

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

На правах рукописи

Сурков Владислав Витальевич

**ТРАДИЦИИ ШВЕДСКОГО РОМАНТИЗМА
В ЛИРИКЕ ВИКТОРА РЮДБЕРГА**

Специальность 5.9.2 – Литературы народов мира
(литература Швеции)

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент А.В. Коровин

Москва
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. В. Рюдберг, его эпоха, предшественники и современники.....	12
1.1. Границы романтизма в литературе Швеции.....	12
1.2. Формирование и развитие шведского романтизма.....	26
1.3. Творчество В. Рюдберга в контексте эпохи.....	47
1.4. Взгляды Рюдберга на шведскую литературу 1870-х – 1890-х гг.....	56
Глава 2. Лирика 1860-х – 1870-х гг.....	66
2.1. Образ природы.....	66
2.2. Национальная тема.....	75
2.3. Мотив странствия.....	83
Глава 3. Лирика конца 1870-х – 1890-х гг.....	93
3.1. Проблема смысла человеческого существования.....	93
3.2. Идиллический хронотоп и тема детства.....	105
3.3. Тема свободы.....	114
Глава 4. Рюдберг и проблема неоромантизма.....	125
4.1. Неоромантизм в шведской литературе.....	125
4.2. Влияние Рюдберга на неоромантиков.....	137
Заключение.....	152
Список литературы.....	156

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Виктора Рюдберга (Viktor Rydberg, 1828 – 1895) занимает особое положение в шведском литературном процессе между романтической литературой первой половины XIX в. и неоромантическими тенденциями 1890-х гг., развитию которых в скандинавской литературе с 1870-х гг. предшествовало господство натурализма. Как лирический поэт он стоит особняком и не вписывается ни в одно из литературных течений, но при этом оказывает существенное влияние на развитие национальных поэтических форм.

В настоящее время Рюдберг за пределами Швеции практически забыт, хотя он был одной из самых крупных литературных фигур своего времени, известных как художественными текстами, так и активной общественной деятельностью: выступлениями за права шведского народа, полемикой с официальной протестантской церковью, которую он вел, отвергая безусловную веру в авторитеты и обскурантизм. В начале своего творческого пути он заявил о себе как о прозаике, в зрелые годы стал писать преимущественно лирику, а также эссе и научные исследования. Кроме того, Рюдберг обрел славу и как переводчик «Фауста» И.В. Гёте, стихотворений Г. Гейне и Э.А. По.

Романы Рюдберга выходили в периодических изданиях по главам, что было характерно для массовой литературы, распространившейся во многих странах Европы, в частности во Франции и в Англии. Первые стихотворения Рюдберг публиковал в толстых журналах и литературных календарях, пока они не были изданы единым сборником «Стихотворения» (Dikter) в 1882 г. с добавлением ряда новых текстов, включая две драматические поэмы. Второй поэтический сборник вышел в 1891 г. одновременно с последним романом писателя «Оружейник» (Varpensmeden).

А. Хедберг в своей диссертации «Борьба за то, каким следует быть. Виктор Рюдберг как критик модернизации 1891 – 1895 гг.» (En strid för det

som borde vara Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891–1895) анализирует все предшествующие работы о Рюдберге, стремясь определить его место в истории национальной литературы. Исследователь называет Рюдберга «единственным крупным автором между романтизмом или реализмом 30-х гг. и “современным прорывом”»¹. Ученый также отмечает, что «стихи [Рюдберга] ценятся в обществе: именно они обеспечили Рюдбергу место на современном Парнасе»².

Сборники стихотворений Рюдберга несколько раз переиздавались, в первый раз – через год после смерти автора в 1896 г. Кроме того, в 1899 г. было издано собрание его сочинений, в первый том которого вошли все лирические произведения³. Второе собрание сочинений выходило в 1945 – 1946 гг. и состояло из 12 томов, снова начинавшихся «Стихотворениями»⁴.

Сборники поэзии Рюдберга выдержали ещё ряд переизданий, последнее из которых на данный момент вышло в 1996 г. с комментариями и вступительной статьёй Л. Форселла. Позднее публиковались лишь факсимильные издания.

Степень изученности проблемы. Творчество Рюдберга изучалось еще его современниками. Одним из первых писал о нем выдающийся датский критик Георг Брандес. Крупные монографические исследования, посвящённые творчеству Виктора Рюдберга, существуют только на шведском языке и датируются в основном началом XX в. Две биографические работы о Рюдберге написаны его младшим современником Карлом Варбургом: «Виктор Рюдберг: его жизнь и поэзия» (Viktor Rydberg, hans levnad och diktning, 1913) и «Виктор Рюдберг: зарисовка жизни» (Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning, 1913) Работы по лирике Рюдберга, представлены монографиями: Сверкера Эка «Лирическая поэзия Виктора Рюдберга» (Viktor Rydberg lyriska diktning, Minnesskriften, 1928), Улле

¹ Hedberg A. En strid för det som borde vara Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891–1895. Möklinta: Gudlinds Förlag, 2012. S. 58.

² Ibid.

³ Skrifter av Viktor Rydberg I: Dikter. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1899.

⁴ Rydberg V. Dikter // Skrifter 1. Stockholm: Bonnier, 1895.

Холмберга «Лирика Виктора Рюдберга» (Viktor Rydbergs lyrik, 1935) и Х. Гранлида «Новые приемы в лирике Виктора Рюдберга» (Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik, 1977). За последние годы новые крупные труды о Рюдберге появляются нечасто. Лишь в 2008 г. в Лундском университете вышел сборник эссе «Наши любимые стихи Виктора Рюдберга» (Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter. Lund: Språk- och litteraturcentrum) и в 2012 г. была защищена диссертация А. Хедберга «Борьба за то, каким следует быть. Виктор Рюдберг как критик модернизации 1891 – 1895 гг.» (En strid för det som borde vara Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891 – 1895).

В отечественном литературоведении Рюдбергу не посвящено ни одного самостоятельного исследования: о нем есть лишь глава в «Истории западной литературы» под редакцией Ф.Д. Батюшкова⁵, написанная К.Ф. Тиандером. Также краткий обзор жизни и творчества содержится в монографии В.П. Неустроева «Литература скандинавских стран (1870 – 1970)»⁶ и в статье Д.К. Хачатурян «Шведская литература», включенной в труд «История всемирной литературы»⁷, статья Т.А. Чесноковой «Готика и шведский романтизм»⁸ и статья К.Р. Ибрагимовой «Готический роман как роман о художнике: «Сингоалла» (1857) Виктора Рюдберга»⁹

На русский язык переведены лишь некоторые произведения: в дореволюционной России переводились романы «Сингоалла»¹⁰ «Последний Афинянин» (дважды: в 1901 г.¹¹ и в 1902 гг.¹²), сказка «Приключения маленького Вигга в ночь под Рождество»¹³ и два стихотворения в сборнике

⁵ Тиандер К.Ф. История западной литературы / под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф. А. Брауна, акад. Н. А. Котляревского, проф. Д. К. Петрова [и др.]. Т. 1-4. М.: Мир, Т. 3: Эпоха романтизма, 1914. С. 460-469.

⁶ Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). М.: Высшая школа, 1980.

⁷ Хачатурян Д.К. Шведская литература / История всемирной литературы. Т. 7. М.: Наука, 1991.

⁸ Чеснокова Т.А. Готика и шведский романтизм. // Мемуары мертвеца. М.: Терра, 1997. С. 3-16.

⁹ Ибрагимова К.Р. Готический роман как роман о художнике: «Сингоалла» (1857) Виктора Рюдберга // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 99–110

¹⁰ Рюдберг В. Сингуалла. / Пер. С. Вародель. СПб.: Мир Божий, 1904.

¹¹ Рюдберг В. Последний афинянин: Ист. роман. / Пер. Т.А. Тавастшерна. СПб.: Столич. тип., 1901.

¹² Рюдберг В. Последний афинянин Роман из времен Юлиана Отступника Виктора Ридберга, СПб., М.: т-во М.О. Вольф, 1902.

¹³ Рюдберг В. Приключение маленького Вигга в ночь под Рождество. Пер. со шв. Е.В. Лавровой. СПб: О.Н. Попова, 1904.

«Поэты Швеции»¹⁴ в переводе с немецкого языка. В 1977 г. был опубликован новый перевод «Сингоалла»¹⁵, в том же году вышли два стихотворения Рюдберга на русском языке в сборнике «Европейская поэзия XIX в.»¹⁶, а в 1978 г. – четыре стихотворения в сборнике «Поэзия Европы»¹⁷.

Учитывая значение Рюдберга для шведской культуры во второй половине XIX века, существующих работ о его творчестве очевидным образом недостаточно. Обращение к лирике Рюдберга, ранее не изучавшейся отечественными литературоведами, предпринятое в настоящей диссертации, призвано расширить представление не только о творчестве самого поэта и его реальном месте в национальном литературном процессе, но и в целом об истории шведской литературы.

Актуальность работы связана с существующим интересом к проблемам романтизма и вниманием современной науки к неоромантизму и его национальным вариантам. В настоящее время значительное внимание уделяется не только исследованию малоизученных течений и направлений, но и отдельным авторам, в том числе изучению индивидуально-авторского стиля того или иного художника слова. В отечественной скандинавистике творчество В. Рюдберга предстает «белым пятном», хотя его влияние на современных ему писателей было очевидным; его не избежали крупнейшие авторы своего времени: А.Стриндберг, С. Лагерлёф, В. фон Хейденстам, Э.А. Карлфельд.

Новизна исследования определяется недостаточной изученностью творчества Рюдберга как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении: особенно редко ученые обращаются к его лирическим текстам. В работе впервые исследуются связи Рюдберга с традициями национального романтизма и его влияние на становление неоромантизма в Швеции. Поднимается теоретическая проблема о периодизации шведской

¹⁴ Поэты Швеции. Под ред. Н. Новича. СПб: тип. П.П. Сойкина, 1899.

¹⁵ *Рюдберг В.* Сингоалла. Пер. со шв. В. Попова под ред. Т. Чесноковой / Мемуары мертвеца. Сост. Н. Будур. М.: ТЕРРА, 1997. С. 17-108.

¹⁶ Европейская поэзия XIX века. М.: Худ. лит., 1977.

¹⁷ Поэзия Европы. Том первый. М.: Худ. лит., 1978.

литературы XIX в., продолжительности романтизма как литературного направления и эпохи в искусстве. Делается попытка выявить поступательную тенденцию в развитии шведской литературы от романтизма через натурализм к неоромантизму, определив место В. Рюдберга в этом процессе.

Объектом исследования являются стихотворения и поэмы Виктора Рюдберга, написанные в разные годы и впоследствии составившие два поэтических сборника: «Стихотворения» (Dikter, 1882) и «Стихотворения» (Dikter, 1891).

Предметом исследования стали особенности индивидуально-авторской манеры Рюдберга и воздействие на его творчество романтической поэзии начала XIX в. (П.Д.А. Аттербума, Э.Ю. Стагнелиуса, Л. Хаммаршёльда, Э.Г. Гейера, Э. Тегнера), а также его собственное влияние на развитие шведской лирики в конце XIX в.

Основная **цель** исследования – выявить своеобразие поэтической манеры Рюдберга и определить, какие ее черты складываются под влиянием шведского романтизма, а в каких поэт отступает от его принципов и формирует собственную традицию.

Для достижения поставленной цели предполагается выполнить ряд **задач**:

- 1) Определить место Рюдберга в шведском литературном процессе XIX в.
- 2) Охарактеризовать поэтику шведского романтизма и выявить ее черты в лирике Рюдберга.
- 3) Обозначить черты индивидуального поэтического стиля Рюдберга.
- 4) Проследить процесс влияния Рюдберга на шведских авторов-неоромантиков 1890-х гг.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) Шведский национальный романтизм оказывает влияние на раннюю лирику Рюдберга: поэт использует присущие романтикам лексику и образность, традиционные для шведского романтизма художественные средства, восприятие отношений человека и природы с позиций пантеизма и

натурфилософии, что присуще романтикам «Союза Авроры». Интерес к национальному прошлому связывает Рюдберга с поэтами «Готского союза».

2) Зрелое творчество Рюдберга может быть отнесено к концу 1870-х — началу 1890-х гг.: в эти годы он публикует поэтические сборники и тем самым утверждает свое положение в литературе как поэта и формирует собственный стиль отказываясь от романтических клише. В его лирике продолжают возникать близкие романтизму образы, однако они получают новые трактовки, отличные от романтических, и зачастую становятся метафорами, используемыми для изображения идей, актуальных в конце XIX в.

3) Формированию поэтической манеры Рюдберга способствует его работа над переводами. Он перенимает стихотворные размеры зарубежных авторов, экспериментирует с метрикой, а также использует форму драматической поэмы, которая была популярна в Европе.

4) В истории шведской литературы поэзия Рюдберга занимает особое место, поскольку его творческая манера свидетельствует об оригинальности и самобытности, обеспечивая поэту роль связующего звена между романтизмом и новыми тенденциями, возникшими в 90-е гг. XIX в.

5) Рюдберг оказал непосредственное влияние на формирование шведского неоромантизма, что подтверждается тем, что поэты и писатели, соотносимые с неоромантизмом, воспринимали Рюдберга как своего предшественника: О. Левертин и С. Лагерлёф высказывались о нем как об одном из авторов, ознаменовавших становление новой эпохи.

Научно-практическая значимость исследования состоит в том, что его выводы могут использоваться в научных работах, посвящённых истории шведской литературы, европейской поэзии, теории романтизма и неоромантизма, а также в курсах по истории зарубежной литературы XIX в. и литературе стран Скандинавии.

Апробация: Материалы исследования представлены на международных и всероссийских научных конференциях:

1. «XIV Скандинавские Чтения» (Санкт-Петербург, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Датский Институт Культуры в Санкт-Петербурге, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургский центр исследования истории и культуры скандинавских стран, 24–26 ноября 2021 г.)
2. «Арктика: гуманитарные векторы развития» (Москва, МГЛУ, ИЯ РАН, ИВИ РАН, 15–16 февраля 2022 г.)
3. «Фантастическое в литературе и культуре конца XIX – первой трети XX века» (Москва, ИМЛИ РАН, 3–5 марта 2022 г.)
4. Международная конференция «II научные чтения памяти профессора В.П. Беркова» (14–15 октября 2022 г., СПбГУ)
5. Международная научная конференция, посвящённая памяти А.Е. Махова, (8–9 ноября 2022 г., ИМЛИ РАН)
6. Третья научная конференция «Забытые писатели». 26-27 мая 2023 г., Москва, МГПУ.

В работе применяются биографический, культурно-исторический и компаративный методы исследования, с опорой на труды отечественных и зарубежных скандинавистов: Э.Л. Карху, А.В. Коровина, П.А. Лисовской, А.А. Мацевича, В.П. Неустроева, Е.Г. Сойни, Е.В. Соловьевой, Г.Н. Храповицкой, К. Варбурга, Х. Гранлида, С. Дельбланка и Э. Лённрута, А. Хедберга, Х. Шюка, исследования по теории романтизма: Н.А. Вишневской, А.Е. Махова, Е.Ю. Сапрыкиной, Е.В. Халтрин-Халтуриной. В вопросах теории стиха основу взяты фундаментальные работы М.Л. Гаспарова, Л.Я. Гинзбург, В.М. Жирмунского, Ю.Б. Орлицкого, Б.В. Томашевского. Также применяются выводы работ по теории стиля С.С. Аверинцева, М.Л. Андреева, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцера, А.В. Михайлова, И.Ю. Пдгаецкой, А.М. Соколова, Д.М. Урнова.

Структура работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии.

Первая глава «В. Рюдберг, его эпоха, предшественники и современники» представляет обзор шведской романтической литературы и постромантических явлений. Предпринята попытка определить границы романтизма в Швеции. Раннее творчество Рюдберга, как и его полемика с официальной церковью и критика социального неравенства, вписывается в традицию «либерального прорыва». Его лирика возникает позднее и становится самостоятельным явлением, испытавшим воздействие романтизма и оказавшим значительное влияние на развитие всей шведской поэзии. Рассмотрены взгляды Рюдберга на новые литературные, научные и философские явления, возникающие во второй половине XIX в.

Вторая и третья главы посвящены анализу лирики Рюдберга: его поэтическое наследие разделяется на два периода.

Во второй главе «Лирика 1860-х – 1870-х гг.» рассмотрены ранние стихотворения, в которых поэт во многом следует романтической традиции. Уже здесь намечаются характерные для его творчества темы. Человек предстает у Рюдберга в единстве с природой, которая воспринимается в пантеистическом ключе, что было близко романтическим воззрениям. Поэт использует лексику, типичную для романтизма. В ранних опытах неизменно присутствует философская проблематика, что будет присуще и его последующему творчеству.

В третьей главе «Лирика конца 1870-х – 1890-х гг.» проанализированы стихотворения позднего периода, который завершается в 1891 г., когда Рюдберг публикует свои последние произведения. Именно во второй половине 1870-х гг. складывается его индивидуальный поэтический стиль, чему способствует работа над переводами зарубежной поэзии. В стихотворениях Рюдберга не раз понимаются вопросы о смысле человеческого существования, о власти времени над человеком, о свободе и ее границах.

Характерные для романтизма образы и мотивы присутствуют и в лирике позднего периода, но для Рюдберга они не являются самоценными, а

становятся способом метафорического выражения актуальных для современности идей.

Четвертая глава «Рюдберг и проблема неоромантизма» посвящена связям Рюдберга со шведским неоромантизмом. Творчество шведских неоромантиков сопоставлено с произведениями Рюдберга, который оказал влияние на становление и развитие их поэтики. Теоретические идеи шведских неоромантиков нашли выражение в программном трактате В. фон Хейденстама «Ренессанс», а свое художественное воплощение – в поэзии Хейденстама, О. Левертина, Г. Фрёдинга и Э.А. Карлфельдта, а также в прозе С. Лагерлёф. Авторы-неоромантики, отвергая литературу действительности, в то же время являются её наследниками, сочетая свойственный натурализму тип героя с идеалистическим восприятием реальности.

В заключении подведены итоги исследования. Рюдберг использует образы и мотивы, характерные для романтической эстетики, но в то же время его стихи становятся оригинальным и самостоятельным явлением в литературе Швеции. Поэт откликается на актуальные философские и социально-политические проблемы. Фактически лирика Рюдберга сыграла в шведской поэзии ту же роль, что и Молодая Швеция – в шведской прозе, а именно – подготовила обновление поэтического языка и образности. Лирикой позднего периода Рюдберг знаменует переход от натурализма к неоромантизму в национальной литературе.

Глава 1. В. РЮДБЕРГ, ЕГО ЭПОХА, ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ

1.1. Границы романтизма в литературе Швеции

В лирике Виктора Рюдберга прослеживаются черты романтической эстетики, однако его творчество относится к более позднему периоду: второй половине XIX в., на которую пришлись расцвет и упадок натурализма, а также возникновение неоромантических тенденций. Поэтому представляется необходимым определить временные рамки развития романтической литературы Швеции.

Не ставя задачи всеобъемлющего описания романтизма как явления, следует поставить вопрос о присущем именно шведским романтикам особой художественной манере, поскольку первостепенная задача нашего исследования состоит в том, чтобы определить, как формируются конкретные черты индивидуального поэтического стиля Рюдберга под влиянием шведского национального романтизма.

Связь между литературоведческой категорией «стиля» и историческими типами художественного сознания детально рассматривалась учеными ИМЛИ в 1980–1990-е гг. В труде «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (среди авторов труда — С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов, А.Б. Куделин, М.Л. Андреев, Ю.В. Манн и др.) была разработана теория о трех наиболее устойчивых и приходящих на смену друг другу типах художественного сознания: архаический (или мифопоэтический), традиционалистский (или нормативный) и индивидуально-творческий. Каждый из этих типов литературного сознания доминировал на протяжении нескольких эпох. Этап литературного процесса, который именуют романтизмом, приходится на эпохи, когда преобладает индивидуально-творческий тип художественного сознания. Вот что по этому поводу пишут

авторы предисловия к «Исторической поэтике»: «С романтизмом кончается долгая пора господства риторического “готового слова”, заранее заданных форм, жанров, стилистических средств поэзии. Отныне писатель начинает овладевать и пользоваться словом как вольным, несвязанным орудием воспроизведения, анализа и познания действительности, отданным в его распоряжение. “Литературность” уступает место стремлению к правде жизни: если прежде “готовые формы” разделяли писателя и действительность и взгляд писателя, направленный на действительность, всегда встречался с закрепленным в традиции словом как посредником, как регулятором всякого смысла, то теперь писатель, обращаясь к действительности, применяет к ней *свое* слово. В итоге поэтическое слово в литературе XIX в. становится индивидуально насыщенным, свободным и многозначным — в противоположность риторическому слову, которое в принципе должно соответствовать некоторому устойчивому смыслу»¹⁸.

Отношение к категориям «стиля», «жанра», «автора» в эпоху господства индивидуально-творческого типа сознания поменялось по сравнению с предыдущими столетиями. Доля проявления авторской индивидуальности значительно увеличилась, стили и жанры сделались очень гибкими, менее регламентированными с точки зрения «традиции». Не случайно еще в 1960-е гг. в своих трудах Л.Я. Гинзбург говорила об исчезновении из литературы XIX в. «поэтики устойчивых стилей»: стили перестают быть устойчивыми, они становятся «гораздо более дробными, гибкими, дифференцированными, чем в XVIII веке»¹⁹. Иными словами, художественные стили романтизма — это стили индивидуально-авторские.

На протяжении многих десятилетий (с 1960-х по 1990-е гг.) авторы научных трудов ИМЛИ (А.В. Михайлов, Д.М. Урнов, И.Ю. Подгаецкая и др.) разрабатывали детальную характеристику стилей разных европейских

¹⁸ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 34.

¹⁹ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л: Сов. писатель, 1997. – С. 26.

романтиков, понимая под литературным стилем «конкретную работу со словом, с тем материалом, который реально связует искусство и жизнь, творчество и реальность»²⁰. В первые десятилетия XXI в. их труды были продолжены следующим поколением ученых ИМЛИ (см., например, работы о динамике авторских стилей в английской литературе эпохи романтизма). В соответствии с традицией изучения индивидуально-творческих стилей, разработанной научной школой ИМЛИ, здесь, мы будем рассматривать стиль как «подчиненность текста эстетической идее, которая сообщает единство всем компонентам произведения и окрашивает своим присутствием разные пласты художественной формы»²¹. Мы не ставим задачу описать в настоящей работе все составляющие стиля Рюдберга (т.е. эстетическую доминанту, изучаем стилеобразующие факторы и носители стиля) — это предполагается сделать в последующих работах о творчестве шведского поэта. Здесь мы рассматриваем комплекс характерных для поэзии Рюдберга мотивов, тем и образов, которые могут быть отнесены к стилевым категориям: динамичное / статичное; туманное / ясное; свободное / несвободное; и пр. А.Н. Соколов, отталкиваясь от терминологии западных исследователей Г. Вёльфлина, Ф. Штриха и В. Кайзера, под стилевыми категориями подразумевает «те наиболее общие понятия, при помощи которых понимается, осмысливается стиль того или иного художественного целого <...> которые в данном стиле наполняются конкретным содержанием. <...> Стилевую категорию можно рассматривать как единство противоположностей».²² В соответствии с терминологией Соколова мы будем рассматривать стилевые категории как парные общие понятия, противоположные по содержанию.

Изучая поэтическое наследие Рюдберга, мы рассматриваем его не только в диалоге с творчеством других авторов (преимущественно шведских романтиков), но и в соотношении произведений Рюдберга друг с другом,

²⁰ Михайлов А.В. Методы и стили литературы. — М.: ИМЛИ РАН им. А.М.Горького, 2008. С. 13.

²¹ Халтрин-Халтурина Е.В. "Поэзия воображения" в Англии конца XVIII - начала XIX в. : стилевая динамика в эпоху романтизма : автореферат дис.... доктора филол. наук. М., 2012. С. 13.

²² Соколов А.Н. Стилевые категории // Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. С. 93.

учитывая так называемый «духовный быт романтизма» (термин А.Е. Махова), т.е. «доступную нам совокупность <...> внутренних, духовных поступков, не искавших для себя художественного завершения (но получавших, конечно, некое внешнее выражение)»²³.

Культура романтизма в Швеции развивалась не изолированно и воспринимала идеи зарубежных авторов, прежде всего немецких романтиков, хотя её формировали во многом и факторы, обусловленные собственной национальной культурой. Чтобы проследить путь развития романтического стиля в Швеции, необходимо определить место шведского романтизма в контексте европейской литературной традиции, в сравнении с его развитием в других странах.

В Германии, где романтическое мировоззрение получило наиболее развернутую философскую базу, культура романтизма развивается в два этапа: сначала в творчестве и теоретических работах йенских романтиков, затем – в произведениях авторов из Гейдельберга. С самого зарождения романтизм базируется на философии: «Именно этот более отвлечённый склад ума, – говорит А.В. Карельский о национальной особенности мышления немцев, приведшей к возникновению романтизма именно в этой стране, – оказался способен выразить наиболее полно и романтическое отталкивание от реальности, воспарение над нею, романтический утопизм, и романтический иррациональный культ чувства, фантазии и духовности»²⁴. В 1830-е гг. направленность немецкой культуры изменяется, но тексты романтического стиля не изживают себя. В литературе Германии возникают явления, которые некоторыми исследователями обозначаются как постромантические²⁵. Зарождение культуры романтизма в Англии также относится к рубежу XVIII – XIX вв., когда появляется лирика «лейкистов» и

²³ Махов А.Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII – XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. С. 9.

²⁴ Карельский А.В. Йенский романтизм и романтическая концепция иронии. // *Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур*. Вып. 3: Немецкий Орфей. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. С. 176.

²⁵ Бакалов А.С. Немецкая послеромантическая лирика: Традиции и новаторство. дисс. док. филол. наук. М., 2004; Иванова Е.Р. Литература бидермейера в Германии XIX. М.: Прометей, 2007.

В. Скотта. Завершается романтический период английской культуры в 1830-е гг., после чего начинается викторианская эпоха (1837 – 1901), которая характеризуется сочетанием разных тенденций: социально-психологическая проза Ч. Диккенса, поэзия прерафаэлитов, позднее – литература эстетизма. В культуре Франции начало эпохи романтизма связывается с последствиями революционных событий конца XVIII в., а в литературе – с творчеством таких авторов как Ж. де Сталь, Ф. Рене де Шатобриан, Б.А. Констан. В 1830-е гг. появляются реалистические произведения, однако они сосуществуют с романами А. де Мюссе, Ж. Санд, В. Гюго. Постромантическое явление представляет собой поэзия Парнасской школы.

В странах Скандинавии романтическая эстетика складывается позже, чем в Германии, Англии и Франции. Датская романтическая литература формируется в первом десятилетии XIX в. Датчане черпают романтические идеи из немецкой философии. Как указывает Г.Н. Храповицкая, «Натурфилософия – концепция тождества природы и человека, идея связей единичного и общего, стремление к ускользающему и влекущему началу – охватила умы многих датчан и положила начало романтическому движению, по знаком которого прошла первая половина XIX в.»²⁶. Крупнейшим представителем датского романтизма этой эпохи становится Адам Готлоб Эленшлегер (Adam Gottlob Oehlenschläger, 1779 – 1850), чье творчество распространяется не только в родной стране, но и за её пределами. В частности, датский поэт оказывает влияние на шведских романтиков.

Как в Швеции, так и в Дании в середине XIX в. параллельно с романтической начинает развиваться литература, связанная с осмыслением общественно-политических проблем. Об этом пишет К.Ф. Тиандер: «Романтизм, достигнув своего высшего расцвета в скандинавских странах в первой четверти XIX века, не сходит со сцены и в следующую эпоху, но переплетается с новыми идейными движениями, вызванными борьбой за

²⁶ Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы: западноевропейский и американские романтизм / пособие для студ. высш. учеб. заведений. М., 2007, с. 315.

демократизацию государственной власти»²⁷. Однако в Дании романтизм остаётся ведущим направлением, так как в этот период в литературу входит автор мирового значения – Ханс Кристиан Андерсен (Hans Christian Andersen, 1805 – 1875): «именно благодаря его творчеству романтизм задержался в Дании до начала 1870-х годов»,²⁸ – пишет А.В. Коровин. Другим крупным явлением датской культуры этого периода становятся философские труды Сёрена Киркегора (Søren Kierkegaard, 1813 – 1855).

Романтическая литература Норвегии начинает формироваться только в 1814 г. В истории норвежского романтизма принято выделять два этапа: с 1814 г. по 1845 г. – период, связанный с творчеством Хенрика Арнольда Вергеланна (Henrik Arnold Wergeland, 1808 – 1845) и Юхана Себастьяна Вельхавена (Johann Sebastian Welhaven, 1807 – 1873), и с 1845 г. до середины 1860-х гг. – второй этап романтизма, отмеченный именами Бьёрнстерне Бьёрнссона (Bjørnstjerne Bjørnson, 1822 – 1910) и Хенрика Ибсена (Henrik Johan Ibsen, 1828 – 1906) – оба автора в своём раннем творчестве создавали романтические тексты, а впоследствии оказали влияние на литературу других Скандинавских стран.

В литературе Швеции романтический стиль формируется на рубеже первого и второго десятилетий XIX в. Деятельность крупнейших шведских романтиков, включая теоретиков романтизма, приходится на первую треть XIX в., однако черты романтического стиля прослеживаются в художественных текстах почти на протяжении всего столетия. После 1830-х гг. параллельно с ними возникают и произведения, по стилю отличные от романтических, а основной задачей литераторов становится критическое осмысление социально-политической ситуации в стране. Тенденция к созданию эстетических программ, к обновлению литературы, остаётся в прошлом: авторы, остающиеся верными романтической эстетике, в эти годы

²⁷ Тиандер К.Ф. Отклики романтизма в Дании и Швеции. // История западной литературы / под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф. А. Брауна, акад. Н. А. Котляревского, проф. Д. К. Петрова [и др.]. Т. 1-4. М.: Мир, Т. 3: Эпоха романтизма, 1914. С. 400.

²⁸ Коровин А.В. Современная скандинавская литература (часть первая). // Современная Европа, 2007. – № 3. – с. 135.

уже не разделяют тех мировоззренческих установок, которые были свойственны романтикам начала века. Однако сильное направление, способное противопоставить себя романтизму, не появлялось вплоть до 1880-х гг., когда таким направлением стал натурализм. В связи с этим возникают проблемные вопросы: когда завершается в Швеции господства романтического стиля? Каково место постромантических авторов в шведской литературе XIX в.?

В литературоведении взгляды на восприятие романтического искусства в Швеции менялись. Рассмотрим, как вопрос о романтизме решается в трудах шведских историков литературы. Восприятие искусства романтизма шведами в начале XX в. отражает энциклопедическая статья 1913 г. о движении, получившем на шведском языке название *nyromantik* (буквально «новый романтизм» или «неоромантизм»). Данный термин обозначает явления первой трети XIX в., то есть фактически представляет собой аналог привычного понятия «романтизм». Сами романтики именуются как *nyromantiker*. Такой подход к терминологии связан с представлением шведских авторов и учёных о Средневековье как о романтическом периоде. Соответственно, писатели XIX в., в творчестве которых содержится мистика или обращение к историческому прошлому, рассматриваются как «новые» романтики, то есть наследники «романтизма» Средних веков.²⁹ В аналогичном значении термин *Nyromantik* ранее использовали немецкие авторы. К шведским «новым романтикам», согласно данной статье, относятся представители «Союза Авроры» и «Готского союза». Также отмечается влияние романтизма на творчество Карла Юнаса Луве Альмквиста (Carl Jonas Love Almqvist, 1793—1866), хотя и подчёркивается, что в своём зрелом творчестве писатель «развивает другое мировоззрение»³⁰, то есть отходит от идеалов романтизма. В завершение обозначается наличие романтических

²⁹ Впервые именно в этом значении понятие *Neuroromantik* возникает в немецкой литературе.

³⁰ *Nordisk familjebok. Ugglepplagan*. 20. / Leche, V., Meijer, B., Nyström, J. F., Warburg, K., Westrin, Th. Stockholm, 1914. S. 274.

элементов в творчестве «эkleктичных поэтов, например, Никандера»³¹, и обозначается период наибольшего расцвета романтизма: 1820-е – 1830-е гг.

В семитомной «Иллюстрированной истории шведской литературы» (*Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 1917 – 1918), написанной крупнейшими шведскими литературоведами рубежа XIX – XX вв. Хенриком Шюком (Henrik Schück, 1855 – 1947) и Карлом Варбургом (Karl Warburg, 1852 – 1918), выделены две даты, связанные со значительными изменениями в литературном процессе: 1809 г. как время формирования новой литературной школы и 1879 г., когда выходит в свет роман А. Стриндберга «Красная комната», что ознаменовало начало развития натурализма в Швеции. С точки зрения авторов труда, эти даты представляют собой границы шведского романтического искусства. Исследователи указывают на неоднородность литературного процесса в период 1810 – 1830 гг. Последующие годы они, обозначают как «время либерализма»: литература этого периода сконцентрирована на социально-политических проблемах, «в то время как эстетические и философские вопросы, которые раньше вызывали основной интерес, напротив, отходят на второй план»³². Шюк не оставляет без внимания тот факт, что черты романтизма сохраняются в произведениях шведской литературы на протяжении всего периода 1810 – 1870 гг. и «встречаются в разных формах у таких разных авторов как Альмквист, Рунеберг, Рюдберг и Стриндберг»³³. Представляет интерес также используемая терминология: по отношению к романтической литературе Швеции применяется термин *en romantik*, а сами авторы, принадлежащие к ней, обозначены как *nyromantiker*. Термины используются здесь и по отношению к немецкой литературе, также со специфическим разграничением: словом *romantiken* обозначена литература движения «Буря и

³¹ Nordisk familjebok. Ugglesupplagan. 20. / Leche, V., Meijer, B., Nyström, J. F., Warburg, K., Westrin, Th. Stockholm, 1914. S. 274.

³² Schück H. Warburg K. *Illustrerad svensk litteraturhistoria*. Del.5: Romantiken. Stockholm: Hugo Gebers Förlag. 193-?. S. 1.

³³ Ibid. S. 2.

натиск», а термином *pyromantiken* – представители романтической школы, начиная с йенских романтиков.

В «Истории шведской литературы» (*Svensk litteraturhistoria*, 1921) Яльмара Форсберга (*Hjalmar Forsberg*, 1878 – 1941) и Хенрика Харальда Хенрикца (*Henrik Harald Henrikz*, 1877–1931) выделены четыре периода литературы XIX в. Первый этап, 1809 – 1830 гг., характеризуется расцветом «новой романтической школы». Второй, охватывающий время с 1830 г. по 1879 г., по словам авторов, «знаменует собой переход от романтизма к реализму»³⁴. Верхняя граница связана с началом выпуска издания «Вечерняя газета» (*Aftonbladet*) в декабре 1830 г., нижняя – с переходом к «реалистической» литературе, после чего романтизм в Швеции окончательно исчерпывает себя.

Третий этап, с 1879 г. по 1890 г., обозначен исследователями как реалистический. В главе, посвящённой этому периоду, авторы романов на бытовые темы рассматриваются наряду с Августом Стриндбергом (*August Strindberg*, 1849 – 1912) и другими писателями, творчество которых традиционно принято относить к искусству натурализма. Четвёртый и заключительный этап развития литературы XIX в., после 1890 г., рассматривается как период «нового идеализма». Под новыми идеалистами подразумеваются авторы, в творчестве которых прослеживается возвращение к романтической эстетике (В. фон Хейденстам, Г. Фрёдинг, О. Левертин), а само понятие «идеализм» раскрывается исследователями как «приукрашивание реальности» (*“förskönande av verkligheten”*)³⁵.

Крупный американский исследователь Альрик Густафсон (*Alrik Gustafson*, 1903 – 1970) относит к романтическому периоду только авторов 1810-х – 1820-х гг., а середину века рассматривает как отдельный этап. Вслед за сложившейся в шведском литературоведении традицией он отмечает в качестве специфики периода либеральный дух литературы. Точкой отсчёта

³⁴ Forsberg J. Henrikz H. *Svensk litteraturhistoria*. Stockholm, Bonniers. 1921. S. 61.

³⁵ Forsberg J. Henrikz H. *Svensk litteraturhistoria*. Stockholm, Bonniers. 1921. S. 90.

становится началом издания «Вечернего листка» (Aftonbladet) – газеты под редакцией знаменитого либерального журналиста Ларса Юхана Йерты (Lars Johan Hierta, 1801 – 1872). Однако о роли проповедующей свободу журналистики в литературном процессе говорится с учетом других формирующих культуру факторов. В частности, подчёркивается усталость общества от распространяемого в университетах романтизма: «Общее культурное брожение в стране, всё более утомленной романтическими установками, становилось очевидным во многих отношениях и двигалось в общем направлении к тому, что можно назвать более реалистическим взглядом на жизнь и искусство».³⁶ Завершается же период «брожения» в 1870-е гг., когда в Швеции распространилось заимствованное Данией движение натурализма, здесь получившее наименование реалистического.

Литературовед Ингемар Алгулин (Ingemar Algulin, 1928 – 2023) в «Истории шведской литературы» (History of Swedish Literature, 1989) также обобщает деятельность писателей середины XIX в. понятием «либеральный прорыв» (Liberalism's Breakthrough)³⁷, противопоставляя это движение романтизму как ориентированному на более консервативное мировоззрение (не столько по отношению к искусству, сколько по общественно-политическим взглядам). Глава, посвящённая либеральной литературе, охватывает творчество позднего Эрика Густава Гейера (Erik Gustaf Geijer, 1783 – 1847), Карла Альмквиста и Виктора Рюдберга. Фредрика Бремер (Fredrika Bremer, 1801 – 1865) рассматривается как автор реалистических романов, но также относится исследователем к представителям либерального движения. 1830-е гг. представлены здесь как переходный период, а 1840-е гг. обозначаются как период господства либерализма: «большинство ведущих литературных фигур этой эпохи принадлежали к либеральному и утопическому движению, которое доминировало на Парнасе, начиная приблизительно с 1840-х гг.: Гейер, который имел романтическое прошлое,

³⁶ Gustafson A. A History of Swedish Literature. Minneapolis: Foundation by the University of Minnesota Press, 1961. P. 201.

³⁷ Algulin I. A history of Swedish literature. Stockholm: Bonniers. P. 82.

