

УДК 18:82.09

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПОГРАНИЧНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УНИВЕРСАЛИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КНУТА ГАМСУНА

© 2008 О.И. Уткевич

Витебский государственный технологический университет

Поступила в редакцию 9 июня 2008

Аннотация: статья посвящена исследованию феномена универсализма в творчестве знаменитого норвежского писателя XX века, лауреата Нобелевской премии в области литературы за 1920 год, Кнута Гамсуна. Говорить об универсализме можно как в отношении творческого метода писателя, так и в отношении национальных характеров, представленных в его произведениях. Творчество Гамсуна обладает такой специфической чертой, которую мы называем «эстетической пограничностью». Сущность ее в том, что писатель не эклектически соединяет различные литературные стили и жанры, а использует их органическое единство, без чего, по его мнению, невозможно написать о тех таинственных процессах, которые происходят в периферийных областях человеческого сознания. Универсализм художественного метода Кнута Гамсуна позволил ему достичь той всеобщности литературных образов, которая порождает единство национального микро- и всечеловеческого макрокосмоса.

Ключевые слова: Кнут Гамсун, эстетическая пограничность, универсализм, миф, мифология, архетип, укорененность, феноменология, национальный характер.

Abstract: the article deals with the investigation of the phenomenon of universality in the creation of the greatest Norwegian writer of the 20th century, the winner of the Nobel Prize in the field of literature, Knut Hamsun. The universality refers to as an art method as national character, represented in his works. Hamsun's creation has a unique feature, which we call "esthetic margin". The sense of it is the author uses not eclectic junction of different literary styles and genres but their organic unity. It helps him to describe the mystic processes, which happen in the periphery fields of man consciousness. The art method's universe allows to achieving the unity of literature characters and also the national micro- and macro space. It's necessary to notice, that Hamsun's views were changed very much to years. That's why it led to changing of the universality type of his literary creations. In the novel "The Growth of the soil" he reached the philosophically-social generalisation about modern to him Norwegians life.

Key words: Knut Hamsun, esthetic margin, universalization, myth, mythology, archetype, root, phenomenology, the national character.

Популярность творчества великого норвежского писателя, нобелевского лауреата Кнута Гамсуна в дореволюционной России была огромной. Достаточно сказать, что в 1901–1910 годах на русском

языке в различных издательствах вышло три его собрания сочинений. После революции 1917 года интерес к творчеству писателя (теперь уже в СССР) не упал, его произведения вплоть до 1934 года продолжали издаваться и при Советской власти. А затем наступил долгий период запрета даже просто

© Уткевич О.И., 2008

на упоминание имени Гамсуна. Запрет этот продолжался до 90-х годов прошлого века. С этого времени в русских переводах снова выходит множество книг Кнута Гамсуна, в том числе шеститомное собрание сочинений. Соответственно, вновь стали появляться научные исследования жизненного пути писателя и его творчества. Однако нынешних литературных критиков несравненно более притягивает загадка судьбы, биография норвежского писателя, чем непосредственный литературоведческий анализ его произведений. Наша статья как раз и является попыткой преодоления указанной односторонности путем исследования феномена художественной универсальности творчества Кнута Гамсуна. Универсальности, носящей бинарный характер: универсален и сам художественный метод писателя, и те национальные характеры, которые он создал.

С момента появления первых романов Кнута Гамсуна критики стали вести спор о том, к какому из литературных направлений можно отнести его произведения: реализму, романтизму, импрессионизму, экзистенциалистской литературе или к чему-то иному. Это вполне оправданно, поскольку, во-первых, произведения норвежского автора полифоничны по своей сути: в них объединяются в качественную целостность различные жанрово-стилистические черты. А во-вторых, и это главное, творчество Кнута Гамсуна обладает такой специфической чертой, которую можно назвать «эстетической пограничностью». Недаром жанры и стилистика его работ так трудно поддаются литературоведческому определению. Дело в том, что определить понятие — не только выразить таковое через совокупность иных понятий, но и определить, то есть поставить границы, предел его существования. А герои норвежского писателя характеризуются именно стремлением к преодолению этих границ. Они ставят те самые вечные вопросы, на которые можно ответить, лишь совершив предельный переход от привычного, обыденного мышления в мир трансцендентных истин. Подчеркнем: в мир истин, а не действий, а значит, пограничность гамсуновских характеров — это пограничность их внутреннего мира.

