



П. А. Лисовская

## ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОБРАЗОВ ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ АВГУСТА СТРИНДБЕРГА

Патриархальная нуклеарная семья и ее распад могут быть названы основными темами творчества Стриндберга, причем как до, так и после кризиса Инферно. Однако, исследователями не уделялось отдельного внимания тому, какие дети и как живут в семьях, которые Стриндберг придумал в своих драмах и прозе. В «Сыне служанки» (1886) писатель с характерным для литературы девятнадцатого века мелодраматизмом восклицает по поводу положения ребенка в семье: «Сей прекрасный, нравственный институт, святое семейство, неприкосновенное, божественное учреждение, которое должно воспитывать гражданина во имя истины и добродетели! Ты, вместилище всех добродетелей, где невинных детей истязают так, что они впервые лгут, где сила воли уничтожается деспотией, где чувство собственного достоинства умерщвляется мелочным эгоизмом. Семья, ты вместилище всех общественных пороков, заведение для содержания всех праздных женщин, камень на шее кормильца и ад для ребенка!»<sup>1</sup>.

В литературе девятнадцатого века ребенок как единственный сосуд, способный заключить и воплотить добро, невинный и ранимый, помещен в семью, являющуюся для него враждебной средой. Но ребенок не так слаб, как можно подумать, по словам К. Г. Юнга «он располагает силами, которые далеко превосходят человеческую меру»<sup>2</sup>. Его функция — преобразовать мир и «улучшить» своим примером взрослых. Характеризуя эволюцию осо-

бенностей изображения детей в литературе XIX столетия, Фелисия Рафф отмечает, что «в девятнадцатом веке детство отождествляло собой невинность и крайнюю степень ранимости, то есть ценности, которые было необходимо воплотить в той или иной человеческой форме. Двадцатый век, несомненно, унаследовал восхищение детством как таковым, однако, теперь образ ребенка наполнился не искупительной верой, а ужасающим цинизмом»<sup>3</sup>. Творчество Стриндберга в этом отношении как раз и находится на том переломном этапе, когда начинают ломаться не только формы традиционной семьи, но и формы ее изображения, значительную эволюцию претерпевают и образы детства.

Одна из основных черт творчества Стриндберга — искусство самодраматизации, в результате — череда произведений, которые можно условно назвать его «автобиографией». Первый в этом ряду — роман «Сын служанки», в котором писатель, исправно следуя рекомендациям Ипполита Тэна, представляет детство мальчика Юхана в его обусловленности факторами наследственности и среды. Как и в более поздних условно автобиографических романах, Стриндберг намеренно сгущает краски при изображении своего детства, например, когда указывает, что его братья и сестры за недостатком места спали на стульях и гладильных досках. Впрочем, сгущение красок — частый прием и в условно автобиографических произведениях о более зрелых годах жизни писателя. Говоря о наследственности, приведем цитату из эссе Отто Геллера, который, вероятно воспринял «Сына служанки» буквально, без скидки на склонность Стриндберга к преувеличениям: «Стриндберг так и не простил своему отцу женитьбы на женщине из низшего класса. Ему казалось, что добрая кровь Стриндбергов, уважаемых коммерсантов и помещиков, испорчена пролетарской кровью, привнесенной рабочей девушкой по имени Элеонора Ульрика Норлинг, матерью Августа Стриндберга и его одиннадцати братьев и сестер. Когда Август был ребенком, его семья жила в исключительно стесненных обстоятельствах. Когда дюжина человек живет, набившись в трех комнатах, возрастает вероятность того, что некоторые из них будут лишены радости детства и вытеснены со своей территории. Это и было первой напастью, омрачившей жизнь Стриндберга: у него просто-напросто украли детство»<sup>4</sup>.