совершил нашумевшее отступничество в 1838 г.; Альмквист, соединивший художественную аморальность со страстным социальным негодованием; Фредрика Бремер с её новаторскими трудами, в которых провозглашается необходимость женской эмансипации, и молодой Рюдберг с его борьбой за религиозную свободу против церковной гегемонии»³⁸. Хотя в работе литература романтизма и творчество либеральных авторов разводятся как разные направления, Гейер и Альмквист всё же рассматриваются как бывшие романтики. Следует отметить, что Алгулин, в отличие от литературоведов начала XX в., уже полностью отказывается от термина *nyromantik* как «несколько некорректного с современной историко-литературной позиции»³⁹.

В «Шведской литературе» (*Den svenska litteraturen.*, 1993) Л. Лённрута и С. Дельбланка в качестве нижней границы романтического периода обозначены годы раннего творчества Альмквиста, которое приходится на 1820-е гг. Под историю литературы «либерального прорыва» (*Den Liberala genombrotten*) авторы отводят отдельный том, а рассматриваемый в рамках этого периода Виктор Рюдберг назван «последним романтиком Швеции»⁴⁰.

В большинстве работ в качестве одной из основных черт романтической литературы указывается ее резкая оппозиция по отношению к идеалам Густавианской эпохи – периода правления короля Густава III (1772 – 1792 гг.), связанного с расцветом искусства, ориентированного на идеалы французского классицизма и просвещённого абсолютизма. Современный шведский литературовед Х. Мёллер связывает с ней признак, присущий специфически шведскому (наряду с французским) романтизму: тенденцию писателей к объединению в организованные группы: «в Германии романтиков критиковали, но они никогда не считали необходимым собираться вместе и наносить ответный удар в группе. Неслучайно, что

³⁸ *Algulin I.* A history of Swedish literature. Stockholm: Bonniers, 1989. P. 43.

³⁹ *Ibid.* P. 75.

⁴⁰ *Lönnroth L., Delblank S.* Den svenska litteraturen: De liberala genombrotten, 1830-1890. Stockholm, Bonnier Alba. 1993. S. 160.

именно в Швеции и во Франции, с их могущественными академиями, романтики организуются в общества со своими правилами и порядками, копируя противников, образующих институты. Романтики переняли структуры своих оппонентов, чтобы добиться больших результатов, но их литературная миссия состояла в том, чтобы порвать с эстетическими идеалами, представленными академиями»⁴¹. Притом, формулируя обобщенный взгляд на литературу шведского романтизма, Мёллер указывает период с первого десятилетия XIX в. до 30-х гг., заключая его ранним творчеством Альмквиста.

Попытка определить границы понятия «романтизм» предпринята в 2010 г. шведом Полем Теннгартом. В его работе принимаются во внимание как этимологические особенности термина *romantik*, так и самоидентификация шведских авторов романтической эпохи как «новых романтиков», а кроме того – их представления об эпохе Средних веков как о романтической. Исходя из данных предпосылок, исследователь выводит три значения термина «романтизм»: «Во-первых, это слово может обозначать определённую культурно-историческую эпоху. Во-вторых, это общее наименование типа литературы, произведения которого могут быть написаны и в романтическую эпоху, и до её начала, и после её завершения. В третьих, это слово может использоваться для обозначения литературы романтического типа, которая создаётся с конца XVIII в. и далее (*т.е. вплоть до современности – В.С.*)»⁴². Во втором значении исследователь подразумевает именно стилистические особенности романтической поэтики как средневековой и наследующей ей. Третье охватывает все явления, непосредственно или косвенно противопоставленные классицистическим и просветительским.

⁴¹ Möller H. *Swedish Romanticism / European Romanticism*. London, New-York: Continuum. 2010. P. 60.

⁴² Tenngart P. *Romantik i välfärdsstaten: metamorfosförfattarna och den svenska samtiden*. Lund: Ellerström. 2010. S. 14.

Рассмотренные нами работы показывают, как постепенно изменяются представления о шведском романтизме в литературоведении. Однако можно выделить ряд общих положений.

Во-первых, шведский романтизм зарождается в начале XIX в. как реакция на литературу Густавианской эпохи, традиции короткой авторы-романтики противопоставляют свое искусство. Во-вторых, после 1830 г. на смену времени романтических школ приходит период, который чаще всего в шведском литературоведении обозначается как время «либерального прорыва». Однако есть основания поставить под сомнение правомерность использования этого словосочетания для различения романтических и постромантических авторов, так как романтики сами не чужды либеральных воззрений: такие примеры есть в разных национальных традициях (достаточно вспомнить В. Гюго во Франции, Дж. Г. Байрона в Англии, А.С. Пушкина и авторов-декабристов в России). Было бы ошибкой приписывать данному периоду термин «реализм», поскольку реалистические элементы присутствуют лишь на уровне изображения быта в романах отдельных авторов, но нет оснований рассматривать реализм в литературе Швеции как целостное течение или даже как общую тенденцию эпохи. Более того, произведения романтического характера продолжают возникать в творчестве ряда авторов вплоть до 1870-х гг. Большинство исследователей приходит к выводу, что романтизм завершает своё развитие в Швеции с возникновением натурализма. Но сама романтическая эстетика после 1830 г. развивается уже не системно: авторы уже не позиционируют себя как романтики.

Шведский литературный процесс середины XIX в. недостаточно изучен даже в самой Швеции. Для периода 1830-х – 1870-х гг. характерен литературный эклектизм, поэтому выработка терминологии для обозначения данного периода затрудняется. Как было сказано выше, он не может быть назван реалистическим. Романтическим в полной мере он также не является, поскольку в эти годы в разных текстах прослеживаются черты иных стилей. Даже литературные объединения, в рамках которых романтизм

последовательно развивался в начале века, прекращают своё существование, следовательно, у романтизма отсутствуют единые центры. В настоящей работе под литературой шведского романтизма будет подразумеваться творчество представителей двух крупных школ – «Союза Авроры» и «Готского союза» – и их единомышленников первой трети XIX в, преимущественно периода с 1809 г. по 1820-е гг. Произведения 1830-х – 1870-х гг. в настоящей работе будут рассматриваться как постромантические явления на том основании, что, сохраняя в себе черты романтического стиля, они в большинстве своем не несут на себе печать романтического мировоззрения.

Хронологические рамки шведского романтизма можно соотнести с периодизацией, принятой для литературы соседней Дании. Датский романтизм также зарождается в начале столетия и продолжает господствовать вплоть до 1870-х гг., после чего в авангарде оказывается «Литература прорыва», т.е. натуралистическая школа. В литературе Швеции романтическая литература возникает в первом десятилетии XIX в. и также уступает место натурализму в 1870-е гг. Сходство ситуации с переходом к новой школе объясняется общим для обеих традиций влиянием датского критика Георга Брандеса (Georg Brandes, 1842 – 1927). Однако необходимо учитывать, что в Дании господствующее положение романтизма сохраняется на протяжении всего указанного периода, что связано с творчеством Х.К. Андерсена. В Швеции же главенство романтической традиции приходится только на первую треть XIX в., после чего романтическая поэтика начинает сочетаться с элементами других стилей. Авторы, по своему значению для мировой литературы равные Андерсену, в шведской литературе этого периода не появляются. Тем не менее, романтическая поэтика в Швеции не исчерпывается к середине века: она утрачивает главенствующие позиции, но находит продолжение в постромантических явлениях.

1.2. Формирование и развитие шведского романтизма

Первые годы XIX в. в Швеции считаются временем упадка, особенно осязаемого на фоне расцвета культуры предшествующей густавианской эпохи – периода правления Густава III (1771 – 1792). Одним из основных принципов в XVIII в. было следование французской литературе классицизма и Просвещения. Именно в период упадка искусства в начале XIX в. начинают проявляться ростки новой эстетики. Как и романтики других европейских стран, шведские авторы нового поколения выстраивают свою программу на противостоянии просветительскому рационализму предшествующего периода.

Эстетические представления густавианской эпохи подвергались критике ещё в последние десятилетия XVIII в. Одним из первых, кто выступил против преклонения перед классицизмом, был поэт и философ Тумас Турильд (Thomas Thorild, 1759 – 1808), полемизировавший с первым директором Шведской академии, поэтом и публицистом Юханом Хенриком Челльгреном (Johan Henric Kellgren, 1751 – 1795). Эта полемика нашла отражение в прозаической работе «Критика на критиков» (“En kritik öfver critiker”, 1791). Среди поэтов, повлиявших на Турильда, – Шекспир, Макферсон и Клопшток. «Романтики боготворили его, но связывали себя, скорее, с его образом, нежели с его мышлением»⁴³ – пишут о шведском поэте Л. Лённрот и С. Дельбланк. И всё же в творчестве поэта и философа уже проявляются те черты, которые будут свойственны авторам следующего поколения. В воззрениях Турильда на искусство прослеживаются неоплатонизм и мистицизм в противовес просветительскому рационализму: «Возможно, для вас стиль – не что иное, как искусство оживлять вещь. Это искусство все равно что ответ гения божественному искусству, одним

⁴³ Lönroth L. Delblank S. Den svenska litteraturen. 2: Upplysning och romantik, 1718-1830., Stockholm, Bonnier Alba. 1993. S. 165.

взмахом создающему жизнь и бытие»⁴⁴. Характерный для мировоззрения Турильда пантеизм также находит отражение в поэзии шведских романтиков.

Другой автор, отступивший от магистрального направления густавианской эпохи – поэт и драматург Бенгт Лиднер (Bengt Lidner, 1757 – 1793), чья поэтика близка сентиментализму. Отказавшись от подражания французским образцам, он создаёт наполненные живыми эмоциями идиллии, а также тексты метафизического содержания. Хотя считается, что Лиднер примыкает к писателям-густавианцам, известны и их обвинения в его адрес в отсутствии единообразной формы. Неясность слога и отказ от строгой формы, впоследствии становятся характерной чертой поэзии шведских романтиков.

Лиднер, как и Турильд, формирует свои эстетические взгляды под влиянием зарубежных авторов последней трети XVIII в. Известно, что оба поэта испытали влияние движения «Буря и натиск» и натурфилософии Гёте, но от романтизма Линдер и Турильд всё ещё далеки. Они не ставят перед собой задачу сформировать новое мировоззрение, однако создают прецедент, противопоставляя своё творчество эстетике просветительской литературы.

Другой фактор формирования шведского романтизма – иностранное влияние. Большое значение для романтического движения имеет немецкая философия, поскольку именно в Германии раньше, чем в других странах, возникают романтические идеи. В конце XVIII в. в Швеции распространяются идеи немецкого идеализма, во многом благодаря деятельности шведского философа Бенъямина Хёйера (Benjamin Höijer, 1767 – 1812), изучавшего труды Канта, побывавшего в Германии и лично общавшегося с Фихте и Шеллингом. Из его лекций в начале нового столетия шведы узнают и о романтической философии. Она становится для нового поколения шведских литераторов альтернативой мировоззрению деятелей густавианской эпохи.

⁴⁴ Cit. ex: *Lönnroth L. Delblank S. Den svenska litteraturen. 2: Upplysning och romantik, 1718-1830.*, Stockholm, Bonnier Alba. 1993. S. 164.

Несомненно и датское влияние на становление шведского романтизма: шведские поэты ориентировались не только на немецких авторов, но и на датских, в частности на А.Г. Эленшлегера, одним из первых в Скандинавии заговорившего о связи искусства и интуитивного озарения и открывшего своему поколению мир северной мифологии и древних саг, сделав их достоянием современной литературы. Как показывают К. Варбург и Х. Шюк, датчане наибольшее влияние оказали на национальное направление шведского романтизма. Именно на датском языке многие шведы в начале XIX в. читали тексты «Эдды», поскольку на другие скандинавские языки они на тот момент не были переведены. Значительное влияние оказали на шведских романтиков исторические драмы А.Г. Эленшлегера.

При выработке стиля молодые шведские авторы в начале XIX в., помимо средств немецкого и датского романтизма, опираются на традиции искусства более ранних эпох – Средневековья и Ренессанса, мировоззрение которых было отвергнуто густавианцами. Наиболее значимыми становятся произведения итальянских, французских и немецких авторов. Эстетика средневековой литературы вновь возвращается к жизни в переводах и подражательных текстах эпохи романтизма. Не оставляют без внимания молодые авторы и античное наследие, перенимая опыт как самой Античности, так и литературы Ренессанса.

Новый этап в истории шведской культуры, который К. Варбург характеризует как «блестящую культурную эпоху»⁴⁵, начинается в 1809 г. Тогда была принята шведская конституция, дополненная постановлением о свободе печати, что означало расширение возможностей для новых литераторов. Молодые авторы, критически настроенные по отношению к эстетическим ценностям предшествующего столетия, получают возможность выстроить фундамент новой философии и эстетики. В период регентства Карла XIV Юхана, пришедшегося на 1810-е гг., свобода печати вновь

⁴⁵ Warburg K. Svensk litteraturhistoria i sammandrag: lärobok för skolor och självstudium. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1899. S. 117.

ограничивается, однако к тому моменту новые идеи, основанные на зарубежной философии – прежде всего немецкой, уже успевают распространиться среди шведской молодёжи. В то же время важным фактором культурного развития Швеции в новом столетии становится рост национального самосознания. Изучая иностранный опыт, шведы стремятся на его основе сформировать собственную новую эстетику. В Упсале и Стокгольме формируются две литературные группы – «Союз Авроры» (Auroraförbundet) и «Готский союз» (Götiska Förbundet).

Объединение, получившее название «Союз Авроры», было основано молодыми литераторами и критиками Пером Даниэлем Амадеусом Аттербумом (Per Daniel Amadeus Atterbom; 1790 – 1855), Лоренцо Хаммаршёльдом (Lorenzo Hammarsköld, 1785 – 1827), Самуэлем Хедборном (Samuel Hedborn, 1783 – 1849) и Вильгельмом Фредриком Пальмбладом (Vilhelm Fredrik Palmblad, 1788 – 1852), которые были однокурсниками в Упсальском университете.

Критикуя ограничения, регламентировавшие литературу густавианской эпохи, молодые шведские авторы в начале XIX в. провозгласили новое понимание художественного творчества. Под влиянием немецкой философии члены «Союза Авроры» рассматривали поэзию как высшую форму духа, порождённую самой природой, а поэтический язык воспринимали как высокую, «религиозную» форму выражения. Они считали, что подобное отношение к поэзии было утрачено в предшествующем столетии и ратовали за его возрождение, то есть за возвращение к мистицизму, характерному для Средневековья – периода, который они воспринимали как романтический. Именно в связи с деятельностью данной литературной группы возникает термин *pyromantik*.

Основным органом печати «Союза Авроры» становится журнал «Фосфорос» (Phosphoros), главным редактором которого был лидер объединения, – П.Д.А. Аттербум. Название журнала дало разговорное обозначение поэтов «Союза Авроры» – «фосфористы». Журнал издавался с

1810 г., в нём публиковались стихотворения, поэмы, критические статьи и эссе Аттербума и его сторонников: Л. Хаммаршёльда, В.Ф. Пальмблада, Пера Эльгстрёма (Pehr Elgström, 1781 – 1810), Георга Ингельгрена (Georg Ingelgren, 1782 – 1813), Фредрика Богислауса фон Шверина (Fredrik Bogislaus von Schwerin, 1764 – 1834), Карла Фредрика Дальгрена (Carl Fredric Dahlgren, 1791 – 1844), Класа Ливийна (Clas Livijn, 1781 – 1844).

Одновременно Хаммаршёльд издавал сатирический листок под названием «Полифем» (Polyfem, 1809 – 1810), публикации которого были направлены против консервативно настроенных авторов, нацеленных на сохранение идеалов Просвещения и ограничений, налагаемых на творчество классицизмом. Однако именно «Фосфорос» в 1811 – 1813 гг. был главным печатным изданием романтиков в Швеции, он объединял вокруг себя не только литераторов, но и музыкантов, архитекторов. Аттербум пишет для журнала стихотворение «Пролог», которое содержит программу группы, облеченную в аллегорические образы. В начале стихотворения показано мировоззрение поэта через ряд метафор и аллегорий, в которых поэзия связывается с одухотворенной природой: «Юный бог Весны с неба танцует, встреченный в воздухе лесной песней», «пробужденные цветочные ангелы» (De väckta blomsterenglas), «помолодевшая земля пробуждается от дремы» (Föryngnad jorden sig ur slumren sansar)⁴⁶. Шведские исследователи (К. Сантессон, А. Нильссон) отмечают здесь влияние философии Шеллинга. А мотив пробуждения природы символически отражает возрождение идеалистической поэзии в противовес устаревшей лирике густавианцев.

Последний выпуск «Фосфороса» был издан в 1813 г., а его место занял «Поэтический календарь» (Poetisk Kalender), выходивший в 1812 – 1822 гг. также под редакцией Аттербума. В кратком предисловии к первому выпуску нового журнала лидер объединения формулирует свою творческую задачу: «Стихи должны обрести популярность, не вызывая неудовольствия и среди знатоков. Они облечены в простейшие ритмические формы; аллюзии к

⁴⁶ *Atterbom P. Prolog // Phosphoros. Upsala: hos Stenhahammar och Palmblad, 1810. S. 1.*

мифологии в них встречаются редко и только такие, которые, по нашему предположению, общеизвестны».⁴⁷ Однако мистицизм, который возникает в лирике «фосфористов», усложняет содержание их стихотворений.

На мировоззрение Аттербума оказали влияние идеи не только немецких романтиков, но и шведских философов Бенъямина Хёйера и Кристофера Якоба Бустрёма (Christopher Jacob Boström, 1797 – 1866). Кантианец Хёйер, ориентируясь на немецкий идеализм, проповедовал мысль о свободе как основе всей философии. Благодаря его лекциям молодые шведские студенты, впоследствии образовавшие «Союз Авроры», познакомились с концепциями Канта, Гегеля и Шеллинга. Из философии Бустрёма, которая во многом перекликается с положениями немецких романтиков, Аттербум почерпнул представление о том, что истинная реальность всегда субъективна и определяется индивидуальным самосознанием. Эти установки формируют в сознании поэта романтический идеал свободы и образ исключительной личности.

Для лирики Аттербума характерно обилие мистических мотивов и настроений, а также связанной с ними символики, из-за которой поэзия становится «туманной», а язык приобретает неясность. Таков, например, стихотворный цикл «Цветы», который публикуется в 1812 г. в «Поэтическом календаре». Каждое из стихотворений цикла представляет тот или иной цветок как аллегория. Цветы Аттербума воплощают разные человеческие характеры. В них также прочитывается идея вечной жизни человека после смерти: сирень вспоминает счастье прошедших лет и наблюдает за влюблёнными парами; энергичный подсолнечник жаждет свободы и бессмертия; роза осмысливает течение времени. Каждый текст цикла – это философский внутренний монолог от лица цветка. Тексты наполнены мистикой (хотя этот факт и отрицается в предисловии к одному из выпусков журнала), в них присутствуют мотивы из скандинавской мифологии: например, в «Розе» (Rosen) течение времени воплощается в образах норн,

⁴⁷ Atterbom P. Förord // Poetisk kalender. Upsala, 1812. S. 4.

прядущих пряжу. Как показывает исследователь К. Сантессон, «Цветы» становятся вехой в развитии индивидуального стиля Аттербума.⁴⁸

Другим значимым этапом поэтического творчества Аттербума становятся эксперименты с драматическими жанрами. Так, в «Поэтическом календаре» публикуется отрывок из незавершённой сказочной пьесы «Синяя птица» (Fågeln blå, 1814), действие которой переносится в эпоху Средневековья. Она так и осталась отрывком, несмотря на то что автор стремился закончить её на протяжении всей своей жизни. А наиболее крупным и значительным произведением поэта становится другая сказочная пьеса – «Остров блаженства» (“Lycksalighetens Ö”, 1824 – 1827), в которой мотивы и образ центрального героя, Астольфа, заимствуются из эпических текстов Средневековья и Возрождения⁴⁹. По сюжету король гиперборейцев Астольф узнаёт от западного ветра Зефира о волшебном Острове Блаженства и с его помощью переносится туда. На острове герой знакомится с королевой нимф Фелицией, прибывшей с одной из небесных сфер. Вскоре они женятся, и Астольф пьёт из источника вечной молодости, что позволяет ему оставаться на острове в течение трёхсот лет. Вспомнив о своём долге, король возвращается домой, но обнаруживает, что в гиперборейском королевстве установлена республика. В попытке вернуться на Остров Блаженства Астольф сталкивается с самим Временем и погибает. Фелиция возвращается в свою небесную сферу, а остров уходит в небытие.

В сказочной пьесе Аттербума выражены его воззрения на творчество. Эту идею резюмирует И. Алгулин при анализе пьесы: «В центре этой драмы идей находится концепция Аттербума об особой задаче скандинавской поэзии и его взгляд на миссию писателя-романтика. И Астольф, и Фелиция предали свое призвание, оставшись на Острове Блаженства, который символизирует южную чувственную поэзию. Астольф пренебрёг

⁴⁸ Santesson C. Atterboms ungdomsdiktning. Stockholm, 1920. S. 122.

⁴⁹ Персонаж фигурирует в средневековых жестах «Четверо сыновей Эмона» (“Quatre fils Aymon”) и «Взятие Памплонь» (“La Prise de Pampelune”), а позднее в итальянских эпических поэмах «Морганте» (“Morgante”) Л. Пульчи, «Влюблённый Орландо» (“Orlando Innamorato”) М. Боярдо и «Неистовый Орландо» (“Orlando Furioso”) Л. Ариосто.

общественными обязанностями в своем северном королевстве, в то время как Фелиция покинула небесную сферу, с которой её связывает фамилия – Астралис, рождённая звездой. Поэтому Остров Блаженства должен погибнуть, а поэзия – вернуться к своим трансцендентным началам, чтобы таким образом обрести возможность удовлетворять самые сокровенные стремления души»⁵⁰. Таким образом, поэт пропагандирует возвращение поэзии к своей мистической, возвышенной, «религиозной» форме.

«Остров Блаженства» представляет собой сложное сочетание разных лирических и сатирических мотивов, отражающих идеи «Союза Авроры» и романтической философии. В образе центрального героя воплощён идеал свободного выбора, а в образах-аллегориях – власть природы над человеком. В частности, мотивом столкновения героя со временем представлена важная для идеологии романтизма тема диктата времени и стремления человека к преодолению его всепоглощающей силы.

Хотя поэтов «Союза Авроры» отличала именно склонность к мистицизму, нередко они обращались и к народной традиции, что было характерно, скорее, для их оппонентов из «Готского союза». Народный стиль стремился воспроизвести Л. Хаммаршёльд, опубликовавший балладу «Рог Юнгбю», которая признавалась лучшей из попыток подражания фольклору. Сюжет баллады восходит к легенде о волшебном роге. Её фабула такова: однажды под Рождество владелица крупной усадьбы Сиселла Ульфстанд услышала шум, исходящий из-под камня, где группа троллей устроила празднование. Сиселла отправила одного из своих слуг проверить, что там происходит, и он обнаружил троллей. Тролли вручили молодому человеку наполненный рог и флейту, чтобы он выпил за здоровье их короля, но слуга ускакал прочь вместе с полученными предметами и передал их хозяйке. В отместку за кражу имущества тролли наслали на усадьбу проклятие.

Сюжет о роге троллей поэт трансформирует, полностью отказываясь от основной канвы легенды, и смешивает с мотивом преследования молодого

⁵⁰ *Algulin I. A history of Swedish literature. Stockholm: Bonniers, 1989 P. 77.*

человека лесной девой⁵¹. В скандинавском фольклоре схожая коллизия встречается в балладе «Улов и Эльфы»⁵². Несмотря на вольное обращение с сюжетом, Хаммаршёльд скрупулезно следует формальным признакам народной баллады. Стилистические особенности скандинавской баллады определяет М.И. Стеблин-Каменский: «В четырехстрочном размере конечными рифмами, мужскими или женскими, связаны только четные строки. В нечетных строках такой строфы есть четыре ударных слога, т. е. слога, несущих метрическое ударение, в четных — три, а припев следует за последней строкой»⁵³. Все перечисленные особенности присущи балладе Хаммаршёльда, за исключением припева, который в его тексте отсутствует, но компенсируется многочисленными повторами: во-первых, в начале нескольких строф повторяется строка «O ungersven, kom och träd danen med mig!» (О юноша, подойди и потанцуй со мной вокруг дерева). Х. Шюк и К. Варбург отмечают, что именно в этой балладе Хаммаршёльд «ближе других подошел к тону подлинной народной песни»⁵⁴.

Близкий по мировоззрению к упсальским авторам поэт Эрик Юхан Стагнелиус (Erik Johan Stagnelius, 1793 – 1823) проявлял интерес к средневековой скандинавской старине. В литературоведении этот автор привычно представляется через призму образа «поэта-отшельника». Он мало общался с людьми и не входил в литературные объединения, но, как и «фосфористы», тяготел к мистическому восприятию действительности, а кроме того ценил природу родного Эланда.

Стагнелиус в равной мере активно обращается к наследию классической Античности и древнескандинавской истории. Так, в 1814 – 1816 гг. он создаёт драмы «Сигурд Ринг» (Sigurd Ring, 1816 – 1817) и «Висбур» (Wisbur, 1818), форму которых заимствует у античной трагедии, а

⁵¹ Лесная дева (skogsrå), также именуемая хульдрой (huldra), – лесная нечистая сила из шведского фольклора, которая заманивает к себе молодых путников и забирает их души.

⁵² См. в издании: Скандинавские баллады. Л.: Наука, 1978. С. 80.

⁵³ Стеблин-Каменский М.И. Баллада в скандинавии. // Скандинавские баллады. Л.: Наука, 1978. С. 221.

⁵⁴ Schück H. Warburg K. Illustrerad svensk litteraturhistoria. Del.5: Romantiken. Stockholm: Hugo Gebers Förlag. 193-?. S. 90.

содержание – из скандинавского Средневековья. В его ранних работах прослеживается влияние немецких и французских романтиков, а также А.Г. Эленшлегера.

Литературную известность приносит Стагнелиусу публикация эпической поэмы «Владимир Великий», сюжетную основу которой поэт заимствует из русской истории. В поэме Владимир предстаёт своего рода духовным учителем для всего европейского христианства. Основное настроение поэмы – восхищение перед русским князем – показывает отношение автора к Александру I и его роли в наполеоновских войнах. Поэма написана гекзаметром, в чём находит отражение как интерес автора к культуре Античности, так и его стремление придать тексту вес эпической поэмы.

В 1820-е гг. склонность Стагнелиуса к религиозному мистицизму становится сильнее. На его творчество оказывает влияние увлечение философией: поэт исследует работы Шеллинга и знаменитого шведского мистика предшествующей эпохи Эммануэля Сведенборга, увлекается оккультными вопросами. Сборник стихотворений «Лилии Сарона» (*Liljor i Saron*, 1821) отражает особенности мировоззрения поэта в тот период: отчуждённость и аскетизм, ощущение тревоги, стремление вырваться за пределы земного мира, надежда на возмещение страданий после смерти. Сам автор даёт текстам, вошедшим в сборник, определение «теософской поэзии», характеризуя теософию как «содержание религиозного мировоззрения, облекаемое в разные одежды у разных индивидуумов, но всегда проистекающее от одного и того же источника интеллектуального света».⁵⁵ С теософией связана и творческая позиция поэта, аналогичная эстетической программе фосфористов: «довольно долго поэзия топила своё небесное пламя в недостойных предметах, пора ей вернуться к источнику. Как человеческая душа, любящим эхом которой она является в земной жизни, она

⁵⁵ *Schück H. Warburg K. Illustrerad svensk litteraturhistoria. Del.5: Romantiken. Stockholm: Hugo Gebers Förlag. 193-?. S. 275*

стремилась забыть о своем эфирном происхождении и вплетала в свои волосы тленные цветы в долинах времени. Однако напрасно она стремится отречься от себя: пока она еще остается поэзией, память пламенем Весты постоянно пылает в её душе и слезы утраты блестят в её глазах»⁵⁶.

Творчество Стагнелиуса вписывается не только в романтическую традицию, но и в традицию шведской религиозно-мистической литературы, восходящей к средневековым текстам, таким как «Откровения» св. Биргитты. Е.А. Соловьёва, обобщая точку зрения К. Эйхорна, биографа поэта, поясняет: «мировоззрение Стагнелиуса по сути своей христианское»⁵⁷, несмотря на увлечение поэта образным мышлением гностиков. Говоря о специфике сборника, исследовательница отмечает, что многие стихотворения сборника написаны в форме диалога, среди основных тем выделяет следующие: стремление Души в высшие сферы; добровольное принятие несения креста; избранничество.

Не все шведские романтики ценят Средневековье за его мистицизм. В то время как в Упсале развивался мистический романтизм «Союза Авроры», Стокгольм в 1811 г. стал колыбелью другого романтического объединения, – «Готского союза» (Götiska Förbundet). Как ясно из наименования, его члены являлись приверженцами готицизма (йётицизма) – распространённого в Швеции типа национального сознания, основанного на убеждённости в единстве исторической судьбы шведов и древнего народа йётов⁵⁸.

Участники объединения стремились исследовать национальное прошлое Швеции. Они также черпали образы из Средневековья, но рассматривали его в первую очередь как героическую эпоху. Союз объединяет историков, филологов, фольклористов, археологов, философов, писателей и поэтов. Литературная деятельность объединения связана с

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Соловьёва Е.А. Философия, религия и «русская тема» в творчестве Э.Ю. Стагнелиуса. // Сквозь шесть столетий. Метаморфозы литературного сознания. М.: Диалог МГУ, 1997. С. 131.

⁵⁸ Йёты – древний северный народ. В сознании скандинавов традиционно воспринимались как родоначальники северных народов. Иногда обозначаются как «готы» (отсюда устоявшееся наименование литературной группы «Готский союз»), но, во избежание путаницы с древними восточногерманскими племенами, мы будем использовать более близкий к шведскому звучанию вариант «йёты».

журналом «Идуна» (“Iduna”), издававшимся в 1811 – 1824 гг. Его главным редактором был историк, философ и поэт Эрик Густав Гейер (Erik Gustaf Geijer, 1783 – 1847) – одна из центральных фигур объединения. В журнале публиковались различные трактаты и эссе, переводы текстов скандинавской мифологии и саг.

Эстетические идеалы союза нашли выражение в трактатах Гейера, наиболее значительным из которых стала работа «О силе воображения» (Om inbildningsgåvan, 1810). Автор выстраивает свою теорию вокруг идеи о самосознании человека, считая, что история движется личностью, ориентированной на чувственное и интуитивное познание. Он показывает, как работа человеческой фантазии находила отражение в искусстве разных эпох. Воображение рассматривается в теории Гейера как сила, формирующая самостоятельную личность. Наиболее значимыми качествами такой личности, по мнению теоретика, являются свободное мышление и умение активно проявлять себя. Способность к воображению, воспитывающему эти качества, является, по мысли Гейера, необходимым условием формирования творческого потенциала, и сама поэзия рассматривается как искусство, которое не должно быть ограничено заранее заданными условиями: «Поскольку Поэзия выражает высшее в человечности, ее нельзя подвести под какую-либо конечную цель ее под какую-либо конкретную цель: ее воздух и стихия питаются свободой. Напрасно холодный ум пытается исследовать ее, позволяет ей служить одной конкретной цели, а не другой: не удовлетворять чувственность, не увлекать ум, не вести волно»⁵⁹. Автор рассуждает о понятии гения и его отличии от таланта, «который в своем общем значении есть только навык осуществлять концепцию, применять теорию на практике»⁶⁰. Не отрицая значимости поэтической теории, Гейер указывает на воображение как необходимую движущую силу индивидуального творчества и связующее звено между теорией и практикой.

⁵⁹ Geijer E.G. Om inbildningsgåvan // Samlade skrifter. Första delen. Essayer och avhandlingar 1803-1817. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag. 1923. S. 124.

⁶⁰ Ibid. S. 90.

Представители «Готского союза» вносят значительный вклад в развитие шведской фольклористики. Так, в 1814 – 1817 гг. выходит трёхтомный сборник «Шведские народные песни из древности» (*Svenska folkvisor från forntiden*), составленный Арвидом Августом Афцелиусом (*Arvid August Afzelius*, 1785 – 1871) и Гейером. Тремя десятилетиями позднее Афцелиусом издаётся второй песенный сборник «Прощание шведской народной арфы» (*Afsked af Svenska Folksharpan*, 1848). Почти в те же годы финляндский швед Адольф Арвидссон издаёт сборник «Шведские древние песнопения» (*Svenska fornsånger*, 1834 – 1842). Член «Готского союза» Леонард Фредрик Рэф (*Leonhard Fredrik Rääf*, 1786 – 1872) собирал народные песни, а в середине столетия издал пятитомную работу, посвящённую культуре родного Эстерьётланда. Из-под пера Гейера в 1830-е гг. выходит масштабный труд «История шведского народа» (*Svenska folkets historia*, 1832 – 1836). Свои собственно литературные произведения представители «Готского союза» часто стилизовали под народные песни.

Наиболее крупной и значительной фигурой шведского романтизма становится близкий к кругу «Готского союза» поэт Эсайас Тегнер (*Esaias Tegnér*, 1782 – 1846), родом из Вермланда. Будучи студентом Лундского университета, Тегнер изучал немецкую идеалистическую философию и классические языки. Его воззрения на художественное творчество складываются под влиянием авторов из Германии – Гёте, Шиллера, романтиков, – а первые стихи несут на себе отпечаток идей французского Просвещения, в русле которого будущий поэт воспитывался в детские и отроческие годы. Литературным творчеством Тегнер начинает заниматься с самого начала XIX в., однако наиболее значительные произведения создаются им в период расцвета романтизма.

После окончания Русско-шведской войны 1808 – 1809 гг. Тегнер создаёт патриотическую поэму «Свея» (*Svea*, 1811). Лирический герой поэмы рисует в своём воображении картину славной битвы, которая завершается победой Швеции и восстановлением утраченного величия. Уход от

академизма ярко выражен уже в форме поэмы: в тексте сменяются разные стихотворные размеры; клишированные патетические обороты густавианской поэзии в первой части поэмы сочетаются с характерным для «Готского союза» обращением к древнескандинавским образам, которые Тегнер использует в дифирамбе, помещённом в центральную часть текста. Как раз в этот период разгорается полемика между «Союзом Авроры» и приверженцами академического консерватизма. Поэма Тегнера с её индивидуально-авторским стилем, сформированным на основе «просветительской» поэтики, доказывает, что классический размер (в начале текста поэт использует александрийский стих) может подходить для выражения современных, далёких от классицизма и Просвещения идей. Стремление достичь гармонии между противоположными воззрениями, классицистической и романтической эстетикой, Тегнер пронесёт через всю творческую жизнь.

Проявив свою приверженность патриотической идее, Тегнер в 1812 г. становится членом «Готского союза» и начинает публиковать лирику в журнале «Идуна». В последующие годы Тегнер вновь пишет стихотворения на политические темы, продолжая вместе с тем поиски героического образа. В 1810-е гг. поэт увлекается Наполеоном Бонапартом. Так, стихотворение «Герой» (Hjälten, 1813) представляет Наполеона в романтическом свете. В «Пробудившемся орле» (Den vakande örnen, 1815) Тегнер в аллегорическом ключе выражает своё отношение к борьбе Наполеона и его противников, создавая образ величественного орла, возвысившегося над воронами. А в сатирическом стихотворении «Новый 1816 год» (Nyåret 1816) поэт осуждает политическую реакцию, наступившую после поражения Бонапарта.

Из всех романтиков именно Тегнер уделял наибольшее внимание мифологическим образам и мотивам, прививая их современной поэзии.

В стихотворении «Скидбландер» (Skidbladner, 1812) образ мифологического парусника, «золотого корабля стихов» (Diktens gyllne skepp), символизирует поэтическое воображение, противопоставленное

повседневной реальности, символом которой становится скандинавская местность. Тегнер воспекает чувство творческой свободы, значимость которого подчеркивается торжественной интонацией текста, достигаемой за счет стихотворного размера, пятистопного хоря, и использования восклицательных предложений. Лирический герой говорит о возможности посредством воображения увидеть древнескандинавских мифологических героев (упоминаются Один, Бальдр, Браги), а в заключительной строфе возникает образ Эллады: пересечение образов из двух культур отражает позицию готицизма.

Иным по форме является стихотворение «Время асов» (Asatiden, 1813). Х. Шюк и К. Варбург отмечают в нем сочетание готицизма и неогуманизма, возникшее тоже под влиянием Шиллера и Эленшлегера. Ф. Бёк также говорит о связи этого текста с стихотворением Шиллера «Греческие боги» (Die Gällar Griechenland) и в то же время подчеркивает его ценность как самостоятельного произведения: «Вероятно, стихотворение Тегнера для популяризации образов скандинавских богов имело значение большее, чем какое-либо другое».⁶¹ Стремясь воспроизвести стиль древнескандинавской поэзии, Тегнер прибегает к тоническому стиху. Текст отличается обилием мифологических образов и понятий: «Хеймдалль, сын девяти матерей» (Heimdal, son af de nio mör), «высокая Вальхалла» (höga Valhalla) «мировой змей» (den väldige örnhamn) и т.д.

Тегнер формулирует свои романтические воззрения в стихотворении «Эпилог» (Epilog, 1820), обрушиваясь на идеалы «Союза Авроры», подвергая резкой критике мистическую направленность поэзии и противопоставляя ей ясность изложения и гармонию между разумом и чувствами, между рациональным и иррациональным. В последующие годы он увлекается поэмами лорда Байрона. Под влиянием английского романтика шведский поэт создаёт поэму «Аксель» (Axel, 1822), в которой продолжает поиски идеального героя. Теперь таким героем становится простой солдат из армии

⁶¹ Böök F. Esaias Tegnér. Stockholm: P.A. Norstedt Sonners Förlag, 1917.

Карла XII (которого автор почитал так же, как и Наполеона) по имени Аксель, взявший себе русскую невесту Марию. Поэма пронизана стремлением к свободе, свойственной байроническим героям.