Итак, принадлежность произведений Кнута Гамсуна к различным эстетическим направлениям обусловлена самой их сущностной природой. Знаменитый российский филолог Д. Лихачев полагал, что процесс объединения разных стилей может происходить следующими способами: 1) создание нового стиля на базе старого с сохранением элементов базового стиля; 2) продолжение нового стиля с одновременным приспособлением его к новым эстетическим вкусам; 3) умышленное стремление к стилевому многообразию в рамках одного произведения; 4) эклектическое объединение различных стилей [1, 78]. Применительно к Гамсуну, использо-

вание этих вариантов не дает адекватного описания его творчества, так как главная причина стилевой многоплановости каждого произведения писателя заключается именно в эстетической пограничности. Сущность этого приема, на наш взгляд, заключается в следующем: художественное произведение строится таким образом, что граница между стилями становится подвижной, она постоянно изменяется, а тем самым постоянно делается иной, новой. Благодаря этому, на всем протяжении произведений Кнута Гамсуна ощущается внутреннее напряжение, которое постоянно удерживает внимание читателя. Без этого эстетического феномена, по мнению самого писателя, невозможно написать о таинственных процессах, незаметно происходящих в периферийных областях человеческого сознания, о «безграничном хаосе ощущений, причудливой фантазии, высвеченной нашими чувствами, о слепых порывах мыслей и чувств, немых и бесследных коллизиях между ними, о загадочности нервных явлений, шепоте крови, мольбе суставов, всей жизни подсознания» [2, 301].

Метод эстетической пограничности позволил Гамсуну не только быть укорененным в великую литературную традицию, но и создать свой авторский литературный метод, анализируя который, А. Куприн отмечал, что «Гамсун не создаст школы. Он слишком оригинален, а подражатели его творчества всегда будут смешны. Он пишет так же как говорит, как думает, как мечтает, как поет птица, как растет дерево. Все его отступления, сказки, сны, восторги, бред, которые были бы нелепы и тяжелы у другого, составляют его тонкую и пышную прелесть» [3, 109]. Пограничность стилевой манеры позволяет привлечь творческий опыт как реализма, так и модернизма. Писатель создает широкие и величественные картины жизни природы, социального быта, детализованные удачно найденными приметам времени и национального колорита. Но все это отнюдь не служит цели художественного выражения бытия социального типа в некоторых опять же типичных обстоятельствах. Цель у Кнута Гамсуна иная: он показывает сокровенность взаимоотношений мира и «естественного человека», который не частица общего, а неповторимая индивидуальность, он готов признать родственным себе дерево в лесу и даже серые камни на морском побережье. «Мне, как современному психологу, недостаточно описать сумму ситуаций, в которых мои персонажи ведут себя так-то и так-то, я должен допросить душу, высветить ее вдоль и поперек, со всех точек зрения, должен нанизать на свою нитку все самые смутные движения души и рассмотреть их под лупой...» [2, 339], — пишет Гамсун.

Тесно связана с эстетической пограничностью и такая черта творчества писателя, как мифологизм, и это далеко не случайно, ибо миф пограничен по самой своей сути. Именно пограничность порождает феномен интегративности мифа, который, по мнению русского философа А.Ф. Лосева, «объединяет вещи в каком-то новом плане, лишая их присущей им естественной раздельности» [4, 453]. Особенно важно для писателя то, что с помощью мифологии находится «какая-то общая точка схождения этих вещей, какой-то общий и единый взгляд на них, в котором моментально потухает их естественная непримиримость, и они вдруг оказываются сразу объединенными и примеренными» [4, 453].

