

А.В. Сергеев (Москва, Россия)

«Карикатура» в творчестве Яльмара Бергмана

Аннотация: В статье рассматривается творческое своеобразие шведского писателя Яльмара Бергмана, создателя оригинальной эстетической концепции, которую он воплотил в своих романах первой трети XX в., сочетающих в себе смешное и трагическое, фантастическое и реальное, острый гротеск и психологическую глубину, служивших утверждению идеалов добра и человечности.

Ключевые слова: творческая эволюция, эстетическая концепция, идеалы добра и человечности

A. V. Sergeev (Moscow, Russia)

“Caricature” in Hjalmar Bergman’s Works

Abstract: The article examines the creative originality of the Swedish writer Hjalmar Bergman, the creator of the original aesthetic concept, which he embodied in his novels of the first third of the 20th century, combining funny and tragic, fantastic and real, sharp grotesque and psychological depth, which served to affirm the ideals of good and humanity.

Key words: creative evolution, aesthetic concept, ideals of goodness and humanity

Яльмар Бергман – художник яркого и многогранного дарования. Романист, драматург и киносценарист, он по праву принадлежит к числу наиболее прославленных и знаменитых писателей Швеции конца XIX – первой трети XX в.

Однако при жизни Бергман не был избалован славой. Шведские критики в один голос обвиняли его в аморализме и цинизме, в болезненной пристрастии к патологическому, в том, что произведения его неоправданно мрачны и изобилуют «черным юмором». И лишь со временем мнение критиков изменилось. Бергман признан классиком шведской литературы. О нем написано множество книг, рассматривающих его творчество в самых разных аспектах, будь то «символика» или «социальные проблемы». Так или иначе, доминантой его произведений считается реализм. Этот термин с различными уточняющими определениями – «жестокий», «гротескный», «магический» – употребляется критиками почти всегда, что, с одной стороны, указывает на приверженность писателя жизненной правде, а с другой, подчеркивает его самобытность, его художническое новаторство.

Сам Бергман мало заботился о том, чтобы пролить свет на тайну своего искусства. Лишь в 1929 г., незадолго до смерти, в лекции «Карикатура и клише» он изложил свои принципиальные взгляды на природу художественного творчества вообще и своего в частности. В том, что творческую фантазию художника питают богатство и разнообразие окружающей жизни, Бергман никогда не сомневался. Поэтому правда жизни «без буквалистски точного ее копирования или безапелляционного деления сложных и неоднозначных жизненных явлений на позитивные и негативные» [Bergman 1958: 267] всегда была для него высшим критерием истинного искусства. Но помимо того, что в произведении заключен духовный мир самого художника, оно всегда обретает и некую самоценность. Ведь в нем сливаются воедино два различных начала: объективное и субъективное, реальность окружающего мира и неповторимая индивидуальность автора.

Какова же основная художественная концепция, позволившая Бергману по-новому осветить издавна волнующие человечество проблемы? Писатель считал, что наибольшей силой художественного воздействия обладает «карикатура», а не столь же широко распространенное в искусстве «клише». Конечно, противопоставление «карикатуры» и «клише», как видно уже из самих этих терминов, было своего рода полемикой Бергмана с натурализмом, ограничивавшим творческую свободу художника. Но дело не только в полемике. Вопрос ставился значительно шире. Речь шла об общих принципах отношения искусства к действительности. Поэтому слова «карикатура» и «клише» Бергман употреблял не в оценочно-эстетическом, а в самом широком методологическом смысле. «Карикатура» для Бергмана – это способ выявления жизненной правды, ибо соединение реального, сугубо делового с фантастическим, резкое преувеличение и подчеркивание характерных черт этого реального дает ему возможность предельно раскрыть суть того или иного явления.

Образцом «карикатуры» в живописи Бергман называл гениальную роспись Сикстинской капеллы Микеланджело, в которой «пространственные и композиционные решения направлены на то, чтобы зритель был целиком захвачен главной идеей» [Bergman 1958: 267]. В качестве примера «клише» он берет роспись Флорентийской капеллы Гоццоли, у которого «все разработано в равной мере, с равной тщательностью». Лица, написанные Гоццоли, лишены, по мнению Бергмана, того напряжения, той выразительности, достичь которых можно лишь в карикатурном упрощении. «Не один художник, – замечает Бергман, – мог бы написать так же, как Гоццоли, а творение Микеланджело неповторимо» [Bergman 1958: 271].

