

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет»
Филологический факультет

На правах рукописи

Сазонова Любовь Юрьевна

**ТВОРЧЕСТВО ЭДИТ СЁДЕРГРАН
В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА**

Научная специальность 5.9.2. Литературы народов мира
(филологические науки)

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук**

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Лисовская П. А.

Санкт-Петербург — 2026

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. СОВОКУПНОСТЬ ПРОБЛЕМ И ВОПРОСОВ, СВЯЗАННЫХ С СЁДЕРГРАН	15
1.1. Разнообразие проблематики в исследовании.....	15
1.2. Обзор литературы о личности и творчестве Сёдергран.....	21
Выводы по Первой главе	31
ГЛАВА 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ АКТУАЛИЗАЦИИ В ФИНЛЯНДИИ	32
2.1. Понятие модернизма	32
2.1.1. Терминология, связанная с феноменом «модернизм» / «модерн»	32
2.1.2. Модернизм как историческая категория.....	35
2.1.3. Модернизм как системная категория	42
2.1.4. Изменения в поэтическом искусстве	45
2.1.5. Авангардистские тенденции в парадигме модернизма	48
2.2. Характеристика литературы на шведском языке в Финляндии до Сёдергран	53
2.3. Восприятие художественной практики экспрессионизма в Швеции и Финляндии.....	62
2.3.1. Общая характеристика	62
2.3.2. Интерпретация постулатов экспрессионизма в Швеции и Финляндии	69
2.3.3. Периодизация модернизма в литературе на шведском языке в Финляндии	74
2.4. Обоснование метода сравнения с использованием топоса «чуждость»	76
Выводы по Второй главе	80
ГЛАВА 3. ЛИРИКА 1907–1922 гг. ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА СЁДЕРГРАН. ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ПРОГРАММА.....	82
3.1. Петербургский период 1902–1909 гг.....	82
3.1.1. Роль гимназии с преподаванием всех предметов на немецком языке	82
3.1.2. Ювенилии 1907–1909 гг.	85
3.1.3. Проявление настроения отчуждённости в ранней лирике	93
3.1.4. Знакомство с поэзией на немецком языке сер. XIX — нач. XX вв.	95
3.1.5. Рукописные архивные документы «Гостевой альбом» и тетрадь «Французский».....	98
3.2. Швейцарский период 1911–1914 гг. Тетрадь «Английские сочинения».....	100
3.3. Райволовский период 1914–1922 гг.....	109
3.4. Поэтические сборники	111
3.4.1. Дебютное выступление «Стихотворения» (1916) и «Сентябрьская лира» (1918)	111
3.4.2. «Сентябрьская лира» (1918).....	125
3.4.3. Сборники «Розовый алтарь» (1919) и «Тень грядущего» (1920).....	141
3.4.4. Поэтический космос как пространство отчуждения. «Розовый алтарь» (1919), «Тень грядущего» (1920), последние стихотворения 1922 г.....	147
Выводы по Третьей главе	156
ГЛАВА 4. ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА СЁДЕРГРАН ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ НА ШВЕДСКОМ ЯЗЫКЕ	158

4.1. Трёхсоставный авангардистский манифест	158
4.2. Влияние на модернистские тенденции в литературе Финляндии	168
Выводы по Четвёртой главе	171
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	172
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ	177
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	179
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. «Предупреждение» / “Inledande anmärkning”	196
Обращение к читателям в сборнике «Сентябрьская лира», 1918 г.	196
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. «Индивидуальное искусство» / “Individuell konst”	197
Обращение к читателям в газете «Дагенс пресс» 31.12.1918.	197
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. «Открытое письмо рецензентам и рыцарям» / “Öppet brev till recensenter och riddare”	200
Обращение к читателям в газете «Дагенс пресс» 29.01.1919.	200

ВВЕДЕНИЕ

Для европейской культуры XX века характерно то, что, в отличие от других периодов Нового времени, в её становлении и развитии принимало активное участие много женщин-литераторов и художниц. Поэтесса-модернист шведского происхождения и петербурженка по рождению Эдит Сёдергран (1892-1923), безусловно, принадлежит к этой яркой плеяде.

Сохранившееся письменное наследие Сёдергран состоит из поэтических и прозаических текстов. В него входят:

– 242 стихотворения раннего периода творчества¹, в основном написанные в гимназические годы, и 234 стихотворения, относящиеся к периоду зрелого творчества, большая часть которых была опубликована при жизни автора в сборниках «Стихотворения» (“Dikter”, 1916) — D, «Сентябрьская лира» (“Septemberlyran”, 1918) — SL, «Розовый алтарь» (“Rosenaltaret”, 1919) — RA, «Тень грядущего» (“Framtidens skugga”, 1920) — FS, а также после её смерти в сборнике «Страна, которой нет» (“Landet som icke är”, 1925) — L;

– 87 максим в сборнике «Пёстрые заметки»² (1919) — VI и афористические высказывания «Мысли о природе»³ (1922);

– 244 письма (1907–1923)⁴;

¹Södergran, E. Samlade dikter. / Red. Gunnar Tideström; med inledning av Hagar Olsson. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — 422 s.; Södergran, E. Samlade skrifter 1 : dikter och aforismer. / Red. H. Lillqvist. // SSLS.— Helsingfors : Holger Schildts förlag. 1990. — 376 s.; Södergran, E. Samlade skrifter 1: dikter och aforismer. / Red. H. Lillqvist. // SSLS. — Vol. 563:1. — 376 s.

² “Brokiga iakttagelser”. // SD: S. 288–305; SS1: S. 123—131.

³ “Tankar om naturen”. // SD: S. 371–373; SS1: S. 196–197.

⁴ Södergran, E. Samlade skrifter 2: brev. / Utg. A. Rahikainen. // SSLS. — Vol. 563:2. — Helsingfors. 1996. — S. 14–287. ; Södergran, E. Samlade skrifter 3 : kommentarer till Edith Södergrans dikter och aforismer. / B. Hackman, C. Herberts, S. Köhler. // SSLS. — Helsingfors. 2016. — Vol. 563:3. — S. 641–658. — Раздел, посвященный рецепции творчества Сёдергран, составлен хранителем архива Сёдергран Агнетой Рахикайнен.

- опубликованные⁵ и хранящиеся в архиве переводы⁶, а также рукописные тетради;
- статьи «Индивидуальное искусство»⁷ и «Открытое письмо рецензентам и рыцарям»⁸ в газете «Дагенс Пресс»;
- статья «Игорь Северянин»⁹ в журнале «Ультра».

Все произведения прокомментированы группой исследователей из Шведского литературного общества в Финляндии¹⁰.

Несмотря на то что при жизни Сёдергран не могла быть хорошо известна русскому читателю, так как печаталась только на шведском языке в Финляндии, её биография самым серьёзным образом связана с Российской империей и её столицей, потому что она родилась¹¹ и училась¹² в Санкт-

⁵ Стихотворение «Пантеон» (“Panthéon”) Эдмонда Флега (1874–1963) в переводе с французского. // Ultra. — 1922. — Vol. 5. — S. 75; Стихотворение «Увертюра» (“Ouverture”) Игоря Северянина (1887–1941) в переводе с русского. // Ultra. — 1922. — Vol. 2. — S. 20; Стихотворение Игоря Северянина «Озеровая баллада» (“Insjöballad”). // Ultra. — 1922. — Vol. 7–8. — S. 108; Стихотворение «Бетховен. Девятая симфония, четвёртая часть — Ода к радости» (“Beethoven. Nionde symfonien, fjärde satsen”) Фридриха Адлера (1857–1938) в переводе с немецкого. // Nya Argus. — 1922. — Vol. 4. — S. 56.

⁶ Перевод на немецкий романа Хагар Ульсон «Женщина и благодать» (“Kvinnan och nåden”, 1919), который не был издан, хранится в архиве SLSA 774.1.7 — SS3: S. 615–616; часть стихотворений для неизданной антологии «Молодая шведская лирика Финляндии» (“Junge schwedische Lyrik in Finnland”) находятся в архивах SLSA 568.6 и SLSA 774.1.5. — SS3: S. 619; 629. Стихи опубликованы в третьем томе Собрания сочинений Сёдергран — SS3: S. 619–630.

⁷ Södergran, E. Individuell konst. // Dagens Press. — 1918. — Vol. 231. — S. 4. — Приложение 2.

⁸ Södergran, E. Öppet brev till recensenter och riddare. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 23. — S. 4. — Приложение 3.

⁹ Södergran, E. Igor Severjanin. // Ultra. — 1919. — Vol. 5. — S. 72.

¹⁰ SS3.

¹¹ «Коллекция метрических книг лютеранских церквей». Приход Св. Екатерины. // ЦГИА СПб. Фонд 2294. Оп 1. № 1 Часть 2. 311 л. Актовая Запись № 27 за апрель 1892 г.

¹² «Именной список учеников и учениц Петришуле». — Held, H. Verzeichnis der Schüler und Schülerinnen der Schulen zu St. Petri 1862–1912 : zusammengestellt von Hermann Held. — St. Petersburg :

Петербурге, где были заложены основы её творчества. В семье Сёдергран, которая с середины XIX в. постоянно проживала в Санкт-Петербурге, разговаривали на шведском языке. В то же время будущая поэтесса училась в гимназии Петришуле с преподаванием всех предметов на немецком языке. Выбор учебного заведения стал судьбоносным, поскольку именно Петришуле сделала будущую поэтессу немецкоязычной и познакомила с немецкой литературой в оригинале. В письмах Сёдергран отмечала, что немецкий — её основной язык¹³.

Актуальность исследования.

Сёдергран была творчески активна половину своей, относительно короткой жизни. Выдающаяся поэтесса-новатор, она решительно отказалась от правил конвенциональной версификации, предписанных классической художественностью, придала лирике на шведском языке современное звучание и внесла в неё новое содержание нешаблонными мотивами и образами. Значение Сёдергран для шведского языка и литературы Швеции отмечено тем, что в сентябре 2025 г. её имя в группе десяти поэтов¹⁴ (в том числе, двух лауреатов Нобелевской премии по литературе) было включено во вновь сформулированный Культурный канон Швеции¹⁵. Велика её значимость и для Финляндии. Объединив своим именем тех, кто разделял её творческие ценности, она внесла свой вклад в изменение нормативного художественного сознания в этой двуязычной

Buchdruckerei Trenke & Füsnot, Maximillianowski Per., 13. — 1913. — S. 361. — Всего 12 тыс. персоналий.

¹³ Södergran, E. Ediths brev : brev från Edith Södergran till Hagar Olsson. / Med kommentar av Hagar Olsson. — Stockholm : Albert Bonniers förlag. 1955. — S. 123.

¹⁴ Лассе Люсидор (1638–1674); Карл Микаэль Бельман (1740–1795); Анна-Мария Леннгрен (1754–1817); Эрик Юхан Стагнелиус (1793–1823); Эдит Сёдергран (1892–1923); Пер Лагерквист (1891–1974) — Нобелевская премия по литературе 1951 г.; Нильс Ферлин (1898–1961); Гуннар Экелёф (1907–1968); Тумас Транстрёмер (1931–2015) — Нобелевская премия по литературе 2011 г.; Соня Окесон (1926–1977).

¹⁵ Обоснование: «Особое место в литературе на шведском языке занимают шведско-финляндские поэты-модернисты, уже в 1916 г. воспринявшие модернистские тенденции из Европы, которые лишь после этого актуализировались в Швеции» (“En särställning i svenskspråkig litteratur intar de finlandssvenska lyriska modernister som redan från år 1916 anknöt till de modernistiska strömningar i Europa som först senare skulle få genomslag i Sverige”). — Постановление риксдага SOU 2025:92 от 02.09.2025.

стране. Несмотря на масштаб личности Сёдергран, монографии о ней на русском языке не существует.

Остаётся много неисследованных направлений и в том, что касается интерпретации литературного модернизма как глобального явления. Обращает на себя внимание отсутствие статей о модернизме и экспрессионизме в Швеции в «Словаре течений литературы XX века»¹⁶, вышедшем во время подготовки данной работы. В то же время в издании есть статьи «Модернизм : Финляндия»¹⁷ и «Экспрессионизм : Финляндия»¹⁸, написанные крупным специалистом по литературе на финском языке Е. Г. Сойни. Автор рассматривает экспрессионизм как «одно из течений первого модернизма»¹⁹; указывает, что в Финляндию он пришёл через шведоязычных писателей страны²⁰. Со ссылкой на высказывание финской исследовательницы, литературоведа Марии-Лиисы Невалы постулируется, что «шведоязычная литература Финляндии в 1920-х гг. была скандинавским авангардом»²¹. Таким образом, в новом фундаментальном издании признаётся роль авторов, писавших на шведском языке, в развитии нового искусства в Финляндии, но в то же время отсутствуют отдельные разделы / статьи, посвящённые шведским и шведско-финляндским модернистам. Следовательно, обнаруживается значительная лакуна в программе литературы на шведском языке XX века.

Выбор темы для диссертации «Творчество Эдит Сёдергран (1892–1923) в контексте европейского модернизма» обусловлен необходимостью определить место Сёдергран в истории литературы Швеции, литературы Финляндии на шведском языке, литературы Скандинавских стран и включить её имя в русский научный дискурс. Исследование открывает новые страницы жизни и творчества поэтессы, раскрывает особенности литературы и культуры североевропейского региона, стимулирует развитие междисциплинарных исследований.

¹⁶ «Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка : в двух книгах : Кн. 2 П–Я ; указатели». / Отв. ред. А. Ф. Кофман ; редколлегия: Е. Д. Гальцова и др. — М.: ИМЛИ РАН, «Река времени», 2023. — С. 799.

¹⁷ Сойни, Е. Г. Модернизм : Финляндия (modernismia). // Словарь ЛТ1: С. 604–606.

¹⁸ Сойни, Е. Г. Экспрессионизм : Финляндия (expressionismi). // Словарь ЛТ2: С. 726–727.

¹⁹ Там же: С. 727.

²⁰ Там же: С. 726.

²¹ Сойни, Е. Г. Модернизм: С. 604.

Объект исследования. Художественное наследие Сёдергран: ювенилии из записной книжки «Коленкоровая тетрадь» (1907–1909); поэтические сборники «Стихотворения» (1916), «Сентябрьская лира» (1918), «Розовый алтарь» (1919), «Тень грядущего» (1920) в полном объёме; стихи, напечатанные в прессе в 1922 г. и неизданные при жизни стихотворения из сборника «Страна, которой нет» (1925); письма.

Предмет исследования. Особенности поэтического творчества Сёдергран как уникального явления эпохи модернизма начала XX в. на шведском языке.

Цель исследования. Охарактеризовать своеобразие феномена Сёдергран как участника европейского процесса обновления эстетического сознания и развития модернистских творческих программ в двуязычной Финляндии.

Задачи исследования:

1. определить особенности модернизма как эпохи изменения парадигмы художественности;
2. дать общее представление о ситуации в литературе на шведском языке в Финляндии;
3. изложить положения модернизма / экспрессионизма в интерпретации шведских и шведско-финляндских критиков;
4. проанализировать лирическое и эпистолярное наследие Сёдергран в контексте эпохи и авангардистских художественных тенденций;
5. выявить поэтические приёмы, типичные для новаторского языка Сёдергран;
6. провести исследование манифестов Сёдергран, раскрывающих авангардистскую направленность её творчества;
7. оценить влияние Сёдергран на литературу региона.

Хронологические рамки исследования.

Рассматривается период первых трёх десятилетий XX в.: гимназические годы (1907–1909) и время активного творчества (1916–1920/1922). После выхода сборника «Тень грядущего» в 1920 г. Сёдергран не издавала отдельные книги²². Однако в 1922 г. она опубликовала несколько собственных стихотворений и переводов в журнале.

²² Ediths brev: S. 121; SS2: S. 167. — «Я считаю, что завершила свою поэтическую стезю» (“Tror att jag har slutat min bana som diktare”), — сообщила поэтесса в письме Хагар Ульсон в апреле 1920 г.

Методологические основы диссертации.

Для решения поставленных задач используется совокупность методов: сравнительно-исторический, культурно-исторический, биографический.

Первым указал на возможности сопоставительного анализа для изучения национальных культур Освальд Шпенглер (1880–1946). Он апеллировал к «уникальности каждой из культур и сходству (даже единству) процессов, проходящих внутри этих культур»²³. Компаративистика в теории истории литературы в настоящее время изучает широкий спектр явлений художественного словесного творчества, которые российский литературовед Л. Н. Полубояринова уточняет следующим образом: «...аспекты типологической общности разнонациональных литератур (литературные течения, школы и направления, “стили”, “эпохи”); вопросы “связей и влияний”... рецепция “иностраных” литературных фактов в рамках той или иной национальной словесности... взаимоотношения литературы и других видов искусства...»²⁴. Сравнительно-исторический метод в данном исследовании используется для сопоставления собственных произведений Сёдергран разных периодов и поиска параллелей в её творчестве и лирике предшественников и современников, а также для описания литературной обстановки в Финляндии в начале XX в. по сравнению с ситуацией в континентальной части Европы. Идея рассмотрения конкретной литературы как части целого релевантна для исследования, поскольку мы будем говорить об общем характере процессов в литературе на «больших» и на «малых» языках, на которых говорят и пишут в периферийной части европейского континента.

Работы русских учёных, таких как А. Н. Веселовский и В. М. Жирмунский, являются опорными в написании диссертационного исследования. Обращение к этим трудам способствует определению точек соприкосновения индивидуального творчества Сёдергран и других представителей эпохи модернизма, показывает его как часть «всемирного литературного процесса», а также утверждает сопряжённость конкретной национальной литературы, в данном случае двуязычной Финляндии, и новых европейских (мировых) эстетических тенденций. Несмотря на то что, по выражению румынского литературоведа Александра Димы, «подлинное назначение

²³ Шпенглер, О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории. / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свастьяна. — М. : Мысль, 1993. — 666 [1] с. Цит. по: Полубояринова, Л. Н. Компаративизм в поэтике. // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. / Глав. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. — М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. — С. 101.

²⁴ Полубояринова, Л. Н. Указ. соч.: С. 101.

влияний — быть стимулом творчества»²⁵, следует в то же время признать, что «изучение влияний и импульсов является деликатной областью исследований»²⁶. «Встречные течения», «схожая система взглядов, аналогичные образы фантазий», по выражению А. Н. Веселовского²⁷, рассматриваются в творчестве Сёдергран во взаимодействии с другими авторами — её современниками. При отдельном изучении произведений литературы Финляндии была опасность сузить масштаб феномена, сделать его локальным и одиночным. Чтобы литературное явление «не раздробилось, дезинтегрировалось»²⁸ и творчество Сёдергран было показано как неотъемлемая часть эпохи, наиболее обоснованным представляется именно сравнительный метод. В данном контексте уместно замечание современного венгерского литературоведа Тотóши де Зепетнека, который подчёркивал, что сравнительное литературоведение способствует ведению осмысленного диалога между культурами²⁹.

Культурно-исторический метод является вспомогательным и применим ко Второй, Третьей и Четвёртой главам. В них речь пойдет о сложной и многокомпонентной эпохе обновления в культуре Европы и Финляндии, непосредственным свидетелем и участником которой оказалась Сёдергран. Подтверждением тезисов, выдвинутых в разделе, посвящённом европейскому модернизму, будут служить отсылки к процессам, происходившим в изобразительном искусстве, которые составили «блокаду старой эстетики»³⁰ и предвосхищали литературные эксперименты современников.

Биографический метод, представленный в работах его основоположника, литературного критика из Франции Шарля-Огюстена де Сент-Бёва и датского теоретика литературы Георга

²⁵ Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения. — М. : Прогресс, 1977. — 229 с.

²⁶ Там же.

²⁷ Веселовский, А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. — СПб., 1889. — Вып. 5. - С. 115-116.; Цит. по: Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. — М. : Высшая школа, 1989. — С. 29.

²⁸ Веселовский, А. Н. Историческая поэтика: С. 30.

²⁹ Tötösy de Zepetnek, S. Comparative Literature : Theory, Method, Application. // Studies in Comparative Literature. / Series eds. Barfoot, C. C., D'haen, T. — Amsterdam — Atlanta, GA : Rodopi. 1998. — Vol. 18. — P. 15–19.

³⁰ Веселовский, А. Н. Историческая поэтика: С. 5.

Брандеса³¹, лежал в основе первых научных работ, посвящённых Сёдергран. Её творчество рассматривалось в параллели с биографией, свойствами психики, ситуационными эмоциональными состояниями. В диссертации биографический метод применяется как вспомогательный, поскольку мы будем обращаться к событиям жизни Сёдергран.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что, впервые в отечественной науке на основе сохранившегося письменного наследия, статей в прессе, документов из архивов России и Финляндии, в научный оборот вводятся материалы, представляющие Сёдергран как первого модерниста Финляндии и посредника между культурами:

- всё поэтическое наследие: не предназначенные для печати ювенилии, написанные на немецком, французском и шведском языках, и профессиональные сборники на шведском языке рассматриваются последовательно и как единый комплекс;

- предлагается новая периодизация: исследуются два основных периода творчества — юношеский и профессиональный. Выделяется переходный этап. Первый основной период — «петербургский» (1907–1909); переходный, или подготовительный, этап — «швейцарский» (1911–1914); второй основной период — «райволовский» (1916–1920); заключительная фаза творчества — стихотворения, напечатанные в прессе в 1922 г.;

- вводится в научный оборот эпистолярное наследие Сёдергран;

- вводятся в научный оборот архивные материалы, в том числе публикуемые впервые, и материалы прессы;

- для разных задач исследования рассматриваются два разных собрания произведений: стандартное полное издание лирики 1949 г. (SD), в котором последовательность поэтических текстов соответствует авторской концепции, и первый том полного собрания сочинений 1990 (1992) г., где стихи расположены согласно концепции издателя (SS1);

- предложена периодизация шведско-финляндского модернизма;

- поэтическое наследие анализируется с использованием топоса.

Теоретическая значимость исследования заключается в новой трактовке образа Сёдергран: она показана не только как поэт, но и как культурный проводник, ускоривший

³¹ Brandes, G. Main Currents in Nineteenth Century Literature : in Six Volumes ; illustrated. — Vol. VI. Young Germany. — New York : The Mcmillan company. 1906. [Digital resource]. — URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/48042/pg48042-images.html> (accessed: 25.01.2014).

включение Финляндии и Балтийского региона в общеевропейские литературные процессы, а также как автор авангардистского манифеста. Предлагаются новые обоснованные периодизации творчества Сёдергран и модернизма в литературе на шведском языке в Финляндии.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что новая интерпретация творчества Сёдергран и сведения о литературном процессе того времени могут быть использованы в учебниках, при написании курсов лекций по истории европейской, скандинавской, шведской, литературы на шведском языке в Финляндии, финской литературы, литературы Финляндии, а также служить ориентирами для дальнейших исследований по компаративистике, теории стихосложения, а также истории культуры Скандинавских стран.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Основы поэтического мастерства Сёдергран были заложены во время обучения в петербургской гимназии Петришуле. Постулируется непрерывность творчества, начиная с гимназических лет.
2. Исследование лирики Сёдергран сравнительным методом показывает взаимодействие различных художественных традиций в парадигме модернизма и одновременно представляет её как самостоятельного, а не подражательного автора.
3. Участие Сёдергран в процессах взаимообогащения национальных культурных традиций характеризует её как межкультурного посредника.
4. Значение лирики Сёдергран для шведского поэтического языка и культурных процессов в двуязычной Финляндии позволяет рассматривать её как уникальный феномен в литературе и культуре Северной Европы.

Структура работы.

Диссертация состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, Списка сокращений и использованных обозначений, Списка литературы, трёх Приложений. В связи с тем, что творчество Сёдергран в полном объёме (объект исследования) и личность Сёдергран рассматриваются впервые в отечественной науке и требуют глубокого осмысления, представляется логичным проанализировать проблемы, связанные с изучением темы, и дать обзор литературы в отдельной (Первой) главе.

Апробация работы.

Материалы и основные положения диссертационного исследования были представлены в форме докладов, статей, лекции.

1. Доклады на конференциях:

– «Гимназическая лирика шведской поэтессы Финляндии Эдит Сёдергран (1892–1923)». Выступление на XV Всероссийской научной конференции с международным участием «Скандинавские чтения». Санкт-Петербург, 19-29 ноября 2023 г.;

– «Эдит Сёдергран — финляндский поэт-модернист из Петербурга: немецкий экспрессионизм и русский космизм». Выступление на Международной конференции «Авангард и конец истории». Белградский государственный университет. Белград, 6–8 сентября 2024 г.;

– «Эдит Сёдергран в Санкт-Петербурге». Выступление на конференции «Вторые международные научные чтения памяти Александра Сергеевича Янушкевича. К 80-летию со дня рождения». Томский государственный университет. Томск, 18–20 сентября 2024 г.;

– «Зарубежные исследования о психологических аспектах личности и творчества Эдит Сёдергран». Выступление на Всероссийской научной конференции, посвящённой памяти Н. В. Забабуровой (1944–2014), «Психологизм русской и зарубежной литературы». Южный Федеральный университет. Ростов-на-Дону, 25–26 октября 2024 г.;

– «Инструменты и орудия Эдит Сёдергран в метафорической “битве” за новую поэзию». Третьи научные чтения памяти профессора Валерия Павловича Беркова, Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 14–15 февраля 2025 г.

2. Статьи по специальности 5.9.2. опубликованы в научных сборниках из перечня ВАК и в изданиях, индексируемых в международных базах данных³²:

– Сазонова, Л. Ю. Эдит Сёдергран в Санкт-Петербурге. Из записной книжки в чёрной коленкоровой обложке — семь стихотворений гимназистки. In memoriam Эдит Сёдергран (1892–1923). // Скандинавская филология. — 2023. — Т. 21, вып. 2. — С. 350–373; (1 п.л.; дата публикации: 24.04.2024);

– Sazonova, L. Remarks on the likely influence of precursors of Modernism on Edith Södergran's poetry with special attention for texts in English: On the materials of the handwritten English notebook from the Södergran archive. // Scandinavian Philology. — 2025. — Vol. 23, issue 1. — pp. 82–96; (0,5 п.л.; дата публикации: 07.07.2025);

– Сазонова Л.Ю. Литература и психология. К вопросу о биографическом и психобиографическом подходах к изучению творчества Эдит Сёдергран в зарубежных

³² Emerging Sources Citation Index (Web of Science Core Collection), Scopus, EHIR + (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences).

исследованиях. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. — 2025. Т.10, вып. 1. — С. 205–220 (0,7 п.л.; дата публикации: 14.08.2025)³³.

3. Лекция, прочитанная в СПбГУ: «Модернизм в Финляндии с особенным вниманием к творчеству Сёдергран» для студентов программы «Лингвистические проблемы скандинавистики и нидерландистики» в рамках факультативного дополнения к курсу «Шведоязычная Финляндия»; май 2025 г.

Все переводы с немецкого, английского, французского, шведского и других скандинавских языков выполнены автором настоящего исследования, если не указано иное. В большинстве случаев даётся буквальный перевод с сохранением порядка слов и синтаксической структуры оригинала; *traduction équirhythmique* выполняется там, где необходимо показать особенности метра Сёдергран. В переводах пунктуация соответствует правилам современного русского языка. Указание на язык оригинала даётся для всех языков, кроме шведского, например: новый, недавний (лат. *modernus*); чужой (нем. *fremd*); чужой (*främmande*); чужесть (*främlingskap*). Для передачи иностранных имён использован принцип транскрипции: Тумас Турильд (Thomas Thorild), Хагар Ульсон (Hagar Olsson), Сонья Окесон (Sonja Åkesson), либо традиционной практической транскрипции: Август Стриндберг (August Strindberg), ресторан Бёрс (Börs).

³³ Кроме того, статья по специальности 5.9.1. опубликована в сборнике из перечня ВАК, индексируемом в международных базах данных: Сазонова, Л. Ю. Новые страницы жизни и творчества шведско-финляндского поэта-модерниста Эдит Сёдергран (1892–1923). Петербургский период 1902–1909 гг. // Имагология и компаративистика. — 2025. — Т. 24. — С. 64–89 (1, 2 п.л.; дата публикации: 26.11.2025). Две статьи напечатаны в литературном журнале: Сазонова Л. Ю. Сёдергран, Э. «Памяти Ницше», «Лодку свою береги»: стихотворения Эдит Сёдергран. Перевод и комментарии. — Litera-Rus. — 2023. — № 78. — С. 84–88; Сазонова, Л. Ю. Знакомая незнакомка. Из записной книжки Эдит Сёдергран. — Litera-Rus. — 2023. — № 79. — С. 26–33.

ГЛАВА 1. СОВОКУПНОСТЬ ПРОБЛЕМ И ВОПРОСОВ, СВЯЗАННЫХ С СЁДЕРГГРАН

1.1. Разнообразие проблематики в исследовании

Этническая шведка Сёдергран была полиглотом (шведский, немецкий, французский, русский, финский, итальянский языки) и использовала в творчестве не только родной шведский. Ювенилии, имеющие важнейшее значение в её становлении как поэта, созданы также на немецком и французском. Начав писать стихи на немецком языке, вскоре она полностью перешла на шведский³⁴.

Сёдергран основательно знала мировую литературу, многое читала в оригинале. Поэтому, чтобы корректно понимать истоки её творчества, исследователю необходимо познакомиться с теми авторами, которых знала она. Тогда, следуя разумному совету литературного критика и подруги Сёдергран Хагар Ульсон (1893–1968), можно анализировать контекст, основываясь на «круге чтения поэта»³⁵. Знание европейских языков является необходимостью для изучения тем, связанных с Сёдергран, также потому, что основной корпус научной литературы о Сёдергран написан на иностранных языках.

Что касается национальной идентичности Сёдергран, по крайней мере две страны — Швеция и Финляндия — конкурируют за её имя. Хранитель архива Сёдергран в Финляндии Агнета Рахикайнен причисляет её к «когорте финских писателей»³⁶. Она выдвигает тезис о том, что шведы Финляндии и финны Финляндии представляют единую нацию «финны», и напоминает, что национальный скальд Юхан Людвиг Рунеберг (1804–1877) называл себя «финном», несмотря на то что был этническим шведом, говорил и думал по-шведски³⁷. Исследователи из Швеции называют

³⁴ Dikter1: S. 270. — Предполагаемую причину перехода Сёдергран с немецкого на шведский язык обсуждали литературоведы Гуннар Тидестрём и Улоф Энкель: в Финляндии легче найти читателей поэзии на шведском языке, чем на немецком; вопрос остаётся открытым.

³⁵ Ediths brev: S. 9.

³⁶ Rahikainen, A. Poeten och hennes apostlar : en biomythografisk analys av Edith Södergranbilden [doktoravhandling]. — Helsingforsuniversitet ; Finska, finskugriska och nordiska institutionen. — Helsingfors. 2014. — S. 168.

³⁷ Ibid.: S. 140.

Сёдергран «шведским поэтом»³⁸: лирика Сёдергран входит в антологии шведской поэзии, издаваемые в Швеции с 1928 г.³⁹. Известный современный литературовед Стаффан Бергстен посвятил Сёдергран главу в «Истории шведской поэзии»⁴⁰. В 2025 г. Сёдергран вошла в национальный Культурный канон Швеции. Таким образом, в зарубежной литературе Сёдергран — одновременно и финский, и шведский национальный автор.

В то же время литературоведы из Финляндии уточняют принадлежность Сёдергран к шведской части культуры Финляндии — для них она «шведско-финляндский модернист / поэт»⁴¹. Ещё при жизни она была включена в антологию шведской поэзии Финляндии, изданную в Гельсингфорсе⁴². Термин «швед-финляндец» или «финляндский швед» (*finlandssvensk*) вошёл в употребление не так давно⁴³. Это было связано с политическими процессами и изменением роли финского и шведского языков на территории Великого княжества Финляндского / генерал-губернаторства Финляндского в составе Российской империи. Двуязычной Финляндия была не всегда: до конца XIX в. официальным языком делопроизводства и языком словесности оставался исключительно шведский. Официально признанным и уравненным со шведским на деле финский

³⁸ Barck, P. O. *Ansikten och möten*. — Helsingfors: Söderström. 1972. — S. 99. Цит. по: Brunner E. *Södergran och Petersburg en vogue*. // *Café Existens*, № 21. / Ansv. utg. Weidar, A., Verner-Carlsson, J., Sörman, L. — Göteborg. 1983. — S. 73, anm. 1.

³⁹ “*Levande svensk dikt från fem sekel*”. / I urval av Sten Selander. — D. 2. — Stockholm : Bonnier. 1928. -455 s.; *Svensk Poesi*. / Red. Möller, D., Schiöler, N. — Stockholm: Albert Bonniers förlag. 2016. —1064 s.

⁴⁰ Bergsten, S. *Den svenska poesins historia*. — Stockholm : Wahlström & Widstrand. 2007. — S. 299–305; S. 307–311.

⁴¹ О политическом аспекте происхождения терминов “*svenskspråkig*” (рус. шведоязычный), “*finskspråkig*” (рус. финноязычный) в начале XX в. см.: Zilliacus, C. *Mellan finskt och svenskt i den finlandssvenska litteraturen*. // *Finlands svenska litteratur 1900 — 2012*. / Red. Ekman, M. // *SSLS*.— Helsingfors, Stockholm : Bokförlaget Atlantis. 2014. — Vol. 783. — S. 351–352.

⁴² “*Ur Finland Svenska lyrik*” : antologi. / Utg. och försedd med en översikt av Kihlman, E. — Helsingfors : Björk & Börjesson. 1923. — 570 s.

⁴³ См. Толковый словарь Шведской академии (*Svenska Akademiens Ordbok — SAOB*) на “*finlandssvensk*”.

язык стал только в начале XX в.⁴⁴ Литература, написанная на шведском языке, с этого времени стала называться «шведская литература Финляндии», чтобы отделить её от «финской литературы Финляндии» — и духовно сблизить со Швецией.

В российском литературоведении принято много терминов, отражающих этническую и языковую принадлежность деятелей культуры в категории «шведы из Финляндии», которые условно можно принять как синонимичные. В словаре-справочнике шведской литературы, составленном старшим научным сотрудником ИМЛИ РАН А. А. Мацевичем, статья о Сёдергран отсутствует⁴⁵, однако ранее автором был написан материал о Сёдергран в Энциклопедическом словаре экспрессионизма, где она представлена как шведско-финляндский поэт-экспрессионист⁴⁶. В книге «История литературы Финляндии. XX век» встречаются следующие варианты: шведоязычный, финляндско-шведский, шведско-финляндский, финляндский швед — как противоположные финноязычным / финским⁴⁷.

⁴⁴ «Высочайшее постановление об употреблении финского и шведского языков в Судах и правительственных установлениях Финляндии» от 19 июня 1902 г. Общее уложение Финляндии 1734 г. и дополнительные к нему узаконения с приложениями и указателями в трёх томах. Том II. Приложения. [Электронный ресурс]. // РГИА. Ф. 1 Б. Оп. 1 Д. 26633. — URL: http://readingroom.main.prilib.ru/item.aspx?id_node=n44666012 (дата обращения: 20.01.2024). Режим для авторизов. пользователей. — Данное постановление аннулировало все предыдущие и полностью уравнивало шведский и финский языки в любом населённом пункте, независимо от его размера, численности проживающих шведов или финнов и причин обращения в официальные органы. Таким образом русское правительство подавило шведский сепаратизм и поддержало финскую идентичность, чем вызвало серьёзное недовольство среди шведов. Описание противостояния свекоманов и фенноманов см.: Barck, P. O. Arvid Mörne och sekelskiftets Finland. // SSLS. — Helsingfors. 1953. — Vol. 341. — S. 18–25.

⁴⁵ Мацевич. А. А. Шведская литература от 1880-х г. до конца XX в. : словарь-справочник. — М.: ИМЛИ РАН, 2013. — 311 с.

⁴⁶ «Энциклопедический словарь экспрессионизма». / Глав. ред. д.ф.н. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 508–509.

⁴⁷ Карху, Э. Г. История литературы Финляндии. XX век. / Отв. ред. М. Э. Куусинен. — Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1990. — С. 331.

В настоящей работе для авторов — современников Сёдергран из Финляндии, писавших на шведском, используется термин «шведско-финляндский»; для авторов / поэтов Швеции — «шведский» (Пер Лагерквист); для авторов Финляндии, писавших на финском языке, — «финский» (Эйно Лейно) соответственно. Также используется следующая уточняющая терминология: шведская литература — произведения авторов из Швеции; литература на шведском языке в Финляндии (шведско-финляндская литература) — произведения шведских авторов двуязычной Финляндии; литература на шведском языке — как объединяющее Швецию и Финляндию понятие.

Предлагается, кроме того, принять тезис о том, что феномен Сёдергран охватывает весь Балтийский регион Северной Европы. В этом утверждении реализована не только её принадлежность к трём странам: к России — по рождению, к Швеции — по языку, к Финляндии — по месту проживания после русской революции 1917 г., но и особенности её эпохи: подвижность, открытость и всеобщий, вненациональный и внегосударственный характер. Советский литературовед И. Г. Неупокоева в фундаментальной работе «История всемирной литературы» отмечала, что «...взаимосвязи литератур, в пределах исторически сложившегося внутрирегионального соседства, имеют во всемирной литературе роль огромную!»⁴⁸. Это суждение, безусловно, актуально для культурного пространства стран Балтийского моря, которые имеют общую историю и которые, сохранив свою уникальность, включились в начале XX в. в общеевропейский процесс обновления.

В контексте представления проблематики исследования необходим текстологический комментарий. Для исследования характера и эволюции творческого метода Сёдергран решающее значение имеет последовательность расположения стихотворений в лирических сборниках. В настоящее время существуют два издания полного собрания лирики Сёдергран: подготовленное биографом поэтессы Гуннаром Тидестрёмом⁴⁹ под редакцией и с предисловием Хагар Ульсон «Эдит Сёдергран. Собрание стихотворений» (1949) — SD⁵⁰; а также выпущенное Шведским литературным обществом в Финляндии «Эдит Сёдергран. Собрание сочинений. Стихи и афоризмы»

⁴⁸ Неупокоева, И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. — М. : Наука, 1976. — С. 186.

⁴⁹ Монография была издана тогда же, в 1949 г.: Tideström, G. Edith Södergran. — Helsingfors : Holger Schildts förlag. 1949. — 318 s.

⁵⁰ Södergran, E. Samlade dikter. / Red. G. Tideström; med inledning av H. Olsson. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — 422 s.

под редакцией Хольгера Лильквиста (1990, 1992) — SS1⁵¹. Сборники отличаются коренным образом.

В изданиях Шведского литературного общества тексты сгруппированы в два больших раздела: из которых первый — лирика после 1909 г.; второй — ювенилии 1907–1909 гг.⁵² Подборка и последовательность расположения стихотворений первой части соответствуют тому, как они были организованы издателем при жизни поэтессы — в соответствии с античным принципом «пестроты» (греч. *poikilia*), т.е. без соблюдения порядка в хронологии или согласия с темами, — и как их прочитали современники, а в наши дни читают все интересующиеся. То, что было в авторской рукописи, но не вошло в издание, собрано под рубрикой «Стихотворения, исключённые из сборника», например: восемь произведений после сборника «Стихотворения»; девять — после «Сентябрьской лиры»; одно — после «Розового алтаря»; одно — после «Тени грядущего». Вследствие этого в книге «Страна, которой нет» печатается 37 стихотворений, причём основной корпус включает тексты разных лет, начиная с 1915 г., возможно, и более ранние, а меньшая часть — написанное в 1922 г. К изданиям 1990 и 1992 гг. следует обращаться, если поставлена задача изучить восприятие поэтессы современниками.

Однако, если задача меняется, и исследователю важно понимать развитие творческого потенциала поэтессы, следует работать с более ранним собранием стихотворений Сёдергран, подготовленным Гуннаром Тидестрёмом в 1949 г. В научной литературе вне России этот сборник называется «стандартным изданием» (*standardutgåvan*). Его содержание и последовательность текстов не только полностью совпадают с рукописью, но сохраняется авторская разбивка фраз по строкам, что имеет решающее значение для понимания новаторства поэтических приёмов.

⁵¹ Södergran, E. *Samlade skrifter 1 : dikter och aforismer*. / Red. Lillqvist, H. // SSLS. — Helsingfors : Holger Schilds förlag. 1990. — Vol. 563:1. — Переиздание в 1992 г.: Södergran, E. *Samlade skrifter 1 : dikter och aforismer*. / Red. Lillqvist, H. — Helsingfors : Wahlström & Widstrand. 1992. — Издание является первым томом трёхтомника «Собрание сочинений Эдит Сёдергран». В него входит всё известное в то время литературное наследие, включая гимназическую лирику, а также афоризмы. Стихотворения имеют нумерацию. В втором томе изданы письма — SS2; в третьем томе комментарии ко всему наследию — SS3. Для цитирования использовано издание 1990 г. — SS1.

⁵² В издание 1990 г. был ошибочно включён отрывок из стихотворения Рагнара Экелунда (1892–1960) «Часто солнце светит - -» (“Ofta lyser solen”) в переводе Сёдергран на немецкий (SS1 1990: S.195, № 235). В издании 1992 г. этот текст отсутствует. — SS3: S. 629.

Приведём следующий пример: сборник «Сентябрьская лира», как задумано автором, должен открываться жизнеутверждающим стихотворением «Триумф существовать»⁵³, в то время как в издании 1990 / 1992 гг. первым номером напечатаны меланхолические «О, мои опалённые солнечным светом вершины»⁵⁴. Стихотворения имеют разную эмоциональную окрашенность и передают противоположные импульсы к восприятию всего сборника. Тем не менее и со стандартным изданием 1949 г. надо быть внимательным, чтобы не пропустить то, что не было напечатано, но сохранилось в архиве издательства⁵⁵. Эти тексты помещены в конце книги, в примечаниях к сборникам «Стихотворения»⁵⁶, «Сентябрьская лира»⁵⁷, «Тень грядущего»⁵⁸. Таким образом в сборнике «Страна, которой нет» остаётся всего десять стихотворений (sic!)⁵⁹. Сохранённая составителем последовательность раскрывает развитие творческого метода поэтессы. Чтение издания, подготовленного Тидестрёмом, даёт исчерпывающее понимание о формировании эстетической доктрины Сёдергран.

Исследователям важно понимать свои задачи и выбрать соответствующий сборник, чтобы сделать корректные выводы. Данная научная работа проводилась по двум изданиям, при

⁵³ “Triumf att finnas till...”. // SD: 161; SS1: S. 71.

⁵⁴ “O mina solbrandsfärgade toppar”. // SD: 177; SS1: S. 66 .

⁵⁵ SD: S. 399.

⁵⁶ Восемь дополнительных произведений: «Облако» (“Molnet”); «Я не чувствую тепло твоего голоса» (“Jag kan ej fånga värmen ur din röst”); «Жила-была птичка» (“Det var en fågel”); «Твоя тоска как океан» (“Din längtan är ett hav”); «Короткие радости и долгие печали» (“Korta fröjder och långa sorger”); «Серебряные и золотые струны» (“Silverne och gyllene strängar”); «Колдовство» (“Förtrollning”); «Три женщины» (“Tre kvinnor”).

⁵⁷ Два стихотворения, не вошедшие в сборник «Сентябрьская лира» из-за языковых ошибок автора: «Охотничье счастье» (“Jägarens lycka”) и «Хоры Дианы» (“Dianas körer”).

⁵⁸ «Мгновенный снимок» (“Ögonblicksbild”).

⁵⁹ «Цыганка» (“Zigenerskan”); «Дерева моего детства» (“Min barndoms träd”); «Кладбищенская фантазия» (“Kyrkogårdsfantasi”); «О небесная ясность» (“O himmelska klarhet”); «Возвращение домой» (“Hemkomst”); «Луна» (“Månen”); «Ноябрьское утро» (“Novembermorgon”); «Ничего нет» (“Det finnes ingenting”); «Страна, которой нет» (“Landet som icke är”); «Прибытие в Аид» (“Ankomst till Hades”).

цитировании стихотворений даётся ссылка на оба. Для анализа творчества Сёдергран в Третьей главе использовано только стандартное издание 1949 г.

1.2. Обзор литературы о личности и творчестве Сёдергран

В отечественной науке личность Сёдергран и общие вопросы, относящиеся к эпохе модернизма на севере Европы, как отдельные направления остаются недостаточно изученными. В связи с этим мы обращались к трудам зарубежных исследователей. Кроме того, чтобы получить независимое мнение о личности поэта, не ограничиваясь интерпретацией представителями иных научных школ, были использованы первоисточники: рукописные архивные документы, пресса и письма Сёдергран. Важнейшими оцифрованными источниками для исследования являются архив Сёдергран в Шведском литературном обществе в Финляндии (SLSA) и архив прессы Финляндии (NBA).

Русский поэт-экспрессионист Ипполит Соколов (1902–1974), провозгласивший «Хартию экспрессионизма» (1924), сообщал, не называя конкретных персоналий, что «о возникновении и успехе экспрессионизма в Германии, Австрии, Чехии, Латвии и Финляндии» в России знали уже в 1920 г.⁶⁰ Однако имя Сёдергран стало известно советскому читателю лишь через 40 лет после её кончины. Это произошло в 1960 г., когда была установлена памятная стела⁶¹ в посёлке Роццино (бывш. Райвола), где поэтесса жила многие годы и создала все напечатанные при жизни стихотворения. Тогда же появились и первые переводы на русский язык: Нина Ширяева (Белякова) напечатала четыре стихотворения в журнале «Звезда»⁶². Почти через двадцать лет поэзия Сёдергран

⁶⁰ «Русский экспрессионизм : теория, практика, критика». / Сост. В. Н. Терёхина. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 25.

⁶¹ О предыстории установки стелы на месте утраченной — в сборнике эссе к столетнему юбилею Общества шведских писателей Финляндии: Ringbom, M. *Finlands Svenska författarförening 1919–1969*. — Borgå : Tryckeri & Tidnings AB. 1969. — S. 66–73.

⁶² Сёдергран, Э. Стихотворения: «Звёзды», «Роза», «Раннее утро», «Возвращение домой» / пер. Н. К. Ширяевой. — Звезда, 1961. — № 12. — С. 130–131. — Через два года пять стихотворений в переводе Эмилии Александровой были опубликованы в антологии «Поэзия Финляндии» с предисловием Евгения Долматовского: Сёдергран, Э. Стихотворения: «Деревья моего детства», «Мечтал о цветке ты», «Творение», «Счастье быть», «Факелы» / пер. З. Александровой. // Поэзия Финляндии. — М. : Художественная литература, 1962. — С. 309–314.