Вершиной творчества Тегнера становится написанная в те же годы поэма «Сага о Фритьофе» (Frithiofs saga, 1825), состоящая из двадцати четырёх песен. В ней нашёл отражение интерес автора к древнескандинавским текстам: за основу взят сюжет древнеисландской саги о Фритьофе Смелом. Leitmotiv поэмы Тегнера – стремление молодого викинга Фритьофа добиться руки прекрасной принцессы Ингеборг, однако его дерзость, напротив, отдаляет его от девушки. Герой вынужден расплачиваться за разрушение храма Бальдра. После того как происходит искупление греха, юноша оказывается достойным любви Ингеборг. В образе центрального героя идеальные черты героя эпохи викингов – храбрость, настойчивость, благородство – соединяются с признаками романтического героя: Фритьофу свойственны чувствительность, склонность к сентиментальной меланхолии, а также некоторый демонизм в байроновском духе. В 1826 г. старейший член шведской академии, приверженец классицизма Карл Густав Леопольд (Carl Gustaf af Leopold, 1756 – 1829) в письме Тегнеру называет его поэму «новой эрой шведской поэзии»⁶².

«Сага о Фритьофе» переводилась на многие языки (на русском она выходила в переводе Я. Грота, а позднее в переводе Б.Ю. Айхенвальда и А.И. Смирницкого). Эпическая поэма стала последним ярким проявлением поэтического гения Тегнера, поскольку в последующие годы он поддается пессимистическим настроениям, которые задают соответствующий тон всей его последующей лирике.

После 1829 г., когда умирает Леопольд, романтики начинают избираться в Шведскую академию. Тем самым они фактически занимают место своих предшественников, поэтому постепенно получают репутацию

⁶² Цит. по: Александров Г.Г. Тегнер и его время / Тегнер Э. Сага о Фритьофе. Аксель. М.-Л.: Academia, 1935. С. 49.

консерваторов. 1830-е гг. в культуре Швеции отмечены активизацией либеральной мысли, отчего в шведском литературоведении впоследствии и возникла традиция ассоциировать эту эпоху как период «либерального прорыва». Появляются оппозиционно настроенные печатные издания, в которых высказываются требования к правительству и критика существующих общественных порядков. Журналисты отстаивали как интересы общества в целом, так и свои собственные. Одной из значимых проблем оставалось отсутствие полной свободы печати: согласно одному из законов, король имел право приостановить деятельность любого периодического издания. Наиболее успешной стала «Вечерняя газета» (Aftonbladet) Ларса Юхана Йерты. В этот период романтизм ослабляет свои позиции, уступая место постромантическим литературным явлениям.

С 1830-х гг. распространяются прозаические произведения. Наиболее известные из них – бытовые романы Фредрики Бремер (Fredrika Bremer, 1801 – 1865), Эмилии Флюгаре-Карлен (Emilie Flygare-Carlén, 1807 – 1892) и Софии фон Кнорринг (Sophie von Knorring, 1797 – 1848). Некоторые исследователи отмечают наличие в этих текстах реалистических черт. Тем не менее, реализм как полноценное направление в Швеции не складывается. В начале 1840-х гг. появляются зрелые работы Гейера и Тегнера, однако Гейер к тому моменту отходит от романтических воззрений, которые были свойственны ему в 1820-е гг., а Тегнер уже не публикует произведений, равных по значимости его лирике романтической эпохи и «Саге о Фритьофе».

Одной из самых неоднозначных в эстетическом отношении фигур данного периода становится Карл Юнас Луве Альмквист, стиль которого с течением времени меняется. Дебютирует он как романтик, создавая в 1822 г. поэму «Аморина» (Amorina), в которой содержатся драматические диалоги, поэзия сочетается с прозой, высокое с низким. Поэма не была понята современниками в год своего создания. Затем Альмквист издаёт сатиру «Ормус и Ариман» (Ormus och Ariman, 1823), в которой совмещает элементы

древнескандинавской и персидской мифологии. В этом произведении ещё сохраняются отзвуки романтизма, а в его сатирической направленности содержится критика общественного уклада. В конце 1820-х гг. Альмквист пишет исторические романы в духе В. Скотта. Он является первым шведским автором, обратившимся к этой форме. В 1830-е гг. писатель совершает путешествие по шведской провинции и наблюдает бедственное положение крестьян, после чего направляет все свои силы на борьбу за демократизацию общества. Новые идеалы Альмквиста находят отражение в статье «Причины шведской бедности» (*Svenska fattigdomens betydelse*, 1838) и в последующих произведениях художественной прозы. Наиболее крупное из них – роман «Это можно сделать» (*Det går ån*, 1838), в котором писатель поднимает вопросы брака и свободных отношений мужчины и женщины. Романы и рассказы этого периода включают подробное изображение быта, в связи с чем исследователи обнаруживают в творчестве Альмквиста тяготение к реализму. В период 1830-х – 1850-х гг. выходит главное произведение писателя – «Книга шиповника» (*Törnrosens bok*) – сборник текстов, относящихся к разным жанрам: в его состав входят романы, рассказы, критические эссе, драматические произведения и лирика. Поэтика сборника неоднородна: романтические элементы сочетаются в нём с реалистическими. Так, например, Рихард Фурумо, персонаж нескольких текстов, сначала предстаёт как романтический «исключительный герой», наделённый демоническими чертами, но впоследствии изменяется под давлением среды и становится персонажем скорее реалистического типа: автор снова обращается к социальной проблематике. Другой герой, крестьянин Луве Карлссон, представлен в идиллическом ключе и появляется в текстах на тему народной жизни.

Пришедший в 1844 г. к власти Оскар I – сын Карла Юхана – проводит ряд либеральных реформ, тем самым предоставляя шведам больше свобод. В эти годы появляются новые романтические стихотворения, однако большинство из них написаны в подражание шведским и зарубежным

писателям-романтикам начала века и не являются новым этапом развития. Так, например, существовала целая группа подражателей Тегнера, наиболее примечательным из которых стал Ассар Линдеблад (Assar Lindeblad, 1800 – 1848). Однако, по утверждению Ф.В. Горна, почти все последователи шведского национального поэта «были односторонними и рабскими подражателями, принизившими его поэтическую манеру до простой манерности»⁶³. Также в 1830-е гг. появляются поэты, чье творчество вбирает в себя черты обеих школ шведского романтизма. Романтические мотивы звучат также в лирике Бернгарда Элиса Мальмстрёма (Bernhard Elis Malmström, 1816 – 1835), Карла Вильгельма Бёттингера (Carl Wilhelm Böttiger, 1807 – 1878), Германа Сетерберга (Herman Säterberg, 1812 – 1897), Адольфа Фредрика Линблада (Adolf Fredrik Lindblad, 1807 – 1871), Гудмунда Леонарда Сильверстольпе (Gudmund Leonard Silverstolpe, 1815 – 1853), Густава Лоренса Соммелиуса (Gustaf Lorens Sommelius, 1811 – 1848) и Карла Страндберга (Carl Vilhelm August Strandberg, 1818 – 1877), писавшего под псевдонимом Talis Qualis. Юхан Нюбом (Johan Nybom, 1815 – 1889), один из успешных молодых поэтов Упсалы этого периода, автор ряда стихотворений на политические темы, находился под влиянием Байрона и даже посвятил ему поэму «Байрон в Греции» (Byron i Grekland, 1838).

Итак, расцвет шведского романтизма завершается к середине столетия: романтические тексты продолжают создаваться новыми поколениями авторов Швеции, но по большей части они подражают старым образцам. Между тем, романтическая поэзия на шведском языке получает развитие за пределами страны – в Финляндии, в творчестве Йохана Людвиг Рунеберга (Johan Ludvig Runeberg, 1804 – 1877), который следует традиции Тегнера, Аттербума и их соратников. Рунеберг приходит в литературу в конце 1820-х – начале 1830-х гг., и с его именем связан расцвет романтизма в Финляндии.

В Швеции этот период связан с многочисленными поисками и сосуществованием разнонаправленных тенденций вплоть до появления

⁶³ Горн Ф.В. История скандинавской литературы: От древнейших времен до наших дней. М., 1894, с. 301.

натурализма, а затем неоромантизма. Во второй половине XIX в., в том числе параллельно развитию натурализма, появляется творчество поэтов и писателей, стоящих особняком. Одной из крупных фигур периода становится поэт Карл Снойльский (Carl Johan Gustaf Snoilsky, 1841 – 1903), в лирике которого сочетаются романтический интерес к истории и экзотике с ярким откликом на современные события. Ранняя поэзия Снойльского написана под влиянием Тегнера и Гейне, а также под впечатлением от путешествий по Испании и Италии, результатом которых стал сборник «Стихотворения» (Dikter, 1869), включающий циклы «Итальянские картины» (Italienska bilder) и «Испания» (España). В 1880-е гг., возможно не без воздействия идей Г. Брандеса, поэт изменил свои эстетические взгляды: «Моя вера в авторитет красоты как чего-то независимого и самоценного пошатнулась, и я все больше и больше склоняюсь к мнению тех, кто считает, что литература не имеет *raison d'être*, если она неспособна к выражению каких-либо великих мыслей и идей, которые имеют отношение к нашему времени»⁶⁴. Лирика Снойльского сохраняла элементы романтической поэтики, в особенности обращение к историческому прошлому и мифологии. Однако его творчество мало изучено и заслуживает отдельного исследования. А. Густафсон пишет о Снойльском: «В чем-то он относился к романтикам, в чем-то к густавианцам. С романтиками его объединяли интерес к истории и во многом консервативный склад ума. Как и густавианцы, он не любил абстрактные умозрительные тенденции любого рода и поддерживал кристально-чистый элегантный поэтический стиль».⁶⁵

Таким же неоднозначным и обособленным феноменом шведской лирики второй половины XIX в. представляется творчество журналиста, писателя и поэта Виктора Рюдберга.

⁶⁴ Cit. ex.: *Gustafson A. A History of Swedish Literature*. Minneapolis: Foundation by the University of Minnesota Press, 1961. S. 241.

⁶⁵ *Gustafson A. A History of Swedish Literature*. Minneapolis: Foundation by the University of Minnesota Press, 1961. S. 242.

Таким образом, шведская романтическая литература начала XIX в. и постромантические явления 1830-х – 1870-х гг. представляют собой два связанных между собой, но качественно разных этапа историко-литературного процесса. Объединения «Союз Авроры» и «Готский союз» и примыкающие к ним авторы разрабатывают свою программу, выстроенную на принципе оппозиции густавианской традиции и на мировоззрении, которое формируется под влиянием немецкой философии. Другой характерной особенностью романтизма начала XIX в. является ориентация авторов на поэзию: основной корпус текстов романтиков, за исключением критических статей и эссе, составляют лирические произведения, а также драматические тексты, написанные также в стихах. Проза находится на втором плане: в основном издаются тексты, переведённые с немецкого языка (произведения Л. Тика, Э.Т.А. Гофмана и других романтиков), но все-таки выходит роман К. Ливийна «Пиковая дама»⁶⁶ (Spader Dame, 1824). После 1830 г. многие авторы дистанцируются от романтизма. Романтики же становятся членами Шведской академии и тем самым начинают представлять консервативную литературу. Многие молодые авторы начинают искать новые пути творческого выражения.

Шведский романтизм имеет ряд особенностей, определяющих его специфику. Во-первых, шведская романтическая этика основана на идеях, связанных с философией личности Бустрёма. Во-вторых, для романтиков «Готского союза» характерно сочетание древнескандинавских мифологических образов с античными, а также с христианской этикой: тем самым авторы утверждают связь современной шведской культуры, неотъемлемой частью которой являлось христианство, с древними истоками. В третьих, шведы обращаются к образам не только из древней мифологии, общей для скандинавских культур, но также из национального фольклора.

⁶⁶ О связи с «Пиковой дамой» А.С. Пушкина см.: Шарыпкин Д.М. Вокруг «Пиковой дамы». Временник пушкинской комиссии 1972. Л.: Наука, 1972. С. 128-138.

Наконец, в шведском романтизме поэзия значительно преобладает над прозой.

1.3. Творчество В. Рюдберга в контексте эпохи

Рюдберг родился в Йёнчёпинге 18 декабря 1828 г., в семье акушерки и тюремного сторожа. Детство будущего писателя было трудным. Мать умерла от холеры, когда мальчику было пять лет, после чего отец впал в депрессию и вскоре оставил детей. Все они оказались в приёмных семьях. Виктор учился в гимназии в Векшё, но из-за отсутствия средств не дошёл до выпускного экзамена, и в итоге занимался самообразованием. Он много читал, знакомился как с современной литературой, так и с художественным наследием прошедших столетий. Особенное предпочтение отдавал текстам на древнегреческом и латинском языках, а также сочинениям по античной и средневековой истории, что впоследствии нашло отражение в его собственных произведениях.

Детство и юность Рюдберга приходятся на тот период, когда «Союз Авроры» и «Готский союз» уже прекращают свою деятельность, Гейер отходит от романтического мировоззрения, а Тегнер впадает в пессимизм и больше не создает произведений, равных по значимости «Саге о Фритьофе». Центральное место в литературе занимают журналисты: авторы и критики, пишущие тексты на социально-политические темы. Распространяется жанр романа, который в начале века не пользовался популярностью среди шведских литераторов. Но романтическая традиция находит свое развитие уже не в рамках групп или школ, а в произведениях отдельных авторов, не имеющих конкретных эстетических программ и зачастую использующих в своих произведениях готовые формулы и клише.

Во второй половине 1840-х годов Рюдберг пробует себя в роли домашнего учителя, а впоследствии избирает путь журналиста. Вернувшись в родной Йёнчёпинг летом 1847 года, он знакомится с издателем Юханом

Сандваллом (Johan Sandwall, 1814 – 1867) и становится сотрудником его газеты «Йёнчёпингский листок» (Jönköpingsbladet). Именно в кругу радикально настроенных журналистов формируются социально-политические взгляды Рюдберга. 1848 г. – время народных волнений по всей Европе: разгораются революции во Франции, Германии, Австрии, Венгрии, Италии. Призывы к свободе и равенству доносятся и до Швеции. Либеральная пресса продолжает публиковать призывы к демократизации общества. Революционные идеи находят отклик в либерально настроенном начинающем писателе Рюдберге. Известно, что в эти годы он печатает романы «Вампир» (Vampyren, 1848), «Приключение в финских шхерах» (Ett äventyr i finska skärgården, 1850) и «Удачливые игроки» (Positivspelare, 1851). Однако громкой славы начинающему автору эти произведения не приносят. Роман «Вампир», вдохновлённый новеллой Дж. Полидори, обрёл популярность только при переиздании спустя несколько лет. «Чувство формы у автора гораздо более развито, чем сила воображения, – оценивает этот ранний опыт писателя К. Варбург. – Планирование и развитие действия оставляют желать лучшего, а характеры изображены схематично»⁶⁷. Несмотря на отсутствие успеха у первых романов, именно они показательны в отношении политических взглядов писателя: революционные идеи 1848 г. прославляются в «Приключении на финских шхерах» и особенно в «Удачливых игроках», героями которого становятся живущие в Германии мятежники.

Следующей значимой вехой в профессиональной жизни Рюдберга становится должность корректора в «Гётеборгской торговой и мореходной газете» (Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning), куда он попадает по протекции Сандвалла. В 1851 г. Рюдберг поступает в Лундский университет, где начинает изучать юриспруденцию. Но на следующий год он прерывает обучение из-за финансовых трудностей и продолжает работать корректором в Гётеборге. Однажды Рюдберг написал небольшой очерк, который

⁶⁷ Warburg K. Viktor Rydberg, hans levnad och diktning. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. S. 52.

заинтересовал редактора. Тогда молодой автор был приглашён в газету на должность автора.

В газете Рюдберг под псевдонимом Агрикола издаёт роман «Странствующие семинаристы» (*De vandrade djäkpare*, 1856), в котором показывает крестьян, угнетённых жестоким помещиком-самодуром, тем самым продолжая разрабатывать либеральную линию. В романе возникает идиллический хронотоп, с которым связано изображение крестьянской жизни. Таким образом молодой автор заявляет о себе как о прозаике, ставшем частью того неоднородного литературного процесса, который складывался в Швеции в 1830-е – 1840-е гг. Следуя по пути К.Ю.Л. Альмквиста, Ф. Бремер и Э. Флюгаре-Карлен, Рюдберг работает в рамках тенденциозной литературы, отражающей социально-политические проблемы современности.

Особенно остро Рюдберг реагирует на вопросы религиозной жизни в стране. Работая над заметками и критическими статьями для газет, писатель добровольно вступает в теологические споры, поводом к которым становится появление книги Давида Фридриха Штрауса «Жизнь Иисуса», а после неё – немецкого перевода Библии в варианте Христиана Карла Бунзена, благодаря которому стало известно об искажениях в прежнем лютеранском варианте. К. Варбург, комментируя увлечение молодого журналиста теологией, объясняет, что Рюдберг был, «наполнен тёплым религиозным чувством и внутренним строгим поиском истины. Его борьба была двоякой: против атеистически-материалистического мировоззрения, которое противоречило как его идеалистическому мышлению, так и его религиозному трепету; и против ортодоксальной закостенелости, которую, по его мнению, представляла официальная церковь»⁶⁸. Неприятие церковной политики усилилось после случая, произошедшего с преподавателем гимназии в Гётеборге, философом Н.В. Юнгбергом. Будучи последователем К. Бустрёма, Юнгберг читал публичные лекции по философии. В одной из них в 1861 г. он

⁶⁸ *Warburg K. Viktor Rydberg, hans levnad och diktning*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. S. 124.

высказал свои сомнения по поводу божественной природы Иисуса Христа, на что, по мнению лектора, в Библии нет ни одного указания. В результате философ подвергся судебному преследованию и был объявлен еретиком. А поскольку тезисы Юнгберга были опубликованы в газетах, его судьба связывалась и с вопросом о свободе печати.

Рюдберг встал на защиту лектора. Полемика с официальной церковью, последовавшая в 1860-е гг., представляет собой итог размышлений писателя о христианской религии. Он пишет ряд теологических работ, кульминацией которых становится книга «Учение Библии о Христе» (*Bibelns lära om Kristus*, 1862), в которой отстаивается точка зрения о небожественной природе Иисуса. Стремясь очистить христианское вероучение от представлений о сверхъестественном и чудесном, писатель также занимается изучением средневековой магии и демонологии, из-за которых, по его мнению, в сознании христиан усиливается элемент мифологизации. Питая глубокое уважение к христианским идеям, высказанным в Новом Завете, Рюдберг отвергает их поздние интерпретации. Изыскания в области религии и мифологии находят отражение в большинстве ранних художественных текстов писателя, наряду с другими проблемными вопросами, касающимися общества и морали современной автору эпохи. Социальные проблемы и вопросы религии для Рюдберга взаимосвязаны: общим звеном для них является представление о человеческой свободе и её границах – проблема, объединяющая искания романтиков и постромантических авторов. Говоря о социальной прозе Рюдберга, И. Алгулин отмечает: «Рюдберг часто следовал пути Альмквиста, сочетая тенденциозный роман и приключенческую интригу. Он мог изобразить ночлежку в духе Диккенса и использовать форму романа, чтобы выдвинуть активную программу социальных реформ для защиты уязвимых и незащищенных слоев общества»⁶⁹.

Романы Рюдберга 1850-х гг., также содержат с социально-критические мотивы. «Корсар на Балтийском море» (*Fribytaren på Österskon*, 1857) –

⁶⁹ *Algulin I. A history of Swedish literature*. Stockholm: Bonniers, 1989. P. 95.

историко-приключенческий роман, героями которого становятся шведские пираты XVII в. Густав Адольф Шютте, его сестра Кристина Анна Шютте и её возлюбленный Густав Драке – реальные исторические лица. Драке представлен как пират романтического типа. Одна из основных сюжетных линий – авантюрная: его борьба против голландца Ванлоо. На их противостоянии завязана приключенческая сторона романа. Идеологический полюс связан с другим героем – Адольфом Шютте, который осмысливает свое отношение к религии и приходит к отрицанию того, что делает духовенство. В итоге молодого человека объявляют еретиком, и он присоединяется к Густаву Драке. Пират Густав является романтическим героем: в нем угадываются черты байроновского Конрада. В образе Адольфа воплощён взгляд автора романа на взаимоотношения церкви с народом. Показывая произвол церковных судов XVII в., Рюдберг, ратовавший за свободу от религиозной догматики, выражает своё неприятие современной официальной церкви.

Вопросы отношений общества и религии поднимаются и в романе «Сингоалла» (Singoalla, 1857), где разворачивается конфликт между средневековыми монахами и цыганами. В романе, действие которого происходит в эпоху Средневековья, повествуется о любви молодого рыцаря Эрланда Монешёльда и цыганки Сингоаллы, принадлежащей к табору, который располагался неподалёку от рыцарского замка. Религиозная нетерпимость становится причиной несчастий главных героев: им приходится расстаться, и Эрланд в конце концов женится на христианке. Это приводит к страшным последствиям: у Сингоаллы от рыцаря рождается сын, который заманивает отца к цыганке по ночам, используя гипноз; наконец рыцарь не выдерживает двойной жизни и убивает мальчика. В финале романа к владениям Монешёльдов подбирается чума, в результате чего умирает супруга Эрланда. Текст содержит элементы готического романа, его хронотоп – условно исторический, хотя и не отвечает условиям исторического романа скоттовского типа. Роман сочетает в себе множество

элементов, характерных как для романтической литературы, так и для последующей традиции. Роман, справедливо называемый К.Ф. Тиандером «вершиной романтического настроения Рюдберга»⁷⁰, содержит ряд особенностей поэтики, свойственных текстам европейского романтизма: избранный автором хронотоп – средневековая Швеция; пейзаж таинственных, мрачных, непостижимых глубин леса; трагические события жизни героя представлены как последствия родового проклятия и воли рока. Как отмечает Т.А. Чеснокова, «Обращает на себя внимание явное цитирование символики Новалиса. Действительно, в романе Рюдберга – колдовские картинны леса, мистические существа, культ луны, роковые страсти»⁷¹. К.Р. Ибрагимова показывает, что «ключевые темы и образы романа указывают не только на готическую традицию, но и на жанр романтического романа о творчестве», но вместе с тем «мир воплотившейся грезы нарисован очень мрачными красками»⁷². Кроме того, в книге присутствует мотив месмеризма, причем гипнотическое воздействие представлено в рационалистическом ключе – как загадка, которая однажды получит научное обоснование, – что впоследствии становится отличительной чертой научно-фантастической литературы.

В то время как «Сингоалла» является наиболее популярным романом Рюдберга, самым крупным и значительным произведением его прозы признаётся роман «Последний афинянин» (*Den Siste Athenaren*, 1859, на русском языке опубликован в пер. М.Н. Николаевой в 1901-1902 гг.). В нём писатель критически осмысливает зарождение средневекового теоцентризма. Действие романа происходит в период перехода от языческой культуры к христианской – время правления римского императора Юлиана Отступника. Примечателен интерес к этой эпохе в литературе Скандинавии второй

⁷⁰ Тиандер К.Ф. Отклики романтизма в Дании и Швеции. // История западной литературы / под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф. А. Брауна, акад. Н. А. Котляревского, проф. Д. К. Петрова [и др.]. Т. 1-4. М.: Мир, Т. 3: Эпоха романтизма, 1914. С. 465.

⁷¹ Чеснокова Т.А. Готика и шведский романтизм. // Рюдберг В. Сингоалла. Бергман Я. Мемуары мертвеца. М.: ТЕРРА, 1997. С. 10.

⁷² Ибрагимова К.Р. Готический роман как роман о художнике: «Сингоалла» (1857) Виктора Рюдберга // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 99–111.

половины XIX в.: достаточно вспомнить пьесу Х. Ибсена «Кесарь и галлилеянин» (Kejser og Galilæer, 1873), написанную несколькими годами позднее. Античное дохристианское общество представлено здесь как выразитель идеала свободы, но вместе с тем в романе демонстрируется влияние, которое античное язычество оказывает на ранних христиан. Главный персонаж романа, эллин Хрисанф, проповедует свободу мысли и независимость от господствующей церкви. Её представители показаны в романе в негативном свете – как жестокие и властолюбивые люди, оправдывающие свой произвол божественной волей. Присутствуют в романе и положительные персонажи-христиане – священнослужитель Теодор и философ Афанасий, способные исповедовать Христа вне церковной догматики.

После выхода «Последнего афинянина» Рюдберг более двадцати лет не публикует романы. Вместо этого в середине 1860-х гг. он заявляет о себе как о поэте. Впрочем, вставные стихотворения содержатся на страницах каждого из романов, опубликованных писателем в 1850-е – 1860-е гг. Эта особенность также характерна именно для романтической прозы, в особенности для жанра романа.

В 1860-е гг. Рюдберг начинает публиковать лирику в периодических изданиях. Первыми напечатанными стихотворениями становятся «Цветок» (En blomma), «Сын уныния» (Svårmodets son), «Мечтатель» (Drömmaren), «Всплеск воды» (Vattenplask), «В ночи» (I natten), а также сонеты «Прислушайся к ели у материнской хижины!» (Lyss till granen vid din moders hydda!) и «Победа и поражение» (Vinst och förlust) – эти тексты напечатаны в литературном календаре «Флора» (Flora) за 1864 г. В шведском литературоведении их часто рассматривают как ученические опыты, однако, за некоторыми исключениями, они всё-таки включаются в сборники стихотворений, которые Рюдберг издаёт уже как зрелый автор.

В 1870-е гг. Рюдберг публикует ещё несколько стихотворений в различных журналах: «В монастырской келье» (I Klostercellen), «Лесная

дева» (Skogsrået), «Снёфрид» (Snöfrid), «Костёр Бальдра» (Baldersbålet) – в литературном календаре «Свея» (Svea) в 1876 г.; «Дексипп» (Dexippos), «Откуда и куда?» (Vadan och varthän?), «Мы увидимся снова» (Vi ses igen), «Летучий Голландец» (De Flygande Holländaren) – тоже в 1876 г. в журнале «Теперь» (Nu).; «Жизнь во сне» (Drömliv) – там же в 1877 г. В некоторых из этих стихотворений нашёл отражение интерес Рюдберга к скандинавской древности, который в особенности начал проявляться как раз с 1870-х гг. Известно, что в этот период автор углубляется в исторические, культурологические и философские изыскания, с 1876 г. становится университетским преподавателем в Гётеборге. О тяге шведского поэта к средневековой Скандинавии свидетельствует изданный им во второй половине 1880-х гг. двухтомный труд «Исследования по Германской мифологии» (Undersökningar i germansk mytologi, 1886, 1889). Изучая скандинавскую древность и ратуя за сохранение и поддержание национальных традиций, Рюдберг фактически сближается со своими предшественниками из «Готского союза». Такие идеалы характерны и для взглядов поэта на языковую политику: он выступал за языковой пуризм и призывал научное сообщество к реформированию шведского языка и устранения из него немецких заимствований.

Вместе с тем Рюдберг продолжает исследовать культуру Античности. В 1874 г. писатель совершает путешествие в Италию, где занимается созданием историко-культурологического сочинения «Римские дни» (Romerska dagen, 1877): на страницах этого текста появляется стихотворение «Антиной» (Antinous). Параллельно Рюдберг публикует в толстом журнале «Литературный альбом» (Litterärt Album) поэму «Прометей и Агасфер» (Prometeus och Ahasverus, 1874), в которой совмещаются образы из античной и христианской культур.

В конце 1870-х гг. Рюдберг пишет еще два стихотворения. Одно из них, «Кантата» (Kantat, 1877), написано им на заказ в честь празднования четырёхсотлетия Упсальского университета и положено на музыку шведским

композитором Я.А. Юсефсоном. Другое – изданная в календаре «Свея» идиллия «Купающиеся дети» (*De badande barnen*, 1879).

Наряду с сочинением собственных художественных текстов в 1870-е гг. Рюдберг занимается переводом зарубежной поэзии. Самая значительная работа в области перевода – выпущенная в 1876 г. первая часть «Фауста» И.В. Гёте на шведском языке. Также в это десятилетие Рюдберг на короткий срок получает место в Риксдаге. Вместе с тем поэт продолжает преподавать. В 1876 г. он получает звание почётного доктора в Упсале, в 1884 г., становится профессором Стокгольмского университета, а через два года – членом Шведской академии. В 1879 г. Рюдберг женится на Сюзен Эмилии Хассельблад, которой впоследствии посвящает один из сборников стихов.

Первый полноценный поэтический сборник «Стихотворения» (*Dikter*) Рюдберг издаёт в 1882 г. В него входит большая часть ранее опубликованных лирических текстов и несколько новых. В течение 1880-х гг. из-под пера Рюдберга выходят новые стихотворения, а также наиболее крупное из его поэтических произведений – поэма «Новая песнь о Гротти» (*Den nya Grottesången*, 1891), которая представляет собой авторскую переработку древнескандинавского эддического сюжета.

В 1891 г. выходит книга «Стихотворения. Второй сборник» (*Dikter. Andra samlingen*), которая включает в себя, помимо авторских сочинений, переводы «Лорелеи» Г. Гейне и «Колоколов» Э. А. По. Почти одновременно с ними появляется последний роман Рюдберга «Оружейник» (*Vapensmeden*), на страницах которого содержится несколько стихотворений.

В последние годы жизни он занимается эссеистикой: публикует сборник «Разное» (*Varia*, 1894), содержащий эссе и афоризмы на социальные, политические, исторические, философские и лингвистические темы. Кроме того, в качестве предисловия к книге британского социолога Б. Кидда пишет эссе «Будущее белой расы» (*Den hvita rasens framtid*, 1895), опубликованное посмертно и содержащее опасения по поводу напряженных отношений европейского населения с китайским народом, а также по проблемам

переселения людей в города, роста болезней и алкоголизма в Европе. Рюдберг умирает в 1895 г., и в следующие несколько лет публикуются его последние нехудожественные работы, в том числе лекции по философии и искусству.

1.4. Взгляды Рюдберга на шведскую литературу 1870-х – 1890-х гг.

Наиболее активная деятельность Рюдберга как поэта приходится на период расцвета натурализма и последовавшего затем его упадка. Именно в эти годы автор публикует два своих сборника лирики. В отличие от первого сборника, который включает преимущественно стихотворения, написанные в 1860-е и 1870-е гг., и отражает поиск поэтом художественных путей в период, когда в литературе Швеции не было какого-либо доминирующего литературного направления, второй, за исключением двух стихотворений, взятых из литературного календаря «Флора», состоит из произведений, написанных во второй половине 1880-х – начале 1890-х гг., то есть в период смены натурализма неоромантизмом. Примечательно, что в годы наиболее плодотворной творческой деятельности «Молодой Швеции» Рюдберг практически не создаёт художественных произведений, уделяя время научным исследованиям. Именно в этот период он занимается изучением древнегерманских мифологических сюжетов и создаёт на их основе «Исследования в германской мифологии», что стало попыткой систематизировать древние тексты и воссоздать их хронологический порядок. Кроме того, с 1878 г. Рюдберг является членом Шведской академии, воспринимавшейся как консервативная организация, члены которой отдавали предпочтение идеалистической литературе.

Между тем, отношение Рюдберга к натурализму неоднозначно, о чём говорит уже высказывание поэта относительно Э. Золя и французского натурализма: «Золя принадлежит к школе, которую, скорее, можно назвать естественнонаучным романтизмом (в противовес полностью

фантастическому романтизму), чем натурализмом. Он – поэт великих научных гипотез (в большей мере, чем научных фактов). Его картины природы представляют собой собрание деталей наблюдений, которые он использует не с целью научной достоверности, а для того чтобы они были наглядными и живописными»⁷³.

Рюдберг положительно относился к провозвестнику скандинавского натурализма Г. Брандесу и даже сотрудничал с журналом братьев Брандесов «Девятнадцатый век» (*Det nittende Aarhndrede*). Позиция датского критика была близка шведскому автору, который осознавал, что романтизм как направление устарел. Однако в 1877 г. в письме Борхсениусу Рюдберг оценивает школу Брандеса как неудачный эксперимент: «Попытка Брандеса создать движение в застойном, в основании своём ещё романтическом болоте, кажется, только распространила вредные для здоровья газы»^{74.75}. Обращает на себя внимание использование слова «романтическое» (поэт использует понятие *Nyromantik*, то есть подразумевает романтизм, зародившийся в начале столетия). Высказывание относится к периоду, предшествующему распространению натурализма в Швеции: молодой Стриндберг в 1870-е гг. только начинает свой творческий путь. Мысль о «застое», в котором находится шведский романтизм, лучшие образцы которого созданы в 1820-е – 1830-е гг., фактически совпадает с оценкой самих натуралистов.

Ещё одним подтверждением тому, что Рюдберг никогда не являлся противником натурализма, являются его высказывания в письме журналисту Х.А.В. Линдену в защиту романа А. Стриндберга «Красная комната» – одного из самых значительных произведений шведского натурализма, которое подверглось критике ряда читателей за пессимистичный взгляд на

⁷³ *Warburg K. Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning. Senare Delen. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1900. S. 504.*

⁷⁴ *Cit. ex.: Warburg K. Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning. Senare Delen. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1900. S. 508.*

⁷⁵ Некоторые письма Виктора Рюдберга взяты Карлом Варбургом из архива и в его книге публикуются впервые, поэтому цитируются по ней.

богемное общество. Говоря о присущей автору гениальности, Рюдберг заостряет внимание на подтексте романа: «Пессимизм, который находят в книге, таков, к правдивости какого даже самый оптимистичный оптимист не может быть слеп. Она изображает борьбу идеального нрава и добрых намерений с заботами о хлебе насущном и с обществом, каким оно является»⁷⁶.

Рюдберг и в дальнейшем продолжал ценить Стриндберга как писателя, даже когда неодобрительно отзывался о его художественных решениях. Например, критикуя исторический труд «Шведский народ» за слабость логики, он утверждает «Я ожидал от Стриндберга чего-то другого, и мне до глубины души больно, что человек, обладающий столь редким мужеством, чтобы осмелиться петь о схожем и несхожем, занялся такой крупной и ответственной работой подобным образом»⁷⁷. В 1888 г. Рюдберг, будучи членом Шведской академии и рассуждая о кандидатах на получение Бесковской стипендии упоминает имя Стриндберга, «чьи пороки обретают своё лучшее наказание в рыцарском признании его заслуг»⁷⁸.

Столь же неоднозначно отношение самого Стриндберга к Рюдбергу. Через несколько лет после смерти Рюдберга Стриндберг в «Открытых письмах к интимному театру» с резкой критикой обрушивается на его перевод «Фауста», но там же называет самого Рюдберга «великим человеком». Знакомство с художественными произведениями Рюдберга не прошло для Стриндберга бесследно. В частности, А. Мацевич отмечает влияние концепции романа «Последний афинянин» на изображение нравственного упадка древнего общества в трагедии «Гермиона». Самого Рюдберга привлекал присущий его младшему современнику эпатаж при обращении к злободневным темам, его внимание к социальным проблемам современной Швеции и к жизни народа.

⁷⁶ Cit. ex.: *Warburg K. Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning. Senare Delen.* Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1900. S. 508.

⁷⁷ Ibid. S. 506.

⁷⁸ Ibid. S. 507.

Итак, отношение Рюдберга к искусству натурализма неоднозначно. Его эстетическую составляющую он не принимает по тем же причинам, что и неоромантики, хотя ему, как автору ряда произведений на злободневные темы, близка идеологическая направленность литературы 80-х гг.. Согласно Х. Шюку и К. Варбургу, «он выступает против эстетики натурализма с её требованием фотографического изображения реальности, а также против её философского позитивизма. Но, с другой стороны, его привлекало требование социальной и политической свободы». Для Рюдберга-идеалиста, который в своём творчестве обращается к мифологии, религии, народной культуре, поднимает философские вопросы и ищет способы художественного осмысления «вечных» проблем, подход «Молодой Швеции» к искусству действительно оказывается чуждым. В одном из писем Хейденстаму на рубеже 1880-х – 1890-х гг. он положительно оценивает поворот от натурализма к новому идеалистическому направлению, видя в нём «освобождение от ярма, которое десять лет пригибало шведскую литературу к земле»⁷⁹. Однако утверждение о том, что шведский писатель отвергает позитивное знание, может быть поставлено под сомнение, поскольку позитивная наука не противоречит ни нравственным ориентирам писателя, ни его взглядам на искусство.

Об эстетических идеалах Рюдберга дают представление его лекции 1889 г. об искусстве. Как мыслитель, он остаётся идеалистом и рассуждает о проблемах, связанных с распространением материалистического подхода к жизни и к искусству. Особое место в своих лекциях автор уделяет проблеме воображения. Подчёркивая значение фантазии в воспитании молодых людей, он говорит о последствиях недостатка воображения. «Одна из опасностей заключается в том, что лишённые воображения становятся, как правило, эгоистичными, жёсткими и бесчувственными <...>

⁷⁹ Warburg K. Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning. Senare Delen. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1900. S. 688.

Вторая опасность заключается в том, что научные исследования утратят инициативы, которые могли бы принести плоды, и такие комбинации опытных фактов, которые способствуют открытиям: как подчёркивал крупный естествоиспытатель Клод Бернар, эти комбинации, а, следовательно, и сами открытия, невозможны без воображения. <...>

Третья опасность состоит в том, что во времена, когда образуется крупный капитал и по крайней мере один из общественных классов может жить в известном избытке, этот избыток только в ничтожной степени идёт на благо развития искусства, а вместо этого способствует распространению претенциозной и варварской материальной роскоши, которая, в свою очередь, уродует вкус и путает суждения о вкусе»⁸⁰.

Из сказанного очевидно, что Рюдберг не отвергает позитивизм как явление и даже в доказательство своей мысли ссылается на мнение известного учёного, оказавшего влияние на французский натурализм. В другой своей лекции, рассуждая о фантазии, шведский автор говорит и о Ч. Дарвине: «Теория Дарвина о развитии органических видов при своём первом возникновении представляет собой крупное творение комбинирующего воображения. Естествоиспытатель, лишённый воображения, даже обладая всеми знаниями Дарвина, никогда не смог бы создать эту эпохальную теорию»⁸¹. Подвергается критике непосредственно материализм и, прежде всего, его растущая роль в современном обществе, а не позитивизм.