«Непревзойденным карикатуристом» в литературе для Бергмана был Бальзак, чьи произведения «лишь на первый взгляд кажутся простыми» И у Бальзака и у «его последователя Пруста» Бергман отмечал «властное, хотя, возможно, и неосознанное участие авторского “Я” в создании трагических образов». «Правда Бальзака, – подчеркивает Бергман, полемизируя с теми, кто причислял автора «Человеческой комедии» к натуралистам, – это не правда паноптикума, а правда, увиденная глазами именно Бальзака» [Bergman 1958: 280].

Необычное своеобразие Достоевского, оказавшего на Бергмана весьма сильное и глубокое воздействие, он тоже объяснял тем, что великий русский писатель «писал преимущественно карикатуру» [Bergman 1958: 282]. С точки зрения правдоподобия как такового Достоевский, по словам Бергмана, был куда менее достоверен, чем, скажем, знаменитый Гёте, тяготевший к «клише». Все дело в том, поясняет Бергман, что «карикатура» – «это утрирование характерных черт или по

крайней мере самого характерного в объекте», а «клише» – «это результат стремления добиться предельного сходства, достигаемого часто в ущерб жизненной правде» [Bergman 1958: 286]. Поэтому Достоевского Бергман ставил выше Гёте.

Признав за карикатурой право наиболее надежного и достоверного способа отображения действительности, позволяющего проникнуть в самую суть жизненных явлений, Бергман существенно раздвинул границы реалистического искусства.

Яльмар Бергман родился в 1883 г. в г. Ёребру, в большом шахтерском округе Бершлаген (центральная Швеция), в уважаемом и обеспеченном семействе директора банка. В 1900 г. он окончил школу, год проучился в Упсальском университете, затем переехал в Стокгольм, чтобы продолжить свои занятия. Во время учебы Бергман увлекся философией и эстетикой, чему благоприятствовала встреча с философом Хансом Ларссоном (1862–1944), теплые дружественные отношения с которым он сохранил до конца своих дней. В 1902 г., воспользовавшись материальной поддержкой отца, Бергман отправился в Италию изучать искусство, впоследствии он наведывался туда почти каждый год. Путешествовал по Австрии и Германии, побывал в Соединенных Штатах.

В 1908 г. он женился на Стине Линдберг, дочери театрального продюсера и актера. Молодожены обосновались в Бершлагене, но уже через год отправились привычной для Бергмана дорогой в Рим. Только в 1918 г. они осели на несколько лет на одном из живописных островов неподалеку от шведской столицы.

Может показаться, что все в жизни Бергмана складывалось на редкость легко и удачно: гармоничное детство, литературная одаренность, счастливая семейная жизнь. Конечно, все это было. Но было и другое. В школе неуклюжий толстый подросток служил постоянным объектом насмешек и издевательств. Когда Бергману исполнилось двадцать, его поразила тяжелая болезнь глаз, угрожавшая полной слепотой. На этой почве у него развился невроз страха. Наконец, и материальное благополучие оказалось непрочным. С 1915 г., после того как умер отец, единственным средством к существованию стал для Бергмана его писательский заработок.

Свои ранние произведения в драматических и эпических жанрах Бергман создавал под сильным влиянием символизма 1890-х гг. В основном, они были подражательны и несли на себе печать «конца века»: обостренный интерес к иррациональному, к роковым силам, играющим человеческими судьбами, полная безнадежность, отчаяние, пессимизм. Бергман начинал как драматург, автор психологической драмы «Мария, мать Иисуса» (1905), за которой последовали «Чудесная улыбка» (1907) на сюжет из скандинавской мифологии о волшебном кузнеце Вёлунде и историческая драма «Цепь госпожи Вендла» (1908) о событиях времен короля Карла XII. В двух последних ощущалось сильное влияние Метерлинка.

Изображение одинокого, одержимого роковыми страстями героя нашло свое место и в прозе писателя – в романтической сказке «Суливро, принц Эретанский» (1906), иронически-грустной истории о прекрасном юноше, обманутом любимой, и в новеллах сборника «Любовные истории» (1910). В этом сборнике заметен пробуждающийся интерес Бергмана к проблемам подсознания. Очевидно, к этому времени Бергман уже познакомился с теорией З. Фрейда. Его воздействие на писателя станет еще более очевидным на рубеже 1910–1920-х гг., в частности в романах «Матушка из Сютре» (1917) и «Начальница фру Ингеборг» (1924), где были использованы в значительной степени принципы психоанализа.