была издана большими тиражами в переводах Изабеллы Бочкарёвой⁶³ и Михаила Дудина с кратким вступительным словом⁶⁴. Вскоре после этого советский литературовед из Карельского научного центра Академии наук Э. Г. Карху напечатал в журнале «Красный листок» материал на финском языке «О финской поэзии XX в. Впечатления читателя и критика»⁶⁵, посвящённый авторам двуязычной Финляндии, в том числе Сёдергран. В 1984 г. статья Карху о Сёдергран вышла на русском языке⁶⁶ и повторилась в доработанном виде в 1990 г.⁶⁷. Эти труды опираются в своей основе на ранние исследования Гуннара Тидестрёма и Улофа Энкеля, а также включают анализ поэтических текстов Сёдергран. Карху, в том числе, сделал заключение о том, что в лирике Сёдергран молодое поколение больше всего ценило «неуёмную жажду обновления мира, взвихрённого революционными бурями»⁶⁸. Несмотря на то, что Карху в значительной степени, с нашей точки зрения, подчёркивал социальные тенденции в лирике Сёдергран, преувеличивая её политизацию, в Советском Союзе и России он был единственным специалистом, обратившимся к творчеству поэтессы. В настоящее время Е. Г. Сойни, его ученица и последователь, продолжает изучать литературу двуязычной Финляндии, являясь автором многих статей и монографий. В одном из последних изданий «Поэзия Финляндии : от неоромантизма до рэп-лирики»⁶⁹ Е. Г. Сойни представила, как указано в аннотации, «анализ важнейших аспектов творчества видных поэтов

⁶³ Сёдергран, Э. Стихотворения: «Северная весна», «Две дороги», «Ничего нет», «Цыганка», «Деревья моего детства». / Пер. И. Ю. Бочкарёвой. // Западноевропейская поэзия XX в. [Библиотека всемирной литературы]. — М. : Художественная литература, 1977. — С. 512–514.

⁶⁴ Сёдергран, Э. Возвращение домой : стихи. / Пер. и вступ. сл. М. А. Дудина. — Л. : Детская литература. Ленингр. отд-ние, 1980. — 126 с.

⁶⁵ Karhu, E. Suomen 1900-luvun lyriikasta : Lukijan ja kriitikon vaikutelmia. // Punalippu. — 1981. — Vol. 11. — S. 115–129; Karhu, E. Suomen 1900-luvun lyriikasta : Lukijan ja kriitikon vaikutelmia. // Punalippu. — 1981. — Vol. 12. — S. 87–102.

⁶⁶ Карху, Э. Г. Финская лирика XX в. — Петрозаводск : Карелия, 1984. — С. 98–125.

⁶⁷ Карху, Э. Г. Карху, Э. Г. История литературы Финляндии. XX век. / Отв. ред. М. Э. Куусинен. — Л. : Наука. : Ленингр. отд-ние, 1990. — С. 316–328.

⁶⁸ Карху, Э. Г. Финская лирика XX в. — С. 124.

⁶⁹ Сойни, Е. Г. Поэзия Финляндии : от неоромантизма до рэп-лирики. — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2025. — 365 с. — Эта новейшая книга не вошла в основной текст данного исследования.

Финляндии» XX–XXI в. — как финских, так и шведских; в книге речь также идёт и о Сёдергран. В настоящее время интерес к Сёдергран в России подтверждается новыми переводами, однако в академических работах имя поэтессы по-прежнему встречается не часто. Во время работы над данным исследованием вышло несколько научных статей и были прочитаны доклады на конференциях, как отмечено в части «Апробация».

Литература о Сёдергран вне России насчитывает сотни наименований на многих языках, в основном на шведском⁷⁰. Первые статьи и очерки, посвящённые Сёдергран, а также биографические сведения в антологиях появились в 1920-е гг. Из них самые значимые для исследователей принадлежали перу её единомышленников из Финляндии: Хагар Ульсон, Эльмеру Диктониусу (1896–1961), Раббе Энкелю (1903–1974). Поэт-модернист Диктониус называл Сёдергран «радикальным» представителем «новой» эпохи, «новатором и первопроходцем»⁷¹, «экспрессионистом»⁷². Нельзя переоценить вклад Хагар Ульсон: дело в том, что своим предисловием к сборнику «Страна, которой нет» (1925), изданному через два года после кончины Сёдергран, и статьёй «Поэт, которая создала себя» (1940, 1949) она определила общее направление первых научных работ. Хагар Ульсон рассказывала, что Сёдергран жила в воображаемом мире символов и грёз и её не сразу поняли современники⁷³. Однако эта «отстранённая от внешнего мира личность» отличалась мощнейшим интеллектом и твёрдым характером и была готова бороться за себя и своё понимание прекрасного⁷⁴. Первым проанализировал новаторство языка Сёдергран критик и поэт Раббе Энкель (1903–1974), который представил особенности её верлибра⁷⁵. К ранним исследователям творчества поэтессы должен быть причислен и поэт Ярл Хеммер (1893–1944),

⁷⁰ Библиография работ о Сёдергран, написанных до середины 1990-х гг., см.: Backman, C.; Storås, S. Åttio år Edith Södergran : verk och reception 1916–1995 : en bibliografi. // SSLS. — Helsingfors. 1996. — Vol. 606. — 224 s.; библиография до 2016 г. — SS3: S. 675–698.

⁷¹ Diktonius, E. Edith Södergran. En kritisk hyllning. // Ultra. — 1922. — Vol. 4. — S. 52–53.

⁷² Diktonius, E. Ung svensk diktning i Finland. Edith Södergran. // Frihet. — 1923. — N 7. — S. 7.

⁷³ Olsson, H. Förord. // Landet som icke är: efterlämnade dikter. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1925. — S. 5–6.

⁷⁴ Olsson, H. Diktaren som skapade sig själv. // SD: S. 10.

⁷⁵ Enckell, R. Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi. // Hufvudstadsbladet. — 1926. — Vol. 329. — S. 12.

написавший в предисловии к сборнику «Моя лира» (1929) об уникальности Сёдергран по сравнению с другими современными авторами⁷⁶.

Основателями академического направления, которое можно назвать «сёдерграноведением», начало которому было положено в 1949 г. одновременно в Швеции и Финляндии, можно с уверенностью назвать Гуннара Тидестрёма (1906–1985) и Улофа Энкеля⁷⁷ (1900–1989). Научной общественности Сёдергран представил Тидестрём, литературовед из Упсальского университета, собиравший о ней материал, начиная с середины 1940-х гг. В монографии о Сёдергран⁷⁸ им были впервые представлены материалы архивов, газет, писем, мемуаров, а также сведения различного характера, полученные у ещё живых свидетелей и участников событий, в том числе у Хагар Ульсон. В книге, кроме того, поэтическое наследие прокомментировано, включая юношескую лирику, тогда ещё полностью не расшифрованную. В работе был использован историко-биографический подход Георга Брандеса. В то же время этот, безусловно цитируемый всеми труд имеет ряд особенностей, значительно искажающих образ Сёдергран. В частности, Тидестрём связывал лирику Сёдергран с предполагаемой патологией эмоциональной личности автора. Это противоречит известному в настоящее время тезису английского поэта-модерниста и критика Томаса Стернза Элиота (1888–1965) о том, что выражаемая эмоция «живёт в стихотворениях, а не в истории жизни поэта»⁷⁹. Следует также отметить, что свою работу Тидестрём писал до того, как Хагар Ульсон опубликовала письма Сёдергран⁸⁰, с которыми тот имел случай ознакомиться лишь частично и в монографии в полной мере не использовал. Кроме того, Тидестрём эротизировал образ Сёдергран и приписал ей сверхчувственное величие — впоследствии эти субъективные оценки перешли в работы новых исследователей.

⁷⁶ Södergran, E. *Min lyra: dikter/ i urval av Jarl Hemmer*. - Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1929.

⁷⁷ Литературовед Улоф Энкель (1900–1989) и поэт и критик Раббе Энкель (1903–1974) были родными братьями.

⁷⁸ Tideström, G. *Edith Södergran*. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — 318 s.; Tideström, G. *Edith Södergran*. — Stockholm: Aldus. 1960. — 264 s. — В исследовании цитирование даётся по изданию 1960 г.

⁷⁹ Eliot, T. S. *The Sacred Mood and Major Early Essays*. — New York : Dover Publications, Inc. 1998. — P. 30; 32. Цит. по: Словарь ЛТ1: С. 553.

⁸⁰ Södergran, E. *Ediths brev : brev från Edith Södergran till Hagar Olsson*. / Med komm. av Olsson, H. Stockholm: Albert Bonniers förlag. 1955. — 229 s.

Тидестрём определял три периода развития лирики Сёдергран: начальный — стихотворения разных лет, изданные в 1916 г., в которых, по его мнению, преобладает любовная лирика и лирика природы с использованием типичных приёмов символизма; второй период, начиная со второго сборника — переход к экспрессионизму, продолженный в третьем и четвёртом сборниках; и последние стихотворения, проникнутые духом христианской умиротворённости. Учёный проанализировал и гимназическую лирику, однако не оценил её как начало творческой деятельности и не включил в общую периодизацию. Тидестрём также проследил многочисленные параллели в творчестве Сёдергран (с Гёте, Альмквистом, Ласкер-Шюлер, Маяковским) и идентифицировал аналогии в поэтических текстах Сёдергран с произведениями немецких романтиков, французских символистов, немецких экспрессионистов и русских футуристов. В то же время автор был непоследователен — это касается, например, вопроса изучения Сёдергран в контексте русской культуры. Несмотря на то что она — «единственный шведский поэт в истории, которая в важнейший период своего творческого становления находилась в прямом контакте с русской культурной и литературной средой в эпоху перемен, в период смены культурных парадигм»⁸¹, Тидестрём относился к новым исследованиям в этом направлении скептически, поскольку масштаб личности Сёдергран в любом случае, по его мнению, был уже установлен. В то же время учёный признавал «определённое влияние» на её творчество «некоторых русских поэтов»⁸².

Одновременно с Тидестрёмом его коллега из Гельсингфорсского университета Улоф Энкель опубликовал работу «Эстетизм и ницшеанство в лирике Эдит Сёдергран»⁸³, в которой исследовал возможные литературные импульсы *fin de siècle*, а также отметил знакомство с некоторыми идеями Ницше. Большое место уделено внутреннему миру Сёдергран и апеллированию к образу Заратустры; приведены многочисленные примеры возможного прямого цитирования Ницше, что оправдывало цель и задачи исследования, исходя из его названия. Энкель также использовал широко распространённый в то время историко-биографический метод.

Значительный вклад этот учёный внёс в изучение гимназической лирики Сёдергран. В 1961 г. в двухтомнике «Стихотворения Эдит Сёдергран 1907-1909 гг. Часть I. Введение и комментарии»

⁸¹ Barck, P. Ansikten och möten. — Helsingfors : Söderström. 1972. — S. 99.

⁸² Tideström, G.: S. 106.

⁸³ Enckell, O. Estheticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik : studier i finlandssvensk modernism (I). // SSLS.— Helsingfors. 1949. — Vol. 321.

и «Стихотворения Эдит Сёдергран 1907–1909 гг. Часть II. Тексты»⁸⁴ он впервые издал и прокомментировал ювенилии. В первом томе подробнейшим образом, по доступным тогда источникам, описана биография Сёдергран во время учёбы в Петришуле и её начало как лирика. Именно Энкель дал этому сборнику первых лирических опытов закрепившееся впоследствии название «Коленкоровая тетрадь» (“Vaxdukshäftet”, VD)⁸⁵, которую исследователь называл «поэтическим дневником»⁸⁶ / «поэтическим журналом»⁸⁷ петербургской гимназистки. Чрезвычайно важно отметить, что Энкель первым обратил внимание на то, что уже в юности у Сёдергран появился особенный мотив — «стихи о стихах»⁸⁸. Идея не получила развития в науке, однако в настоящем исследовании данная тема рассматривается. Труды Тидестрёма и Энкеля были универсальными академическими источниками сведений о Сёдергран в течение нескольких десятилетий — во многом их установки оказали влияние на следующее поколение учёных.

В докторской диссертации «Пешком по солнечным системам. Исследование об экспрессионизме Эдит Сёдергран» шведский литературовед, писатель и поэт Эрнст Бруннер рассмотрел мотивы, характерные для лирики немецкого экспрессионизма и поэтов русского Серебряного века, и один из немногих провёл имманентный анализ некоторых стихотворений Сёдергран. Он выделил три поэтических периода-состояния Сёдергран: «отчуждение», которое можно проследить уже в ювенилиях (VD); «подъём» — в трёх поэтических сборниках (SL, RA, FS); и «сублимация» — в поздних произведениях. Бруннер, как и основатели научного направления, нашёл аллюзии на сочинения Ницше, ранний (довоенный) немецкий экспрессионизм, русский символизм, антропософию в изложении Рудольфа Штайнера, Библию и подтвердил свои выводы многочисленными цитатами. Однако автор допускал, что текстовый анализ — не лучший инструмент сравнения, поскольку схожесть примеров может иметь случайный характер. Бруннер

⁸⁴ Enckell, O. Edith Södergrans dikter 1907–1909. / Med en inl. komm. av Enckell, O. — Vol. I. [Inledning och kommentar]. // SSLS.— Helsingfors. 1961. — Vol. 385. — 296 s.; Enckell, O. Edith Södergrans dikter 1907–1909. / Med en inl. komm. av Enckell, O. — Vol. II. [Texten]. // SSLS. — Helsingfors. 1961. — Vol. 386. — 157 s.

⁸⁵ Dikter1: S. 15.

⁸⁶ Ibid.: S. 251.

⁸⁷ Ibid.: S. 16; 246; 271.

⁸⁸ Ibid.: S. 247; 251.

уделил значительное внимание теме космоса в стихотворениях второго периода («подъём») и обнаружил текстовые аналогии у многих поэтов, в том числе в русской литературе⁸⁹.

Научно-популярная книга шведского исследователя Эвы Стрём⁹⁰, как и академические работы Тидестрёма и Энкеля, апплицирует биографический метод исследования к творчеству Сёдергран: автор рассмотрела реальные события её жизни и, анализируя большое количество лирических примеров, искала связь между поэзией и действительностью. Врач по образованию, автор коснулась вопросов психического здоровья Сёдергран, применив такой распространённый на Западе инструмент описания состояний пациента, как «спираль развития мании величия» американского психоаналитика и психотерапевта Эдварда Подволя⁹¹, при рассмотрении нескольких периодов творчества поэтессы. Стрём сделала вывод о том, что идеи Ницше оказали негативное влияние на личность Сёдергран, которая в конце жизни, как пишет автор, признавалась, что когда-то была чрезмерно увлечена чтением его произведений.

Отметим также эссе шведского ученого Стаффана Бергстена⁹², отличающееся от работ биографического характера. Автор пишет о духовном микро- и макрокосмосе, о дуализме восприятия явлений астрального мира, как созвучных внутреннему миру Сёдергран, так и влияющих и реагирующих на реальные события земной жизни. Бергстен проводит аналогию со «сверхчеловеком» Ницше, в котором соединены потенциал личного развития и способность провидеть время.

Ещё одной интереснейшей работой прошлого века является исследование 1984 г. шведского учёного Йисберта Йенике «Эдит Сёдергран. Поэт на двух языках» о Сёдергран как переводчице⁹³. Особое внимание Йенике уделил переводам на немецкий язык — как поэтическим, так и художественной прозе, — которые не вышли в свет, но сохранились в архиве. Учёный пришёл к

⁸⁹ Brunner, E. Till fots genom solsystemen : en studie i Edith Södergrans expressionism [doktoravhandling]. — Stockholm : Bonniers. 1985. — S. 195–199; 280–296.

⁹⁰ Ström, E. Edith Södergran. — Stockholm : Natur och kultur. 1994. — 218 s.

⁹¹ Podvoll, E. M. Galenskapens förförelse : om psykosens väsen. / Förord av Cullberg, J. — Stockholm : Natur och Kultur. 1991. — 413 s.

⁹² Bergsten, S. Kosmiska motiv i Edith Södergrans dikter. // Bergsten, S. Jaget och världen : kosmiska analoger i svensk 1900-talslyrik. // Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum. — Uppsala. 1971. — Vol. 4. — 176 s.

⁹³ Jänicke, G. Edith Södergran : diktare på två språk. // SSLS. — Helsingfors. 1984. — Vol. 518. — 164 s.

выводу о том, что несмотря на переход на шведский ещё в гимназические годы, Сёдергран никогда не забывала немецкий и, вероятно, работала (думала) параллельно на двух языках. В течение длительного периода эта книга была единственным источником — кроме бумажного архива — переводов Сёдергран; в настоящее время оригиналы можно читать онлайн.

Поскольку изучение творчества Сёдергран является чрезвычайно продуктивной темой для научных исследований, в XXI в. появилось много новых работ различной тематики и методологии; в основном на шведском языке. В диссертации исследовательницы Буэль Хакман (Швеция) «Пою, как хочу. Мир идей и эстетические направления в поэзии Эдит Сёдергран»⁹⁴ анализируются философские концепции и литературные аналогии в её творчестве: особенно подробно — Шопенгауэр, а также Гёте, Ницше, поэзия символистов и экспрессионистов. Автор предполагает, что уже в юности Сёдергран относилась к тем поэтам, кто творит осознанно: она тонко чувствовала характер эпохи и в своей лирике стремилась соответствовать новейшим эстетическим тенденциям. Значительным вкладом Хакман в науку является также то, что она собрала все имеющиеся комментарии стихотворений Сёдергран и в соавторстве с группой других исследователей опубликовала их в третьем томе собрания сочинений⁹⁵. Хольгер Лильквист (Швеция) в исследовании «Бездна и рай. Исследование эстетики идеализма в литературной традиции в контексте творчества Эдит Сёдергран»⁹⁶ искал основы её поэзии в философии Канта и поэзии Шиллера, а также в идеях и размышлениях Шопенгауэра и Ницше. Роль Лильквиста в науке примечательна и тем, что он впервые издал все стихотворения Сёдергран, включая ювенилии, в одном томе, о чём упоминалось ранее⁹⁷. Ян Хель (Швеция) в работе «Дорога в страну, которой нет.

⁹⁴ Hackman, B. Jag kan sjunga hur jag vill : tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning. — Helsingfors : Söderström. 2000. — 340 s.

⁹⁵ Södergran E. Samlade skrifter 3. : kommentar till dikter och aforismer. / Hackman, B., Herberts, C., Köler, S. // SSLS. — Helsingfors. 2016. — Vol. 563: 3. — 710 s.

⁹⁶ Lillqvist, H. Avgrund och paradiset : studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran. // SSLS.— Helsingfors. 2001. — Vol. 627. — 512 s.

⁹⁷ SS1 — Стихи пронумерованы. Ювенилии расположены после профессиональной лирики: это общая практика, которая принята, например, и в британских изданиях. В исследовании мы нарушаем порядок Лильквиста и анализируем тексты последовательно, начиная с гимназической «Коленкоровой тетради».

Эссе об Эдит Сёдергран и Рудольфе Штайнере»⁹⁸ подробно рассмотрел последние годы её жизни, когда она не писала стихи. Тогда она увлеклась антропософией и даже захотела стать ученицей Штайнера⁹⁹. Автор повторил вывод Тидестрёма о том, что поздние стихотворения Сёдергран были обращены к миру природы, но считал, что они были написаны под влиянием идей Штайнера. Работа Хеля основана на сохранившемся эпистолярном наследии.

В последующие годы в других научных изданиях, написанных на нескольких европейских языках, многие из которых были недоступны в период проведения данной работы, исследователей интересовали тематические аспекты лирики Сёдергран: рифмометрические характеристики стихов, характер верлибра, семантика и язык метафор, влияния Сёдергран и на Сёдергран, и многие другие вопросы. Нельзя оставить без внимания научно-популярную книгу шведского литературоведа Эббы Витт-Браттстрём «Я Эдит. Эдит Сёдергран и рождение модернизма»¹⁰⁰ — это ещё одна биография, но она отличается от остальных оригинальным подходом к изучению биографического и поэтического материала. «Я Эдит» появилась не только потому, что её автор — профессиональный литературовед — является большой поклонницей творчества Сёдергран, но как своеобразная протестная реакция на работы «многих уважаемых старцев», книгу Эвы Стрём, роман «Эдит» Эрнста Бруннера¹⁰¹. Нужна была объективация Сёдергран: представление её субъектом творчества, а не объектом интерпретации, постольку интерпретация патологизировала и искажала образ поэтессы. В издании Витт-Браттстрём Сёдергран представлена как поэт-женщина, дочь своего

⁹⁸ Häll, J. Vägen till landet som icke är : en essä om Edith Södergran och Rudolf Steiner. // SSLS.— Helsingfors. 2006. — Vol. 686. — 299 s.

⁹⁹ SS3: S. 657. — Письмо Сёдергран Рудольфу Штайнеру на немецком языке хранится в архиве Рудольфа Штайнера в г. Дорнах, Швейцария; оно было обнаружено и впервые опубликовано Яном Хелем — Häll, J. Vägen...: S. 283 и сл.; текст письма напечатан в третьем томе Собрания сочинений Сёдергран SS3: S. 657–658; список книг Р. Штайнера, прочитанных Сёдергран после 1920 г., — SS3: S. 666–667.

¹⁰⁰ Witt-Brattström, E. Ediths **Jag**. Edith Södergran och modernismens födelse. — Stockholm : Norstedts. 1997. — 249 s.

¹⁰¹ Brunner, E. Edith. Roman. — Stockholm: Bonniers. 1992. — 281 s. — Автор уделяет много внимания натуралистическим подробностям состояния физического здоровья поэтессы, больной туберкулёзом. Роман вышел к столетию Сёдергран и был книгой года. На русском языке: Бруннер, Э. Эдит : роман. / Пер., ст. и прим. Л. Ю. Сазоновой — М. : Минувшее, 2021. — 352 с.

времени, участница процесса обновления женского сознания. Автор приводит примеры соратниц Сёдергран из русской и скандинавской истории и представляет её как одну из первых женщин, свободных в своём жизненном выборе. Книга чрезвычайно интересна как исследование по истории изменения положения женщин в социально-стратификационной структуре общества.

Наследие Сёдергран, в том числе неизданное, собрано в трёх архивах: Сёдергран (SLSA 566), Хагар Ульсон (SLSA 774) и Диктониуса (SLSA 568). Агнета Рахикайнен (Финляндия), многолетний сотрудник Шведского литературного общества в Финляндии и хранитель архива Сёдергран, имела неограниченный доступ к первоисточникам. Она внесла выдающийся вклад в исследования о Сёдергран, по крайней мере по двум причинам. Во-первых, Рахикайнен опубликовала и прокомментировала все известные до 1996 г. письма Сёдергран за период 1907–1923 гг., хранящиеся в разных архивах¹⁰². Благодаря этому эпистолярное наследие Сёдергран в настоящее время представлено в двух изданиях: письма к Хагар Ульсон 1919–1913 гг. с комментариями последней¹⁰³ и письма разным адресатам с комментариями Рахикайнен. Во-вторых, в своей полемической докторской диссертации «Поэт и её апостолы. Мифобиографический анализ образа Сёдергран» (2014), посвящённой мифотворчеству в создании образа поэтессы, Рахикайнен проанализировала многочисленные научные работы в сравнении с существующими фактическими данными. В работе собран исчерпывающий материал о том, кто и когда писал о Сёдергран и как искажил её образ, со ссылками на первоисточники; стиховедческий анализ не проводится. Автор ставит решающий вопрос о корректности представлений о Сёдергран родоначальником направления Тидестрёмом. По мнению Рахикайнен, первый биограф восполнял отсутствие сведений надуманными предположениями, которые оказались «рассеяны по научным работам»¹⁰⁴, выполненными после него. В этом контексте примечательна своим пониманием творческого процесса статья финской (ингерманландской) поэтессы и переводчика Аале Марии Тюнни-Хаавио, опубликованная в финском журнале «Наблюдатель — Время», на которую ссылается Рахикайнен. В ней автор напоминает о том, что стремление искать связь между внешними событиями жизни

¹⁰² SS2: S. 14–287. — Согласно нумерации составителя, 224 письма из разных архивов. Однако в третьем томе полного собрания сочинений Сёдергран опубликовано ещё четыре письма Сёдергран, обнаруженных позже, в том числе письмо Штайнеру. — SS3: S. 641–658.

¹⁰³ Ediths brev. — В данном издании, кроме писем от Эдит Сёдергран (89), есть два письма Елены Сёдергран, отправленные ею Хагар Ульсон вскоре после смерти поэтессы.

¹⁰⁴ Rahikainen, A. Poeten...: S. 151–188.

Сёдергран и её переживаниями в поэтической реальности лишено всякого смысла. Творчество — это «история души, непрекращающееся интенсивное внутреннее движение»¹⁰⁵. Добавим здесь, что научным руководителем значимой диссертации Рахикайнен была именно Эбба Витт-Браттстрём. Работы Витт-Браттстрём и Рахикайнен являются обязательным чтением для исследователей.

Перечень зарубежных исследований показывает, что эти труды, как правило, являются биографиями, в которых жизнь и творчество Сёдергран рассматриваются в самых неожиданных ракурсах в зависимости от интереса или дополнительной специализации автора.

Сёдергран остаётся, по выражению Улофа Энкеля, «самым значительным явлением в истории шведской литературы в Финляндии со времён Рунеберга»¹⁰⁶. Несмотря на основательную изученность, темы, связанные с исследованием и интерпретацией творчества и событий жизни Сёдергран, до сих пор продолжают привлекать внимание учёных, и нет сомнения в том, что в науке появятся новые направления исследований.

Выводы по Первой главе

Существующие в настоящее время издания лирики Сёдергран на шведском языке следуют двум разным принципам расположения поэтического материала: следовать рукописи автора или повторить подборку первого издателя. Необходимо выбирать издание в соответствии со своими целями: для исследования рецепции творчества или для изучения эволюции индивидуальной системы средств художественной выразительности. В рамках настоящего диссертационного сочинения использовано стандартное издание 1949 г., составитель которого принял концепцию авторской последовательности текстов Сёдергран. Дистанционно доступная информация из предшествующих научных работ шведских авторов показала, что их большинство следуют биографическому принципу изучения материала; в настоящем исследовании используется метод сравнительного анализа. Предварительное изучение ситуации продемонстрировало актуальность введения имени Сёдергран в русский научный дискурс для восполнения лакуны в истории литературы.

¹⁰⁵ Tynni, A. Edith Södergranin runous. // Valvoja-Aika. — 1941. — Vol. 12. — S. 420–434.

¹⁰⁶ Dikter1: S. 14.

ГЛАВА 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ АКТУАЛИЗАЦИИ В ФИНЛЯНДИИ

2.1. Понятие модернизма

2.1.1. Терминология, связанная с феноменом «модернизм» / «модерн»

В российском литературоведении и критике в одном смысловом ряду встречаются два слова: «модерн в расширительном значении» и «модернизм», оба — как общее наименование одной и той же культурно-исторической эпохи¹⁰⁷. В издании «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» дано следующее определение: «Модернизм — наиболее употребительный термин для парадигмы неклассической художественности, начало которой в конце XIX в. положили символизм и противоположный ему по своей направленности натурализм. Они явились порождениями «кризиса авторства» (Бахтин) — кризиса креативистского художественного сознания, принёсшего ощущение исчерпанности оснований и возможностей классической художественности»¹⁰⁸. Однако термин может употребляться в значении «эстетическое направление». Как «литературное направление» или «течение» «модернизм» определяется в «Словаре течений литературы XX в. Россия, Европа, Америка», вышедшем во время работы над данным диссертационным сочинением. Автор общей статьи об этом явлении О. Половинкина отмечает, что он был частью «широкого движения», которое охватило различные искусства и «выражало императив эпохи». Время «модернизма» определяется как первая половина XX в., с ремаркой, что его точные хронологические рамки «являются предметом полемики»¹⁰⁹. Во второй половине XX в. термин обсуждался в зарубежных академических кругах, особенно на немецком языке, для «выяснения вопроса о сущности явления в связи с его сложностью и неоднозначностью»¹¹⁰. В 1980-х гг.

¹⁰⁷ Подробнее о термине модерн / модернизм: Белобратов, А. В. Эпоха модерна: границы и поименования. // Семиотические исследования. Semiotic studies. — 2021. — Т. 1, № 1. — С. 33–41; Жеребин, А. И. Вертикальная линия : венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. — СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2011. — С. 21.

¹⁰⁸ Тюпа, В. И. Парадигмы художественности. // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. / Глав. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. — М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. — С. 157.

¹⁰⁹ Половинкина, О. И. Модернизм : Вводная статья. // Словарь ЛТ1: С. 536–537.

¹¹⁰ Petersen, J. Der deutsche Roman der Moderne : Grundlegung, Typologie, Entwicklung. — Stuttgart : Metzler. 1991. — S. 6. Цит. по: Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 39.

«модернизм» стал «рабочим» термином в западном литературоведении, а в отечественном в 1970-х гг. по отношению «к явлениям западной литературы, русской — в 1990-х».

Что касается шведского языка — основного литературного языка Швеции и важнейшего языка в культурном обороте двуязычной Финляндии в течение нескольких столетий и во времена Сёдергран, — отметим, что слово «модернизм» использовал в конце XIX в. Август Стриндберг (1849–1912), но оно вошло в словари только в середине 1920-х гг.¹¹¹. Ранее пресса и критика использовали, как правило, слово «новый» — «новая поэзия» (ny diktning) или «молодой» — «молодая поэзия» (ung poesi). По отношению к Сёдергран при её жизни применяли термины «экспрессионизм» и «экспрессионист» (expressionism; expressionist)¹¹². Сама поэтесса слово «экспрессионизм» не использовала — во время проведения исследования в её письмах оно не было обнаружено. В настоящее время «Толковый словарь Шведской академии» — SAOB — определяет модернизм (modernism) как «общее стремление к новизне, обновлению, желание быть современным». Этот справочный ресурс указывает два значения, из которых первое: «направления в искусстве, литературе, музыке, воспринимаемые современниками как отклонение от старой формы, и особенно новые направления в живописи, появившиеся в конце XIX — начале XX в., в первую очередь во Франции»; и второе: «характерное явление, которое воспринимается как современное»¹¹³. В шведском источнике очевидна корреляция с изменением эстетических представлений в первом значении; во втором значении — «явление» — слово может иметь отношение к любой отрасли знания или деятельности.

¹¹¹ Термин “modärn” (уст. орф.) обнаружен в статье 1913 г. Пера Лагерквиста «Искусство слова и изобразительное искусство : об упадке современной литературы : о жизнестойкости современной живописи». — Lagerkvist, P. Ordkonst och bildkonst : den modärna litteraturens dekadens : den modärna konstens vitalitet. // Ord och bild. — Stockholm : Wahlström och Widstrand. 1913. — Vol. 12; а также в названии статьи «Книга “современной” поэзии», которая была напечатана в городке Каскё, провинция Остроботния (Österbotten). — [Fleege, U.] U. F. En “modärn” diktbok. // Kaskö Tidning. — 1916. — Vol. 93. — S. 2. — Автор материала обращался к дебютному сборнику Сёдергран «Стихотворения» 1916 г.

¹¹² [Bruhn, K.] B-n. Litterära expressionister-2. // Vasabladet. — 1919. — Vol.132. — S. 2; [Bruhn, K.] B-n. Våra litterära hemmaexpressionister. I. // Nya Argus. — 1919. — Vol.13–14. — S. 100–102; [Bruhn, K.] B-n. Våra litterära hemmaexpressionister. II–III. // Nya Argus. - 1919. - Vol.17. - S. 126–129.

¹¹³ См. SAOB на “modernism”.

Сравнение определений в русском и шведском источниках обнаруживает явное противоречие в раскрытии содержания термина. В новейшем русском «Словаре течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка» «модернизм» представлен как одно из «литературных направлений» / ещё одно литературное направление, в то время как «Толковый словарь Шведской академии» трактует термин собирательно как множество направлений. Российский литературовед, специалист по немецкоязычным литературам А. В. Белобратов в статье, посвящённой обзору современных подходов к рассмотрению явления, считает возможным отказаться от термина в значении эстетического течения / движения «при обращении к широкому полю литературной эпохи конца XIX – середины XX в.»¹¹⁴. Автор приводит следующую аргументацию: «Выделить в широком контексте литературных “измов” — импрессионизм, неоромантизм, символизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм и т.п. — ещё и “модернизм” как обозначение определённого литературного движения представляется невозможным, ведь слишком невнятно и общо это терминологическое образование в применении к какой-либо хоть относительно единой художественной систематике»¹¹⁵. Подчёркивается амбивалентность термина: его трактуют «и как историческую категорию для обозначения определённой эпохи, и как категорию системную, чтобы охарактеризовать определённые содержания, постулаты, идеологемы того, что представляется модерном или декларирует себя как таковое»¹¹⁶.

Что касается термина «модернист», «Толковый словарь Шведской академии» поясняет, что это «приверженец модернизма, человек, который обладает современным (модернистским) новым мышлением». С таким пониманием совпадают высказывания свидетеля эпохи, английского критика Рольфа Скотт-Джеймса (1878–1959), который находил в термине «выражение определённых представлений и способов мысли, которые “витают в воздухе”, влияя на наши жизни»¹¹⁷. Схожее мнение высказал английский поэт Стивен Гарольд Спендер (1909–1995) «[Модернизм] — это искусство, посредством которого художник выражает свою мысль о беспрецедентном состоянии современного мира с помощью формы и языка ему, современному миру, соответствующих, т.е.

¹¹⁴ Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 40.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Белобратов, А. В. Ук. соч.: С. 38.

¹¹⁷ Scott-James, R. A. *Modernism and Romance*. — London : John Lane. 1908. — P. 12. Цит. по: Словарь ЛТ1: С. 537.

небывалых»¹¹⁸. Именно такой современной и уникальной, ранее нигде не представленной, была прогрессивная поэзия Сёдергран — её наполненный жизненной энергией лирический голос отличается от всего, что было написано на шведском языке ранее.

Таким образом, мы понимаем модерн / модернизм как эпоху, манифестирующую направленность художественных тенденций, отвечающих времени и требованиям обновления. В следующих разделах рассмотрим этот «сложный многосоставный феномен», во-первых, как «категорию историческую» с точки зрения общеевропейского культурного процесса и, во-вторых, как «категорию системную», чтобы показать, каким образом перемены отражались в литературе; затем раскроем его характер в шведско-финляндском контексте и представим метод анализа лирики Сёдергран. Далее в диссертационном исследовании используется термин «модернизм».

2.1.2. Модернизм как историческая категория

Как следует из «Словаря литературных течений», российский и зарубежный каноны в большинстве случаев ограничивают эпоху модернизма рубежом XIX и XX вв. и первыми десятилетиями XX в. Немецкий литературовед, активный также и в России, Дирк Кемпер (1959–) отмечает общепринятый подход в идентификации феномена. Во-первых, учёные конкретизируют годы начала и окончания эпохи, какими бы разными они ни были, согласно логике каждого; во-вторых, в работах указывается на «когерентность» эпохи¹¹⁹, т.е. на её внутреннюю согласованность, формировавшуюся за счёт единства доминирующих программных установок различных эстетических проявлений. Программа, о которой идёт речь, могла касаться «радикальной новизны способов письма, акцентирующих “истинное настоящее”»¹²⁰ и демонстрировать «...открытость и свободу настоящего времени, отделённого от других временных измерений»¹²¹, в формулировке литературного критика Поля де Мана (1919–1983). Последнее высказывание подтверждает

¹¹⁸ Цит. по: Рейнгольд, Н. И. Модернизм в английской литературе : История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., перераб. — М.: Издательство РГГУ, 2017. — С. 27; 48; 254–255. — Перевод Н. И. Рейнгольд.

¹¹⁹ Kemper, D. Aesthetic modernism as a macro-epoch = Эстетический модерн как макро-эпоха. // Новый филологический вестник, 2021. — № 4 (59). — С. 18–29. (In English).

¹²⁰ Словарь ЛТ1: С. 536.

¹²¹ Man, P. de. Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. — Minneapolis : University of Minnesota Press. 1983. — P. 157. Цит. по: Словарь ЛТ1: С. 536.

наблюдение Кемпера о стремлении учёных трактовать модернизм как закрытую систему и установить её хронологические границы. Таким образом, согласно теории микроэпохи, период имеет свой конец. В этом важнейшее отличие данной концепции от идеи «большого модерна».

Подход к раскрытию модернизма как макроэпохи имеет собственную историю и разные точки отсчёта¹²². В XX в. о модернизме как о длительной и открытой хронологической последовательности говорили многие учёные. Важнейшие имена среди них: философ и социолог Юрген Хабермас (1929–), литературовед Сильвио Вьетта (Фьетта) (1941–), его коллега Дирк Кемпер (1959–). Корни дискуссии лежат в стремлении разграничить модернизм и постмодернизм. В философском контексте к данной теме обратился (1980) Юрген Хабермас, который определил модернизм как продолжающийся «незавершённый проект»¹²³. По его мнению, «в каждом моменте современности, порождающей новое из себя самой, повторяется процесс зарождения новой эпохи заново, так происходит снова и снова»¹²⁴. Хабермас идентифицировал характерную особенность явления, которая заключается в преемственности его этапов. Процесс не останавливается, происходит не внезапная, но непрерывная ступенчатая замена старого новым; современность находит ростки развития в старом, что продолжается и сегодня, и таким образом эпоха не может быть закрыта¹²⁵. Ранее другой немецкий учёный Теодор Адорно (1903–1969) выразил мнение о том, что была «демонтирована вся эстетическая нормативность» и сделана ставка на «непрерывность процесса»¹²⁶. Такое понимание очень близко мыслям Шарля Бодлера (1821–1867), высказанным в середине XIX в. Приводим его оригинальную идею в формулировке Хабермаса: «в природе модерна заключено то, что преходящее мгновение найдёт себе подтверждение как аутентичное прошлое некоего будущего настоящего»¹²⁷. Устойчивость «проекта» обеспечивается за счёт того, что каждый

¹²² Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 19.

¹²³ Habermas, J. *Der philosophische Diskurs der Moderne : zwölf Vorlesungen.* — Frankfurt am Mein : Suhrkamp Verlag. 1985. — 430 S.; Хабермас, Ю. *Философский дискурс о модерне* ; пер. с нем. — М. : Издательство «Весь мир», 2003. — 416 с.

¹²⁴ Хабермас, Ю. *Философский дискурс о модерне*: С. 10.

¹²⁵ Хабермас, Ю. Модерн — незавершённый проект. // *Вопросы философии*, 1992. — № 4. — С. 40–51.

¹²⁶ Адорно, Т. В. *Эстетическая теория.* — М. : Республика, 2001. — С. 40, 38. Цит. по: *Словарь ЛТ1*: С. 540.

¹²⁷ Цит. по: Хабермас. *Философский дискурс о модерне*: С. 12.

последующий этап включает часть нерешённых задач предыдущего до тех пор, пока прошлые идеи не будут полностью исчерпаны. Течение таких долгосрочных «проектов» имеет волнообразный характер: импульс и энергия периодически снижаются, но обладают потенциалом для восстановления.

Концепцию «большого модерна» представил в 1990-х гг. немецкий литературовед Сильвио Вьетта¹²⁸. Он выдвинул идею двух революций в философии: первая — на рубеже XVIII и XIX вв., вторая — через сто лет, на рубеже XIX и XX вв. В обоих случаях менялось мировоззрение и актуализировалась тема взаимодействия человека и мира. Кемпер, соавтор Вьетта, продолжил развивать теорию макроэпохи¹²⁹. Он уточнил, что её «характеризует долгосрочный контекст, ведущий своё начало с появления первых концепций модерна (например, таких как гений, автономность, молодость или публичная сфера)»¹³⁰. Ранний этап макроэпохи исследовал российский литературовед А. Л. Вольский. Он пришёл к выводу о том, что «в теоретическом плане модерн определяет инициированный Кантом и Гёте “антропологический переворот”, провозгласивший суверенную личность главной смыслообразующей субстанцией и высшей ценностью культуры»¹³¹. Таким образом, исходным понятием открытой и непрерывной самоподдерживающейся длинной эпохи, по мнению многих учёных, является изменившееся мировидение и отношение человека к себе.

Обобщая тему актуализации феномена в различных отраслях деятельности — в литературе, философии, социологии, — российский литературовед А. И. Жеребин предлагает учитывать, что «современная западная концепция модернизма ориентирована культурологически»¹³². Он поясняет: «В немецкой научной литературе под модернизмом (нем. *die Moderne*) подразумевается, как правило, большая культурно-историческая эпоха, имеющая своим общим социокультурный

¹²⁸ Vietta S. Die literarische Moderne : eine Problem geschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. — Stuttgart : Metzler. 1992. — 361 S.

¹²⁹ Kemper, D. Ästhetische Moderne als Makroepoche. // Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik ; hrsg. von Vietta, S. und Kemper, D. — München : Wilhelm Fink. 1997. — S. 97–126.

¹³⁰ Kemper, D. Aethetic modernism...: P. 18–29.

¹³¹ Вольский, А. Л. Эстетический миф немецкого модерна. — СПб. : Издательство РГПУ им. Герцена, 2023. — С. 7.

¹³² Жеребин, А. И. Вертикальная линия: С. 21.

процесс модернизации во всех областях общественной жизни и сознания»¹³³. В исследовании мы принимаем, что феномен не ограничивается эстетическими проявлениями, как литература или живопись, однако сужаем тему художественным словом, и в контексте Сёдергран — поэтическим. Для литературы «большой модерн» означает, что отдельные течения не заканчиваются внезапно, не «сменяют» друг друга, как считал В. М. Жирмунский¹³⁴, но плавно переносят часть своих идеологем и приёмов в последующие; те, в свою очередь, заимствуют их в соответствии с требованиями своего времени.

Что касается возможной разбивки макропериода на этапы для научных исследований в области литературы, Жеребин, опираясь на периодизацию, предложенную немецким литературоведом Хансом-Робертом Яуссом (1921–1997) и австрийским филологом Марией Депперман, приводит «три последовательные стадии»: «1) с конца XVIII до середины XIX в., когда доминирует романтизм с его идеей «эстетической революции» (Ф. Шлегель), которую романтики отождествляют с провозглашённой Фихте революцией духа, 2) период между 1850 и 1910-ми гг., отмеченный сложным взаимодействием позднего романтизма, реализма, натурализма, импрессионизма и символизма, и, наконец, 3) авангардизм 1910–1930-х гг., представленный кубизмом и футуризмом, экспрессионизмом, дадаизмом и сюрреализмом»¹³⁵. В исследовании мы будем придерживаться периодизации Яусса–Депперман, поскольку в творчестве Сёдергран соприкоснулось несколько этапов «большого модерна».

Следует, однако, отметить, что существуют и другие мнения по данному вопросу, как, например, предложенные в работе известного немецкого литературоведа Хельмута Кизеля (1947–)¹³⁶. На неё ссылается Белобратов, который отмечает, что «многие западные исследователи относят начало “эпохи модерна” (Беньямин, 2004, С. 123) к середине XIX в. и к творческим установкам Шарля Бодлера»¹³⁷. Однако русский учёный рекомендует рассматривать период «модерна» / «модернизма» как эстетическую эпоху с начала 90-х гг. XIX столетия (ранний модерн)

¹³³ Жеребин, А. И. Ук. соч.: С. 21

¹³⁴ Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и запад. — Л.: Наука : Ленингр. отд., 1979. — С. 141.

¹³⁵ Жеребин, А. И. Ук.соч.: С. 23.

¹³⁶ Kiesel, H. Geschichte der literarischen Moderne : Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. — München : C. H. Beck. 2004. — 640 s.

¹³⁷ Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 36.

до окончания Второй мировой войны. Авангардистским определяется время с 1910 до середины 1920-х гг. Данная периодизация имеет свою логику, так как именно в этот период интенсивно формировались новейшие художественные программы.

Следуя любой классификации, хронологические рамки исследования — 1910–1920-е гг. — совпадают с авангардистскими десятилетиями первой трети XX в. и их основным тезисом «новизны выражения»¹³⁸. Авангардизм с постулируемыми им принципами «...разрыва с классической художественной традицией, которая была сочтена исчерпавшей свои эстетические возможности, и необходимостью вызывающе смелого эксперимента с целью выработать новые, неканонические способы воссоздания, интерпретации, оценки явлений действительности»¹³⁹ принимается для данной работы как художественные явления «большого модерна». Авангардизм как творческая реакция на вызовы своего времени, практиковавший «открытую социальную ангажированность искусства»¹⁴⁰, не рассматривается. Варианты пограничных лет приемлемы с поправкой на ситуацию в Скандинавских странах. Так, современное искусство в Швеции ведёт отсчёт от 1909 г., когда прошла выставка живописи группы «Молодые»¹⁴¹; в Финляндии изменения начались в 1916 г., когда вышла дебютная книга Сёдергран «Стихотворения». Датировать окончание «проекта модернизм» в двуязычной Финляндии в настоящее время затруднительно.

¹³⁸ Словарь ЛТ1: С. 29.

¹³⁹ «Литературная энциклопедия терминов и понятий». / Под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стб. — С. 11–12. — Авангардизм, как и модернизм, определяют по-разному: как самостоятельное явление, стремившееся к обновлению формы и выразительных средств; как часть модернизма; как более широкое понятие, включающее в себя модернизм. Белобратов видит в разных трактовках явления проблему приложения понятия «эпоха» к культурному процессу. — Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 38.

¹⁴⁰ Словарь ЛТ1: С. 29.

¹⁴¹ «Датой рождения шведского модернизма принято считать третье марта 1909 г., когда прошёл вернисаж группы художников «Молодые...» (“Den svenska modernismens födelse brukar dateras till den 3 mars 1909”). — Söderberg, R. Den svenska konsten under 1900-talet : reviderad och aktualiserad. — Stockholm: Aldus, Bonniers. 1970. — S. 32. — Группа «Молодые» (“De unga”, 1907–1911): Исаак Грюневальд (Isaak Grünewald), Тор Бьюрстрём (Tor Bjurström), Артур Перси (Arthur Percy), Биргер Симонсон (Birger Simonsson), Сигфрид Ульман (Sigfrid Ullman).

Актуальность исторического подхода к феномену модернизма как длительному непрерывному открытому периоду обоснована следующей аргументацией. С самого начала процесс социально-культурных преобразований сопровождался появлением новых понятий и слов, либо новых значений слов, как, например: революция, прогресс, эмансипация, развитие, кризис, дух времени, — отмечал Хабермас. Литературный язык всегда реагирует на перемены: «осуществляется глубинное изменение значений классических топосов и старые слова приобретают новые смыслы»¹⁴²; появляются новые мотивы и образы, приёмы выразительности. Данный тезис чрезвычайно важен для Сёдергран, которая изучала и классическую, и современную литературу и могла наблюдать динамику поэтического языка XVIII и XIX вв. Во все периоды творчества она обновляла и собственный оригинальный язык, переосмысливая опыт предшественников. Сёдергран была тем уникальным творцом, который находится в движении. Это соответствует высказыванию Вьетта о «модернизации внутри модерна»¹⁴³, в данном случае — применительно к конкретному автору. Кроме того, макроподход обеспечивает обоснование континуума феномена в поэзии на шведском языке в Финляндии, и более широко — в поэзии на шведском языке.