В романе говорится о том, как несчастен Юхан был и в школе, что вполне укладывается в европейскую традицию изображения детства. Описывается и постоянное чувство голода, которое якобы испытывал герой, бывший, однако, при этом вполне здоровым и жизнерадостным мальчиком, а также какую важную роль в формировании ребенка играло чтение, мы узнаем список книги, которые он читал. Все это укладывается в схему, предложенную Розмари Ллойд в отношении изображения детства в романе девятнадцатого века, когда основными изобразительными маркерами являются книги, которые читает ребенок, школа, где он учится и пища, которую он ест<sup>5</sup>.

Используя в 1880-х годах для «Сына служанки» традиционную форму романа-воспитания, Стриндберг следовал и за Диккенсом, одним из своих любимых авторов. Для Диккенса онтологическое различие при моральной характеристике тех или иных персонажей всегда определяется степенью их отпадения от детства. Стриндберг же, будучи занятым конфликтом между мужчиной и женщиной, уже не вернется к изображению ребенка в качестве главного действующего лица. Теперь он будет изображать взрослых, у которых «украли» детство, вследствие чего они слабыми и инфантильными, как, например, взрослые сын и дочь героини камерной драмы «Пеликан» (1907). Как правило, воспоминания о детстве угнетают персонажей, как в другой камерной пьесе, драме «Пепелище» (1907), где Неизвестный, то есть вернувшийся брат Красильщика, вспоминает о том, как был развращен в детстве ложью и преступными тайнами взрослых, а также теми книгами, которые случайно попались ему в руки, среди которых оказались и «знаменитые мемуары известного кавалера»<sup>6</sup> (*как можно предположить, произведения маркиза де Сада. — П. Л.*). Свою обвинительную реплику Неизвестный завершает по-диккенсовски: «И тогда я ушел из рая детства и был посвящен, слишком рано, в тайны, которые ... так-то!»<sup>7</sup>.

Возвращаясь к периоду до кризиса Инферно (1897), можно утверждать, что акценты при изображении детей смещаются у Стриндберга в сторону изображения их как инструментов и часто жертв распада традиционной семьи, что, как правило, — результат деструктивной активности женщины, стремящейся к неестественным, с точки зрения автора, формам жизни. В дра-

ме «Отец» (1886) Лаура использует дочь Берту, а точнее, неуверенность Ротмистра в том, является ли он биологическим отцом своего ребенка, для того чтобы манипулировать мужем или, по Стриндбергу, для того, чтобы его «убить», то есть уничтожить морально. Дочь в такой ситуации не более, чем разменная монета, жертва же — муж и отец. Стриндберг показывает, что чувства ребенка по отношению к родителям дифференцированы, а также что от сложившейся в доме атмосферы Берта страдает. Ротмистр хочет отослать дочь в город учиться, что совпадает и с ее собственными желаниями: «О да, мне очень хотелось бы в город. Уехать отсюда куда бы то ни было! Только бы видеться с тобой иногда... почаще. Ах, у нас здесь так тяжело, так душно, мрачно, точно зимней ночью... А когда ты войдешь, отец, — точно распахнется окно и повет весною...»<sup>8</sup>.

После Инферно кажется, что картина мира в произведениях Стриндберга постепенно теряет осязаемые черты и становится все более иллюзорной, это же происходит и с образами взрослых и детей, населяющих комнаты и дома в его романах и драмах. Многие из них словно переходят в другое измерение, становясь символами, эфемерными существами, химерами.

Как справедливо рассуждает Фелисия Рафф: «Драматурги в конце [девятнадцатого. — П. Л.] века начали осваивать новые стили в драме, дети, по-прежнему, изображались в роли жертв, при этом их обидчики становились все более загадочными и странными. И дети тоже становятся более странными [...]. Кроме того, к рубежу веков чистота стала чуждым качеством и уже не была признаком духовного превосходства; невинность теперь скорее перверсия [...] И, тем не менее, дети остаются невинными, и если даже невинность является причиной их гибели, то ее все равно никак нельзя считать злым качеством, и, следовательно, дети не могут быть злыми от рождения»<sup>9</sup>.