Однако магистральную линию в творчестве Бергмана определяют все же не эти произведения, а написанный в 1910 г. роман «Завещание его милости». И хотя здесь тоже не обойдены вниманием некие иррациональные силы и автора по-прежнему занимают тайны психики, загадочное и непредсказуемое в человеческом поведении, можно с уверенностью сказать, что с выходом в свет романа «Завещание его милости» шведская литература обрела талантливого писателя-сатирика, блестяще владеющего реалистической мотивировкой характера.

В романе «Завещание его милости» Бергман нашел и свою «золотую жилу», изобразив родной Бершлаген, в котором прошли его детские годы. Действие девятнадцати из двадцати трех романов, написанных Бергманом, происходит в этом округе и в городе Ёребру, которому в романе «Мы – Бууки, Круки и Руты» (1912) писатель впервые даст вымышленное название В.-Вадчепинг. В отличие от многих своих предшественников в литературе, и в первую очередь Бальзака, оказавшего на него безусловное влияние своей «Человеческой комедией», Бергман не стремится в своем «бершлагенском цикле» дать полную и систематически описанную картину общества. Для него куда важнее донести до читателя пусть одну, но весьма важную мысль, призвав на помощь свой неиссякаемый запас бершлагенских впечатлений.

Центральной в романе «Завещание его милости» стала мысль о том, что обстоятельства зачастую оказываются сильнее самых благородных, продиктованных лучшими побуждениями порывов. Главный персонаж романа барон де Сарс, владелец Роджерсхуса и других поместий, в канун своего шестидесятипятилетия собирается осчастливить свою незаконнорожденную дочь Бленду: он готов завещать ей свое состояние, если она выйдет замуж за Якоба, сына его экономки и дворецкого. Престарелый барон очень любит этих людей. Однако все складывается совсем не так, как бы ему хотелось. Во-первых, Бленда совершенно равнодушна к Якобу и вовсе не собирается становиться его женой, резонно оправдывая свой отказ слишком юным возрастом – ей всего шестнадцать – и неудобствами семейной жизни. Кроме того, в поместье приезжает сестра барона Юлия, которая любой ценой хочет сохранить наследство в руках семьи. В итоге планы барона окончательно расстраиваются, его благой порыв никому не приносит радости.

Пронизывающая повествование горькая авторская ирония причудливо сочетается с поистине бурлескным юмором. Комический эффект создается резким несоответствием внутреннего и внешнего, желаемого и действительного. На контрасте построен весь роман: и его композиция, и характеры всех персонажей, среди которых особенно смешным и нелепым оказывается сам барон де Сарс, с возрастом утративший всякое чувство реальности. Роман «Завещание его милости», где в острой гротескной форме показан драматизм отношений человеческой личности с окружающим миром, – первый образец «карикуры» в творчестве Бергмана, знаменующий воплощение новых творческих принципов, которые исподволь формировались в его сознании.

С романом «Завещание его милости» тесно связано следующее крупное произведение писателя, роман «Мы – Бууки, Круки и Руты», еще одно свидетельство глубокого знания художником провинциальной среды, тонкостей ее психологии, блистательно переданных с помощью гротеска.

Нельзя сказать, чтобы единожды повернув к изображению действительности в ее типических чертах, Бергман отказался от исследования проблем, волновавших его ранее. В ряде произведений он по-прежнему, поддаваясь настроениям страха

и отчаяния, изображал несчастных, раздавленных жизнью людей, не имеющих ни воли, ни желания противостоять могущественному злу, ведущему с ними безжалостную игру. В романах «История Левина» (1913), «Воспоминания мертвеца» (1918), в пьесах сборника «Театр марионеток» (1917) в центре внимания писателя оказывались именно такие герои-«марионетки», которыми управляют неподвластные им силы.

Несправедливо было бы видеть в остром интересе Бергмана к «упадническим» темам лишь некую болезненную тягу, ведь это и очевидное свидетельство драматической борьбы с безысходностью, происходившей в душе художника, желание найти прочную жизненную позицию и обрести духовное равновесие. Эти усилия не пропали даром, душевный кризис постепенно был преодолен, о чем свидетельствовал новый роман писателя – «Маркуреллы из Вадчэпинга» (1919). Здесь существенно меняется ракурс его наблюдения. Если прежде Бергман, как правило, отождествлял себя с героями многих своих произведений, то теперь он смотрит на них со стороны, с определенной дистанции. Именно это позволило ему в полной мере раскрыть свой удивительный талант сатирика, чье трагическое мироощущение умело скрыто за внешним комизмом.