Из цитат, приведённых выше, очевидно, что автор исследования о поэзии на шведском языке заимствовала основные концепции из трудов немецкоязычных литературоведов и российских специалистов по литературам на немецком языке. Использование современных немецких источников объясняется, с одной стороны, разработанностью в них темы, с другой стороны — их опорой на немецкую модель, на которую ориентировалась и Сёдергран. Несмотря на то что Сёдергран была этнической шведкой, вопрос о том, в каком объёме она, уроженка Петербурга, была знакома с литературой на шведском языке и более широко — со шведской культурой, остаётся открытым¹⁴⁴. В то же время в первоклассной петербургской гимназии Петришуле¹⁴⁵ с

¹⁴² Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 35.

¹⁴³ Vietta, S. Die literarische Moderne: S. 42.

¹⁴⁴ Olsson, H. Edith Södergran och den ryska modernismen. // SLSA 774:1 manuskript 19 (1923–1978). — По мнению Хагар Ульсон, Сёдергран была мало знакома и с современной литературой на шведском языке, написанной в Финляндии.

¹⁴⁵ Эта крупнейшая в Российской империи гимназия состояла из трёх отделений: мужская гимназия, женские классы, реальное училище. После прохождения полного курса выпускники Петришуле зачислялись в университет без прохождения вступительных испытаний, выпускницы

преподаванием всех предметов на немецком языке, где изучали не только немецкую литературу в оригинале, но и философию, Сёдергран была германизирована. Это частично отразилось в творчестве поэтессы, погружённой в динамичную немецкую мысль и художественную реальность XVIII–XIX вв. В связи с этим подход к исследованию модернизма, предложенный немецкими учёными, представляется релевантным.

Наряду с этим на шведском языке дискурс о продолжительности эпохи модернизма минимизирован. В Швеции и Финляндии модернизм принимают стабильно и амбивалентно: как множественность эстетических проявлений XX в. и как новаторски ориентированную творческую программу. Шведские коллеги обсуждают вопрос о новой эстетике как о феномене, принесённом в периферийную Финляндию извне. Рассматриваются влияния, ускорившие его приход, в том числе близость к культурам стран «балтийского пояса» и знакомство основоположников с немецким экспрессионизмом, а также параллелизм в его актуализации в Финляндии и в Балканских странах. Анализируется вклад первых авторов, прежде всего Сёдергран, в развитие литературы Скандинавских стран¹⁴⁶. В академической повестке есть вопрос о шведском языке: что и почему было написано в Финляндии именно на нём¹⁴⁷. Обе темы: как современное искусство / экспрессионизм появились в Финляндии и на каком языке начали бытование — имеют прямое отношение к теме исследования.

Что касается работ о творчестве Сёдергран-модерниста и Сёдергран-экспрессиониста на шведском языке, их авторы также апеллируют к немецким источникам. Основными являются труды писателя и критика из Австрии Германа Бара (1863–1934), который, как заметил Жеребин, «существенным образом способствовал формированию концепции “модернизма”»¹⁴⁸. Бар хорошо знал мировую литературу, в том числе скандинавскую. В сборнике статей «О критике современности / модерна», изданной в 1890 г., он посвятил отдельное эссе Хенрику Ибсену,

— на Бестужеские курсы. — Из интервью с хранителем музея Петришуле Е. Б. Ермиловой, апрель-май 2023 г.

¹⁴⁶ Zilliacus, C. “Erhållit Europa / vilket härmed erkännes” Modernism i finlandssvensk och östeuropeisk 20-tals lyrik. // Från dagdrivare till feminister : studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur. / Red. Linnér, S. // SSLS. — Helsingfors. 1986. — Vol. 537. — S. 71–118.

¹⁴⁷ Zilliacus, C. Modernisternas språk. // Svenskan i Finland i dag och i går. — Vol. 3 : 2. Finlandssvenska från 1860 till nutid. / Red. Tandefelt, M. // SSLS.- Helsingfors. 2019. Vol. 830. — S. 347–374.

¹⁴⁸ Жеребин, А. И. Петербургская фантазия Германа Бара: С. 157.

драматургию которого оценивал как выдающееся явление европейской культуры¹⁴⁹. Бар был связан и с Россией¹⁵⁰, где работал корреспондентом¹⁵¹. Интересно, что его имя знала Сёдергран: о нём упоминается в одном из писем, адресованных Хагар Ульсон¹⁵². К работам Бара обратимся в соответствующих разделах.

2.1.3. Модернизм как системная категория

«Далеки от общего знаменателя... суждения о том, что же собственно представляет собой “модерн”», — отмечает Белобратов¹⁵³. В то же время уникальность феномена удалось рассмотреть немецкому философу Вальтеру Беньямину (1842–1940), работы которого являются важнейшим ресурсом для исследователей по мнению современного литературоведа, специалиста по компаративистике Жана-Мишеля Рабатэ¹⁵⁴. Беньямину принадлежит следующее высказывание: «Современность — обозначение одной из эпох; одновременно с этим она обозначает силу, действующую на эту эпоху, уподобляя её тем самым античности»¹⁵⁵. Сравнение двух великих явлений в истории цивилизации весьма показательно. Как античность в своё время повлияла на развитие европейской культуры, так и в эпоху модернизма постоянно корректируется эстетическая парадигма, меняя мир искусства и человека. В связи с тем, что дать бесспорное определение феномена сложно или невозможно, обратимся к некоторым наиболее выраженным особенностям, выделяющим его среди других эпох и демонстрирующим его всеобъемлющий глобальный характер.

¹⁴⁹ Bahr, H. Zur Kritik der Moderne. — Zurich : Verlags-magazine. 1890. — S. 59–79.

¹⁵⁰ Жеребин, А. И. Петербургская фантазия Германа Бара: С. 157–190.

¹⁵¹ Статья в Энциклопедическом словаре написана переводчиком пьес Бара, которые пользовались в Петербурге успехом, Зинаидой Венгеровой. Венгерова, З. А. Германн Бар (Hermann Bahr). // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона в 86 т.: Дополнительный том I (Аа–Вяхирь) — СПб. : Семёновская типография (И. А. Эфрона), 1905. — С. 223.

¹⁵² Ediths brev: S. 141. — Письмо № 45 ; 29 июля 1920 г.

¹⁵³ Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 34.

¹⁵⁴ Rabaté, J.-M. A Handbook of Modernism Studies. — Hoboken, New Jersey : Wiley–Blackwell. 2013. — S. 3.

¹⁵⁵ Беньямин, В. Современность. / Пер. с нем. С. А. Ромашко. // Беньямин, В. Бодлер. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 91.

Главными можно назвать две взаимосвязанные темы. Первой определим идею динамичного мира. Вьетта видел «коренным импульсом» эпохи «открытость, желание обновления, движение вперёд. Всё подвергается трансформации»¹⁵⁶. Вторая важная черта времени — перенастройка психологии авторства. Чтобы понимать и описывать меняющийся мир, требовались восприимчивость мышления и творческая самостоятельность, которых ранее могли сдерживать строгие принципы классической художественности, частично восходившие к «Поэтике» Аристотеля. Теоретики романтизма Фридрих Шиллер (1759–1805) и Фридрих Шлегель (1772–1829), рассуждая о новом художественном сознании, определяли «модерное искусство как акт свободы и рефлексии»¹⁵⁷. Российский историк культуры и филолог С. С. Аверинцев (1937–2004) подчёркивал, что в новой эстетике проявлялся «индивидуально-творческий» тип художественного сознания¹⁵⁸; литературовед В. И. Тюпа, один из авторов издания «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий», в свою очередь отмечает, что это было время «эстетического креативизма»¹⁵⁹. Возникал конфликт с объективно устаревшей парадигмой художественности предыдущей эпохи, когда автор был, по Аристотелю, «технэ»¹⁶⁰ — мастером, применявшим предписанные приёмы исполнения. Новая эпоха была временем не искусных ремесленников, а самостоятельных творцов. На фоне эпохи Просвещения стала значительно выделяться эмоциональная насыщенность произведений деятелей движения «Бури и натиска» (нем. Sturm und Drang) и немецких романтиков, наметивших отход от канонов и начинавших экспериментировать в версификации, придавая

¹⁵⁶ Vietta, S. Die literarische Moderne: S. 36.

¹⁵⁷ Jauß, H. R. Schlegels und Schillers Replik. — Berlin : Edition Suhrkamp. 1970. — S. 67 ff.
Цит. по: Хабермас. Философский дискурс о модерне: С. 27.

¹⁵⁸ Аверинцев, С. С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох. // Историческая поэтика : Лит. эпохи и типы худож. сознания [сб. ст.]. / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; отв. ред. Гринцер П. А. — М. : Наследие, 1994. — С. 3–38. Цит. по: Белобратов. Эпоха модерна: С. 35.

¹⁵⁹ Тюпа, В. И. Парадигмы художественности: С. 156.

¹⁶⁰ Аристотель. Поэтика. Риторика. / Пер. с гр. В. Апфельрота, Н. Платоновой ; вст. ст. и коммент. С. Ю. Трохачева. — СПб. : Азбука, 2000. — С. 36–37; 63–68.

пластичность жёсткой силлаботонической схеме. «Я не классик», — обоснованно автоопределилась и Сёдергран¹⁶¹: в её неподражательных верлибрах реализовалась творческая изобретательность.

Третьей важной особенностью были новые мотивы и образы, о которых в начале XIX в. говорил Уильям Вордсворт (1770–1850) в Предисловии к «Лирическим балладам»¹⁶². На возможность изменить отношение к предмету вдохновения и идеалу обратил внимание Шлегель: задолго до Бодлера и экспрессионистов он «расширяет границы прекрасного, указывая на эстетику безобразного, которая предоставляет место пикантному и авантюрному, ошеломляющему и новому, шокирующему и отвратительному»¹⁶³. Бодлер в свою очередь призывал поэтов отказаться от «затверженных официальных сюжетов»¹⁶⁴.

Мотивированная устремлённость к обновлению творческих принципов появилась в переломный период, когда заканчивался XIX в. и начинался XX-й. Тогда произошла «вторая революция сознания». Опиравшаяся на религиозные ценности или национальные корни цивилизация сменялась новой формацией, для которой важнейшими характеристиками стали секуляризация, научно-техническая революция, популярная культура, глобальный масштаб. Человек столкнулся с необходимостью пересматривать базовые понятия о материи, времени, движении, пространстве. Мир продолжал терять устойчивость, определения — однозначность. По Эйнштейну, «различие между материей и пространством было вопросом точки зрения... В различных науках формировалась концепция множественности пространств, каждое из которых

¹⁶¹ Renskrift av Helena Södergrans minnesanteckningar (1923–1939) [Digital resource]. // SLSA 774:1 manuskript 25: S. 3 (в электронном документе). — URL: https://finna.fi/Record/sls.SLSA+774_SLSA+774%253A1+manuskript+25?sid=5257496041 (accessed: 16.02.2025).

¹⁶² William Wordsworth. Preface. [Digital resource]. // Lyrical Ballads : Pastoral and other Poems ; in two volumes. — Vol. 1. — London : Printed for N. T. Longman and O. Rees by Bigs and Cottle. 1802. — P. I–LXIV. — URL: <https://archive.org/details/lyricalballadsw01colegoog/page/n1/mode/2up> (accessed: 02.01.2025). — На русском языке: Вордсворт, У. Предисловие к «Лирическим балладам». / Пер. с англ. А. Н. Горбунова. // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. - М. S: Прогресс, 1981. — С. 19–34.

¹⁶³ Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне: С. 27.

¹⁶⁴ Беньямин, В. Современность: С. 87.

субъективно и связано с состоянием воспринимающего сознания»¹⁶⁵. Испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955) писал в 1910 г.: «...единой и неизменной действительности, по которой можно сверять произведения искусства, не существует: действительностей столько же, сколько точек зрения»¹⁶⁶. В литературе этим можно объяснить многообразие творческих доктрин. Данная идея соответствует ещё одной новой особенности произведений: автор вкладывает в текст множественность смыслов, стимулируя воображение читателя. Стираются границы: читатель превращается в соавтора и интерпретирует произведение сообразно индивидуальному восприятию. Процесс постижения художественной реальности становится имманентным феноменом. Это необходимо учитывать по отношению к стихам Сёдергран, которые могут иметь несколько трактовок и требуют значительной сосредоточенности во время чтения.

2.1.4. Изменения в поэтическом искусстве

В связи с тем, что диссертационное сочинение связано с исследованием поэзии, обратимся к изменениям, затронувшим именно этот вид словесного творчества. Лирика становилась доминирующим типом писательского мастерства, «захватывала сознание возникающей картиной», поскольку говорит образами¹⁶⁷. Однако на начальном этапе, ещё в системе позитивизма, доминантой в триединстве науки, философии и поэзии была наука: «Будущее философии и поэзии связывалось с подчинением их научной методологии», — отмечает Жеребин¹⁶⁸. Постепенно роли поменялись, и значение поэзии возросло. Но в то же время снизился её пафос. В стихи проникали прозаические мотивы. Одним из первых, кто заметил, что поэты «искали дух современности», был Бодлер¹⁶⁹. Основатель имажизма, английский поэт и литературный критик Томас Эрнест Хьюм

¹⁶⁵ Словарь ЛТ1: С. 539.

¹⁶⁶ Kern, S. *Modernist Spaces in Science, Philosophy, the Arts and Society*. // *The Cambridge history of modernism*. — Cambridge : Cambridge University Press. 2016. — S. 62. Цит. по: Словарь ЛТ1: С. 539.

¹⁶⁷ Словарь ЛТ1: С. 547.

¹⁶⁸ Жеребин, А. И. *Вертикальная линия*: С. 6.

¹⁶⁹ Бодлер, Ш. *Поэт современной жизни*. / Пер. Столяровой Н. И., Липман Л. Д. // Бодлер Ш. *Об искусстве*. М. : Искусство, 1986. — С. 300. Цит. по: Белобратов, А. В. *Эпоха модерна*: С. 36.

(1883–1917), сравнивая старую и новую поэзию, отмечал в 1908 г., что первая «интересовалась осадой Трои, новая пытается выразить чувства мальчика, который ловит рыбу»¹⁷⁰.

На примере поэзии можно наилучшим образом обосновать тезисы Кемпера о «ростках» нового в старых образцах, а также постулат Адорно о ступенчатом переходе нерешённых творческих задач в новую эстетику. Это касается прежде всего источников мотивов и образов для создания не статичного и шаблонного, а оригинального и подвижного поэтического мира. Так, поэты-романтики добились значительных успехов в выражении «нового представления о человеческой личности»¹⁷¹ через эстетизацию природы. Они не только давали описания «невыразимой» прелести реальной природы¹⁷², но видели в ней символ человеческой жизни. Через природные явления у романтиков просматривался ландшафт индивидуальной души. Во второй половине XIX в. Бодлер показал, что поэтизировать можно тёмные стороны жизни. Артю Рембо (1854–1891) предпочитал искать поэзию в собственной душе. Самобытность творчества проявилась и в импрессионизме с его интересом к регистрации «мимолётных субъективных впечатлений» от явлений природы¹⁷³. Для символизма — как одного из эстетических явлений длинной эпохи преобразований — было свойственно противодействие догам и «объективным описаниям»¹⁷⁴. В отличие от романтизма и импрессионизма, он проявлял интерес не к природе, но к «находящемуся над поверхностью жизни миру идей или к потустороннему измерению, недоступному для органов чувств»¹⁷⁵. Яркой индивидуальной окрашенностью отмечены произведения первых символистов Поля Верлена (1844–1896) и Стефана Малларме (1842–1898). В их поэзии появляется характерная меланхолия и недосказанность, используются аллегории и тайные символы в стремлении «выразить невыразимое».

¹⁷⁰ Hulme, T. Lecture on modern poetry (1908). // Roberts, M. T. E. Hulme. — London : Faber and Faber. 1938. — S. 258–270.

¹⁷¹ Словарь ЛТ2: С. 751.

¹⁷² Жуковский, В. А. Стихотворение «Невыразимое» (1819). [Электронный ресурс]. — КУЛЬТУРА.РФ — URL: <https://www.culture.ru/poems/17843/nevyrazimoe> (дата обращения: 23.12.2024).

¹⁷³ Словарь ЛТ1: С. 318.

¹⁷⁴ Словарь ЛТ2: С. 345.

¹⁷⁵ Там же: С. 19.

Заметим, что романтики, для которых «искусство было продолжением творчества природы»¹⁷⁶, искали новые образы именно в ней, а символисты — в мире символов и знаков, в представлениях о запредельном бытии — в любом случае вне человека. Именно здесь уместно процитировать работу Бара «Современность / Модернизм», в которой в 1890 г. автор сформулировал эвристическую идеологию, ориентированную на новаторский поиск образов в глубинных источниках. Речь идёт об «индивидуальной истине», заключённой в самом человеке, которую каждый понимает по-своему¹⁷⁷. В тезисах Бара прочитывалась программа новой эстетики. Добавим в целях исследования, что в них определялась доктрина следующего этапа «большого модерна», в программе которого «всё внешнее становится внутренним, и этот новый человек является совершенным символом новой природы»¹⁷⁸. Переворот в художественной системе, как и в самом начале «длинной» эпохи, снова был следствием изменения авторского мышления. Индивидуальность творчества формировалась на основе уникальных подсознательных образов, на активизации интуитивных процессов. Программа «внутреннего» творца реализовалась в том числе в произведениях представителей «венского модерна», в котором шведские коллеги находят «ростки» немецкого экспрессионизма¹⁷⁹.

Следует упомянуть и о некоторых особенностях художественных систем, которые имели переходящий характер и актуализировались в разных литературных школах XIX и XX вв. Появление мотивов тоски, скуки, одиночества у романтиков было связано с отходом от канонических представлений об уравновешенном состоянии человека и предвосхищало состояние потерянности и чужести поколения конца XIX в. Для романтиков были характерны недосказанность, неопределённость, обращение к мистическим событиям и переживаниям. Они использовали принцип фрагментарности, создавали «пустые места», которые предполагали домысливание читателем¹⁸⁰. Потенциал слова за счёт смысловой насыщенности, ассоциативности, использования метафор начинал раскрываться уже в эту эпоху. В середине XIX в. авторы открыли

¹⁷⁶ Рымарь, Н. Т. Романтизма поэтика. // Поэтика: С. 220–222.

¹⁷⁷ Bahr, H. Die Moderne. Die Wiener Moderne : Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 / hrsg. von H. Wunberg. — Stuttgart : Reclam. 1981. — S. 189–190. Цит. по: Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 38.

¹⁷⁸ Bahr, H. Op. cit...: S. 190. Цит. по: Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 38.

¹⁷⁹ Brunner, E. Till fots...: S. 82–88.

¹⁸⁰ Рымарь, Н. Т. Ук. соч.: С. 220–222.

способность человека к синестезии¹⁸¹, т.е. восприятию явлений мира одновременно несколькими органами чувств, например: ассоциировать звук с цветом, цвет — с линией, звук — с формой. Эту особенность психики они использовали в своих произведениях. Первыми разрабатывали теорию звука и цвета, звука и ароматов Бодлер и Рембо¹⁸². Синестетами были многие символисты. Повышенное внимание уделялось фонетическим средствам выразительности, созданию слуховых образов с помощью звукописи¹⁸³, которая усиливала эмоциональную окрашенность текстов. Французские символисты и их предшественники и предтечи Бодлер и Рембо завоевали широкую международную известность благодаря быстрым переводам на другие языки. Многие художественные представления романтизма, которые были использованы символистами, как, например, связанные с интересом к «знаково-символическим и метафорическим формам реализации бесконечного»¹⁸⁴, частично перешли к следующему поколению авторов, в том числе к Сёдергран.

2.1.5. Авангардистские тенденции в парадигме модернизма

Ранние высказывания об изменении человека и о подходах к творческому процессу, заключавшихся в отказе от тривиальных клише, в разнообразии способов воплощения авторского мышления, получили яркое выражение в радикальных авангардистских программах.

¹⁸¹ Синестезия (греч. *Συναίσθησις* — союз чувств) — комплексное одновременное ощущение или бессознательное смешение чувств; уникальная способность «сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из различных областей». — Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6-ти т. — Т. 3. — М.: Искусство, 1964. — С. 336.

¹⁸² В сонете «Гласные» (1871–1872) каждая буква (звук) имеет свою окраску — Рембо, А. Стихи. Последние стихотворения; Озарения; Одно лето в аду. / Изд. подгот. Н. И. Балашов, М. П. Кудрин, И. С. Поступальский. М.: Наука, 1982. — С. 85. Ранее в сонете «Соответствия» (1855) Шарль Бодлер писал: «В единении находятся живом все тоны на земле, цветы и ароматы» — Бодлер, Ш. Цветы зла: по авт. проекту 3-го изд. / Подг. Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. — М.: Наука, 1970. — С. 20. Русские символисты (Эллис–Кобылинский, Константин Бальмонт) и футуристы (Бенедикт Лившиц) переводили эти стихи. О своём *audition colorée* — цветном слухе — писал Владимир Набоков в книге воспоминаний «Другие берега» (1953–1954).

¹⁸³ Магомедова, Д. М. Символизма поэтика. // Поэтика: С. 227–228.

¹⁸⁴ Рымарь, Н. Т. Романтизма поэтика: С. 220.

Современность актуализировалась прежде всего в футуризме, который стимулировал «застывшую Европу поднять голову»¹⁸⁵. Динамичный пересмотр лирического языка, поиск глубинных образов был характерен для кубофутуризма, экспрессионизма, кубизма, дадаизма, абсурдизма, сюрреализма. Противопоставление новой творческой устремлённости всему каноническому можно проследить в высказываниях Фридриха Ницше («переоценка всех ценностей»¹⁸⁶), Томмазо Маринетти («мы разрушим... мы будем бороться... против...»), Василия Кандинского и группы «Синий всадник» («освобождение от окаменелых традиций»), Давида Бурлюка, Алексея Кручёных, Владимира Маяковского из группы «Гилея» («бросить... с Парохода Современности»). Если сравнивать авангардистские опыты с классическими или античными образцами — это упадок в прямом смысле, «это действительно декадентское искусство (фр. *décadence* — упадок), но именно благодаря декадансу продвинулось вперёд на пути к абсолютному знанию, в то время как классическое, античное искусство сохранило свою образцовость и всё же было правомерно преодолено», — считал Хабермас¹⁸⁷. Однако не все авторы были одинаковыми в своём отношении к опыту прошлых поколений, в том числе к античным авторам. Выделяется позиция Сёдергран, которая в статье «Индивидуальное искусство» указывала, что бережно относится к наследию предшественников¹⁸⁸. В то же время она заявляла: «Мы — декаденты»¹⁸⁹; в данном случае, вероятно, выражаясь фигурально, поскольку ни к каким конкретным направлениям, течениям или отдельным эстетическим группам никогда себя не причисляла.

Что касается отхода от канонов в технике стихосложения, в XX в. свобода творческой позиции стала проявляться в переходе на свободную версификацию. Отметим, что одними из первых этот способ использовали немецкий поэт Фридрих Гёльдерлин (1770–1843), американец Уолт Уитмен (1819–1892), русский Михаил Кузмин (1872–1936). Как технику, стимулирующую творческую активность, английский поэт Томас Хьюм, вслед за Бодлером и Рембо, поддерживал

¹⁸⁵ “Les cinq continents” : anthologie mondiale de poésie contemporaine. / Par Ivan Goll. — Paris : La renaissance du livre. 1922. — P. 8.

¹⁸⁶ нем. “Umwertung aller Werte” — одна из идей Ницше, отразившаяся в рабочем названии задуманной, но не написанной им тетралогии; закончена только одна часть. — Ницше, Ф. Антихрист: Ессе homo: Сумерки идолов. — М. : АСТ, 2021. — С. 3–101.

¹⁸⁷ Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне: С. 27.

¹⁸⁸ Södergran, E. Individuell konst.

¹⁸⁹ Ediths brev: S. 141. — Письмо № 45 ; 29 июля 1920 г.

«эмансипацию стихов»¹⁹⁰, отход от рифмы и жестких схем версификации. Поэты были не просто умелыми мастерами стихотворной речи, но теми, кто стремился передавать лишь то, что лично испытал: «Мы ищем максимально индивидуальные и личные приёмы выразительности», — объяснял Хьюм свою творческую мотивацию в 1908 г. «Доминирующая роль метра и регулярно повторяющихся слогов» утратила свою актуальность, «общая установка была скорее на создание общего эффекта», — отмечал он¹⁹¹. Теперь «новая поэзия была больше скульптурой, чем музыкой»: авторы использовали слова как «род одухотворённой глины»¹⁹², из которой формовали зримый поэтический мир. Таким образом манифестировала себя творческая самостоятельность. Сёдергран экспериментировала с приёмами свободного стихосложения в ювенилиях 1907–1909 гг.

Для авангардистского периода характерны уникальные способы создания текстов. Так называемый «кризис языка», влиявший на искажение восприятия, отражался в литературе. В условиях призывов к появлению новой лексики и средств выразительности, поэты стремились раскрыть внутренние возможности языка, раздвинуть рамки традиционного смысла, грамматики, синтаксиса, фонетики. В литературных произведениях использовали приёмы других искусств, в том числе новых, как, например, кинематограф (кадрирование, монтажность). Понятия поэт и художник часто совпадали. Русские кубофутуристы экспериментировали с формой и цветами шрифтов, швейцарские поэты-дадаисты создавали стихи-коллажи из газетной бумаги. Чтобы уйти от монотонной повествовательности, свойственной реализму, авторы использовали такие техники как поток сознания, фрагментация, излом. Последний — «как соположение разнящихся по предметной отнесённости, структуре или генезису элементов текста» — заимствован из киноэстетики, в которой он определён как «ключевой конструктивный принцип построения произведения искусства и художнического мышления, и восприятия вообще»¹⁹³. Для поэтических текстов Сёдергран характерны многие приёмы, к которым мы обратимся в главе Третьей, но особенно приём переноса — «сломанные» строки, расположение которых не связано с правилами синтаксиса или логикой изложения, но с задачей создать конкретный эффект воздействия на читателя. Так, многообразие средств художественной выразительности являлось одной из

¹⁹⁰ Hulme, T. E. Lecture on Modern Poetry: S. 258–270.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Фаустов, А. А. Монтаж в литературе. // Поэтика: С. 130.

важнейших характеристик периода авангарда. В их выборе проявлялась уникальность индивидуального стиля отдельных авторов.

Авангардистские группировки декларировали свои эстетические принципы в многочисленных манифестах. Ранее всего заявили о себе итальянские футуристы, которые написали несколько обращений, в которых изложили своё понимание творчества, отвечающего времени. Первое опубликованное из них — «Обоснование и манифест футуризма» за подписью Маринетти — было издано в феврале 1909 г. Вскоре после этого, в 1912 г., Маринетти опубликовал «Технический манифест футуристической литературы», в котором призывал разрушить синтаксис, ставить глагол в инфинитиве, отменить наречия и прилагательные, т.е. эпитеты, отказаться от знаков препинания¹⁹⁴. В 1916 г. группировка «Дада» выпустила манифесты с призывами создавать стихи, «которые ставят своей целью ни много ни мало как отказ от языка», и «заставить гласные кувыряться»¹⁹⁵. В 1918 г. дадаисты объявили о новых видах версификации: «бруистский стих, симультанный стих, статический стих»¹⁹⁶. Радикальностью выражений отмечены и манифесты русских футуристов: «Пощёчина общественному вкусу» (1912)¹⁹⁷, «Идите к чёрту!» (1914)¹⁹⁸. Здесь уместно процитировать профессора Жирмунского, который писал о том,

¹⁹⁴ Маринетти Т. Ф. Технический манифест футуристической литературы. // Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века : Франция, Италия, Испания, Германия, Австрия, Швейцария, Швеция, Дания, Норвегия, Великобритания. / Сост. Л. Г. Андреев и др. ; под ред. и с предисл. Л. Г. Андреева ; коммент. Г. К. Косикова и др. — М. : Прогресс, 1986. — С. 163-167.

¹⁹⁵ Балль, Х.; Хюльзенбек, Р.; Голишефф. Манифесты дадаизма. [Электронный ресурс]. — URL: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/3/manifesty-dadaizma.html> (дата обращения: 30.01.2025).

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Хлебников, В.; Маяковский, В. В.; Бурлюк, Д. Д.; Кручёных, А. Е.; Лившиц, Б.К. Пощёчина общественному вкусу. [Электронный ресурс]. — СПб. : изд-во Г. К. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1912. — URL: <https://web.archive.org/web/20220126083308/http://rusavangard.ru/online/history/poshchyechina-obshchestvennomu-vkusu/> (дата обращения: 30.01.2025).

¹⁹⁸ Бурлюк, Д. Д.; Кручёных, А. Е.; Лившиц, Б. К.; Маяковский, В. В.; Северянин, И.; Хлебников, В. Идите к чёрту! [Электронный ресурс]. // Рыкающий Парнас. — СПб. : изд-во

что «часто в своем стремлении к напряженному, сильному страстному чувству, к повышенной поэтической выразительности... поэт вступал в конфликт с грамматикой, метрикой, произведение его носило в поэтическом отношении бунтарский характер, который не всем мог нравиться»¹⁹⁹. Несмотря на то что данное высказывание относится к поэзии эпохи романтизма, оно справедливо для авангарда и ещё раз подтверждает переходящий характер постулатов внутри «большого модерна». Новые авторы не стремились к «эффекту новизны старых предметов или явлений», но создавали «параллельную реальность, лишённую референтных связей»²⁰⁰. Отметим, что для Сёдергран не была характерна «заумь» или борьба с конвенциональными правилами грамматики, однако — осознанно или нет — знаки препинания она ставила не всегда. Среди её творческих приёмов можно назвать и неологизмы.

Манифесты издавались как предисловия к поэтическим сборникам, отдельными листовками или в литературно-художественных журналах, как, например: «Дер Штурм» и «Ди Акцион» (Германия); «Ультра»²⁰¹ и “Quosego”²⁰² (Финляндия); «Зенит» (Югославия). В этих периодических изданиях были представлены новейшие произведения художественных «слов и образов», созданные авторами разных национальностей, а также актуальные статьи на литературные или искусствоведческие темы. Типичной приметой времени были литературные кафе, где встречались единомышленники из разных стран, что способствовало быстрому международному обмену идеями и новостями. В Цюрихе известным местом собраний было (и остаётся сейчас) «Кабаре Вольтер» (1916–), в Санкт-Петербурге — «Подвал бродячей собаки» (1911–1915) и «Привал комедиантов» (1916–1919). Литературно-артистические кабаре в Финляндии времени Сёдергран автору

«Журавль», 1914 г. — URL: http://www.futurism.ru/manifest/1914_chert.html (дата обращения: 30.01.2025).

¹⁹⁹ Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение : курс лекций. / Под ред. З. И. Плавскина и В. В. Жирмунской ; предисл. З. И. Плавскина. — СПб : Издательство С.-Петербургского университета, 1996. — С. 53.

²⁰⁰ Буренина, О. Д. Абсурда поэтика. // Поэтика: С. 7–8.

²⁰¹ “Ultra” : tidskrift för ny konst och litteratur («Ультра» : журнал нового искусства и литературы). / Редакторы Хагар Ульсон (шведская часть) и Лаури Альфред Салава (финская часть). — Вышло 7(8) номеров в 1922 г.

²⁰² “Quosego” : tidskrift för ny generation (“Quosego” : журнал для нового поколения). / Редактор и издатель Сид Эрик Тальквист. — Вышло 4 номера в 1928–1929 гг.

исследования неизвестны. Центром нового и радикального искусства можно считать галерею «Салон Стриндберг» (1898–1992) на улице Александергатан, дом 54, в Гельсингфорсе, основанную племянником шведского писателя. Литераторы встречались в ресторане «Бёрс» (Börs) на бульваре Эспланадгатан, дом 15. Именно туда на встречу с ними приезжала Сёдергран в 1917 г.

Масштабные изменения затронули не только поэзию, но все старые и новые искусства: литературу, живопись, музыку, балет, кинематограф, фотографию. Терминология часто была общей для всех видов искусства. Отмечались стремительность и масштабность распространения в континентальной Европе самых радикальных визуальных искусств, что вполне объяснимо: они не только быстрее по сравнению с литературой меняли художественный язык, но им не требовался перевод. Общим для авангардистского периода была приверженность к универсальности, к расширению и слиянию культурного пространства в единое, а также обращённость в будущее. Среди других особенностей выделим вовлечение женщин в культурную и социальную жизнь. Это время стало наиболее открытым, наднациональным и приближенным к зрителю и читателю периодом в истории²⁰³. В то же время поднимались вопросы неравенства и призыв к участию в классовой борьбе. Это крыло авангардистов можно определить как левое и пропагандистское (ряд немецких экспрессионистов, Владимир Маяковский, Эльмер Диктониус), к которому Сёдергран не имела отношения.

Перечень некоторых особенностей эпохи авангардизма не носит исчерпывающий характер, однако демонстрирует их многообразие и реализацию принципа перехода из предыдущей эстетической программы в следующую. Далее в этой главе рассматривается вопрос актуализации нового искусства в Финляндии.

2.2. Характеристика литературы на шведском языке в Финляндии до Сёдергран

Начало процессов смены культурной парадигмы в двуязычной Финляндии связано с выходом в свет первого лирического сборника Сёдергран «Стихотворения» на шведском языке в 1916 г. Хагар Ульсон в предисловии к книге «Эдит Сёдергран. Собрание стихотворений» отмечала, что поэзия Сёдергран, написанная на шведском языке, «как ничто иное свидетельствует о том, что

²⁰³ Всемирная представленность современного поэтического слова продемонстрирована в антологии, составленной поэтом-экспрессионистом Иваном Голлем «Пять континентов». — Les cinq.

вся Финляндия... духовно связана со скандинавским Севером»²⁰⁴. Необходимо учитывать, что шведская Финляндия и Швеция как таковая используют один национальный язык, относящийся к группе скандинавских языков, поэтому условное разделение литературы может действовать только по территориальному принципу. Несмотря на то, что, по оценкам критики, выход дебютного сборника был неожиданностью, но любая «внезапность» готовится постепенно, и ранее замеченные колебания проявились в полной мере при определённых условиях в своё время.

Страны Северной Европы, как правило, всегда отставали от континента по времени актуализации конкретных литературных направлений. Однако первые изменения в творческих приёмах и новаторское обращение к внутреннему миру человека отмечались уже в конце XIX в. у таких известных в Европе норвежских авторов, как прозаик Кнут Гамсун (роман «Голод», 1890) и драматург Хенрик Ибсен (трагедия «Строитель Сольнес», 1892), о котором писал Бар; в начале XX в. они ярко проявились в пьесах для «Камерного театра» шведского писателя Августа Стриндберга («Пляска смерти», 1900; «Игра снов», 1902; «Соната призраков», 1907, «Остров мёртвых (Гадес)», 1907). Эти скандинавские писатели с успехом «предвосхитили литературные тенденции XX столетия»²⁰⁵. Уже в конце XIX в. Гамсун использовал творческие методы, встречающиеся позже у модернистов из разных стран: он «помещает самосознание героя в центр произведения, использует такие приёмы, как поток сознания и внутренний монолог»²⁰⁶. Август Стриндберг в обращении к читателю в начале пьесы «Игра снов» дал пояснение нового метода в драматургии, который позже стал характерным и для других литературных жанров: «Автор в этой пьесе стремился подражать бессвязной, но кажущейся логичной форме сновидения: все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует; цепляясь за крохотную основу реальности, воображение прядет свою пряжу и ткёт узоры: смесь воспоминаний, переживаний, свободной фантазии, вздора и импровизаций. Герои расщепляются, раздваиваются, испаряются, уплотняются, растекаются, собираются воедино. Но одно превыше всего — сознание сновидца; для него нет ни тайн, ни

²⁰⁴ Olsson, H. *Diktaren som skapare sig själv*: S. 17. — Следует также воспринимать эти слова Хагар Ульсон как напоминание о том, что Швеция и Финляндия были одной страной до Наполеоновских войн и присоединения великого герцогства Финляндского к России как генерал-губернаторства / Великого княжества Финляндского (в составе Российской империи — с 1809 по 1917 гг.).

²⁰⁵ Словарь ЛТ1: С. 582.

²⁰⁶ Там же.

непоследовательности, ни раздумий, ни законов»²⁰⁷. Отметим также Стриндберга как автора верлибров на шведском языке (сборник «Стихотворения метрические и в прозе», 1883)²⁰⁸, а также экспериментальную поэзию норвежца Сигбьёрна Обстфеллера (сборник «Стихотворения», 1893)²⁰⁹ и шведа Вильгельма Экелунда (сборник «Античный идеал», 1909), которые одними из первых среди скандинавских поэтов отказались от силлаботонического метра. Необходимо упомянуть в этой связи и будущего лауреата Нобелевской премии по литературе (1951) Пера Лагерквиста (сборники «Ужас», 1916 г. и «Хаос», 1919 г.). Его стихи социального нарратива соответствовали, кроме того, мрачным мыслям автора и общемировой тревожности в ожидании апокалипсиса. Тидестрём в биографии Сёдергран также причисляет к новаторам двух малоизвестных в России шведских поэтов: Густава Ульмана (Gustav Ullman, 1881–1945) и Ивара Конрадсона (Ivar Conradson, 1884–1968)²¹⁰. В то же время, несмотря на проявления эпохи у отдельных авторов, общая устремленность к обновлению, вероятно, отсутствовала. Творчество Экелунда и Лагерквиста²¹¹, судя по письмам, были Сёдергран известны; её дебютные стихи сравнивали с символистской лирикой Экелунда и Обстфеллера.

Заметим, что и в Швеции, и в Финляндии на протяжении всего XIX в. проявляли себя традиции романтизма, который раскрыл свой потенциал в достаточно длительной программе неоромантизма. Этот поздний этап реализации его эстетики в значительной степени характеризовался национальной окрашенностью. Виднейшими представителями неоромантизма были шведские поэты Вернер фон Хейденстам (1859–1940), Густав Фрёдинг (1860–1911), Эрик

²⁰⁷ Стриндберг, А. Игра снов. / Пер. со шв. А. А. Афиногеновой ; послесл. В. И. Максимова. — СПб. : Азбука-Классика, 2009. — С. 5–6.

²⁰⁸ Strindberg, A. Dikter på vers och prosa. — Stockholm: Albert Bonniers förlag. 1883. — 204 s. [V–10].

²⁰⁹ В сборник вошли стихотворения «Город» (“Byen”) и «Я вижу» (“Jeg ser”), 1893 г. — последнее включено в антологию «Пять континентов». — Les cinq: P. 184.

²¹⁰ Tideström. Edith Södergran: S. 88.

²¹¹ Сёдергран отправила по почте сборник “Розовый алтарь” Экелунду, о чём сообщила в письме 3 февраля 1920 г. — Ediths brev: S. 112. Экземпляр с дарственной надписью «Вильгельму Экелунду с благодарностью Эдит Сёдергран. Привет от молодой Финляндии» (“Till Vilhelm Ekelund med tacksamhet Edith Södergran. En hälsning från den unga Finland”) хранится в библиотеке Лундского университета. — SS2: S. 141. О Лагерквисте — далее.

Карлфельдт (1864–1931). Хейденстам известен не только как первый в Швеции певец национального характера, национальной истории и природы, но как автор, в творчестве которого обнаруживается отход от реализма и натурализма (дебютная книга стихов «Паломничество и годы странствий», 1888). В сборнике «Пять континентов: антология современной мировой поэзии», вышедшем во Франции в 1922 г., Скандинавия была охарактеризована как «неподвижный поэтический ледник»²¹²; однако есть все основания не согласиться с данной оценкой — изменения в эстетических представлениях затронули и северную Европу.

Вследствие отложенного характера интеграции Финляндии в культурное пространство Европы, литература на шведском языке в середине 1910-х гг. была подобна той, что издавали в континентальной Европе в конце XIX в. Художественная традиция символизма была влиятельным явлением, но постепенно теряла свою актуальность; в произведениях отразились настроения безысходности и обречённости. В кругу явлений внутри литературного символизма образовалось такое противоречивое ответвление как декадентство, неразрывно связанное с «категорией, обозначающей стиль жизни»²¹³. Однако вопрос о разделении символизма и декаданса, который коррелирует с более широким понятием *fin de siècle*, окончательно не решён²¹⁴. Представления, лежащие в основе символизма, как магистрального направления своего времени, и его творческие приёмы не могли не оказать влияние на последующие художественные практики. В ряде национальных вариантов, в том числе в шведско-финляндском, «литературное развитие шло как попытка оттолкновения от символизма»²¹⁵, что отчётливо прослеживается в дебютных стихах Сёдергран. Рассмотрим отдельно прозу и поэзию на шведском языке в Финляндии.

Декадентский пессимизм, скептицизм, равнодушие в полной мере проявились в творчестве так называемых авторов-«дагдриваре» (*dagdrivare* — праздношатающийся, лодырь, бездельник)²¹⁶.

²¹² *Les cinq*: P. 9. — Хагар Ульсон критиковала Голля за подбор материала. Особенное недоумение вызвало то, что в сборнике не были представлены стихи Сёдергран. — Olsson, H. *En internationell modernistisk antologi*. // *Tidiga fanfarer : och annan dagskritik*. — Helsingfors : Bokförlaget Natur och kultur ; J. Simelii arvingars boktryckeri AB. 1953. — S. 49.

²¹³ Словарь ЛТ1: С. 230.

²¹⁴ Там же: С. 232–233.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ На русском языке о группе «дагдриваре»: Карху, Э. Г. История литературы Финляндии: С. 31–32; 238–263; Сойни, Е. Г. Маташина, И. С. Дагдриваре // Словарь ЛТ1: С. 207–209. —

Название связано с выходом в 1914 г. романа Торстена Хельсингиуса (1888–1967) «Бездельники» (“Dagdrivare”). Шведско-финляндские авторы были близки по духу ирландцу Оскару Уайльду (1854–1900) и шведскому писателю Яльмару Сёдербергу (1869–1941). Из произведений последнего группу «дагдриваре» более всего мог заинтересовать сборник коротких рассказов-картинок из жизни Стокгольма «Новеллетки» (1898)²¹⁷. Символистская окрашенность этих зарисовок напоминает стихи в прозе Бодлера. Произведения авторов-«дагдриваре», для которых характерна противоречивость эмоциональных состояний, в то же время сопоставимы с прозой авторов-«фланёров» из Швеции, также взявших самонаименование по заглавию романа: в данном случае это было произведение шведского писателя Сигфрида Сиверца (1882–1970) «Фланёр»²¹⁸. Оба шведских слова — “dagdrivare” и “flanör” — являются синонимами различной этимологии и относятся к людям, проводящим своё время бестолково либо в бесцельных прогулках²¹⁹. Фланёр как тип

Термин «дагдриваре» как направление в шведской литературе Финляндии начала XX в. вводится в отечественный научный оборот в диссертации И. С. Маташиной, выполненной в Карельском научном центре Российской академии наук (Маташина, И. С. Восприятие родины в шведоязычной литературе Финляндии конца XIX–начала XXI века. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата наук. — М.: 2024. — С. 10.). В своей работе И. С. Маташина рассматривает тексты трёх шведских прозаиков из Финляндии, принадлежащих трём поколениям авторов XIX–XXI вв.: К. А. Тавастшерны (1860–1898), Рунара Шильдта (1888–1925), Челя Вестё (1960–). — Защита диссертации состоялась в конце 2024 г., когда работа над данным исследованием была практически окончена.

²¹⁷ Сёдерберг, Я. Доктор Глас. Новеллетки. — М. : Black Sheep Books, 2024. — 288 с.

²¹⁸ Sivertz, S. En flanör. — Stockholm : Bonnier. 1914.

²¹⁹ Словарь SAOB поясняет: “dagdrifvare” / “dagdröjare” — это человек, который тянет время; бездейтельно проводит день. О прогулках ничего не говорится. О понятии “flanör” сообщается, что это синоним “dagdrivare”, но уточняется, что это человек, который бесцельно прогуливается по улицам. Маташина разделяет финских «дагдриваре» и шведских «фланёров». Она цитирует работу финского исследователя Кая Лайтинена, который «отмечает, что творческий путь писателей-дагдриваре наглядно демонстрирует разницу между финской и шведской литературой того времени. Их “элегантная и усталостно-циничная проза” развивалась параллельно с тем, как в литературе на финском языке наметился отход от “неоромантизма, окрашенного символизмом, в сторону нового вида самокритичного реализма”». — Маташина, И. С. Восприятие родины...[диссертация]: С. 76.

наблюдательного прохожего впервые появился в Париже в XIX в. (фр. *flaneur*; *boulevardier* — прогуливающийся)²²⁰. Фланёров в литературе отметил Вальтер Беньямин. Произведения о фланёрах он характеризовал как мелкобуржуазные, никогда не выходящие «за рамки ограниченного обывательского кругозора»²²¹; сравнивал их авторов со «старьёвщиками», собиравшими коллекции курьёзов²²². Такой же ретроградной была проза на шведском языке в Финляндии. В широко распространённом жанре короткого рассказа того времени показана жизнь Гельсингфорса накануне Первой мировой войны²²³. Видным представителем группировки «дагдриваре» был Рунар Шильдт (1888–1925)²²⁴ — литературный редактор издательства Хольгера Шильдта (1889–1964). В неё входили также новеллисты Тюре Янсон (1886–1954), Хеннинг Сёдерельм (1888–1967), Густав Альм (1877–1944).

В одной из книг трилогии Улофа Энкеля о шведско-финляндских модернистах «Молодая Хагар Ульсон», в которой автор опирается на её дневниковые записи, есть глава, посвящённая критике «дагдриваре»-фланёров. 17 октября 1917 г. тогда ещё лично не знакомая с уже известной Сёдергран, но также прогрессивно мыслящая Хагар Ульсон сделала следующую характерную запись, обращённую против «современных писателей высокого полёта»: «Литературный декаданс длится до тех пор, пока это искусство считается искусством ради самих авторов. Ведь именно в этом и заключается признак всякого декаданса: в навязчивом, извращённом и эгоистичном желании

²²⁰ Образы фланёров, которые любят совершать неторопливые прогулки по городу в качестве развлечения и наблюдать городские сценки, встречаются в произведениях писателей разных стран в середине XIX в.: Н. В. Гоголя (повесть «Невский проспект», 1834); Эдгара Аллана По («Человек толпы», 1840); Шарля Бодлера («Поэт современной жизни», 1863).

²²¹ Беньямин, В. Фланёр / пер. с нем. С. А. Ромашко. // Беньямин, В. Бодлер. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 37–38.