Кнут Гамсун использует мифы различными способами. Во-первых, он вводит в свои произведения различные мифологические сюжеты и образы. Во-вторых, широко использует архетипы. В-третьих, мифологическое по своей сущности мышление писателя накладывает отпечаток на все его творчество. И, наконец, некоторые произведения автора являются результатом его личного мифотворчества. Безусловно, значимость каждого способа в различные периоды литературной деятельности писателя, в отдельных его произведениях не одинакова. Общим является лишь идейно-эстетическая значимость мифологии как основы универсализма творчества Кнута Гамсуна. Однако универсализм метода для него — это одновременно всечеловечность героев художественных произведений. «Повторяющиеся персонажи — Глан, Макк, Эдварда, Венд, — отмечает Г.Н. Храповицкая, — прежде всего, — создавая впечатление единства вселенной, причем даже вневременное (события «Монаха Венда» могут быть отнесены к Средним Векам, а герой снова возникает в романе о современности), свидетельствует о том, что весь мир мыслится Гамсуном как нечто единое, чему присущи общие черты во все времена. Для отражения этих представлений возникает художественная форма, которую можно сблизить с мифом» [5, 39]. Таким образом, через национальные образы писатель стремится приобщиться к чему-то вечному и всеобщему. Такое стремление естественным образом передается им посредством мифологии.

Мифология всегда глубоко национальна. Даже образы богов в древних мифах носили черты народов, поклонявшихся им. «Иначе быть не может, — считал А.С. Хомяков. — Покуда люди не поставятся выше самих себя благоденствием духовного просвещения, они в боге будут воображать только себя в больших размерах. Общечеловеческое, чистый образ Бога, для них

недостижимо, и невежественное желание быть богоподобными заставляет их делть божество человекоподобным со всеми приметам несовершенного, т.е. племенного человеческого развития» [6, 53]. Заметим, что эти слова близки мыслям немецкого философа Ф.В.Й. Шеллинга о том, что «мифология есть необходимый (совершающийся в сознании) теогонический процесс» [7, 107], то есть становление образа единого Бога в человеческом сознании. Соответственно, каждый конкретный миф объективно носит органический характер, но именно такая его локальность является исходным условием для будущей универсальности интерпретаций. Мифология не статична, она динамична в направлении обретения полноты Истины, что позволяет писателю показать народный характер в становлении, в движении, в восхождении ко всечеловеческому типу. Подобно тому, как неполна, несовершенна мифология отдельных народов, так же далеки от всечеловечества они сами. Следовательно, использование Кнутом Гамсуном в творчестве норвежских мифологических сюжетов — это не только восхождение к универсальному мифу, но и восхождение писателя от национального характера к универсальному человеку.

В феноменологическом плане произведения Гамсуна, безусловно, также носят не локальный, а универсальный характер. «Разумное развитие отдельного человека, — писал А.С. Хомяков, — есть возведение его в общечеловеческое достоинство, согласно с теми особенностями, которыми его отличила природа. Разумное развитие народа есть возведение до общечеловеческого значения того типа, который скрывается в самом корне народного бытия» [6, 533]. Великий психолог души своего народа, писатель сумел найти и в художественной форме осмыслить те сущностные черты норвежцев, которые имеют не узконациональное, а всечеловеческое значение. Найти исходный элемент единства всех людей, позволяющий им создать органическую целостность человечества, а не быть конгломератом разрозненных частей. Однако каждый этнос, будучи носителем этой всеобщности, по-разному, только одному ему свойственным способом, проявляет человеческую универсальность. И писатель, раскрывая особенности менталитета своего народа, обязан возвести их в ранг универсальности, показать, каким образом народ в своем конкретно-социальном бытии является носителем, а в некоторой степени и творцом исходного для всего человечества начала.

Универсализм художественного метода Кнута Гамсуна позволил ему достигнуть той всеобщности литературных образов, которая порождает единство национально-социального микро- и

всеобщего макрокосмосов. И там, где речь идет о родной Норвегии, он творил универсальный образ человеческой судьбы. И наоборот, национальный характер норвежцев раскрывался через всеобщность, как, например, в романе «Пан». Сама основа этого произведения – мифологическая, но из нее вырастает иная, конкретная, национально-историческая реальность. В романе оживают полные красоты и даже музыкального звучания пейзажи Норвегии. То там, то здесь легкими тенями появляются Дидерик с Изелиной – любовники из старинных норвежских легенд – своеобразные символы жизни. Национальный колорит вдохнул новую жизнь античному мифу о Пане, давно уже ставшему абстракцией для западноевропейского человека. А миф, в свою очередь, придал роману о норвежских реалиях конца XIX столетия широту универсального философского обобщения.