Но это еще не всё. Весьма существенно то, что, начиная с «Маркуреллов из Вадчэпинга», едва ли не в каждом произведении Бергмана остро ставится важная этическая проблема, проблема ответственности человека перед собой и другими. Меняется и сама атмосфера произведений. Теперь тональность его прозы более спокойна и уравновешенна. И персонажи полнокровней и жизнеспособней, чем разочарованные, безвольные и изломанные герои его ранних книг. Правда, нельзя сказать, чтобы взгляды писателя радикально изменились. Жажда нравственного обновления личности по-прежнему сочетается у Бергмана с полным неверием в возможность изменения жизни к лучшему.

Роман «Маркуреллы из Вадчэпинга» – это типичная бергмановская «карикатура» и психологическая драма одновременно. Действие романа длится всего лишь сутки и происходит в сонном провинциальном городке, жители которого чуть не стали жертвами финансовых махинаций трактирщика Маркурелла. Впрочем, положение этих людей скорее трагикомично, чем трагично. Жажда легкой наживы, словно болезнь, поразившая тихий Вадчэпинг, неудержимо влечет их в сети этого хитрого и ловкого дельца. «Вадчэпинг – это джунгли, где экономическая борьба между властью имущими идет не на жизнь, а на смерть. В Вадчэпинге всё продается и всё покупается, более того, все покупаются. Но Маркурелл делает это слишком уж откровенно, – писал о Вадчэпинге и его герое Свен Дельбланк. – Вадчэпинг готов простить ему, что он мошенник, но тому, кто мошенник искренний и не маскирующийся под благопристойность, прощения нет» [Delblank 1978: 351]. Действительно, председатель суда граф де Лорке, такой же мошенник, как и Маркурелл, пользуется всеобщим уважением, а трактирщик вызывает у вадчэпингцев чувство безотчетного страха, смешанного с явным отвращением.

Надо сказать, что и Маркурелл платит им той же монетой. Накануне выпускного экзамена у своего горячо любимого сына Юхана он с вершины горы, на которой расположился его трактир, плюет на расстилающийся у его ног город. Самодовольство Маркурелла, его презрительное отношение ко всем и вся граничит в этой фарсовой сцене с откровенным цинизмом.

Расплата следует незамедлительно, и смешная комедия оборачивается тяжелой драмой. Пребывая на вершине блаженства после благополучного завершения Юха-

ном экзаменов, Маркурелл узнает то, что ни для кого в городе давно не было секретом: настоящим отцом его единственного сына является председатель суда де Лорке. Ярость и желание расправиться с обидчиком уступают место безмерному отчаянию. Однако чем мучительнее переживания трактирщика, тем более нелепыми и смешными становятся его поступки. И это, как показывает Бергман, отнюдь не случайно. Ведь страдания Маркурелла порождены его почти животным эгоизмом, его совершенным безразличием к страданиям других людей. Именно об этом и говорит Маркуреллу его приятель учитель Барфут: «Но если твоя святая и значительная жизнь подходит к концу, то что же останется для другой жизни – не такой долгой, но тоже важной? Жизни, которая зажглась для того, чтобы принести тебе радость и горе?»

Барфурту все же удастся пробудить в Маркурелле чувство сострадания, готовность поступиться своими эгоистическими интересами ради счастья других, прежде всего собственного сына. О нравственном очищении Маркурелла пишет исследователь творчества Бергмана Е. Линдер: «В романе повествуется об отцовской любви, настолько великой, что она побеждает жажду мести, стыд, ревность и высокомерие» [Linder 1975: 87].

Проблема нравственного возрождения личности с новой силой звучит в романе «Бабушка и Господь Бог» (1921). Центральное место в нем принадлежит образу бабушки – Агнес Борк, о чем свидетельствует и название романа, где самому Господу Богу отведено лишь второе место. Традиционное всеисие Бога и смирение верующего иронически переосмыслено здесь Бергманом. Со столь же тонкой иронией Бергман описывает и доверительные приятельские беседы, которые бабушка ведет с навещающим ее каждый вечер Всевышним.