²²² Там же: С. 88.

²²³ Barck, P. O. Arvid Mörne och sekeshiftets Finland [doktoravhandling]. // SSLS.— Helsingfors, København : Ejnar Munksgaard forlag. 1953. — Vol. 341. — S. 49.

²²⁴ Рунару Шильдту, кузену издателя Хольгера Шильдта, и описанию «специфики эстетики писателей-“дагдриваре”» на примере его творчества посвящён первый раздел Второй главы диссертации Маташиной (Маташина, И. С. Восприятие родины...[диссертация]: С. 76, сл.).

препарировать проявления своей собственной жизни»²²⁵. Ульсон была не единственной, кто понимал, что необходимость перемен назрела.

Когда Сёдергран принимала решение печатать свои стихи, шведские поэты Финляндии были очень продуктивными. Издавались многочисленные томики таких лириков, как Яльмар Фредрик Прокопé (1868–1927), Арвид Мёрне (1876–1946), Якоб Август Тегенгрэн (1875–1956), Бертель Грипенберг (1878–1947), Ярл Хеммер (1893–1944), Густаф Эмиль Циллиакус (1878–1961). Кроме Ярла Хеммера, все они относились к старшему поколению и использовали конвенциональный силлаботонический метр. Многие ранее публиковались в значительном в истории культуры Финляндии журнале «Эвтерпа», выходившем в 1901–1905 гг., где главным редактором был влиятельный критик Гуннар Кастрён (1878–1959). Лирические тексты этих авторов, представляющих старую школу версификации, собраны в антологии поэзии на шведском языке в Финляндии, вышедшей в 1923 г.; в неё же были включены и отличавшиеся новаторским языком стихотворения Сёдергран²²⁶.

Тема утраты шведами своего положения как высшего класса в Финляндии, ностальгия по прошлому, характерные для миропонимания «дагдриваре», часто доминировали в их творчестве. Именно этим отличались дагдриваре Финляндии от фланёров Швеции, по мнению Маташиной²²⁷. Авторы пытались «описать проблемы, волновавшие общество на рубеже XIX–XX веков»²²⁸ в стихах и прозе. Особенность обстановки была обусловлена с тем, что в начале XX в. в Великом княжестве Финляндском кардинально изменилась языковая ситуация и, как следствие, роль социальных групп. Финский язык был объявлен равноценным шведскому²²⁹, и шведская часть населения —

²²⁵ Enckell, O. Den unga Hagar Olsson : studier i finlandssvensk modernism (II). // SSLS. — Helsingfors. 1949. — Vol. 324. — S. 62.

²²⁶ “Ur Finlands svenska lyrik” : antologi. / Utg. och försedd med en översikt av Erik Kihlman. — Stockholm : Björck och Börjesson. 1923. — В антологии есть 14 стихотворений Сёдергран. Поэтессе, по всей вероятности, посчастливилось узнать о том, что и её поэзия вошла в данную антологию, о чём свидетельствует переписка с Хагар Ульсон 1922 г. (Ediths brev: S. 181, 213; SS2: S. 223 anm. 1, 2; S. 270 anm. 4).

²²⁷ Маташина, И. С. Восприятие родины.... [диссертация]: С. 74.

²²⁸ Маташина, И. С. Мотив потерянной родины в лирике К. А. Тавастшерны [статья]. // Финно-угорский мир, 2017. — №4 — С. 36.

²²⁹ См. выше прим. 44 на стр. 17.

господствующий класс — потеряла многовековое превосходство. Из инструмента влияния администрации и управления шведский превратился в язык меньшинства, т. к. по сравнению с финнами шведы всегда составляли малую часть населения страны²³⁰. Драматург, писатель и поэт Арвид Мёрне, произведения которого характеризовались социальной обращённостью, как и Рунар Шильдт в прозе, оплакивал «дворянские гнёзда», которые разрушались, оставляя владельцев ни с чем. Цитата заимствована из стихотворения «Пустынная земля»²³¹, напечатанного в журнале «Новый Аргус» в 1915 г.:

И вот умирающая эпоха

отправляется в небытие,

оставляя наследника без наследства

в разорённом горящем гнезде.

Nu sjunker ett döende tidevarv

i det eviga intets ro,

och lämnar sin ättling utan arv

i härjat, brinnande bo.

Необходимо в то же время отметить, что Арвид Мёрне был выдающимся поэтом «старой школы»; его лирику отличает изящество стиля. Он дебютировал в 1899 г. и за свою достаточно долгую творческую жизнь опубликовал несколько десятков поэтических книг²³². Примечательно, что и Мёрне, и Рунар Шильдт приветствовали грядущие изменения. Они высоко оценили стихи Сёдергран, когда она обратилась к одному — за советом²³³, ко второму — с просьбой о публикации (см. далее).

В лирике шведских поэтов Финляндии данного периода есть много разных привлекающих внимание поэтических текстов, однако в целях исследования приведём пример, типичный для разочарованных в жизни декадентствующих «дагдриваре»-поэтов, — стихотворение из цикла

²³⁰ В 1900 г. — 12,9% от всего населения. — Statistisk årsbok för Finland 1949. — S. 29. Цит. по: Barck, P. O. Arvid Mörne och sekelskiftets Finland: S. 30, anm. 50.

²³¹ Mörne, A. Ödemarkslandet. // Sommaratten : dikter. - Borgå : Holger Schildts förlag. - 1916. - S. 17.

²³² Первый сборник «Размер и рифма» (“Ritm och rym”). Мёрне номинировался на Нобелевскую премию по литературе четыре раза (1936, 1945, 1946 дважды). Кроме того, он был драматургом и автором прозаических текстов и эссе, напечатанных в издании «Швеция и шведская Финляндия» (“Sverige och det Svenska Finland”, 1918).

²³³ Renskrift...: S. 4 (в электронном документе); Rahikainen, A. Poeten...: S. 29.

«Парад рваньи»²³⁴ Яльмара Прокопé:

Я играл игру в своих мыслях,
я позвал их на маскарад,
они все торжественно прибыли,
но никто из них не был рад.

Jag lekte en lek med tankar,
jag bjöd dem till maskerad,
och alla spökade ur sig,
men ingen var riktigt glad.

По выражению Андрея Белого, «пессимизм, возведённый в принцип, притуплял жало разочарований. Человек, отходивший от жизни, грустно задумывался, очарованный величием собственного трагизма»²³⁵. В декадентской поэзии «лихорадочную напряжённость сменило созерцательное бездействие. Руслó жизни отхлынуло в сторону. С рёвом и грохотом мчалась по нему колесница пошлости»²³⁶. Не имея внешних и внутренних стимулов для развития, отличаясь безвкусицей и тривиальностью, к середине 1910-х гг. поэзия на шведском языке оказалась в тупике.

В двуязычной Финляндии продолжали в то же время издавать²³⁷ признанных классиков Юхана Людвига Рунеберга, Сакариаса Топелиуса (1818–1898) и принадлежавшего к следующему поколению реалиста Карла Августа Тавастшерну (1860–1898). Нельзя не противопоставить шведской поэзии Финляндии до Сёдергран то, что было написано на финском языке. Поэтический язык билингвы Армаса Лейно Леопольда Лённбума (1878–1926), известного под псевдонимом Эйно Лейно, формировался благодаря импульсам, полученным от Рунеберга, Гейне, финских народных песен / рун (дебютный сборник «Песни марта», 1896). Лейно–Лённбум был чрезвычайно продуктивным автором и создателем финского литературного языка. Его поэзия «в лучших своих достижениях» — «гимн жизни и творящему себя человеку», — такую характеристику дал

²³⁴ Procopé, H. Trasparaden. // Röda skyar : dikter av Hjalmar Procopé ; tredje samlingen. — Helsingfors : Söderström & C:o förlagsaktiebolag. 1907. — S. 91.

²³⁵ Белый, А. Символизм как миропонимание. // Мир искусства. — 1904. — № 5. — С. 173.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Rahikainen, A. Poeten....: S. 57. — Изданием произведений классиков шведской литературы занимался Хольгер Шильдт. Доход от этого востребованного во все времена сегмента изданий позволял ему вести и непривлекательный в коммерческом плане проект по изданию новейшей литературы. См. Дорофеева, Е. А. Издательская деятельность...: С. 53.

творчеству Лейно в своей работе Карху²³⁸. Советский литературовед пояснял: «Образы солнца, огня, лучезарного света как символы оптимистической веры в разум и человечность были типичны для этого выдающегося финского неоромантика»²³⁹.

Перечисление имён шведско-финляндских авторов позволяет сделать важное наблюдение: поэтами были только мужчины. «Наши сёстры носят пёстрые одежды... а я обхватила руками крест и плачу» — сокрушалась Сёдергран в дебютном сборнике²⁴⁰. В этих строках, возможно, звучит мысль поэтессы о собственном бездействии на фоне вовлечённости европейских «сестёр» по искусству в разнообразную активную творческую жизнь. «Женской» поэзии на шведском языке в Финляндии не было, а если она и была, то скрывалась под псевдонимами. Первой женщиной, которая издала в 1855 г. сборник «Стихотворные экспериментики» (“Små diktförsök”) под собственным именем, была Каролина Рунеберг (1808–1891), сестра поэта. Другие не решались открывать своё имя. Это относится и к знаменитой финской поэтессе Хилье Онерве Лехтинен (1882–1972), которая выпустила дебютный сборник «Диссонансы» (1904) как Л. Онерва. Все вышесказанное подтверждает, что и в социальной жизни, и в литературе шведской части Финляндии, наблюдалась стагнация, которая требовала изменения культурной парадигмы.

Возможно, новое мышление, пусть позже, всё равно пришло бы в Финляндию. Однако в 1916 г. в издательстве Хольгера Шильдта начала печататься вернувшаяся из Швейцарии петербурженка Сёдергран, которую при её жизни современники определили как поэта-реформатора, поэта-экспрессиониста.

2.3. Восприятие художественной практики экспрессионизма в Швеции и Финляндии

2.3.1. Общая характеристика

В статье «Наблюдения бестолкового», опубликованной в феврале 1919 г. в газете «Дагенс Пресс», Хагар Ульсон сопоставила Сёдергран и «молодую лирику Германии»²⁴¹. Речь шла о поэзии

²³⁸ Карху, Э. Г. История...: С. 146.

²³⁹ Там же: С. 119.

²⁴⁰ “Våra systrar gå i brokiga kläder” («Наши сёстры носят пёстрые одежды»). // SD: S. 61; SS1: S. 33.

²⁴¹ [Olsson, H.] Hgr. O. Fåvitska betraktelser. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 32. — S. 5; Olsson, H. Fåvitska betraktelser. // Tidiga fanfarer: S. 23; Ediths brev: S. 44 — комментарий Хагар Ульсон к письму Сёдергран № 4 от 5 февраля 1919.

экспрессионистов. В связи с этим необходимо обратиться к основополагающим постулатам экспрессионизма как одному из ярчайших авангардистских явлений эпохи, а также определить метод сравнения поэзии Сёдергран и экспрессионистов.

Слово «экспрессионизм» (лат. *expressio* — выражение; выражаю), как и «модернизм», имеет латинское происхождение. В романских языках, например, французском, оно относится к бытовой лексике, в то время как в германских языках — к специальной лексике иностранного происхождения. Это делает слово чуждым по звучанию в шведском языке, но, возможно, оправдывает его корректность как термина по отношению к явлению, родившемуся вне национальной культуры²⁴².

Экспрессионизм одинаково ярко проявлял себя и в литературе, и в живописи, но ранее всего именно в живописи. Первых мастеров объединял принцип поиска художественных средств выразительности, исходя из инстинктивной реакции, которую каждый, как отмечал Анри Матисс, выражал по-своему: «Для кого-то реальный взрыв — это цветное пятно, для другого — нагромождение сломанных плоскостей»²⁴³. Понятие «инстинкт / интуиция» (лат. *intuitio* — созерцание, всматривание) является ключевым для понимания источников творчества экспрессионистов и Сёдергран.

Существование творческой интуиции — «бессознательного (неосознаваемого) первопринципа творчества»²⁴⁴ — признавали многие философы. Разделил знание на две категории Гераклит (6–5 вв. до н.э.): рациональное — познаётся «путём исследования»; чувственное — «ощущается само по себе»²⁴⁵. Артур Шопенгауэр (1788–1860) в работе «Мир как воля и представление» (1818), утверждал, что интуиция лежит в основе всего и объемлет мир, что

²⁴² В словаре SAOB слово “expressionism” как в контексте живописи, так и литературы регистрируется 1913 г., намного раньше, чем «модернизм». Глагол «выражать» на шведском языке — “uttrycka”.

²⁴³ «Анри Матисс, 1869–1954 : живопись, рисунок, декупажи» ; совмест. фр.-рус. проект выставки ; каталог-альбом. / Общ. редакция Е. Б. Георгиевской и А. Г. Костеневич — М. : Галарт, 1993. — С. 11.

²⁴⁴ Фрейд, З. Психология бессознательного — СПб. : Питер, 2002. — 390 с.

²⁴⁵ Чащегорова, Н. А. Формирование концепции интуитивного знания в философских учениях античности : от досократиков до неоплатонизма. — Екатеринбург: УрГУПС. // Вестник ОГУ №7 (101), 2009. — С 104–108.

«оригинальные и истинные творения» создаются исключительно интуицией²⁴⁶. Карл Густав Юнг (1875–1961), описывая психологические типы, определял интуицию как «инстинктивное схватывание всё равно каких содержаний»²⁴⁷, подчёркивая её неконтролируемый характер. Ранее Эдгар Аллан По в эссе «Поэтический принцип» говорил о бессмертном инстинкте, таящемся в глубине души, который он отождествлял с чувством прекрасного (1850)²⁴⁸.

Как отдельное направление в философии интуитивизм, в котором интуиция определяется как более достоверное, чем научное, средство познания, возник в конце XIX — начале XX вв. Развивал идеи интуитивизма и философии жизни французский философ Анри Бергсон (1859–1941). В своём самом известном произведении «Творческая эволюция» он писал о том, что интуиция и вдохновение рождаются инстинктивно²⁴⁹. Практически в такой же терминологии в обращении к читателям в сборнике «Сентябрьская лира» Сёдергран сообщала о своём инстинктивном вдохновении²⁵⁰. Развитие интуиции и творческих способностей, по Бергсону, — главное условие эволюции и преодоления регрессивных тенденций. Этот постулат полностью соответствовал программе модернистов, которые стремились изменить консервативное мировоззрение и быть современными. Одновременно с Бергсоном, для которого интуиция составляла сокровенную природу предмета или явления, о технике «вчувствования» в образ говорил первый теоретик движения экспрессионизма немецкий философ Вильгельм Вorrингер (1881–1965)²⁵¹. Работы Бергсона и Вorrингера о новом принципе творчества, для которого характерно возбуждение интуитивного начала, вышли практически одновременно — в 1907 г. Необходимо отметить, что не

²⁴⁶ Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. / В пер. и под ред. Ю. И. Айхенвальда. // Полн. собр. соч. в 4 томах. Т. 2. — М. : Изд. Д. П. Ефимова : тип. Вильде, 1910, 1901. — С. 381.

²⁴⁷ Юнг, К. Психологические типы. — М. : Прогресс–Универс, 1996. — С. 596.

²⁴⁸ Poe, E. A. The Poetic Principle. [Digital resource]. — URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> (date of treatment: 11.03.2025).

²⁴⁹ Bergson, H. L'Évolution créatrice. — Paris: F. Alcan. 1907. — 428 s.

²⁵⁰ В шведском языке слово “instinkt” в первом значении имеет отношение к вдохновению “ingivelse” и интуиции “intuition”; во втором значении — к животным инстинктам. См. SAOB на “instinkt”.

²⁵¹ Worringer, W. Abstraktion und Einfühlung : ein Beitrag zur Stilpsychologie [dissertation 1907]. [Digital resource]. — München: Piper. 1921. — 179 S. — URL: <https://archive.org/details/abstraktionunde00worrueoft> (accessed: 19.02.2024).

только авторское видение, но и восприятие зрителя или читателя тоже начинало меняться — и у них должна была развиваться интуитивная рефлексия.

Несколько позже, в 1911 г., «русский мюнхенец» и один из основателей творческой группы «Синий всадник» Василий Кандинский (1866–1944) опубликовал трактат «О духовном в искусстве» (на немецком языке). Текст был сразу напечатан и на русском. В нём автор говорил о внутреннем зрении и о художественном синтезе²⁵². В 1912 г. в брошюре «Синий всадник» были представлены программные документы объединения, выступавшего от имени всех «молодых» и «диких»²⁵³ представителей «великих в духовном отношении стран» — Франции, Италии, России, Германии, в которых новая творческая реальность рассматривалась как бескровная революция «от эпохи вильгельмовой к модерну»²⁵⁴ и как «целостное явление» в его синтетичности вербального и визуального²⁵⁵. Экспрессионисты-практики и теоретики отмечали глубинный характер и комплексность этой художественной традиции.

Значительный вклад в развитие экспрессионизма сделал писатель, критик и галерист Герварт Вальден (1849–1941)²⁵⁶, основатель литературно-художественного журнала «Дер Штурм» (нем. “Der Sturm”)²⁵⁷ и одноимённой галереи. В своих статьях, опубликованных в журнале, он определял общую природу нового движения как немиметическую: «Копирование природы не творчество...

²⁵² Кандинский, В. В. О духовном в искусстве : из архива русского авангарда ; проспект к выставке «Советское искусство 20–30-х гг. // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде ; декабрь 1911 – январь 1912 г. — Петроград, 1912. — Т. 1. — Л. : Фонд «Ленинградская галерея», 1989. — С. 61–63.

²⁵³ У объединения «Синий всадник» была схожая с французскими фовистами группы Матисса художественная программа; (фр. fauve — дикий).

²⁵⁴ «Синий всадник». / Под ред. В. В. Кандинского и Ф. Марка. / Пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. — М. : Изобразительное искусство, 1992. — С. 1–2.

²⁵⁵ О синтетизме искусств писал советский искусствовед и литературовед Иоффе И. И. (1891–1947). — Иоффе, И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. — Л. : ОГИЗ Ленизогиз, 1933. — С. 18, сл.

²⁵⁶ Бонами, З. А. Герварт Вальден — куратор нового искусства : жизнь и судьба. — М. : Гараж, 2022. — 312 с.

²⁵⁷ Издавался в течение 22 лет: в 1910–1932 гг. в Берлине. В нём печатались как литературные новинки, так и выдающиеся произведения художественного авангарда.

Подражание природе плодит на картинах лишь трупы, пададь или имитации фотографии. Средства природы иные, чем средства искусства»²⁵⁸. Заслуга Вальдена состоит в том, что ему удалось реализовать на практике три основополагающих идеи эпохи: её синтезирующий характер, глобальный характер и интеграцию женщин, которые активно участвовали в выставках и публиковали свои литературные произведения в «Дер Штурме». Актуализация этих принципов раскрывает природу экспрессионизма как всеобщего явления.

Термин «экспрессионизм» по отношению к литературе использовал один из его идеологов, немецкий писатель и публицист Курт Хиллер в 1911 г., который заявил: «Мы — экспрессионисты»²⁵⁹. Нам снова нужны содержание, воля, нравственность» (нем. *Gehalt, Wille, Moral*)²⁶⁰. Стимулом для объединения разрозненного на начальном этапе литературно-художественного экспрессионизма стали международные выставки. Благодаря Вальдену, публика в Германии познакомилась не только с живописью, но и с поэзией и манифестами итальянских футуристов. В 1912 г. в номере 103 на немецком языке был опубликован технический манифест Умберто Боччони и Карло Карра, посвящённый живописи (*Manifest der Futiristen*)²⁶¹, в номере 104

²⁵⁸ Вальден, Г. Сопротивление. / Пер. Марины Изюмской по : Walden, H. *Gesammelte Schriften* — 1-ste Bd. *Kunstkritiker und Kunstmaler*. — Berlin : Verlag der Sturm. 1919. // Бонами, З. А. Герварт Вальден: С. 238.

²⁵⁹ На русском языке с некоторыми произведениями лирического экспрессионизма можно познакомиться в двух сборниках. Из них самый ранний: «Молодая Германия» : антология современной немецкой поэзии. / Под редакцией Григория Петникова. Предисловие Роберта Пельше. — Харьков: Государственное издательство Украины, 1926. — XIV, [2], 424 с. — Кроме Петникова, переводы выполнили: О. Мандельштам, С. Городецкий, М. Зенкевич, Б. Пастернак, Вл. Пяст, А. Луначарский, В. Сологуб, М. Зенкевич и др. В конце XX в. переводчик и литературный критик В. Л. Топоров издал сборник, в котором выступил основным переводчиком, «Сумерки человечества» : лирика немецкого экспрессионизма. / Сост. В. А. Топоров, А. К. Славинская ; вступ. ст. В. Л. Топорова. — М. : Московский рабочий, 1990. — 270, [1] с., илл.

²⁶⁰ ЭСЭ: С. 402.

²⁶¹ Boccioni, U; Carrà, C. *Manifest der Futiristen*. [Digital resource]. // *Der Sturm* № 103 (23.03.1912) — S. 822–824. — URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabg19120323-01.1.1&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (accessed: 27.01.2025).

— первый манифест Томмазо Маринетти 1909 г. (Manifest des Futurismus)²⁶², в котором содержались призывы к разрушению культуры прошлого. Сёдергран, которая в это время жила в Швейцарии, могла читать их тогда же. Тидестрём сообщает, что она обсуждала немецких экспрессионистов с профессором Кастрёном в 1915 г.:

«...разговор... зашёл о современной немецкой лирике. Интересно, что, по воспоминаниям Кастрёна, Эдит была знакома с радикальным в плане литературы журналом “Der Sturm”»²⁶³.

По своим идеологемам лирический экспрессионизм был идентичен живописному. Корни нового мироощущения крылись в смене позитивистских воззрений иррациональными интуитивистскими теориями Шопенгауэра и Бергсона, идеями, близкими экзистенциализму, датчанина Сёрена Кьеркегора (1813–1855). Отметим, что для экспрессионистов-лириков, в том числе для Сёдергран, большое значение имели некоторые суждения Фридриха Ницше, которые были ключевыми понятиями его философских размышлений. Среди тех идей, которые были «перенесены в сферу поэзии»²⁶⁴, можно назвать следующие: «Бог умер», «сверхчеловек», «вечное возвращение», а также концепт «воли»²⁶⁵. Однако не стоит переоценивать влияние Ницше, поскольку достаточно сложно определить, насколько глубоко его идеи — и какие именно — вошли в действительности в сознание модернистов и как авторы применяли их в своём творчестве. Но что

²⁶² Marinetti, F. T. Manifest des Futurismus. [Digital resource]. // Der Sturm. №104 (30.03.1912) — S. 828–829. — URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabg19120330-01.2.4&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (accessed: 27.01.2025).

²⁶³ Tideström, G. Edith Södergran: S. 64. — Нет никаких указаний, была ли Сёдергран знакома с не менее значительным журналом «Ди Акцион», издававшимся Францем Пфемфертом в Берлине, в котором также печатались экспрессионисты.

²⁶⁴ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма : профили чужести. — Екатеринбург : Уральский гос.-пед. университет, 2002. — С. 25.

²⁶⁵ В повести Ф. Ницше «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (1883–1885) прослеживается мотив «воли к мощи / власти» (нем. Wille zur Macht). Однако, кроме «воли к мощи / власти», в «Заратустре» речь идёт и о других видах «воли»: воля к равенству, воля к истине, воля к созиданию, воля к самому себе и др., где ключевое слово «воля» возможно понимать как способность определиться в целеустремленном действии, мобилизовать свои силы и способности.

касается потенциала немецкого языка, его возможностей, Ницше использовал его гибкость и продуктивность словообразования в полной мере, что сознавал сам и писал об этом²⁶⁶, призывая всех осовременить, «модернизировать» вслед за ним литературный язык. Произведения Ницше, несомненно, могли быть тем примером отхода от банальностей и стереотипов, образцом активного словотворчества, к которому стремились все модернисты, — они «последовательно развили его принцип подвижности в языке»²⁶⁷. Кроме того, Ницше поддерживал концепции дионисова (инстинктивного) и аполлонического (рационального) характера искусства. Следует подчеркнуть, что экспрессионисты, как и Сёдергран, читали Ницше в оригинале и могли понимать его, минуя интерпретации переводчиков.

По сравнению с другими литературными группировками, экспрессионизм отличался неоднородностью: «У него не было единого стилевого канона», — резюмирует известный российский исследователь немецкого экспрессионизма Н. В. Пестова²⁶⁸. В предисловии к антологии мировой поэзии «Пять континентов» также отмечается, что в странах немецкого языка экспрессионизм был как «взрыв, жест, судорога: судорожно поднятая к небу рука, с такой скоростью у него не осталось времени даже на создание “формы”»²⁶⁹. Значительное разнообразие несхожих поэтических приёмов и техник версификации оправдывает наименование экспрессионизма как «движения», выбранное для этого литературно-художественного явления Вальденом²⁷⁰. Поэтому в широком смысле нельзя говорить о «поэтике экспрессионизма», как говорят о поэтике больших литературных стилей. У каждого автора были значительно отличавшиеся индивидуальные особенности художественного языка, что в полной мере относится к Сёдергран. Кроме того, не существовало манифеста экспрессионизма как отдельного документа с декларацией эстетических принципов. В качестве документов рассматривались статьи Вальдена в журнале «Дер Штурм» и статьи писателей Альфреда Дёблина и Казимира Эдшмида, в которых

²⁶⁶ Ницше, Ф. Письма. «Речь не о книгах, а о жизни» : переписка Ницше с Готфридом Келлером, Георгом Брандесом и Августом Стриндбергом». / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. И. А. Эбаноидзе. // Новый мир: Лит.-полит. и науч. журн. — 1999. — № 4. — С. 130–162.

²⁶⁷ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 25.

²⁶⁸ Там же: С. 37.

²⁶⁹ Les cinq: P. 8–9.

²⁷⁰ Бонами, З. А. Герварт Вальден...: С. 37.

утверждался творческий метод с использованием внутреннего зрения²⁷¹. На этом приёме остановимся подробнее.

Бар, которого цитируют шведские учёные, исследующие Сёдергран (Тидестрём, Бруннер), в эссе «Экспрессионизм»²⁷², где речь идёт об изобразительном искусстве, повторил свою раннюю идею и тезисы других авторов о том, что экспрессионист обращается к глубинным образам. Однако в новой работе Бар говорил и о технике «обращения» — об использовании нового вида зрения, поскольку, приспосабливаясь к изменениям внешнего мира, глаз модифицировался. Благодаря этому стало возможно смотреть «в себя», появилось мысленное зрение. Ссылаясь на Гёте и исследователя функций глаза анатома Генриха Мюллера (1820–1864), Бар отмечал, что для «внутреннего видения» опыт не обязателен, а воображение априори может быть продуктивным²⁷³. Автор сделал интереснейший вывод о том, что художник тогда становится художником, когда глаза тела соприкасаются с глазами духа, и картина, полученная внешним зрением, совмещается с образом, созданным индивидуальным внутренним зрением. В этом, по Бару, кроется суть нового творческого воззрения и более узко — суть экспрессионизма. Таким образом, Бар, вслед за Матиссом, Воррингером, Бергсоном и Кандинским, также апеллировал к глубинным источникам творчества и предлагал понимать экспрессионизм как искусство находить подсознательные образы. Однако он внёс в общую идею уточнение о расширенной функции зрения.

2.3.2. Интерпретация постулатов экспрессионизма в Швеции и Финляндии

Улоф Энкель в работе «Эстетизм и ницшеанство в лирике Сёдергран» ссылаясь на эссе «Страсти» (1781) шведского поэта Тумаса Турильда (1759–1808) как на самое раннее обсуждение темы экспрессионизма на шведском языке. Турильд был сторонником движения «Бури и натиска»

²⁷¹ Дёблин, А.; Эдшмид. К. Манифесты экспрессионизма. [Электронный ресурс]. / Пер. с нем. Вальдемара Вебера — URL: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/2/manifesty-ekspressionizma.html> (дата обращения: 30.01.2025); Дёблин А. Футуристическая словесная техника : открытое письмо Ф. Т. Маринетти, 1913 г. [Электронный ресурс]. // Иностранная литература. — 2011. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2011/4/futuristicheskaya-slovesnaya-tehnika.html> (дата обращения: 24.12.2024).

²⁷² Bahr, H. Expressionismus. — München : Delphin-Verlag. 1920. — 119 s. (Первое издание — 1916 г.).

²⁷³ Ibid.: S. 106–110.

и оппонентом классической художественности эпохи Просвещения. Это свидетельствует в пользу того, что Швеция была с самого начала затронута теми же процессами обновления сознания, что и страны континентальной Европы. Турильд писал: «Моё право — выражать чувство, а не давать описание чувства»²⁷⁴. Здесь шведский автор XVIII в. использует глагол “uttrycka” («выражать») германского корня, который синонимичен “expressio” латинского происхождения. По сути, Турильд апеллировал к эмотивности авторского языка. Призыв к эмоциональной окрашенности произведений Улоф Энкель находил не только у Турильда, но и ранее у Дени Дидро (1713–1784). Впервые в европейской литературе, по его мнению, экспрессионизм заявил о себе в сатире «Племянник Рамо» (1762). Речь идёт о «животном крике страсти» в поэзии (фр. *le cri animal de la passion*), т.е. рефлексии, которой не хватало авторам уже в XVIII в. Сцену в парижском «Кафе де ла Режанс» Улоф Энкель перенёс в цюрихское «Кабаре Вольтер» и спроецировал диалог XVIII в. в начало XX-го. Стихи должны быть подобны «неартикулированному крику» (*ett oartikulerat skri*)²⁷⁵ — здесь Улоф Энкель обращается к работе шведского литературоведа, члена Шведской академии Мартина Ламма (1880–1950) «Романтика эпохи Просвещения» (“*Upplysningtidens romantic*”, 1920). Мотив крика / вопля (*skri*) прослеживается у Пера Лагерквиста в титульном стихотворении сборника «Ужас» (“*Ångest*”, 1916): «Ужас, ужас, ты мне жребием стал, / болью гортани, / воплем души во вселенной...»²⁷⁶. Диктониус в 1926 г. защищал «бесформенность и аморфность» своих стихотворений тем, что вздох или крик (*en suck, ett skri*) поэта не имеет формы²⁷⁷. Этими тезисами утверждается эмоциональная составляющая творческого процесса, а также корректность идеи единства и непрерывности «длинной» эпохи модернизма и переходящего характера идеологем.

Как вопль, который невозможно сдержать, отражение вызовов современности в искусстве можно идентифицировать в Скандинавских странах в конце XIX в. В 1893 г. норвежский живописец Эдвард Мунк (1863–1944) создал красноречивую пастель, в которой визуализирована эмоция «жуткий страх»: искажённая внешность кричащего человека показана на фоне цветовой

²⁷⁴ Thorild, T. *Passionerna*. [Digital resource]. — Stockholm. 1785. — S. 4. — URL: <https://archive.org/details/passionerna1785thorild/page/n3/mode/2up> (date of treatment: 06.09.2024). — Цит. по: Enckell, O. *Esteticism...*: S. 13.

²⁷⁵ Enckell, O. *Esteticism...*: S. 13.

²⁷⁶ Лагерквист, П. / Пер. А. Парина. // *Поэзия Европы в 3 томах*. Т. 2, кн. 2. — М. : Художественная литература, 1978. — С. 447–448.

²⁷⁷ Diktonius, E. *Södergran som uppfostrare*. // *Arbetarbladet*. — 1926. — Vol. 9. — S. 5.

фантазмагории неба²⁷⁸. Эта картина — один из примеров синестезии в творчестве. В ней соединилось несколько чувственных переживаний, вызывающих мгновенную реакцию: зрительные — краски заката над фьордом Кристиания (совр. Осло-фьорд), и звуко-слуховые — услышанный крик. Но тогда это был единичный пример интуитивной рефлексии в творчестве.

В XX в. восприятие экспрессионизма изменилось. В 1911 г., в связи с одной из выставок, термин «экспрессионизм» впервые на шведском языке использовал шведский искусствовед и критик Карл Моселиус. Его статья «Импрессионизм и экспрессионизм» (1911) с подзаголовком «о психологии искусства» была напечатана в стокгольмской газете «Дагенс нюхетер»²⁷⁹ и сразу перепечатана на финском языке в Гельсингфорсе²⁸⁰. Таким образом она стала одновременно известна и в Швеции, и в двуязычной Финляндии. Обращает на себя внимание то, что Моселиус, как и Бар²⁸¹, строил свою аргументацию на противопоставлении миметического импрессионизма и самодостаточного экспрессионизма.

Теперь речь шла не об эмоциональной экспрессивности, а о способе получения образов. В описании творческого метода экспрессионизма Моселиус использовал редкочастотное греческое слово «эндосмос» (греч. *Ενδοσμός* — всасывание внутрь). Созидание посредством эндосмоса, т.е. перемещения объекта изображения в индивидуальность автора, задача которого как можно более лаконично передать его сущность, — так определил его Моселиус. Это нетривиальное сравнение созвучно «вчувствованию» Воррингера. Таким образом, с одной стороны, в шведском языке слово «экспрессионизм» в значении современной художественной категории стало заменой отсутствовавшего слова «модернизм», а с другой — указывало на уникальный характер созидательного процесса. Моселиус проанализировал также и тему новой техники в живописи: он

²⁷⁸ Как иллюстрацию к своей записи 1892 г.: «Я шёл с двумя друзьями по дороге — и начался закат. Окрасилось вдруг небо кроваво-красным — я остановился, усталый до смерти, облокотился на ограду — над этим сине-чёрным фьордом, и город был внизу в кровавых отсветах. Мои друзья ушли вперёд, а я остался, меня трясло от ужаса — я слушал, как со стороны шёл непрерывный крик, которым захлебнулась вся природа». — Оригинал на норвежском языке опубликован на сайте Музея Эдварда Мунка в Осло: Мунк, Э. Текст «Крик». [Digital resource]. — URL: <https://www.munchmuseet.no/skrik/video-om-munchs-skrik-tekst/> (accessed: 21.02.2024).

²⁷⁹ Moselius, C. Impressionism och expressionism. // Dagens Nyheter. — 1911. — Vol. 14679. — S. 6.

²⁸⁰ Moselius, C. Impressionismi ja expressionismi. // Helsingin Sanomat. — 1911. — Vol. 76. — S. 7.

²⁸¹ Bahr, H. Expressionismus: S. 49.

обратил внимание на схематичность образов. Экспрессионист работает с чёткими линейными контурами, стремясь в пейзаже наметить архитектурный силуэт, а в лице – только основные черты, чтобы создать общий образ.

Пер Лагерквист перенес идеологемы экспрессионизма из живописи в литературу. В программном эссе 1913 г. «Искусство слова и изобразительное искусство : об упадке современной литературы : о жизнестойкости современной живописи»²⁸² автор требовал новизны образов и средств выразительности, большей стилизации, строгой простоты. Знакомый с современной живописью, Лагерквист писал о ясности и лаконичности, призывал использовать приёмы геометричности и минималистичности кубизма в литературных текстах.

Обращение к цитатам из Моселиуса и Лагерквиста свидетельствует о том, что скандинавские авторы основательно понимали и умели описывать природу новой художественной тенденции. Заметим, что, отличаясь по технике, по своей сути экспрессионизм в живописи (Матисс, «Синий всадник») близок кубизму (Сезанн, Пикассо): для этих традиций правдивость в отображении лиц и среды теряет свою актуальность — обе передают несуществующие, часто искажённые образы, которые присутствуют исключительно в авторском сознании; художники создают то, чего нет в реальности. С другой стороны, они имеют общий телеологизм, т.е. цели вне пределов произведения, в данном случае — соответствие современности и обращённость в будущее. В Финляндии и Швеции эти радикальные модернистские тенденции воспринимались как максимально близкие; соприкасающимися с ними считались футуризм²⁸³ и кубо-футуризм. В поэзии Сёдергран взаимодействуют несколько художественных практик: критики сравнивали её экспрессионистский верлибр с кубистическими построениями²⁸⁴. Так же писали о «кубизме и экспрессионизме» в поэзии

²⁸² Lagerkvist, P. Ordkonst och bildkonst : den modärna litteraturens dekadens : den modärna konstens vitalitet. // Ord och bild. — Stockholm : Wahlström och Widstrand. 1913. — Vol. 12.; Lagerkvist, P. Ordkonst och bildkonst : om modärn skönlitteraturens dekadens : om den modärna konstens vitalitet / med ett förord av August Brunius. — Stockholm : Bröderna Lagerström. 1913. — 64 s. — В шведском журнале «Слово и образ» (“Ord och bild”) освещались вопросы современной литературы и искусства. Журнал издавался в Стокгольме и был известен в Финляндии. В ходе проведения исследования журнал не был доступен.

²⁸³ [Eklund, R. R.] R. R. E. En futuristisk bok. // Vasabladet. — 1916. — Vol. 183. — S. 2.

²⁸⁴ Enckell, R. Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi. // Hufvudstadsbladet. — 1926. — Vol. 329. — S. 12.

Лагерквиста²⁸⁵. Такова была особенность восприятия новаторских экспериментов в искусстве в Скандинавии: их понимали, как линейный излом и в живописи, и в литературе. Поэтические тексты Сёдергран с определённой долей уверенности можно определить как литературную аналогию авангардистских произведений в изобразительном искусстве.

В 1920 г. Хагар Ульсон написала статью «Экспрессионистское зрение и его влияние на современное искусство»²⁸⁶. Это была рецензия на второе издание эссе Бара «Экспрессионизм» (1920). Повторяя Бара, Хагар Ульсон отмечала, что новая эстетика — это картины, увиденные «внутренним глазом». Она сравнивала активный неспящий глаз экспрессиониста с бездейственным зрачком импрессиониста — «пассивным регистратором природы». Расширяя тему, автор поясняла: экспрессионизм — это «постоянное бодрствование, бунт против ограничений, узости мысли, застоя»²⁸⁷. Хагар Ульсон сделала предположение и о том, что у поэтов развилась «новая способность, которая основана на иных законах, чем у простого зрения, — это позволяет им всматриваться, выражаясь обыденным языком, в деформированный мир, визионерский мир»²⁸⁸.

Критические статьи демонстрируют понимание авторами не только сущности новых тенденций, но и тонкостей их проявления. Особенность творческого метода экспрессионистов, которую достаточно сложно обнаружить, удалось, например, сформулировать авторитетному критику Раббе Энкелю. Он отмечал его динамизм: в модернистской поэзии восприятие произведения происходит напрямую и зрением, и чувством; автор-экспрессионист более активен, поскольку сосредоточен «на отборе образов, стремясь передать не внешнюю действительность, а движение души»²⁸⁹. Экспрессионизм — это действительно явление исключительно индивидуальной природы, поскольку «движения души» у всех разные и неповторимые. Этим можно объяснить и отсутствие стилистического единства у экспрессионистов. Отбор мелькающих кадров, возникающих в плоскости совмещения внешнего и «внутреннего» глаза, приводил к созданию уникальных, неподражаемых полотен и текстов.

²⁸⁵ Enckell, O. Esteticism...: S. 12.

²⁸⁶ [Olsson, H.] Hgr. O. Det expressionistiska seendet och dess inverkan på den moderna konsten. // Dagens Press — 1920. — Vol. 94. — S. 5; Olsson, H. Det expressionistiska seendet och dess inverkan på den moderna konsten. // Tidiga fanfarer: S. 24–30.

²⁸⁷ [Olsson, H.] Hgr. O. Det expressionistiska... // Dagens Press — 1920. — Vol. 94. — S. 5

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Enckell, R. Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi.

Таким образом, в отличие от романтиков и символистов, искавших художественные образы вне человека, экспрессионисты находили их в себе. Безусловно, необходимо учитывать, что и грани отличия интенсивности «движения души» очень тонкие. Символика образов у Сёдергран была сложной и многозначной, стихотворениям присущи динамизм в разворачивании поэтических картин и непредсказуемость в смене мотивов. Новизна поэтической реальности и оригинальность лирического языка являются важнейшими характеристиками Сёдергран как прогрессивного современного автора.

2.3.3. Периодизация модернизма в литературе на шведском языке в Финляндии

В Финляндии модернистские тенденции получили благоприятное развитие. Большую роль в этом сыграло издательство Хольгера Шильдта. Периодизация модернизма как эпохи в шведской литературе Финляндии в отечественной науке отсутствует в силу неразработанности темы. Предлагается выделить три этапа; в контексте исследования рассматривается в основном поэзия.

Первый из них можно обозначить 1916–1921 годами. В самом начале этого этапа Сёдергран была единственным печатавшимся модернистом-поэтом и подвергалась серьёзной критике. Однако одновременно с ней в литературу вошла Хагар Ульсон дебютным романом «Ларс Турман и смерть» (1916). В статье московского литературоведа Е. А. Дорофеевой о творчестве Хагар Ульсон говорится, что в первых рецензиях на этот роман «отмечен его психологизм и новизна, в чём-то близкие линии Пера Лагерквиста в Швеции. Уже в этом произведении можно увидеть отказ как от эстетики “праздношатающихся” [дагдриваре], так и от принципов реалистического повествования»²⁹⁰. Таким образом, первыми модернистами в литературе Финляндии стали всё-таки женщины, что достаточно уникально. В 1919 г. Рагнар Рудольф Эклунд (1895–1946) выпустил сборник стихотворений в прозе «Земной алтарь». В 1921 г. на литературной сцене появился поэт-музыкант Эльмер Диктониус; его первый сборник — «Моё стихотворение». Начиная с 1916 г., после выхода «Стихотворений» Сёдергран, в Финляндии было опубликовано много статей и рецензий, освещающих новые творческие приёмы. Особая роль в формировании общественного мнения принадлежала Хагар Ульсон, которая работала литературным редактором газеты «Дагенс Пресс» в течение тридцати лет, начиная с 1918 г. Подобно Вальдену в континентальной части Европы, она

²⁹⁰ Дорофеева, Е. А. Творчество Хагар Ульссон (1893–1978) и прорыв писателей «нового поколения». К 100-летию финско-шведского модернизма. // Коллективная монография «Скандинавские чтения 2016». — СПб : МАЭ РАН, 2018. — С. 510.

внесла значительный вклад в поддержку передовых художественных интенций в Финляндии на самом раннем этапе, культивировала «дух новизны» — *l'esprit nouveau*²⁹¹. Улоф Энкель в предисловии к сборнику статей Хагар Ульсон «Ранние фанфары», опубликованном в 1953 г., отметил, что с её приходом в редакцию газеты «Дагенс Пресс» для шведской литературы Финляндии начался новый период. Как и Сёдергран, Хагар Ульсон открыла дорогу к более свободному творчеству, более смелым поэтическим опытам²⁹². В статьях звучал призыв отказаться от субъективистского подхода к творчеству и от реализма, ограниченного местными темами, мотивами и образами.

Второй этап: 1921–1930 гг., когда движение к обновлению литературного языка поддержали сторонники и последователи Сёдергран и была предпринята попытка институализации новой эстетики через журналы «Ультра» и “Quosego”. Оба издания практиковали международный культурный обмен — благодаря этому Финляндия оказалась включена в мировое сообщество реформаторов-модернистов. В журналах публиковались актуальные материалы, посвящённые новой литературе, театру, живописи в Финляндии, Скандинавии и других странах Европы. В журнале «Ультра», в отличие от “Quosego”, выступали и финские авторы. Подбор произведений и комментарии часто имели выраженную социальную направленность. Это десятилетие было временем расцвета поэтических опытов, близких тенденциям экспрессионизма, кубизма, футуризма, дадаизма, абсурдизма. Кроме Диктониуса, отметим творчество поэтов Раббе Энкеля (1903–1974), Гуннара Бьёрлинга (1887–1960), Чёрстин Сёдерхольм (1897–1943), а также Генри Парланда (1908–1930). Обзорные критические статьи о новинках литературы публиковались в прессе на шведском языке: «Дневная пресса» (1914–1921) / «Шведская пресса» (с 1921 г.) (“Dagens Press” / “Svenska Pressen”); «Столичный листок» (“Hufvudstadsbladet”); в журнале «Новый Аргус» (“Nya Argus”).

Начало третьего периода можно обозначить 1930-ми гг., когда в литературу вошло новое поколение авторов и началось изучение двух феноменов: модернизма и Сёдергран. Тогда созданный ею новый поэтический мир стал источником вдохновения и стимулом для творческих экспериментов многих авторов двуязычной Финляндии и Швеции. Поскольку идеология в

²⁹¹ Olsson, H. En internationell modernistisk antologi. // *Tidiga fanfarer*: S. 46. — “L’Esprit Nouveau” — журнал, издававшийся во Франции в 1920–1925 гг., в котором обсуждались вопросы современного искусства, а также спорта.

²⁹² Enckell, O. Förord. // Olsson, H. *Tidiga fanfarer*: S. 7.

Скандинавии и Финляндии в XX в. не имела влияния на культуру, созидательный процесс, начатый Сёдергран в соответствующей времени культурной парадигме, искусственно не прерывался. Существует вероятность, что модернизм, характеризующийся «общим стремлением к новизне, обновлению, желанием быть современным», как отмечает «Толковый словарь Шведской академии», продолжается до сих пор. В таком случае это свидетельствует в пользу корректности тезисов Адорно о безостановочном процессе в культуре и Хабермаса — о неисчерпанном потенциале модернистской устремлённости, по крайней мере, на примере Финляндии.

2.4. Обоснование метода сравнения с использованием топоса «чуждость»

Как и в случае с интерпретацией модернизма, для объяснения существа тенденций экспрессионизма начала XX в. сложно найти простую и чёткую формулировку. Часто его всё же характеризовали как «течение под знаком максимума экспрессии»²⁹³. В сборнике статей «Русский экспрессионизм» его, например, определяют как художественную систему, в которой «...утверждается идея... прямого эмоционального воздействия, подчёркнутой субъективности творческого акта, повышенной аффектации, сгущения мотивов боли, крика и таким образом принцип выражения преобладает над изображением»²⁹⁴. Расширяет трактовку характера экспрессионизма статья в «Словаре экспрессионизма»: «Пафос экспрессионизма исключал гармонию, соразмерность, композиционную, ритмическую или цветовую уравновешенность, произведение должно было не радовать глаз и слух, а будоражить, возбуждать, а ещё лучше — потрясать»²⁹⁵. Оба суждения подчёркивают эмотивный аспект в представлении о характере творческих методов движения, акцентируют экспрессивность.

Оригинальную трактовку экспрессионизма дал в 1919 г. современник эпохи Курт Пинтус (1886–1975) — редактор-составитель одной из важнейших антологий поэзии экспрессионизма «Сумерки человечества» (1919)²⁹⁶. Пинтус высказался следующим образом: «Если стихи,

²⁹³ Соколов, И. В. Бедкер по экспрессионизму. // Русский экспрессионизм : теория, практика, критика. / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; сост. В. Н. Терёхина. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 61.