Кроме того, Рюдберг ссылается на авторов, испытавших влияние позитивной философии и науки. Так, в своих лекциях рассуждает об идее И. Тэна об изображении благородного характера как человека, душа и тело которого пребывают в гармонии, Рюдберг говорит о необходимости именно такого подхода к искусству, считая его утраченным на современном этапе: «Тэн указывает исторические доказательства той истины, что в той мере, в какой литература и искусство в разные эпохи подчёркивали качества,

⁸⁰ *Rydberg V. Det sköna och dess lagar: Fjorton föreläsningar hållna vårterminen 1889. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1901. S. 51-52.*

⁸¹ *Ibid. S. 253.*

полезные и целесообразные для здоровья человека в духовном и физическом отношении, в такой же мере та или иная эпоха порождала произведения искусства, которые пережили меняющееся господство художественной моды и приобрели универсальное и непреходящее значение»⁸². На протяжении всей своей творческой деятельности шведский автор стремился создавать произведения, выражающие какую-либо моральную или философскую идею, значимую для человечества: вспомним, что именно за отсутствие какой-либо «применимой к жизни или вытекающей из неё идеи» он критиковал романтиков «Союза Авроры».

Таким образом, поэт не отрицает полностью ни натурализм, ни позитивизм. Явление европейской социально-политической жизни конца XIX в., резко осуждаемое Рюдбергом, – крайний материализм, на котором, с его точки зрения, выстраиваются в его время идеи построения социалистического общества: притом, как это становится очевидно из монолога Агасфера в «Новой песни о Гротти», под материализмом писатель понимает как соответствующее философское мировоззрение, так и приверженность материальным ценностям, усматривая причинно-следственную связь между современными теориями и отношением людей к материальным благам. В 80-е – 90-е гг. Рюдберг изменил и свои взгляды на христианство: в зрелые годы он уже не возвращается к полемике с официальной церковью и осуждает атеистическое мировоззрение, тенденция к которому снова распространяется. Как вспоминает Г. Брандес, он «заявил, что не намерен больше выступать в роли противника правоверия, не желая делать ничего такого, что бы могло поколебать в народе идеализм; он всё более и более склоняется к тому, чтобы усматривать “материализм” у лиц, нападающих на существующие понятия»⁸³. Г. Фрëдинг, рассуждая о свойственной времени осторожности, соблюдаемой людьми со свободными религиозными взглядами, приводит в пример именно Рюдберга: «некогда

⁸² Ibid S. 187.

⁸³ Брандес, Г. Скандинавская литература: Шведские и датские писатели / Пер. с дат. Киев: Типография «Петр Барский», 1908. С. 123.

бывший ярый еретиком Виктор Рюдберг на сегодняшний день оставил насмешки и оскорбления — потому что разумное и гуманистическое религиозное мировоззрение теперь не является новым и воинствующим учением, но разделяется множеством образованных людей и по этой причине стало *religio licita* (разрешённой религией)⁸⁴. Известный в прежние годы своей полемикой с официальной протестантской церковью, Рюдберг в зрелые годы укрепляется в идеализме и находит нового противника в лице материалистического отношения к жизни и основанных на нём философских концепций.

Взгляды Рюдберга нашли отражение и в его творчестве. Напомним, что именно критика материализма звучит из уст его героя, Вечного Жида, в послесловии к «Новой песни о Гротти»: «Преобладающая вульгарная философия такова, что она должна сделать насилие более безжалостным, а слабых — отчаянными. Это, несомненно, то, чего хотят социалистические лидеры. Они надеются, что позже почерпнут из своего отчаяния силы, чтобы бороться и побеждать. Плохо рассчитывают. <...> Евангелия эгоизма для этого недостаточно»⁸⁵. Агасфер рассуждает и о современных социалистических теориях, обнаруживая в них непоследовательность: «Снисходительные позитивисты и атеисты, которые верят в Утопию вместо Бога, с тех пор [Со времён Средневековья – В.С.] вынуждены были защищаться и иногда делали это с такой преданностью, которая как будто показывает, что Тот, в чьё существование они не верят, есть в их сердцах»⁸⁶.

Натурализм же, зачастую обнажающий пороки современного общества, живущего материальными ценностями, близок Рюдбергу в своем восприятии социально-политической картины современной Европы. Однако поэт не разделяет взгляды «Молодой Швеции» на искусство и потому не примыкает к поборникам натурализма. Представляется, что Рюдбергу руководствуется

⁸⁴ *Fröding G.* Samlade skrifter. Femte delen. Nytt och gammalt. Gralstänk. Översättningar. Stockholm: Bonniers, 1920. S. 205.

⁸⁵ *Rydberg V.* Dikter. Stockholm: Atlantis, 1996. S. 180. Здесь и далее поэтические произведения Виктора Рюдберга цитируются по указанному изданию в подстрочном переводе автора настоящей работы.

⁸⁶ *Ibid.*

той точкой зрения, которую выражает и Хейденстам в «Ренессансе», где натурализм рассматривается как явление, породившее значимые тексты, но исчерпавшее себя, как ранее романтизм. Как и неоромантики, Рюдберг является идеалистом и как мыслитель, и как автор.

В одной из лекций Рюдберг рассуждает о сущности идеалистического искусства. Исходя из положения, что художники Нового времени, в отличие от античных, склонны к поиску в человеке особенностей, свойственных тому или иному типу (лицу определенного возраста, пола, сословия, этничности, профессии и т.п.), он отстаивает принцип обращения к индивидуальным особенностям каждого человека. Несомненно, на взгляды Рюдберга оказало воздействие изучение античной культуры, в том числе во время поездки в Рим. По его мысли, подлинный идеализм существовал в Античности, поэтому необходимо сохранять связь с «родиной идеализма», то есть мифологией, религиозной верой, древней поэзией и символикой. С точки зрения шведского поэта, «ложный» идеализм фактически соотносится с «материалистическими» направлениями в искусстве: «Натурализм изображает реальность грязной, грубой и отталкивающей; реализм изображает её такой, какая она есть, но устраняя её красоту, которая не сразу бросается в глаза; идеализм, сбившийся с пути, изображает её с ложной красотой, которая от недостатка своеобразия со временем становится скучной и лишённой вкуса. Идеализм, который ищет правильный путь, изображает её своеобразной, истинной и красивой настолько, насколько это возможно, не нарушая границ правдоподобия и реалистичности. Мир определяется нашим взглядом и нашим состоянием души»⁸⁷. Таким образом, для Рюдберга подлинный идеализм в искусстве невозможен без правдоподобия, но вместе с тем он должен сохранять связь с мифологией и той красотой, которая свойственна романтическому искусству. Представляется, что такой тип идеализма характерен и для скандинавского

⁸⁷ Rydberg V. Det sköna och dess lagar: Fjorton föreläsningar hållna vårterminen 1889. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1901. S. 240.

неоромантизма. Стремление к правдивому изображению действительности, который отличает реализм и натурализм, не чуждо и неоромантикам.

Таков же и подход Рюдберга, который ищет красоту в явлениях реальной действительности настоящего и прошлого: в детских воспоминаниях, в народной поэзии, в культуре античности. Отрицание крайностей натурализма находит отражение и в его произведениях: вопреки моде на объективное изображение действительности, герои Рюдберга продолжают смотреть на мир через призму своего внутреннего мира, а также сказок, легенд и преданий. В 1880-е гг. Рюдберг лишь изредка публикует отдельные стихотворения. Примечательно, что именно на закате натурализма в 1888 г. появляется стихотворение «Поэзия детства» (Barndomsproesien), в котором воспевается идеал детского воображения, что идёт вразрез с натуралистической поэтикой. Последующая его лирика схожа с неоромантической: большая часть текстов второго поэтического сборника основана на мифологических мотивах и сюжетах, а наиболее крупное из таких произведений, поэма «Новая песнь о Гротти», содержит мысль о пагубном воздействии урбанизации и индустриализации, близкую неоромантикам.

Лирический герой Рюдберга зачастую наделён чертами, сближающими его с неоромантическим героем. Это характер цельный, не мятущийся, но стремящийся уйти от тягот реальной действительности либо в сказку, либо в воспоминания о детстве, либо в героическую древность. Зачастую в поисках таких героев поэт обращается к мифологии и народному творчеству (Лукач, Агасфер, Фантас). Герой Рюдберга не противопоставлен толпе, что было свойственно романтическому герою: он борется с силами высшего порядка, что выражается в стремлении преодолеть время, найти объяснение принципам мироустройства. Даже в наиболее социально ангажированном тексте «Новая песнь о Гротти» орудием зла предстаёт мифологическая мельница, работа которой показана и как разрушительная деятельность человека, и как движение самой стихии.

Таким образом, Рюдберг не ведёт активную борьбу против натурализма, однако его собственные эстетические ценности основываются на идеализме, а программа неоромантиков против литературы действительности встречена им с симпатией. В искусстве главенствующую роль поэт отдаёт воображению. Рюдберг принимает позитивизм как необходимый этап развития научной мысли, отвергая при этом философские течения, основывающиеся на материализме.

Глава 2. Лирика 1860-х – первой половины 1870-х гг.

Рюдберг заявляет о себе как о поэте в 1860-е гг., когда уже становится известен как прозаик и журналист, но свой первый поэтический сборник он издает только спустя почти двадцать лет – в 1882 г. По общему признанию шведских исследователей, в частности Х. Гранлида, исследовавшего стиль и лексику Рюдберга, произведения 1860-х гг. и начала 1870-х гг., как правило, в большей степени ориентированы на романтическую поэтику и являются во многом подражательными. Представляется, что именно в 1880-е – 1890-е гг., в период издания сборников лирики, сам Рюдберг воспринимает себя как состоявшегося поэта. Поэтому в настоящей работе стихотворения, опубликованные до конца 1870-х г. будут рассматриваться отдельно, поздняя же лирика – в следующей главе. Тем не менее, литературное развитие каждого автора – процесс динамический, поэтому некоторые тексты второй половины 1870-х гг., близкие поздней лирике, рассматриваются в третьей главе исследования.

В лирике Рюдберга можно выделить повторяющиеся элементы, на основе которых и выстраивается анализ в нашей работе. В ранней лирике доминируют категории, наиболее очевидно отражающие влияние шведского романтизма: образ природы, национальная тема и мотив странствия.

2.1. Образ природы

Образы живой одухотворённой природы возникают уже в ранних поэтических опытах Рюдберга: в стихотворениях «В ночи» (I natten, 1863), «Прислушайся к ели у материнской хижины» (Lyss till granen vid din moders hydda!, 1863), «Цветок» (En blomma, 1863), «Всплеск воды» (Vattenplask, 1864). Все они относятся к периоду, который признается исследователями как ученический этап творчества Рюдберга-поэта.

Лирический герой стихотворения «В ночи» отличается пантеистическим мироощущением. Восприятие природы как единого

одушевлённого организма передано в описании ночного пейзажа через ряд олицетворений: «тиха роща, и озеро, которое поцеловало спящую на берегу розу, тоже тихо» (Tyst är lunden, och sjön, som kysst strandens somnade ros, är tyst), «тихие звёзды из моря исходят» (Tysta stjärnor ur havet gå), «ветер в миртовом лесу вздохнул и умер» (i myrtensskog vinden suckade nyss och dog). В третьей строфе поэт вводит образ наяды, тем самым персонифицируя природу в облике античного божества. Сон наяды становится метафорой «застывшего, кристально чистого потока времени» (stelnad, kristallren, tidens ström) и всего мира, спящего «на руке Всеотца» (på Allfaders arm). Примечательно, что Рюдберг вводит образы разных мифологических систем: античная наяда видит сон, в котором появляется божество, именуемое словом Allfader – одним из обозначений древнескандинавского Одина. Слияние персонажей античной мифологии и древнескандинавской в тексте позволяет говорить о связи Рюдберга с готицизмом, а, следовательно, и с традицией «Готского союза». Сам мотив созерцания природы, ее связи с человеком на шведском языке до Рюдберга разрабатывался романтическим поэтом Й.Л. Рунебергом, о котором Е.А. Дорофеева писала: «Поэт с глубокой искренностью воспевал величие простоты природы, которая, по его мнению, одна есть источник прекрасного, примиряющего противоречия, объединяя их в новом качестве»⁸⁸. В духе его лирики природа в стихотворении «В ночи» предстаёт посредницей между земным миром и миром запредельным.

Духовная связь человека и природы подчёркивается в стихотворении «Прислушайся к ели у материнской хижины», герой которого вступает в диалог с деревом и погружается в воспоминания о детстве. Поэт обращается к форме сонета, которая была популярна среди шведских романтиков, в особенности фосфористов, ориентировавшихся на итальянские и французские образцы Средневековья и Возрождения. Рифмовка abba abba cde cde чаще всего использовалась в сонетах Аттербума. Стихотворение

⁸⁸ Дорофеева Е.А. Последний романтик Европы. // Рунеберг Й.Л. Избранное. СПб.: Издательский дом «Коло», 2004. С. 27.

выстраивается на оппозиции прошлого и настоящего, которая связывается с мотивом утраты: «сладостным картинам» (*ljuva bilder*) детства, возникающим в памяти героя, противопоставлены образы опустевшего отчего дома и «одинокого очага» (*enslig härd*). Это первое стихотворение Рюдберга, где возникает мотив воспоминания о детстве, который впоследствии становится одним из самых частотных мотивов в его лирике.

Трагический пафос присущ стихотворению «Цветок», центральным образом которого становится цветок, выросший на могиле девушки. О ней самой почти ничего не говорится: известны лишь настроение героини и отдельные штрихи её портрета. Словосочетание «разбитое сердце» (*brustet hjärta*) из первой строфы также неоднозначно: оно может прочитываться, с одной стороны, как указание на драму, произошедшую с девушкой при жизни, с другой стороны, как маркер смерти. В заключительных стихах произведения возникает образ юноши, который приходит на могилу и «находит объяснение тайны в аромате цветка». Цветок становится символом тайны, понять которую возможно только на уровне чувств. Кроме того, он олицетворяет человеческий характер, и тем самым стихотворение развивает традицию Аттербума и его цикла «Цветы», а также Стагнелиуса, использовавшего образы цветов в качестве символов. Рифма «soft – doft» в третьей строфе ранее использовалась Аттербумом в стихотворении «Ландыш» (*Kikjekonvaljen*). Однако в отличие от Аттербума и Стагнелиуса, Рюдберг отказывается от силлабо-тоники и прибегает к дольнику.

В шведском литературоведении возникали разные интерпретации образа цветка в этом тексте. У. Хольмберг называет стихотворение «своего рода переложением мифа о Нарциссе»⁸⁹ и рассматривает цветок как символ духовной жизни человека. Х. Гранлид усматривает в стихотворении естественнонаучную основу, интерпретируя строки «разбитое сердце её корню / свой жизненный сок дало» как поэтическое воплощение процесса

⁸⁹ *Holmberg O. Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Bonnier, 1935. S. 242.*

метаболизма⁹⁰, что становится контрастом с мистическим представлением о переселении души. Современный литературовед П. Теннгарт отмечает сентименталистскую направленность текста и говорит о её сочетании с философским содержанием, а «загадку», о которой говорится в третьей строфе, рассматривает как «символ наших проблем с пониманием смысла человеческого существования»⁹¹. Природа снова предстаёт посредницей между действительным и потусторонним мирами, как и в стихотворении «В ночи». Необходимо отметить, что, хотя цветок «блѣклого пурпурного» (bleka purpurn) цвета может вызывать ассоциации с голубым цветком немецкого романтизма, эта связь едва ли прослеживается в авторском замысле. Рюдберг с особым вниманием относился к символике цветов и делал различие между фиолетовым и синим: в пурпуре он видел близость к тѣмно-красному оттенку, который, в свою очередь, рассматривал как «нечто могущественное, сильное, но в то же время угрожающее и страстное»⁹². В синем цвете поэт видел символ верности, нечто «мирное, бодрящее, свежее» и уподоблял его «буддийской нирване, чему-то нематериальному, в котором душа, не теряясь, хотела погрузиться, слиться с мировым духом»⁹³.

К «Цветку» примыкает короткое стихотворение «Сын уныния», где также появляется образ опустившего голову цветка, однако он уходит на второй план и вписывается в единую картину увядающей природы. Первоначально текст был опубликован под заглавием «Ипохондрик» (Nurokondern), но впоследствии оно было изменено на метафорическое словосочетание. Лирический герой показан во взаимодействии с природой, которая оказывает на него влияние. Можно сказать, что изображение природы как посредницы между земным и потусторонним мирами, утверждение её духовной связи с человеком и пантеистический взгляд на

⁹⁰ Granlid H. Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 29.

⁹¹ Tenngart P. Tillbaka till tårarna // Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter. Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2008 S. 50.

⁹² Rydberg V. Det sköna och dess lagar: Fjorton föreläsningar hållna vårterminen 1889. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1901. S. 149.

⁹³ Ibid., S. 154.

окружающий мир – особенности ранней лирики Рюдберга. В стихотворениях возникает оппозиция «жизнь – смерть», что также соответствует эстетике романтиков. Развитие их поэтики очевидно и в избранной поэтом форме. Оно написано сапфической строфой, отражая моду на воспроизведение античных метров, характерную для романтиков не только в Швеции.

В стихотворении «Всплеск воды» на фоне летнего ночного пейзажа изображается ребёнок, королевский наследник. Центральным образом становится водоём, обретающий человеческие свойства.

Vi ana furstar,
där barn vi blicke,
men vuxna kungar
vi finna icke.

Мы представляем князей,
Глядя на таких детей,
Но взрослых королей
Мы не находим.

Стихотворение написано дольником с двумя ударными слогами и перекрестной рифмовкой. Схожий размер встречается в лирике Гейера («Арфа Браги» (Brages Narra, 1811), «Горный человек» (Bergsmannen)), где есть обращение к древнескандинавской мифологии: поэт-романтик стремится воспроизвести тонический стих эддических песен, хотя и не следует ему в полной мере. Однако у Рюдберга во «Всплеске воды» связь с мифологией отсутствует, а обращение к дольнику с короткими строками несет скорее характер эксперимента с формой стиха.

Х. Гранлид определяет тему стихотворения как «напоминание <...> о бессмысленности мечтаний человека о величии» (Granlid, 1973, s. 27), отмечая слабость его поэтической составляющей и отсутствие оригинальности. Образ олицетворенной реки, которая дает оценку человеку, в самом деле представляется слишком простым на фоне водоемов, изображенных в произведениях шведских романтиков. Так, у Стагнелиуса вода всегда предстает в качестве символа, связанного с мифологией и философией: как показывает А. Олссон, «вода имеет особое символическое значение в мифах и космогониях, с которыми связан Стагнелиус: у Плотина,

гностиков, Бёме или Шеллинга. Если вода Стагнелиуса занимает особое положение среди стихий, то это потому, что она олицетворяет материю и падшую земную жизнь»⁹⁴. Многие великие стихотворения Стагнелиуса о воде основаны на этой мифологии. Кроме того, текст Рюдберга имеет сходство с «Песней о Магомете» (Mahomets Gesang, 1789) И.В. Гёте, вольно переведенной И. Тегнером под заглавием «Река» (Floden, 1843): в ней также появляется образ ручья, который обращается к ребенку, а сам человек воплощает царственность и в заключительной строфе обретает связь с Богом (у Гёте Erzeuger – «Творец», у Тегнера fader – «отец») Представляется, что стихотворение Рюдберга может быть ироническим ответом предшествующему произведению, но текст Гёте более глубок как с точки зрения содержания и с точки зрения поэтики.

Однако «Всплеск воды» содержит и другие элементы, которые находят развитие в последующем творчестве поэта. Например, философское рассуждение, которое разворачивается на двенадцать стихов, приравнивается к всплеску воды, то есть процессу, в реальном времени занимающему не более секунды: универсальная идея отражена в мимолётности, что напоминает знаменитую формулу английского поэта У. Блейка «Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour»⁹⁵, смысл которой близок романтическому мировосприятию. Тема движения времени и его власти над человеком является одной из значимых составляющих философской лирики Рюдберга.

Мотив преодоления времени появляется в стихотворении «Мы увидимся снова» (Vi ses igen, 1876), героиня которого довольствуется одной мечтой и не ощущает движения времени. Основной мотив стихотворения – воспоминание о детской встрече с рыцарским сыном и ожидание её повторения. Для героини время как бы «застывает» в прошлом: изменяется лишь возраст и время года, параллелизм которых подчёркивается метафорой

⁹⁴ Olsson A. Denna fackla är tänd och vad hon funnit / Stagnelius E.J. Samlade skrifter I. Stockholm: Atlantis, 2013. S. 17.

⁹⁵ Blake W. The Complete Poetry and Prose of William Blake. New York: Doubleday, 1982. P. 490.

«осень жизни». Героиня ведёт себя так, как будто преодолевает время, но в действительности остаётся обычным человеком, подвластным ему.

Сельской девушке присущи черты характера идиллической героини: способность радоваться малому, детская наивность и твёрдая вера в будущее счастье. Сам мотив воспоминания о детстве также является одним из основных элементов идиллии. Героиня связана с природой, что передаётся через образ липы, раскинувшейся над хижинкой. Не случайно из всех деревьев автор выбирает именно липу. В шведской культуре образ липы имеет особое символическое содержание: она «считается в народе священной и причисляется к деревьям жизни, то есть таким деревьям, под которыми любят располагаться эльфы, томтены и линдвормы»⁹⁶, то есть фольклорные сверхъестественные существа, способные оказывать влияние на жизнь человека. В балладе мифологический подтекст образа липы соотносится с верой героини в наступление счастья после смерти: такое представление о жизни и смерти присуще романтической лирике. Другое сходство стихотворения с поэзией начала XIX в. состоит в жанровой специфике Х. Гранлид говорит о наличии в этом стихотворении «связи со средневековой балладой, преимущественно с рыцарской»⁹⁷. Текст Рюдберга действительно содержит образность, присущую рыцарским балладам, о которых подробно писал М.Н. Стеблин-Каменский⁹⁸.

Ещё одно стихотворение, в котором чувство лирического героя передано через состояние природы, впервые опубликовано в третьем издании романа «Сингоалла» в 1876 г. Позднее, изменив вторую строфу и добавив

⁹⁶ *Afzelius A. A., Geijer E.*. Svenska folkvisor från forntiden. Stockholm: Zacharias Haeggström. S. 114.

⁹⁷ *Granlid H.* Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 26.

⁹⁸ *Стеблин-Каменский М.И.* Баллада в Скандинавии. // Скандинавские баллады. Л.: Наука, 1978. С. 237-238. Исследователь пишет, что «баллады, относимые к этой группе, объединяет только то, что их нельзя отнести ни к одной из других групп, т. е. балладам героическим, легендарным, историческим или сказочным: герои рыцарских баллад — не персонажи героических сказаний и не исторические лица; в этих балладах нет проявлений католическо-христианского мировоззрения, и нет в них ничего сверхъестественного. Название «рыцарские», введенное Арвидссоном, одним из первых издателей шведских баллад, совершенно условно. Скорее следовало бы назвать баллады этой группы «бытовыми». Правда, в балладах этой группы герой нередко именуется «рыцарем». Однако фактически такой герой обычно не больше похож на представителя рыцарского сословия, чем короли в волшебных сказках похожи на глав монархических государств». Именно таким предстаёт в балладе Рюдберга сын рыцаря.

еще две дополнительные, Рюдберг перепечатал его под заголовком «Осенний вечер» (Höstkväll, 1882) в составе первого поэтического сборника. Для рассмотрения творческой эволюции поэта ранняя версия текста представляет особый интерес. Обращает на себя внимание форма стихотворения: каждая строфа (в обеих версиях текста) состоит из шести строк, первые две из которых написаны гекзаметром, и четыре следующие, более короткими – дольником с четырьмя ударными. Оба размера использовались как предшественниками, так и современниками Рюдберга, но их сочетание говорит о поиске новых форм.

В ранней версии стихотворения представлен осенний пейзаж, а природа олицетворяется в духе романтизма. Все глаголы, за исключением глагола «gick» – «зашло» (солнце) во второй строфе, стоят в форме настоящего времени, что передает читателю чувство героя в момент самого наступления вечера: использование такой лексики при изображении динамических изменений в природе свойственна романтической лирике (см., например, элегию «Осень» (Hösten, 1815) Стагнелиуса и стихотворение «Девичьи мысли» (Flick-tankar, 1839) Гейера). Олицетворения «тучи бродят» (molnen vandra) и «ручеек вздыхает» (ränniln suckar) также характерны для поэзии романтизма. Во второй строфе появляются оригинальные сравнения облаков с сыном и матерью, однако их необходимость была обусловлена сюжетом романа, поэтому в новом варианте они изменены и дополнены.

В версии 1882 г. лексика усложняется, явления природы описаны детальнее: «капли дождя падают, нашептывая грустную сказку / рожденную темными мыслями облаков, сотканных вокруг земли» (Regnets fall på hållarne sorlar av vemodssägner, / Födda av molnens jordkringsvävande skumma tankar). Здесь появляется нехарактерный для предшествующей поэзии сложный эпитет «jordkringsväfvande», буквально «тканый вокруг земли»⁹⁹ «Почти фрэдинговский неологизм»¹⁰⁰, – говорит о нем Х. Гранлид. Подобная лексика

⁹⁹ Слово состоит из трех корней: jord – «земля», kring – вокруг, väva – ткать.

¹⁰⁰ Granlid H. Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 31.

действительно распространяется в шведской поэзии 1890-х гг. Философскую глубину стихотворению придают риторические вопросы, которые автор помещает в финальную строфу:

В пустынном одиночестве, на сырой скале,
Наклонившись, стоит очарованный странник, слушает и наслаждается.
Ощущает ли его душа гармонию
С песней, раздавшейся беззвездной ночью?
Сгинет ли его печаль, как медленный звук
В мощном печальном стихотворении осени?

Ensam ute i öde nejd, mot fuktig klippa
lutad, står förtrollad en vandrare, lyss och njuter.
Känner hans själ en samklang med
sången, som höjes av stjärnlös natt?
Dör hans ve som en sakta ton i
höstens väldiga sorgedikt?

Впоследствии риторический вопрос становится излюбленной фигурой речи Виктора Рюдберга.

Создавая лирические стихотворения о природе, Рюдберг никогда не конкретизирует описываемую местность: это всякий раз условное пространство. Человек показан у него в тесной связи с природой: она отражает эмоциональное состояние героя или же, наоборот, герою передается состояние окружающей среды. Природа же изображается с позиций пантеизма в соответствии с традицией романтической натурфилософии. На раннем этапе творчества стиль поэта также вырабатывался через ориентацию на авторов-романтиков начала XIX в., что выражалось в использовании традиционных для того времени метафор и сравнений, создании пейзажей из привычных образов. И тем не менее, уже в ранних опытах намечаются философские темы, к которым Рюдберг неоднократно возвращается в последующем творчестве: смысл человеческого бытия, вопросы жизни и смерти, поиск идеала в детстве.

2.2. Национальная тема

Одним из ранних текстов Рюдберга на национальную тематику стал перевод стихотворения норвежского поэта Уле Вига «Проснись!» (Vaknen!, 1873), созданный в начале 1870-х гг. в «Гётеборгской торговой и мореходной газете», а затем и в календаре «Свея». Его публикация знаменует возвращение Рюдбега к поэзии после перерыва в несколько лет. Интересен тот факт, что шведский поэт использует в качестве материала для перевода текст другого скандинавского автора: Рюдберг с одобрением воспринимал самостоятельное развитие культуры каждой из стран Скандинавии, включая Норвегию, переживавшую подъем национального самосознания. Кроме того, он мог симпатизировать Вигу, известному своей деятельностью по отделению норвежского языка от датского, так как сам стремился к снижению количества заимствований в шведском языке. В то же время Рюдберг воспринимал свою страну как часть Скандинавии и проявлял интерес к общим для всех стран региона истокам, одним из которых являлась древнескандинавская мифология. Стихотворение, выбранное шведским поэтом для перевода, отражает этот интерес, поскольку содержит мифологические образы: упоминаются рог Хеймдалля (Heimdalshornet), звук серебряной арфы Браги (silverharpans klang hos Brage), арфа Валы¹⁰¹ (Valas harpa), вздох Фрейи (Frejas suck), «радость Вальгаллы» (Valhalls glädje), а также костёр Бальдра (Baldersbålet), которому позднее Рюдберг посвящает уже собственное стихотворение.

В оригинальных произведениях Рюдберга национальное зачастую тоже связано с мифологией и народной культурой. Первые стихотворения Рюдберга, в которых возникают фольклорные и мифологические мотивы – две опубликованные одновременно в 1876 г. и типологически связанные баллады: «Лесная дева» (Skogsrået) и «Снёфрид» (Snöfrid). В обоих текстах возникает образ лесной девы или хульдры, который ранее в шведской лирике появлялся у Хаммаршёльда, но в первом из стихотворений она предстает в

¹⁰¹ Т.е. вёльвы.

своем традиционном облике: как нечистая сила, враждебная человеку, – а во втором как помощница героя. центральным персонажем становится юноша по имени Бьёрн, который идёт по лесу и попадает под воздействие чар лесной девы: тем самым поэт развивает мотив, который уже появлялся в балладе Хаммаршёльда.

Рюдберг использует приём рефрена, повторяя структуру последнего стиха в каждой строфе – своего рода балладный припев. Однако из формы стихотворения ясно, что автор не ставит себе задачу воспроизвести стиль народной баллады, хотя и прибегает к присущему ей тоническому стихосложению: каждая строфа состоит из шестнадцати стихов, разных по длине. Таинственная и мрачная атмосфера стихотворения создается посредством приема градации – *viskar, lockar och bjuder* (шепчет, манит и приглашает) – и многочисленных анафор, которые как бы и воспроизводят постепенное вовлечения героя в лес потусторонними силами и нагнетают ощущение ужаса.

Герой баллады после встречи с Лесной девой не может вернуться к прежней жизни. Образ юноши демонстрирует двойственность натуры: с одной стороны, он близок цивилизованному миру, с другой – стремится к природе. Герой слушает природу «очарованно» (*trolsk i hågen*) и вместе с тем «он смотрит на лес, и он неспокоен» (*han ser åt skogen och han ej ro*). Бьёрн идёт в глубину леса «добровольно и вынужденно» (*villig och tvungen*), всё глубже погружается в природу, отдаляясь от мира людей. Герой перестаёт довольствоваться тихой сельской жизнью:

Голубые глаза в ночном лесу
Заставили его бросить борону и плуг
Он не может больше улыбаться
И радоваться, как раньше.

De ögon så blå i nattlig skog
ha dragit hans håg från harv och plog,
han kan ej le
och fröjdas som förr...

Бьёрн повреждается разумом: он стареет «в пустынном жилище» и понимает, что путь к избавлению от одиночества и тоски лишь один:

Он ждёт только смерти и погребальных носилок,
Он с неисцелимым страданием прислушивается к сосновому лесу.

så väntar han döden och båren,
han lyss med oläkeligt ve till suset i furumo.

Мотив безумия нехарактерен для шведской романтической поэзии, но в романтизме других стран он является одним из значимых элементов: например, в немецкой романтической прозе и английской поэзии. Однако в лирике У. Вордсворта мотив слабоумия вводится для репрезентации естественных порывов человека, действиями которого руководит природа. У Рюдберга герой сходит с ума из-за вмешательства враждебных сил, связанных с миром природы. Х. Шюк и К. Варбург характеризуют состояние героя как «пассивное подчинение настроению природы, которое чревато для него апатичным безразличием к внешнему миру, к людям и деятельности»¹⁰². Фактически этот мотив вводит сам Рюдберг: до него сюжет о встрече молодого человека со сверхъестественным существом в лесу заканчивался гибелью героя. Автор действительно оценивает героя и его состояние отрицательно. Известно, что в одном из черновиков последняя строфа содержала следующий стих: «и он надеется на что-то, безумец» (*och hoppas han något, den dårn*), причём слово «*dårn*» имеет коннотацию уничижения и может также переводиться как «дурак». Однако смысл баллады не ограничивается одним лишь изображением пассивного подчинения окружающей среде, приводящего к безразличию. В финале двойственность характера героя приводит к невозможности принадлежать ни людям, ни природе. Стихотворение отражает сложность выбора жизненного пути в современном мире, а природа предстает необходимой для человека и вместе с тем враждебной ему. Образ лесной девы же раскрывается в традиционном ключе – как inferнального, губительного для человека существа: тем самым Рюдберг продолжает начатую романтиками традицию репрезентации образов национального фольклора. Форма стиха равномерная, повторяющаяся в

¹⁰² *Schuck H. Warburg K. Illustrerad Svensk Litteraturhistoria. D. 7. Den nya tiden (1870 – 1914). Stockholm: Hugo Gebers Förlag, 1932. S. 68.*

каждой из четырех стрóf, но внутри стрóфы не стрóгая: текст написан дольником, длина стрóк варьируется от четырех до девяти слóгов.

Мотив выбора еще отчетливее звучит в балладе «Снёфрид», где появляется уже иной образ хульдры, имя которой звучит в заглавии. Оно является «говорящим»: «snö» переводится как «снег», а «frid» в современном шведском языке обозначает «спокойствие», но ранее существовало еще одно значение – «право на свободу». Снёфрид покровительствует герою баллады, молодому человеку Гуннару, и призывает его «покачаться на волнах», желая посмотреть, насколько крепок его дух, пока тролли и великаны предлагают юноше отдать душу в обмен на золото и славу. Центральная часть баллады – монолог хульдры о подлинном пути героя: Снёфрид говорит о ценности свободы. Образ хульдры отражает морально-философские изыскания поэта, стоящего на позиции идеализма: как отмечают шведские историки литературы Х. Шюк и К. Варбург, Снёфрид «проповедует стрóгое, волевое героическое этическое учение в духе Канта»¹⁰³. Устами героини Рюдберг воспевает деятельную борьбу за свои идеалы, противопоставляя её индивидуализму и инертности. Эта мысль близка шведским романтикам и перекликается с философией личности К.Я. Бустрёма, под влиянием которого формировался их идеал свободы.

Рюдберг чередует длину стиха, особенно выделяя две стрóфы, в которых устами героини передана центральная идея текста: они написаны короткими тоническими стрóфами с использованием приема аллитерации, что придает сходство с аллитерационной древнескандинавской поэзией.

К аллитерации Рюдберг прибегает и в стихотворении «Костёр Бальдра» (Baldersbålet, 1876), опубликованным в тот же период, а позднее в сборнике помещенном сразу после «Снёфрид». Оно основано также на материале древнескандинавской мифологии, а именно на сюжете о гибели Бальдра. Подробное описание событий, изложенных в «Старшей Эдде» и «Младшей

¹⁰³ Schuck H. Warburg K. Illustrerad Svensk Litteraturhistoria. D. 7. Den nya tiden (1870 – 1914). Stockholm: Hugo Gebers Förlag, 1932. S. 27.

Эдде», в тексте отсутствует: остается только эпизод погребения Бальдра. Стихотворение насыщено апокалипсическими мотивами, обозначающими Рагнарёк, но почти без непосредственного указания на скандинавский контекст, что придаёт им универсальный характер. Лишь в последних двух строках появляется образ ясеня, в котором угадывается мифологический Иггдрасиль.

Первая строфа являет собой своего рода пейзажную экспозицию, объекты и явления изображены здесь статично. Вторая строфа уже содержит некоторую событийность:

Боги молчаливые обходят
Бледного Бальдра вокруг.
Приближается Фимбулнаттен¹⁰⁴...

Gudar stumme bida
kring den bleke Balder.
Fimbulnatten nalkas...

В следующих строфах пессимистические размышления о судьбах мира и человечества перемежаются с образами приближающегося Рагнарёка. Внимание читателя в четвертой строфе обращено на образ Одина. Размышления «мудрого отца» над загадками мира приводят к философскому суждению, которое Один сообщает мёртвому сыну как мудрость, полученную от самой природы, т.е. мироздания:

Жизненная борьба имеет значение,
Глубочайшее падение имеет утешение.

livets strid har mening,
djupsta fall har tröst.

Упоминания персонажей и событий из «Эдды» в стихотворении условны и рассчитаны на суггестивный эффект. Это подтверждается тем, что автор ошибочно называет Одина «Lopt» и даже даёт соответствующую сноску, хотя этим именем принято называть Локи, а не Одина. Для Рюдберга

¹⁰⁴ Рюдберг использует слово Fimbulnatten для обозначения трёхлетней зимы, предшествующей Рагнарёку, согласно «Младшей Эдде», где она именуется как *fimbulvetr* (в русских переводах «фимбульветр» или «фимбульвинтер», дословно «великанская зима»).

важно не строгое следование эддическому сюжету, а то значение, которое он приобретает в новом контексте.

Среди поэтов-романтиков к древнескандинавской мифологии обращались поэты «Готского союза». Однако для них эддические песни были предметом изучения и, следовательно, являлись самоценными: шведы только начинали исследовать их. Первый перевод «Старшей Эдды» на шведский язык был создан Афцелиусом в 1818 г., «Младшая Эдда» была годом позже переведена А.Я.Д. Кнаттингиусом. Художественная литература становилась способом осмысления древнескандинавской традиции и укрепления своей связи с ней: наиболее крупное воплощение этой идеи представляет собой «Сага о Фритьофе», в которой саговые образы сочетаются с христианской моралью. Рюдбергу также свойственно объединение традиций разных культур и времён, однако в лирике постромантического поэта мифологические образы имеют метафорическую, выражая идеи, связанные с проблемами его эпохи. В поздней лирике соединение образов из разных культур найдет отражение в поэмах. Однако уже в «Костре Бальдра» образ древнескандинавского бога приобретает христианские черты, будучи связанным с мотивом жертвы. Х. Гранлид трактует его как синтез древнескандинавского сюжета о Рагнарёке с христианскими представлениями о конце света: «для спасения мира Один-Бог должен принести в жертву Бальдра-Христа, скандинавское обновление мира тождественно библейскому апокатастасису»¹⁰⁵. Стихотворение действительно несёт в себе христианские образы: например, в процитированной выше строфе «священная тишина» представлена через сравнение со «звуками органа» – инструмента, используемого в католических и протестантских богослужениях. Сочетание образов из древнескандинавской языческой мифологии и христианских мотивов приводит к определенной мысли: оба истока являются равноценными для культуры Скандинавии – эта идея роднит Рюдберга с «Готским Союзом».