С героиней романа читатель знакомится в тот момент, когда она готовится отпраздновать свое семидесятивосьмилетие. С удовлетворением Агнес оглядывает пройденный жизненный путь. Она уверена, что владеет всем необходимым, чтобы обеспечить будущее своих детей и внуков. Бабушка любит вспоминать о прошлом. В ее воспоминаниях запечатлелась история бедной деревенской девушки, которая вышла замуж за богатого купца, а после его смерти стала единоличной наследницей большого каменного дома. Всего в этой жизни она добилась сама, и все принадлежит ей по праву, потому что она наделена ясным умом и сильной волей. Жизнь, которую она посвятила своей семье, мужу и детям, прожита ею не напрасно.

Но постепенно делается очевидным, что бабушка откровенно лжет, внушая себе, окружающим и даже Господу Богу мысль о праведно прожитой жизни. Миф о рассудительной и готовой к самопожертвованию жене и матери не выдерживает столкновения с реальностью и рассыпается в прах. В сильно идеализированном ею образе добропорядочной женщины с твердым характером и ясным рассудком, исключительно в силу своих положительных качеств поднявшейся по ступеням социальной лестницы, проглядывают малопривлекательные черты неразборчивой в средствах стяжательницы, хищницы. Всю жизнь Агнес Борк удовлетворяла главным образом собственные потребности и своими «благоедениями» не столько помогала, сколько вредила своим близким.

То качество, которым Агнес гордилась более всего, способностью здраво мыслить, принесло, по ее словам, много пользы ее родным. На деле же ее безусловный «здравый смысл» служит интересам лишь самой его обладательницы. Этот «здравый смысл» и спасительное самооправдание («право есть право») впервые

проявились в драматическом конфликте Агнес с отцом, с чего и начинается ее восхождение вверх. Жажда во что бы то ни стало забрать у отца причитающиеся ей деньги мобилизуют ее ум и волю. И Агнес – еще несовершеннолетней! – удается одолеть отца. Точно так же впоследствии ей удается стать хозяйкой в доме Борка. Ведь как только перед ней возникла возможность поймать более крупную, по ее крестьянским понятиям, дичь – Юнатана Борка, она, не дрогнув, дает отставку жениху, рабочему Аксельссону. Агнес с легкостью поступает интересами других. Поэтому точно, хотя и грубо, звучат слова одного из ее сыновей, сравнивающего свою мать с большой крысой, которая по свойственной ей прожорливости поедает всех своих близких. Конечно, в этих словах при всей их бесспорной справедливости есть и некоторое преувеличение. Бергман никогда не изображает своих героев односторонне. И бабушка при всей своей хищнической морали не лишена некоторых привлекательных качеств, что и делает образ живым и по-своему обаятельным. Она действительно привыкла заботиться о своих домочадцах. Покидая навсегда отчий дом, она не забывает сварить отцу еду. Чтобы спасти детей, запутавшихся в неудачных сделках, она готова продать имение Борков. Но всякий раз забота ее небескорыстна. Либо это попытка усыпить нечистую совесть, либо желание укрепить свою деспотическую власть. «Ясный ум», который она ставит так высоко, нужен ей для того, чтобы удовлетворить свою ненасытную страсть к обладанию. Обладать всем, что в ее глазах представляет хоть какую-то ценность, – вот смысл и цель ее существования.

Даже любовь у Агнес неотделима от собственнического инстинкта. Чувство для нее тоже товар, за который надо платить. Ей кажется, что дети ее разлюбят, если не будут получать подачки. Неудивительно, что Агнес прогоняет любимого внука Натана, когда он возвращается из Америки разбогатевшим. Она не может принять Натана, явившегося домой не «блудным сыном», а богачом с двумя меховыми шубами и множеством чемоданов. Ему не нужны ее деньги, а ей больше нечем оплатить его любовь.

Лишь после сильного душевного потрясения, вызванного суровыми словами детей, почувствовавшая себя духовным банкротом Агнес наконец осознает, что ее прежние представления, будто взаимоотношения между людьми должны строиться на основе трезвого расчета, являются трагическим заблуждением. В конце концов ей приходится признать, что пресловутый «здравый смысл», предмет ее гордости, выступающий в романе как символ узкоэгоистической деляческой морали, не только не принес счастья ей и близким, но стал причиной душевного дискомфорта и опустошенности. Только тогда в ней просыпается бескорыстная любовь к ближнему, и день рождения Агнес Борк приобретает еще и символический смысл: в этот день в ее душе рождается новый человек, признающий за собой единственное право – творить добро, в этом его высокое призвание и назначение.

После выхода в свет романа «Бабушка и Господь Бог» Бергман почти год провёл в Италии. В этот плодотворный для его творчества период он создал несколько значительных произведений: роман «Я, Люнг и Медардус» (1923), пьесы «Игорный дом» и «Багдадский врач» (на сюжет из сказок «Тысячи и одной ночи», переведенных Бергманом на шведский язык), «Ворота» (все – 1923). Осенью 1923 г. он уехал в Голливуд, предполагая работать там в качестве сценариста. Однако встреча с американским кинобизнесом глубоко разочаровала писателя. Ему удалось пристроить лишь один киносценарий, остальные были забракованы. Свои впечатления от пребывания в Голливуде Бергман сатирически изложил в романе

«Клоун Як», прочитанном по шведскому радио в период с сентября по ноябрь 1930 г. Содержание этого романа, справедливо считающегося творческим завещанием художника, не исчерпывается критикой американской действительности. «Клоун Як» – это прежде всего трагическая исповедь художника, растратившего свои творческие силы. «Пусто... продавать абсолютно нечего», – произносит герой романа, Клоун Як, или Як Тракбак, он же известный читателю по роману «Бабушка и Господь Бог» Натан Борк, объясняя дельцам из синдиката, эксплуатирующим его талант, свой отказ выступать перед публикой. Беззаветное служение искусству обернулось для него трагической стороной – саморазрушением личности художника. Иного, более легкого исхода для героя романа просто не существовало, как не существовало его и для его создателя.

История Натана Борка началась для Бергмана одновременно с историей Агнес Борк, задолго до написания «Клоуна Яка». О чувстве, которое вызывала у него бабушка в минуты гнева, герой последнего романа говорит следующее: «Без могущественного покровительства бабушки мне туго пришлось бы. Она простерла над мной свою длань. Что ж, прекрасно. Только длань-то была ужасно грозная. Ой-ой-ой, как же эта старушка умела меня пугать. Ой-ой-ой». Воспоминание о страхе, пережитом в отрочестве, вызывало у него на лице блаженную улыбку, столь неожиданную и непонятную, что окружающие начинали смеяться, совсем не подозревая, что страх этот мил Юнату как память о детстве, о родной Швеции.

Страх перед бабушкой был и боязнью потерять пусть лишенный родительского тепла (ведь Юнату, будущий клоун Як, рос без родителей), но ставший родным дом бабушки.

Любой ценой привлечь внимание, рассердить, рассмешить, прорвать броню равнодушия людей, принявших тебя из милости или из чувства долга, – ради этого и нелепые выходки и ложь подростка, которому каждый рад напомнить, что он существо второго сорта: да, он тоже Борк, но незаконнорожденный – сын служанки.

По иронии судьбы умение смешить людей становится призванием Юнату (во второй, «американской» части дилогии его называют Джонатаном), а почтеннейшей публике невдомек, что за уморительными трюками таится стремление очень извневимой нежной души научиться преодолевать жестокость реальности.

Подобно сказочному Синбаду, оказавшемуся во власти ужасного карлика, от которого невозможно было избавиться, Клоун Як попадает в полную зависимость от своего искусства. Клоуном он стал случайно, обнаружив, что под влиянием страха вызывает ликование публики. Номера Яка строятся на анализе психологии страха – опыт, почерпнутый Бергманом из искусства Чаплина, с которым он познакомился в Голливуде. Клоунады – это ведь тоже «карикатуры», позволяющие раскрыть самое заветное, освободить художника от раздирающих его страхов и страстей. Вот почему Як не мыслит жизни без своего искусства, требующего от него колоссальных духовных и физических усилий. Профессия клоуна дает ему возможность испытать радость творчества, но жизнь актера – это не только радость, но неизбежно и саморазрушение.

Кульминация романа – возвращение Яка на сцену после серьезного нервного срыва. Однако вместо выступления он начинает читать свое завещание художника, открывая зрителям истинный, высоко гуманный смысл своего искусства. «Не подумайте, что я избрал для себя роль злого гнома, чтобы пугать детей и дураков, наоборот, я пугал самого себя, чтобы дети и дураки могли посмеяться над страхами. <...> Учите людей смеяться над страхом». Всякий раз, выходя на арену,

Як обрекает себя на «духовную смерть» ради того, чтобы будить в людях «вкус к жизни». Поэтому Бергман вкладывает в уста своему герою слова о том, что высокого звания «человек» достоин лишь тот, для кого оно становится символом мужества и доброты.