Такая диалектика, на наш взгляд, раскрывает смысл соотношения национального и мифологического в раннем периоде творчества Гамсуна. В дальнейшем степень универсализации его героев возрастает. Универсализм этот – результат взаимосвязи человека, природы и истории. Герои писателя как бы обретают онтологические корни, соединяющие их со всеобщим бытием, а потому они настолько многогранны и разноуровневы, что даже тогда, когда копают колодец, рубят дрова или пашут в поле, то никогда не живут только в феноменологической ипостаси, им необходимо, как и героям Ф.М. Достоевского, «вопрос разрешить». И чем больше берет писатель из родника национальной жизни Норвегии, тем легче ему выйти на библейские реминисценции, аллюзии, мифологию. Именно такова структура романа «Плоды земли» (1917) – одного из главных и, пожалуй, самого известного произведения Кнута Гамсуна, за которое он получил в 1920 году Нобелевскую премию. Крестьянское хозяйство, труд на земле, весь уклад жизни семьи главного героя романа Исаака представлены в виде конкретно-материального, осязаемого бытия, а потому в высшей степени художественно и величаво. Однако это только лишь первый, поверхностный план восприятия произведения. Цель писателя не только и не столько в поэтизации патриархальной Норвегии как своего социального идеала. Конкретно-исторический, детализованный приметам времени и места быт на наших глазах превращается в огромный универсум, в образ вечности. Противоречивость такого превращения носит диалектический характер. Она «снимается» благодаря применению рассматриваемой нами универсальной эстетической методологии, в результате чего,

постепенно разворачиваясь, пространство романа начинает обретать черты авторского мифотворчества, а стилистическая манера приближается к методу психологического анализа и соответствующих ему имманентных априорных структур человеческого существования.

Данный феноменологический подход придал яркую отличительную особенность национальным характерам в произведениях Кнута Гамсуна. Густо населенные торговцами, путешественниками, рыбаками, охотниками, романы писателя меньше всего затрагивают вопросы социального статуса этих героев. Созерцающая природу и человеческие души, задумываясь над скрытым смыслом того, что происходит вокруг них, они тем самым существуют в других целеопределениях. Феноменология здесь соединяется с экзистенциальными мотивами, что происходит именно благодаря эстетической пограничности произведений автора: в ранних романах образы раскрываются не через действие, не через сюжетно-фабульную основу, как это происходило в классическом реалистическом романе, а с помощью внутреннего монолога-рефлексии над потоком собственных внутренних ощущений. Эволюция мировоззрения писателя повлекла за собой изменения в структуре создаваемых им характеров. И эти изменения шли отнюдь не в направлении их социализации (что не мешало Кнуту Гамсуну оставаться одним из самых социальных авторов XX века), наоборот, в зрелом возрасте писатель раскрывает свой талант еще в одном художественном проявлении: экзистенциализм и феноменология постепенно дополняются телеологичностью. В результате чего герои чувствуют себя тем эпицентром, к которому сходятся нити различных событий многовековой человеческой истории, что находит свое отражение в самих названиях романов: «Последняя глава» (1923), «А жизнь идет» (1933), «Круг замкнулся» (1936).

Все герои Кнута Гамсуна обладают таким качеством, как функциональность, которая является важнейшим сюжетобразующим элементом структуры его произведений. Литература «потока сознания», к которой приближается писатель в «Мистериях», «Голоде» и других романах, от реалистической отличается расплывчатостью сюжета и отсутствием ярко выраженных характеров. Без соответствующей морально-этической доминанты, без тех событий и поступков, в которых литературный характер смог бы реализоваться, он теряет свою онтологическую полноту, а вместо нее появляется «набор устойчивых признаков», который и представляет собой функциональность. Последовательность и подчиненность чувств и поступков героя функции характера

— непереносимое условие его целостности и даже существования. Вот почему Глан будет мешать жить всем и сам страдать до своей смерти: по-иному он просто не может жить. Как результат этой же мифологической функциональности Виктория и Юханнес не достигли взаимопонимания даже тогда, когда все социальные и личностные преграды между ними уже исчезли.