Возникает ощущение, что после Инферно Стриндберг в поисках новых художественных средств ищет и новые способы изобразить отношения «отцов и детей», что призвано послужить его эстетическим и мировоззренческим экспериментам. Например, он многократно использует мотив «блудного сына», как бы поворачивая его словно в калейдоскопе, ищет наиболее приемлемую структуру этих отношений, а также и примирения с собственным

неоднозначным прошлым и настоящим в качестве отца собственных детей.

Соприкосновение с детьми в произведениях после *Инферно* имеет тенденцию к персонификации страхов и подозрений героя, как например, в эпизоде со страшными детьми в романе «Одинокий» (1903): «На Слеттене меня ожидало зрелище новых напастей и уродства. Вот показались дети на велосипедах, дети лет восьмидесяти, с порочными лицами; девочки с телами, развитыми не по годам, козыряющие некоей искусственной красотой, увы, обезображенной злобой. Даже когда взаправду попадалось хорошенькое лицо, то и тут непременно бросалась в глаза какая-нибудь погрешность природы — несообразность черт, слишком крупный нос, голые десны или выпученные глаза, чуть ли не вылезшие на лоб»<sup>10</sup>. В этом пассаже очевидна трансформация: это не взрослые — испортившиеся дети, наоборот, дети (здесь «развитые не по годам девочки») — это маленькие, плохие взрослые. Значит, порок и уродство все-таки заложены в человеке с детства. Кстати, в этом эпизоде «я» в романе выступает в качестве фланера по городским улицам, тем самым протягивается ниточка к фланерству и грезам наяву героя романа «*Инферно*» (1897): дети со Слеттена с его точки зрения столь же «инфернальны» и враждебны, как и парижские кокотки.

Однако Стриндберг отнюдь не ограничивается проекцией на детей страхов и фрустраций романного «я». Чаще дети, выступая непознаваемыми «вещами в себе», при этом содержат мощный «терапевтический» и прорывный потенциал. Это соотносится с тем, что указал К. Г. Юнг в «Специальной феноменологии архетипа ребенка»: «Ребенок» выступает как рожденный из лона бессознательного, как порожденный из основ человеческой природы или, чего доброго, из живой природы вообще. Он персонифицирует жизненную мощь по ту сторону ограниченного объема сознания, те пути и возможности, о которых сознание в своей односторонности ничего не ведает, и целостность, которая включает глубины природы. Он представляет сильнейший и неизбежный порыв сущности, а именно порыв по осуществлению самого себя»<sup>11</sup>.

В романе «*Инферно*» (1897) образы детей как раз имеют положительную коннотацию, что соответствует характерной для литературы девятнадцатого века тенденции преподносить ребенка как

спасительный сосуд добра и невинности. Например, часто цитируемый эпизод, в котором герою видятся предупреждающие его об опасности лица детей в анютиных глазках. Как видно, Стриндберг при этом прибегает к достаточно оригинальным способам изображения этой функции. Другой пример из «Инферно» — описание общения героя с дочерью Кристиной в Альпах, где тот сам сознается, что функция девочки — спасти его, при этом изображает себя нежным и любящим отцом. Вполне характерно, что глава, в которой описывается его встреча с дочерью после того, как он оставил ее в шестинедельном возрасте, называется «Беатриче». Представляется, что дети в этом романе выполняют трансцендентную функцию, что также вписывается в контекст типологии детских образов в литературе девятнадцатого века.