²⁹⁴ «Русский экспрессионизм»: С. 3.

²⁹⁵ ЭСЭ: С. 404.

²⁹⁶ “Menschheitsdämmerung” : ein Dokument des Expressionismus ; mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben. / Von Kurt Pinthus ; Einl. von Werner Mittenzwei. — 3 aufl. — Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun. 1986. — 413 S.

собранные здесь, не принадлежат к какой-нибудь одной замкнутой литературной группе или школе, то всё же должно быть нечто, что объединяет поэтов этой симфонии. Это общее есть интенсивность и радикализм чувств, убеждений, выражения, формы. И эта интенсивность, этот радикализм вновь понуждает поэтов к борьбе со старым человечеством уходящей эпохи и к страстному приготовлению и требованию нового лучшего человечества»²⁹⁷. Данное объяснение современника эпохи, отражающее патетическую устремлённость поэзии экспрессионизма в будущее, имеет в то же время социально-этическую ориентацию, которая проявилась у ряда шведско-финляндских модернистов, но не у Сёдергран. Кроме того, по основанию «интенсивность и радикализм чувств и пр.», т.е. по эмоциональной окрашенности поэтической речи, которая, безусловно, характерна для индивидуального языка Сёдергран, представляется некорректным сопоставлять её стихи с экспрессионизмом, как он описан в предыдущих разделах. Задачей данного параграфа является нахождение устойчивого критерия для сравнения.

Большинство зарубежных исследователей используют метод текстологического анализа. В русских реалиях было бы сложно — безусловно, речь идёт о работе только с оригиналами — читать параллельно тексты Сёдергран, которая писала на шведском языке, и поэтические произведения на немецком языке. Кроме того, по мнению Жирмунского, при сравнении «языков писателей» текст может «распадаться на груды слов, фразеологических оборотов и фактов грамматики»²⁹⁸, а совпадения могут быть случайными. Для целей данной работы желательно найти основание более доказательного характера с использованием сравнительного метода, как, например, общие топосы. Тогда можно принимать решение о том, есть ли необходимость в наше время ограничивать специальной терминологией новаторский характер поэтического языка Сёдергран, т.е. называть её узкоспециальным термином экспрессионист.

Самостоятельный поиск общих категорий или образов для сопоставления двух явлений потребовал бы отдельного исследования, но в этом нет необходимости: актуальный топос был определён ранее. Оригинальное решение предложила Н. В. Пестова. Исследовав большое количество немецких текстов, опубликованных начиная с 1910 г., она пришла к выводу, что наиболее частотным у экспрессионистов является мотив «странствия и возвращения»²⁹⁹. О мотиве пути в литературе Финляндии XX в. писала Е. Г. Сойни: «Доминанта пути оказывается тесно

²⁹⁷ Pintus, K. Zuvor (Berlin, Herbst 1919). // “Menschheitsdämmerung” : S. 32.

²⁹⁸ Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение: С. 409.

²⁹⁹ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 50.

сплетённой с доминантой образа дома, мотив пути — с образом времени, с жизненным циклом, с биографией»³⁰⁰. Как и многие идеи большого периода модернизма, тема отправления в дальний путь, стремления к недостижимому могла перейти к немецким экспрессионистам от немецких романтиков, для которых «голубой цветок» Новалиса был целью и символом странствия. В свою очередь, в этой «мотивной структуре “странствия и возвращения”», которая прослеживается и у Сёдергран, самой высокочастотной у немецких экспрессионистов замечена лексема «чужой», «чуждый» (нем. fremd; шв. främmande), а также её дериваты. В исследованиях 1990-х гг. было теоретически обосновано «ощущение чужести как центральной антропологической категории»³⁰¹ экспрессионистов. Пестова поясняет также, что «состояние своей собственной неприкаянности, потерянности органично сочетается с восприятием своей **чужести** (выделено Пестовой) как свободы и независимости. Чужесть как развернутая метафора и как главенствующее мироощущение задает параметры основным направлениям движения по-экспрессионистски: возвращение к самому себе, к Богу, к отчему дому, ... к родине, ..., к природе, к сущности вещи»³⁰². Выводы русского исследователя совпадают с тем, о чём писал в своей диссертации основательно знающий поэзию на немецком языке Эрнст Бруннер. В главе «Три поэтических состояния» в разделе «Отчуждение» он указывает на состояние «чужести» (främlingskap) как типичное для Сёдергран, из-за которого и в гимназические годы, и в дебютном сборнике «Стихотворения» она искала новую образность и технику бегства от действительности. Бруннер предлагает следующий вывод: «Отчуждение не только нарушает реальность, но и постоянно конструирует новые пространства, в которых может укрываться Я-изгнанник»³⁰³.

Сёдергран действительно считала, что она «не от мира сего»³⁰⁴, вспоминала Хагар Ульсон³⁰⁵. «Я чужая в этом мире», — сообщала поэтесса в стихотворении «Я» из дебютного сборника³⁰⁶. Внутреннюю экзистенциальную чужесть Сёдергран отмечали и другие шведские

³⁰⁰ Сойни, Е. Г. Мотив пути в творчестве поэтов Финляндии XX в. // Скандинавская филология. — 2023. — Т. 21, Вып. 2. — С. 374–394.

³⁰¹ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 71.

³⁰² Там же: С. 51.

³⁰³ Brunner, E. Till fots...: S. 149.

³⁰⁴ Хагар Ульсон апеллирует к Евангелию: «Царство Моё не от мира сего». — Ин. 18:36.

³⁰⁵ [Olsson, H.] Hgr. O. Fåvitska betraktelser; Olsson, H. Fåvitska betraktelser. // Tidiga fanfarer: S. 19.

³⁰⁶ “Jag”. // SD: S. 50; SS1: S. 29.

исследователи³⁰⁷. В то же время они подчёркивали, что чужесть была характерна не только для экспрессионистов, но и для символистов, таких, как, например, Верлен и Обстфеллер, а также для романтиков. В данном случае актуальна идея преемственности жизнеощущений авторов в рамках художественной реальности «большого модерна».

Существует ещё одна причина субъективного характера, из-за которой часто цитируемому эмоциональному состоянию модернистов и экспрессионистов, выраженному в поэзии «криком» (skri) от «экзистенциального ужаса» (ångest), в исследовании мы предпочитаем набор образов и мотивов, передающих понятие «чужести» (främlingskap). Сёдергран была жизнерадостным человеком, и вся её поэзия, как будет показано далее, напитана солнечным светом. В её текстах не артикулировано состояние страха. «Чего бояться мне? Я — дочь Вселенной», — утверждала Сёдергран³⁰⁸. Уверенность в торжестве жизни можно найти и в её письмах. В этом её взгляды близки к философии витализма Ницше, в которой жизнь «имплицитно силу, мощь, стойкость, полноту чувств и ощущений, здоровье»³⁰⁹. Депрессивные чувства, переданные, например, Лагерквистом в сборнике «Ужас» (1916), вышедшем в один год с её дебютной книгой, Сёдергран не разделяла. Вот что она написала в феврале 1919 г., получив от Хагар Ульсон посылку: «Зачем ты мне прислала этого больного³¹⁰ Лагерквиста? Он и ему подобные **оскверняют** храм искусства... Никогда больше не нагружай меня трансцендентальными книгами, от них пропадает всё моё вдохновение. Поэтому вот уже несколько дней я не могу писать стихи, надо ждать, когда выветрится этот гнилой дух. **Не мешай моему вдохновению!!!** (выделено Сёдергран)»³¹¹.

Неприятие пессимизма отмечал у Сёдергран Улоф Энкель:

³⁰⁷ SS3: S. 66.

³⁰⁸ “Triumf att finnas till” («Триумф существовать»). // SD: S. 161; SS1: S. 71.

³⁰⁹ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 351.

³¹⁰ Ediths brev: S. 51. — Письмо № 7 ; 20 февраля 1919 г. — В оригинале “den förorenade Lagerkvist”; далее в переписке Сёдергран поясняет, что под “förorenad” (загрязнённый, заражённый) она подразумевала “sjuk” (больной). — Ediths brev: S. 58. — Письмо № 10 ; 04 марта 1919 г.

³¹¹ “...Men varför sänder du mig den förorenade Lagerkvist? Sådana som han **vanhelga** konstens tempel... Skicka mig aldrig transcendentala böcker på halsen, det förstör min inspiration. Nu kan jag några dagar icke dikta, detta orena intryck bör vädras ut. **Hindra icke mitt skapande**”. — Ediths brev: S. 51. — Письмо № 7 ; 20 февраля 1919 г.

«...Как искусство, творчество Лагерквиста она не оценила; поэтесса дистанцировалась от него из идейных соображений. От того же всемирно-исторического чувства страха, которое в экспрессионистском творчестве раннего Лагерквиста выразилось в описании кошмаров от бессмысленности бытия, Сёдергран защитилась тем, что гордо собралась с духом и вознесла себя сначала в профетические ницшеанские просторы, а затем освоила дерзкую, мрачную и сильную роль “цыганки”. Она находила Лагерквиста “больным”, его “трансцендентальный” ужас был ей отвратителен...»³¹².

В этой цитате отражается осознанная решимость Сёдергран скрыться от действительности в поэтическом мире. Эскапизм, отмечает Пестова, как один из способов бегства от реальности, «составляет значительную часть философского и тематического фундамента в лирике экспрессионизма»³¹³. Мнение Улофа Энкеля, а также выводы специалистов по экспрессионизму Пестовой и Бруннера дают основание полагать, что представляется корректным выбор топоса, выраженного лексемой «чужест» (främlingskap) и её дериватами «чужак, странник, отшельник» (främling), «чужой» (främmande), а также связанные с ним мотивы дома, родины, пленения, отдаления, чужбины, возвращения. С его помощью мы сможем «фиксировать сходство»³¹⁴ феноменов Сёдергран и экспрессионизма или «констатировать их различие»³¹⁵. Топос чужести, таким образом, как один из ранее идентифицированных маркеров экспрессионизма, будет использован для анализа текстов Сёдергран всех периодов. Вторым индикатором станет глубинное видение (мыслеобразы) как источник творчества. Таков метод сравнения, применённый в данном исследовании.

Выводы по Второй главе

На основе работ немецких литературоведов Вьетта и Кемпера принимается тезис о незавершённой эпохе «большого модерна». В литературе данная идея связана с ранним изменением авторской позиции (XVIII в.), которая стала творчески самостоятельной. Следствием множественности вариантов восприятия картины мира в конце XIX в. стало разнообразие

³¹² Enckell, O. Esteticism...: S. 47.

³¹³ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 262–273.

³¹⁴ Полубояринова, Л. Н. Компаративизм в поэтике: С. 101.

³¹⁵ Там же.

эстетических представлений во всех видах искусства. Значительные изменения коснулись поэтического творчества, что особенно проявилось в авангардистских тенденциях в начале XX в. Тем не менее в литературе Финляндии во втором десятилетии XX в. продолжала доминировать символистско-декадентская направленность, характеризующаяся проявлением настроений отчаяния и безнадёжности; по традиции использовался силлаботонический метр. Смена эстетических принципов стала объективным требованием времени. В связи с отсутствием лексической единицы «модернизм» в шведском языке до середины 1920-х гг. использовался термин «экспрессионизм». Несмотря на то что терминология требует уточнения, во Второй главе показано, что базовые идеологемы немецкого и шведского экспрессионизма в узкоспециальном значении как одной из литературных тенденций в рамках эпохи модернизма совпадали. Творческий метод экспрессионизма определялся как наблюдение и отбор глубинных образов, что стало возможно благодаря изменившейся функции зрения, по Бару. Некоторые творческие приёмы являются общими для экспрессионизма и больших литературных стилей. Это коррелируется с тезисом немецкого философа Юргена Хабермаса о преемственности этапов большого периода. Наднациональный всеобщий характер эпохи реализовался в слиянии изобразительного и литературного экспрессионизма в единое международное движение. Поэзия новой художественной реальности имела более длительную историю, чем в континентальной части Европы. Предложен вариант периодизации, отражающий корректность применения постулата о модернизме как о «незавершённом проекте». Представлен метод сравнения по основанию топоса «чужести», наиболее частотного в лирике экспрессионистов. Ранее анализ лирики с использованием топоса в работах о Сёдергран не применялся.

ГЛАВА 3. ЛИРИКА 1907–1922 гг. ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА СЁДЕРГРАН. ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ПРОГРАММА

3.1. Петербургский период 1902–1909 гг.

3.1.1. Роль гимназии с преподаванием всех предметов на немецком языке

Сёдергран была ученицей женских классов Петришуле семь неполных лет: с 1902/03 учебного года³¹⁶ до 1909 г. Однако полный семилетний курс гимназии завершён не был, так как за полгода до выпуска она уехала из Санкт-Петербурга на лечение с диагнозом туберкулёз. Гимназисты российских государственных гимназий, к которым была приравнена Петришуле³¹⁷, изучали правила построения художественной речи (поэтику, риторiku, стилистику), литературоведение и эстетику по учебной дисциплине «Словесность»³¹⁸. В программу входили следующие темы: «Понятие о сочинении (сочинительстве) вообще. Состав сочинения. Слог и его свойства. Благозвучие слога. Стихосложение. Повествование и его виды. Рассуждение. Ораторская

³¹⁶ «Переводной список учениц 1903 г., лист 7». Переводной список учениц 1903 г. // ЦГИА СПб. Ф. 272. Оп. 1. № 774. — 9 л. — В шведской академической среде продолжается дискуссия, начатая Тидестрёмом, связанная с определением года начала обучения Сёдергран в Петришуле: 1902 или 1903. Как видно из справочника Гельда, Сёдергран числится гимназисткой с 1903 г. В архиве Петришуле, который хранится в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга, фамилия Сёдергран есть и в переводной ведомости за первый класс 1902–1903 гг. Сёдергран могла быть зачислена осенью 1902 г. на 1902/1903 учебный год, но школу не посещала. Это могло быть связано с местом проживания. Сампсониевский проспект (дом № 18, по старой нумерации) на Выборгской стороне, где она жила, находится на значительном расстоянии от центра Петербурга, где была расположена Петришуле. Переводные испытания за 1902/1903 г. Сёдергран прошла и по результатам была переведена на второй год обучения. Для данного исследования год начала обучения в Петришуле значения не имеет. Не имеет значения и то, что она не прослушала полный гимназический курс и не получила диплом Петришуле.

³¹⁷ Интервью с хранителем музея Петришуле И. Б. Ермиловой, апрель-май 2023 г.

³¹⁸ Смирновский П. В. Теорія словесности = Теория словесности : для средних учебных заведений. Сост. применительно к новым программам курса рус. языка. 21-е изд., печ. без перемен с 19-го изд. — М.; Петроград : А. С. Панафидина, 1917. — 157, III с. — В учебнике большое внимание уделено видам поэзии.

речь. Поэзия. Роды поэтических произведений. Главные виды народного и искусственного эпоса. Лирика народная и искусственная, виды её. Драматическая поэзия. Трагедия. Драма. Комедия»³¹⁹. Теоретические положения курса подкреплялись и объяснялись литературными примерами из программы. Разбиралась немецкая литература от эпохи Просвещения до начала XX в., французская литература, античные авторы, Шекспир. Теория словесности, как и немецкий язык, имела решающее значение, поскольку благодаря ей Сёдергран познакомилась с приёмами конвенциональной версификации. Отметим также, что упражнения в стихосложении поощрялись, поскольку каждая выпускница должна была оформить личный поэтический альбом — подношение педагогам на немецком языке³²⁰.

Необходимо сделать допущение, что программа гимназии соответствовала природной расположенности Сёдергран к поэтическому творчеству, поскольку, как заметил Аристотель, «поэзия есть удел человека одарённого или одержимого, так как первые способны перевоплощаться, вторые — приходить в экстаз»³²¹. По воспоминаниям матери Сёдергран, её дочь с ранних лет интересовалась литературой и поэзией, свои первые рифмованные строки записала в возрасте семи лет. В этой связи примечателен также материал «Фрёкен Эдит Сёдергран. Пророчица или мошенница?», помещенный в гельсингфорсской газете «Дагенс Пресс» в 1919 г. Известный в Финляндии невролог Гарри Фабрициус в ходе полемики о новаторском стихосложении Сёдергран утверждал, что поэзией она была «пропитана» с детства и знала литературу на русском, французском, немецком, английском «и на каком угодно языке»³²².

³¹⁹ «Программы 8-го класса женской гимназии 1917 г.». // ЦГИА СПб. Ф. 272. Оп. 1. № 939. — 48 л. — Здесь программа 1917 г. — одна из немногих, сохранившихся в ЦГИА СПб. Программа восьмого (дополнительного) класса была повторением всего предыдущего курса. По информации музея Петришуле, программы не менялись с начала 1900-х гг. — Интервью с хранителем музея Петришуле И. Б. Ермиловой, апрель-май 2023 г. Зарубежные исследователи, рассматривая гимназические годы Сёдергран, приводят программу по эстетическому воспитанию гимназии Анненшуле, в которой училась мать Сёдергран.

³²⁰ Сазонова, Л. Ю. Эдит Сёдергран в Санкт-Петербурге: С. 360; Сазонова, Л. Ю. Новые страницы жизни и творчества...: С. 77.

³²¹ Аристотель. Поэтика. Риторика. / Пер. с гр. В. Аппельрота, Н. Платоновой ; вст. ст. и коммент. С. Ю. Трохачева. — СПб. : Азбука, 2000. — С. 48.

³²² Fabritius, H. Fröken Edith Södergran: sierska eller svindlerska. // Dagens Press. - 1919. - Vol. 20. - S. 4.

В школьный период Сёдергран писала стихи, следуя, как правило, силлаботоническому способу построения поэтического текста. Для записей она использовала тетрадь-блокнот формата in-octavo, которую заполняла два года: 1907–1909 гг. — пятый — седьмой (последний) годы обучения в Петришуле, т.е. в возрасте 14–16 лет. В этой записной книжечке сохранилось 238 стихотворений на четырёх языках: основной корпус на немецком — 206; на шведском — 27; на французском — 4; на русском — одно³²³. С октября 1908 г. Сёдергран писала только на шведском языке. Всего же в юношеский период ею было создано 242 стихотворения³²⁴ — немного больше половины сохранившегося до наших дней лирического наследия поэтессы. Безусловно, если сравнивать возраст или общий объём творчества разных поэтов, то, например, АртюР Рембо написал «Пьяный корабль» (1871) в семнадцатилетнем возрасте; Александр Сергеевич Пушкин «Воспоминания в Царском селе» (1814) — в пятнадцать лет, а за всю жизнь создал 783 стихотворных текста. В гимназической записной книжке Сёдергран ничего подобного “Le Bateau ivre” или «Воспоминаниям...» не обнаруживается, а Улоф Энкель, впервые издавая ювенилии, предупредял читателя, что его ждёт «возможное разочарование»³²⁵. И действительно, по способу версификации ювенилии Сёдергран, написанные в основном трёх-четырёхстопным ямбом, можно условно определить как подражательные немецкому романтизму, что и делает большинство исследователей; однако никто не рассматривает их как тренировку пера. А ведь разнообразные по темам и традиционным размерам стихи — из-за своей подражательности и неоднородности — производят впечатление учебных, экспериментальных. В рукописном варианте очень много правки, есть пометы, указывающие количество стоп и размер. Однако эти первые опыты демонстрируют, насколько Сёдергран была увлечена стихосложением, как постепенно осваивала традиционные схемы и отходила от них, как начинала формироваться её поэтическая индивидуальность. Оригинальные образы, динамизм ярких картин, эмоциональность, красочность эпитетов, собственная модель построения текста — стали характерной особенностью лирического стиля поэтессы уже в «Коленкоровой тетради»³²⁶. Тогда же Сёдергран записала два первых стихотворения

³²³ Dikter2: S. 9–157, SS1: S. 203–352.

³²⁴ SS1: S. 203–357.

³²⁵ Dikter1: S. 14.

³²⁶ О гимназической лирике — Сазонова, Л. Ю. Эдит Сёдергран в Петербурге: С. 350–373; переводы ювенилий см. : Сазонова, Л. Ю. Знакомая незнакомка. Из записной книжки Эдит Сёдергран. — Litera-Rus. — 2023. — № 79. — С. 26–33.

в технике свободной версификации: [Идёт флотилия из лодок] (12.06.1908)³²⁷ и [Счастье — это бабочка] (после 10.01.1909)³²⁸. Впоследствии Сёдергран прославилась именно верлибром; в письмах она утверждала, что с рифмованными строками ей сложно справиться технически: «Что касается рифмованных вещей, в этом я — идиот, и ничего с этим не поделывать»³²⁹.

3.1.2. Ювенилии 1907–1909 гг.

Обратимся подробнее к записной книжке и рассмотрим её не только и не столько как самостоятельное «целостное» собрание, что ранее сделано³³⁰, но как неотъемлемую часть всего, что было написано Сёдергран за все годы творчества. Улоф Энкель представил гимназическую лирику Сёдергран в нескольких разделах: «дом и родители», «подруги», «Петришуле и Анри Котье», «пробуждение страсти», «мир грёз», «Петербург Николая II», «Анжольрас», «утраченное детство», «перед красотой природы», «поэтическое призвание», «болезнь», «санаторий». Как видно из названий глав, исследователь связывал творчество поэта с её реальной биографией и школой как частью жизни. Большая часть поэтических текстов не имеет собственных названий, дата также не всегда указана.

Рассмотрим несколько примеров и, прежде всего, обратимся к разделу «Петришуле и Анри Котье»³³¹. Французский подданный Генрих Людвигович Котье³³² был преподавателем французского языка в мужской Петришуле с 1897 г.; Сёдергран увидела его на уроках французского в 1906 г., когда была в пятом классе, в возрасте четырнадцати лет³³³. Этому педагогу прямо или косвенно посвящено около трети всех немецких стихотворений в записной книжке. По мнению Улофа Энкеля, Котье произвёл на гимназисток самое сильное впечатление³³⁴ и пробудил эмоции,

³²⁷ [En hel flottilje båtar simmar]. // Dikter2: S. 131; SS1: 326.

³²⁸ [Glädjen är en fjärl]. // Dikter2: S. 152; SS1: 347.

³²⁹ Ediths brev: S. 187. — Письмо № 65 ; 14 июня 1922 г.

³³⁰ Dikter1: S. 14.

³³¹ Dikter2: S. 83–117.

³³² «Весь Петербург на 1900 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга». — СПб. : изд. А. С. Суворина, 1900. — С. 298; «Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. Весь Петербург на 1904 год». — СПб. : изд. А. С. Суворина, 1904. — С. 331.

³³³ Dikter1: S. 91.

³³⁴ Ibid.: S. 95.

соответствующие возрасту. Для Сёдергран этот педагог значим прежде всего потому, что он «повлиял на её интеллектуальное развитие»³³⁵. Продолжая мысли Улофа Энкеля, добавим: возможно, Котье был не только талантливым наставником, разработавшим собственную методику преподавания, благодаря которой ученицы немецкой гимназии прекрасно овладели французским, и руководил чтением французских авторов в оригинале, но дал импульс становлению Сёдергран как поэта. Именно по этой причине остановимся подробнее на нескольких ювенилиях, написанных на разных языках, которые мы условно сгруппировали в три содержательных раздела: внешность Котье, романтическое чувство, поэтическое творчество.

Внешность Генриха Людвиговича, судя по сохранившимся в Петришуле фотографиям и стихам Сёдергран, была очень яркой. Это был статный, начинающий сидеть парижанин тридцати восьми лет, всегда аккуратно одетый, с уверенной походкой. Как преподаватель он был строг, сдержан, ироничен.

Вот некоторые строки из безымянной ювенилии (14.06.1908)³³⁶ с описанием внешности Котье на французском языке:

Его лицо, как	Son visage est pareil
Отражение вечера...	Aux reflet de soir...
<...>	
Его глаза, как	Les yeux sont pareils
Свет полуденного солнца...	Au soliel de matin...
<...>	
Его волосы, как	Les cheveux sont pareils
Самые белые облака...	Aux nuages tout blancs...
<...>	
Его дыхание, как	Son haleine est pareille
Осенний ветер...	Au vent de l'automne...
<...>	
Его усы, как	Ses moustaches sont pareilles
Крылья ворона...	Aux deus ailes de corbeau... <...>

³³⁵ Dikter1: S. 95.

³³⁶ [Son visage est pareil] (Его лицо подобно). // Dikter2: S. 132; SS1: S. 328.

Данный текст привлекает внимание тем, что напоминает упражнение на усвоение французского сравнительного оборота. Это может косвенно раскрывать характер методики преподавания Котье и подтверждать учебный характер записной книжки. С другой стороны, чрезвычайно своеобразно описание внешности в сравнении с пейзажем: река, над ней простор неба в облаках, еловый лес, могилы с врановыми. И человек, и пейзаж в этом тексте совершенно реальные: Котье носил большие усы, «как у Мопассана» (см. ниже); река и вороны на крестах могил всегда находились перед глазами Сёдергран, поскольку летом семья жила в Райволе (совр. Роцино) — их участок был смежным с сельским кладбищем и церковным подворьем. Несмотря на оригинальность образа, автор использует (пока ещё) шаблонные эпитеты: облака — белые, ворон — чёрный, вода — зеркальная. Стихотворение рифмованное: “soir”–“miroir”, “matin”–“sapins”, “corbeau”–“tombeau”. Однако порядок чередования конечной рифмы в строфах не соблюдается: иногда она смежная, иногда перекрёстная, иногда отсутствует. Этот французский стишок, написанный анапестом, говорит о поисках Сёдергран собственного поэтического мира и своего метра с первых лет творчества. У Сёдергран есть много других стихотворений, особенно на немецком, в которых описывается внешность Котье или черты его характера, во всех них она — прежде всего реалист, который ищет оригинальные приёмы для передачи образа.

О юношеском чувстве Сёдергран к Котье, о предположительной «безответной» любви гимназистки написано много страниц³³⁷. Однако, по выражению Эдгара Аллана По, поэзия — «это возвышающее нас волнение Души, в отличие от той страсти, которая отравляет Сердце»³³⁸. Характер первых лирических опытов Сёдергран позволяет предположить, что «любовь», «любовная история» могла быть мотивацией для занятия поэзией: как автор она ведь имела возможность описывать внешность и выдуманные чувства на разных языках и разными размерами ради тренировки, не ограничивая лирическую героиню в мечтаниях. Можно также предположить, что описание внешности или чувств в стихотворной форме могло быть заданием на уроке словесности. О подобном использовании образа педагога позволяет задуматься письмо Сёдергран, адресованное сослуживцу отца, в котором записано шуточное стихотворение о Котье. Поэтический текст на шведском языке начинается так: «Я влюблена в учителя французского»³³⁹. В нём подробно описана

³³⁷ Tideström, G. Edith Södergran; Dikter1.

³³⁸ Poe, E. A. The Poetic Principle. [Digital resource]. — URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> (date of treatment: 11.03.2025).

³³⁹ [Jag är förälskad i min franska lärare] // SS1: S. 355; SS2: S. 17.

внешность педагога, упоминается о его схожести с Мопассаном, подчёркивается строгость, элегантность, ироничность учителя и смущение при общении с ним в классе³⁴⁰. Автор письма объясняет свои творческие мотивы следующим образом:

«...Я старалась описать его в “должной форме”, как можно кратко. Пусть тебя не смущает своеобразие этой формы, и не подумай, что это какая-то чушь о безумной любви... Теперь, когда “вскрытие” произошло, понимаю, насколько это было бессмысленно. Невозможно описывать личность, особенно когда её обожаешь»³⁴¹.

Вполне допустимо, что в своём поэтическом вымысле гимназистка тренировала не только метры, но и училась выражать оттенки чувств, передавать особенности внешности, используя образ выдающегося во всех отношениях Котье, что, по её собственному мнению, не всегда удавалось.

В стихотворении на шведском языке в конце блокнота (17.12.1908)³⁴² образ Котье напрямую связан с импульсом к поэтическому творчеству:

Поэт ищет место в мире,	En diktare söker i världen
Где сможет тоску свою скрыть,	En ort för sin längtan och tro,
Там, в новом высоком храме,	Den bliver hans härliga tempel,
Мечты его будут жить.	I vilken hans drömmar bo.
<...>	

Гимназистка размышляла о поиске места, комфортного для её творческого уединения, и находила его рядом с учителем. Тема поэтического пространства, не имеющего отношения к реальности, появившаяся в ювенилиях, перейдёт в зрелую лирику Сёдергран. Следует вспомнить, что поэты-экспрессионисты, о которых тогда ещё рано было писать исследования, не были первыми, кто думал о бегстве от мира или отстранения от реальности. Сёдергран училась в немецкой школе, изучала и — сделаем предположение — хорошо знала немецкую литературу. Тема странствия или желания удалиться была одним из мотивов периода «Бури и натиска».

³⁴⁰ SS2: S. 16.

³⁴¹ Ibid.: S. 15. — Письмо Уно Бакеру (Uno Backer); 13 июня 1908 г.

³⁴² [En diktare söker i världen] (Поэт ищет место в мире). // Dikter2: S. 149; SS1: S. 345.

Немецкие романтики также чувствовали себя чужаками в современности и стремились вдаль. Эти настроения Сёдергран переживала вместе с героями литературных произведений. Они могли стать привычными для начинающего поэта и перейти в ювенилии.

Коснёмся подробнее стихотворений, в которых Сёдергран-гимназистка говорит о поэзии как о своём призвании. В немецких стихах [Мы, поэты] (22.11.1907) и в стихотворении [Звёзды] (16.12.1907) она сообщает о новом эмоциональном состоянии, о возникающей дрожи: «странной дрожи» (нем. *seltsamer Schauer*)³⁴³, о «загадочной, сладкой дрожи» (нем. *den heimlichen, süssen Schauer*)³⁴⁴. В марте 1908 г. ей кажется, что «день и ночь, и всегда в ушах она слышит какие-то звуки»³⁴⁵. Эти болезненные состояния были связаны, по всей вероятности, с тем эмоциональным напряжением, которое испытывает поэт, когда к нему приходят стихи. Переживания гимназистки похожи на поэтическую лихорадку, о которой взрослая поэтесса сообщала в письмах: «Будто языки пламени рвутся из меня наружу, я мечтаю, чтобы меня от мук заштормило, и я понесла»³⁴⁶. Вспоминается цитата, приведённая Вальтером Беньямином в связи с другим великим поэтом: «Поэтический труд у Бодлера походит на телесное усилие»³⁴⁷.

О том, что она продолжала слышать звуки, которые ей уже больше не воспроизвести, Сёдергран упоминала и в письмах тех лет, когда перестала писать стихи: «У меня нет вдохновения, я слышу в себе чудные звуки, но не имею ничего, что могло бы дать им выход»³⁴⁸. В неопубликованной рукописной тетради «Французский» есть запись, сделанная, по всей вероятности, в 1906 г., т.е. до того как была открыта «Коленкоровая тетрадь». Это очень значимые для увлечённой поэзией Сёдергран строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Не верь себе» 1839 г.³⁴⁹:

³⁴³ [Wir Dichter, wir singen steds] (Мы, поэты, мы вечно поём). // Dikter2: S. 80; SS1: S. 275.

³⁴⁴ [Die Sterne schluchzen heut Abend] (Звёзды сегодня рыдают). // Dikter2: S. 89; SS1: S. 284.

³⁴⁵ [Ich bin heimatlos in dieser Welt] (Я без родины в этом мире). // Dikter2: S. 117; SS1: S. 312.

³⁴⁶ Ediths brev: S. 64. — Письмо № 13 ; 26 марта 1919 г.

³⁴⁷ Беньямин, В. Современность: С. 74.

³⁴⁸ Ediths brev: S. 86. — Письмо № 26 ; 22 июня 1919 г.

³⁴⁹ Södergran, E. Français. [Digital resource]. // SLSA 566:2:1 manuskript 1 “Français”. 1906–1911: S. 2 (в электронном документе). — URL: https://www.finna.fi/Record/sls.SLSA+566_SLSA+566%253A2%253A1+manuskript+1 (accessed: 16.02.2025).

<...>

Как язвы, бойся вдохновенья...

Оно — тяжёлый бред души твоей больной

Иль пленной мысли раздраженье.

В нём признака небес напрасно не ищи —

То кровь кипит, то сил избыток!

<...>

Эти строки очень близки к тому, как Сёдергран описывала своё внутреннее душевное состояние, внутренний огонь или электрические разряды³⁵⁰. Призвание открылось ей не сразу, и жизнь в творчестве могла быть для неё тяжёлым испытанием.

Особенное внимание в связи с данной темой привлекают два стихотворения, написанные в декабре 1907 г.³⁵¹ и январе 1908 г.³⁵². В них Сёдергран сообщает о том, что бог поэзии существует вечно и его поцелуи действуют исцеляюще; однако тот, кто ему себя посвящает, будет постоянно находиться в состоянии борьбы, всегда чувствовать внутренний огонь, — и она готова отдать этому жизнь. Примечательна также записанная в тетради «Французский» цитата из Гёте: «Свою звезду не выбирают, ей следуют», — что соответствует мыслям Сёдергран о том, что поэтический дар был дан ей свыше, она лишь приняла его. Мотив поэта и его лиры встречается в различных сборниках, но особенно во втором, который так и называется «Сентябрьская лира» (1918)³⁵³. В стихотворении

³⁵⁰ Ediths brev: S. 91. — Письмо № 28 ; 30 августа 1920 г.

³⁵¹ [An den Gott der Dichtung] (К богу поэзии). // Dikter2: S. 90; SS1: S. 286.

³⁵² [Der Liedergott] (Бог песен). // Dikter2: S. 99; SS1: S. 295.

³⁵³ «Реванш» (“Revanche”). // SD: 188; SS1: 75; «Беззаботность» (“Sorglöshet”). // SD: 198; SS1: 79; «Ли́ра богов» (“Gudarnas lyra”). // SD: 191; SS1: 93; «Условие» (“Villkoret”). // SD: 193; SS1: 88; «Если я лгу...» (“Är jag en lögnare”). // SD: 205; SS1: 76); «Моя лира» (“Min lyra”). // SD: 209; SS1: 80; «Орфей» (“Orfeus”). // SD: 218; SS1: 82; “Grimace d’artiste”. // SD: 174; SS1: 174. — Эти стихотворения существуют в авторской рукописи «Сентябрьской лиры», однако не все были включены в первое издание. В настоящее время частично входят в сборник «Страна, которой нет». Образ лиры — также в сборнике «Розовый алтарь» в стихотворении «Божественное дитя» (“Gudabarnet”). // SD: 266; SS1: 114.

«Условие»³⁵⁴ Сёдергран эмоционально сообщала, что умрёт, прикованная к своей «божественной лире», а в стихотворении «Моя лира»³⁵⁵ — что никогда не разлучится со своим поэтическим даром, полученным от небес.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что уже в гимназические годы Сёдергран чувствовала подъём сил и эмоциональное напряжение, связанные с внутренней потребностью писать стихи, и могла описать своё состояние в стихотворной форме. Сёдергран не только тренировала стихосложение, но и понимала, насколько серьёзно её увлечение поэзией и каких физических и эмоциональных сил требует творчество. На приведённых примерах видно, что сюжеты и образы в её стихах взяты из реальности, описания даны достаточно конкретно и прямолинейно, однако в них проявляется авторская индивидуальность.

В записной книжке есть около двух десятков стихотворений с образами Петербурга. О них можно сказать, что это известные городские виды или случайные городские сценки, которые Сёдергран могла наблюдать по дороге в школу, находившуюся в самом центре столицы³⁵⁶. В целом Сёдергранны понимали, какое значение для их жизни имела империя и что они от неё получили: «...Часто, часто мы вместе благодарили Господа за то, что живём не в Гельсингфорсе. И теперь я так же делаю и буду делать», — сообщала мать поэтессы Елена Сёдергран в письме Хагар Ульсон³⁵⁷.

Как отмечалось, гимназические стихи, были как правило, рифмованными и соприкасались с немецкой традицией. Это объясняется тем, что литературу Германии и в том числе поэзию, — Гёте, Шиллера, Гейне, — изучали в школе и использовали как образец на уроках предмета «Словесность». То, что не входило в программу, можно было читать в богатой школьной библиотеке. Как и романтики, Сёдергран искала соответствие своего эмоционального состояния в мире природы, что хорошо прослеживается на примере стихотворения без названия (21.07.1908), начинающегося строкой «Холодный ветер освежает лоб»³⁵⁸:

³⁵⁴ “Villkoret”. // SD: 193; SS1: 88.

³⁵⁵ “Min lyra”. // SD: 209; SS1: 80.

³⁵⁶ Мужская гимназия Петришуле — Невский пр., д. 22; женское отделение — ул. Малая Конюшенная, д. 5.

³⁵⁷ Brev från Helena Södergran till Hagar Olsson 2 februari 1928. // SLSA 774:1 brev 128.

³⁵⁸ [Der kühle [W]ind umfächelt meine Stirne]. // Dikter2: S. 139; SS1: S. 335.

<...>

Так же, как облака, что высоко повисли в небе,
И боль тоски повисла у меня на сердце,
Так же, как устремились волны к берегу,
Все мои мысли устремились ввысь.

Und wie die Wolken an den Himmel hängen
So hängt an meinem Herz der Sehnsucht Weh,
Und wie dei Wogen sich zum Strande drängen,
So drängt mein ganzes Denken zu der Höh.

Я больше не пойму, что человеческое слово значит, Ich weiss nicht mehr was Menschenworte sagen,
Я больше вспомнить не могу, что думала вчера, Ich weiss nicht mehr was Früher ich gedacht,
Я слышу только лес теперь, который в боли плачет, Ich fühl nur wie die kranken Wälder klagen,
И как осенний ветер рассмеялся вдалеке. Und wie der Herbstwind ihrer Schmerzen lacht.

В «Коленкоровой тетради» есть много стихотворений, написанных по шаблону «Книги песен» Гейне: трёх- или четырёхстопными размерами, строфы состоят из четырёх строк. Ниже приведён пример подобного шаблонного стихотворения «Веяние ветра»³⁵⁹, записанного в самом начале блокнота в период с 31 января 1907 по 8 февраля 1908 г.:

Веет о милой старой
Летней любви ветерок,
Душный запах идёт от цветов,
Что в нашем саду опали.
Кажется, дождик льёт
Потоком без остановки,
Слышу на мокрых дорожках
Стук капель и конских копыт.

Es weht so wie süsse alte
Sommerliebe im Wind,
Es duftet so schwer, wie von Blüten,
Die abgefallen sind. <...>
Mir ist als flösse der Regen
In unendlicher Strömen herab,
Als klänge auf nassen Wegen
Geplätscher und Pferdegetrab.

С одной стороны, безусловно, возможно увидеть в этом стихотворении романтика Гейне. Однако в нём есть особенная образность и звукопись, отсылающая к стихотворению Гуго фон Гофмансталя «Дождь в сумерках»³⁶⁰. Та же картина ветра, дождя, дороги. Подражая, как можно

³⁵⁹ “Windeswehen”. // Dikter2: S. 11; SS1: S. 205.

³⁶⁰ “Regen in der Dämmerung”. // Hofmannsthal, H. von. Gedichte und lyrische Dramen. — Stockholm: Bermann–Fischer. 1963. — S. 68–69. — С творчеством Гофмансталя Сёдергран могла познакомиться в немецких антологиях, о которых речь пойдёт в разделе 3.1.4.

предположить, австрийскому поэту, Сёдергран делает попытку заставить стихотворение зазвучать: звонким плеском дождевых капель и отчётливым звуком копыт лошади, бегущей рысью под дождём. Однако в полной мере ей это не удаётся, поскольку стихотворение символиста Гофмансталя — звукопись, создаваемая за счёт аллитераций и ассонансов, для которых поэт использует грамматические формы немецких слов. Сёдергран тогда ещё не владела этим искусством, но, вероятно, оно не осталось незамеченным, и позже Сёдергран его освоила.

Несмотря на то что в немецких текстах Сёдергран стремилась проявить оригинальность исполнения, она не выходила за рамки силлаботонического метра. В то же время в шведских стихотворениях автор проявила самостоятельность, отказавшись от конвенциональной версификации. Кроме своеобразия в ритмическом рисунке, в них начинала зарождаться индивидуальная художественная система, для которой характерны динамизм смены образов, кадрированность и монтажность, что в полной мере развернётся в зрелой лирике. Использование этих приёмов прослеживается в таких стихотворениях, как, например, «Воспоминания о лете» и [Пишу я эти строки для любимого], записанных в 1908 г.³⁶¹, поэтические картины в которых визуализируются, как кадры кинофильма.

3.1.3. Проявление настроения отчуждённости в ранней лирике

Для исследования был выбран принцип сравнения с использованием топоса чужести. Проанализируем, как эта категория реализуется в гимназической лирике. В некоторых примерах, приведённых выше, заметна попытка Сёдергран возвыситься над обыденностью, что актуализируется в мыслях лирической героини о «бегстве» в «высокий храм» для поэтических размышлений и в общей направленности вымышленного мира ювенилий «ввысь». В других примерах отстранённость проявилась в мотиве поиска «волшебной страны». В стихотворении без названия (13.03.1908)³⁶² Сёдергран и вовсе говорит, что она “heimatlos” — человек без родины (нем. Heimat — родина), а родина представлена как сказочное далёко, куда путь неизвестен:

Нет мне родины в этом мире,
Мой дом — в волшебной обители,

Ich bin heimatlos in dieser Welt,
Meine Heimat ist ein Zaubereiland,

³⁶¹ “Sommarminnen”. // SS1: S. 303; [Jag skriver dessa rader för min älskling]. // SS1: 341. —

Подробнее: Сазонова, Л. Ю. Эдит Сёдергран в Петербурге: С. 366–367.

³⁶² [Ich bin heimatlos in dieser Welt] (Нет мне родины в этом мире). // Dikter2: S. 117; SS1: S. 312.

Но туда не ведёт ни дорога, ни мука,
Ни любовь, ни благой Спаситель.

Zu ihr führt kein Weg und keine Qual
Keine Liebe und kein güt'ger Heiland.

<...>

В стихотворении, записанном под датой 2 мая 1908 г.³⁶³, поэтическая героиня отмечает, что испытывает «одинокчество» в процессе творческого созидания / горения:

<...>

Когда я остаюсь одна, то чувствую,
Меня объемлет пламя,
Я гибну этой жаркой смертью,
Но так не умираю.

Ich bin allein und fühle wie,
Die Flammen mich umlodern,
Ich sterbe diesen Flammentod
Um nur nicht zu vermodern.

И далее, 16 июня 1908 г.³⁶⁴, одиночество снова приводит Сёдергран в творческие высоты, где она настойчиво пытается реализовать себя как поэт:

<...>

Хочу быть чистой, гордой, одинокой,
И оставаться в своей муке в вышине,
И мысли, что сейчас наполнили меня,
Раскрыть во всей их чудной силе.

Ich möchte rein u[nd] stolz u[nd] einsam sein
Und mich auf meiner schmerzlichen Höh erhalten
Und die Gedanken, die ich in mir trag,
In ihrem ganzen schönen (?) Reiz entfalten.

Таким образом, представляется вероятным, что состояние чужести в разных формах и сопутствующее ему чувство одиночества у Сёдергран связано со стремлением найти себя в поэзии. Соединение этих настроений и мыслей о своём призвании реализовано в стихотворении без

³⁶³ [Es steht die Welt so schaurig schön] (Мир потрясающе прекрасен). // Dikter2: S. 123; SS1: S. 318.

³⁶⁴ [Seit mehreren Tagen fällt der Regen schon] (Дождь льёт уже не первый день). // Dikter2: S. 133–134; SS1: S. 329.

названия (22.09.1908)³⁶⁵, в котором поэт ищет адресатов своего творчества. Ради встречи с родственной душой поэтическая героиня отправляется в странствие:

Не знаю я, кому мне петь все эти песни,	Ich weiss nicht, wem meine Lieder bringen,
Не знаю я, на чьём мне языке писать,	Ich weiss nicht, in wessen Sprache schreiben,
Не знаю я, к каким сердцам мне обращаться,	Ich weiss nicht, zu wessen Herzen dringen,
Кому мне посмотреть в глаза....	Vor wesser Augen stehen bleiben...
<...>	
Но я проклинаяю одиночество,	Ich aber verfluchte die Einsamkeit
И ищу в огромном мире	Und suche in der weiten Welt
Ещё одно Сердце (выделено Сёдергран),	Nach einem Herzen ,
И смотрю в глаза людей,	Und schau in der Menschen Augen
И ищу душу человеческую.	Und suche eine menschliche Seele.
<...>	

Рассмотренные примеры показывают, что уже для первых поэтических опытов Сёдергран характерны настроения инакости и одиночества. В то же время попытки бегства в поэтическую реальность — это не просто поиск эмоционального комфорта: состояние начинавшегося отчуждения (отдаления, обособления) и очуждения (изменение видения и понимания) Сёдергран были теснейшим образом связаны с творческим процессом.

3.1.4. Знакомство с поэзией на немецком языке сер. XIX — нач. XX вв.

Записная книжка гимназистки не была предназначена для печати. Сейчас трудно сказать, как сама Сёдергран оценивала в те годы перспективы стать профессиональным поэтом и работать с издательствами. Тем не менее ей было известно, что многие поэты-женщины публиковали свои произведения. Елена Сёдергран сообщала в своих записках о том, что дома у них имелись две антологии немецкой поэзии³⁶⁶; о том же пишут и зарубежные исследователи³⁶⁷. Судя по годам

³⁶⁵ [Ich weiss nicht, wem meine Lieder bringen] (Не знаю я, кому мне петь все эти песни). // Dikter2: S. 141; SS1: S. 337.

³⁶⁶ Brev från Helena Södergran till Hagar Olsson 7 november 1928. // SL5A 774:1 brev 129.

³⁶⁷ Dikter1: S. 34-35.; Brunner. Till fots....: S. 20.