Необходимо отметить, что пограничность стилей, мифологизация, феноменологические и телеологические подходы к человеку, функциональность обусловили не только постоянное обновление жанровой системы творчества Гамсуна. Роман-мистерия, роман «потока сознания», роман-миф — все это также способ универсализации его героев, глубинного проникновения в их психологию.

Анализ романов «Пан», «Виктория» и «Мистерии» позволяет прийти к выводу, что сны и мечтания главных героев всех трех романов — это своего рода мистерии. Что же общего в этих мечтах с известными нам античными мистериями? Конечно же, не сюжет романов — он скорее антимистериялен. На наш взгляд, общее то, что так же, как участники греческих мистерий, охваченные страстью, лишаящей их воли и затемняющей разум, герои Гамсуна — рабы страсти. «В каждом из трех романов одна и та же, и единственная, настоящая героиня — страсть, — отмечает белорусский литературовед Е.А. Леонова, — через которую Гамсун посвящает нас в потаенное, в глубины сердца и сознания. Постепенно со страниц произведений встают натуры антиномичные, двойственные, соединяющие в себе самые разные, иногда взаимоисключающие, начала и ипостаси. Сознание героев то бунтует, то пытается адаптироваться, реагирует то парадоксально, то неожиданно, конец же всегда трагичен: степень индивидуальности, независимости, «самости» персонажа (Нагеля, Глана, Юханнеса) такова, что не может адсорбироваться ни обществом, ни другой стороной частного конфликта, ибо эта другая сторона (Дагни, Эдварда, Виктория) по названным выше качествам не уступает первой» [8, 70].

Универсализм К. Гамсуна в этих мистериях проявляется в понимании всеобщности человеческой судьбы, включении человеческой жизни в процесс умирания и возрождения природы: недаром излюбленным литературным приемом писателя является неоднократное повторение в произведениях одной и той же календарной поры года. Мифологически-мистерияльная структура его ранних произведений дает нам право на аналогию с античностью. «Человек, — отмечает особенности древнегреческого культа Диониса Н.С. Арсеньев, — чувствует себя

ничтожным, слабым, мгновенным существом, стремится прикоснуться, прильнуть к истокам великой, преизбыточествующей, повсюду разлитой жизни природы, сбросить ненужные оковы, помехи своего жалкого человеческого «я», своей ограниченности бедной индивидуальности с ее личным сознанием, оковы человеческих установлений и обычаев, чтобы слиться воедино с торжествующим, победным, всепоглощающим Океаном живой, постоянно изменяющейся, текучей и вместе с тем вечной стихии мира» [9, 589]. Кнут Гамсун именно в этой природной стихии видел источник силы и очищения своих героев. Так Глан, Юханнес, Исаак черпали душевные силы в единении с природой. Еще сильнее ощущение всепоглощающей силы природы испытал Нагель в своих мечтах: «Я поднимаюсь невероятно высоко. Я вижу вдалеке, внизу зеленые луга, синие моря, долины и горы в золотом сиянии. Я слышу музыку сфер, и все вокруг меня дрожит от звучащих мелодий. Но наибольшее наслаждение доставляют мне белые облака, они текут сквозь меня и мне кажется, что я вот-вот умру от блаженства. И этому нет конца, я потерял чувство времени и забыл, кто я есть» [10, 441].

В античных мистериях человек точно так же растворялся в темном, всепоглощающем лоне природной жизни, лишался своего «я», забывая на время самого себя. Именно в этом лоне он стремился обрести радость вечного наслаждения, присоединившись к культу Диониса или других языческих богов. Но на этом пути участников мистерии ждало жестокое разочарование. «Ибо, — продолжает Н.К. Арсеньев, — и эта стихийная — казалось бы, столь победная, столь буйная в своем неудержимом торжестве — жизнь на каждом шагу своем оказывалась достоянием смерти, подобно самому юному богу. Здесь как раз и коренится эта меланхолия и печаль в культе радостного Диониса, что породила художественную скорбь и эстетически-просветленную, но безнадежную резигнацию греческой трагедии...» [9, 594]. Точно так же напрасны и стремления героев мистерияльных романов Гамсуна. Заканчивает самоубийством свою жизнь Нагель, погибает на охоте Глан, умирает Виктория. Природа не дает личного бессмертия, в ней нет силы, способной освободить человека от неминуемой смерти. Именно в этой универсальности смерти сокрыта тайна человеческой жизни. Художественная архитектура этих произведений как раз и базируется на непрерывном движении авторской мысли в границах постоянного перехода человеческого «я» от бытия до инобытия и наоборот. Естественно, что сам