¹⁰⁵ *Granlid H. Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 53.*

Национальная тема прослеживается также в стихотворении на античную тему «Дексипп» (Dexippos, 1876). Основная его часть посвящена событиям Скифских войн, представленных с точки зрения афинского историка, согласно стихотворению, принимавшего в них участие. В связи с предзнаменованием нападения йётов, жители Афин приходят в отчаяние. Но Дексипп встаёт во главе войска и произносит речь, которая воодушевляет воинов выступить против врага под его началом. В результате афиняне одерживают победу. Текст весьма обстоятельно проанализирован шведским учёным Л. Гарном. Исследователь отмечает, что автор отступает от исторической истины: например, известно, что в 267 году (дата, указанная автором в ремарке) Афины были разграблены и сожжены герулами, в то время как, согласно тексту стихотворения, афиняне сражаются с йётами, которые даже не подступают к городу. Кроме того, сомнителен, как показывает исследователь, и факт самого участия Дексиппа в битве, так как он основан на более позднем источнике – «Истории Августов»¹⁰⁶, а памятник, содержащий упоминание профессий Дексиппа, не указывает на то, что он командовал войском. Исследователь говорит о связи стихотворения с современным историческим контекстом: «оно отражает мечты, которые Рюдберг разделял со своими либеральными друзьями. В 1793 году спасением революционной Франции стала «la levée en masse»¹⁰⁷. <...> Шведские либералы мечтали о чём-то подобном – о народе, который возьмёт свою защиту и свою судьбу в собственные руки»¹⁰⁸. Дексипп становится у Рюдберга одним из идеалов сильного духом человека, борца за свою свободу. Прослеживается в стихотворении и эффект театрализации, игры, связанный как с неправдоподобием некоторых деталей, так и с общим риторическим пафосом: Дексипп показан как оратор, способный воодушевлять народ. Как

¹⁰⁶ Исследователь ссылается на историков Ю. Бергмана (Johann Bergman, 1864 – 1951) и О. Фрида (Åke Frid, 1918 – 1997), доказавших путём исторического исследования, что упоминание «duce Dexippos» (под командованием Дексиппа), скорее всего, являлось опечаткой и что в действительности словосочетание должно быть прочитано как «docente Dexippos» (по упоминанию Дексиппа).

¹⁰⁷ Фр. – массовая мобилизация.

¹⁰⁸ Gahrn L. Viktor Rydbergs dikt "Dexippos" – bilden av antiken som tidsspegel. // Veritas, №18, 2003. S. 22.

отмечает Гарн, несколько раз в тексте по отношению к войне используется слово «игра» (*lek*). Кроме того, одна из частей стихотворения представляет собой песню, текст которой является переводом стихотворения Тиртея: фактически афинянин исполняет спартанскую боевую песнь, что также неправдоподобно.

Особый интерес представляет вставное стихотворение «Песня йётов» (*Göternas sång*), которого, кстати, не касается Гарн. Именно этот пласт текста относится к национальной теме. Песня содержит образы, ассоциирующиеся с культурой Скандинавии: «северный лес» (*nordanskogen*), (*Vodans släkte*), «род Водана», «горы под северным сиянием» (*norrskensbergen*). Форма стиха в этой части значительно отличается от формы в остальном тексте стихотворения: здесь поэт снова обращается к тоническому стихосложению и коротким строкам, – как и в «Костре Бальдра», задача поэта – воссоздание скандинавского колорита. Введение скандинавского элемента в стихотворение на античную тему и непосредственное заострение внимания на йётах говорит о его связи с традицией готицизма и вместе с тем подчёркивает значимость заложенной в него идеи для соотечественников.

В репрезентации национального колорита в своей ранней лирике Рюдберг во многом наследует шведскому романтизму, прежде всего «Готскому союзу». Воспринимая древнескандинавскую культуру как наследие своей страны, поэт представляет ее в сочетании с другими культурными традициями, такими как античная и христианская, показывая, что литература и современная действительность Швеции впитала в себя элементы всех названных традиций. Однако, в отличие от лирики поэтов-предшественников, в которой мифологические образы являлись самоценными, у Рюдберга они зачастую становятся проводниками какой-либо морально-философской идеи. В его поздней лирике эта особенность получает дальнейшее развитие.

2.3. Мотив странствия

В ряде стихотворений Рюдберга исследуемого периода смыслообразующим элементом становится мотив странствия – один из древнейших мотивов в мировой литературе.

Мотив странствия возникает уже в мифологических текстах и произведениях народного эпоса, прежде чем стать одним из самых распространённых мотивов в литературе. Изображение пути персонажа всегда предполагает метафорическое прочтение: странствие воспринимается как путь познания и духовного развития. Так об этом пишет В.Н. Топоров: «Во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема П. выступает метафорически, как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного), как некий свод правил, закон, учение»¹⁰⁹. Та же метафоризация мотива странствия и образа странника характерна и для литературы романтизма. Н.А. Вишневская и Е.Ю. Сапрыкина, определяя специфику романтического концепта пути, пишут, что в эпоху романтизма «путь окончательно превращается в нечто индивидуально осознанное, приобретает сугубо личностное прочтение»¹¹⁰. Зачастую странствие определяет возможность свободного мышления и расширение границ познания. Странствующие герои характерны и для шведского романтизма. Мотив пути появляется, например, в стихотворениях Стагнелиуса («Сладок сон странника» (*Ljuv är vandrarns sömn*, 1812-1813), «Странствующий рыцарь» (*Den vandrade riddaren*, 1815), драме «Мученики» (*Martyrerna*, 1821), в «Острове Блаженства» Аттербума, в «Саге о Фритьофе» Тегнера. Таким предстаёт путь и в лирике Рюдберга: его герой-путешественник всегда ищет знания о мире.

¹⁰⁹ Топоров В.М. Путь / Мифы народов мира: Энциклопедия. Гл. ред. Токарев С.А. М., 1980. – Т. 2. – С. 352-353.

¹¹⁰ Вишневская Н.А. Сапрыкина Е.Ю. Ещё одна вечная метафора в романтическом контексте. // Романтизм: Вечное странствие. М.: Наука, 2005 г. С. 7–9.

Таким предстаёт странствие и в лирике Виктора Рюдберга: его герой-путешественник всегда ищет и получает знания о мире, во время странствия меняется его мировоззрение. Однако вопрос в том, является ли характер этого героя романтическим?

Схожие образы возникают в стихотворении «Смятение» (Ого, 1864), передающем чувства лирического героя во время морского путешествия. Как и в предыдущем рассмотренном нами стихотворении, герой позволяет стихии выбирать направление пути:

Нос повёрнут туда, куда зовёт буря,
Повёрнут на Восток или Запад:
Туда, куда стремится резвая волна.

Stäven vänds dit stormen kallar,
Vänds åt öster eller väster,
Vart den ystra böljan trår...

Бушующая стихия здесь может быть понята как метафора социальных потрясений, характерных для эпохи. Четырехстопный хорей передает ощущение стремительного движения, а восклицательные предложения обостряют восприятие эмоционального состояния лирического героя. Его чувства совпадают с состоянием окружающей среды:

Слушай! В буре крик духа чудесным образом
Объединяются с криком природы,
И глубокие страдания души
Растворяются в этой гармонии.

Hör! i stormen enas härligt
andens verop med naturens,
och den djupa själanöden
löses upp i harmonin.

Здесь содержится мысль поэта о связи человека с природой. Она подчинена центральной теме стихотворения – человеческой свободе. Безграничное пространство моря, покорность стихии и спонтанность движения противопоставлены направлению к определённой цели, как свобода – тюрьме. Лирический герой устремлён в бесконечность, и заявленное в заглавии «смятение» связано для него с романтической тоской

по недостижимому идеалу. Даже небеса герой сравнивает с тюрьмой, а бесконечность кажется ему «тесной». Они получают функцию несвободы как цели, к которой может устремиться путешественник, поскольку любая цель, с точки зрения лирического героя, представляет собой предел. Однако диалектика стихотворения в том, что и отсутствие цели становится поводом к тоске. В заключительной строфе она определяется как «тоска без цели» (*en längtan utan mål*). Вопрос о смысле и цели составит философское ядро и в последующей лирике шведского поэта.

Мотив морского путешествия лежит в основе баллады «Летучий голландец» (*Den Flygande Holländaren*, 1876). Обращаясь к сюжету, уже хорошо известному современникам и не раз эксплуатируемому в европейской литературе, поэт продолжает традицию С.Т. Колриджа, а также А. Рембо, чей «Пьяный корабль» публикуется за пять лет до создания баллады Рюдберга. Кроме того, во многом интерес к нидерландской легенде о корабле-скитальце возрождается после выхода оперы Р. Вагнера «Летучий голландец» в 1843 г. В Швеции же к сюжету легенды никто до Рюдберга не обращался.

Баллада Рюдберга разделена на три части. В первой из них представлены подробности вечного странствия голландца, отчаянные попытки капитана разбить судно о скалы или причалить к берегу, обращение капитана к утопающим с утешением, что их судьба завиднее, чем его собственная. Во второй части тон баллады меняется: каждые сто лет Летучий голландец получает возможность бросить якорь «в бухте мечты, на острове Птицы Феникс» (*i Drömmens vik på Fågel Fenix ö*), где предстаёт галерея образов: «ребёнок, спящий на коленях отца» (*ett barn i dröm på fadrens knän*), «поэт со своей песней» (*skalden i sin sång*), «мать на могиле своего мальчика» (*En moder vid sin gosses grav*), «сердечная боль маленького жаворонка, потерявшего своих близких» (*liten lärkas hjärtequal, när hon de sina mist*). Рюдберг обращается к универсальному образу Феникса, который тоже связан с темой бессмертия, но противопоставлен Голландцу: они оба бессмертны,

но в связи с образом проклятого корабля мотив победы жизни над смертью теряет положительную коннотацию. Летучий Голландец непрерывно находится в движении, Феникс, напротив, – статичен. Эти два образа фактически воплощают собой оппозицию стилевых категорий «свобода» – «неволя», свойственную романтической литературе, но Рюдберг переворачивает привычное представление о свободе: физическая возможность перемещаться по океану является для Голландца тюрьмой. Статичность Феникса, его ограниченность пределами одного острова, напротив, не тождественна бесцельному пребыванию в темнице: остров является утешением всем тем, кто понёс утрату, а также самому Голландцу.

В заключительной части появляется Агасфер: еще один «двойник» Голландца. Он также предстает путешественником-скитальцем, обреченным на бессмертие и вечное странствие. Однако характер Агасфера отличен от характера капитана. Он эмоционально целен, в нём отсутствует стремление вырваться из своего нескончаемого путешествия, «из ночи боли в его глазах сияла неугасимая надежда» (*Ur smärtans natt i blicken sken / ett outsläckligt hopp*), он шепчет единственное слово, которым руководствуется на пути: «терпение» (*tålmod*). Он не мечется в поисках избавления от своей участи, а смиренно ждёт и не задерживается на острове. Сам автор в письме от 13 июля 1876 г. утверждает, что «видел в Агасфере Голландца, очищенного страданием»¹¹¹. В финале стихотворения Голландец возвращается к своим скитаниям. В балладе не говорится о причинах наказания капитана: автор фокусируется на самом путешествии судна, и кольцевая композиция подчёркивает его бесконечность, которая связана с отсутствием цели, гипотетической финальной точки путешествия. Эту бесцельность, за которой стоит неведение человека о смысле своего существования, автор подчёркивает впоследствии, объясняя причину отказа от предыстории: «Я вовсе не упомянул в «Летучем голландце» о том, почему он дрейфует без

¹¹¹ *Warburg K. Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning. Senare Delen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. S. 436.*

отдыха и сознательной цели. Если он образ беспокойного, спешащего человечества, то, пустьсь я в подробности о причинах его скитаний, образ был бы замутнён»¹¹². Летучий Голландец в самом деле предстаёт символом мятущегося человечества, которое не задумывается о своём месте в мире: капитан хочет остановить путешествие и не имеет других целей, в то время как Агасфер использует своё положение для накопления знаний о мире. Метания Голландца, его поиски лучшей жизни фактически являются стремлением к недостижимому идеалу, характерному для романтического героя. Между тем он противостоит не толпе, как свойственно типичному романтическому герою, а природе и не зависящим от него обстоятельствам – мотив, характерный для натурализма. Его противоположность, Агасфер, представлен личностью цельной и уверенной в своём положении, что тоже нетипично для романтизма, для героев которого, как правило, характерны душевные метания и спонтанные поступки.

К вопросу о цели существования человека и человечества Рюдберг неоднократно возвращается в своей поэзии. Этой теме посвящено стихотворение «Откуда и куда?» (*Vadan och varthän?*, 1876), лирический герой которого также странствует. Перед глазами путешественника проходит человеческая жизнь. В первой из пяти строф представлен идиллический весенний пейзаж: путешествуя по сельской местности, герой подъезжает к хижине и встречает счастливую пару – молодого крестьянина с невестой, которые задают ему вопрос «откуда и куда?», здесь имеющий буквальное значение. Вторая строфа по принципу антитезы несёт противоположное настроение: весна и молодость сменяются осенью и опустошением, небо и река становятся тёмными, деревенский дом – серым от времени. Вместо молодых людей лирического героя встречает похоронная процессия. Путешественник задаётся тем же вопросом, к которым обращался к нему крестьянин, но сам вопрос приобретает философский смысл. Герой не

¹¹² Цит. по: *Warburg K. Viktor Rydberg, hans levnad och diktning*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. S. 439.

понимает, откуда начат путь человека и всего человечества и к чему он приводит.

Путешествие в земном мире не даёт ответ на поставленный вопрос, и попытка найти его перемещает героя во второй половине стихотворения из мира физического в мир метафизический. Третья строфа, делящая текст композиционно на две части, представляет водораздел между двумя планами путешествия. В ней выражены рассуждения лирического героя, раскрывающие суть его поисков:

Так еду я вперёд своим тихим путём,
Слушаю, как время разворачивает цепь событий:
Оно отмеряет секунды из года в год,
Со стучащими сердцами, которые скоро разобьются,
Оно отмеряет пряжу из года в год
Для поколений, стирающих следы одно за другим...

Så färdas jag fram min tysta led,
hör Tiden rulla ut sin ked,
han mäter sekundernas snabba fart
med pickande hjärtan, som brista snart;
han mäter skeden av år vid år
med slakten, som trampa varandras spår...

Не найдя конечной цели человеческого пути в земном мире, в четвёртой строфе путешественник отправляется потусторонний мир, что обусловлено мотивом сна или мечты (в начале четвёртой и пятой строф поэт использует глагол *att drömma*, который может употребляться в обоих значениях).

В первом «сне» герой представляет себя «среди множества солнц» (*bland solars mängd*), он сам становится лучом и в поисках разрешения своего вопроса стремится в небесную бесконечность:

Но ответ на вопрос «Откуда и куда?»
Был скрыт на коленях безмолвной тьмы.

Men svaret på “Vadan och varthän?”
var gömt på det tigande Mörkrets knän.

В последней строфе возникает мотив возвращения к детству, который сопровождается христианским образом матери с младенцем:

Я был ребёнком на руках у матери.
На вопрос, который я только что услышал от звёзд,
она ответила чудесным поцелуем.

Jag var ett barn i min moders famn.
På frågan, jag hört från stjärnorna nyss,
Gav hon mig svar med en ljuvlig kyss.

В финальных стихах переданы чувства героя при взгляде на мать: в её глазах он ощущает приобщение к вечности. Хотя вера в сверхъестественное не отвечает на вопросы о заложенном природой ходе вещей, она позволяет – если не рациональным, то чувственным путём – усмотреть смысл в самом вечном существовании жизни. Сакральное здесь объединяется с мирским, вечное – с повседневным. Странствие становится путём к индивидуальному, иррациональному постижению истины, в чём прослеживается влияние романтической традиции. В то же время, мистика и мотив воззвания к высшим силам ассоциируются с лирикой фосфористов и Стагнелиуса. Используемые в стихотворении художественные приемы типичны для стиля Рюдберга. В каждой строфе стихотворения содержатся анафорические повторы, которые как бы постепенно открывают читателю каждый объект, попадающий в поле зрения путешественника. Лексика при описании природы и передаче связанных с ее образами чувств также традиционно романтическая: сравнение водной глади с зеркалом из первой строфы встречается у большинства шведских романтиков, как и вообще в мировой литературе. «Тяжелые тучи» (*tunga skyar*) сопоставимы с повторяющимся в лирике Стагнелиуса «черными тучами» (*svarta skyar*), «темными тучами» (*dunkla skyar*) и даже, в качестве контраста, эпитетом, многократно используемым поэтом-романтиком, – «золотыми тучами» (*gyllne skyar*). Слово «Время» (*Tiden*) в третьей строфе Рюдберг употребляет с прописной буквы, что соотносится с аллегорическим образом времени из пьесы-сказки Аттербума «Остров Блаженства».

Мотив странствия трансформируется в стихотворении «Обломки» (*Spillror*, 1881), которое занимает в лирическом наследии Рюдберга особое место: им поэт начинает свой первый сборник поэзии. Стихотворение несёт в

себе как социально-политический подтекст, так и философский. Лодка, которую снаряжает для путешествия герой, символизирует мечты его юности: цель мореплавания – сказочная «далекая страна чудес» (*fjärran underland*), «мерещущийся сказочный остров» (*hägrande sagoö*). Однако путешествию не суждено совершиться: как только герой начинает свой путь, он слышит «нарастающую бурю голосов / и грохот выстрелов» (*en stigande storm av röster / och rasslande våpendån*): все явления, описываемые во второй половине стихотворения, символизируют препятствия, встающие перед творческой личностью, окончательное крушение которой представлено в последней строфе через образ разрушенной лодки. Шведский литературовед Х. Гранлид интерпретирует стихотворение как художественное воплощение судьбы человека «от юности до зрелости», но вместе с тем комментирует и смыслы, связанные с социально-политическим контекстом эпохи: противопоставляя этот текст стихотворению поэта-романтика «Скидбландир», исследователь называет судно, представленное в «Осколках», «маленькой прогулочной яхтой, которая тонет в морях либерализма пятидесятых и шестидесятых годов»¹¹³. Современный исследователь К. Энандер также усматривает в стихотворении «Обломки» автобиографический контекст: по его мнению, автор «оглядывается на свою минувшую юность, он вспоминает огонь, горевший в его груди, и знамя, которое он некогда носил. Он помнит бури, ненастья, помнит борьбу. От успешных пятидесятых остались исключительно обломки, остатки ушедшего, более величественного, честного и яркого времени. Обратив взоры внутрь себя, он смотрит на прошедшие годы, анализирует некогда благородные идеалы и ценности, вспоминает разрушенные мечты и планы на будущее»¹¹⁴. Наконец, у стихотворения есть ещё один семантический уровень: цельная мысль раскалывается на «обломки», что знаменует для поэта завершение одного творческого этапа и начало другого. Именно этим

¹¹³ *Granlid H.* Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 26.

¹¹⁴ *Enander K.* En evig rannsakan. // *Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter.* Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. 2008. S.17.

стихотворением Рюдберг открывает первый поэтический сборник в 1882 г., а идея восприятия ранних стихотворений как «обломков» прошлого возникает ещё в 1860-е гг., когда поэт впервые обращается к лирике. Аналогичным заголовком именуется цикл ранних стихотворений Рюдберга, опубликованных в календаре «Флора» за 1864 г. с припиской: «Крушение на песчаной косе. Несколько обломков, собранных воедино Робинзоном Крузо» (Strandvrak. Några spillror hopplockade av Robinson Crusoe). Образ обломков символизирует сами стихотворения, в которых заново – фрагментарно – выстраивается художественное воплощение мировоззрения поэта. Образ Робинзона Крузо становится символом, указывающим на самого поэта, создающего целое из обломков и оказавшегося одиноким в своих взглядах на окружающую действительность. Таким образом, раннее творчество Рюдберга предстаёт тоже своего рода путешествием, завершение которого оказывается началом нового, следующего этапа.

Итак, в поэзии Рюдберга мотив путешествия имеет определяющее значение для формирования духовного облика героя: путешествие связано, прежде всего, с поиском персонажем ответов на «вечные» вопросы о мироздании и месте человека в нём. Путь связан с преодолением границ, поэтому мотивом странствия обусловлена возможность свободного мышления героя. Рассмотренные нами стихотворения содержат лексику и художественные приемы, характерные для романтиков, однако сам герой-путешественник зачастую обретает черты, не свойственные романтическому герою: будучи сильной личностью, находясь в борьбе с окружающим миром (но не с обывателями), он близок героям неоромантических текстов. Кроме того, герой Рюдберга не достигает цели своего путешествия или, если речь идет о поиске решения философского вопроса, не находит рационального ответа. Таким образом, развивающийся в романтическом ключе мотив странствия оказывается сопряжен с новым типом героя, возникающим в шведской литературе во второй половине XIX в.

Его лирический герой погружён в мечты и философские размышления. Взгляд на природу и окружающий мир отражает пантеистическое мировоззрение, в чем очевидно влияние романтизма, в особенности творчества Рунеберга. Также поэт отдаёт дань классической древности, экспериментируя с античными размерами. Рюдберг считал, что «нельзя создать чего-нибудь прекрасного, не включив в него и зерна истины»¹¹⁵. В частности, за отсутствие такого рода идей он строго критиковал поэтов-«фосфористов», за неясность и абстрактность их лирики. В поэзии Рюдберга таким зерном становится идея философская или, в ряде случаев, социально-политическая.

¹¹⁵ Цит. по: *К. Ф. Туандер*. Отклики романтизма в Дании и Швеции. // История западной литературы / под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф. А. Брауна, акад. Н. А. Котляревского, проф. Д. К. Петрова [и др.]. Т. 1-4. - Москва : Мир, Т. 3: Эпоха романтизма. – 1914. С. 463.

Глава 3. Лирика конца 1870-х гг. – 1890-х гг.

Во второй половине 1870-х гг. – начале 1880-х гг. начинается постепенный отход Рюдберга от романтических формул, поэт начинает выступать. Именно в этот период он делает свои наиболее значимые переводы, что способствует формированию поэтического стиля. Новаторский подход к литературному творчеству обусловлено и общей культурной ситуацией в Швеции: в эти годы нарастает популярность Стриндберга, и в Швеции окончательно утверждается искусство натурализма.

В лирике позднего периода Рюдберг углубляется в философские вопросы, прежде всего – о смысле человеческого бытия и особенностях мироустройства. С размышлениями о власти времени над людьми соотносится повторяющаяся тема детства, идеализация детского восприятия, которая наиболее часто возникает в стихотворениях с идиллическим хронотопом. Другой стороной его лирики становится социально-политическая тематика, с которой сопряжена философская проблема человеческой свободы и ее границ. Лирика Рюдберга поднимает актуальные вопросы эпохи, и его творчество становится уникальным явлением в шведской поэзии второй половины XIX в.

3.1. Проблема смысла человеческого существования

Вопросы о смысле человеческой жизни и сущности мироустройства повторяются во многих стихотворениях Рюдберга. В предыдущей главе было показано, как эта проблема поднималась в стихотворении «Откуда и куда?». В поздней лирике поэт неоднократно к ней возвращается, в том числе в переводах зарубежных текстов. Во второй половине 1870-х гг. поэт делает наиболее значимые из них. Наиболее крупной переводческой работой является первая часть «Фауста» Гёте. В 1877 г. за эту работу автор был удостоен Леттерстедтской литературной премии. Занятие переводами способствует формированию своего собственного поэтического стиля.

В переводе «Ворона» есть ряд неточностей как на уровне последовательности, так и на уровне лексики. В то время как герой По в начале стихотворения представлен сидящим над множеством томов: «Over many a quaint and curious volume of forgotten lore», – у Рюдберга фигурирует «одна старая книга / за которой мерещились старые, забытые веками всепрощения мысли». Между прочим, за год до публикации «Ворона» аналогичный образ появляется в стихотворении «В монастырской келье», написанном тем же стихотворным размером, что и стихотворение По – восьмистопным хореем.

Следующее различие обнаруживается во второй строфе: в подлиннике отсутствует указание на день, в который происходят события. Обозначен только месяц, что вызывает ассоциацию с холодом:

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.

У Рюдберга в то же время читаем:

Это никогда не уходит из моей памяти: то была последняя ночь в году,
в моей комнате, как и в моей голове, пронёсся ряд теней.

Aldrig går det ur mitt minne: årets sista natt var inne,
i mitt rum, som i mitt sinne, skred dess skuggors tåg förbi.

Шведский поэт не только указывает более точное время действия, усиливая эффект достоверности описываемых событий, но и с самого начала вводит двойное объяснение событий, указывая вероятность того, что мрачные образы рождаются в сознании героя. Далее в этой же строфе Рюдберг упоминает имя «Ленор» лишь один раз, в то время как в оригинальном тексте герой называет его дважды. Аналогично в шведском тексте имя возлюбленной упоминается без повтора в четвёртой строфе, а в четырнадцатой и шестнадцатой, где По также называет её по два раза, в шведском тексте имя вовсе опущено. Мотив сожаления об утрате возлюбленной в тринадцатой строфе переводчик сохраняет, однако от выделения местоимения «she» (у Рюдберга это «hennes» – её) курсивным

начертанием, присутствующего в подлиннике, он отказывается. Тем самым мотив утраты возлюбленной уходит на второй план, и чувства страха и отчаяния в стихотворении приобретают большее обобщение.

Другое значимое отличие состоит в рефрене в конце каждой строфы. В первых семи строфах Рюдберг, сохраняя единство рифмы, отказывается от повторения одного и того же словосочетания (у По это «nothing more», за исключением второй строфы, завершающейся словом «evermore»). Главный же рефрен «never more», звучащий во всех последующих строфах, видоизменён. Вместо словосочетания «больше никогда» Рюдберг выбирает слово «förfbi», имеющее разные варианты перевода («мимо», (что-либо) «закончилось», «прошло», (кто-либо) «уставший», «измученный»), что позволяет шведскому поэту варьировать смыслы. Так, в первый раз Рюдберг употребляет слово «förfbi» во втором стихе первой и второй строф в значении (проноситься) «мимо», затем в том же значении на конце шестой строфы:

То был ветер, который летел мимо.
var - en vind, som flög förfbi!

В репликах ворона и размышлениях героя, которые перемежаются с ними, слово приобретает значение (всё) «прошло», «ушло», «кончено».

В некоторых завершающих стихах возникают метафоры, отсутствующие в оригинале. Например, третья строфа подлинника завершается стихом:

This it is and nothing more.

Что Рюдберг переводит как

Лишь феерия теней.
Endast skuggors feeri.

Строфы пятнадцатая и шестнадцатая, имеющие одинаковый начальный стих как в тексте оригинала, так и в шведском переводе, у Рюдберга содержат несколько иной набор образов, нежели у По, но функция ворона как посредника между земным и потусторонним мирами, содержащаяся в подлиннике, сохраняется. Слова героя, обращённые к птице, получают более

широкий контекст, хотя мотивы утраты и стремления к исцелению и забвению остаются. У По акцент ставится на личные чувства героя:

'Prophet!' said I, 'thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted—
On this home by horror haunted—tell me truly, I implore—
Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!
Quoth the Raven, 'Nevermore.'

У Рюдберга герой говорит о своей душе, но его вопрос к ворону может прочитываться и в более глобальном философском смысле, так как не уточняется, о каком «конце» (änden) и какой свободе (fri) идёт речь:

«Ты пророк и левиафан, возможно птица, возможно сатана,
Заброшенный сюда человеческой ненавистью или яростью бури,
Скажи моей бедной душе, которая страдает, но ещё борется,
По следам которой идёт отчаяние, – скажи, каким может быть конец,
Есть ли ещё бальзам в Галааде, есть ли надежда на свободу?»
Ворон ответил: всё ушло.

Du profet och leviatan, kanske fågel, kanske satan,
slungad hit av mänskohatarn eller stormens raseri,
säg min arma själ, som lider, som besegrad ännu strider,
i vars spår förtvivlan skrider – säg vad änden månne bli!
Finns i Gilead ännu balsam, finns ett hopp att varda fri?
Korpen svarade: förbi!

Универсальный характер приобретает следующий вопрос героя, который отсутствует в оригинальном тексте стихотворения: «скажи, ждёт ли где-нибудь мир (покой)?» (säg <...> väntar ingenstädes freden?).

Таким образом, в варианте Рюдберга герой стихотворения стремится не только освободиться от личного ужаса, но и разрешить общечеловеческие проблемы, обращаясь с вопросами к высшим силам, в данном случае к птице-посреднице между двумя мирами. Примечательно, что в переводе используется гораздо больше вопросительных предложений, чем в подлиннике: шведский поэт привносит в текст элемент своего индивидуально авторского стиля. В то же время основной тон стихотворения все же задается темой смерти и мотивом утраты.

Тема границ человеческих возможностей и проблема жизни и смерти продолжается в еще один, более поздний перевод Рюдберга из лирики Э. По.

Речь идет о стихотворении «Колокола» (The Bells), перевод которого озаглавлено шведским поэтом как «Колокольный звон» (Klockringing, 1888) и помещен во второй сборник. Рюдберг точно следует звучанию стихотворения, однако видоизменяет ряд содержательных элементов. Во-первых, число строк в каждой части не совпадает с их числом у По. Переводчик стремится передать, прежде всего, основную идею колоколов как символа – вечный звон колоколов, сопровождающий человека на протяжении его меняющейся жизни – и его звучание. Используя различные шведские глаголы для обозначения звона колоколов и повторы, прибегая к приёму аллитерации, Рюдберг воспроизводит на родном языке звуки, имитирующие колокол, как это делает автор оригинального текста. В то же время количество повторов сокращается (слово *klockornas* – колокола удваивается только дважды: один раз в первой части, другой – в заключительной). Рюдберг вместо повторов добивается создания требуемого аудиального эффекта при помощи рифмы. Появляются в переводе и другие отступления от оригинала. Упоминание рунического стиха, символизирующего прошлое, извлекается из первой строфы и перемещается во вторую, сочетаясь с образом «саги любви», отсутствующем в подлиннике. В заключительной части рунический стих не упоминается. В последнем стихе третьей части созданный По мотив приливов и отливов дополняется образом пламени: «как пламя, изменчивые приливы и отливы» (*flammornas skiftande ebb och flod*). Первостепенными для Рюдберга в этом переводе представляются передача звукописи оригинала. Даже в заглавии акцент смещается с визуального образа колоколов в сторону звукового – «Колокольный звон» (Klockringing). Показательно, что стихотворение публикуется в поздний период творчества шведского поэта, совпадающего с периодом расцвета неоромантизма и приближающегося модернизма.

Исследователи говорили о влиянии Эдгара По на творчество Рюдберга. Особенно двух поэтов роднит внимание к теме смерти и частотное обращение к мотиву ужаса. Внимание Рюдберга к вопросам жизни и смерти

многие исследователи связывали с ранним уходом его матери. Эту версию выдвигает и Л. Форселл, ссылаясь на письмо, в котором Рюдберг вспоминает, как мать рассказывала ему, тогда ещё трёхлетнему ребёнку, о бессмертии души: «Какие-то части многогранной сущности Рюдберга остались с тех трёх лет навсегда. Но некоторые другие несут в себе пессимизм, одиночество и страх – тоже детские, но все более ясные и мрачные по мере того, как жизнь угасала, а опыт возрастал. “Fasa”¹¹⁶ – распространенное слово в поэзии Рюдберга. Оно сидит, как ворон на оконной раме в знаменитом стихотворении Эдгара. По, которое он перевел с родственным сопереживанием»¹¹⁷. Шведская исследовательница Й. Вестерстрём указывает, что По мог интересовать Рюдберга как автор, стоящий на пути к течениям рубежа XIX – XX вв.: «По актуализирует развитие по направлению к модернизму, среди прочего, тем, что он приобрёл большое значение для задающих тон французов с Бодлером во главе»¹¹⁸.

Работая над переводами, Рюдберг оттачивает собственный стиль. Укрепляя связь с мировой литературой, он вместе с тем привносит новое звучание в шведскую поэзию. Самые крупные переводческие работы, такие как «Фауст» и лирика По, содержат философские проблемы, над которыми шведский поэт все чаще задумывается в лирике позднего периода.

Одной из наиболее значимых для Рюдберга философских тем становятся размышления о жизни и смерти. Бок о бок с ними нередко звучит мотив власти времени над человеком, как в стихотворении «Антиной» (*Antinous*, 1877), которое было написано Рюдбергом в одно время с одноимённым эссе, вошедшим в сборник «Римские дни» (*Romerska dagar*). Оба произведения посвящены статуе Антиноя. В стихотворении находят отражение вопросы о жизни и смерти и связанная с ними смена поколений и эпох.

¹¹⁶ Шв. – ужас, страх.

¹¹⁷ Forsell L. *Vår sista humanist.* / Rydberg V. *Dikter.* Stockholm: Atantis, 1996. S. 10.

¹¹⁸ Westerström J. *Att vidga sitt lyriska jag. Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter.* Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2008. S. 43-44.

Антиной становится свидетелем того, как целые поколения людей «скользят вперёд по волне времени» (*glida fram på tidens våg*). Вечность и неизменность природы противопоставлены постоянно меняющемуся человечеству. Греческий юноша размышляет о смысле бытия: проблеме, обозначенной как «загадка, о которой размышляет каждое поколение и которую ни одно поколение не решило» (*den gåta, varje släkte grubblar på / och varje släkte ännu olöst fann,*):

В двух заключительных строфах поэт изображает людей, которые обращаются к статуе Антиноя с просьбой дать ответы на вечные вопросы:

Скажи, что ты видишь в глубине потока времени!
Скажи нам, что ты знаешь о загадке жизни!

Säg vad du ser djupt under tidens ström!
Säg oss om livets gåta vad du vet!

Антиной становится для Рюберга воплощением трагической судьбы, подходящим для развития философской проблематики. Этот образ привлекает автора своей противоречивостью, о чём он сообщает в эссе: «Он всегда предстаёт на первый взгляд узнаваемым, изменяя формы: то как герой, то как бог <...> в его облике мы можем представить себе дух вселенной – сияние первозданного света, которое проявляется в различных божественных явлениях, но во всех них несёт в себе печаль оттого, что он оставил жизнь в бесконечности ради жизни в конечном мире. И несмотря на всё это, он – человек из плоти и крови, которого искусство сделало своим предметом: не иначе как мальчик, чья жизнь оборвалась в самом расцвете. Словом, он с головы до ног – паутина противоречий, сплетающаяся в единство трогательной красоты»¹¹⁹. В лирическом стихотворении Рюдберг через образ этого противоречивого героя показывает противоречивость мира.

Х. Гранлид соотносит Антиноя с героями последующих стихотворений Рюдберга¹²⁰: Томтенем и феей, также наблюдавшими за людьми и происходящими с ними изменениями. В стихотворениях «Томтен» (*Tomten*,

¹¹⁹ *Rydberg V. Romerska dagar. Stockholm: Jos. Seligmanns förlag. 1876–1877. S. 114.*

¹²⁰ *Granlid H. Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. S. 28.*

1881) и «Фея – к девочке» (Älvan till flickan, 1881), опубликованных в первом сборнике, Рюдберг обращается к образам сверхъестественных существ из шведского фольклора, через них показывая, что законы мироздания являются непостижимыми.

Центральный образ в стихотворении «Томтен» – домашних дух, хранитель селения, традиционно изображаемый как маленький человек с густой белой бородой и в колпаке – фактически домовый. В стихотворении идеализируется жизнь на лоне природы, что связывает его с образцами ранней лирики, пронизанными пантеистическим мировоззрением. Кроме того, звучит поэтизация детства, которая развивается в более поздних текстах:

К детским комнатам
Он затем приближается на цыпочках
Чтоб увидеть хорошеньких малышей.
<...>
Это его наивысшее счастье.

barnens kammar han sen på tå
nalkas att se de söta små,
<...>
det är hans största lycka.

Бессмертный Томтен, наблюдая за хутором и его жителями, задумывается о смысле человеческого бытия, стремится разгадать «загадку» (gåtan) жизни и смерти, понять, когда уходит одно поколение людей и на смену ему приходит другое:

... откуда
Они спустились сюда?
Род быстро следовал за родом,
Процветал, становился старше, уходил – но куда?
Загадка, которую не разрешить...

...varifrån
kommo de väl hit neder?
Släkte följde på släkte snart,
blomstrade, åldrades, gick – men vart?
Gåtan, som icke låter...

Тема повторяемости жизненного цикла выражается в стихотворении и посредством символического образа вечного круговорота в природе: зима

сменяется весной, что знаменует возвращение ласточки, чередование дней и ночей обозначено мотивом циклического движения месяца. Кольцевая композиция произведения подчёркивает значимость круговорота как символа. Повторяемость событий подчеркивается и в использовании анафоры в шести из одиннадцати строф. В заключительной строфе, почти повторяющей первую, течение времени сравнивается с потоком водопада, источник которого нельзя рассмотреть с земли – ещё один символ недостижимости тайны жизни: вопрос Томтена остаётся без ответа. Для сверхъестественных сил вопрос о конечной цели человеческого существования является загадкой – такова мысль поэта, что символизирует образ домового. К. Варбург пишет, что в этом стихотворении автор «поставил вопросы, которые волновали его как теолога, мыслителя и поэта, вопросы происхождения и эсхатологии, начального и конечного, вопрос “откуда и куда?”»¹²¹.

В стихотворении «Фея – к девочке» также мифологическое существо – фея (*en älva*), олицетворяющая речной ручей, – стремится разгадать тайну смысла человеческого существования: здесь снова употребляется слово «загадка» (*gåtan*). Она наблюдает за купающимся в реке ребёнком и сравнивает его судьбу со своей. Речная фея понимает, что жизнь этой девочки пойдёт по тому же пути, что и жизнь других людей.

Стихотворение состоит из трёх строф, однотипных по форме. В каждой строфе по двенадцать стихов: два коротких четырёхстопных, рифмующихся попарно, чередуются с одним восьмистопным – подобный терцет повторяется четырежды. Притом все восьмистопные стихи во всех трёх строфах рифмуются между собой, а последний стих в каждой строфе повторяется. Каждая из трёх строф соотнесена с одним из этапов жизни человека: первая – детство и начало взросления, вторая – окончательное взросление, женитьба и материнство, третья – смерть. В коротких двустишиях переданы наблюдения речной феи за ребёнком, в восьмистопных

¹²¹ *Warburg K. Viktor Rydberg, hans levnad och diktning*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. S. 448.

– её размышления о собственном вечном существовании. Форма здесь определяется содержанием: короткие строки посвящены переменчивой и кратковременной человеческой жизни, а длинные строфы, в которых сохраняется рифма и часто повторяются одни и те же слова, передают состояние бессмертия и неизменности.

Символы в стихотворении образуют антитезы: фея непосредственно связана с водной стихией, девочка – с огненной, человек «загорается» чувством и «сгорает», когда умирает, вода же остаётся цельной и неизменной. Рассуждения феи о смысле человеческой жизни достигают кульминации в третьем терцете третьей строфы:

Ах, течение моей реки никогда не достигнет
Цели, к которой ведёт твоя дорога,
Оправданная радостью жизни и оправданная ее страданиями.