издания (1904 и 1905), книги были приобретены для дочери-гимназистки. Они не могли не сыграть свою роль в воспитании Сёдергран как поэта, познакомив, в дополнение к классической и романтической поэзии, с развитием поэтического искусства на немецком языке во второй половине XIX — начале XX вв., с творчеством протоэкспрессионистов и поэтов-женщин. Речь идёт о двух сборниках поэзии: «Современная немецкая лирика» составленная Хансом Бенцманном³⁶⁸ и «Немецкая лирика от Лилиенкрона» Ханса Бетге³⁶⁹. В сборник, изданный поэтом Хансом Бенцманном (1869–1926), который автор называл продолжением антологии «Немецкая лирика после Гёте» (1870), составленной Максимилианом Берном, вошли произведения более 150 авторов из Германии и Австрии. В их творчестве, охватывающем период около двадцати лет — 1880–1904 гг., прослеживается приверженность авторов разным эстетическим школам: Фридрих Адлер, Ханс Бенцманн, Ханс Бетге, Макс Даутендей, Рикард Демель, Феликс Дёрманн, Гуго фон Гофмансталь, Фридрих фон Лилиенкрон, Фридрих Ницше, Теодор Фонтане, Альфред Момберт, Райнер Мария Рильке. Среди авторов есть 18 поэтесс, малознакомых русскому читателю, кроме известной впоследствии поэтессы-экспрессиониста³⁷⁰ Эльзы Ласкер-Шюлер. Составитель открывал сборник обращением к читателю³⁷¹ и обширным предисловием «Развитие современной немецкой лирики», в котором говорил о том, что хотел сделать эту поэзию доступной каждому, и особенно новую поэзию, которая заявила о себе в конце 1880-х гг. и стала доминирующей в 1890-х. В этих стихах, по словам составителя, отразилась индивидуальная душа, временное и вечное, различные взгляды на искусство³⁷², однако у них есть общее: все они были созданы на внутреннем чувстве, глубинном переживании. Далее утверждалось, что у немецкой поэзии будет и будущее, поскольку поэты искали новый идеал; после «упадка» (декаданса) наступит возрождение.

Не менее интересна антология, составленная переводчиком и поэтом Хансом Бетге (1876–1946), в которой представлены те же имена, что у Бенцманна, но иными произведениями. В

³⁶⁸ “Moderne deutsche Lyrik”: mit einer literargeschichtlichen Einleitung und biographischen Notizen. / Herausgegeben von Hans Benzmann. — Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. 1904. — 592 S.

³⁶⁹ “Deutsche Lyrik seit Liliencron”: neue, durchgesehene Ausgabe. / Herausgegeben von Hans Bethge. — Leipzig: Hesse und Becker. 1905. — 297 S.

³⁷⁰ Brunner, E. Till fots...: S. 85.

³⁷¹ Benzmann H. Vorwort. // Moderne deutsche Lyrik: S. 13–14.

³⁷² Benzmann H. Die Entwicklung der modernen deutschen Lyrik. // Moderne deutsche Lyrik: S. 15–76.

предисловии автор отмечает, что стремился проследить развитие эстетики за сорок лет и показать переход «от лирического настроения к лирической исповеди» и от «проникновенного звука к проникновенному крику»³⁷³. Произведения в антологиях можно учитывать как вторую актуализацию модернистских тенденций. Таким образом, ученица петербургской школы с преподаванием всех предметов на немецком языке держала антологии в руках, возможно, читала и предисловия, в которых и «крик» души, и индивидуальное творчество, рождающееся в глубинах души, уже названы. На основании вышеизложенного можно сделать вывод о том, что в гимназические годы Сёдергран была знакома не только с немецкой романтической поэзией (Гейне, Шиллер), но и с Ницше-поэтом, с немецкими символистами (фон Гофмансталь), с протоэкспрессионистами³⁷⁴ (Даутендей и Ласкер-Шюлер) — то есть последовательно познакомилась с авторами, представляющими два первых этапа модернизма, по классификации Яусса–Депперман. Это, безусловно, помогло ей расширить знание немецкой литературы, подготовить к поездке в Европу и встрече с третьим этапом модернизма — искусством индивидуального характера.

В связи с антологиями, в которые включены поэты-женщины, интересно то, что Елена Сёдергран в своих записках отмечала, что её дочь хотела печататься ещё гимназисткой: она предложила стихи редакции немецкого иллюстрированного журнала³⁷⁵. Названий этих стихотворений мы не знаем, неизвестно также, о каком журнале могла идти речь. Существует вероятность, что имеется в виду журнал, издаваемый Петрикирхе и петербургской лютеранской общиной, либо школьные литературные «листки». Елена Сёдергран сообщала и о том, что стихотворения были приняты, поскольку их сочли проникновенными и красивыми. Однако это случилось лишь один раз, далее стихи в новом стиле отказались взять в печать. Возможно, под «новым стилем» подразумевался отход от традиционного метра, который ни в школе, ни в протестантской общине тогда не мог быть принят большинством. Автор была разочарована тем, что «в другой раз» стихи не понравились редколлегии, и часто вспоминала об этом³⁷⁶. Из этой короткой архивной записи, которая, насколько известно, никем из исследователей не была использована, можно сделать вывод, что уже в гимназические годы Сёдергран размышляла о том, чтобы

³⁷³ Bethge H. Vorwort. // Deutsche Lyrik seit Liliencron: S. XI–XXXII.

³⁷⁴ Brunner, E. Till fots...: S. 82–88.

³⁷⁵ Renskrift...: S. 2 (в электронном документе).

³⁷⁶ Ibid.

представить читателям своё творчество. Первое юношеское стихотворение Сёдергран «Надежда» было напечатано в 1911 г. в газете «Пробуждение весны»³⁷⁷, выходившей на территории Великого княжества Финляндского.

3.1.5. Рукописные архивные документы «Гостевой альбом» и тетрадь «Французский»

Кроме «Коленкоровой тетради», о глубоком интересе молодой Сёдергран к поэзии и о круге её чтения свидетельствуют два ранних малоизученных источника из её наследия: вышеупомянутая тетрадь «Французский», открытая в пятом классе Петришеле в 1906 г. (последняя запись — в 1911 г.)³⁷⁸, и «Гостевой альбом», первая запись в котором датирована 1907 г. (последняя запись — в 1920 г.)³⁷⁹. Эта часть наследия Сёдергран не введена в научный оборот и существует только в рукописном виде. Во «Французской» тетради 237 страниц, причём упражнениями по французскому языку занято немного места. Основная часть заполнена поэтическими и прозаическими цитатами на разных языках, в том числе на русском. Рукой Сёдергран сделаны записи из произведений Лермонтова, Крылова, Яхонтова, Надсона, Шекспира, Лонгфелло, Рильке, Метерлинка, Бодлера, Верлена; из шведских поэтов — романтика Эсайаса Тегнера и неоромантика Густава Фрёдинга; из шведско-финляндских поэтов — Арвида Мёрне и Яльмара Прокопé; выписаны строки из произведений знакомых Сёдергран по вышеназванным антологиям Эльзы Ласкер-Шюлер и Макса Даутендея³⁸⁰.

³⁷⁷ Södergran, E. Hoppet. // Vårbrytning. — 1911. — Vol. 9:2. — S. 11; SS1: S.357.

³⁷⁸ Södergran, E. Français. [Digital resource]. // SLSA 566:2:1 manuskript 1 “Français”. 1906–1911.

— URL:
https://www.finna.fi/Record/sls.SLSA+566_SLSA+566%253A2%253A1+manuskript+1(accessed: 16.02.2025).

³⁷⁹ Södergran, E. Minnesalbum. 1907–1921. [Digital resource]. // SLSA 566:2:3 dokument 1. — URL:
https://www.finna.fi/Record/sls.SLSA+566_SLSA+566%253A2%253A3+dokument+1?sid=5257505302
 (accessed: 16.02.2025).

³⁸⁰ А также: мысли Леонардо да Винчи, Буало, Ларошфуко, Паскаля, Бэкона, Доде, Вольтера, Багратиона, Бальзака, Чехова, Лихтенберга, Бисмарка, Шопенгауэра, Ницше, Рёскина (Раскина); японские, литовские, индийские пословицы и др. Цитаты были атрибутированы Агнетой Рахикайнен; имена и источники указаны в её диссертации: Rahikainen, A. Poeten...: S. 51 ff.; SS3: S. 558.

В другом малоизученном архивном документе — «Гостевом альбоме», где делали записи посетители и знакомые, и который Сёдергран брала с собой во время поездок, всего 180 страниц. Разными почерками записаны стихи Щепкиной-Куперник, Козлова, Фета, Брюсова, Бальмонта, Северянина (а также цитаты из «Бхагават-Гиты», Тургенева и др.).

Приведённые выше примеры из рукописных тетрадей ещё раз подтверждают ранний характер интереса Сёдергран к литературе и поэзии, который, таким образом, не ограничивается её широко известной «Коленкоровой тетрадью». Записи позволяют убедиться в устойчивости этого интереса и глубину знаний Сёдергран, внимание к образам и метафорам, которые перешли в профессиональную лирику. Эти документы являются важными источниками для понимания творчества Сёдергран. Они демонстрируют её литературный вкус и мировоззрение на раннем — петербургском — этапе, которые продолжали формировать её и в дальнейшем.

Неизвестно, что из современной русской поэзии того периода, который мы сейчас называем «Серебряный век», знала Сёдергран. Из письма (07.02.1928) матери поэтессы³⁸¹ мы узнаём, что, кроме немецких антологий, дома у них имелись и издания русских авторов: брошюры со стихами Игоря Северянина³⁸², издание Константина Бальмонта³⁸³, а также различные антологии русской поэзии издательств «Скорпион» и «Гриф», в которых печатались русские символисты и европейские модернисты. Сёдергранны могли читать и московский альманах «Северные цветы» (1901–1905), журнал «Весь» (1904–1909), идейным вдохновителем которых был символист Валерий Брюсов. Чрезвычайно интересно выяснить, было ли Сёдергран известно имя Михаила Кузмина, поскольку, как будет ясно из дальнейшего, в нескольких стихотворениях она использовала кузминский вариант параллельных конструкций. Знакомство с творчеством первого русского мастера верлибра Михаила Кузмина и со свободным стихосложением других русских поэтов могло расширить круг известных ей творческих приёмов. Безусловно, ей могли быть также знакомы ранние стихи Александра Блока (дебютный сборник “Ante Lucem”, 1898–1900) и Николая Гумилева (дебютный сборник — «Путь конквистадоров», 1905). Русских футуристов в гимназические годы

³⁸¹ Brev från Helena Södergran till Hagar Olsson 7 november 1928.

³⁸² До 1913 г. И. Северянин печатал стихи в тонких тетрадках-брошюрах, например: 4-страничная брошюра «Гибель Рюрика» (1904); «Бой у Чемульпо» (1905) на 3 страницах; «Лепестки роз жизни» на 4 страницах (1906).

³⁸³ Возможно, речь идёт о сборнике «Зовы древности» 1909 г. — Brunner, E. Till fots...S. 63.

Сёдергран не могла знать, поскольку они ещё не публиковались: группа «Гилея» начала печататься с 1910 г., Игорь Северянин как футурист и эгофутурист известен с 1911 г.

На этом заканчивается петербургский этап творчества Сёдергран. Она оставила столицу Российской империи в январе 1909 г. Программа гимназии с преподаванием всех предметов на немецком языке дала ей систематическое филологическое образование и позволила Сёдергран изучить теорию и историю литературы. На эти знания она могла опираться в дальнейшем и в собственном творчестве. В записной книжке, которой Сёдергран пользовалась около двух лет, наряду с подражательными стихотворениями, написанными с использованием традиционных приёмов версификации, встречаются и самостоятельные поэтические тексты. В Петербурге, благодаря доступности книг и журналов, Сёдергран познакомилась и с произведениями новой литературы на разных языках. Этот период следует рассматривать как время становления Сёдергран как личности и как поэта: она приехала в Швейцарию, несомненно, высокообразованным человеком. Это позволило ей воспринимать современные эстетические программы, одной из ярчайших и сильнейших из которых был немецкий экспрессионизм.

3.2. Швейцарский период 1911–1914 гг. Тетрадь «Английские сочинения»

В контексте эпохи преобразований жизнь в Швейцарии могла быть чрезвычайно привлекательна, поскольку страна расположена в центре немецкоязычного мира, язык и культура которого были близки Сёдергран. В Швейцарию Сёдергранны приехали осенью 1911 г. и с небольшими перерывами жили там до марта 1914 г. Агнета Рахикайнен предполагает, что «культурный и языковой коктейль Давоса напоминал ей [Сёдергран] прежнюю жизнь в Санкт-Петербурге»³⁸⁴. Нам трудно предположить, насколько активно Эдит Сёдергран была вовлечена в светскую жизнь мирового курорта, поскольку в Швейцарию приехала не развлекаться или изучать современное искусство, а на лечение. Елена Сёдергран была более мобильна. Она ездила, в том числе, в Энгадин — высокогорный район в том же кантоне Граубюнден, что и Давос, который был известен своими пейзажами. В Верхнем Энгадине, на высотах 1600–1800 м находятся озера Зильс и Сильваплана (Сильвапланерзе) и деревня Зильс-Мария³⁸⁵. Описание Верхнего Энгадина

³⁸⁴ Rahikainen, A. Poeten....: С. 27; Рахикайнен, А. // Размышляющий пейзаж : Русская Финляндия и финский Петербург. — СПб : Лимбус Пресс, 2017. — С. 186.

³⁸⁵ В деревне Зильс-Мария несколько раз летом жил Фридрих Ницше. Именно в этих местах, как сообщает он в «Ессе homo. Как становятся сами собою», во время одной из прогулок

опубликовано под № 295 в сборнике философских зарисовок Ницше «Странник и его тень» (1879)³⁸⁶. О поездке 16 декабря 1912 г. в Энгадин поэтесса сделала запись в тетради «Английские сочинения»³⁸⁷, где она выполняла задания по английскому языку и выписывала цитаты из литературных произведений. Энгадин упоминается в её стихах, поэтому данную информацию мы будем использовать далее.

Об иных путешествиях Сёдергран в швейцарский период известно, что в 1913 г. по дороге в отпуск из санатория в Райволу Сёдерграны заезжали в Берлин и Мюнхен, где посещали картинную галерею «Старая Пинакотека». Были они и в Италии. Елена Сёдергран сообщает в общих словах об интересе дочери к искусству, к Рембрандту и о посещениях музеев в городах, где они бывали: в Стокгольме, Берлине, Цюрихе, Мюнхене³⁸⁸. О визитах в конкретные музеи и на выставки в таких центрах нового искусства, как Берлин и Мюнхен, где были активны Вальден и Кандинский, в записках матери или самой Сёдергран речи нет. Однако во время поездки из Давоса в Россию в 1913 г., где она оставалась пять месяцев, Сёдергран навещала друзей в Петербурге и, как пишет мать, «смотрела на всё иными глазами»³⁸⁹. Неизвестно, что конкретно имелось ввиду, однако это также важно для исследования, поскольку в Петербурге в 1913 г. были чрезвычайно активны кубо-футуристы, вышел сборник «Громокипящий кубок» Игоря Северянина, шли репетиции футуристической оперы «Победа над солнцем».

на большой высоте к нему пришло (1881) озарение о Заратустре-охотнике, образ которого воплощён в философской притче «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (1883–1885). Стихотворение Ницше «Зильс-Мария», в котором автор сообщает, что именно там ему «явился Заратустра», входит в антологии из библиотеки Сёдергран. — “Moderne deutsche Lyrik”: S. 425; “Deutsche Lyrik”: S. 196.

³⁸⁶ Текст входит в один из томов издания «Человеческое, слишком человеческое».

³⁸⁷ Södergran, E. English Compositions. [Digital resource]. // SLSA 566:2:2 manuskript 1 English Compositions DavosDorf. 1912–1914 (Сёдергран, Э. Тетрадь «Английские сочинения» ДавосДорф. 1912–1914// Архив Шведского литературного общества в Финляндии SLSA 566:2:2 манускрипт №1): S. 6 (в электронном виде). — URL: https://www.finna.fi/Record/sls.SLSA+566_SLSA+566%253A2%253A2+manuskript+1 (accessed: 16.02.2025).

³⁸⁸ Renskrift...S. 3 (в электронном документе).

³⁸⁹ Ibid.

В творческой жизни Сёдергран остаётся очень много неизвестного. Только благодаря архивным данным мы всё же можем получить сведения, имеющие значение для относительно надёжных выводов в ходе исследования. В рассматриваемый швейцарский период, в нашей периодизации — переходный между гимназическим и профессиональным творчеством, Сёдергран продолжала писать стихи. Мать упоминает «голубую ученическую тетрадку» 1912–1914 гг.³⁹⁰ с зарифмованными стихами. Тетрадь была утрачена в послереволюционное и военное время в 1917–1918 гг. Для понимания развития творческого мышления Сёдергран сделаем попытку восстановить некоторые события этого периода по сохранившимся источникам: изданным письмам и рукописной тетради «Английские сочинения» из архива.

Сёдергран аргументировала интерес к изучению английского тем, что хотела читать литературу в оригинале, и называла конкретных авторов: Алджернона Суинберна и Чарлза Диккенса. Алджернон Чарльз Суинберн (1837–1909), выдающийся английский поэт-символист, которого причисляют также к декадентам, был ей, как сообщает Сёдергран в «английской» тетради, уже знаком и интересен. Елена Сёдергран также утверждала, что Суинберн был одним из любимых авторов её дочери³⁹¹. В научных работах о Сёдергран выдвинут тезис о том, что Суинберн «оказал влияние» на Сёдергран³⁹², правда, без пояснений, в чём оно заключалось. Неизвестно, что за издание читала Сёдергран и что именно в творчестве английского символиста её привлекало ранее. Суинберн известен, например, циклом эротических стихотворений в сборнике «Поэмы и баллады» (1878), с которым перекликаются эротические стихи Валерия Брюсова в сборнике “Urbi et Orbi” (1903). Последний мог быть известен Сёдергран ещё в Петербурге. Однако в «английской» тетради остался другой след от чтения Суинберна: 3 января 1913 г. Сёдергран записала³⁹³ отрывок из поэмы «Триумф времени», которая входит в вышеназванный сборник³⁹⁴:

³⁹⁰ Renskrift...: S. 4 (в электронном документе).

³⁹¹ Ibid.: S. 6 (в электронном документе).

³⁹² Tideström, G. 1960: S. 57; Brunner, E. 1985: S. 34, 37; Rahikainen, A. 2014: S. 27, 232.

³⁹³ Södergran, E. English Compositions: S. 29 (в электронном документе).

³⁹⁴ Swinburne, A. C. The Triumph of Time. // Poems and Ballads. — London : J. C. Hotton. 1866. — P. 40–56. -URL: <https://archive.org/details/poemsballads00swinrich/page/n2/mode/1up?view=theater> (accessed: 02.10.24).

<...>

I will go back to the great sweet mother
 Mother and lover of men, the sea.
 I will go down to her, I and none other,
 Close with her, kiss her and mix her with me;
 Cling to her, strive with her, hold her fast:
 O, fair white mother, in days long past
 Born without sister, born without brother,
 Set free my soul, as my soul is free.

Я вернусь к великой милой матери,
 К матери, любящей человека, к морю.
 Я спущусь к ней, я и никто другой,
 Приблизусь, поцелую её и смешаюсь с ней;
 Прижмусь, сольюсь с ней, останусь с ней:
 О, светлая мать, в те далёкие годы
 Рождена одна, без сестры, без брата,
 Дай свободу душе, ведь душа свободна. <...>

Стихотворение «Триумф времени» можно сопоставить со стихами Сёдергран «Триумф существовать»³⁹⁵ из второго лирического собрания «Сентябрьская лира». Они были написаны не позднее 1916 г., т.е. вскоре после возвращения из Давоса. Именно этим стихотворением открывалась рукопись «Сентябрьской лиры». Как отмечалось выше, издатель изменил порядок текстов в вёрстке. В связи с большим интересом к этим стихам, приводим их полностью:

Чего бояться мне? Я — частица бесконечности,	Vad fruktar jag? Jag är en del utav oändlig-
	heten,
Великой силы, скрытой во Вселенной,	Jag är en del av alltets stora kraft,
мир одинокий, лишь один из миллионов,	en ensam värld inom miljoner världar,
из первых величин, последней я погасну.	en första gradens stjärna lik som slocknat
	sist.
И вот он, мой триумф — жить и дышать!	Triumf att leva, triumf att andas, triumf
	att finnas till!

³⁹⁵ “Triumf att finnas till”. // SD: S. 161; SS1: S. 71. — Стихотворение включено в национальный Культурный канон Швеции. Обоснование: «В стихотворении выражено необузданное чувство собственного достоинства женщины, а также искренняя общечеловеческая радость жизни и благодарность за дар жизни» (“Hämningslöst uttrycker dikten en kvinnlig självkänsla men även en allmänmänskligt berörande livsglädje och tacksamhet för livets gåva”). В обосновании указан 1918 г., т.е. год публикации в сборнике «Сентябрьская лира», в то время как этот поэтический текст создан в 1916 г. — SD.: S. 162; SS1: S. 72; SS3: S. 138.

И ледяное время в жилах ощущать,

и слышать, как струится ночь,

и на горе стоять под солнцем.

Иду по солнцу, стою на солнце

и ничего не знаю, кроме солнца.

Время меняющееся, время портящее,

время колдующее,

ты приходишь с тысячью новых каверз,

чтобы заставить меня жить,

как зерно, как кольцо змеи,

как скалу среди моря.

Время — убийца — прочь!

Солнце наполнило всю меня

до краёв сладким мёдом

и говорит мне: звёзды погаснут,

но светят без страха³⁹⁶.

Triumf att känna tidens iskall rinna genom
sina ådror

och höra nattens tysta flod

och stå på berget under solen.

Jag går på sol, jag står på sol,

jag vet ingenting annat än sol.

Tid — förvandlerska, tid — förstörerska,

tid — förtrollerska.

kommer du med nya ränker, tusen lister

för att bjuda mig en tillvaro

som ett litet frö, som en ringlad orm, som

en klippa mitt i havet!

Tid — du mörderska — vik ifrån mig!

Solen fyller upp mitt bröst med ljuvlig

honung upp till randen

och hon säger: en gång slockna alla stjärnor,

men de lysa alltid utan skräck.

Привлекает внимание тот факт, что воспитанная на немецкой и французской литературе Сёдергран обращается к английскому символизму, как будто восполняя образовательную лакуну. Здесь сложно трактовать стихи, написанные на разных языках через русский перевод, тем более что поэма Суинберна чрезвычайно длинная, и привести её полностью нет возможности. Однако попытаемся сравнить поэтические тексты и сделать выводы о творческом мышлении Сёдергран, поскольку в данном случае мы точно знаем, что она читала Суинберна до того, как записала свой текст. Безусловно, дело не в частичном совпадении названий, а в образах и организации стихов, а также в соединении многих предыдущих эпох в выборе Сёдергран. Эти два стихотворения очень разные — и в то же время очень похожи во многих аспектах. Речь идёт о жизни и смерти, но в каждом из них тема представлена по-разному. Стихи Сёдергран можно рассматривать как

³⁹⁶ Сёдергран, Э. Страна, которой нет : избранная лирика. / Пер. Н. Н. Толстой. — СПб. : Лига Плюс, 2001. — С. 69. — В издании не соблюдается авторская разбивка по строкам. Альтернативный перевод названия — «Триумф жизни».

виталистскую реакцию на меланхолические строки символиста Суинберна. Основная тема в «Триумфе времени» — печаль от утраты любимого человека. Поэт представляет широкий спектр эмоций. Его герой подавлен, чувства его смешались. Он мечется между «жить или не жить», не желая замечать ход времени. Он взывает к «милой» (англ. *sweet* — милый; сладкий) великой матери — морю, чтобы она сокрыла его в глубине своих вод, и чтобы там ему существовать в забвении вне времени. Время торжествует победу над жизнью, и герой Суинберна, поглощённый водами, не будет больше воспринимать «звуки времени и ритм лет». Сёдергран частично разделяет мысли героя Суинберна, но с восторгом демонстрирует свою убеждённость в том, что жизнь в любой форме сильнее смерти. Для неё «триумф жить, триумф дышать, триумф существовать» и радость в творчестве победят разрушительное время³⁹⁷. Жизнь продолжится в космосе — и в этом утверждении появилась важная тема, которая получила значительное развитие в последних сборниках Сёдергран: «Розовый алтарь» и «Тень грядущего». В стихотворении «Триумф существовать» Сёдергран начинает свой путь отстранения от реальности и конструирования индивидуального пространства: убежища в поэтической Солнечной системе и — шире — в творческой Вселенной. Сёдергран свободно гуляет по поверхности солнца, сливается с солнцем и продолжает жить вечно: «...Я хожу по солнцу, я стою на солнце, / я ничего не знаю, кроме солнца».

Интересно, как по-разному поэты трактуют одинаковые значимые образы: жизнь, смерть, время и его поглощающую способность, — и как схоже стремятся пробудить всю сенсорную систему одновременно: вкусовую синестезию и теплоощущение, хроместезию, слух. Стихотворение Суинберна интересно также тем, что оно очень музыкально: с помощью аллитераций и ассонансов автор задаёт ритмы разной последовательности и длительности,

³⁹⁷ Мотив вечной жизни поэтов не является оригинальным — он распространён в мировой литературе. В качестве примера можно привести, например, следующие строки «...Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / мой прах переживёт и тленья убежит — /» из стихотворения, написанного А. С. Пушкиным (1836) как подражание «Оде» Горация. — Пушкин А. С. Я памятник себе воздвиг нерукотворный. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6 томах. Т. 2. Стихотворения 1826–1836. Поэмы. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1949. — С. 255. Оба стихотворения — и Сёдергран, и Суинберна — создают также аллюзию на сонет 60 Уильяма Шекспира, в котором время — минуты, сравниваются со всё смывающими волнами, но говорится и о том, что стихи поэта живут после смерти, и память о нём сохраняется во времени.

передавая общее движению стихии и бег отдельных волн. У Суинберна в реальности солёное море, море-мать, то ли нежна, то ли сладка, поскольку прилагательное “sweet” многозначно; а Сёдергран делает солнце сладким именно на вкус, как мёд, но оставляет нам свободу думать не просто о еде солнечного цвета, а о «мёде поэзии»³⁹⁸, поскольку у нас на глазах рождается поэт.

Жизнь и то, что, возможно, ждёт после неё, поэты также представляют по-разному: у Суинберна «зерно» (англ. a seed) погибает в объятиях матери — в холодном солёном море, а «зёрнышко» (ett litet frö) Сёдергран становится частью горячей звезды. Зримая объёмная антитеза (беззащитное зёрнышко, в котором живёт будущая жизнь, — мощное гуманистическое светило) подтверждает стремление Сёдергран в реальных явлениях и предметах видеть космические картины. Подобные фантастические величественные образы, особенно солнце, будут часто встречаться в её лирике в дальнейшем. Хагар Ульсон писала о том, что Сёдергран «была дитя солнца, все её существо было солнечным... Это чувство появлялось, когда она была рядом, и это было очень сильное чувство. Казалось, она чисто физически несёт в своей груди солнце, настолько сильным было лучезарное обаяние, исходившее от неё, так что вокруг вибрировала жизненная энергия. Радости в ней было без меры»³⁹⁹. Запись сделана в 1919 г., когда Сёдергран болела туберкулёзом в тяжёлой форме. В связи с темой солнца обращает на себя внимание стихотворение Константина Бальмонта «Будем как солнце» (1902), записанное в «Гостевом альбоме»⁴⁰⁰.

Кроме «Триумфа...», в лирике Сёдергран с солнцем, временем, творчеством связано много других стихотворений. Необычный образ единения со светилом представлен в стихотворении «Солнце» из сборника «Тень грядущего», где поэтическая героиня хочет стать частью вечного солнца, «вплавиться в солнце, как мушка в кусок янтаря»⁴⁰¹. В данном исследовании тема солнца интересна именно в контексте поэтического призвания и погружения в индивидуальный поэтический мир.

³⁹⁸ «...получилось медовое питьё, да такое, что всякий, кто его выпьет, станет скальдом либо учёным». — «Младшая Эдда». / Отв. ред. М. И. Стеблин-Каменский. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1970. — С. 104–105.

³⁹⁹ Ediths brev: S. 50. — Комментарий Хагар Ульсон к письму № 6 ; 09 февраля 1919 г.

⁴⁰⁰ Södergran, E. Minnesalbum: S. 119 (в электронном документе); Бальмонт, К. Д. Будем как солнце : книга символов — М. : Изд. Скорпион, 1903. — С. 2.

⁴⁰¹ “Solen”. // SD: S. 329.

К теме времени и неверия в его власть поэтесса обратилась ещё раз в стихотворении «Скерцо»⁴⁰² в третьем сборнике «Розовый алтарь» (1919): «Время — убирайся прочь!». Поскольку в исследованиях о Сёдергран приходится делать допущения, предположим и сейчас, что она действительно использовала творческие идеи других авторов, как в случае соприкосновения со Суинберном, но благодаря своему эвристичному мышлению писала неподражательные стихи, переосмысливая мотивы и образы оригиналов в соответствии со своим мироощущением. Всё сказанное выше относится исключительно к лирической героине Сёдергран. В письмах поэт предстаёт совершенно реальным здравомыслящим человеком и деятельной личностью.

Продолжая тему выбора для чтения и цитирования Суинберна, отметим, что он был большим поклонником Бодлера и написал в 1862 г. критическую статью⁴⁰³ о сборнике «Цветы зла» (1857–1868), т.е. ещё до издания своих «Стихотворений и баллад» (1866). Суинберн отмечал самобытность стихотворений Бодлера, которая проявилась в новых мотивах, подчёркивал уникальную образность. Суинберн был поражён сходством произведений Бодлера и Эдгара Аллана По, любимого американского романтика французского поэта. Эдгар Аллан По был высоко ценим французскими и русскими символистами, в нём они видели предшественника и носителя новой эстетики. Сёдергран-петербурженка могла быть знакома с его творчеством по переводам на русский, выполненными, например, Константином Бальмонтом.

Таким образом, выбор стихотворения Суинберна дал внимательной и вдумчивой Сёдергран новый материал для размышлений. Этот английский автор стал звеном в последовательности этапов и явлений «большого модерна»: через него можно проследить цепочку влияний романтиков на предтеч символизма, символистов — на современников Сёдергран.

Кроме Суинберна, в «английской» тетради есть записи из произведений других авторов, которые писали на английском языке: Уильям Шекспир, Оливер Голдсмит, Уильям Вордсворт, Чарльз Диккенс, Уильям Росс Уоллас⁴⁰⁴.

⁴⁰² “Scherzo”. // SD: S. 277-278.; SS1: S. 118.

⁴⁰³ Swinburne, A. Charles Baudelaire: Les fleurs de mal. [Digital resource]. // The Spectator. — Vol. 1784. — 1862. — P. 998–1000. — URL: https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1862_swinburne.pdf (accessed: 02.10.2024).

⁴⁰⁴ Подробнее о тетради «Английские сочинения»: Sazonova, L. Remarks on the likely influence of precursors of Modernism on Edith Södergran’s poetry with special attention for texts in

В контексте переходного / подготовительного периода творчества Сёдергран, из этого списка может заинтересовать английский поэт, представитель «Озёрной школы» Уильям Вордсворт. Из его сборника «Стихотворения» (1807, 1815) Сёдергран записала произведение «Стадо овец, что не спеша проходит мимо...»⁴⁰⁵. В оригинале оно называется «Уснуть» (“To sleep”), и, несмотря на пасторальную образность, речь в нём идёт о поэте, который страдает бессонницей. В своём воображении он рисует приятные для себя, типичные для поэтики романтизма сцены и слышит звуки: жужжание пчёл, плеск воды в реке, шум дождя, ветра и моря, а там и птицы запоют, и кукушка подаст голос, — но поэту ничто не может помочь. Отдых не сравним ни с какими богатствами, ночь — это благословенный раздел между двумя днями, поскольку она даёт сон. Творческий сон рождает новые мысли, мыслеобразы, что коррелируется с глубинными образами модернистов.

Вордсворт известен как один из тех, кто стремился отказаться от правил, прописанных в эпоху Просвещения. Он изложил своё понимание поэзии и поэтического языка в сборнике «Лирические баллады». Издание 1802 г. открывалось «Предисловием», которое можно рассматривать как манифест новой эстетики, пришедшей на смену предыдущей эпохе. Поэзия, — писал Вордсворт, — это не высокий язык классического образования, но реактивный язык эмоций: «Его источник — спонтанный взрыв сильных чувств, он возникает из воспоминаний, возникающих в тишине и безмятежности...»⁴⁰⁶. Этим высказыванием английский поэт предвосхитил те художественные тенденции, в которых индивидуальность автора и инстинктивность творчества ценились выше, чем реалистичные пастиши, выполненные поэтами-ремесленниками по заранее заданной форме, затрудняющей свободу выражения субъективных переживаний.

English: On the materials of the handwritten English notebook from the Södergran archive. // Scandinavian Philology. — 2025. — Vol. 23, issue 1. — pp. 82–96.

⁴⁰⁵ Вордсворт, У. Сон: Земля в цвету и чистый небосвод. [Электронный ресурс]. / Пер. с англ. В. В. Левики и Н. П. Кончаловской. — URL: <https://eng-poetry.ru/PrintPoem.php?PoemId=7636> (дата обращения: 02.01.2025).

⁴⁰⁶ William Wordsworth. Preface. // Lyrical Ballads : Pastoral and other Poems ; in two volumes. [Digital resource]. — London : Printed for N.T. Longman and O. Rees by Biggs and Cottle. 1802. — P. L. — URL: <https://archive.org/details/lyricalballadsw01colegoog/page/n1/mode/2up> (accessed: 02.01.2025); Вордсворт, У. Предисловие к «Лирическим балладам». / Пер. с англ. А. Горбунова. // Писатели Англии о литературе XIX-XX вв. — М.: Прогресс, 1981. — С. 19–34.

Таким образом, в Швейцарии Сёдергран не была погружена лишь в современную литературу — круг её чтения и интересов был весьма разнообразным. На примере рукописной тетради «Английские сочинения» было показано, как Сёдергран расширяла свои знания по литературе. Случаен ли был выбор Сёдергран? Если нет, то это говорит о её хорошем образовании; если да, то это подтверждает её интуицию как поэта, поскольку она выбрала для чтения и записи на память стихи двух великих авторов. Обращение в центре бурлящей переменами Европы к мастерам английской литературы подтверждает тезис Сёдергран о том, что она рассматривала культуру прошлых веков как продуктивную матрицу, в которой формировалась современное искусство.

3.3. Райволовский период 1914–1922 гг.

Райволовский период — важнейший в творческой жизни Сёдергран, поскольку в посёлке Райвола на Карельском перешейке были написаны и изданы стихотворения, которые её прославили как поэта нового слова. Остановимся кратко на событиях, связанных с активным общением Сёдергран с критикой и издателями, в которых она проявляет себя как человек целеустремлённый и деятельный.

В 1915 г., перед выходом дебютного сборника Сёдергран обратилась к известным литературным критикам, которые преподавали литературу в университете Гельсингфорса: доценту и поэту Арвиду Мёрне и профессору, одному из самых влиятельных специалистов, Гуннару Кастрёну.

«Голубую ученическую тетрадку со стихотворениями 1912, 13, 14 гг. она показывала в 1915 г. Мёрне, и он нашёл их элегантными. В другой раз — Кастрёну, которому они совсем не понравились. Это был удар, но она мужественно не сдавалась, и по совету друзей из Нуммелы обратилась к Рунару Шильдту»⁴⁰⁷:

Первое письмо, адресованное писателю и литературному критику магистру Рунару Шильдту, датировано 18 мая 1916 г. И уже 14 июня 1916 г. Сёдергран отправила рукопись, а в сопроводительном письме отметила, что решение печататься для неё — это осознанный шаг, а не

⁴⁰⁷ Renskrift...: S. 4 (в электронном документе); Rahikainen. Poeten...: S. 29.

легкомысленный поступок⁴⁰⁸. Рунар Шильдт был литературным редактором и кузеном владельца издательства «Хольгер Шильдт», которое специализировалось на современной литературе на шведском языке. Несмотря на то, что многие издательские проекты были убыточными, роль Хольгера Шильдта в поддержке нового искусства на шведском языке значительна и сопоставима с ролью Хагар Ульсон: «Именно благодаря его [Хольгера Шильдта] литературному чутью, смелости и известной доле авантюризма шведоязычные писатели-модернисты были изданы и услышаны», — отмечает Е. А. Дорофеева⁴⁰⁹. В деле никому тогда не известной Сёдергран решающим стало мнение кузена. В нижеприведённом историческом письме Рунар Шильдт рекомендует дебютантку следующим образом:

«Сегодня пересылаю стихи Эдит Сёдергран, которую я очень поддерживаю. Конечно, она, по всей видимости, испытала влияние Обстфеллера и пр., тем не менее я считаю её творчество полностью самостоятельным. Ты сам сможешь убедиться, что лучшие её стихи необыкновенно сильные и убедительные по настроению. Несмотря на массу нелепостей, всё равно остаётся — как мне кажется — чувство чего-то абсолютно настоящего, пережитого, выстраданного. Иногда заметны вкусовые и стилистические небрежности, но даже если исключить 10 или 12 слабых вещей, остального хватит на сборник в 100 страниц»⁴¹⁰.

В письме Рунар Шильдт не сообщает, в чём конкретно он увидел схожесть предложенных для дебютного сборника стихотворений Сёдергран с творчеством «Обстфеллера и пр.». Но, как отмечалось во Второй главе, этого норвежского поэта, как и его друга Мунка, можно отнести к первым скандинавским модернистам. Кроме того, Обстфеллер писал «стихотворения в прозе», а Сёдергран в основном уже перешла на технику свободного стихосложения. Как и у многих экспрессионистов, и шире — модернистов, у норвежского поэта присутствуют темы хаоса, отчуждения и одиночества. Это отмечает специалист по норвежской литературе О. С. Ермакова в

⁴⁰⁸ Jänicke, G. Edith Södergran: S. 29; Schoolfield, G. Edith Södergran: P. 12.; Brunner, E. Till fots...: S. 139; Rahikainen, A. Poeten...: S. 29; Ström, E. Edith Södergran: S. 63; SS2: S. 72; SS3: S. 45.

⁴⁰⁹ Дорофеева, Е. А. Издательская деятельность Хольгера Шильдта и её значение для литературной жизни Финляндии 1910–1920-х гг. // Социо-гуманитарные коммуникации. 2022. — №2. — С. 51.

⁴¹⁰ SS2: S. 74. — Письмо Хольгеру Шильдту, 02 июля 1916 г.

статье «Время и пространство в стихотворениях в прозе Сигбьёрна Обстфеллера», где она также указывает на то, что Обстфеллер испытал влияние Бодлера, правда, через переводы⁴¹¹. Неизвестно, читала ли Сёдергран Обстфеллера, однако аллюзии на стихи или приёмы Бодлера у обоих — Обстфеллера и Сёдергран — не могли быть не замечены таким искушённым в современной литературе специалистом, как Рунар Шильдт. Повторим, что поиск гипотетических цепочек влияний на Сёдергран может быть контрпродуктивным: наш комментарий к записи стихотворения «Триумф времени» показал, что внешние импульсы Сёдергран успешно перерабатывала в самостоятельные яркие строки.

Рунар Шильдт дал важнейшую характеристику поэзии Сёдергран — она искренняя: всё, о чём написано, было найдено в собственной душе и прочувствовано, т.е. создано посредством эндосмоса, как писал Моселиус об экспрессионистах, или «внутренним глазом», по Бару. Несмотря на сравнение с норвежским автором, критик отметил неподражительность Сёдергран.

Издатель Хольгер Шильдт 1 августа 1916 г. ответил из Борго, что рукопись возьмёт, но без выплаты гонорара⁴¹². Так Сёдергран вошла в мировую литературу, *Weltliteratur*⁴¹³.

Далее речь пойдёт об изданных сборниках и о творческом методе Сёдергран. Мы предложим собственный анализ характерных приёмов, поэтических фигур и тропов, а также рассмотрим стихотворения Сёдергран с помощью метода, который был представлен во Второй главе, т.е. постараемся определить, что значит чужесть для Сёдергран и в каких формах она актуализирована в произведениях, относящихся к зрелому периоду творчества.

3.4. Поэтические сборники

3.4.1. Дебютное выступление «Стихотворения» (1916) и «Сентябрьская лира» (1918)

В дебютный сборник вошли шестьдесят четыре стихотворения, очень разные по своему характеру. Вероятно, часть их была записана в 1912–1914 гг., в том числе в Швейцарии, и позже

⁴¹¹ Ermakova, O.; Taratonkina, I. Time and space in Sigbjørn Obstfelder's prose poetry. *Scandinavian Philology*. — 2022. — Vol. 20; issue 2. — P. 301–310.

⁴¹² SS2: S. 73.

⁴¹³ Аветисян, В. А. Гёте и его концепция мировой литературы (В свете литературного процесса XX в.). // Вопросы литературы. — 1984. — №10. — С. 104–144. — Идея эпохи мировой литературы *Weltliteratur*, которая объединит все народы мира и где вклад каждого народа важен, была предложена Гёте в 1827 г. и предвосхищала глобальный характер литературы XX в.

переработана. Но поскольку Сёдергран относит к своим «старым», т.е. дебютным, стихам также девять стихотворений⁴¹⁴ из «Сентябрьской лиры»⁴¹⁵, логично в этом разделе рассматривать и этот поэтический материал. Часть стихотворений продолжает юношеские опыты Сёдергран: есть размышления о творчестве, описания природы, романтические сцены в жанре баллады во дворце и рыцарском замке. В то же время появляются и новые темы: это стихотворения эротического характера, строки которых соприкасаются со стихами Эльзы Ласкер-Шюлер⁴¹⁶. Осмысление природы женщины, открытый интерес к чувственности прослеживаются в таких поэтических текстах, как: «День остывает»⁴¹⁷, «Фиолетовые сумерки»⁴¹⁸, «Мы, женщины»⁴¹⁹, «Не урони свою гордость»⁴²⁰ «К молодой женщине»⁴²¹, «А что завтра?..»⁴²². В них нашла своё отражение думающая внимательная современная личность, для которой ценно и интересно всё, что происходит в реальной жизни. Дебютные стихотворения написаны в большинстве своём в технике свободной версификации, но есть несколько традиционных и белых стихов. Как и ранее в ювенилиях,

⁴¹⁴ В порядке расположения в стандартном издании Г. Тидестрёма 1949 г.: «Триумф существовать» (“Triumf att finnas till”); «К молодой женщине» (“Till en ung kvinna”); «Сумерки» (“Skymning”); «Открытие» (“Upptäckt”); «Сильные гиацинты» (“Starka hyacinter”); «А что завтра?..» (“Vad är i morgon?..”); «Смерть девушки» (“Jungfruns död”); «Дерево в лесу» (“Trädet i skogen”). // SD: S. 161–173.

⁴¹⁵ Ediths brev: S. 22. — Письмо № 1, после 11 января 1919 г.

⁴¹⁶ Ранние стихотворения Сёдергран, изданные при её жизни в первых двух сборниках, сравнивают с дебютным сборником Ласкер-Шюлер «Стикс» (“Styx”), 1902 г. — Brunner, E. Till fots...: S. 43–52.

⁴¹⁷ “Dagen svalnar”. // SD: S. 42; SS1 S. 25. — Стихотворение сравнивают сразу с двумя текстами: «Его кровь» (“Sein blut”) и «Эрос» (“Eros”). — Lasker-Schüler, E. Sämtliche Gedichte. — München : Kösel, 1966. — S. 22; 23. — Witt-Brattström, E. Ediths **Jag**: S. 123; Brunner, E.: Till fots...: S. 47; Lindqvist U. The Paradoxal Poetics of Edith Södergran. // Modernism / modernity. — Baltimor : John Hopkins University Press. — 2006. — Vol.13, N. 1. — S. 822–826.

⁴¹⁸ “Violetta skymningar”. // SD: S. 54; SS1 S. 30.

⁴¹⁹ “Vi kvinnor”. // SD: S. 82; SS1: S. 41.

⁴²⁰ “Låt ej din stolthet falla”. // SD: S. 91; SS1: S. 44.

⁴²¹ “Till en ung kvinna”. // SD: S. 163; SS1 S. 75. — В сборнике «Сентябрьская лира» (1918).

⁴²² “Vad är imorgon?..”. // SD: S. 168; SS1 S. 74. — В сборнике «Сентябрьская лира» (1918).

используется большое количество метафор, поэтому чтение требует сотворчества. Характерной особенностью первого сборника Сёдергран было использование анафоры, а также синтаксический и фонетический параллелизмы — новые приёмы, которые в русской поэзии начала XX в. отмечены у Михаила Кузмина, а в поэзии на английском языке — у Уолта Уитмена. Проанализируем два стихотворения, которые можно рассматривать как центральные в дебютном выступлении. На этих примерах можно раскрыть художественный метод Сёдергран, который позволяет называть её модернистом и новатором, а также проследить взаимодействие в её поэзии нескольких художественных парадигм. Визитной карточкой Сёдергран стало стихотворение “Vierge moderne” («Современная / новая женщина»)⁴²³, апеллирующее в том числе к теме обсуждения вопросов положения женщин и женщин в искусстве, свободы выбора профессии и занятий:

Я – не женщина. Я – среднего рода.
 Я – ребёнок, паж и замысел смелый,
 я – смеющийся луч ярко-красного солнца...
 Я – сеть для ненасытных рыб,
 я – тост за женщин,
 я – шаг случайной гибели навстречу,
 я – мой прыжок к свободе и к себе...
 Я – шопот крови для мужских ушей,
 я – лихорадка духа, я – отказ желаньям плоти,
 я – вывеска у входа в новый рай.
 Я – смелый ищущий огонь,
 я – дерзкая вода, я поднимаюсь до колен,
 я – вольный, честный союз огня и воды...⁴²⁴

Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum.
 Jag är ett barn, en page och ett djärvt beslut,
 jag är en skrattande strimma av en scharlakanssol...
 Jag är ett nät för alla glupska fiskar,
 jag är en skål för alla kvinors ära,
 jag är ett steg mot slumpen och fördärvet,
 jag är ett språng i friheten och självet...
 Jag är blodets viskning i mannens öra,
 jag är en själens frossa, köttets längtan och förvägran,
 jag är en ingångsskylt till nya paradis.
 Jag är en flamma, sökande och käck,
 jag är ett vatten, djupt men dristigt upp till knäna,
 jag är en eld och vatten i ärligt sammanhang på fria villkor...

Есть несколько вариантов прочтения данного текста. Так, Эбба Витт-Браттстрём справедливо отмечает, что без знания кода модернизма (современности), открывшего женщине новое восприятие себя, собственной телесности и свободы выбора, стихотворение сложно для понимания. Витт-Браттстрём видит в нём не что иное, как декларацию самоопределения женщины

⁴²³ “Vierge moderne”. // SD: S. 57; SS1 S. 31.

⁴²⁴ Сёдергран, Э. Страна, которой нет: С. 36.