момент перехода не может быть четко очерчен. Поэтому ранние романы Кнута Гамсуна полны недосказанности, скрытости событий, затемненности внутренних мотивов героев.

Как уже отмечалось, наряду с использованием общеизвестных мифологических сюжетов и архетипов, норвежский писатель творит и собственный миф. Наиболее показательным в этом плане является роман «Плоды земли», в котором не только социальность, но и мифотворчество носит космологический характер. «Плоды земли» — это миф о сотворении новой Норвегии. Креационистский характер романа прослеживается уже с первых строк: главный герой произведения внеисторичен, мы не знаем его прошлого. А значит, творить себя, свой хутор Селланро и Норвегию он будет как бы «из ничего», актом «чистого» творения. Безусловно, такой креационизм у писателя носит лишь социально-исторический характер: «из ничего» — означает лишь отсутствие исходного социального материала, но не касается действия вневещеческой, животворящей силы — силы любви. Кроме того, в отличие от древних космогонических мифов, в которых изложен весь процесс становления мира, роман «Плоды земли» носит принципиально незавершенный характер: в романе показан только изначальный момент генезиса новой Норвегии, но отсутствует авторская уверенность в том, что развитие нового мира будет продолжаться дальше, а не трагически прервется. В самой космогонии произведения, следовательно, потенциально заложен эсхатологический мотив.

Кроме того, в романе мы сталкиваемся со следующей особенностью мифотворчества писателя: социальный миф у него носит магический характер, как магично и имя главного героя — Исаак. В «Плодах земли» все пространство оказалось, по существу, заполненным одним героем. О чем бы ни шла речь, имя Исаака постоянно звучит как магическое заклинание, даже тогда, когда оно формально не упоминается. Таким образом, гамсуновский миф — не метафора, не аналогия и не символ в его материалистической трактовке. Это — социальная магия, а соответственно Исаак, Ингер для писателя — не литературные образы, а магическая реальность, понимаемая в духе древнегреческой философии: не как то, что есть, а как то, что должно быть. Для Гамсуна должно быть, чтобы такие люди, как Исаак, возродили патриархально-национальную Норвегию. Для этого нужно не так уж и много. Инженер Гейслер в один из своих приездов на хутор Селланро, узнав, что вокруг него появился еще десяток новых хозяйств, не скрывает своей радости и гово-

рит сыну Исаака — Сиверту: «Десять хуторов? Вот это я одобряю, я доволен! Нам бы иметь в стране тридцать две тысячи таких молодцов, как твой отец! — говорю я и пять одобряю, я это высчитал» [11, 323]. Однако мечте Кнута Гамсуна про эти тысячи крестьян, которые защитят Норвегию от ненавистного ему капиталистического прогресса, никогда не суждено осуществиться. Вот почему сам писатель остро чувствовал всю социальную трагичность образа Исаака. Обратим внимание на то, что образ хозяина Селланро необыкновенно (даже для творческой манеры писателя) натуралистичен. Исаак — это крестьянин-мыслитель, который иногда не может адекватно выразить свои мысли, но видит Истину внутренним разумным зрением, а натуралистичность в данном случае — мифотворческий прием, с помощью которого К. Гамсун стремится (используя магическое имя) преодолеть социальную неубедительность Исаака. Автор создал образ антиномичный по своей сути: насколько его герой живой и реальный как носитель личных, индивидуальных качеств, настолько он обезличен и эфемерен как социальный феномен.