В романе «Одинокий» есть еще один интересный эпизод с участием ребенка, пример того, как детский образ изначально исполнен крайней загадочности, и эта необъяснимость так и не снимается, оставаясь самоценной. Это как бы немой фильм под условным названием «Девочка с топором», где герой наблюдает в бинокль странную сцену появления у причала лодки с девочкой в красной шапочке. В руках у нее топор, которым она рубит еловые ветки. Герой никак не может взять в толк, зачем ей топор и ветки, а затем она наткнулась на корову, которая ее чуть не забодала, но отважный ребенок ее отогнал. «Нет, право! Сидишь в полном покое у себя дома — и вдруг оказываешься вовлеченным в такие вот драмы, разыгрывающиеся где-то в дальней дали! И ты еще должен ломать голову над вопросом: зачем все-таки девочке понадобились еловые ветви!»<sup>12</sup>. Очевидно, что в этом отрывке еловые ветви и ребенок глубоко символичны, можно предположить, что в образе девочки автор представляет тему постоянного присутствия смерти, топор можно соотнести с косой<sup>13</sup>.

В «Одиноком» есть еще одна картина жизни, в которую включен ребенок и, которую рассказчик наблюдает со стороны. На этот раз он видит картину происходящего в окнах дома напротив: это общение молодой девушки с четырехлетним малышом. «Юная женщина повязала ему салфетку и при этом так низко нагнулась, что открылся ее затылок, и я увидел шейку, тоненькую, как стебель цветка, а милостивая с пышной прической головка склонилась над ребенком, будто цветок, осеняя и защищая его. Мальчик сна-

чала откинул голову, чтобы дать место салфетке, и тут же опустил ее, придавив подбородком негнущееся полотно, и оба движения были по-детски прелестны, а ротик его приоткрылся, обнажив белые молочные зубки. Юная женщина не могла быть его матерью — юность ее для этого слишком очевидна, не могла быть и сестрой — для сестры она слишком стара, но, несомненно, приходилась ему родственницей<sup>14</sup>. Вновь загадка для наблюдателя жизни, однако, эта картина дышит благостностью, нежностью и любовью. Подобное умиротворение — редкость для стриндберговской прозы, тем более там, где речь идет о женщине и ребенке, представленных совершенными ангелами. Предыдущие две встречи с детьми героя явно растревожили и озадачили, а эта его наконец-то умиротворила: «Довольный, что нынче достиг этой вершины — радоваться счастью другого без тени досады, тоски и надуманных страхов, — я покинул обитель юношеских моих мук и возвратился домой — к моему одиночеству, к моей работе, к моей борьбе»<sup>15</sup> — это последний абзац романа «Одинокий».

В написанном через год после «Одинокого» романе «Черные знамена» детская тема, развернутая как отношения «отцов» и «детей», достигает крайнего накала. Во-первых, мы сталкиваемся с характерным для переходной эпохи рубежа веков смещением акцентов, когда дети выступают не только в роли мучеников, но и роли мучителей своих родителей и взрослых в целом. Помимо странности они приобретают демонические свойства, позволяющие им превращать в ад жизнь тех, кто их родил или воспитывает. Характерный пример — повесть Генри Джеймса «Поворот винта» (1898), в которой брат и сестра изошренно мучают нанятую для них гувернантку. В «Черных знаменах» роль мучителей принадлежит сыновьям главного героя Сакриса, по имени Пирре и Брунте. Они охарактеризованы как «пара фокстерьеров», чья основная задача — «издеваться над папашей». Сакрис отвратителен как морально, так и физически, и трудно ожидать, то его потомство, воспитанное в атмосфере лжи и лицемерия будет чем-то лучше его, но кроме, того они — «духи модерна» («moderna andar»), поэтому плохо учатся и плохо себя ведут. Еще один ребенок-мучитель взрослых, типичный *enfant terrible* — приемная дочь профессора Стенколя, «маленький демон и канибалл» Салли. Ее роль заключается в том, чтобы дерзкими репликами ставить в неудобное по-

ложение и обижать гостей профессора, например, задавая борцу за независимость Финляндии вопрос: «А что значит выражение «ложный мученик», господин Аньяла?»<sup>16</sup> В этом романе, тем не менее, есть дети, представленные в роли жертв, однако лишённые индивидуальных характеристик. Это дети от первого брака писателя Фалькенстрёма, альтер эго автора в этом романе. «Чёрные знамена» есть также и исследование новых пугающих форм семьи, которые принес с собой «век модерна». Ушедшая от него жена вступила в связь с «рыжим чудовищем» женского пола, и в этом «лесбийском вертепе» теперь живут его «бедные ангелы», которых он стремится спасти. Помимо «дьяволят» и «бедных ангелов» в этом скандальном романе очень рельефно разрабатывается тема отношения отцов и детей в контексте мотива возвращения «блудного сына», являющаяся предметом уже отдельно исследования.