Ack, mitt flodlopp aldrig hinner
målet, som din bana vinner,
då av livets fröjd förklarad och förklarad av dess kval.

В этой сентенции содержится единственная возможная разгадка смысла бытия. Но суть жизни ради самой жизни во всех её проявлениях непостижима для существа, живущего вечно, такого как фея или Томтен. Через мифологические образы Рюдберг представляет своё философское видение мироздания: мир представляется ему противоречивым и как бы подчиняющимся своим законам всех живых существ. Между тем, обращение к фольклору является развитием национальной темы, широко представленной в более ранних текстах.

Схожей по своему положению с Томтеном и феей оказывается центральная героиня стихотворения «Психея» (Psyke, 1885). Образ античной героини, связанной одновременно с миров богов и миром смертных, развивается в романтическом ключе: «тоскуешь ты по свету и свободе, идеалу красоты» (längtar du till ljus och frihet, till det skönas ideal). Кроме того, возникает мотив «загадки, покрытой тёмным облачением» (en gåta, höljd i nattens dunkla skrud): один из наиболее повторяющихся в лирике Рюдберга. Заметим, что стихотворение написано восьмистопным хореем, размером

«Ворона», где также присутствует мотив мрачной тайны. Образ Психеи символизирует стремление человека постичь скрытые законы мироздания, проникнуть в недоступные сферы. Далее этот частотный мотив поэзии Рюдберга разворачивается в градацию чувств героини: «ты хочешь большего: ты хочешь знать, ты хочешь видеть» (du vill mera: du vill veta, du vill se) – а затем происходит резкая смена интонации: «И ты видишь: счастье твоё ушло, и ты знаешь: горе в твоём сердце» (och du ser — din lycka svunnen, och du vet — ditt hjärtas ve). Психея становится аллегорией утраченной мечты. Во второй части стихотворения поэт проводит мысль о необходимости решительного действия, снова поднимая проблему силы человеческого духа:

Было ли преступным твоё желание? Нет, если ты преданно
Решишься на всё ради того, что любишь, решишься пересечь реку смерти...

Var det brottsligt, vad du ville? Nej, om du med trofast mod
Vågar allt för vad du älskar, vågar över dödens flod

В заключительной строфе возникает мотив жертвенной любви, что позволяет говорить о наличии в тексте элемента христианской морали. Характер Психеи сближается с романтическими героями. Рассматривая образ Психеи в романтической литературе, Ю.Г. Котарди анализирует произведения Э.Т.А. Гофмана, Дж. Китса, Г. Гейне и Э.А. По и приходит к выводу, что «романтизм постоянно балансирует между двумя крайностями: с одной стороны, античной эстетикой, обращение к которой было связано с авторитетом веймарских классиков и «Истории искусства древности» И.И. Винкельмана, а с другой — средневековым мистицизмом, проникшим в романтизм после поворота Ф. и А. Шлегелей к католичеству»¹²². Обе эти «крайности» характерны и для творчества Рюдберга. В то же время, необходимо учитывать и скандинавский контекст: в 1862 г. выходит история Х.К. Андерсена под названием «Психея» (Psychen), в которой ставится проблема таланта. Именно Психея становится единственным сохранившимся

¹²² Котарди Ю.Г. Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма. // Мифологические образы в литературе и искусстве. М.: Индрик, 2015. С. 40-41.

произведением главного героя – молодого художника. «Она становится символом вечности, воплощенной в искусстве, поскольку душа бессмертна. – пишет А.В. Коровин, – Андерсену замечательно удастся передать колорит эпохи, напоенный духом всеобщего поклонения искусству, вечно юному, жизнерадостному и прекрасному»¹²³. У Рюдберга нет связи образа Психеи с искусством, но он также становится символом вечности, а точнее – стремления достичь ее, выбраться за пределы существующих условий.

Стихотворение из десяти строк «Наследие хаоса» (*Arv från kaos*, 1891) развивает тему противоречивости мира. В его основе лежит античная космогония. Лирический герой говорит о «матери Хаос» как о прародительнице Земли и всего живого. Рассуждая о человеческих пороках, он возвращается к мифологическому истоку. Стихотворение состоит из риторических вопросов: тем самым поэт выражает свой взгляд на мир как непостижимый и порой кажущийся враждебным к человеку. «Небесная чистота» (*Himmels renhet*) мира противопоставлена «низменной природе» (*låga art*) и «почти непримиримому убожеству» (*knappt försonbar uselhet*) человека. Пессимистические выводы стихотворения все же не являются определенным убеждением поэта или его героя: как и ранее, Рюдберг оставляет философские вопросы без ответов.

Мысли о судьбе каждого человека и человечества в целом содержатся в предисловии и послесловии к лиро-эпической поэме «Новая Песнь о Гротти» (*Den nya Grottesången*, 1891), в которой переплетаются античные, древнескандинавские и христианские мотивы и образы. В ней автор даёт критическую оценку урбанизации и механизации жизни, используя и трансформируя сюжет древнескандинавской «Песни о Гротти». Мельница, перемалывающая людей, становится символом эксплуатации человеческого труда. Но, как отмечает шведский историк литературы И. Алгулин, «ужасающие условия труда, описанные в поэме, не соответствуют условиям работы в Швеции того времени, а имеют, скорее, обобщённое

¹²³ Коровин А.В. Творец и искусство в романах Х.К. Андерсена // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 2. С. 58.

международное значение»¹²⁴. В то же время, поэма охватывает более широкий круг волновавших автора вопросов, нежели сугубо социальная проблематика. В прозаическом послесловии к поэме автор вновь возвращается к Агасферу и вкладывает в его уста критику современных материалистических концепций, нищезанятия и утопического социализма, «приводящего к мельнице Гротти»: притом под материализмом в тексте понимается одновременно и тип философского мировоззрения. Мельница становится развёрнутой метафорой, в которую Рюдберг облакает свои размышления о социально-политических проблемах и философских теориях своего времени.

Постановка философских вопросов и акцент на непрерывном стремлении человека постичь законы мироздания – одна из отличительных черт в творчестве Рюдберга. Поднимая философский вопрос, герой, как правило, оставляет его без ответа: в ряде случаев вопросительное предложение ставится в последние строки стихотворения – это становится одним из стилеобразующих факторов лирики Рюдберга. Зачастую для выражения волнующих автора философских проблем используются фольклорные и мифологические образы. В этом состоит его расхождение со шведскими романтиками, для которых мифология и народное творчество имели значение прежде всего не в качестве иносказания, а сами по себе – как способ вернуться к древним истокам, воспринимавшимся как идеал.

3.2. Идиллический хронотоп и тема детства

Атмосфера идиллии воспроизводится во многих стихотворениях Рюдберга. Зачастую героями его произведений становятся представители народа: крестьяне, сельские жители. Человек в лирике Рюдберга, как показали уже ранние ее образцы, предстает в единстве с природой. Можно говорить о наличии идиллического хронотопа в таких произведениях.

¹²⁴ *Algulin I. History of Swedish Literature. Stockholm: Swedish Institute, 1989. P. 97.*

Идиллический хронотоп возникает в мировой литературе с появлением жанра идиллии в творчестве Феокрита. В литературе Нового времени его развитие приходится на период XVII – XIX вв. Н. Буало в своём трактате «Поэтическое искусство», говоря о поэтике идиллии, прежде всего подчёркивает присущую этому жанру сдержанность тона: «Напыщенных стихов не признает она, / Нам сердце веселит, ласкает наше ухо, / Высокопарностью не оскорбляя слуха»¹²⁵. Всестороннее изучение идиллии начинается на рубеже XVIII – XIX вв. В 1756 г. выходит сборник прозаических идиллий швейцарского автора С. Геснера, высказавшего в предисловии мысль о необходимости относить идиллию к прошлому: «самое лучшее расположение то, которое проистекает от воображения и кротости духа, когда мы при помощи их оставляем свои нравы и переносимся в золотой век»¹²⁶. И. Г. Гердер, критикуя подход, избираемый Геснером, утверждает о возможности создания идиллии на современном материале: «Во всех обстоятельствах жизни — там, где они не отдалены от природы — ...цветы, Аркадия, или ее нет нигде... Большой и новой становится область идиллии. Каждое сословие вносит в нее новые положения, новые краски, новое выражение»¹²⁷.

Ф. Шиллер формулирует задачу идиллической поэзии: «изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешнею средою»¹²⁸. Кроме того, немецкий мыслитель выделяет такой элемент идиллии, как ностальгия по детству. Как будет показано ниже, в ряде стихотворений Виктора Рюдберга она является определяющим мотивом.

В. Гумбольдт рассматривает понятие «идиллия» не только как жанровое определение, но и как совокупность особенностей восприятия

¹²⁵ Буало Н. Поэтическое искусство. Пер. Э.Л. Линецкой. М.: Гослитиздат, 1957. С. 66.

¹²⁶ Геснер С. Полное собрание сочинений. М: В Университетской типографии, у Люби, Гария и Попова, 1802-1803. С. 3.

¹²⁷ Herder J. Idyll // Adrastea. Leipzig, 1801. Bd 2. P. 187-188.

¹²⁸ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. // Статьи по эстетике. М.-Л.: Academia, 1935. – С. 366.

окружающего мира, «известное настроение ума, способ чувствования»¹²⁹ [курсив автора – В.С.]. О характере идиллии философ пишет: «Пахарь, пастух, тихий обитатель мирной хижины — все они редко совершают значительные поступки, а совершая их, уже выходят из своего круга. Характеризует их обычно не то, что они вершат, но то, что завтра повторится сделанное сегодня, — им привычно жить и действовать именно так, а не иначе; о них нельзя рассказать — их нужно описывать. Поэтому объект идиллии — это *состояние*»¹³⁰ [курсив автора – В.С.]. М.М. Бахтин рассматривает идиллию в прозе, выделяя в качестве одной из форм романного хронотопа идиллический хронотоп. Исследователь указывает три отличительные особенности идиллии: единство места, то есть «прикрепленность жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена»; ограниченность жизни основными её явлениями — «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты»; и, наконец, «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни»¹³¹ Хотя у Бахтина речь идёт о романном хронотопе, все перечисленные характеристики находят отражение и в поэтической идиллии. Сказанное справедливо и по отношению к лирике Рюдберга.

Идиллический хронотоп в лирике Рюдберга часто связан с пантеистическим обожествлением природы и отождествлением человека с ней. Как было показано в предыдущей главе, уже в ранних стихотворениях Рюдберга также возникает мотив преодоления времени. Он повторяется и усложняется в поэзии 1880-х – 1890-х гг., содержащих идиллический хронотоп с одной из его частотных черт – идеализацией детства.

Мотив преодоления времени через возвращение к счастливым эпизодам детства звучит в стихотворении «Гравюра в псалтыри» (Träsnittet i

¹²⁹ Гумбольдт. В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 244.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 375.

psalmboken, 1879). Особенностью стихотворения становится наличие образов-экфрасисов. Центральный из них представляет собой изображение царя Давида, исполняющего псалом под звуки арфы на фоне Сиона. Гравюра возрождает воспоминания о посещении церкви вместе с матерью и о своей первой псалтыри. Его отношение к гравюре носит не религиозный характер, а эстетический: он наслаждается оттиском как произведением искусства, которое вызывает в его сознании ряд ассоциаций с детством. Тем самым работа художника становится элементом внешнего мира, связывающим настоящее с прошлым. Единственным способом преодолеть границы между ними оказывается искусство. Другим объектом, связывающим прошлое с настоящим, становится портал церкви:

Меж древних деревьев стоит высокий и холодный,
С гербами Свеев и Йётов,
Высеченными из гранита, портал собора...

Bland åldriga trån står hög och sval,
med Sveas vapen och Götas
i mejslad granit, stadskyrkans portal...

Примечательно, что из всех возможных архитектурных элементов в стихотворении описан именно портал, который тем самым символизирует переход героя в прошлое. При этом обозначается связь героя с миром детства, но и с национальным прошлым, что знаменует упоминание йётов и свеев.

К теме детства поэт вновь обращается в стихотворении «Купающиеся дети» (De badande barnen, 1879), написанном в том же году, что и «Гравюра в псалтыри». Вновь создается натурфилософская картина мира, в которой человек предстаёт в неразрывной связи с природой. Герои стихотворения, мальчик и девочка, едины с ручьем и окружающими его флорой и фауной. Дети сравниваются с птицами: «на лугу долго летали, как ястреб и голубка» (sedan de på ängen länge flugit kring som hök och duva.). Их отличают такие качества как жизнерадостность, простота и невинность. Последнюю особенность подчёркивает и Х. Гранлид в своём анализе стихотворения: «здесь поэт видит детей такими, какими он хотел их видеть: существами,

свободными от греха, почти бесполоми, не боящимися быть обнажёнными»¹³². Американский исследователь Ч.У. Сторк также отмечает, что Рюдберг в своей поэтике «свободен от сексуального мотива», и называет эту особенность свойством «идиллической новизны»¹³³. Идиллический мотив ностальгии по детству раскрывается преимущественно в романтическом ключе, однако здесь налицо развитие традиции И.В. Гёте, также писавшего стихотворения с идиллическим хронотопом: эпиграф к своему стихотворению Рюдберг берёт из песни, включённой в состав романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». В тексте Рюдберга создаётся то же настроение, которое присуще и песне Миньоны в романе. Имя немецкого классика упоминает и К. Варбург, отмечая в идиллиях шведского поэта «то непосредственное, подлинно наивное настроение, которое мы любим у Гёте и Рунеберга»¹³⁴. Однако предпосылка обращения к образам детей и создания идиллической картины природы у шведского автора связана с событиями современности: в период роста городов поэт идеализирует жизнь людей на лоне природы, представляя её как благо и выражая тем самым обеспокоенность по поводу отчуждения человека от естественного мира. Притом свойственный раннему Рюдбергу мотив двоemiрия в стихотворении сменяется идеализацией природы в её естественном состоянии.

В стихотворении «Священное дерево» (*Vårdträdet*, 1888) идиллический мотив жизни людей на лоне природы связан с национальной традицией выращивания возле дома дерева, которое, согласно поверью, оберегает хозяев. Текст состоит из двух частей: в первой изображено священное дерево, роль которого здесь выполняет липа, растущая на хуторе. Лирический герой первой части – седовласый старик, обращающийся к дереву, которое стало жертвой бури. Пока другие жители дома оплакивают упавшее дерево, старик говорит о его будущем возрождении – новой жизни в

¹³² *Granlid H.* Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 68.

¹³³ *Stork C.W.* The Poetry of Viktor Rydberg // *Shelling Anniversary Papers*. New York: The Century CO, 1923. P. 298.

¹³⁴ *Warburg K.* Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning. Senare Delen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. S. 414.

потомстве. Стихия символизирует технический прогресс, отдаляющий человека от естественной среды, а речь героя – грядущее возвращение человека к природе и возрождение памяти о прошлом: новое дерево, растущее на месте упавшего, олицетворяет родовую память человека, связывающую шведа с древней традицией Севера. Эта память вечна, так как она укоренена в прошлом, как дерево в земле. Во второй части стихотворения возникает образ ясеня Иггдрасиля – тем самым тема священного дерева приобретает более широкий контекст. В заключительных строфах Иггдрасиль именуется «всеобщим священным деревом» (alltets vårdträ). Обращение к древнескандинавской мифологии вновь подчёркивает связь шведов – современников Рюдберга – с общим для всей Скандинавии историческим прошлым. Сама по себе оппозиция «природа – цивилизация» является одним из наиболее частотных мотивов в искусстве романтизма. Однако в стихотворении Рюдберга изображение цивилизации как разрушительной для природы силы обусловлено не столько влиянием романтической литературы, сколько реакцией автора на события современности: развитием технологий и урбанизации, ухудшением условий труда, появлением новых философских концепций.

В стихотворении «Поэзия детства» (Barndoms poesien, 1888), вошедшем во второй сборник, «проводником» в мир детства становится народное творчество: песни, сказки, предания. Герой, вспоминая, как няня учила понимать пение птиц, приводит диалог между вороной и птенцами, который позаимствован поэтом из народной песни: один из её вариантов можно найти в первом томе собрания народных песен А. И. Арвидссона «Шведские древности» (Svenska fornsånger, 1834-1842). Здесь подчеркивается связь человека с миром природы с национальной традицией: обе темы уже возникали в ранней лирике Рюберга. Погружаясь в мечты о сказочной стране, герой стихотворения ориентируется на переданное няней сказание (sägen), согласно которому путь к чудесному «острову южного ветра» (sunnanvindens ö) могут указать либо птицы, либо легендарный странник из Иерусалима,

либо домовой. В третьей части стихотворения реальный мир в сознании героя сливается воедино со сказочным миром. Возникает образ ворот как границы между ними. Два мира противопоставлены друг другу: «Но как бы в этом месте судьба ни повернулась, / Там, за воротами, поэзия весела и молода» (Men hur än därute livets öden välva, / är därinom porten dikten glad och ung). Сказочная страна провозглашается государством детей, в котором царят вечная юность и свобода.

Шведская исследовательница К. Нюквист обращает внимание на выразительный хронотоп стихотворения: «Здесь, прежде всего, наблюдается явное противоречие между внутренним и внешним. Оно представлено уже во второй строке стихотворения, где дети находятся за окном в уютном и теплом помещении, а птицы замерзают на холоде снаружи <...> в заключительных строфах появляется еще одна пара "внутри-снаружи". Страна детства находится внутри, а герои стихотворения обнаруживают себя в стране взрослых снаружи. Другая значимая тематическая структура – время. В стихотворении чётко противопоставлены “сейчас” и “тогда”»¹³⁵. С одной стороны, здесь налицо романтическое мировосприятие с его двоемирием, а также стремлением лирического героя вырваться за пределы окружающей его действительности, поиски «Золотого века» в прошлом через обращение к народному творчеству. С другой стороны, необходимость сохранения народной памяти продиктована для поэта современными историческими событиями – урбанизацией и усиливающимся влиянием других национальных культур на шведскую, которое могло повлечь за собой забвение традиций, сохраняемых в сёлах. Здесь, как и в «Гравюре по дереву», идиллический хронотоп и мотив возвращения к детству через искусство сочетаются с национальным колоритом.

Атмосфера идиллии возникает и в нескольких стихотворениях на христианскую тему. Первое из таких произведений – «Дева Мария в розовом

¹³⁵ Nykvist K. Än ljuder kattens silverhorn // Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter. Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2008. – S. 142.

саду» (Jungfru Maria i rosegård, 1891), помещённое во втором сборнике после «Поэзии детства». В стихотворении два плана: один из них представляет то, что видит Дева Марии во сне, другой – события, происходящие в реальном мире, окружающем спящую. В данном тексте, как и в «Поэзии детства», содержится антитеза «внутри – снаружи», в которой противопоставлены две плоскости – сна и реальной действительности, которые обозначены словами *därinne* (буквально «здесь внутри») и *därute* (буквально «там снаружи»). Идеал, представленный во сне героини, противоречит действительности, и розы в саду символизируют эту антитезу:

Здесь – группа молодых роз;
Там, на израильской равнине, они засыхают,
Там время течёт тяжело
К сновидице оно подкрадывается тихо и легко.

Там рабство, насилие и раздоры,
Гибнущий мир, разъедаемый грехами.
Здесь сны о вечной жизни,
О свободе на земле, о человеческих правах.

*Därinne är rosornas skara ung;
den vissnar ute på Jisreels slätt.
Därute är gången av tiden tung;
vid drömmerskan smyger han tyst och lätt.*

*Därute är träldom och våld och kiv,
en döende värld, av synder frätt;
därinne drömmar om evigt liv,
om frid på jorden och mänskorätt.*

Заключительный стих всего текста повторяет последний стих первой строфы со значительным преобразованием: в начале Деве Марии снятся предстоящие роды «улыбающегося мальчика из рода Давидова», а в заключительной строфе словосочетание «улыбающийся мальчик» (*leende gosse*) заменено на «мученик ради народа» (*folkmatyren*). Обращаясь к христианским мотивам, в частности к мотиву мистической розы, символизирующей непорочность Девы Марии, поэт подчёркивает противоречия между идеалом и действительностью.

Вошедшие в состав романа «Оружейник» стихотворения «Вифлеемская звезда» (*Betlehems stjärna*, 1891) и «В Эстерланд» (*Till Österlaang*, 1891) также

содержат идиллический хронотоп, который сочетается с религиозным мистицизмом. Маргит, исполняющая песню героиня, описывает ночь с «сияющей над озером звездой», которая указывает путь детям и пастухам. Женщина испытывает эстетическое наслаждение при виде ночного пейзажа с Вифлеемской звездой – схожая интонация звучит в «Гравюре в псалтыри». В песне «В Эстерланд» Маргит выражает жажду стать единой с Богом, однако религиозное побуждение уподобляется в стихотворении мирскому и соотносится со стремлением в Эстерланд¹³⁶ к возлюбленному. Сравнение героини, смертной девушки, с лилией Сарона, которую должен сорвать тот, к кому она обращается, указывает на связь стихотворения с циклом Стагнелиуса. Однако если в ранней лирике заимствования прослеживаются на уровне устойчивых формул и, вероятно, не всегда осознавались самим автором, здесь налицо прямая аллюзия к предшественнику. Рюдберг обнажает духовные противоречия, характерные для его эпохи, но вместе с тем показывает возможность примирения между идеальными представлениями и обыденной жизнью. Отметим также, что христианские мотивы в его стихотворениях возникают в период личного примирения поэта с религиозной жизнью Швеции.

Идеализация детства и народной жизни зачастую объясняется стремлением автора сохранить элементы национальной культуры, память о которых оказывается под угрозой в период урбанизации. В данном отношении Рюдберг отдалается от романтиков начала столетия, чей интерес к национальнй старине и народной культуре был обусловлен сдвигом в сознании европейцев, связанным с историческими событиями конца XIX в. и разочарованием в идеалах эпохи Просвещения. Герой Рюдберга, устремляясь в прошлое фактически пытается преодолеть границу между прошлым и настоящим, то есть противостоит самому времени. С одной стороны, противостояние силам, неподвластным человеческому разуму, можно трактовать как черту богоборческую, характерную для героя романтического.

¹³⁶ Эстерланд – исторический регион Швеции, расположенный на юге современной Финляндии.

Но герой Рюдберга не является исключительной личностью, он не противопоставлен окружающему обществу, а является его частью. Борьба с неподвластными человеческому разуму явлениями характерна для героя натурализма.

3.3. Тема свободы

Вопрос о человеческой свободе и ее границах занимает значительное место в творчестве Рюдберга. Отчасти он возникает и в текстах с древнескандинавскими мотивами, но еще чаще тема свободы звучит в поздних стихотворениях.

В культуре романтизма, наследником которой является Рюдберг, традиционно говорилось о проблеме свободы в контексте оппозиции «свобода – неволя». Для шведских романтиков вопрос о свободе связывался с представлениями К.Я. Бустрёма об индивидуально-личностном чувственном мире. В произведениях авторов «Союза Авроры» он решается через репрезентацию индивидуального мировосприятия героя, зачастую связанного с мистицизмом. Для Рюдберга, в отличие от романтиков, идея свободы непосредственно связана с противостоянием ограничивающим ее факторам, так как он воспринял не только романтическую эстетику начала XIX в., но также идеи либеральной журналистики и литературы 1830-х гг. В поздней лирике Рюдберга идеал свободоловливового характера зачастую находит выражение в образах и мотивах из античной истории и мифологии.

В творчестве романтиков античная культура также была одним из знаковых компонентов. «Союз Авроры» получил свое название в честь древнеримской богини: его участники активно использовали в своем творчестве античные размеры и обращались к мифологическим образам Древней Греции и Древнего Рима, в чем следовали по пути европейских авторов Ренессанса. Стагнелиус стремился к точному воспроизведению

античной метрики. Для участников «Готского союза» античная эпоха имела особое значение как период, к которому они относили зарождение шведской нации. В связи со всем этим, античность имела для романтиков значение сама по себе, вне отношения к какой-либо отвлеченной мысли, такой как идея свободы у Рюдберга.

В 1870-е гг. научный интерес Рюдберга к классической древности нашёл выражение в историческом труде под наименованием «Римские дни». В копенгагенское издание труда¹³⁷, осуществлённое другом поэта, издателем О. Борхсениусом (Otto Frederik Christian William Borchsenius, 1844 – 1925), включены два стихотворения, отсылающих читателя к античности, – «В монастырской келье»¹³⁸ (I klostercellen, 1876) и «Дексипп» (Dexippos).

Хотя стихотворение «В монастырской келье» относится к середине 1870-х гг., представляется, что его уместно проанализировать именно в этой главе: во-первых, его тема связана с мотивом познания и расширения его границ, а стало быть, и с темой свободы. Во-вторых, размер стихотворения, восьмистопный ямб, по всей видимости, навеян переводом «Ворона», которым над которым шведский поэт работал как раз в этот период. Фактура стихотворения Рюдберга также имеет сходство с «Вороном»: мужчина сидит в одиночестве над книгой в помещении с окном и постепенно осознает, что ему открывается некая волнующая тайна. Герой текста – средневековый монах, который переписывает произведения Платона и Гераклита, не подозревая о том, что идеи античных мыслителей впоследствии будут иметь значение для мировоззрения людей эпохи Ренессанса и Нового времени. В заключительной строфе возникает противопоставление средневекового христианского мировоззрения и античной философии. Образы-символы «окно» и «лампада» сочетаются, образуя мотив распространения древнего знания по всему миру. Образ самого монаха символизирует единство,

¹³⁷ Rydberg V. Romerske Dage. Kjøbenhavn: A. Schous, 1877.

¹³⁸ Здесь под наименованием «Старый монах в монастырской келье» (Den gamle Munk I Klostercellen).

обнаруживаемое Рюдбергом в морали античной диалектики и христианского вероучения.

Совсем иную тональность имеет короткое стихотворение «Совет Гесиода». Оно состоит из одной строфы, написанной пятистопным ямбом:

Молитвы с поднятыми руками недостаточно
Земледелец, когда ты просишь о посевах,
Молись, положив руку на плуг!
Тогда сила молитвы благословит твой труд.

Bön med lyfta händer är ej nog,
lantman då du ber för jordens gröda
bed med handen på din plog,
då välsignar bönen kraft din möda.

Текст представляет собой вольный перевод нескольких стихов из «Трудов и дней». Приводим соответствующий отрывок из эпоса Гесиода в подстрочном переводе Г.К. Властова:

Молись же подземному Зевсу и целомудренной Деметре, –
да вызреют и будут полновесными Деметры священные дары
когда ты начинаешь первое паханье и за конец рукоятки плуга
рукою берёшься и за копьё...¹³⁹

Хотя заголовок стихотворения отсылает читателя непосредственно к Гесиоду, в действительности между двумя текстами есть значительное различие: в то время как античный автор действительно обращает свой совет к земледельцу, у Рюдберга подразумевается отношение к любой деятельности вообще. Само понятие о молитве у шведского поэта неоднозначно, так как он опускает упоминание Зевса, тем самым подчёркивая, что совет направлен не только древнегреческим язычникам, но и современникам поэта, включая преобладающих в Швеции протестантов.

Тема свободы человека является одним из центральных вопросов в драматических поэмах «Прометей и Агасфер» (Prometeus och Ahasverus, 1882) и «Нерон и молния» (Nero och Ijungelden, 1882). Драматическая поэма – жанр, восходящий к драматическим произведениям в стихах, в котором лирическое и драматическое начало имеют одинаковую роль. И.Г. Неупокоева выделяет такой признак жанра как «решительное преобладание

¹³⁹ Гесиод. Работы и дни. Теогония. Щит Геракла. М.: USSR, 2022. С. 114.

лирико-философского начала над событийным»¹⁴⁰. Жанр приобретает актуальность в середине XIX в. В скандинавской литературе периода наиболее популярны драматические поэмы Х. Ибсена («Пер Гюнт», «Бранд»). В русской литературе к нему обращался И.С. Тургенев («Стено»). К этому жанру относится, и написанный в начале века «Фауст» И.В. Гёте, первая часть которого переведена Рюдбергом на шведский язык. Примечательно, что именно после публикации этого перевода Рюдберг создает авторские произведения в том же жанре. Появление двух драматических поэм, заключающих первый сборник лирики, знаменует собой важный этап в становлении Рюдберга как поэта.

Текст «Прометей и Агасфера» состоит из двух частей: собственно поэтического диалога между двумя заглавными героями и предваряющей его прозаической предыстории. В первой части Ной рассказывает своим согражданам о Прометее, взбунтовавшемся против «бога времени», то есть Зевса, который отнял у людей свободу и сделал их рабами как своего положения, так и своих желаний. С «Богом вечности», в пользу которого Прометей отвергает Зевса, в первой части отождествляется иудейский Бог, а во второй – христианский Мессия.

Вторая часть текста представляет собственно драматическую поэму. В центре первой драматической поэмы Рюдберга – диалог между Прометеем и Агасфером – это противопоставление разных аксиологических систем, взглядов на бытие и общество. Образы двух героев представляют собой художественное воплощение оппозиции «узник – странник». Прометей может в любой момент избавиться от своих мук, обратившись с молитвой к «богу времени». К этому и призывает его Агасфер, поскольку, как утверждается в первой части, после освобождения Прометея наступит конец света, и, следовательно, освободится от наказания и Агасфер. Однако Прометей не стремится вырваться из цепей. Он выражает готовность

¹⁴⁰ *Неупокоева, И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М.: Наука, 1971 С.192.

переносить страдания в борьбе за свободу духа: «Моё утешение – чувство правоты» – объясняет он собеседнику. И далее: «Да, Зевс жестокий повсюду царит, / Но в моём мире – нет». Прометей является идеалистом (как и сам Рюдберг¹⁴¹), поэтому духовная свобода для него первостепенна.

Агасфер обвиняет собеседника в индивидуализме из-за его отказа подчиняться «богу времени», хотя фактически Прометей не является индивидуалистом. Смысл его борьбы – в сострадании к людям:

Дай утешение и помоги страждущим, защити их,
И никогда не преклоняйся перед эгоистичной силой.

Div tröst och hjälp och värn åt den som lider,
Och böj dig aldrig för en självisk makt!

Агасфер призывает Прометея перестать размышлять о чужих страданиях. Он убеждён, что всё, против чего выступает Прометей, связано с естественным и неизменным ходом событий:

Я несу свой жребий, и достаточно знать,
Как мы толкуем туманный совет Господа
И как мы разгадали загадку жизни,
Счастье есть знак его милости,
Страдание есть знак его гнева.

Jag bär min lott, och det är nog att veta,
Att hur vi tolke Herrens dunkla råd,
Och hur vår tanke livets gåta rede,
Står lyckan fram som tecken av hans nåd,
Eländet fram som tecken av hans vrede.

Сам автор в письме от апреля 1879 г. называет своего Агасфера «представителем исторической необходимости»¹⁴² В этом отношении его роль странника обретает особую значимость: именно из-за своих скитаний он был свидетелем жизни различных народов и замечал закономерности истории. Он упрекает Прометея в отвлечённости суждений:

Божья воля проявляется в том, что есть;
Твоя воля – только в том, что «должно» быть...

Guds vilja visar sig i det som är;
er vilja blott i det som »borde» vara;

¹⁴¹ См. об этом: *Stork C.W.* The Poetry of Viktor Rydberg // *Shelling Anniversary Papers*. New York: The Century CO, 1923. P. 287–299.

¹⁴² Cit. ex. *Warburg K.* Viktor Rydberg, hans levnad och diktning. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. S. 436.

Античный герой действительно предстаёт в поэме идеалистом. Прометей-бунтарь Рюдберга отчасти продолжает традицию английской романтической поэзии («Освобождённый Прометей» П. Б. Шелли, «Прометей» Дж. Г. Байрона). В шведской литературе до Рюдберга этот образ не разрабатывался: лишь Тегнер вскользь упоминает Прометея в стихотворении «Геркулес» (Hercules) как похитителя огня. У Рюдберга же образ приобретает новое прочтение, сочетаясь с христианским контекстом. Идеал свободы, который олицетворяет Прометей, отражает размышления самого поэта по отношению к людям его эпохи

Современный литературовед М. Нильссон говорит об идеалистическом пафосе поэмы Рюдберга, отмечая центральное место Прометея в произведении: «Поскольку героем поэмы является именно Прометей, то можно сказать, что поэма Рюдберга идеалистична, что она отстаивает позицию идеального, а не реального»¹⁴³. Действительно, с точки зрения, вложенной автором в уста Прометея, «современный человек отчужден от природы и может переживать её лишь как идеал в поэзии»: именно к этому идеалу ведут человечество деятели искусства и науки. Мысль об отчуждении современного человека от природы и необходимости сохранения связи с ней близка Рюдбергу и неоднократно повторяется в его творчестве. Однако и позиция Агасфера не является абсолютно чуждой Рюдбергу, особенно если учитывать дальнейшее развитие персонажа: как было показано выше, в «Новой песне и Гротти» он также критикует современный социальный и философский контекст.

Заключает первый сборник ещё одна драматическая поэма на античный сюжет – «Нерон и молния». В ней развивается заявленная в «Прометее» тема духовной свободы. Сближаются два произведения и наличием в центре диалога – спора персонажей. Поэма о Нероне имеет трёхчастную композицию. В первой части, которая носит подзаголовок «Гроза»

¹⁴³ Nilsson M. Dikten och idealet // Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter. Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2008 S. 111.

(Åskvädret) описывается пространство, в котором развернётся действие: городской пейзаж с улицами, храмами, вымпелами цирка и толпами людей. Символическое значение имеет здесь изображение погоды: спокойная атмосфера с «угнетающей жарой» и «деревьями с неподвижными линиями» в начале постепенно сменяется «внезапным порывом ветра», усиление бури со «стеной облаков, тёмных, как ночь» и молнией в финале первой части. Сменяющаяся погода символизирует постепенное нарастание народных волнений и грозящей императору гибели, а самим Нероном воспринимается с языческой точки зрения – как воля Зевса (автором используется именно греческий вариант наименования).

Вторая часть, озаглавленная как «Песня (Sång) – это диалог Нерона и двух его придворных поэтов – Реммия и Авла. Как и в «Прометее и Агасфере», диалог здесь выстраивается как столкновение двух мировоззрений. Х. Гранлид соотносит героев поэмы с несколькими направлениями мысли и моделями поведения: «гедонизмом и эстетизмом (Нерон), приспособленчеством и оппортунизмом (Реммий) и свободолобивым идеализмом (Авл)»¹⁴⁴. Нерон начинает с приветствия Зевса как своего гостя и противопоставляет его грому силу своего пения. Реммий, вступая в диалог, выкрикивает Зевсу оскорбления и поёт хвалы императору, противопоставляя его величие божеству. Нерон и его придворный продолжают поочерёдно воспевать величие императорского Рима. Используемая автором стихомифия подчёркивает единство их интонаций. Авл, напротив, возражает Нерону, и в первой же своей реплике говорит о ценности человеческой свободы, осуждая нигилистический гедонизм императора. Представление о свободе у действующих лиц различается. Само слово «свобода» (fri) звучит из уст всех троих персонажей, но каждый вкладывает в него свой смысл. Нерон использует его по отношению к благам материального мира: «подобно Эросу олимпийскому, земной эрос свободен» (Och som Olympens Eros jordens Eros fri) – а между тем в поэме акцентируется

¹⁴⁴ Granlid H. Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 104.

его прежняя приверженность идее человеческой свободы. Реммий в первой же своей реплике говорит о желании «свободно петь» (*sjunga fritt*) и начинает воспевать своего императора. Для Авла же свобода значит то же, что и для Прометея: он выражает готовность бороться за свободу и оспаривает право человечества на неё у угнетателя. На их словесном противостоянии и выстраивается вторая часть поэмы.

Третья часть произведения, под названием «Гости» (*Gästerna*), написанная как прозаический диалог, показывает подготовку переворота против Нерона: нарастание подчёркивает реальную силу мысли, высказанной Авлом. Этот персонаж продолжает галерею героев Рюдберга, которых отличают свобода мышления и приверженность нравственной идее, способность отстаивать её. Подобными качествами обладают Дексипп, Прометей, а также ряд героев из следующего, позднего сборника лирики Рюдберга.

Стихотворение «Всемогущество и смирение» (*Allmakt och omjukhet*, 1891) развивает мысль «Прометея и Агасфера» о «Боге времени» и «Боге вечности». Здесь она реализуется двумя тезисами. Первый – требование «быть в меру смиренными перед всемогуществом Зевса», притом адресат обращения не указан. Второй, противоположный ему, обращён к человечеству:

Но, поклонись, человек, всемогуществу в терновом венце,
Которое на кровавом кресте любовью воздаёт за прилежание палача.

Men böj dig, mänska, för en törnkrönt allmakt, som
på blodigt kors med kärlek gäldar bödlars nit!

В стихотворении противопоставляются не две религиозные системы, а два типа «всемогущества», которое выносятся и в заглавие. Власть силы противопоставлена власти идеала. Х. Гранлид называет стиль таких произведений Рюдберга «революционной диалектикой»¹⁴⁵. Во многом идея о свободе приобретает социально-политический характер: поэт возвращается к теме, волновавшим его как романиста и представителя либеральной

¹⁴⁵ *Granlid H.* Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. S. 53.

журналистики середины XIX в. Примечательно, что текст написан шестистопным ямбом, который соответствует ямбическому триметру в древнегреческой метрике, то есть шведский автор фактически использует античный размер.

К образу мученика, сохраняющего верность своему идеалу перед лицом палача, Рюдберг вновь обращается в стихотворении «Мученичество Лукана» (Lukanus marterad, 1891), также написанном шестистопным ямбом. Рупором свободы в этом тексте становится древнеримский поэт, приговорённый к смерти за участие в заговоре против Нерона. Сходство героя с образом мученика из «Всемогушества и смирения» прослеживается уже в предваряющей текст ремарке: «Он поёт, пока его истязают палачи». Само стихотворение представляет собой прощальную песню поэта, его обращение к потомкам. Герой понимает, что ему предстоит умереть и переоценивает свою жизнь, укоряя себя за то, что

Я находил величие в том, чтобы решиться возле трона Цезаря
Воспевать борьбу Катона за республику отцов,
Чья свобода была ярмом, возложенным на плечо раба.

Jag fann det stort att våga invid Cæsars tron
besjunga Katos strid för fädrens republik,
vars frihet var ett ok, på slavens skuldra lagt.