Нового времени. Эта женщина постулирует себя в форме отрицания старой женщины, противопоставляя ей себя, о чём заявляется в первой строке. Для убедительности Витт-Браттстрём сравнивает лексику немецкого и шведского языков. Она пишет: «Специальное слово для обозначения Новой (современной) женщины на немецком — термин “das neue Weib” (рус.: новая баба / бабёнка нового типа. — прим. моё — Л.С.) относится к грамматическому среднему роду, поэтому первый стих надо понимать следующим образом: “я не (обычная) женщина (женский род), я — новая женщина (средний род)”»⁴²⁵. Следуя логике Витт-Браттстрём, отметим, что стихотворение нельзя понять и без знания «кода Сёдергран». А зная его, стихи можно понимать, как стихи о творчестве. Сёдергран как новая женщина декларирует себя и как поэтесса, которая в каждой строке может быть разной: она начинает стихотворение с местоимения «Я» и бесстрашно не скрывает своё имя. Этот текст — своеобразный «прорыв» или «скачок / прыжок» (в оригинале — ett språng) в «новый рай», в творчество. Печатать стихи под своим именем было действительно «смелым решением» — в данном переводе: «замысел смелый» (в оригинале — ett djärvt beslut). В стихах проявляется авторская позиция Сёдергран: оставаясь свободной сама, она даёт свободу интерпретации своего творчества. «Я — вольный честный союз огня и воды», — она и женщина, и поэт, но также она и партнёр, подсказывающий смыслы читателю.

По сравнению с вышеприведёнными примерами из шведско-финляндских символистов-декадентов, поэзия Сёдергран звучит, несомненно, нешаблонно. Обратимся далее к образности и технике исполнения поэтического текста. Интереснейшую интерпретацию новаторских приёмов Сёдергран дал критик Раббе Энкель в статье 1926 г. «Старое новое и действительно новое в поэзии». В этой важнейшей статье на примере “Vierge moderne” автор предлагает следующее понимание поэтического модернизма:

«...Предложение, строка или слово способны создавать ритмический ряд, плоскость, ритмическую планку из предложений, которая заставляет читателя скакать по очень разным по своей природе понятиям... Длинные ритмические периоды уступили место совершенно иной образности, чем в старых стихах, когда образы постоянно должны были подчиняться ритму. В старых стихах картина реальности была надёжным источником идей, тогда как ритм стремился приводить в трепет чувства. В модернистской поэзии внешняя картина утратила функцию устойчивой точки отсчёта, внешнего визуального прототипа, она приобрела преходящий характер.

⁴²⁵ Witt-Brattström, E. Ediths **Jag**: S. 209–211.

Образы не следует понимать как увиденные, они всего лишь своего рода выразительные картины и жесты, передающие все эмоции и идеи, которые сознание способно молниеносно схватывать. Если в старых стихах образ будил наше зрение, а ритм — чувства, то в модернистских стихах он сразу будит и зрение, и чувства»⁴²⁶.

Таким образом, модернистское стихотворение и его восприятие строятся на мысленных ассоциациях. Здесь можно апеллировать к идее Гегеля о том, что «внешняя, объективная... материя постепенно рассеивается и уходит из области зримого и делает внутреннее внятным лишь для внутреннего»⁴²⁷. Следует, однако, отметить, что в немиметической художественной традиции экспрессионизма реальность по преимуществу всё ещё продолжала давать «толчок» для возникновения глубинных образов в творческом сознании.

Критик назвал Сёдергран гениальным и непревзойдённым мастером создания подобной образности. Что касается техники исполнения, по мнению Раббе Энкеля, сила стихов Сёдергран состояла как раз в том, за что их всегда критиковали, — в последовательности нагромождённых друг на друга несвязных идей, их «раздробленности»: в “*Vierge moderne*”, например, есть сравнение новой / современной женщины и с рыбной сетью, и с вывеской у входа в рай, и с шёпотом крови. Но в этом приёме можно найти схожесть с кубистическим мотивом, когда ломанные плоскости опираются друг на друга под разными углами.

Пример “*Vierge moderne*” позволяет нам сделать вывод о том, что и логика для восприятия новаторства Сёдергран не требуется: ведь смысл от перестановки строк не меняется, поскольку их последовательность не имеет значения. Как живописцы-кубисты, Сёдергран в своих стихах показывает явление в нескольких ракурсах. Отдельные строки, казалось бы, не связанные между собой по смыслу, составляют в своей целостности поэтический коллаж-метафору. В случае “*Vierge moderne*” метафора раскрывается в образе нового поэта-женщины и поэта-модерниста. Именно в этом состоит суть новаторства Сёдергран: она полностью изменила способ построения стихотворного текста. Поиск оригинальных и непривычных способов выражения, которые

⁴²⁶ Enckell, R. Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi. — Обращает на себя внимание то, что Раббе Энкель в 1926 г. не говорит об экспрессионизме и не называет Сёдергран «экспрессионистом».

⁴²⁷ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : В 4-х т. / Под ред. с предисл. М. Лившица. — Том 3. Система отдельных искусств : Поэзия. — М. : Искусство, 1971. — С. 345.

воздействовали на мышление читателя и помогали автору добиваться новизны восприятия поэтических текстов, имел первостепенное значение для многих модернистов.

О кубистических экспериментах в лирике и канонов «сдвинутой конструкции»⁴²⁸ оставил свидетельство поэт и мемуарист русского авангарда Бенедикт Лившиц, для которого стихосложение стало «опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором объективный параллелизм изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведён до предела»⁴²⁹. А. В. Белобратов, специалист по творчеству Франца Кафки, также отмечает, что в текстах этого выдающегося модерниста «...описание обнаруживает отчётливый разрыв с традиционными повествовательными принципами изображения эмпирического мира, который у Кафки разлагается на части словно на кубистическом полотне и представляется в некой последовательности отдельных плоскостей»⁴³⁰. Авторы экспериментировали, используя приёмы современной живописи для создания модернистских построений с помощью строк художественных текстов. Изучение взаимодействия литературы и других видов искусства методом компаративистики в период авангардизма представляется чрезвычайно значимым, поскольку многие радикальные художественные практики, в том числе экспрессионизм, актуализировались прежде всего в изобразительном искусстве.

Рассмотрим ещё одно стихотворение с глубинными смыслами «Тоска по краскам»⁴³¹, которое, на наш взгляд, не только передаёт общее настроение сборника, но многое объясняет в характере лирической героини Сёдергран, который в полной мере раскроется позднее:

⁴²⁸ Лившиц, Б. К. Полутораглазый стрелец : Стихотворения. Переводы. Воспоминания. / Вступ. ст. А. А. Урбана. — Л. : Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1989. — С. 338.

⁴²⁹ Там же: С. 339. — У Лившица речь идёт о стихотворении в прозе 1911 г. «Люди в пейзаже» (впервые опубликовано в сборнике «Пощечина общественному вкусу» в 1912 г.). — Ук. соч.: С. 547. — В данном контексте значительный интерес представляет стихотворение 1910 г. Игоря Северянина — любимого поэта Сёдергран — «Квадрат квадратов», впервые опубликованное в сборнике «Громокипящий кубок» (1913), в котором можно менять местами строки и строфы без потери для содержания.

⁴³⁰ Белобратов, А. В. Кафка и авангард. // Диалектика модернизма [сборник статей]. — СПб.: Издательский дом Миръ, 2006. — С. 94.

⁴³¹ “Färgernas längtan”. // SD: S. 58; SS1: S. 32.

Комментаторы пишут следующее. Тидестрём находит в этих стихах прославление одиночества, здоровья и тишины, близкое философии Шопенгауэра; Улоф Энкель отмечает, что поэтическая действительность Сёдергран повторяет образность в повести «Так говорил Заратустра» и автобиографии Ницше “Ессе homo”; Джордж Скулфилд считает, что одинокой душе не хватает красок в своей меланхолии, подобно матери Белоснежки, которая хотела красивого ребёнка с яркой внешностью⁴³³; Бруннер прослеживает в стихотворении стремление к чистоте, гордости и одиночеству⁴³⁴. Влиятельный литературовед и писатель Ханс Руин (1891–1980) полагал, что источником лирики Сёдергран являлась чрезвычайно развитая фантазия: «Жажда думать о невозможном, постигать фантастическое, у неё в натуре»⁴³⁵. Стихотворение можно отнести к символистской традиции, поскольку оно передаёт минорное настроение лирической героини и наполнено не совсем ясными мистическими символами, далёкими, на первый взгляд, от действительности. Однако в этом тексте можно прочесть всё, о чём говорилось ранее в исследовании. Посмотрим на него глазами Сёдергран-экспрессиониста, которая писала «вчувствованными» глубинными образами (9 и 10-й стихи: «...закрой глаза, и смотри в глубину, в своё сердце»). Попробуем взглянуть на стихотворение, как на стихи о стихах, как на метафорическое повествование о поэтическом творчестве в современности. Красота в данном случае может быть метафорой поэзии (7 и 8-й стихи: «...если жаждешь красоты»), а разговор о красках — это стремление сделать творчество более ярким и оригинальным. «Служенье муз не терпит суеты», и вдохновение предпочитает одиночество, но оно же и захватывает, как шторм, и заставляет бурлить кровь. Стихотворение можно читать двумя способами: как мелахолическую фантазию, либо как текст, соответствующий по своему характеру авторским интенциям. Поэтесса очуждается — смотрит на мир «новыми глазами»; и в то же время она отчуждается — начинает примерять на себя новые образы молчуньи, вещуньи / гадалки, одинокого дерева. В то же время она создаёт свою индивидуальную поэтическую пространственную реальность, составленную пока ещё из «пёстрых» «нагромождённых» элементов. Метафорические высказывания: красота как поэзия; бледность как тривиальная образность; журчащий ручей-сплетник как поэтический язык и лгунья-

⁴³³ SS3: S. 80.

⁴³⁴ Brunner, E. Till fots...: S. 187.

⁴³⁵ Södergran, E. Minnesalbum: S. 129 (в электронном документе).

сочинительница⁴³⁶ рядом; дерево в поле, которое гнётся под порывами модернистского / авангардистского шторма, но может погибнуть без его свежего ветра, — становятся для Сёдергран её поэтической территорией. Привлекает внимание антитеза «молчунья — журчащий ручеёк». Данную метафору можно трактовать как апеллирующую к мыслям Сёдергран о том, продолжать ли ей заниматься поэзией или «замолчать на всю жизнь». Можно предложить и третий способ чтения, также метафорический, но более конкретный, если предположить, что мы понимаем реальный исторический контекст. Красный цвет был одним из любимых цветов экспрессионистов, особенно живописцев, как, однако, и сторонников социальной революции. Тогда «шторм» — это революция в европейской культуре (журнал экспрессионистов назывался «Дер Штурм»: нем. *Der Sturm* — шторм; штурм), а Сёдергран хотела быть её частью. «Я видела красный и золотой, и много других цветов», — метафорично писала поэтесса в стихотворении «Удивительное море» о том, что видела разнообразие в культуре⁴³⁷; а её сёстры в других странах «носили пёстрые одежды»⁴³⁸, т.е. создавали красочные произведения в разных видах искусства. Стихи Сёдергран, смысл которых, на первый взгляд, кажется туманным за символами, метафорами и аллегориями, раскрывается, если принять во внимание, что она отталкивается от реальной ситуации, и в этой реальности очерчивает границы пространства для поэтического творчества. Здесь можно вспомнить Бара, который отмечал, что экспрессионист «бежит... в себя... позволив проявиться своему внутреннему “я”; он создаёт в мире новое, которое принадлежит ему и подчиняется ему»⁴³⁹. Отметим и отличие Сёдергран от немецких экспрессионистов — она точно знала, где будет находиться в своём отчуждении: «...окружающий мир становится вдруг чужим, поскольку раскрывается возможность подлинно родного мира», — по

⁴³⁶ Глагол “*förråda*” (лгать, обманывать, сочинять) и мотив гадалки-лгуньи-обманщицы на берегу журчащего ручейка, в контексте глубинных образов Сёдергран, связанных с поэтическим искусством, создают аллюзию на то, как Ницше–Заратустра характеризовал поэтов: «...поэты слишком много лгут». — Ницше, Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского ; прим. К. А. Свасьяна. — М. : Эксмо, 2010. — С. 100; 154.

Одновременно присутствует реминисценция реплики Солона о том, что «поэты много лгут», а также латинской крылатой фразы: «Не верь басням поэтов» (лат. *Noli credere fabulis poetarum*).

⁴³⁷ “*Det underliga havet*”. // SD: S. 86; SS1: S. 42.

⁴³⁸ “*Våra systrar gå i brokiga kläder*”. // SD: S. 61; SS1: S. 33.

⁴³⁹ Bahr, H. *Expressionismus*: S. 55–56.

выражению Бахтина⁴⁴⁰. Таким «родным миром» была для неё созданная ею поэтическая реальность. Далее мы будем давать объяснения стихам, исходя из гипотезы о бегстве Сёдергран в уникальное многогранное пространство её поэзии.

В ранних стихотворениях «Тоска по краскам», «О, мои опалённые солнечным светом вершины»⁴⁴¹, «Фиолетовые сумерки», «Красота» и других хорошо заметно соприкосновение символизма и новаторской программы Сёдергран. Взаимодействие романтизма — с его стремлением передать своё настроение в картинах природы — и новаторских приёмов кадрирования и монтажности можно проследить в таких стихотворениях, как «Последний осенний цветок»⁴⁴², «Бледное озеро осени»⁴⁴³, «Белое или чёрное»⁴⁴⁴. Поэтический текст «Странники-тучки»⁴⁴⁵ можно рассматривать как импрессионистскую зарисовку в новой технике исполнения. В этом стихотворении, частично исполненном белым стихом, частично зарифмованном, Сёдергран использует несколько размеров, чередуя трёхсложный торжественный дактиль и двусложный хорей; оба размера характеризуются ударением на первом слоге, усиливая эмотивную составляющую текста. Каждая строка открывается стопой дактиля, который поддерживает возвышенное настроение во время чтения всего стихотворения. Приближаясь к финалу, при переходе описания в долину и земную обыденность, его сменяет хорей. Последняя строка — единственная стопа дактиля, за которой следует односложное слово с женским окончанием, звучит как завершающий длительный аккорд. Своими философскими размышлениями и эмоциональной окрашенностью эти стихи Сёдергран соприкасаются со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Тучи» (1840)⁴⁴⁶: тексты начинаются практически одинаково. «Странники-тучки остались на склоне гор» и

⁴⁴⁰ Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М. : Художественная литература, 1990. — С. 67.

⁴⁴¹ “O, mina solbrandsfärgade toppar”. // SD: S. 177; SS1: S. 72. — Издатель включил это стихотворение дебютного цикла во второй сборник «Сентябрьская лира».

⁴⁴² “Höstens sista blomma”. // SD: S. 62; SS1: S. 34.

⁴⁴³ “Höstens bleka sjö”. // SD: S. 64; SS1: S. 34.

⁴⁴⁴ “Svart eller vitt”. // SD: S. 65; SS1: S. 35.

⁴⁴⁵ “Irrande moln”. // SD: S. 71; SS1: S. 37.

⁴⁴⁶ Лермонтов, М. Ю. Тучи. // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. / Под общ. ред. И. Л. Андроникова, Д. Д. Благого, Ю. Г. Оксмана ; подг. текста и примеч. Э. Э. Найдича. — М. : Гослитиздат, 1957. — С. 53.

наблюдают со своих высот праздную жизнь в долине — «тучки небесные, вечные странники» русского поэта готовятся в изгнание⁴⁴⁷. Мотив движения тучек-облаков (нем. Wolken) прослеживается и в гимназической лирике, связанной с немецкой романтической традицией. Кроме стихотворений со сложной трактовкой содержания, в сборнике есть также и те, для которых характерна реалистичная прозаизация ключевых онтологических понятий, как например: «Моя душа»⁴⁴⁸, «Бог»⁴⁴⁹, «Жизнь»⁴⁵⁰, «Ад»⁴⁵¹. Однако и в них поэтесса проявляет свою оригинальность и в содержании, и в способах выразительности⁴⁵².

Дебютный сборник, как справедливо отмечала критика, наполнен яркими образами, отличающими поэзию Сёдергран от современников. Его палитра насчитывает 26 цветов: такое красочное звучание уже не встретится в следующих поэтических собраниях. Это не только чистые цвета, как красный, синий, жёлтый или зелёный. Расширенной цветовой гаммой поэтесса передаёт тонкости и разнообразие оттенков эмоционального настроения и создаёт новые образы: «бархатно-зелёный лес» (sammetsgröna skogen), «полуденно-красные песни» (aftonröda visor), «голубые—как—у—святых глаза» (helgonblå ögon). Отметим использование любимых цветов символистов сиреневый и гриделень⁴⁵³: в сборнике присутствуют «сиреневые сумерки» и «гриделеневая вуаль», воспроизводящие характерный колорит начала XX в.

Приведём несколько примеров использования различных средств выразительности. Для

⁴⁴⁷ Образ странствующего облака находим и у Уильяма Вордсворта в стихотворении «Бродил один, как тучка, я...» (“I wandered lonely as a cloud”), более известном в русском переводе как «Нарциссы». Напечатано в 1807 г. в лирическом сборнике «Поэмы» (“Poems”).

⁴⁴⁸ “Min själ”. // SD: 101; SS1: S. 48.

⁴⁴⁹ “Gud”. // SD: 52; SS1: S. 30.

⁴⁵⁰ “Livet”. // SD: 121; SS1: 55.

⁴⁵¹ “Helvetet”. // SD:123; SS1: S. 50.

⁴⁵² Именно за эти вольные трактовки стихи были названы «безумными» (dårdikter) и получили сравнение с рифмованными опытами пациентов известной клиники для душевнобольных в пригороде Гельсингфорса (“Lappvikens sjukhus / mentalsjukhus”). — [Fleege, U.] U. F. En “modärn” diktbok. // Kaskö Tidning. — 1916. — Vol. 93. — S. 2.

⁴⁵³ Ранее часто используемое название сиреневого цвета «гриделень» (фр. gris de lin — серый / жемчужный лён) в настоящее время вышло из употребления и в шведском, и в русском языках.

усиления характерности образов Сёдергран использует новые сочетания эпитетов и определяемых слов, как например: «гордые губы» (stolta läppar); «горькие гвоздики» (bittra nejlikor); «свободные души» (fria själar); «девственная темнота» (jungfruligt mörker), «жадные рыбы» (glupska fiskar), «среброгоры» (silverbergen), «сверхроскошное солнце» (överdådlig sol). Достаточно часто встречаются причастия настоящего времени, создающие иллюзию сиюминутного присутствия, а также добавляющие вариативность в мелодику стихов, например: «пылающие цветы» (glödande blommor), «зеркалящая вода» (speglade vatten), «сверкающее озеро» (glimmande sjö), «голубеющий мир» (blånande värld). Многие эпитеты являются лексическими и образными неологизмами собственного изобретения Сёдергран: «давящее море» (tryckande havet), «зреющая мечта» (mognande dröm), «тяжёлоцветная ветвь» (blomtyngd gren). С их помощью создаётся нетривиальная образность, подтверждающая нежелание быть конвенциональной, повторяющейся и скучной в чтении. Творческая изобретательность проявляется и в неологизмах-существительных: «лесная слухачка» (skogens lyssnerska), «осенняя бродяжка» (höstens vanderska), «молчунья» (tigerska) и др.

Из других поэтических фигур в ранней поэзии Сёдергран используются следующие: анноминация — «тяжёлые грёзы грезят» (tunga drömmar drömmar), «голубая глубина глубока» (djupblå djup); антитеза — «вода и пламя в дружеском единении» (är eld och vatten i ärligt sammanhang), «молчунья» — «вещунья» (tigerska — talerska); оксюморон и персонификация — «мёртвая весна» (död vår), «мёртвое лето» (död sommar), «милосердная смерть» (milda döden), «больной бог» (sjuk gud), — в которых часто появляется синестетический звуко-цветовой эффект. Таким образом, Сёдергран, как и в своё время поэты романтической, а вслед за ними — символистской школы, стремилась отказаться от традиционных эпитетов старой традиции, от условностей языка, от тех сочетаний слов, которые утратили новизну. Она делала язык не плоским и банальным, но многозначным, внося свежие ноты в поэтическую речь. Сёдергран создавала собственную палитру оттенков сиюминутного живого непосредственного восприятия, добивалась того, что читатель смотрел на мир её глазами. Вышеперечисленные фигуры и тропы, использованные по отдельности или в сочетании нескольких, создают яркие, эмоционально окрашенные образы.

Что касается техники версификации, и в дебютном сборнике, и на протяжении всего творческого периода у Сёдергран встречается такой характерный приём построения верлибра, как параллелизм. С его помощью текст обретает жёсткую основу, и вся конструкция получает статичность, что способствует восприятию образа как единого целого и является одной из альтернатив отсутствующему традиционному метру. Эта техника используется, например, в

стихотворении «Три сестры»⁴⁵⁴:

Одна сестра любила сладкую землянику,
Вторая сестра любила красные розы,
Третья сестра любила венки на могилах.

Первая сестра вышла замуж:
говорят, она стала счастливой.
Вторая сестра больше всего любила свою душу:
говорят, она была несчастлива.

Третья сестра стала святой:
говорят, она получила венец вечной жизни.

Можно привести много других примеров использования словесно-образного или словесно-звукового и других видов параллельных конструкций, однако структуру данного стихотворения практически повторяют ещё несколько ранних: «Три женщины»⁴⁵⁵, «Встреча»⁴⁵⁶, «Опасные мечты»⁴⁵⁷, — которые своей архитектурой и развитием сюжета создают обоснованную аллюзию на творчество Михаила Кузмина, и особенно на его стихотворение 1905 г. «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было» из цикла «Александрийские песни». Верлибр, безусловно, встречается также у Бальмонта и других поэтов Серебряного века, предположительно известных Сёдергран, но первым мастером верлибра был всё же Кузмин, и параллелизм в верлибре Сёдергран похож именно на приёмы Кузмина. Все попытки сравнить Сёдергран с русскими поэтами⁴⁵⁸ заключались в поиске лексических соответствий⁴⁵⁹. Имя Михаила Кузмина нигде не упоминается в контексте Сёдергран,

⁴⁵⁴ “Tre systrar”. // SD: S. 110.; SS1: S. 51.

⁴⁵⁵ “Tre kvinnor”. // SD: S. 406; SS1: S. 61.

⁴⁵⁶ “Ett möte”. // SD: S. 135; SS1: S. 165.

⁴⁵⁷ “Farliga drömmar”. // SD: S. 138; SS1: S. 200.

⁴⁵⁸ Эротические стихи Сёдергран создают аллюзию на лирику Валерия Брюсова в сборнике “Urbi et Orbi” (1903).

⁴⁵⁹ Brunner, E. Till fots...: S. 167-168.

в то время как в её дебютном сборнике и у Кузмина есть много общего в необыкновенности и выразительности образов, тонкости описаний картин природы, в остающемся за текстом сокровенном чувстве «прекрасной ясности»⁴⁶⁰.

В многочисленных красочных изображениях природы дебютного сборника узнаётся конкретный пейзаж: лесистый пригорок над озером, где жила Сёдергран. В этих картинах реальной местности используются эпитеты, которые можно рассматривать как постоянные, с помощью которых представлен образ поэтической малой родины. Здесь Сёдергран выступает как художник-реалист, замечающий «голубое озеро», «серые утёсы», «солнечный берег», «песчаный склон», «осенне-серый дым», «мерцающие волны», «светло-зелёный луг», «белую кувшинку» на озере. В то же время поэтесса раскрывается и как лирик-романтик, который использует грустно-мечтательные и живописные виды Карельского перешейка как средство репрезентации «ландшафта своей души»⁴⁶¹. Хагар Ульсон отмечала, что описаниями этих северных пейзажей и своей душевной грусти Сёдергран «подарила шведской литературе пленительную и интимную лирику природы, которая порой, в своей проникновенной и искренне-трепетной утончённости напоминает тончайшие образцы китайской поэзии»⁴⁶². Хагар Ульсон была уверена в том, что публика оценивала стихи Сёдергран не только по тому новому поэтическому языку, который полностью отвечал духу времени, но в большей степени по тому, что они видели в поэтических строках финляндские ландшафты и проявление *genius loci*: «Сёдергран озарила светом бессмертия... провинциальную природу»⁴⁶³. Эти мотивы частично нашли своё отражение и в последних стихотворениях 1922 г.

В заключение следует подчеркнуть, что дебютный сборник «Стихотворения» имел

⁴⁶⁰ Программа М. А. Кузмина изложена в статье «О прекрасной ясности» 1910 г. Кузмин, М. А. О прекрасной ясности : Заметки о прозе. [Электронный ресурс]. // Аполлон. — №4. — 1910. — URL: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_1910_o_prekrasnoy_yasnosti.shtml (дата обращения: 13.09.2024).

⁴⁶¹ Olsson, H. Förord: S. 5–8.

⁴⁶² Olsson, H. Diktaren som skapade sig själv: S. 24.

⁴⁶³ SD: S. 16–17. — Образ Сёдергран (слепая поэтесса) и зарисовки карельской природы из её произведений использовал Харри Мартинсон (1904–1978), лауреат Нобелевской премии по литературе (1974), в эпосе-антиутопии «Аниара» (1956) — главы 48 и 49: «Поэтесса пришла в наш мир»; «Слепая». — Мартинсон, Х. Аниара. / Пер. со швед. ; предисл. А. Мацевича // Избранное [Мартинсон, Харри] : Поэзия, драматургия, проза. — М. : Радуга, 1984. — С. 77–154.

смешанный характер: в нём соприкоснулись несколько художественных традиций. Сёдергран показала себя как опытный лирик, выбирающий поэтические приёмы в соответствии с конкретной авторской задачей: как романтик, реалист, импрессионист, символист и модернист. Наблюдается взаимодействие тенденций традиции и новаторских идей. Так, например, в стихотворении «Тоска по краскам» Сёдергран выступила одновременно как символист — в выборе многочисленных красочных эпитетов и меланхолической интонации; экспрессионист — в выражении индивидуального глубинного мира; в “Vierge moderne” — как экспрессионист и кубист. Свой внутренний мир Сёдергран знала и ценила, об этом свидетельствует одна из её максим: «Дома, в которых мы живём, — это ветхие хижины по сравнению с идеей человеческого жилища, которую мы носим в себе»⁴⁶⁴. На примере первого печатного сборника сделана попытка продемонстрировать, насколько разнообразными приёмами владела Сёдергран и как осознанно действовала, создавая поэтические тексты. В то же время сама она не была высокого мнения о своих ранних опытах: некоторые произведения, по её мнению, отличались «духом банальности»⁴⁶⁵. Для следующего творческого этапа подобная стилистическая многогранность не будет характерна.

3.4.2. «Сентябрьская лира» (1918)

Радикальным переходом Сёдергран от ранней эклектичной лирики к эксплицитной экспрессионистской художественной практике можно с уверенностью считать сборник «Сентябрьская лира», в котором собраны стихотворения, записанные в 1916, 1918 гг. и подписанные сентябрём 1918 г. Этот сборник очень важен для Сёдергран, поскольку в нём она использовала новые мотивы и образы, продолжая совершенствовать поэтический язык. Сентябрь 1918 г. стал для неё кризисным: «Я разбила свою лиру, / не верила в Бога я. / Бог показал мне путь / из тумана к блестящему светлему диску», — отмечено в стихотворении «Беззаботность»⁴⁶⁶. В то же время Сёдергран продолжала погружаться в тему «поэт и поэзия». Стихотворение «Большие надежды»⁴⁶⁷ является одним из примеров, которые свидетельствуют о серьёзности мыслей Сёдергран о своём призвании:

⁴⁶⁴ SS1: S. 124.

⁴⁶⁵ Ediths brev: S. 22. — Письмо № 1, после 11 января 1919 г.

⁴⁶⁶ “Sorglöshet”. // SD: S. 198; SS1: S. 78.

⁴⁶⁷ “Förhoppning”. // SD: S. 219; SS1: S. 176. — См. также русский перевод М. А. Дудина: Сёдергран, 1991: С. 68; и перевод Н. Н. Толстой: Сёдергран, 2001: С. 131.

Я хочу быть очень дерзкой —
 потому махну рукой на ваши стили,
 засучу-ка рукава сейчас.
 Строки поднимаются, что тесто...
 Ах, какая жалость —
 что не построишь храм...
 Высота строений —
 свободу дам мечтам.
 Дочь своей эпохи —
 где сосуд для духа, что подойдёт и нам?
 Пока не умерла ещё,
 я испеку свой храм.

Jag vill vara ogenerad —
 därför struntar jag i ädla stilar,
 Ärmarna kavlar jag upp.
 Diktens deg jäser...
 O en sorg —
 att ej kunna baka en katedral...
 Formernas höghet —
 trägna längtans mål.
 Nutidens barn —
 har din ande ej sitt rätta skal?
 Innan jag dör
 bakar jag en katedral.

Стихотворение можно интерпретировать по-разному. Тидестрём видит в нём «противоречие между мальчишеским задором и желанием достичь поэзией высокого религиозного откровения»⁴⁶⁸. Улоф Энкель относит стихотворение к категории «небрежных заметок», как характеризовала сама Сёдергран свою поэзию в начале сборника «Сентябрьская лира», и говорит о её «беспечности» и «отсутствии творческой устремлённости»⁴⁶⁹. Критика изящных / благородных стилей, по его же мнению⁴⁷⁰, направлена против канонов силлаботонического стихосложения, раскритикованных в стихотворении «Красота»⁴⁷¹. Скулфилд предполагает, что Сёдергран сомневалась в своей способности связывать язык ассоциаций с возвышенным настроением, которое сопровождает строительство соборов⁴⁷². Существуют и другие точки зрения, где стихи трактуются как религиозные или визионерские. И действительно, эти реплики возможны, если рассматривать стихи вне общего контекста «Сентябрьской лиры». Однако стихотворение расположено в группе с общей темой обновления поэтического языка, как, например, «Фрагмент» и «Орфей». Это даёт

⁴⁶⁸ SS3: S. 353.

⁴⁶⁹ Enckell, O. Esteticism...: S. 50.

⁴⁷⁰ SS3: S. 353.

⁴⁷¹ «Skönhet». // SD: S. 112; SS1: S. 51.

⁴⁷² Schoolfield, G. Edith Södergran: S. 79.

исследователю сигнал к тому, что идея стихотворения заключается в стремлении к новому стихосложению и вере в то, что поэт способен «построить» собственный «храм» поэзии и искусства. Свобода творчества утверждается во второй строке стихотворения «Орфей»⁴⁷³:

<...>

Я — Орфей.

Jag är Orfeus.

Могу петь, как хочу.

Jag kan sjunga hur jag vill.

Всё мне дозволено.

Mig är allt förlåtlig.

<...>

Привлекают внимание слова «пою, как хочу», которые апеллируют к модернистской поэтике Сёдергран и устремлённости к свободе творчества. В предисловии к сборнику «Сентябрьская лира», в письмах, в стихотворении «Вихри безумия» Сёдергран писала о том, что её лирическая героиня «переродилась»⁴⁷⁴, стала «героем с новой кровью»⁴⁷⁵. В стихотворении «Над гробом Ницше»⁴⁷⁶ она назвала себя одним из «его детей», его «первенцем», которые, «как боги, пройдут по миру» и за которыми будущее. Вся эта образность требует дополнительного развёрнутого анализа.

За разъяснением обратимся ещё к одному, центральному для понимания творческих мотивов Сёдергран, стихотворению «Фрагмент»⁴⁷⁷. Оно достаточно длинное и пересказать его сложно. С точки зрения модернистских приёмов, это пример фрагментации текста, в котором отсутствует центр, но одновременно создаётся «мозаичная», находящаяся в постоянном движении поэтическая «галактика»⁴⁷⁸. В нём есть образ Петербурга с золотыми куполами; мелькают, как кадры фильма, Гельсингфорс, Лондон, Париж; есть видения блуждающих гор; произносятся не совсем понятные пророчества, предостережения, задувают ветры. Исследователи предлагают несколько трактовок: кто-то видит в стихах феминистские и русские народные мотивы и утверждает, что Сёдергран

⁴⁷³ “Orfeus”. // SD: S. 218; SS1: S. 82.

⁴⁷⁴ «...Я переродилась в сентябре, оттого и “Сентябрьская лира”». — Ediths brev: S. 32. — Письмо № 2 ; 26 января 1919 г.

⁴⁷⁵ “Vanvettets virvel”. // SD: S. 185; SS1: S. 67.

⁴⁷⁶ “Vid Nietzsches grav”. // SD: S. 201; SS1: S. 77.

⁴⁷⁷ “Fragment”. // SD: S. 211–217; SS1: S. 84–87.

⁴⁷⁸ Фаустов. Фрагмент. // Поэтика: С. 286.

слишком русская⁴⁷⁹; другие в образе передвигающейся горы замечают утрату жизненной силы, но с возможностью восстановления⁴⁸⁰; третьи обращают внимание на схожесть начальных слов о «бациллах» с романом Андрея Белого «Петербург», где они размножаются в Неве и символизируют революцию⁴⁸¹. Часть, начинающуюся с 37-й строки: «...Небо само сойдёт вниз на землю. / Ничего не любите, одну бесконечность! / Это есть первый завет», — предлагается рассматривать как отказ поэта от политики и желание присоединиться к высшим сферам Заратустры. Одновременно делается допущение, что в стихотворении речь идёт об этапах жизни поэта. Приведённые здесь мнения ещё раз подтверждают, насколько различные интерпретации можно апплицировать к поэзии Сёдергран. С нашей точки зрения, речь действительно идёт о двух важнейших периодах творчества поэтессы — до сентября 1918 г. и после. Об этом она писала в письме: «С абсолютной уверенностью внезапно почувствовала, что более сильной рукой держу своё перо»⁴⁸². Представим вариант толкования этого перерождения, опираясь на тезисы о преданности Сёдергран поэзии и метафоричности её лирики.

Стихотворение «Фрагмент» Сёдергран делит на две части, как сама понимает своё творчество: старую поэзию — до своего озарения в 1918 г. — и новую. Посыпав «фиалками памяти золотые тротуары снов» о Петербурге, Сёдергран преодолела символизм, как определил бы В. М. Жирмунский, а в действительности охарактеризовал так русских поэтов-гиперборейцев Ахматову, Гумилёва, Мандельштама⁴⁸³. Поэтесса подошла к новому творческому рубежу. Задул ветер перемен, «срывая наши пёстрые цветные узоры, разбил окна, на которых стояла герань», — это картинка мещанского быта и одновременно метафора поэтического искусства, обременённого «безделушками в интерьере»: надоевшими эпитетами и банальными рифмами «мороза–роза». Ветер перемен, которого ожидало «одинокое дерево» дебютного сборника, тосковавшее по красочным образам, расчищает пространство и приближает радостное время: по «пророчеству» Сёдергран, «будет пир под знаком Красоты» в Энгадине. Именно сейчас имеет смысл вспомнить Швейцарию и Энгадин, где Ницше задумал Заратустру и начал работать над притчей, которую впоследствии

⁴⁷⁹ Witt-Brattström, E. Ediths **Jag**: S. 80–84.

⁴⁸⁰ Enckell, O. Esteticism...: S. 122.

⁴⁸¹ Schoolfield, G. Edith Södergran: P. 80–83; SS3: S. 196.

⁴⁸² Ediths brev: S. 32. — Письмо № 2 ; 26 января 1919 г.

⁴⁸³ Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л. : Наука, 1977. — С. 106.

читали «все»: «Кажется, в ту зиму мы все читали “Так говорил Заратустра”», — записала Любовь Блок-Менделеева про зимний сезон 1900–1901 гг.⁴⁸⁴.

В поэтическом контексте «Фрагмента» предлагаем принять «Энгадин» как метафору стремления к высокой цели — для Сёдергран эта цель была связана с мечтой об исполнении поэтического призвания, а «Красоту» — метафорой поэзии. Из стихов и из писем Эдит мы знаем её отношение к «красоте / прекрасному»: она пишет о том, что «красота» — это служение «высшим силам»⁴⁸⁵.

В подтверждение этих мыслей приведём несколько примеров из писем Сёдергран и высказываний современников поэтессы. О собрании друзей и единомышленников на «поэтическом застолье» Сёдергран мечтала в одном из первых писем к Хагар Ульсон в январе 1919 г., вскоре после выхода в свет «Сентябрьской лиры». Она думала, что её «большой старый ветхий дом» мог бы стать местом встреч «наших людей из Финляндии и России, мы могли бы устроить божественный пир с хмельными речами... Мне иногда не хватает общения в правильной компании»⁴⁸⁶. В своё уединение, в «пространство чужести» — «благословенное место, где даже номер “Хювюдстадсбладет”⁴⁸⁷ раздобудешь с трудом»⁴⁸⁸, — Сёдергран зовёт поэтов, как Заратустра приглашал друзей в свою «пещеру» на метафорический интеллектуальный поэтический пир с хмельными речами⁴⁸⁹.

В другом стихотворении, связанном с творчеством, — «Над гробом Ницше»⁴⁹⁰ Энгадин не упоминается, но создаётся аллюзия. Сцену у «камня», около которого «дочь»-первенец плачет от

⁴⁸⁴ Блок, Л. Д. И были, и небылицы о Блоке и о себе. — Бремен : Kafka-пресс, 1979. — С. 29.

⁴⁸⁵ “Skönhet”. // SD: S. 112; SS1: S. 51; “Färgernas längtan”. // SD: S. 58; SS1: S. 32.

⁴⁸⁶ Ediths brev: S. 33. — Письмо № 2 ; 26 января 1919 г.

⁴⁸⁷ Газета “Hufvudstadsbladet” была ведущим печатным органом Финляндии, лидером мнений в «культурной политике». Именно его корреспонденты противостояли всему новому и по-европейски ориентированному. Эдит говорит о том, что дом в Райволе — её личный Энгадин, открытый для единомышленников и недостижимый для писак-хулителей (nidskrivare).

⁴⁸⁸ Ediths brev: S. 33. — Письмо № 2 ; 26 января 1919 г.

⁴⁸⁹ Ницше, Ф. Так говорил Заратустра: С. 348 и сл.

⁴⁹⁰ “Vid Nietzsches grav”. // SD: S. 201; SS1: S. 77.

радости⁴⁹¹, можно понимать как метафору творческого озарения, посетившего Сёдергран так же, как в своё время это случилось с Ницше на высотах Зильс-Энгадина. Узнав дух поэзии Ницше (прикоснувшись к надгробному камню — его наследию), Сёдергран вдруг осознала, что и сама уже была поэтическим новатором. Нечто похожее случилось с Бодлером, когда тот познакомился с творчеством Эдгара Аллана По и понял, что думает так же, как великий американец⁴⁹². Сёдергран, возможно, обрела в это время большую уверенность в себе как автор. «Банальный дух» лирики прошлых лет, «к которой я отношу свою дебютную книгу», писала она в начале 1919 г., сменился, и стихи нового времени «безупречны»⁴⁹³.

Поэзия Сёдергран нового времени — это динамичный современный язык. В нём есть новаторские эпитеты, новые поэтические приёмы. Хагар Ульсон писала о Сёдергран в 1919 г.: «Вот наконец-то одна из тех благословенных, что отбросила старые дряхлые слова и заговорила на языке нового времени, на новом языке всеобщего сознания: вот что важно, вот в чём суть»⁴⁹⁴.

Мы подошли к ключевому вопросу данного раздела. В чем заключалась «новая красота», на каком «новом языке поэзии» говорила Сёдергран и где находился источник её новаторства? Здесь уместно остановиться на вопросе возможного влияния Ницше — но не философа, а поэта. Новая поэзия — это, несомненно, и новая выразительность, которая искуснее всего проявилась в поэзии Ницше⁴⁹⁵, сделавшего, по его собственным словам, с немецким языком то, что раньше никто не мог сделать. Об этом речь шла в переписке Ницше с авторитетным в своё время датским

⁴⁹¹ «Великого охотника уж нет... / Цветами теплыми я холм над ним задрапирую. / Хлад поцелуя камня, я скажу: / здесь первое твоё дитя от радости в слезах...». (“Den store jägaren är död... / Hans grav draperar jag med varma blomgardiner. / Kyssande den kalla stenen säger jag: / här är ditt första barn i glädjetårar...”). — Сазонова, Л. Ю. Стихотворения Эдит Сёдергран: «Памяти Ницше» («Над гробом Ницше») и «Лодку свою береги» («Вихри безумия»). — Litera-Rus. — 2023. — № 78. — С. 84–88.

⁴⁹² Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения: С. 143.

⁴⁹³ Ediths brev: S. 22. — Письмо № 1, после 11 января 1919 г.

⁴⁹⁴ Ediths brev: S. 20.

⁴⁹⁵ В поэтическое наследие Ф. Ницше входят следующие книги, в порядке написания: «Весёлая наука», а точнее пролог к ней «Шутка, хитрость и месть. Прелюдия в немецких рифмах» (1881–1882); «Песни Принца Фогельфрея» (1887); «Дионисовы Дифирамбы» (1888); «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (1883–1885).

литературоведом, автором биографий многих выдающихся писателей Георгом Брандесом⁴⁹⁶. Благодаря словообразовательной продуктивности немецкого языка Ницше создавал бесчисленные неологизмы за счёт комбинации внутренних и концевых рифм; язык его поэзии не был однообразным и монотонным, но ярким и запоминающимся. Н. В. Пестова, подтверждая слова Ницше в письме Брандесу, пишет: «...Ницше... задал **парадигму обновления языка**, которую экспрессионисты освоили эстетически и структурно. Они очень последовательно развили его принцип **подвижности в языке** и в силу своего понимания перенесли в сферу поэзии его мысли о сущности нигилизма (выделено Пестовой)»⁴⁹⁷, — т.е., как и Сёдергран, отказались от «дряхлого», исчерпавшего себя стихосложения прошлых лет.

Даже активные хулители Ницше признавали, что его сочинения не могли не производить впечатление на читателей, «опьяняющих созвучием слов»⁴⁹⁸. Для данного исследования важнейшим достижением Ницше, которое было продолжено экспрессионистами и Сёдергран, является именно его немецкий поэтический язык. Все его произведения — и прозаические, и лирические — и есть «величавая, могучая поэзия»⁴⁹⁹. Ницше поражал современников «яркостью образов и необычностью языка», его язык стирал «границы между поэзией и философией». Другой интересный аспект языка Ницше — его «немецкость». Этот вопрос также обсуждался в переписке, цитированной выше. Под «немецкостью» Брандес подразумевал умение выражать свои внутренние переживания, раскрывать индивидуальность, в отличие от писателей других национальностей, которые лишь намечают «свою сущность» и оставляют невыговоренным интимнейшее и лучшее, своё безымянное авторское «я»⁵⁰⁰. И для немецких экспрессионистов, и для Сёдергран, получившей, подобно им, образование на немецкой культуре, характерна эмотивность в выражении своего глубинного мира, часто воспринимаемая как чрезмерная в своей непосредственности или бесконтрольности.

⁴⁹⁶ «Речь не о книгах, а о жизни» — переписка Ницше с Готфридом Келлером, Георгом Брандесом и Августом Стриндбергом». / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. Игоря Эбаноидзе. // Новый мир: Лит.-полит. и науч. журн. — 1999. — № 4. — С. 130–162.

⁴⁹⁷ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 321–322.

⁴⁹⁸ Ницше, Ф. Стихотворения : Философская проза, 1998. — С. 8.

⁴⁹⁹ Маркс и Ницше. / Пер. с нем. М. Фалькенфельд ; с предисл. Я. В. Перовича. — Одесса, 1906. Цит. по: Ницше, Ф. Стихотворения. Философская проза, 1998. — С. 13.

⁵⁰⁰ «Речь не о книгах, а о жизни»: С. 137–138.

Сёдергран в совершенстве владела немецким языком. Как поэт Ницше мог быть ей известен по антологиям Бетге⁵⁰¹ и Бенцманна⁵⁰². Читая Ницше в оригинале, она была способна оценить новые приёмы обращения с немецким языком и перенести их в шведский. Однако никто из зарубежных исследователей не говорит о влиянии поэтического языка Ницше, но апеллирует к его идеям. И действительно, в своих письмах Сёдергран часто цитировала Ницше; в её лирике исследователи находят большое количество аллюзий и прямых лексических заимствований из «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого»⁵⁰³. Однако мы стараемся избегать того, чтобы искать у Сёдергран прямые лексические аналогии с Ницше, поскольку такой метод мог бы привести к снижению оригинальности и самостоятельности её лирики. Рахикайнен также обоснованно призывает подходить к теме чтения Ницше и его влияний осторожно, поскольку надёжных сведений о том, что читала Сёдергран и — что особенно важно — в какой период своего творчества, не существует. В исследовании мы принимаем допущение о том, что Сёдергран приняла призыв Ницше к свободе творчества, что можно считать синонимом оригинальности авторского почерка.

Особенности нового «постсентябрьского» этапа развития поэтического языка Сёдергран можно показать на нескольких примерах. Первый из них — вышеназванное стихотворение «Фрагмент»:

<...>

Откуда к нам явилась эта красота?

Varifrån kom denna skönhet till oss?

Откуда чужой, разрушительный, мощный

Varifrån en främmande, väldig, nerrivande

⁵⁰¹ В антологию Бетге вошло шесть стихотворений Ницше из сборника произведений разных лет “Gedichte und Sprüche” (1898): “An den Mistral”; “Ein Tanzlied”; “Vereinsamt”; “Zarathustras Lied”; “Venedig”; “Sils-Maria”; “Die Sonne sinkt I-III”. — “Deutsche Lyrik seit Liliencron”: S. 192–198.

⁵⁰² Бенцманн включил в антологию десять стихотворений Ницше: “An den Mistral”; “Ein Tanzlied”; “Vereinsamt”; “Nach neuen Meeren”; “Sils-Maria”; “Bei der dritten Häutung”; “Niedergang”; “Der Weise spricht”; “Sternen-Moral”; “Die Sonne sinkt I-III”; “Um Mitternacht”. — “Moderne deutsche Lyrik”: S. 422–428.

⁵⁰³ Enckell, O. Esteticism...: S. 103, 171. — В одном из писем Хагар Ульсон (январь 1919 г.) Сёдергран косвенно даёт понять, что повесть «Так говорил Заратустра...» ей известна. Вот что она писала: «Ницше говорит: “Я шёл ко всем, но пришёл ни к кому”. Может, со мной получится так, что я приду хоть к кому-то?» — Ediths brev: S. 26–27. — Письмо № 1, после 11 января 1919 г.

дух с всеохватными крыльями,
несущий печаль и унынье, расставанье и
смерть.

Беспокойный, настойчивый, повелительный
дух красоты.

<...>

ande med gränslösa vingar,
bringande sorg och melankoli, avsked och
död.

Skönhetens rastlösa, giriga, krävande ande.

Тезис о метафоричности лирики Сёдергран помогает понимать смысл этих строк: речь идёт о новой поэзии. Это важно, но не самое главное. Поскольку сейчас мы коснёмся не смысла, который можно передать любым стихотворным размером, а способа исполнения. Рассмотрим, как поэтесса использует звукопись: приём, которым пользовались многие поэты и о котором мы говорили выше, цитируя фон Гофмансталя и Суинберна.