Итак, Стриндберг в 1900-е годы продолжает исследовать формы семейных отношений. Он не только порицает те, что для него неприемлемы, но и предлагает вполне допустимые новые формы, как, например, в заключительных пассажах романа «Одинокий» (1903). На протяжении всей жизни писатель выступал противником бездетных браков и поддерживал точку зрения Макса Нордау о том, что только дети могут превратить родительский эгоизм в альтруизм. Образы детей, как маленьких, так и выросших возникают в его драматургии и прозе на протяжении всей карьеры. При этом мы наблюдаем трансформацию подхода Стриндберга к изображению ребенка и детства как такового, что отражает и трансформацию его художественного метода, и смену философских и эстетических взглядов, которые, как известно, менялись с завидным постоянством.

---

<sup>1</sup> *Strindberg, August. Tjenstevinnans son.* Stockholm, 1886. S. 15.

<sup>2</sup> Юнг, Карл Густав. Божественный ребенок. М., 1997. С. 368.

<sup>3</sup> *Ruff, Felicia. Suffering angels: images of children in nineteenth century drama.* N. Y., 1991. P. 186.

<sup>4</sup> *Heller, Otto. The Eccentricity of August Strindberg // Prophets of Dissent: Essays on Maeterlinck, Strindberg, Nietzsche and Tolstoy.* N. Y., 1918. P. 81–82.

<sup>5</sup> См.: *Lloyd, Rosemary. The land of lost content: Children and childhood in nineteenth-century French literature.* Oxford Univ. Press — N. Y., 1992



<sup>6</sup> *Стриндберг, Август. Пепелище // Стриндберг А. Жестокий театр: Пьесы. М., 2005. С. 271.*

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 58.

<sup>9</sup> *Ruff, Felicia. Op. cit. P. 179.*

<sup>10</sup> *Стриндберг, Август. Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы. М., 1997. С. 188.*

<sup>11</sup> *Юнг, Карл Густав. Указ. соч. С. 369.*

<sup>12</sup> *Стриндберг, Август. Слово безумца... С. 185.*

<sup>13</sup> Раньше в Швеции еловые ветви использовались на похоронах. У Стриндберга, в частности, запах елового лапника в связи с темой смерти встречается в драме «Густав Васа» (1899).

<sup>14</sup> *Стриндберг, Август. Слово безумца... С. 200.*

<sup>15</sup> Там же. С. 202.

<sup>16</sup> *Strindberg, August. Svarta fanor. Göteborg, 1910. S. 19.*

*Polina Lisovskaya*

#### ON EVOLUTION OF CHILDHOOD IMAGERI IN STRINDBERG'S WRITINGS

The article is an attempt to assess the modes of child and childhood presentation in Strindberg's dramas and prose, and to see how this goes in line with the constant shifts of his views on art and philosophy that took place during his entire career. Having started with Bildungsroman pattern in *'The Son of a Servant'* (1887) he gradually turns to using such types as "angel child" and "victimizer child" in his later works thus illustrating an idea that all the qualities of an individual are congenital, and that a child is a miniature adult (*'Alone'* 1903, *'Black Banners'* 1904, *'The Gothic Rooms'* 1904 et.c.). In the 1900-s Strindberg's Welanschauung becomes more pessimistic, as well as his attitude towards the advancing modernity is full of anguish and suspicion. Thus his treatment of child imagery is another clear proof of the above.