Текст звучит как воззвание к современникам, что находит выражение в риторике: обилии восклицательных предложений, повторов, анафор и эпифор. В третьей строфе наряду с революционной лексикой возникает христианский мотив:

Чего больше, если я получу смерть на кресте в качестве платы за пение?

Vad mer, om jag i sångarlön fått korsets död?

В шестой строфе Лукан обращается уже непосредственно к христианской морали, призывая петь, как «великий народный поэт из Назарета» (folkens skald från Nasaret). Христос представлен у Рюдберга носителем идеала духовной свободы. Романтики сочетали античные образы с христианскими (например, в пьесе «Вакханки или фанатизм» (Vaschanterna

eller Fanatissmen, 1822) Стагнелиуса), однако с точки зрения духовной свободы образ Христа ими не рассматривался.

В «Мудрости Цезаря» (*Cesarernas visdom*, 1891) автор обращается к известному выражению из десятой сатиры Ювенала – «хлеба и зрелищ». Вновь выстраивая стихотворение по принципу антитезы, шведский поэт противопоставляет древнеримской эпохе современность. «Мудрость Цезаря» обладает наименьшей философской глубиной и призвана выразить протест автора против современной действительности.

Поэт использует античные мотивы и образы для выражения морально-философской мысли о свободе человека и необходимости отстаивать нравственные ценности. Идея свободы человеческой личности отражает тот либеральный пафос, который распространяется в шведской литературе середины XIX в. Романтики также ратовали за свободы мысли и самовыражения, но для них не было свойственно облекать идею свободы в античные образы.

Обращаясь к философским вопросам, которые волновали его современников, и выражая в своем творчестве социально-политические идеи, Рюдберг создает стихотворения, актуальные для своего времени. В его поздней лирике нашли отражение переживания современников по поводу возникновения новых философских и мировоззренческих систем, роста городов и развития технологий, что могло поставить под угрозу забвения народные традиции; вопросы о месте человека в мире и в обществе, а также социально-политические проблемы и требования, которые продолжают волновать писателей и поэтов еще с 1830-х гг. Обращаясь к мифологическим и фольклорным образам и мотивам, античному наследию, подчеркивая связь человека с природой и с национальным прошлым, Рюдберг фактически развивает эстетику романтизма, однако в поздней лирике он выступает новатором. Мифологический компонент выступает в его поэзии как средство выражения мыслей, характерных для новой эпохи. Творчество Рюдберга

играет в шведской поэзии ту же роль, что и натурализм – в шведской прозе. Лирикой позднего периода Рюдберг фактически подготавливает переход от натурализма к неоромантизму.

Глава 4. Рюдберг и проблема неоромантизма

4.1. Неоромантизм в шведской литературе

Предположение о том, что Рюдберга можно считать неоромантиком небезосновательно, учитывая, что на новом этапе развития литературы он обращается к романтической поэтике. Неоромантизм актуален, и лирика Рюдберга также соответствует запросу его современников. Однако неоромантическое течение возникает в Швеции в 1890-е гг.: к тому моменту творчество Рюдберга развивалось уже на протяжении нескольких десятилетий. Представляется, что он создает свой авторский стиль под воздействием романтизма и впоследствии сам повлиял на неоромантиков.

Само по себе понятие «неоромантизм» является сложным в силу того, что в рамках каждой национальной традиции литература, которую можно отнести к неоромантической, формируется не одновременно и обусловлена разными причинами: В.П. Неустроев, говоря о скандинавском неоромантизме, называет его «явлением неоднородным по идейным и эстетическим устремлениям»¹⁴⁶. обстоятельный анализ исследовательских трудов, посвященных проблеме неоромантизма, представлен в работе Г.А. Велигорского¹⁴⁷.

В разных странах неоромантическая литература возникает на рубеже XIX – XX вв. В.Б. Зусева-Озкан пишет: «Н. в рефлексии современников выступал в связке с модернизмом и представлялся не столько отдельным художественным направлением или стилем, сколько господствующим умонастроением эпохи.

¹⁴⁶ Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). М.: Высшая школа, 1980. С. 95.

¹⁴⁷ Велигорский Г.А. Творчество Кеннета Грэма и английский неоромантизм : диссертация кандидата филологических наук: 10.01.03 / Велигорский Георгий Александрович; [Место защиты: Институт мировой литературы им. А.М. Горького]. Москва, 2019. С. 6-13.

Поэтому Н. своими создателями не мыслился как целенаправленное воссоздание романтизма, его поэтики»¹⁴⁸. Наиболее широко неоромантизм представлен в немецкой и австрийской традициях, где он с самого начала был осмыслен теоретически и воспринимался как «реакция на бессилие натурализма [курсив автора – В.С.], провозгласившего себя рупором современности, показать альтернативу реальности»¹⁴⁹ – отмечает Т.В. Кудрявцева с опорой на мысль немецкого философа той эпохи Ф. Меринга.

Неоромантизм Скандинавии также обычно рассматривается как реакция на крайности натурализма. «Возникнув как реакция на «будничное», «серое» бытописание натуралистов, неоромантизм провозгласил идеи искусства светлого, праздничного»¹⁵⁰ – выделяет одну из знаковых характеристик творчества шведских неоромантиков Неустроев.

Е.Г. Сойни, говоря о финском неоромантизме, тоже указывает на свойственную ему «жизнерадостность»¹⁵¹, но, отталкиваясь от этой особенности, разводит неоромантизм не с натурализмом, а с романтизмом. Неоромантизм, являясь реакцией на крайности натурализма, оказывается противоположным и романтизму: «Неоромантизм возникает на волне отрицания натурализма, но в то же время во многом ему наследует, противопоставляя себя романтизму как устаревшей литературной школе, и в этом противопоставлении он демонстрирует большую близость натурализму, чем романтизму»¹⁵² – пишет А.В. Коровин. Исследователь рассматривает период неоромантизма как новый этап развития литературы, который приходит на смену превратившемуся в школу натурализму и развивает характерные для него тенденции, что проявляется «в стремлении

¹⁴⁸ Зусева-Озкан В.Б. Неоромантизм // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Книга первая: А-О. М.: ИМЛИ РАН, «Река времён», 2023. С. 750.

¹⁴⁹ Кудрявцева Т.В. Неоромантизм. Германия // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Книга первая: А-О. М.: ИМЛИ РАН, «Река времён», 2023. С. 759.

¹⁵⁰ Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). М.: Высшая школа, 1980. С. 95.

¹⁵¹ Сойни Е.Г. Проблемы финского неоромантизма и литературно-эстетическое наследие Н.К. Рериха : вопросы финско-русских литературных связей : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.05. - Петрозаводск, 1983. С. 125.

¹⁵² Коровин А.В. Хольгер Дракманн – забытый глава несостоявшейся школы. // Забытые писатели. Вып. 3. СПб.: Свое издательство. С. 34.

уйти от обыденного и маловыразительного: реальность в литературе должна быть яркой и привлекательной, а герой должен проявить себя не в борьбе с обществом, а с самой природой и неподвластными ему силами»¹⁵³. Та же особенность свойственна и неоромантизму других стран. Так, В.Б. Зусева-Озкан, обобщая мысль немецкого критика Ю. Баба, пишет: «если в натурализме человек предстал в цепях не зависящих от него сил наследственности и среды, то в неоромантизме – в цепях непостижимых сил таинственного характера»¹⁵⁴.

Е.Г. Сойни связывает неоромантизм с «романтическим» типом культуры, который «отвлекаясь от внеличных событий, великих эпохальных свершений, <...> ориентируется на внутренний мир личности»¹⁵⁵. Выделяется ряд эстетических и мировоззренческих особенностей, присущих неоромантикам: изживание позитивистского влияния, интерес к истории национальной культуры и фольклору (для финнов представленному, прежде всего, «Калевалой»), противопоставление культуры и природы (вместо романтической антиномии культуры и цивилизации), формирование нового типа героя. Такому герою свойственны цельность характера, ум, душевное благородство, альтруизм, а также приоритет интуитивного познания перед позитивистским анализом: «Интуитивный путь познания воспринимался неоромантиками как высший по отношению к логическому. Именно высшее интуитивное познание, на их взгляд, позволяло проникнуть в суть бытия»¹⁵⁶. Для финского романтизма характерны следующие черты: «идеи синтеза, красоты как высшей ценности, интуитивных открытий, приоритет вечных вопросов бытия, психологизм,

¹⁵³ Там же. С. 36.

¹⁵⁴ Зусева-Озкан В.Б. Неоромантизм // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Книга первая: А-О. М.: ИМЛИ РАН, «Река времён», 2023. С. 752.

¹⁵⁵ Сойни Е.Г. Проблемы финского неоромантизма и литературно-эстетическое наследие Н.К. Рериха : вопросы финско-русских литературных связей : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.05. - Петрозаводск, 1983. С. 118.

¹⁵⁶ Там же. С. 127.

обостренный интерес к внутреннему миру личности, двоемирие»¹⁵⁷. Эти же принципы можно отнести и к шведскому неоромантизму.

В Швеции первыми авторами, отрицавшими состоятельность натурализма ещё в конце 1880-х гг., стали поэты К. Снойльский, В. фон Хейденстам и О. Левертин. В 1890-е гг., период расцвета неоромантизма, к ним примыкают Г. Фрёдинг, Э.А. Карлфельдт и С. Лагерлёф.

Хотя мысль о том, что натурализм утрачивает актуальность, уже возникала в сознании авторов во второй половине 1880-х гг., точкой отсчёта, обозначившей поворот от искусства натурализма к новому направлению, становится трактат Хейденстама «Ренессанс. Несколько слов о приближающемся новом переломном моменте в литературе» (Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen, 1889), в котором сформулированы основные аргументы в пользу отказа от принципа точного воспроизведения действительности. Осмысляя текущую литературную ситуацию, Хейденстам приходит к выводу, что господствовавший в последние годы в шведской литературе натурализм изживает себя: прежде всего потому, что превращается в школу, способную только к воспроизведению готовых образцов, в связи с чем возникает потребность в обновлении искусства и ином подходе к нему. Понятие «Ренессанс» в заглавии указывает на то, что предложенный метод предполагает возрождение уже существовавшей традиции. Однако речь идёт не о традиции начала XIX в., хотя по внешним признакам поэтика неоромантиков схожа с романтической. Само понятие *nyromantik* использовалось уже романтическими поэтами первой половины столетия и обозначало ориентацию на Средневековье как мировоззренческий ориентир. Для Хейденстама и его единомышленников таким ориентиром становится непосредственно эпоха Ренессанса, с другой – идеализм в широком смысле. Противопоставляя свой подход натурализму, поэт отвергает свойственный ему метод фотографической фиксации

¹⁵⁷ *Сойни Е.Г.* Неоромантизм. Финляндия // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Книга первая: А-О. М.: ИМЛИ РАН, «Река времён», 2023. С.776.

действительности, который называет «реализмом башмачников». Сухому репортажу автор противопоставляет воображение и идеализм, считая их более подходящими шведскому характеру. Воспринимая натурализм как школу, уже не способную создавать ничего нового, а лишь воспроизводить готовые формулы – «члены школы заимствуют не только из иностранных образцов, но и друг у друга»¹⁵⁸ – Хейденстам называет основной целью всех начинающих писателей независимость. Между тем, поэт не отрицает своей преемственности по отношению к критикуемому направлению: «Мы, молодые, стоим настолько близко к натурализму, что невольно вынуждены признать его важность как протеста, как искусства и как выразителя времени, в котором мы живём»¹⁵⁹.

Вторым программным текстом шведского неоромантизма становится памфлет «Свадьба Пепиты. Литературная рецензия» (*Peritas Bröllop. En litteräranmälan*, 1891), написанный Хейденстамом в соавторстве с Левертином. Он представляет собой псевдорецензию на несуществующий одноимённый роман, в которой снова выражены идеи нового направления: провозглашается личная независимость автора, ценность воображения, страстность, отказ от литературы быта.

Отход от натурализма обозначился и в творчестве Хейденстама незадолго до появления его программного трактата: в первом сборнике стихотворений «Паломничество и годы странствий» (*Vallfart och vandringsår*, 1887) поэт, отстраняясь от злободневной проблематики и изображения действительности, концентрируется на теме Востока, что становится результатом реального путешествия автора по Александрии, Каиру, Бейруту и Иерусалиму, а также Риму. Для стихотворений сборника характерны экзистенциальные проблемы: так, например, в стихотворении «Три вопроса» (*De tre frågorna*) нубиец предоставляет решение своей судьбы трём камням,

¹⁵⁸ *Heidenstam von, V. Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1889.

¹⁵⁹ *Heidenstam von, V. Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1889.

которые он бросает в пруд при храме Исиды. В другом тексте, «Жизнь и Смерть», две аллегорические фигуры представлены на фоне повседневной действительности, которая изображена с натуралистической детализацией, создающей предметный мир. Стансы, вошедшие в сборник под заголовком «Мысли одиночества», содержат мотив ностальгии по детству. Вера в идеал противопоставлена серому существованию обывателей в романе «Ханс Алиенус» (Hans Alienus, 1892), где присутствуют элементы, характерные для «романтического» типа культуры: ориентация на внутренний мир героя, противопоставление идеального прошлого настоящему, а также личности, чувствительной к красоте, – обывателям своего времени. Между тем, само отчуждение, которое испытывает Ханс Алиенус при встрече с красотой, обусловлено его принадлежностью миру обывателей, что не свойственно романтическому герою, полностью противопоставленному филистерам.

Конфликт между идеалом и действительностью возникает и во втором поэтическом сборнике Хейденстама «Стихотворения» (Dikter, 1895). Это противоречие содержит уже первое стихотворение «Тиведен» (Tiveden), посвящённое одноимённому региону Швеции, где прошло детство поэта. Описывая природу родного края в духе романтического воспоминания, поэт вместе с тем прибегает к лексике и образности, характерной для натурализма:

Посмотри на горы, они стоят с башнями, белеющими
От вечного снега, в пламени и серости;
Они стоят, как оборванцы в обносках
И бесцветных почерневших пальто.

Se bergen, de stå ej med tinnar som hvitna
i evig snö, med låga och grå;
de stå som trasmän med slitna
och färglöst blacknade kappor på.

В заключении первой части текста поэт делает вывод, что родина предстаёт для него «в лохмотьях и нищете» (i trasor och fattigdom).

Большинство стихотворений сборника включают изображение крестьян. Во второй половине 1890-х гг. Хейденстам занимается

исследованием шведской национальной идентичности и образа шведского народа. Результаты наблюдений поэта находят отражение в эссе «О шведском характере» (*Om svenskarnes lynne*), стихотворном цикле «Народ» (*Ett Folk*) и в последующих поэтических сборниках. Национальная тема находит отражение и в исторической хронике «Воины Карла XII». Вопрос шведского характера беспокоил поэта ещё со времени написания тракта «Ренессанс» и стал одним из основных поводов к критике натурализма. Тем самым, Хейденстам продолжает традицию Тегнера и Гейера, а также Альмквиста, который также в своё время создал эссе «Причины шведской бедности» (*Svenska fattigdomens betydelse*), посвящённое особенностям шведского национального характера.

Между тем, ратуя за возвращение к поэтике прошлого, Хейденстам не воспринимает себя и поэтов своего поколения как романтиков, признавая заслугу натурализма в протесте против устаревшего, подражательного романтизма: «протест натурализма не был признаком духовного разложения, а был здоров и необходим»¹⁶⁰.

Поэт и критик Оскар Левертин, также выступивший за обновление искусства, в начале своего творческого пути был приверженцем натурализма и членом «Молодой Швеции». На рубеже 1880-х и 1890-х гг. он присоединяется к Хейденстаму и пересматривает свои эстетические ориентиры. В сборнике «Легенды и песни» (*Legender och visor*, 1891) проявился интерес поэта к Средневековью, народному творчеству и религиозной мистике. Отмечается его ориентация на образцы парнасцев и прерафаэлитов. Мистическое начало усиливается в его последующих сборниках «Новые стихи» (*Nya dikter*, 1894), «Стихи» (*Dikter*, 1901) и «Царь Соломон и Морольф» (*Kung Salomo och Morolf*, 1905).

Между шведскими неоромантиками не было единства. Г. Фрёдинг, вошедший в литературу в середине 1890-х гг., не был сторонником

¹⁶⁰ *Heidenstam von, V. Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen.* Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1889.

Хейденстама и Левертина в их борьбе за обновление творчества. Однако сам создавал тексты идеалистического характера, обращался к традиции фольклора и занимался стилизацией народных песен.

Среди поэтов, повлиявших на Фрёдинга, были французские символисты и декаденты, а также Гёте и Гейне. Неоднократно отмечалось влияние на его творчество Л.Н. Толстого, которому шведский поэт посвящает эссе «Лев Толстой и его сочинения» (“Leo Tolstoy och hans skrifter”, 1892). Кроме того, повлияли и произведения шведского натурализма и, в частности, Стриндберга. Фрёдинг сотрудничал с радикальной газетой «Карлстадс-Тиднинген» (Karlstads-Tidningen), выпускавшейся в 1879 г. Однако первая художественная работа, сборник лирики «Гитара и гармоника» (Gitarr och dragharmonika), выходит из-под его пера в 1891 г., как раз в период смены стилевой доминанты в литературе Швеции. Подобно Хейденстаму и Левертину, он становится неоромантиком, воспитанным традицией предшествующего десятилетия.

Его первые стихи посвящены преимущественно родному Вермланду. Они представляют собой юмористические идиллии из жизни простого народа, представители которого описаны как цельные личности, характеризующиеся широтой ума, глубиной души. Фрёдинг стремится не просто к искусственной стилизации народной поэзии, а к повторению её подлинного духа, естественности её звучания. В то же время в голосе лирического героя отсутствуют идеалистические представления о мире, свойственные романтикам начала века, а также Хейденстаму и Левертину, а сами люди изображены реалистически, что соответствовало его стремлению к правдивому изображению народа и его традиций.

Однако среди стихотворений первого сборника есть и такие, в которых содержатся размышления на отвлечённые философские темы: «Смерть» (Döden) «Что есть истина?» (Vad är sanning?). Поэт неоднократно обращается к античной истории и культуре («Гидра» (Hydra), «Терсит» (Tersites), «Апеллес в Абдерах» (Apelles i Abdera), «Публию Пульхру» (Till Publius

Pulcher), «Из Анабасиса» (Ur Anabasis), к библейским бразам и сюжетам («Книга» (Boken), «Печать Соломона» (Salomos insegel), к культуре Востока («Газель» (En ghasel), «Я хотел бы быть» (Jag ville, jag vore) и др. В библейскую и философскую тематику автор продолжает углубляться в последующих сборниках: «Новые стихотворения» (Nya dikter, 1894), «Брызги и обрывки» (Stäck och flikar, 1896), «Брызги из Грааля» (Gralstänk, 1898).

Фрёдинг открыто признавал свою зависимость от натурализма ещё до того, как начал издавать художественные тексты. В 1889 г. он писал сестре: «По моему мнению, поэзия – это тёплые или глубокие чувства, выраженные языком, способным вызвать такие же чувства у читателей. Но анализ уничтожает теплоту, и поэтому поэтов в наши дни нет: лишь психологи и наблюдатели. Стихотворение утратило связь с музыкой и вместо этого приблизилось к науке. Я сам являюсь несчастным конгломератом романтических склонностей и натуралистических убеждений, и не знаю, годится ли такой получеловек быть поэтом-романтиком или натуралистическим художником»¹⁶¹. Воззрения поэта на противоборство литературных течений эпохи изложены в эссе «Натурализм и романтизм» (Naturalism och romantik). Шведский автор анализирует стилистическое своеобразие романа Э. Золя «Человек-зверь» и выявляет в нём романтические черты, сопоставляя текст лидера французского натурализма с произведениями В. Гюго, Э.Т.А. Гофмана, Э. Бульвер-Литтона и Х.К. Андерсена. Себя и своих современников и единомышленников Фрёдинг уже воспринимает как новое поколение авторов, создающих нечто новое: «Творческое воображение и смелая воля формируют и всегда будут формировать художника, вооружись он записной книжкой натуралиста или волшебной палочкой романтика. <...> Я использовал эти термины исключительно для контраста, хорошо понимая, что классификации вводят в заблуждение, когда они не следуют «естественной системе», и к тому же, как известно, для нынешнего поколения писателей классификацию ещё не

¹⁶¹ Cit. ex.: *Olson H. Fröding. Sth.*, 1950, s. 292

изобрели. Настоящие поэты не являются ни классиками, ни романтиками, ни натуралистами, и не всеми ими вместе взятыми»¹⁶². Заметим, что здесь Фрёдинг уже отделяет себя и своих современников от натурализма, что порождает неоднородный стиль самого Фрёдинга: его поэзия сочетает манеру импрессионизма с недосказанностью символизма и романтической идиллией, а также юмором и духом народного творчества.

Лирика Эрика Акселя Карлфельдта, в которой прослеживается тематическое и стилевое сходство с произведениями Фрёдинга, преимущественно посвящена крестьянскому быту. Уже в первом поэтическом сборнике «Песни о дикой природе и любви» (*Vildmarks- och kärleksvisor*, 1895) поэт создаёт лирический образ родной Далекарлии. Крестьянская тема развивается в наиболее известных сборниках «Песни Фридолина и другие стихотворения» (*Fridolins visor och andra dikter*, 1898) и «Райский сад Фридолина» (*Fridolins lustgård*, 1901), где Карлфельдт создаёт образ лирического героя – интеллигента, вернувшегося в родную провинцию с целью обратиться к фермерской жизни. В его словах выражены мысли самого поэта. Основное настроение обоих сборников – наслаждение жизнью в народной среде, на лоне природы. Многие стихотворения посвящены теме любви. В сборник «Райский сад Фридолина» вошёл цикл экфрасисов «Далекарлийская настенная живопись в рифмах» (*Dalekarligar, utlagda på rim*), в котором описаны картины на библейские сюжеты, где высокая библейская тема сочетается с простотой народного искусства.

Влияние идей, витавших в воздухе на рубеже веков, сказывается и на дальнейшем творчестве Карлфельдта. В сборнике «Флора и Помона» (*Flora och Pomona*, 1906) автор углубляется в мистицизм. Для стихотворений сборника характерна недосказанность, в них часто возникают образы-символы. В сборнике «Флора и Беллона» (*Flora och Bellona*, 1918) поэт в духе романтизма противопоставляет цивилизацию природе, оставаясь на стороне последней и рассматривая технический прогресс как одну из основных

¹⁶² *Fröding G. Naturalism och romantik // Samlade skrifter. Stockholm: Albert Bonniers Förlag. S. 30.*

причин мировой войны. Сборник «Осенний рог» (Hösthorn, 1927) знаменует возвращение к далекарлийским мотивам. В нём автор углубляется в вечные вопросы, появляются религиозные стихотворения.

В то же время Карлфельдт стремится в своей лирике к фактографической точности: передавая живую речь крестьян, он использует архаизмы и разговорную лексику; говоря о пребывании духа во всех вещах в посвящённом Карлу Линнею стихотворении «Любовь цветов» (Blommornas kärlek, 1918) поэт в манере Аттербума представляет галерею наделённых собственным сознанием растений, но притом вместо общеизвестных цветов избирает для своего стихотворения редкие виды, приводя их научные наименования. Тем самым, хотя Карлфельдт вписывается в традицию неоромантизма и начинает писать позже других представителей этого направления, в его творчестве прослеживается свойственная натурализму научная точность в представлении образов.

Творчество Сельмы Лагерлёф складывается под влиянием обеих традиций – романтизма начала XIX в. и натурализма. В автобиографической «Сказке о сказке» (En saga om en saga, 1902) писательница вспоминает о себе: «Она восхищалась великими мастерами своего времени [В 1980-е гг. – В.С.] и никогда не помышляла о том, что в сочинениях можно было пользоваться языком, отличным от их языка. Со своей стороны, она больше любила романтиков, но романтизм был мертв, а она не была человеком, собиравшимся вновь возродить его формы и выразительные средства. Хотя ее голова и была переполнена историями о привидениях и бешеной страсти, прекрасных дамах и жаждущих приключений кавалерах, она пыталась писать обо всем этом спокойной реалистической прозой»¹⁶³.

Речь идёт о периоде создания первого романа «Сага о Йёсте Берлинге» (Jösta Berlings saga, 1891), когда творческий стиль Лагерлёф ещё только начинал формироваться. В своей прозе писательница зачастую изображает

¹⁶³ Лагерлёф С. Сказка о сказке // Собрание сочинений в четырёх томах. Л.: Художественная литература, 1991. С. 462.

картины загородного быта и жизни на лоне природы, обращается к фольклору и мифологии, стилизуя свои произведения в манере народных сказок, легенд и саговой традиции. В сборнике «Легенды о Христе», в романах «Чудеса антихриста», «Император Португальский», «Иерусалим» и в трилогии о Левеншёльдах возникают библейские мотивы и образы, о значимость которых в творчестве Лагерлёф подчеркивает П.А. Лисовская¹⁶⁴.

Для прозы Лагерлёф характерно сочетание мистики и реалистического начала, в ней находят отражение проблемы современной эпохи, прежде всего связанные с гуманистическими представлениями самой писательницы. Эта двойственность проявляется в создаваемых образах. Таков, например, заводчик Синтрам из романа «Сага о Йёсте Берлинге», о котором В.П. Неустроев говорит: «натура «демоническая» не только потому, что молва уподобляла его сказочному образу нечистого, но также как концентрированное выражение принципов собственничества, несправедливости, беззакония»¹⁶⁵.

Ещё при жизни писательницы переводчица О.М. Петерсон писала: «Реальной школе она, несомненно, обязана своей строгой правдивостью и верностью изображения характеров и бытовой жизни, хотя при этом она и остается совершенно чужда крайностей так называемого натурализма. Романтизм же ее литературного темперамента ясно сказывается в ее несомненном стремлении в область легенды и предания»¹⁶⁶.

О двойственной манере Лагерлёф пишет и Л. Брауде: «Сохраняя реальные, естественные особенности прекрасной природы Вермланда — озер, гор, долин и рек, писательница одушевляет и персонифицирует их. Равнина разговаривает с горами, иногда жалуется и даже перебранивается с ними. Гребни волн Лагерлёф сравнивает с белокурыми кудрявыми головами, она наделяет их настойчивостью людей, а солнечный луч — хитростью.

¹⁶⁴ Лисовская П.А. Евангельские мотивы в прозе Сельмы Лагерлёф. // Секреты мастерства. Этика, эстетика, религия в прозе Сельмы Лагерлёф. М.: РГГУ, 2018 г.

¹⁶⁵ Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). М.: Высшая школа, 1980.

¹⁶⁶ Петерсон О.М. Сельма Лагерлёф // К свету. СПб., 1904. С. 201.

Пчелы и птицы тоже разговаривают, озабоченно пекутся о своих и чужих делах. Лагерлёф поэтизирует живой мир, не сохраняя, впрочем, никаких иллюзий у читателя относительно его суровости»¹⁶⁷.

Произведения Лагерлёф отражают ее идеалы, порожденные самой эпохой. С самого начала своего творческого пути писательница стремится сохранить в художественных произведениях те реалии, которые окружали ее с детства и которые постепенно исчезали из ее жизни, «спасти для себя то, что она еще может спасти от своего дома: милые старые истории, радостный покой беззаботных дней и прекрасный вид с длинным озером и мерцающими серебристыми холмами»¹⁶⁸. Для её стиля характерны идеализация прошлого и наличие фантастических образов и мотивов, которые в творчестве писательницы сочетаются с правдивым изображением действительности и анализом общества, присущем натурализму.

Таким образом, неоромантическая литература, зародившаяся в начале 1890-х гг. основывается на противостоянии школьному натурализму и провозглашении идеализма. Фактически происходит возрождение «романтического» типа культуры в Швеции. Однако авторы-неоромантики, отвергая литературу действительности, в то же время являются её наследниками, сочетая свойственный натурализму тип героя с идеалистическим восприятием реальности.

4.2. Влияние Рюдберга на неоромантиков

Поскольку Рюдберг был старшим современником Хейденстама, Фрёдинга и других авторов, заявивших о себе в 1890-е гг., представляется, что он мог оказывать непосредственное влияние на их творчество.

С. Лагерлёф в своей благодарственной речи упоминает авторов, сформировавших эпоху, и первым среди них называет Рюдберга: «Разве не дано мне было жить в эпоху, когда литература моей страны достигла своего

¹⁶⁷ Брауде Л. Сельма Лагерлёф и мир её творчества.

¹⁶⁸ Лагерлёф С. Сказка о сказке // Собрание сочинений в четырёх томах. Л.: Художественная литература, 1991. С. 463.

наивысшего расцвета? Созерцать мраморных императоров Рюдберга, мир поэзии Снойльского, утёсы Стриндберга, сельчан Гейерстама, современных людей Анны-Шарлотты Эдгрен и Эрнста Альгрема и Восток Хейденстама?»¹⁶⁹

Журналист О.Г. фон Хейденстам, принадлежавший к тому же аристократическому роду, что и Вернер фон Хейденстам, в начале XX в. писал о Рюдберге как о мыслителе, повлиявшем на мировоззрение шведов рубежа XIX – XX вв.: «Его поэтические создания <...> дышат тем же возвышенным духом, той же бесстрашной и ищущей философией, что и его ранние эстетические эссе и этические исследования. Он оказал значительное влияние на современную шведскую мысль, которая берет свое начало от философского идеала Бустрёма о единстве права со свободой и веры со знанием»¹⁷⁰.

Рюдберг близок неоромантикам и по своим воззрениям. Известно, что между ним и Хейденстамом велась переписка. Оба они отстаивают идеалистическое искусство и отвергают свойственное натурализму фотографическое воспроизведение реальности. Оба же признают значимость натурализма и наилучших его образцов, созданных на том этапе, когда он ещё не стал школой, ориентирующейся на шаблоны и не способной к созданию нового. Интерес Хейденстама к проблеме шведского характера также роднит его с Рюдбргом.

Сходство между двумя авторами состоит и в стилевом отношении, в том числе в выборе образов, в которые они облачают свои идеи. В частности, оба поэта, выстраивая свои представления об идеале красоты, обращаются к древности: к античным Греции и Риму, к скандинавскому прошлому и, в особенности Хейденстам, к древнему Востоку. Обоих авторов привлекает эпоха раннего христианства: период пересечения античной и христианской культур. Р.Г. Берг называет общей чертой Рюдберга и Хейденстама, а также

¹⁶⁹ Lagerlöf S. Acceptance speech. // The Nobel Prize Library. New-York: Alexis Gregory, 1972. P. 285.

¹⁷⁰ Heidenstam O.G. von. Swedish Life in Town and Country. New-York, London: The Knickerbocker Press, 1911. S. 127.

Э. Тегнера «естественное желание прирождённого оратора говорить прямо, без обиняков и без прикрас»¹⁷¹.

А. Густафсон называет¹⁷² Рюдберга в числе поэтов, оказавших влияние на раннее творчество Хейденстама, в частности на цикл философской лирики «Одинокие мысли» (*Ensamhetens tankar*) из сборника «Паломничество и годы странствий». Двадцать шесть стихотворений цикла действительно затрагивают философские темы: вопросы жизни и смерти, одиночества и счастья, отношения человека и Бога, место человека в мире, движение времени и тоска по детству – таков общий круг проблем, нашедших творческое воплощение в цикле и пересекающихся с философскими размышлениями Рюдберга. Ностальгия по прошедшему счастью сочетается в лирике Хейденстама с темой смерти, что выражается образами разрушения окружающих человека вещей и увядающей природы:

Я, подавленный, открывал и закрывал ряд комнат
Где не было ни часов, раскачивающих
Свой бледный маятник, ни мебели.
Только в последней комнате висел
На стене в увядшем венке
Потемневший, полуразрушенный портрет:
Красивая маленькая старушка в чёрном
В старомодном накрахмаленном чепце.
И эту женщину на немом
И чёрном фоне я видел, будучи ребёнком,
И она молилась о благополучии моих дней.
И один её образ уцелел там,
где всё было разбито, лишь один!
Этот пустой дом был моей душой!

Jag öppnade beklämd och stängde
en rad av rum, där ingen klocka svängde
sin blanka pendel, ingen möbel fanns.
Först i det sista rummet hängde
på väggen i en vissnad krans
ett mörknat, halvt förstört porträtt:
en liten vacker svartklädd gumma
med mössan stärkt på gammalmodigt sätt.
Och denna kvinna på den stumma
och svarta duken har som barn jag sett
och hon har bett för mina dagars väl.

¹⁷¹ Berg R.G. *Före Vallfart och Vandringar*, ur Verner von Heidenstams ungdomsdiktning. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1919. S. 45.

¹⁷² Gustafson A. *Six Scandinavian Novellists*. Minneapolis: American-Scandinavian foundation, 1940. P. 131.

Och hennes bild var ensamt skonad än
där allt förskingrats, ensamt den!
Det tomma huset var min själ!

Образы разрушения под воздействием времени перекликаются с пейзажем, который Рюдберг создаёт в «Откуда и куда?». В обоих текстах возникает образ женщины из детских воспоминаний. Тема недолговечности всего сущего также объединяет два стихотворения. Однако героя Рюдберга наблюдаемая картина приводит к размышлениям о смысле естественного хода вещей, к попытке найти ответы на вечные вопросы, в то время как стихотворение Хейденстама сконцентрировано на самом чувстве утраты и одиночества.

Мотив идеализации детства также у обоих поэтов приобретает философский характер: в ряде стихотворений цикла «Одинокие мысли» (*Ensamhetens tankar*) он связан с тоской по прошлому, которое противопоставляется настоящему. В тексте «Когда я был маленьким ребёнком» (*Vore jag ett litet barn*, 1915) детство противопоставляется старости, в связи с чем герой задумывается о земной жизни, называя её «загадкой» (*en gåta*) – слово, часто используемое Рюдбергом для обозначения вопросов о человеческом предназначении. В стихотворении «Монастырь» (*Klostret*, 1915) Хейденстам задумывается о течении времени и о разнице его восприятия ребёнком и взрослым.

Некоторые тексты цикла представляют собой короткие стихотворения, в которых философская мысль выражена афористическими высказываниями или риторическими вопросами, в чём также прослеживается стилевое сходство с Рюдбергом, писавшем короткие стихотворения с ёмко выраженной нравственной идеей и неоднократно завершавший произведение вопросом, оставшимся без ответа, либо иррациональным ответом.

Первые произведения нового стиля Хейденстам показывал лично своим соратникам по перу, среди которых были Стриндберг и Рюдберг. Одним из таких стихотворений стало «Помощь счастливых богов» (*Glada*

Gudars hjälp), содержащее образ ребёнка. Однако Рюдберг в личном письме высказывал критику по поводу изображения наивности в тексте, о чём сообщает шведский исследователь Й. Ландквист¹⁷³. Учёный также свидетельствует о том, что с момента выхода первой книги стихов Хейденстама дружба между двумя поэтами усиливалась.

Своими основными мотивами близок поэтике Рюдберга и роман «Ханс Алиенус. Путешествуя во времени, его герой посещает древние государства в поисках своего идеала красоты, но везде чувствует себя чужим (автор даёт персонажу говорящую фамилию: *alienus* – латинское слово, обозначающее «чужой»), поскольку сам принадлежит другой эпохе. Мотив странствия роднит роман с произведениями Рюдберга. В частности, таким же странником, изучившим нравы различных государств, предстает у него Агасфер.

Друг и соратник Хейденстама О. Левертин считал Рюдберга одним из самых значительных авторов своего времени: «столь впечатляющее и по своему высокое положение занимает в скандинавской литературе Виктор Рюдберг, что его слова сами по себе имеют больший объём и более значимое содержание, чем у большинства других»¹⁷⁴. Рассматривая второй поэтический сборник и роман «Оружейник» как литературный критик, Левертин положительно отзывается как об их художественной составляющей, так и об идеях, подвергая сомнению лишь мысли, высказанные в послесловии к «Новой песни о Гротти».

Левертин заявляет о себе как о поэте в том же 1891 г., когда издаёт книгу «Легенды и песни» (*Legender och visor*). В этом и последующих сборниках он создаёт стихотворения на философские темы, размышляя о любви и смерти. Для его лирики характерны мотивы страдания, близкого романтической тоске, и стремления к идеалу, существующему в воображении.

¹⁷³ *Landquist J.* Werner von Heidenstam. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1909. S. 46.

¹⁷⁴ *Levertin O.* Viktor Rydberg och hans senaste arbeten. // *Ord och Bild: illustrerad månadsskrift. Första årgången*, 1892. S. 91.

Воздействие взглядов и стиля Рюдберга на поэзию Левертина до настоящего времени не изучалось. Исследователи чаще всего подчёркивают значимость его дружбы с Хейденстамом. Х. Шюк и К. Варбург также указывают на увлечение лирикой А. Суинберна как на один из факторов формирования собственного художественного стиля Левертина¹⁷⁵. Между тем, являясь одним поэтов, заявивших в начале 1890-х гг. о необходимости нового подхода к творчеству, Левертин, как и Хейденстам, во главу угла ставил идеализм. Взгляды теоретиков неоромантической литературы формировались не только под влиянием исторических событий: в связи с урбанизацией и увеличением роли промышленности народная культура оказалась под угрозой полной утраты. Результатом обеспокоенности представителей шведской культуры по этому вопросу становится, например, основание в Стокгольме Скансена – этнографического музея под открытым небом. Повышенный интерес к народной культуре и деревенской жизни проявляли во второй половине XIX в. живописцы: К. Ларссон, А. Цорн, К. Нордстрём, символист Э. Юсефсон. Анималист Б. Лильефорс писал пейзажи, изображавшие лесных животных в их естественной среде. В литературных кругах на фоне вырождающегося натурализма актуальными стали эстетические ценности авторов, не воспринявших идеи Брандеса и стиль «Молодой Швеции»: к этой среде принадлежал и Рюдберг. Левертин-критик называет его «самым решительным идеалистом, которого когда-либо имела шведская литература»¹⁷⁶. Эти слова говорят о том, что и как создатель идеалистической поэзии Левертин, очевидно, рассматривал творчество Рюдберга как образец.

Левертин, как и его предшественник, большое значение придаёт воображению и облекает серьёзные философские проблемы в преображённые фантазией мифологические или библейские образы.

¹⁷⁵ Schuck H. Warburg K. Illustrerad Svensk Litteraturhistoria. D. 7. Den nya tiden (1870 – 1914). Stockholm: Hugo Gebers Förlag, 1932. S. 323.

¹⁷⁶ Levertin O. Viktor Rydberg och hans senaste arbeten. // Ord och Bild. Första årgången. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1892. S. 91.

Нередко, рассуждая о серьёзных проблемах, Левертин в то же время «отдаёт предпочтение легенде и идиллии»¹⁷⁷ – как он сам писал о Рюдберге. В таких стихотворениях как «Старая новогодняя песня» (*En gammal nyårsvisa*, 1891), «Старая весенняя песня» (*En gammal vårvisa*, 1891) «Старая песня Троицы» из его первого сборника «Легенды и песни» (*En gammal pingstvisa*, 1891) идиллический хронотоп сочетается с новозаветными мотивами: так же, как и в стихотворениях Рюдберга, которые вошли в состав романа «Оружейник», заслужившего одобрение Левертина.

В поисках идеала он обращается к Средневековью, создавая баллады о рыцарях, известных по средневековым романам («Ивэйн и Гавэйн», «Песня Ланселота»). Сами по себе сходства в художественных приёмах, образах и мотивах не доказывают непосредственного влияния поэта на младшего современника, однако принадлежность Левертина к кругу авторов, воспринявший идеи Рюдберга, и его собственные высказывания о Рюдберге дают основания полагать, что он формирует свой поэтический стиль под влиянием, по крайней мере, той среды, к которой Рюдберг принадлежал.

Из числа неоромантиков наибольший интерес к эстетическим идеям Рюдберга проявлял Г. Фрёдинг, изучавший его лекции об искусстве, опубликованные в 1901 г. Фрёдинг читал их во время пребывания в больнице: в его экземпляре сборника остались пометки.

Фрёдинг сам признавал, что написал некоторые тексты под влиянием своего старшего современника. Юношеское стихотворение «Владычество Рима» (*Romas herradömen*, 1886) поэт называет «почти целиком и полностью продолжением Рюдберга»¹⁷⁸. Речь идёт о поэме «Нерон и молния», в которой изображение величия Рима сочетается с критикой тирании. Кроме того, в этом и других текстах Фрёдинга сосуществуют античные и христианские мотивы, в чём также прослеживается сходство с Рюдбергом.

¹⁷⁷ Ibid. S. 92.

¹⁷⁸ *Fröding G. Samlade skrifter. Första delen. Ungdomsdikter*. Stockholm: Bonniers, 1920. S. 186.

Комментируя свое стихотворение «К Салему» (Upp till Salem, 1894), Фрёдинг называет его аллюзией на текст «В Эстерланд» и рассуждает о том, что писал его как ответ на это произведение: «я писал моё сочинение в противовес сочинению Рюдберга, которое я считал неправильным в своём представлении о “небесной любви”, доведенной, казалось, до совершенства через страстное желание влюбленного “насладиться парой сладких и прекрасных губ”. Я, конечно, хотел изобразить, напротив, жертвенную “земную любовь”. Однако возможно, что благозвучие стихов Рюдберга звучало в моих ушах, когда я писал, и в какой-то степени повлияло своей интонацией на мое сочинение.»¹⁷⁹

В стихотворении «Вечный жид» (Den evige juden, 1894) Фрёдинг выводит образ Агасфера. Осознание преемственности по отношению к предшествующим авторам, обращавшимся к этой легендарной фигуре, заявлено уже в первых стихах: лирический герой утверждает, что видел странника, «встреченного поэтами мира» (sedd av världens skalder). Образ Агасфера в тексте наделён теми же чертами, что и в произведениях Рюдберга: вечный странник предстаёт, скорее, философом, имевшим возможность изучить человеческое общество на протяжении многих столетий и высказывающим критические суждения о нём. Тяжесть и страдание, отразившиеся на его внешности, противопоставляются счастью:

Широкие плечи заполняли расстояние
На дороге от сосны до сосны,
И лоб его был мрачен, как преступление
И мрачен, как грехопадение,
Что во все времена было тяжестью для всего мира.

<...>

А он улыбнулся и сказал: я страдал,
Но моя мука уже не так тяжела.
Пока век медленно и с тяжестью ступал,
Я чувствовал себя всё более и более юным,
Я буду счастлив до конца, как король.

Bredden av hans skuldror fyllde måttet
utav vägens bredd från tall till tall.

¹⁷⁹ Fröding G. Samlade skrifter. Tredje delen. Nya dikter. Stockholm: Bonniers, 1920. S. 171.

Och hans pannas valv var mörkt som brottet,
mörkt som skuggan av det syndafall,
som all tid har tyngt på världen all.

<...>

Och han log och sade: "Jag har lidit,
men min plåga är ej mer så tung.
Medan seklen trögt och tungsamt skridit,
har jag känt mig mer och mera ung,
jag blir glad till slutet som en kung.

Антитетичны и сами взгляды Агасфера: он признаёт, что в жизни сосуществуют счастье и горе, течение мира называет безумным, а сам мир «комичным во всей своей пышности» (*komiskt mitt i all sin ståt*). Вечный странник «улыбается своей долгой муке» (*ler jag åt det långa kvalet*). Здесь обнаруживается расхождение с образом, созданным Рюдбергом: в «Новой песни о Гротти» Агасфер оценивает современную реальность с её материалистическими идеями пессимистически.

Расходятся поэты и в форме стиха: «Летучий голландец» и «Прометей и Агасфер» написаны ямбом, в то время как Фрëдинг использует хорей. Кроме того, представленный в его тексте тип рифмовки также отсутствует у Рюдберга: четыре стиха с перекрестной рифмой и пятый стих, рифмующийся со вторым и четвертым. Однако сам способ изображения персонажа у двух поэтов имеет общие черты. Оба авторы применяют эпитет «старый» (*gamle*) по отношению к герою. Схожи эпизоды ухода Агасфера из поля зрения героя. Рюдберг в «Летучем голландце» изображает ночной пейзаж, заостряя внимание на небе и море: «луна бьёт серебряным копьём над океаном» (*månen nu en silverspång / slår över ocean;*) и «молчаливое воинство небесных звёзд с пеальным удивлением смотрит вниз» (*ser himlens tysta stjärnehär / med sorgsen undran ned*).

У Фрëдинга уход Агагсфера также сопровождается ярким изображением морского пейзажа:

Он исчез за извилистым склоном,
Вечернее солнце закатилось за горы,
Ветер выл и волны били.

sist försvann han vid en krök av backen,

aftonsolen bakom bergen drog,
vinden susade och vågen slog.

Основной темой лирики Фрёдинга 1890-х гг. была сельская жизнь. В изображении крестьян у Рюдберга и Фрёдинга есть ряд общих черт. Представителям народа в их произведениях свойственны наивность, вера в чудесное и фантастическое, любовь к народному творчеству. Они способны созерцать природу, но иногда она может представлять враждебной по отношению к человеку. Особый интерес представляет стихотворение «Лесная дева» (Skogsgrån, 1891), вошедшее в цикл «Вермландские мотивы» (Vermlandska låtar) из сборника «Гитара и гармонь». Сюжетная основа стихотворения аналогична сюжету баллады Рюдберга и, очевидно, позаимствована из неё (народные баллады, а также описывающее встречу с лесной девой стихотворение «Рог Юнгбю» Л. Хаммаршёльда, несмотря на наличие центрального мотива – завлечения лесной девой молодого путника, имеют значительные сюжетные отличия от «Лесной девы» Рюдберга): юноша попадает под воздействие чар лесной девы и после встречи с ней сходит с ума. Однако стихотворение Фрёдинга несёт характер игры, что выражается как в выборе художественных средств, придающих стихотворению музыкальность (аллитерация и анафора), так и в обилии разговорной лексики. Конкретность, указание не имеющих значения для развития конфликта имён и географических названий, создаёт эффект правдоподобия, что также вписывается в контекст игры. Заключительный стих подчёркивает истинность рассказанной истории: «Так что можно увидеть, что всё это – правда» (så nog kan en se det är sant). В стихотворении создан образ лирического героя – крестьянина, в чём автор фактически продолжает традицию, к которой принадлежал Рюдберг, но приближает текст к стилистике народноо творчества и отказывается от философской задумчивости.

Фрёдинг создаёт большое количество стихотворений, посвящённых родному Вермланду, которые по ряду признаков пересекаются с

произведениями Рюдберга. Так, в стихотворном цикле «Прогулка в родную деревню» (*Strövtåg i hembygden*, 1896) родные места вызывают у героя тоску по ушедшему прошлому. На фоне природы возникают образы детей, вводится мотив утраченного счастья. В воспоминаниях героя фантастическое не отделено от реального, лесной пейзаж вызывает в его памяти образы мифологических и сказочных существ, возникает представление о «Стране Счастья» (*Luckolandet*). Мотив возвращения к детскому мирозерцанию сопряжён с воспоминанием о чтении сказок «Тысячи и одной ночи» в стихотворении «Рассказчица сказок» (*Sagoförtäljerskan*, 1896). Идеализация детства, неразрывная связь детства и народной культуры, вера в существование фантастического характерны и для лирики Рюдберга: для примера достаточно упомянуть «Поэзию детства», в которой указанные элементы преломляются. В этом стихотворении находит отражение то восприятие действительности, которое неоромантики связывают с идеалистическим искусством.

Другая особенность, объединяющая Фрёдинга с Рюдбергом, заключается в специфике философской проблематики: в стихотворениях обоих поэтов неоднократно повторяется мысль о недостижимом идеале, характерная для авторов-романтиков: выше было показано, как Фрёдинг ищет этот идеал в своем детстве. А поисках способа выразить свои размышления по поводу вечных вопросов поэт создаёт «Библейские фантазии» (*Bibliska fantasier*, 1894), обращаясь к ветхозаветным и новозаветным образам.

Как указывает В.П. Неустроев, «тоска о “неведомом”, о “необитаемой планете” — это не только стремление к покою отчужденного одиночки, но и попытка “прорвать” границы времени и пространства. Здесь творчество Фрёдинга — звено в развитии философской лирики от романтиков до поэтов середины XX в.»¹⁸⁰. Тоска, о которой говорит исследователь, становится центральным мотивом стихотворения «У болота» (*Vid myren*, 1891),

¹⁸⁰ Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). М.: Высшая школа, 1980.

написанного как своего рода диалог с Рюдбергом, а именно с его стихотворением «Осенний вечер», о чём Фрёдинг сообщает в заметках: «Смотрите произведение Рюдберга, которое, однако, заканчивается противоположным образом»¹⁸¹. В обоих текстах тревожные размышления героя сопровождаются изображением мрачного и таинственного вечернего пейзажа. Фрёдинг, в отличие от своего предшественника, не отказывается от рифмы, но все же выбирает часто использовавшийся Рюдбергом дольник. Однако лирический герой Фрёдинга более пессимистичен: в его мысли выражается стремление освободиться от оков страданий и вырваться в «страну вечного небытия» (*det eviga intets land*), в то время как Рюдберг завершает свое стихотворение в его финальном варианте риторическими вопросами, которыми задаётся герой, прислушиваясь к осенней природе:

Почувствует ли его душа гармонию
С песней, которая раздаётся беззвёздной ночью?
Умрёт ли его горе, как медленная нота
В великом печальном стихотворении осени?

Känner hans själ en samklang med
sången, som höjes av stjärnlös natt?
Dör hans ve som en sakta ton i
höstens väldiga sorgedikt?

Основное настроение, которое создаётся в стихотворении – отнюдь не пессимизм и отчаяние, а загадка и неизвестность. Герой Фрёдинга же, будучи уже неоромантическим персонажем, воспринимает окружающий мир как враждебный: именно окружающая обстановка приводит человека в состояние безумия. Причём описывается не только пространство в непосредственной близости болота: в стихотворении упоминаются лес, «мрачный и безмолвный», «голая скала». Не случаен и анафорический повтор «здесь» в трёх финальных строфах: речь идёт едва ли не обо всём земном мире.

¹⁸¹ *Fröding G. Samlade skrifter. Andra delen. Gitarr och dragharmonika. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1920. S. 219.*

Э.А. Карлфельдт, начавший свой творческий путь в середине 1890-х гг., находился под влиянием уже сложившейся традиции, а также европейского символизма, поэтому говорить о непосредственном влиянии Рюдберга можно лишь с учётом влияния других неоромантических авторов. Как бы то ни было, творчество Карлфельдта, из всех неоромантических явлений наиболее сопоставимое с лирикой Фрёдинга, по своей тематике и образности восходит к традиции, в русле которой писал и Рюдберг. Для него также характерно изображение идиллической сельской жизни и природы, противопоставленных современному индустриальному миру. Речи крестьян поэт снабжает большим количеством разговорной лексики и идиоматических выражений, что соответствует принципу Рюдберга, избегавшего иноязычных слов.

В балладе «Дух убитого ребенка» (Utbölingen, 1895) присутствует реминисценция из «Лесной девы» Рюдберга «Лесная дева». Сюжет баллады строится вокруг тайны молодого фермера, который в прошлом замучил до смерти свою жену и убил ребенка. В качестве наказания убийцу начинают преследовать потусторонние силы, ему видится призрак малыша. В конце баллады фермер кончает жизнь самоубийством. Вторая строфа, повествующая о возвращении юноши через лес от возлюбленной и начинает слышать «плачущий смех» (gråtande skrattaren) ребенка, почти полностью повторяет структуру строф «Лесной девы», содержащей схожие мотивы: она написана дольником с разным количеством слогов в каждом стихе. Самые короткие из них содержат четыре слога. Обратим внимание на их содержание и форму:

Det svarar med späd men gäckande röst
I skogen eller hans eget bröst:
“Hi hi! Ho ho!
Må tro? Må tro?”

Он [призрак] отвечает дразнящим младенческим голосом
Из леса или из собственной груди:
«Хи-хи! Хо-хо!
Веришь? Веришь?..»

В то же время у Рюдберга читаем:

Och vinden drog
Med hi och ho
Över myr och skog,
Genom hult och mo...

И ветер дул
С «хи» и «хо»
Над болотом и рощей
По всей роще и почве...

Реминисценция показывает, что «Лесная дева» Рюдберга стала для Карлфельдта образцом не только как произведение на крестьянскую тему, но также как «страшная» баллада.

Лирика Карлфельдта содержит и иные мотивы, объединяющие его с Рюдбергом. Так, в стихотворении «Из сказок года» герой возвращается к детскому мироощущению через воспоминание о народной песне, подобно тому как это делает герой Рюдберга в «Поэзии детства». Цикл Карлфельдта «Далекарлийская настенная живопись в рифмах», изображающий в стихах произведения живописи на сюжеты из Библии, перекликается с «Гравюрой в псалтыри».

Творческое наследие С. Лагерлёф, хотя и представляет собой прозу, может быть сопоставлено с лирикой Рюдберга на уровне основных тем и мотивов. Внимание к шведской провинции, стремление воссоздать в литературе образы крестьян, идеализация детства и глубокое погружение в народное творчество – все эти особенности объединяют поэзию Рюдберга с прозой Лагерлёф. Еще одна значимая точка соприкосновения между двумя авторами – обращение к библейским образам и мотивам: и Рюдберг, и Лагерлёф, находясь в поисках ответов на «вечные вопросы».

Таким образом, творчество Рюдберга является одним из явлений второй половины XIX века, подготовивших возникновение литературы неоромантизма. Будучи поэтом, стиль которого выстраивается из ряда элементов, свойственных романтической эстетике, он с их помощью выражает мысли, не свойственные романтикам. Древнескандинавские и античные образы и мотивы, которые были самоценны для романтиков,

приобретают в творчестве поэтов и писателей конца века декоративные функции и знаменуют возвращение к народной культуре. Приверженность идеалу, общая для Рюдберга и романтиков первых десятилетий XIX в., подготавливает почву для формирования неоромантического направления в 1890-е гг. и становится авторитетным автором для поэтов нового стиля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Виктора Рюдберга отражает поиск новых путей развития национальной литературы в Швеции в период сосуществования разнонаправленных тенденций. Литературный эклектизм в середине XIX в. связан с тем, что после ухода с литературной авансцены основателей и крупнейших представителей романтических объединений молодые литераторы не уделяют достаточного внимания вопросам поэтики, а также существенной для романтизма философской стороне литературы, вместо этого обращаясь к проблемам социально-политического характера, выступая тем самым как представители журналистики и литературы «либерального прорыва». Элементы романтической поэтики продолжают использоваться в произведениях авторов этого периода, но они преимущественно повторяют уже проработанные схемы.

В настоящей работе доказывается, что его поэтическое наследие играет особую роль в шведском литературном процессе, поскольку с ним связано обновление поэтических форм и становление новой эстетики.

Выявлено влияние национального романтизма на раннюю лирику Рюдберга, что выражается в лексике, обращении к традиционным для шведского романтизма художественным средствам и стилевым категориям в восприятии природы с позиций пантеизма и натурфилософии. В ряде стихотворений прослеживается интерес Рюдберга к национальному прошлому: тем самым он продолжает традицию поэтов «Готского союза».

Виктор Рюдберг входит в литературу в середине XIX в. и занимает промежуточное положение между собственно романтической литературой 1810-х – 1820-х гг. и неоромантическими тенденциями конца столетия. Творческий путь Рюдберга – это движение от романистики либерально настроенного журналиста и критика к философской лирике, в которой преломляются эстетические ценности романтической культуры. В 1880-е –

начале 1890-х гг. Рюдберг создает наиболее оригинальные и талантливые поэтические произведения, которые занимают важное место во всей шведской литературе, их влияние на национальную поэзию можно сравнить с влиянием сочинений писателей, входивших в «Молодую Швецию», на шведскую прозу, а именно выступает новатором, затронувшим актуальные проблемы современности, и открывает путь для дальнейшего развития литературы: без поэзии Рюдберга могла не состояться лирика шведских неоромантиков.

Традиция романтизма прослеживается в его произведениях, прежде всего, в выборе художественных образов и мотивов. Зачастую Рюдберг обращается к идиллическому хронотопу, с которым связаны идеализация детства и народной жизни. Однако это обусловлено не намерением автора подчеркнуть связь человека с природой, как это было у романтиков, а стремлением сохранить элементы национальной культуры, которые оказываются под угрозой забвения в период урбанизации. Заимствуя персонажей из народного творчества и скандинавской мифологии, Рюдберг тем самым продолжает традицию «Союза Авроры» и «Готского союза». Однако для романтиков образы из народной культуры и скандинавского прошлого являлись самоценными, в то время как в поэзии Рюдберга они выступают в качестве символов и приобретают метафорическое прочтение: поэт не ставит себе задачу простого воспроизведения тех или иных мотивов или сюжетов и их первоначальных смыслов, а обращается к ним для выражения собственных идей, связанных с историческим процессом и философией его времени. Той же цели служат и образы из античности, особенно частотные в поздней лирике: как правило, они выражают идеи о гражданской и личной свободе человека, что связано в большей мере с «либеральным прорывом», нежели с романтизмом.

В работе доказано, что на формирование индивидуального стиля Рюдберга оказала влияние и его работа над переводами зарубежной поэзии, прежде всего произведений Э.А. По и И.В. Гёте. Шведский поэт заимствует

стихотворные размеры зарубежных авторов, экспериментирует с метрикой, обращается к форме романтической поэмы, которая обрела особую популярность в Европе в XIX в.

Являясь по своим философским взглядам идеалистом, Рюдберг публикует свой первый поэтический сборник в 1882 г, в период расцвета натурализма, далекого от идеалистических представлений и провозгласившего литературу действительности. Второй сборник появляется в 1891 г., то есть в период, когда заявляют о себе неоромантические поэты. Как лирический поэт Рюдберг формирует свой особый стиль, оставаясь в стороне от натурализма. Вступая во взаимодействие с такими разными по своим воззрениям деятелями культуры как Г. Брандес и В. фон Хейденстам и откликаясь на новые веяния, сам он фактически не примыкает ни к одному из современных литературных течений. Его лирика предстает совершенно особым явлением, но вместе с тем оказывает воздействие на весь литературный процесс: новое поколение писателей в 1890-е гг. будет постоянно обращаться к эстетическим идеям, высказанным Рюдбергом в лекциях по эстетике, а также к его художественному наследию.

Поворот от натурализма к новому, противостоящему ему направлению, несомненно, был подготовлен авторами, не вставшими на позиции А. Стриндберга и «Молодой Швеции», среди которых был и Виктор Рюдберг как одна из важнейших литературных фигур эпохи. Отказавшись следовать по пути литературы действительности, но поддерживая саму идею обновления литературы, он оказал значительное влияние на младших современников. Идиллии Рюдберга, пронизанные ностальгией по детству и провозглашающие ценность народной традиции, становятся образцом для поколения поэтов, стремящихся воссоздать в своем творчестве образ шведского народа и засвидетельствовать картины жизни на своих малых родинах. Философская лирика Рюдберга, в которой находят отражение экзистенциальные проблемы и критика материализма, также находит отклик у неоромантиков. Его влияние прослеживается как в поэтике произведений,

написанных авторами 1890-х – 1900-х гг., так и в их мировоззрении, свидетельством чему является творчество В. фон Хейденстама, О. Левертина, Г. Фрёдинга и С. Лагерлёф, и Э.А. Карлфельдта.

Настоящее исследование не ставит точку в изучении творчества В. Рюдберга, поскольку его прозаическое публицистическое наследие не получило достаточного освещения в шведском и отечественном литературоведении, а оно представляет несомненный интерес и для исследователей, и для читателей. Представляется, что сделанные в работе выводы могут быть полезными и для изучения творчества шведских писателей, традиционно относимых к неоромантикам.

После смерти Рюдберга Г. Брандес подводит итог его философским и творческим исканиям: «Ушел со свету патриарх, пользовавшийся редким почтением и благоговением; мастер стил я, страстный поклонник красоты, обладавший совершенством формы, хотя в несколько академическом духе; отчасти поэт, отчасти ученый»¹⁸².

¹⁸² Брандес Г. Скандинавская литература: Шведские и датские писатели / Пер. с дат. Киев: Типография «Петр Барский», 1908. С. 121.

Список литературы

Источники:

1. *Blake W.* The Complete Poetry and Prose of William Blake. New York: Doubleday, 1982. – 990 p.
2. *Fröding G.* Naturalism och romantik // Samlade skrifter. Stockholm: Albert Bonniers förlag. S. 12–31.
3. *Fröding G.* Samlade skrifter. Första delen. Ungdomsdikter. Stockholm: Bonniers, 1920. S. 228.
4. *Fröding G.* Samlade skrifter. Andra delen. Gitarr och dragharmonika. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1920. S. 247
5. *Fröding G.* Samlade skrifter. Tredje delen. Nya dikter. Stockholm: Bonniers, 1920. S. 214.
6. *Fröding G.* Samlade skrifter. Femte delen. Nytt och gammalt. Gralstänk. Översättningar. Stockholm: Bonniers, 1920. S. 231.
7. *Fröding G.* Samlade skrifter. Tionde delen. Prosa. Stockholm: Bonniers, 1920. – 243 s.
8. *Heidenstam O.G. von.* Swedish Life in Town and Country. New-York, London: The Knickerbocker Press, 1911. S. 127.
9. *Heidenstam von, V.* Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1889. – 120 s.
10. *Lagerlöf S.* Acceptance speech. // The Nobel Prize Library. New-York: Alexis Gregory, 1972. P. 285.
11. *Levertin O.* Legender och visor. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1891. – 156 s.
12. Poetisk kalender. Uppsala, 1813. – 306 s.
13. *Rydberg V.* Det sköna och dess lagar: Fjorton föreläsningar hållna vårterminen 1889. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1901. – 325 s.
14. *Rydberg V.* Det sköna och dess lagar: Fjorton föreläsningar hållna vårterminen 1889. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1901. – 325 s.
15. *Rydberg V.* Dikter: första samlingen. Stockholm: Bonniers, 1882.
16. *Rydberg V.* Dikter: andra samlingen. Stockholm: Bonniers, 1891.
17. *Rydberg V.* Dikter. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1896. – 244 s.
18. *Rydberg V.* Dikter // Skrifter 1. Stockholm: Bonnier, 1945. 273 s.
19. *Rydberg V.* Dikter. Stockholm, Atlantis, 1996. – 254 s.
20. *Rydberg V.* Romerska dagar. Stockholm: Jos. Seligmans förlag. 1876–1877.
21. *Rydberg V.* Romerske Dage. Kjøbenhavn: A. Schous, 1877. – 168 s.

22. Skrifter av Viktor Rydberg I: Dikter. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1899.
23. Stagnelius E.J. Dikter i urval. Bacchanterna. Filosofiska uppsatser. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1988. – 496 s.
24. Гесиод. Работы и дни. Теогония. Щит Геракла. М.: USSR, 2022. – 282 с.
25. Европейская поэзия XIX века. М.: Худ. лит., 1977.
26. Лагерлёф С. Сказка о сказке // Собрание сочинений в четырёх томах. Л.: Художественная литература, 1991. С. 456-467.
27. По Э.А. Ворон. М.: Наука, 2009. – 403 с.
28. Поэзия Европы. Том первый. М.: Худ. лит., 1978.
29. Поэты Швеции. Под. ред. Н. Новича. СПб: тип. П.П. Сойкина, 1899. – 146 с.
30. Рунеберг Й.Л. Избранное. СПб: Издательский дом «Коло», 2004. – 304 с.
31. Рюдберг В. Последний афинянин Роман из времен Юлиана Отступника Виктора Ридберга, СПб., М.: т-во М.О. Вольф, 1901-1902.
32. Рюдберг В. Сингоалла. // Мемуары мертвеца Москва: Изд. центр «Терра», 1997. — 372 с.
33. Рюдберг В. Сингуалла. / Пер. С. Вародель. СПб.: Мир Божий, 1904.
34. Рюдберг В. Последний афинянин: Ист. роман. / Пер. Т.А. Тавастшерна. СПб.: Столичн. тип., 1901. – 336 с.
35. Рюдберг В. Последний афинянин Роман из времен Юлиана Отступника Виктора Ридберга, СПб., М.: т-во М.О. Вольф, 1902. – 260 с.

Исследования:

36. Afzelius A. A., Geijer E.. Svenska folkvisor från forntiden. Stockholm: Zacharias Haeggström., 1816. – 247 s.
37. Berg R.G. Före Vallfart och Vandringsar, ur Verner von Heidenstams ungdomsdiktning. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1919. – 155 s.
38. Böök F. Erik Johan Stagnelius. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1919. – 558 s.
39. Böök F. Sveriges moderna litteratur. Stockholm: Norstedt, 1921. – 398 s.
40. Ek. S. Viktor Rydberg lyriska diktning, Minnesskriften. Stockholm: albert Bonniers förlag, 1928.
41. Enander K. En evig rannsakan. // Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter. Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. 2008. S. 15–18.
42. Forsberg J. Henrikz H. Svensk litteraturhistoria. Stockholm, Bonniers. 1921. – 118 s.

43. *Forsell L.* Vår sita humanist. / *Rydberg V.* Dikter. Stockholm: Atantis, 1996. S. 7-22.
44. *Gahrn L.* *Viktor Rydbergs dikt "Dexippos" – bilden av antiken som tidsspegel.* // *Veritas*, №18, 2003. – S. 20-26.
45. *Geijer E.G.* Om inbildningsgåvan // *Samlade skrifter. Första delen. Essayer och avhandlingar 1803-1817.* Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag. 1923.
46. *Granlid H.* Nya grepp i Viktor Rydbergs lyrik. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1973. – 163 s.
47. *Gustafson A.* *A History of Swedish Literature.* Minneapolis: Foundation by the University of Minnesota Press, 1961. – 709 s.
48. *Gustafson A.* *Six Scandinavian Novellists.* Minneapolis: American-Scandinavian foundation, 1940. – S. 367.
49. *C. Jans. C. Refsum.* *Lyrikkens liv.* Oslo: Universitetsförlaget, 2003. – 304 s.
50. *Hedberg A.* En strid för det som borde vara Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891–1895. Möklinta: Gudlinds Förlag, 2012. – 293 s.
51. *Herder J.* *Idyll // Adrastea.* Leipzig, 1801. Bd 2. P. 187-188.
52. *Holmberg O.* *Viktor Rydbergs lyrik.* Stockholm: Bonnier, 1935. – 489 s.
53. *Landquist J.* *Werner von Heidenstam.* Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1909. – 135 s.
54. *Levertin O.* *Viktor Rydberg och hans senaste arbeten.* // *Ord och Bild: illustrerad månadsskrift. Första årgången, 1892.* S. 91-94.
55. *Lönnroth L. Delblank S.* *Den svenska litteraturen. 2: Upplysning och romantik, 1718-1830,.* Stockholm, Bonnier Alba. 1993.
56. *Lönnroth L., Delblank S.* *Den svenska litteraturen: De liberala genombrotten, 1830-1890.* Stockholm, Bonnier Alba. 1993.
57. *Möller H.* *Swedish Romanticism / European Romanticism.* London, New-York: Continuum. 2010. P. 60-61.
58. *Nilsson M.* *Dikten och idealet // Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter.* Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2008. – S. 111–113.
59. *Nordisk familjebok. Uggleupplagan. 20. / Leche, V., Meijer, B., Nyström, J. F., Warburg, K., Westrin, Th.* Stockholm, 1914.
60. *Olsson A.* *Denna fackla är tänd och vad hon funnit / Stagnelius E.J. Samlade skrifter I.* Stockholm: Atlantis, 2013. C 7-27.
61. *Olsson H.* *Fröding: ett diktarpporträtt.* Stockholm: Norstedt, 1951. – 443 s.

62. *Schück H. Warburg K.* Illustrerad svensk litteraturhistoria. Del.5: Romantiken. Stockholm: Hugo Gebers Förlag. 193-?. – 661 s.
63. *Schück H. Warburg K.* Illustrerad svensk litteraturhistoria. Del.7: Nya Tider. Stockholm: Hugo Gebers Förlag. 193-?. – 718 s.
64. *Stork C.W.* The Poetry of Viktor Rydberg // Shelling Anniversary Papers. New York: The Century CO, 1923. P. 287–299.
65. *Tenngart P.* Romantik i välfärdsstaten: metamorfosförfattarna och den svenska samtiden. Lund: Ellerström. 2010. – 350 s.
66. *Tenngart P.* Tillbaka till tårarna // Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter. Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. – S. 49-52.
67. *Warburg K.* Svensk litteraturhistoria i sammandrag: lärobok för skolor och själfstudium. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1899. – 203 s.
68. *Warburg K.* Viktor Rydberg, En Levfnadsteckning. Senare Delen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1900. – 777 s.
69. *Warburg K.* Viktor Rydberg, hans levnad och diktning. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913. – 663 s.
70. *Westerström J.* Att vidga sitt lyriska jag. Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter. Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2008. S. 43-44.
71. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.
72. *Александров Г.Г.* Тегнер и его время / Тегнер Э. Сага о Фриттьофе. Аксель. М.-Л.: Academia, 1935.
73. *Бакалов А.С.* Немецкая послеромантическая лирика: Традиции и новаторство. дисс. док. филол. наук. М., 2004
74. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
75. *Брандес Г.* Скандинавская литература. Киев: Типография «Пётр Барский», 1908. – 250 с.
76. *Брауде Л.* Сельма Лагерлёф и мир её творчества. // Лагерлёф С. Собрание сочинений. Том 1. М: Художественная литература, 1991. С. 5-22.
77. *Велигорский Г.А.* Творчество Кеннета Грэма и английский неоромантизм : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Велигорский Георгий Александрович; [Место защиты:

- Институт мировой литературы им. А.М. Горького]. Москва, 2019. - 188 с.
78. Вишневская Н.А. Сапрыкина Е.Ю. Ещё одна вечная метафора в романтическом контексте. // Романтизм: Вечное странствие. М.: Наука, 2005 г. С. 7–9.
79. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. – 297 с.
80. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1997. – 382 с.
81. Гинзбург Л.Я. О лирике. М: Интрада, 1968. – 408 с.
82. Горн Ф.В. История скандинавской литературы: От древнейших времен до наших дней. М., 1894. – 496 с.
83. Григорьева Л.Г. Эпоха романтизма в шведской литературе. / Неизученные страницы европейского романтизма. М.: Наука, 1975. С. 93-128.
84. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. – 451 с.
85. Дорофеева Е.А. Последний романтик Европы. // Рунеберг Й.Л. Избранное. СПб.: Издательский дом «Коло», 2004. С. 5-50.
86. Ибрагимова К.Р. Готический роман как роман о художнике: «Сингоалла» (1857) Виктора Рюдберга // Литературоведческий журнал. 2024. № 3 (65). С. 99–111.
87. Иванова Е.Р. Литература бидермейера в Германии XIX. М.: Прометей, 2007.
88. Исследования по теории стиха. Под. ред. Жирмунского В.М. Л.: Наука, 1978. – 232 с.
89. История всемирной литературы. Т. 7. М.: Наука, 1991.
90. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея. Выпуск 3. Немецкий Орфей. М: РГГУ, 2007. – 604 с.
91. Карху Э.Г. История литературы Финляндии: от истоков до конца XIX в. Л.: Наука, 1979. – 510 с.
92. Коровин А.В. Современная скандинавская литература (часть первая). // Современная Европа, 2007. – № 3. С. 133-149.
93. Коровин А.В. Современная скандинавская литература (часть вторая). // Современная Европа, 2007. – № 4. С. 110-127.
94. Коровин А.В. Творец и искусство в романах Х.К. Андерсена // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 2. С. 50-73.
95. Коровин А.В. Хольгер Дракманн – забытый глава несостоявшейся школы. // Забытые писатели. Вып. 3. СПб.: Свое издательство. С. 27-40.

96. *Котарди Ю.Г.* Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма. // Мифологические образы в литературе и искусстве. М.: Индрик, 2015. С. 36-44.
97. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2019. – 480 с.
98. *Левертин О.* О литературе // Писатели Скандинавии о литературе. М.: Раудга, 1982. С. 251.
99. *Лисовская П.А.* Евангельские мотивы в прозе Сельмы Лагерлёф. // Секреты мастерства. Этика, эстетика, религия в прозе Сельмы Лагерлёф. М.: РГГУ, 2018 г. С. 109-124.
100. *Лисовская П.А.* Тема семейных отношений в творчестве Августа Стриндберга (поздний период) : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / С.-Петербург. гос. ун-т. - Санкт-Петербург, 2002. – 205 с.
101. *Махов А.Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII – XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. – 305 с.
102. *Мацевич А.А.* Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849 – 1912). М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 257 с.
103. *Мацевич А.А.* Становление национальной самоидентификации в культуре и литературе скандинавских стран. // *Studia Literarum.* 2016. № 1. С. 171-191
104. *Мацевич А.А.* Шведская литература от 1880-х годов до конца XX века: словарь-справочник. М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 311 с.
105. Михайлов А.В. Методы и стили литературы. — М.: ИМЛИ РАН им. А.М.Горького, 2008. – 176 с.
106. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Яск, 2019. – 904 с.
107. *Петерсон О.М.* Сельма Лагерлёф // К свету. СПб., 1904. С. 182-202.
108. *Пропт. В.Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Азбука, 2022. – 1168 с.
109. *Рахимова Э.Г.* Калевальский неоромантизм: Трансформация фольклор. наследия в поэзии Эйно Лейно: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.05. Москва, 1998. – 222 с.
110. *Рахимова Э.Г.* От «калевальских» изустных рун к неоромантической мифопоэтике Эйно Лейно. М.: «Наследие», 2001. – 216 с.
111. *Сапрыкина Е.Ю.* Итальянский романтизм в его основных концептах. М.: ТЕЗАУРУС, 2014. – 309 с.

112. Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Книга первая: А-О. М.: ИМЛИ РАН, «Река времён», 2023. – 901 с.
113. *Сойни Е.Г.* Проблемы финского неоромантизма и литературно-эстетическое наследие Н.К. Рериха : вопросы финско-русских литературных связей: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.05. Петрозаводск, 1983 – 180 с.
114. *Соколов А.Н.* Стилиевые категории // Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. С. 92–101.
115. *Соловьёва Е.А.* Драма Э. Ю. Стагнелиуса "Мученики" как смысловой центр поэтического цикла "Саронские лилии". Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология, N 6, 1998. С. 58-71.
116. *Соловьёва Е.А.* Философия, религия и «русская тема» в творчестве Э.Ю. Стагнелиуса. // Сквозь шесть столетий: Метаморфозы литературного сознания. 1997. С.122-141.
117. *Стеблин-Каменский М.И.* Баллада в Скандинавии. // Скандинавские баллады. Л.: Наука, 1978. – С. 211-243.
118. *Туандер К.Ф.* История западной литературы / под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф. А. Брауна, акад. Н. А. Котляревского, проф. Д. К. Петрова [и др.]. Т. 1-4. М.: Мир, Т. 3: Эпоха романтизма, 1914.
119. *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л.: Учпедгиз, 1959. – 537 с.
120. *Топоров В.М.* Путь / Мифы народов мира: Энциклопедия. Гл. ред. Токарев С.А. М., 1980. – Т. 2. – С. 352-353.
121. *Тэн И.* Философия искусства. М.: Республика, 1996. – 351 с.
122. *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. // Статьи по эстетике. М.-Л.: Academia, 1935. – С. 317-399.
123. *Шлегель Ф.* О значении изучения греков и римлян. // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. – С. 47.
124. *Шлегель Ф.* Развитие философии в двенадцати книгах / Эстетика. Философия. Критика, т. 2 М., 1983 – 102-190.
125. *Шлегель А.В.* Чтения о драматическом искусстве и литературе. // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. – С. 126-134.
126. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика, т. 2 М., 1983 – 448 с.
127. *Эпштейн М.* Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. шк., 1990. – 302 с.

128. *Халтрин-Халтурина Е.В.* "Поэзия воображения" в Англии конца XVIII - начала XIX в.: стилевая динамика в эпоху романтизма : автореферат дис.... доктора филол. наук. М., 2012. – 38 с.
129. *Храповицкая Г.Н., Коровин А.В.* История зарубежной литературы: западноевропейский и американские романтизм / пособие для студ. высш. учеб. заведений. М., 2007. – 406 с.
130. *Храповицкая Г.Н.* Ибсен и западноевропейская драма его времени. М. , 1979. – 90 с.
131. *Чеснокова Т.А.* Готика и шведский романтизм. // Мемуары мертвеца. М.: Терра, 1997. С. 3-16.
132. *Чеснокова Т.А.* Литературная карта Швеции. М.: У Никитских ворот, 2015. – 160 с.
133. *Юрьев А.А.* Между светом и тьмой (мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена). // Ибсен Х. Кесарь и галилеянин. Росмерсхольм. М.: Наука, 2006. С. 517-648.