Эта антиномичность прослеживается и в стремлении писателя поместить героя в особый хронотоп, объединяющий прошлое, настоящее и будущее. «Душой и телом он — деревенский житель, землепашец, не ждущий чьих-то милостей, выходец из прошлого, провозвестник будущего, один из первых на земле хлебопашцев; от роду ему девятьсот лет, и все же он сын своего века» [11, 329]. Такое всеприсутствие Исаака практически оказывается родственным социальной вневременности, а следовательно, иллюзорности его как социального образа. Кроме уже отмеченного нами натурализма, для преодоления этой иллюзорности норвежский писатель использует прием, характерный для раннего мифотворчества: центральная идея мифа объявляется неприкосновенной и тщательно охраняется, с помощью систем табу, от различных внешних воздействий, способных нарушить ее неприкосновенность, или защищается механизмом вторичных определений, объяснений, с помощью гипотез *ad hoc*. Показателен в этом смысле эпизод с Ингер, в котором Исааку приходится рассуждать о несоответствии сущего и должного. Ингер со слезами кается мужу в том, что не была в отношениях к нему такой, как должно быть. Исаак же утешает ее, говоря, что никто не бывает таким, как ему должно быть. А далее, в авторском монологе Кнут Гамсун не столько стремится утвердить реальность образа героя, сколько защищает центральную идею мифа: «У Исаака

такие здоровые понятия о вещах, он как никто другой умеет выпрямить то, что покосилось. Кто из нас таков, каким бы должен быть? Исаак прав, даже он, бог своего собственного сердца, который ведь все-таки бог, пускается порой на приключения, и тогда видно, какой он дикий: нынче зароемся в груды роз и смотрит на них, как кот на сметану, а завтра занозит ногу шипом и вытаскивает его с гримасой отчаяния. Умирает он от этого? Вовсе нет, каким был, таким и остается. Еще бы не хватало, чтоб он умер!» [11, 251]. Согласно писателю, его герой не должен умереть до тех пор, пока не исполнит свое земное назначение. Личная история магического имени развернута в будущее.

Так от собственного мифотворчества писатель пришел к одному из самых страшных мифов в истории XX столетия – к нацизму. Универсальность творческого метода Гамсуна тесно связана с его литературными поисками способов разрешения противоречивости человеческого бытия. Конфликт многих его романов – это трагическая попытка преодоления героями жестокой действительности и выхода за ее пределы, в иное бытие, в мир своих мечтаний и фантазий. Да и сама жизнь писателя была такой попыткой: с помощью художественных, а в конце жизни и политических средств, он пытался изменить реальное положение дел. Это стремление во многом обусловило художественный универсализм его произведений. Соответственно, он не мог не подпитывать свое творчество мифологией. Именно в мифе человечество всегда олицетворяло иной, недоступный обычному зрению мир.

И, наконец, отметим, что особенное место в творчестве норвежского писателя занимает мотив странствий. Интересно, что между его ранними произведениями и романом «Плоды земли» промежуточное (и в хронологическом, и в идейно-эстетическом плане) место занимают две повести: «Под осенней звездой» (1906) и «Странник, играющий под сурдинку» (1909), в которых мотив путешествия главного героя является основой сюжета. Таким образом, можно утверждать, что переход Кнута Гамсуна к новому творческому методу, его путь от психологизма к мифотворению новой Норвегии далеко не случайно совпал со странствиями по городам и весям северной родины его лирического героя.

Дорога, путь – это один из древнейших человеческих архетипов. М. Маковский указывает на то, что в рамках мифологической символики значение слова «путь» первоначально означало прохождение душой умершего пути в иной мир, а непосредственно сама дорога была символом

судьбы, страдания, боли [12, 274]. Мотивами скитаний в поисках «земли обетованной» проникнут весь Ветхий Завет. Путь – это определяющий символ и в Новом Завете. «Аз есмь путь и истина и живот» (Ин. 14:6), – говорит Христос и продолжает: «Аще кто хочет по Мне ити, да отвержется себе и возьмет Крестъ свой и по Мне грядетъ» (Мф. 16:24). Человеческая жизнь – это крестный путь, полный страданий и потерь, но только он ведет к вечной жизни, к вечной радости в Боге. Безусловно, что данная символика нашла свое художественное выражение в произведениях Кнута Гамсуна. Прослеживается стремление писателя соединить понимание дороги как символа вечности и предопределенности человеческой судьбы. Однако дорога у него также символизирует и полноту жизни, она не пугает, а притягивает к себе. «Мне хотелось бродить по свету, – говорит герой повести «Под осенней звездой», – быть вольной птицей, жить случайными заработками, ночевать под открытым небом и немножко удивляться самому себе» [13, 109].