Внутренние рифма и ассонансы в шведском языке встречаются реже, чем традиционная аллитерация. Однако эти приёмы характерны для Сёдергран, которая таким образом строит звуковой параллелизм. Основными гласными в шведском, вызывающими эмоцию, называют ‘a’, ‘i’, ‘u’, ‘ö’⁵⁰⁴. В данном стихотворении музыкальный узор создаётся чередованиями рядов: ‘a—å—o—o’ (O — удивление); ‘e—ä—e—ä—e—e’ (E — hej — приветствие); ‘o—o—o—o—ö’ (OJ — что же будет?); ‘ö—e—e—ö—i—i—ä—e’ (ÖI — визг). Звуки подсказывают модальность эмоций: визжать можно и от восторга, и от испуга или неожиданности. Особенное внимание привлекает сочетание “nerrivande” / “ande” — приём одновременного использования эпифоры (суффикс причастия -ande) и анафоры (существительное “ande” — дух), стоящих последовательно друг за другом в разных стихах. Фонетически таким образом создаётся неожиданный эффект имитации взмаха крыльев: “ande” — вдох — “ande”. Далее образ становится более объёмным и осязаемым за счёт повторения глоссем “ande” пять раз. Из других стилистических приёмов используется охват: третий стих начинается, а последний (шестой) заканчивается лексемой “ande”. Сочетание такого приёма композиции созвучий делает стихи напевными и лиричными: “nerrivande — ande — bringande — kvävande — ande” (разрушительный — дух — несущий — повелительный — дух). В одном из ранних стихотворений 1915 г. «Чудо» есть строки, поясняющие этот образ: «...тот, кто слушает, всегда будет слышать в воздухе шум крыльев»⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ Nerman, T. Troll i ord : inrim och uddrim i svensk vers. — Stockholm : Tidens förlag. 1954. — S. 23.

⁵⁰⁵ “Undret”. // SD: S. 150; SS1: S. 170.

Предложенный вариант толкования звуковых аналогий является условным: можно найти и иные соответствия⁵⁰⁶, но тем не менее мы действительно слышим дополнительные звуки, интерферирующие с фонетикой произнесённой смысловой единицы. Параллелизм в построении строк поддерживает постоянство образа, в данном случае неизбежного, как ветер новаторских перемен: “varifrån–varifrån–bringande” (рус.: откуда, откуда, несущий). С помощью вопросительных слов и причастия настоящего времени строится устойчивая конструкция — создаётся структура произведения. Одновременно фонемами ‘а’–‘а’–‘і’ вытягивается пространство, и мы слышим, что ветер приближается откуда-то издалека. Сонорные ‘m’–‘n’ передают его настойчивое завывание в неизбежном приближении.

Аналогичные явления можно отметить и во втором отрывке из ранее цитированного стихотворения «Орфей»⁵⁰⁷, в содержании которого — в отличие от призывов Маринетти к разрушению⁵⁰⁸ — прослеживается стремление сохранить культурное наследие, но дать всему современное звучание:

<...>

Вот ветер идёт по земле

важно, торжественно, с плачем

мёртвые статуи красоты из белого мрамора

в губы целует,

чтобы они открыли глаза.

<...>

Det går en vind över jorden

sakta, högtidligt, i tårar

kyssande skönhetens livlösa, marmorvita

statyer på munnen

att de slå upp sina ögon.

Сёдергран распределяет предложения по строкам: она ищет не континуум мысли, а звуковые эффекты, создаёт вертикали и горизонталы звукового параллелизма: ‘å–ö’; ‘ö–å’ — вперёд–назад,

⁵⁰⁶ О связи звуковой символики и эмоциональной окрашенности в поэзии — Nerman, T. Troll i ord.

⁵⁰⁷ “Orfeus”. // SD: S. 218; SS1: S. 82.

⁵⁰⁸ В «Обосновании и манифесте футуризма» (1909) Маринетти противопоставлял своё понимание движения по-футуристически и «умерший художественный образ Ники» [Самофракийской]. Напечатано в газетах «Газетта дель’Эмилия» (05.02.1909), «Фигаро» (20.02.1909); на немецком языке — в журнале «Дер Штурм» (30.03.1912).

раскачивается звуковая волна; ‘ö–ö’; ‘y–u’ — останавливается ненадолго; ‘å–ö’ — ритмичное движение продолжается. Автор растягивает и «ломает» строки-линии или строки-плоскости / планки и оставляет разную длину стиха, нарушая переносом соответствующие синтаксические и смысловые связи. Если наложить на фонетический рисунок динамизм Сёдергран, который помогает ускорять или замедлять процесс смены образов, и добавить сложнейшие для понимания метафоры, аллюзии и иносказания, то становится понятна проблема её восприятия читателем. Сёдергран писала стихи, вкладывая в них свою личность и страсть, и сила её поэзии заключается как раз в том, что не может быть написано словами, что находится вне текста. Чтение Сёдергран требует большого интеллектуального напряжения — но с таким же напряжением писала и она, предупреждая, что её стихи — не для всех⁵⁰⁹. Опираясь на вышеизложенное, отметим здесь, что любые переводы Сёдергран на русский язык, как и переводы поэзии Ницше, следует считать условными.

Сёдергран, изучавшая версификацию в гимназии, уверенно пользовалась всеми известными приёмами создания поэтической образности, примеры которых мы приводили для дебютной лирики.

Рассмотрим возможный эффект воздействия на читателя на примере параллелизма в стихотворении 1918 г. «Мир плавает в крови»⁵¹⁰:

<...>

Бог хочет созидать заново. Он изменит весь мир. Gud vill skapa ånyo. Han vill omforma världen.

Чтобы было понятней.

Till ett klarare tecken.

Потому он надел себе пояс из молний,

Därför gjordar han sig med ett bälte av blixtrar,

потому он надел венец из пламенных зубцов,

därför bär han en krona av flammande taggar,

потому опустил слепоту и ночь на землю.

därför höljer han jorden i blindhet och natt.

<...>

Стихи в этом примере не всегда равны по длине, члены предложения в трёх последних строках расположены симметрично. Перевод не передаёт зрительно-слуховые особенности отрывка. Троекратный композиционный повтор жёсткого каркаса из союзного слова на первом месте в сочетании со следующим за ним глаголом в придаточных предложениях создаёт эффект инверсии — приёма, сообщающего экспрессивную коннотацию, за счёт которого усиливается

⁵⁰⁹ Södergran, E. Individuell konst.

⁵¹⁰ “Världen badar i blod”. // SD: S. 179; SS1: S. 67.

эмоциональная выразительность текста. Благодаря анафоре читатель не останавливается на начале строки, но будто перескакивает, перекачивается через союз «потому» (därför) — вверх ‘ä–г–ö’, вниз ‘ä–г–ö’ — и сразу встречается с конкретным смысловым глаголом. И хотя сами по себе вредоносные дела не перечисляются — мы имеем дело всего лишь с прелюдией стихийного бедствия; создаётся яркая картина грядущего возмездия, сопровождающегося буйством природы со сверкающими молниями и солнечными протуберанцами. Предлог «потому» (därför) в начале каждого колона ассонансом ‘ä–ö’ и аллитерацией ‘г–г’ создаёт имитацию звучания ритмичных ударов бича ‘är–ög’ либо громкого сигнала (в стихотворении указано, что на земле ночь и плохая видимость из-за тумана), напоминая о неотвратимости наказания. Сёдергран удаётся вызвать реакцию сразу нескольких сенсорных систем: все чувства сливаются в единый образ — и читатель одновременно слышит и видит. Неизвестно, была ли Сёдергран синестетом по своей природе, но у читателя происходит смешение чувств. Н. В. Пестова, комментируя эффект подобного восприятия, отмечает: «Отчётливо прослеживается линия влияния: Ницше — “Технический манифест”⁵¹¹ Маринетти — синестезия экспрессионизма. Говоря о необходимости “чувственного качества даже для абстрактной правды”, Ницше находит поразительный по поэтичности образ: “мышление должно интенсивно пахнуть, как пшеничное поле в летний вечер”⁵¹². Многие модернисты-экспрессионисты стремились искусственно вызывать эффект множественности реакций читателя, слушателя или зрителя.

Приведём ещё один пример использования нескольких фигур: параллелизм, эпиналепсис, тождество окончаний, удвоение и повтор в комбинации с анафорой и ассонансом, — в стихотворении 1917 г. “Grimace d’artiste”⁵¹³, не опубликованном при жизни Сёдергран, но сохранившемся в рукописи «Сентябрьской лиры»:

У меня на плечах только мантия с блеском,
моя красная дерзость.
Моя красная дерзость отправляется в путь

Jag har ingenting annat än min lysande mantel,
min röda oförskräklighet.
Min röda oförskräklighet går ut på äventyr

⁵¹¹ Маринетти Т. Ф. Технический манифест футуристической литературы: С. 163-167. — Кроме разрушительной риторики Маринетти призывал и к тому, чтобы в литературных произведениях обязательно присутствовали такие составляющие как шум, вес, запах.

⁵¹² Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 88.

⁵¹³ “Grimace d’artiste”. // SD: S. 174; SS1: S. 174.

по дремучей стране.

Я с собой не возьму ничего, кроме лиры,
мои жёсткие звуки струны;
моя жёсткая лира зазвучит для людей и рогатой скотины
на открытом пути.

Я надела венец и ношу его гордо,
моя гордость растёт.
Моя гордая слава заберёт свою лиру
и с поклоном уйдёт.

i lumpna land.

Jag har ingenting annat än min lyra under armen,
mitt hårda strängaspel;
min hårda lyra klingar för folk och få
på öppet väg.

Jag har ingenting annat än min högburna krona,
min stigande stolthet.
Min stigande stolthet tar lyran under armen
och bugar farväl.

Яркость и объёмность образа формируется за счёт одновременного использования нескольких фигур и тропов. С помощью повторения речи из разных колонов в каждой из трёх строф — «моя мантия с блеском / моя красная дерзость; кроме лиры / мои жёсткие звуки струны; я надела венец / моя гордость растёт», — создаётся эффект движения по ступеням, либо ритмичного раскачивания вперёд-назад во время игры на лире. Повторение семантически родственных эпитетов «блестящий, сверкающий» (lysande) и «красный» (röda — röda) создаёт яркий живописный образ. Комбинация анафоры (шестикратное использование притяжательного местоимения «мой» в разных грамматических формах (min — mitt)), ассонанса при повторе названия музыкального инструмента «лира» (lyra) и качественного прилагательного «твёрдый, жёсткий» (hårda — hårda) создают эффект звучания музыкального инструмента. Использование приёма подбора тождественных окончаний — повтора суффикса -ande в причастии “stigande” — “stigande” (как в примере выше из стихотворения «Фрагмент») — создаёт иллюзию постепенного движения по ступеням к вершинам творчества — к венцу, отличающему поэта (ср.: схожий приём у Бальмонта: «Я по лестнице шёл, и звучали ступени, и звучали ступени под ногой у меня»⁵¹⁴). Снова наблюдается непроизвольное смешение зрительно-слуховых эффектов.

Стихотворение “Grimace d’artiste” затрагивает тему поэта и «толпы»: «народ и рогатый скот» (folk och få). Здесь снова можно обратиться к «Заратустре» и главе о «Базарных мухах»: «Беги, мой друг, в своё уединение, туда, где веет суровый свежий воздух! Не твоё назначение быть махалкой

⁵¹⁴ Бальмонт, К. Д. Я мечтою ловил уходящие тени. // Русская литература XX века : дооктябрьский период : хрестоматия / сост. Н. А. Трифионов. — М. : Просвещение, 1971. — С. 386–387.

от мух. — Так говорил Заратустра»⁵¹⁵. Творцу стоит сделать выбор между стремлением к славе среди непосвящённых и самоустранением от непонимания, которое приводит к одиночеству. Это в полной мере относилось к Сёдергран, которая жила в уединении, правда, по воле обстоятельств, а не по своему выбору, это же относится к её чужести и поиску пространства отчуждения⁵¹⁶. Если в вышеприведённом стихотворении читать только эпитеты: «блестящий — красный — идущий вверх — жёсткий» (lysande — röda — stigande — hård), то открывается скрытый смысл стихотворения, а возможно и смыслы: поэзия — это тяжёлый труд, а путь к вершине не прост и лёгок, но поэтесса уже начала свой путь «по полунощной стране».

Переход Сёдергран к новой поэтике заставляет вспомнить постулаты старой и новой поэтических школ, выражающие отношение к лирическому языку: для теоретика французского классицизма Николя Буало было важно содержание произведения⁵¹⁷, а для символиста Поля Верлена — не содержание, а выразительность и музыкальность⁵¹⁸. Именно такой вывод можно сделать и о новой поэзии Сёдергран: она действительно «не классик», автор использует новаторские поэтические приёмы, пробуждающие всю гамму чувств читателя. В одной из своих программных статей Сёдергран призывала обращать внимание не на то, о чём она говорит, но как пишет⁵¹⁹.

Освоив некоторые приёмы в юношеском возрасте, Сёдергран постоянно развивала своё мастерство создателя поэтических живых картин. С помощью оригинальных синтаксических построений она возводила устойчивые конструкции, обеспечивая целостность восприятия своих произведений. Это отмечал Эльмер Диктониус: «...Но ещё не в полной мере в «Сентябрьской лире», в «Розовом алтаре» — «Пёстрых заметках» видна попытка использования архитектурных приёмов, без реальных стропил и грунтования, без бетона и цемента — вот представления постороннего об

⁵¹⁵ Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. — С. 62.

⁵¹⁶ Ср. первую фразу в стихотворение «К сильным» — «Беги в одиночество!» (“Fly i ensamheten!”), 1919. — “Till de starka”. // SD: S. 234.; SS1: S. 101. — Это ещё одна аллюзия на «Так говорил Заратустра» (глава «О базарных мухах»), первая строка которой звучит так: «Беги, мой друг, в своё уединение. Я вижу, ты оглушён шумом великих людей и иском жалами маленьких». — Ницше, Ф. Так говорил Заратустра: С. 58-62.

⁵¹⁷ Буало, Н. Поэтическое искусство. / Пер. В. Л. Линецкой. — М. : ГИХЛ, 1957. — 238 с.

⁵¹⁸ Верлен, П. Искусство поэзии. [Электронный источник]. / Пер. В. Я. Брюсова — URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство_поэзии_\(Верлен;_Брюсов\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство_поэзии_(Верлен;_Брюсов)) (дата обращения: 15.01.2025).

⁵¹⁹ Södergran, E. Öppet brev...

устойчивости»⁵²⁰. Отсутствие рифмометрического каркаса в верлибрах не сбивало поэтессу с толку, она уверенно создавала собственный «храм» новой поэзии, как мечтала в стихотворении «Большие надежды», процитированном в начале данного раздела.

Что касается темы чужести и одиночества в сборнике «Сентябрьская лира», она представлена как лексически, так и в сопутствующих образах. В стихотворении «Триумф...»⁵²¹ лирическая героиня понимает себя как «одинокый мир среди миллионов миров»; в стихотворении «О, мои освещённые огненным солнцем вершины...»⁵²² хочет жить в удалённом уединении: «...вечно хочу я жить в вашем одиноком саду наслаждений»; в стихотворении «Следы богов»⁵²³ сообщает, что «боги ходят по жизни в одиночку». Если в дебютном сборнике поэтическая героиня преображалась в молчунью, гадалку / вещунью / обманщицу, говорливый ручеёк или одинокое дерево, то в «Сентябрьской лире» появляются новые образы. Здесь она предстаёт артистом, всё богатство которого — его сверкающая мантия, лира и венец в стихотворении “Grimace d’artiste”; тореадором с красным полотнищем, готовым к состязанию с быком, у которого глаза налиты кровью, но нет рогов, в стихотворении «Бык»⁵²⁴; всё уничтожающим гением апокалипсиса, возвещающим, что певцы — это не те, кто играет на арфе, а переодетые боги, в «Гении апокалипсиса»⁵²⁵; провансальским трубадуром с лютней, поющим для королевской дочери, которая осыпает его звёздами, в стихотворении «Песня трубадура»⁵²⁶; древним певцом, превращающим своим мелодическим пением змей в ангелов, в стихотворении «Орфей». Сёдергран, отстраняясь от банальностей мира, придумывает не только картинные образы адвокатов новой поэзии, но также гротескные шествия во славу новаторского искусства, как в стихотворении «Шествие будущего»⁵²⁷. Расширилось и применение поэтических приёмов. Сёдергран чаще пользуется ресурсами новых искусств, в том числе кинематографа. Например, в стихотворении «Бык» прослеживается техника

⁵²⁰ Diktonius, E. Edith Södergran. En kritisk hyllning.

⁵²¹ “Triumf at finnas till”. // SD: S. 161; SS1: S. 71.

⁵²² “O mina solbtandsfärgade toppar”. // SD: S. 177; SS1: S. 66.

⁵²³ “Gudarnas spår”. // SD: S. 190; SS1: S. 69.

⁵²⁴ “Tjuren”. // SD: S. 175; SS1: S. 83.

⁵²⁵ “Apokalypsens genius”. // SD: S. 194; SS1: S. 78.

⁵²⁶ “Trubadurens sång”. // SD: S. 208; SS1: S. 73.

⁵²⁷ “Framtidens tåg”. // SD: S. 197; SS1: S. 81.

кадрирования: в каждой из трёх строф представлен новый ракурс. Первый кадр — тореадор с пунцовым полотнищем, второй — готовый к атаке бык, третий — кормушка, которую рогатая скотина предпочитает борьбе. Первые две картины сменяются быстро, как на экране, и сообщают читателю эмоциональное напряжение момента. В последней — темп замедляется, и животное успокаивается, насыщаясь привычной пищей. В «смонтированном» виде этот яркий и динамичный сюжет воспринимается как апелляция к образам поэта и ограниченного мыслями о «хлебе насущном» обывателя. Приведённые примеры показывают, насколько изменился мир отчуждения Сёдергран и приёмы стихосложения. Но эти образы, по-прежнему, всего лишь элементы пёстрой мозаики, которая в двух последних сборниках сложится в панораму единого поэтического пространства.

Таков в самых общих чертах язык поэзии Сёдергран. Тема поэтики Сёдергран глубока и необъятна, но чрезвычайно актуальна для понимания её творчества. С точки зрения лингвистики, Сёдергран также намного опередила своё время, и её поэтические тексты соответствовали тенденциям середины XX в. — такое заключение сделали специалисты в Хельсинкском университете, проводившие компаративное исследование языка шведско-финляндских лириков, творчески активных в период 1950-х – 1979 гг.⁵²⁸. Способность Сёдергран свободно и уверенно обращаться с поэтическим словом, как показано на приведённых примерах, могла дать ей импульс для развития более оригинальных новаторских приёмов. Благодаря этому в сентябре 1918 г. радикально изменилась её поэтическая речь, что сделало Сёдергран соединительным мостком от европейского к молодому финляндскому модернизму.

Что касается содержания, если читать все произведения Сёдергран, написанные после сентября 1918 г., принимая, что их лейтмотив — это поэтическое творчество, «поэзия о поэзии», то лирика и образ поэтессы становятся постижимыми. Однако читатель должен иметь ввиду, что стихи Сёдергран — это не социальный протест и не идеи превосходства, а метафорический гимн творчеству и личности поэта как творца. Данный мотив получит наивысшее выражение в двух последних прижизненных сборниках.

⁵²⁸ Huldén, L. 'Wandering clouds have set themselves in the way of the sun' : a Contribution to Edith Södergran's Poetic Make-up. // Edith Södergran. Nine Essays on her Life and Work / eds. W. Glyn Jones, M. A. Branch ; School of Slavonic and East European Studies ; Finnish Literature Society. — London : The Dorset Press. 1992. — P. 49.

3.4.3. Сборники «Розовый алтарь» (1919) и «Тень грядущего» (1920)

В данном разделе на стихотворных примерах из сборников «Розовый алтарь» (1919) и «Тень грядущего» (1920) прослеживается соприкосновение лирики Сёдергран с творческими концепциями немецкого поэтического экспрессионизма.

Типичное для экспрессионистов состояние чужести (нем. *Fremdheit*; шв. *främlinskap*) и его дериваты: чужой (*främmande*), чужак (*främling*), одиночество-потерянность (нем. *Ensamkeit*; шв. *ensamhet*, *ensam*, *enslig*), удалённость (*fjärran*) либо гротескная форма отчуждения в образах ряженных — были характерны для раннего периода творчества Сёдергран. Уже тогда она сетовала на то, что всем чужая и чуждая; что ей не определить, где её дом, её родина, её место в мире; для кого и на каком языке писать стихи, чтобы быть понятой (стихотворения «Я»⁵²⁹, «Беспокойные сны»⁵³⁰, «Чужие страны»)⁵³¹.

Тогда же у неё появилась потребность в пространстве личного комфорта, где «тишина без эха и одиночество без зеркал»⁵³², которую она сохранила и в позднем творчестве. В этом есть схожесть с ранними поэтами-экспрессионистами: Э. Ласкер-Шюлер, А. Дёблиным, Э. Штадлером, которых Сёдергран могла знать по антологиям⁵³³. Аналогичные настроения прослеживаются с разной частотностью во всех сборниках: «я чужая в этом мире» (D)⁵³⁴; «моя душа любит чужие страны так, как душа без родины» (D)⁵³⁵; «одна среди деревьев я у озера» (D)⁵³⁶; «цыганка я из

⁵²⁹ “Jag”. // SD: S. 50; SS1: S. 29.

⁵³⁰ “Oroliga drömmar”. // SD: S. 56; SS1: S. 31.

⁵³¹ “De främmande länderna”. // SD: S. 90; SS1: S. 44.

⁵³² “Två stranddikter” («Два стихотворения на берегу»). // SD: S. 68; SS1: S. 36.

⁵³³ С творчеством Э. Ласкер-Шюлер, которая в 1903–1912 гг. была женой Герварда Вальдена — издателя журнала «Дер Штурм», Сёдергран могла познакомиться в антологии Бетге. В книгу вошло 13 стихотворений, в том числе «Хаос», в котором говорится об одиночестве (нем. *meiner Ensamkeit*). — Письмо Сёдергран Хагар Ульсон: «...Эльза Ласкер-Ш. по-неземному хороша, раньше я была знакома лишь с её ранней лирикой». // Ediths brev: S. 115. — Письмо от 9 марта 1920 г. — В антологию входит пять стихотворений Штадлера, а также стихи других поэтов-протоэкспрессионистов.

⁵³⁴ “Jag” («Я»). // SD: S. 50.; SS1: S. 29.

⁵³⁵ “De främmande länderna” («Чужие страны»). // SD: S. 90; SS1: S. 44.

⁵³⁶ “Den väntande själen” («Ждущая душа»). // SD: S. 124; SS1: S. 62.

дальних стран» (L)⁵³⁷; «где моя родина?» (FS)⁵³⁸; «все мы — бродяги бездомные... нет у нас родины» (FS)⁵³⁹; «вечно чужие, вечно далёкие» (FS)⁵⁴⁰, «тоскую по стране, которой нет» (L)⁵⁴¹ и др.; а также в письмах: «О, как же мне не хватает вечной родины человечества. Я найду вечную родину человечества»⁵⁴². Не зная, где её место на земле, юная Сёдергран ищет себя в малодоступных или удалённых краях, мечтает о фантастических путешествиях, грезит о морях, островах и горных вершинах⁵⁴³. В зрелом возрасте она мечтает о высочайшей вершине Австралии горе Косцюшко (Костюшко)⁵⁴⁴, об освещённых солнцем вершинах⁵⁴⁵ и земных сферах обитания Бога Вишну на уступах Гималаев (RA)⁵⁴⁶, о вулкане Чимборасо (RA)⁵⁴⁷ — именно в таких мысленных странствиях находила она своё «я». На раннем этапе творчества для Сёдергран существовало много возможных направлений, которые рассматривались ею как пространство для отчуждения. В этом состоянии переноса своих мыслей в дальние страны настроение Сёдергран схоже со стремлением к эскапизму у модернистов.

В то же время в лирике Сёдергран прослеживаются и иные экзистенциальные состояния, характерные для экспрессионистов. Приближение конца света, битвы призраков, беспощадные бессмысленные кровопролития, ужасы войны и смерти тревожили её в революционное и военное время. Эти темы появились уже во второй книге стихов «Сентябрьская лира»: «Откуда нам знать, / ...чем боги напьются, чтоб напитать свою / мощь»⁵⁴⁸; «...Люди, / не шторм ли идёт в небесах /...

⁵³⁷ “Zigenerskan” («Цыганка»). // SD: S. 377; SS1: S. 180.

⁵³⁸ “Vad är mitt hemland” («Где моя родина»). // SD: S. 324; SS1: S. 141.

⁵³⁹ “Den stora trädgården” («Большой сад»). // SD: S. 366.; SS1: S. 188.

⁵⁴⁰ “Fientliga stjärnor” («Враждебные звёзды»). // SD: 315; SS1: 137.

⁵⁴¹ “Landet som icke är” («Страна, которой нет»). // SD: S. 329.; SS1: S. 186.

⁵⁴² Ediths brev: S. 131— Письмо № 39 ; 14 мая 1920 г.; SS2: S. 175.

⁵⁴³ Недатированное письмо к Сири Бёёк (Siiri Böök) // SS2: S. 18–21.

⁵⁴⁴ Södergran, E. English Compositions: S. 34 (в электронном документе).

⁵⁴⁵ “O, mina solbrandsfärgade toppar” («О, мои опалённые солнечным светом вершины»). // SD: S. 177; SS1: S. 72.

⁵⁴⁶ “På Himalayas trappor” («На ступенях Гималаев»). // SD: S. 247; SS1: S. 107.

⁵⁴⁷ “Först vill jag bestiga Chimborazzo” («Сначала я взойду Чимборасо»). // SD: S. 226; SS1: S. 98.

⁵⁴⁸ “Världen badar i blod” («Мир плавает в крови»). // SD: S. 179; SS1: S. 67.

кого на колени он бросит? / ...слышны / голоса в этом шторме /...и марсовы шлемы вдали...»⁵⁴⁹; «...Люди, я ношу всё в груди. / Пожары и дым, и запах горелого мяса: / это война.../ Из войны я вышла — восстала / из хаоса — / я стихия — из Библии — / апокалипсис»⁵⁵⁰ и др. В третьем сборнике «Розовый алтарь» 1919 г. Сёдергран достигает вершин образности в описании нового вихря, сметающего всё на своём пути и разоряющего землю: «И снова земля окутана чёрной вуалью. То / шторм / поднимается с тёмных утёсов в ночи и призрачный танец / танцует с собой над землёй. / И снова на битву поднялись народы — фантом на фантом»⁵⁵¹ и «...землю превратили в груды пепла»⁵⁵² в одноимённом стихотворении, а в «жутком шествии» несутся мертвецы, уносящие с собственных могил погребальные венки⁵⁵³. Проснувшиеся статуи и ожившие усопшие, пляски на пепелищах и пиршество после урагана на месте разрушения, другие гротескные образы создают параллельную реальность, «гротескный реализм», по-Бахтину, который противостоит любой закоснелости и серьёзности, создаёт предпосылки для смены эстетических представлений⁵⁵⁴. В этих сборниках возможно увидеть параллель Сёдергран с экспрессионистами Якобом ван Годдисом, Георгом Геймом, Иоганнесом Бехером, Максом Бродом, Францем Верфелем, Иваном Голлем. Сёдергран-экспрессионист представляет впечатляющие апокалиптические образы, летящие перед глазами, как кадры на сеансе в кинематографе. В стихотворениях появляется больше глаголов⁵⁵⁵, дающих тексту движение и развитие. Тем не менее их динамизм и скорость повторяют и организацию стихов первых ювенилий, написанных на шведском языке, что подтверждает тезис о том, что Сёдергран стала поэтом и модернистом в петербургской гимназии.

Все сравнения с немецкими экспрессионистами были бы верны, если бы не очевидное противоречие между отчуждением от ужаса и разрушения у них — и созидательными устремлениями у Сёдергран. Обратимся к стихотворениям с одинаковым названием «Шторм» из

⁵⁴⁹ “Stormen” («Шторм», 1918). // SD: S. 181; SS1: S. 69.

⁵⁵⁰ “Apokalypsens genius” («Гений апокалипсиса»). // SD: S. 194; SS1: S. 78.

⁵⁵¹ “Stormen” («Шторм», 1919). // SD: S. 229; SS1: S. 100.

⁵⁵² [Jorden blev förvandlad...] («Землю превратили...»). // SD: S. 236; SS1: S. 122.

⁵⁵³ “Det fasansfulla tåget” («Ужасающее шествие»). // SD: S. 231; SS1: S. 120.

⁵⁵⁴ Смирнов, И. П. Гротеск. // Поэтика: С. 50.

⁵⁵⁵ Huldén, L. ‘Wandering clouds’...: P. 52–53.

сборников «Сентябрьская лира»⁵⁵⁶ и «Розовый алтарь»⁵⁵⁷ и позволим строкам, как советовала Хагар Ульсон, «говорить самим за себя»⁵⁵⁸. О каком «шторме» или «буре» идёт речь в действительности? После разгула стихии из сборника «Сентябрьская лира» снова (sic!) «гости садятся за накрытый стол», чьи-то голоса слышны среди шторма, и в конце его (и шторма, и стихотворения) неизвестные правят миром: высокие, прекрасные, богоподобные. В стихотворении «Шторм» из сборника «Розовый алтарь» сталкиваются не менее разрушительные силы: люди-«фантомы» выбираются из своих закоулков на штурм и атакуют друг друга, ведомые «великими идеями». Но в заключительных строках они, по существу, совершенно разные, «...по одному крадутся к общему безмерному счастью». В этих двух примерах, следует предположить, мотив шторма / бури используется не в прямом, а в метафорическом значении для описания процессов радикального обновления. В стихотворениях выражена универсальная надежда многих модернистов на то, что люди станут другими, лучшими. В то же время, в контексте творчества Сёдергран, логично понимать всеобщее обновление и как торжество поэтического новаторства. Это позволяет высказать предположение, что, несмотря на схожесть в темах разрушения и внушаемого ими ужаса, характерных для поэтов-экспрессионистов немецкого языка, «штормы» у Сёдергран — это скорее всего поэтический шторм, «битва» за новую поэзию и нового человека. Результат революционной бури — духовный «пир» новых, пока безымянных «неведомых избранников», в месте вдохновения (в Энгадине, Райволе, во всём мире), и победное шествие свободного творчества и лучшего человечества. Привлекает внимание ещё один важный художественный приём у Сёдергран, который остался без внимания зарубежных исследователей, насколько нам известно. Финал стихотворений обманывает ожидания читателя, как мы видели на примере выше. «Опрокидывающий» финал позволяет Сёдергран создавать совершенно иные настроения, чем у немецких поэтов-экспрессионистов: не апеллирующие к грядущему концу света, а оптимистичные и созидательные, вселяющие надежду на будущее. С другой стороны, такие парадоксальные завершения стихотворений позволяют судить о содержании не как о реалистических описаниях внешних ситуаций, но предлагают погрузиться в глубинные мысли автора и попытаться найти собственную трактовку текста.

⁵⁵⁶ “Stormen”, SL (1918). // SD: S. 181; SS1: S. 69.

⁵⁵⁷ “Stormen”, RA (1919). // SD: S. 229; SS1: S. 100.

⁵⁵⁸ SD: S. 14.

На основании вышесказанного снова возникает вопрос о метафоричности лирики Сёдергран. «Стихи о стихах» — так, продолжая мысли Улофа Энкеля о ювенилиях, можно определить лейтмотив её лирики, что очевидно в сборниках 1918, 1919 и 1920 гг. Весь сборник «Розовый алтарь»⁵⁵⁹ можно считать подношением «богине поэзии», в храме которой Сёдергран служит жрицей, «посвящённой поддерживать огонь будущего». Ещё одним доводом в пользу темы новой поэзии как одной из основных в творчестве Сёдергран является неопубликованное (предположительно, написанное в 1920 г.) и пропущенное критиками стихотворение «Мгновенный снимок»⁵⁶⁰:

В Европе живут разного сорта народы,
но да будут благословенны те, что одного с нами сорта.
Победа большевизма придёт очень скоро,
однако наша успеет раньше, ибо она последняя.
Вожжи мы отпустим у жизни,
удила мы снимем с человечества —
прекрасное дикое животное, вот ты и повзросло.

Det finnes olikartad folk i Europa
Men hälsade vare de, som äro av vårt art.
Bolschevismens⁵⁶¹ seger är mycket snabb.
men vår skall hinna före dem, ty den är den sista.
Tyglarna skola vi lösa från livet,
munkorgen skola vi taga från mänskligheten
praktfulla vilddjur, nu är du myndig.

Противоречивые смыслы, адресованные вдумчивому читателю, были характерны и для Ницше: каждый раз приходится размышлять, о чём пишет автор, о «зле» или о «добре». В этом, по нашему мнению, также состоит «модернистичность»⁵⁶² лирики Сёдергран, направленной на

⁵⁵⁹ «Розовый алтарь» — традиционный в Финляндии столик для подарков, которые приносят в день рождения. Его драпируют скатертью; в сезон цветения декорируют розами / шиповником. Увидеть «розовый “алтарь”» / «“алтарь” для роз» можно на фотографии Ольги Фабрициус (зав. отд. почты в Райволе), сделанной Эдит Сёдергран в 1920 г. — SLSA 566_29 Olga Fabritius vid “Rosenaltaret”.

⁵⁶⁰ “Ögonblicksbild”. // SD: S. 414; SS1: S. 160.

⁵⁶¹ В текстах Сёдергран встречаются германизмы разного рода; в данном случае — орфографический.

⁵⁶² Выражение Бахтина — так он переводил с немецкого ‘die Modernität’. Цит. по: Белобратов, А. В. Эпоха модерна: С. 33.

взаимодействие читателя с автором. Поэтесса постоянно обманывает ожидания читателя, не позволяет отвлекаться, требует сосредоточенности.

В то же время Сёдергран не отрицала реальность, какой бы отталкивающей она ни была. Это сближает её, по мнению Бруннера⁵⁶³, с экспрессионистами Готфридом Бенном в цикле «Морг» (“Morgue und andere gedichter”), стихи из которого были написаны в 1912–1920 гг., или с Альфредом Лихтенштейном и его стихотворением «Операция» (“Die Operation”), написанным до 1914 г.⁵⁶⁴. Отметим, что Н. В. Пестова характеризует такую лирику как находящуюся «на грани возможности человеческого восприятия»⁵⁶⁵. Экспрессионизм в своей откровенности иногда имел определённое сходство с натурализмом, образность которого «конструировалась на основе противопоставления физической нормы и различных проявлений патологии, болезни, смерти и разложения»⁵⁶⁶. Хагар Ульсон рассказывала о фильме, в котором была показана операция на открытом сердце⁵⁶⁷. Поэтизация «отвратительного», берущая исток в традиции натурализма, присутствует и у Сёдергран. В её лирике можно найти, например, общение со своим телом в ожидании исхода: «...Плоть моя, плоть, как чудно мы связаны. / Плоть моя, плоть, ты скорей хочешь в гроб...»⁵⁶⁸; любование трупами в лунную ночь: «...Как всё, что мёртво, несказанно / чудно: / и мёртвый лист, и мёртвый человек, / и серп луны...»⁵⁶⁹; «...Луне известно... что сейчас прольётся кровь / в ночи... и трупы лягут под ольхой на рас- / прекрасном берегу... Земля чудесна в эти редкие мгновенья»⁵⁷⁰.

⁵⁶³ Brunner, E. Till fots...: S. 307.

⁵⁶⁴ Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: С. 87. — В ювенилиях Сёдергран есть стихотворение, записанное под датой 7 мая 1908 г., о вскрытии трупа девушки [Wenn ich einst vor Qual gestorben] (Когда я умру от терзаний); SS1: S. 319–320. Наша гипотеза состоит в том, что даже смертные образы вводят в творчество Сёдергран тему поэзии. Подробнее: Сазонова, Л. Ю. Литература и психология. К вопросу о биографическом и психобиографическом подходах к изучению творчества Эдит Сёдергран в зарубежных исследованиях. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. — 2025. — Т. 10, №1. — С. 208–211.

⁵⁶⁵ Пестова, Н. В. Ук. соч.: С. 44.

⁵⁶⁶ Миловидов, В. А. Натурализма поэтика. // Поэтика: С. 136.

⁵⁶⁷ Ediths brev: S. 9.

⁵⁶⁸ “Fyra små dikter” («Четыре стишка»). // SD: S. 359; SS1: S. 183.

⁵⁶⁹ “Månen” («Луна»). // SD: S. 387; SS1: S. 184.

⁵⁷⁰ “Månens hemlighet” («Тайна луны»). // SD: S. 183; SS1: S. 83.

Подобных примеров мало. Про последнее стихотворение Сёдергран сообщала в письмах как о дани «моде»: оно написано с «коварной жадой трупного запаха, что должно понравиться публике»⁵⁷¹. Отсюда можно сделать вывод, что приёмы поэтизации жутких сцен ей были известны как признак жанра, но она предпочитала иные мотивы. В контексте исследования и нас интересовали иные темы — чужести и одиночества, а также связанного с ними индивидуального пространства. Им посвящена заключительная часть Третьей главы.

3.4.4. Поэтический космос как пространство отчуждения. «Розовый алтарь» (1919), «Тень грядущего» (1920), последние стихотворения 1922 г.

Темы космоса и творчества Сёдергран касаются несколько исследователей, например, Стаффан Бергстен в эссе «Космические мотивы в поэзии Эдит Сёдергран»⁵⁷². У Бергстена Сёдергран чувствует единение с космосом, как с остальной природой — деревьями и пр., и воспринимает космос через идеи Ницше и Штайнера. У Бруннера Сёдергран живёт с пониманием близости космоса. Он проводит многочисленные лексические аналогии с другими авторами, в том числе с русскими⁵⁷³. Анализируя поэзию Сёдергран, литературоведы, начиная с Тидестрёма, уделяли основное внимание влиянию на её «космическую» лирику Ницше, Штайнера, Евангелий и искали лексические параллели в европейской и русской поэзии.

В исследовании предлагается иной взгляд на космос. В контексте поэзии Сёдергран это — единое пространство отчуждения и очуждения, где вдали от реального, непонятного и непонимающего мира, поэт может погрузиться в мир собственного творчества, ограничив своё знание о внешнем мире глубинными образами, который он вызывает. Сделаем попытку представить, как эти тезисы реализованы в поэзии Сёдергран. В последнем разделе Третьей главы предлагается рассмотреть вопрос взаимодействия поэта и космоса метафорически, как понимание поэтом своего предназначения, определённого судьбой.

Космос Сёдергран не похож на тот, о котором раньше писали поэты, — это живой организм, реагирующий на деятельность людей, и одновременно убежище в будущей жизни. Взаимосвязь солнца, света, Эроса как метафор поэзии и представление о поэтической вечности в космосе можно проследить на примерах из двух последних прижизненных сборников «Розовый алтарь» и «Тень

⁵⁷¹ Ediths brev: S. 22. — Письмо № 1, после 11 января 1919 г.

⁵⁷² Bergsten, S. Kosmiska motiv...: S. 125–140.

⁵⁷³ Brunner, E. Till fots...: S. 193–199.

грядущего»: «...Взором блаженным я увидела звезды, / молнию я ухватила правой рукой... Мне судьбою назначено стражем стоять восходящего солнца»⁵⁷⁴. Наполненность космическим звучанием, интуитивное чувство единства с живым Космосом характерны и для дебютных стихотворений: «...Я — часть бесконечности. / Я — часть Всеобщей великой силы»⁵⁷⁵. Следует подчеркнуть, что последние цитированные строки написаны ещё до (sic!) предполагаемого чтения «Заратустры» (1918), поэтому представляется некорректным обвинять Сёдергран в ницшеанском восприятии себя как надменного небожителя — сверхчеловека⁵⁷⁶, что часто встречается в зарубежных исследованиях о ней.

Европейские модернисты размышляли о Космосе, как о близкой человеку части мироздания. Выдающийся немецкий исследователь и путешественник Александр фон Гумбольдт написал в середине XIX в. обширное исследование «Космос. Опыт физического мироописания» (1845–1862)⁵⁷⁷. В первом томе, изданном в 1845 г., речь шла о космосе как едином мире земном и космическом, как о единой телеологичной гармоничной системе, упорядоченной благодаря человеческому разуму. Книга имела огромный успех и была сразу переведена на многие европейские языки, и стала известна таким выдающимся поэтам, как Эдгар Аллан По и Уолт Уитмен. После чтения «Космоса» Эдгар Аллан По в 1848 г. принял решение читать лекции о космосе и тогда же опубликовал поэму в прозе «Эврика: Сочинение о материальной и духовной Вселенной»⁵⁷⁸. В ней он расширил представление о космосе фон Гумбольдта, много страниц посвятил описанию физического состояния космических тел и дал подробные сведения о Млечном Пути. Он показал космос как живую эволюционирующую замкнутую систему, которая расширяется и постоянно пополняется новым веществом. Люди, распадаясь после смерти на составляющие элементы, становятся его частью, и таким образом всё человеческое сознание сливается в единую субстанцию. «Эврика» была посвящена Александру фон Гумбольдту. В 1859 г. она была переведена

⁵⁷⁴ “Vid soluppgång” (На восходе солнца). // SD: S. 350; SS1: S. 152.

⁵⁷⁵ “Triumf att finnas till”. // SD: S. 161; SS1: S. 71.

⁵⁷⁶ Обсуждение вопросов развития мании величия в работе Эвы Стрём см.: Сазонова, Л. Ю. Литература и психология.

⁵⁷⁷ Гумбольдт, А. Ф. Космос. Опыт физического мироописания. / Пер. с нем. Н. Фролова. — Изд. 3-е. — М. : Изд. бр. Салаевых, 1871. (Тип. Грачева И. К.) — 408 с.

⁵⁷⁸ По, Э. А. Эврика. Поэма в прозе : опыт о Вещественной и Духовной Вселенной. / В пер. К. Бальмонта. — М. : Libra Press, 2015. — 175 с.

на французский Бодлером. Таким образом, оба произведения — «Космос» и «Эврика» — стали известны символистам. На русский язык «Эврика», как и многие другие произведения Эдгара Аллана По, была переведена Константином Бальмонтом в 1911 г., а с «Космосом» фон Гумбольта в переводе с немецкого Николая Фролова русские читатели познакомились намного раньше — в 1862 г. Русские символисты и футуристы Брюсов, Бальмонт, Иванов, Блок, Хлебников писали о единстве духовного, космического и человеческого. В таком «космическом» поэтическо-художественном направлении миропонимание Сёдергран близко им.

Зарубежные авторы едва ли были знакомы с трудами русских учёных Николая Федорова и Константина Циолковского о космосе, как о чувствующем живом организме, — во время работы над данным исследованием таких упоминаний в их литературном наследии не обнаружено. В формулировке русского философа Н. А. Бердяева, космизм подразумевает два параллельных вида мышления: это «космоцентрическое» мышление, «узревающее божественные энергии в тварном мире, обращённые к преображению мира», и «антропоцентрическое... обращённое к активности человека в природе и обществе»⁵⁷⁹. В этом заключается смысл идей космизма: «конец этого мира, конец истории зависит от творческого акта человека»⁵⁸⁰. Примерно так же, как русские философы-космисты, понимала космос, как живую рефлексирующую субстанцию, и Сёдергран: «...Не прикасайтесь к тайне жизни: жизнь божественна»⁵⁸¹, — писала она в разгар войны и революции: «...От каждой звезды переходят бациллы в мир твар- / ный: большие болезни, великое счастье»⁵⁸². В этой важной идее ответственности за свои деяния перед космосом⁵⁸³ заключается выбор человеком призвания — и Сёдергран в рассыпающемся в прах агонизирующем мире сознательно выбрала призвание Поэта, ей это подсказали творческое чувство и интуиция. Желание совпадало с выбором её как поэта-преобразователя самой судьбою: «...Я верю, великие звезды найдут своё место в согласье / со мной — / где-то меж солнцем и югом, / меж севером — и ночью»⁵⁸⁴.

⁵⁷⁹ Бердяев, Н. А. Русская идея. // О России и русской философской культуре. — М. : Наука, 1990. — С. 235.

⁵⁸⁰ Там же: С. 238.

⁵⁸¹ “Apokalypsens genius” («Гений апокалипсиса»). // SD S. 195; SS1 S. 78.

⁵⁸² “Stjärnorna vimla” («Звёзды роятся»). // SD: S. 318; SS1: S. 139.

⁵⁸³ Хагар Ульсон писала: «...Поэт... понимает свою ответственность и роль как одно из орудий духа в миру». — Ediths brev: S. 144; комментарий к письму № 43 ; 29 июля 1920 г.

⁵⁸⁴ “Starka hyainter” («Сильные гиацинты»). // SD: S. 167; SS1: S. 71.

Поэтические примеры показывают, что космос, роль творца и ответственность связаны в единство в сознании лирической героини Сёдергран.

Модуляция апокалиптического ужаса и хаоса, о которых речь шла ранее, заметно понижается в сборниках «Розовый алтарь» и «Тень грядущего». В то же время поэтесса продолжает приобщать нас к эмоциональным глубинам своей души и своеобразию личности: передаёт ликование от радости, демонстрирует витализм, проповедует, раскрывает то, что интуитивно проявилось в душе. Арвид Мёрне в рецензии на сборник «Розовый алтарь» признавал первенство автора среди скандинавских поэтов:

«...Мы и ранее знали, что Эдит Сёдергран, как никто другой в новейшей поэзии на шведском языке, обладает лирической образной фантазией... Ведь именно в целенаправленном освобождении от всех логических или “связанных с реальностью” ограничений Эдит Сёдергран нашла свой путь в поэзии, которую можно назвать новой по сравнению с произведениями других, более тривиальных скандинавских поэтов. Её поэзия отрицает ритм и рифму и живёт развитием выразительности, которая уже перешла границу новой “актуальной” поэзии между Финляндией и соседними северными странами...”⁵⁸⁵.

Оригинальная, ни на кого не похожая Сёдергран поднимается в полный рост в своих «космических» стихотворениях. О том, что может быть с душой после ухода человека из жизни, она размышляла ещё гимназисткой. Во «французской» тетради под титулом «О бессмертии души» сделана следующая запись:

«...Люди — удивительно самовлюблённые и беспристрастные существа, пытающиеся заполнить пустоту жизни с помощью философских и религиозных систем. Такая самовлюблённая беспристрастность острее и интенсивнее проявляет себя во всеобщей вере в бессмертие души. Вообще-то с точки зрения логики непонятно, откуда возник вопрос о существовании после смерти, если человечество, тысячелетиями наблюдая естественное разложение тела после смерти, никогда при этом не замечало признаков активности духа или “души”»⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ Mörne, A. Edith Södergrans nya diktsamling. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 143. — S. 3.

⁵⁸⁶ Södergran, E, