Oslo, 1928–1957.

Jørgensen 1966 – Jørgensen J. Symbolisme. In: Taarnet. En Antologi. København. 1966, s. 56–58.

Nilsson 1965 – Nilsson T. (1965) Impressionisten Herman Bang. Stockholm, s. 268.

Strindberg 1948–1995 – Strindberg A. In: August Strindbergs Brev. Bd. 1–20. Bd. 15. Stockholm. 1976, s. 354.

Lundeval 1953 – Lundeval K.-E. (1953) Från Åttital till nuttital. Stockholm, s. 274.

Сведения об авторе:

Александр Васильевич Сергеев,
канд. филол. наук
доцент
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alexander V. Sergeev,
PhD
Assistant Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
av-sergeev@mail.ru