Интересно отметить, что универсальностью созданных характеров писатель объединяет два образа вечности: линейный – дороги и циклический – вечно обновляющейся природы. В развитии коллизий большинства его произведений всегда большую роль играет смена времен года, природные явления. В их цикличности заключена сама патриархальная сущность жизни норвежцев. Но гамсуновские герои особенные: неведомая сила тянет их в дорогу, исчезающую за горизонтом. Внутренние противоречия, душевные страдания этих героев во многом определяются извечной противоположностью между двумя мифологическими образами дороги: дороги, которая заставляет покинуть Дом, и дороги, которая, в конце концов, все равно приводит к Дому. С помощью художественных средств писатель разрешает это противоречие. Так, например, роман «Странник играет под сурдинку» посвящен судьбе человека, странствующего по Норвегии, но начинается он с того, что главный герой сидит в городской квартире и размышляет о пройденных дорогах и о том, что ждет его в будущем. По существу, все творчество Гамсуна – это размышление об историческом пути Норвегии. Таким образом, мифологический образ-архетип дороги становится у него основой универсализма национального характера норвежцев, основой глубокого философского понимания жизни как такого пути в вечность, который каждый человек и каждый народ проходит по-разному, соответственно своему менталитету, своему мировосприятию и мироощущению.

В заключение отметим, что на рубеже XIX – XX веков норвежская, как и многие другие западноевропейские литературы, переживала утрату своей идентичности. Кнут Гамсун смог найти такие художественные формы, благодаря которым он не утратил ничего от национальной самобытности, но используя мифы и мистерии античности, образы Ветхого и Нового Заветов, скандинавские сказания, придя наконец к собственному мифотворчеству, сумел открыть новые горизонты как для норвежской, так и для всей мировой литературы. Миф, наряду с эстетической пограничностью, стал для писателя основой его художественного универсализма, основой универсализма созданных им национальных характеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д.С. О филологии / Д.С. Лихачев. – М., 1989.
2. Гамсун К. В сказочном царстве. Путевые заметки. Статьи. Письма: Сборник / К. Гамсун. – М., 1993.
3. Куприн А.И. Кнут Гамсун / А.И. Куприн // Собр. соч.: В 9 т. – Т. 9. – М., 1973.

*Уткевич О.И.
Витебский государственный технологический университет.
Доцент кафедры философии
e-mail: utkevich@mail.ru*

4. Лосев А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М., 1996.

5. Храповицкая Г.Н. «Плоды земли» – роман-миф К. Гамсуна / Г.Н. Храповицкая // Филологические науки. – 2000. – № 5.

6. Хомяков А. Работы по историософии / А. Хомяков // Соч.: В 2 т. Т.1. – М., 1994.

7. Шеллинг Ф.В.Й. Введение в философию мифологии / Ф.В.Й. Шеллинг // Соч.: в 2 т. – Т.2. – М., 1989.

8. Леонова Е.А. “Залатая цемра пераліваецца ў ва мне” (псіхалагізм Кнута Гамсуна: вытокі і паэтыка) / Е.А.Леонова // Крыніца. – 1996. – № 10.

9. Арсеньев Н. Пессимизм и мистика в Древней Греции / Н. Арсеньев // Путь. Книга 1. – М., 1992.

10. Гамсун К. Мистерии / К. Гамсун // Собр. соч.: В 6 т. – Т. 1. – М., 1991. – С.183-454.

11. Гамсун К. Плоды земли / К. Гамсун // Собр. соч.: В 6 т. – Т. 4. – М., 1991. – С. 7-332.

12. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. – М., 1996.

13. Гамсун К. Под осенней звездой / К. Гамсун // Собр. соч.: В 6 т. – Т. 2. – М., 1991. – С. 89-178.

*Utkevich O.I.
Vitebsk State Technological University.
Docent, chair of philosophy.
utkevich@mail.ru*