Сам Як – человек удивительно добрый. Его мораль, по словам секретаря синдиката Раша, – это мораль безграничного сострадания. В молодости Як совершил много непоправимых ошибок, за которые ему приходится тяжело расплачиваться. В сострадании и милосердии он видит единственную возможность противостоять жестокости окружающей жизни. «Носите всегда с собой в жилетном кармане коробочку сочувствия и, как только заметите, что заболеваете злостью, – суньте быстренько в рот пастилку сочувствия», – советует Як зрителям. Этот призыв к состраданию был заповедью самого Бергмана, свидетельством его терпимости к людям, житейской мудрости и доброты.

Умение сострадать сближает Клоуна Яка с другим персонажем романа, владельцем усадьбы Верное Лэнгселем, казалось бы, его полной противоположностью. Простая и бесхитростная жизнь, которую ведут в Верном Лэнгсели, представляется Бергману идеальной формой человеческого общежития. Не случайно Верное в романе символически противопоставляется запутанному лабиринту комнат в калифорнийском бунгало Яка. Сам Лэнгсель – носитель здорового жизненного начала. В отличие от неуравновешенного, болезненного, лишенного корней Яка, Лэнгсель служит олицетворением сильной духом и телом гармонической личности. Его «мускулистые, натруженные руки» словно созданы для здорового крестьянского труда. Они «ощущают мягкое, ласковое прикосновение чернозема», «необременительным дружеским ярмом» покоятся на загривках быков, когда он, усталый, возвращается с пашни. Добродушные грубоватые шутки Лэнгселя, излучающего жизненную силу и бодрость, создают вокруг него атмосферу дружелюбия, веселого озорства.

Еще большего внимания заслуживают душевные качества Лэнгселя, проявляющиеся в его отношении к своим близким. Человек глубоко религиозный, он являет собой символ всепрощающей милосердной любви. К своей неродной дочери Лэнгсель относится с большим вниманием, чем к родной. Он дает своему племяннику деньги для поездки в Америку, вовсе не надеясь получить их обратно. Беззаветная любовь к жене помогает ему одолеть пробудившееся было жестокое чувство, когда фру Лэнгсель сухо и жестко сообщает о желании Яка видеть свою дочь и слова ее больно ранят его сердце, заставляя вспомнить о пережитой в прошлом обиде.

«Он гораздо лучше меня», – говорит о Лэнгселе Клоун Як, выражая авторское отношение к своему герою.

В образе Лэнгселя, изображенного по-диккенсовски, с веселым добродушным юмором, дабы избежать назидательности в его трактовке, в образе, свободном от всякого морализаторства, воплощено заветное и так не обретенное писателем гармоническое единство человека с окружающим миром. Трагические жизненные диссонансы до конца дней доставляли Бергману мучительные страдания.

Надпись на картине, изображающей мясную лавку и мясника, кромсающего человеческое сердце, которую Як показывает своим гостям, гласит: «Я родился человеком – я жил клоуном – я продал свое сердце – я умер нищим» – она вполне могла бы быть отнесена к судьбе самого писателя. Свой последний роман Бергман дописывал тяжело больным и почти совсем ослепшим. Его работа над книгой

была настоящим художественным и человеческим подвигом. Через несколько месяцев после выхода романа в свет, в первый день нового 1931 г., Бергман скончался в гостиничном номере в Берлине.

Самобытное творчество Бергмана, в котором удивительным образом сочетается смешное и трагическое, фантастическое и реальное, острый гротеск и психологическая глубина, утверждающее идеалы добра и человечности, оставило яркий след в национальной шведской литературе.

REFERENCES

Bergman H. Karikatur och kliche. I: Kaaserier och kritiker. Stockholm. Albert Bonniers Forlag. 1958. S. 264–287.

Delblank S. Hjalmar Bergman. I: Forfatternes Litteratur Historia. Stockholm; Forfatterforlaget. 1978. S. 347–353.

Linder E. (1975) Hjalmar Bergman. New York. 170 s.

Сведения об авторе:

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

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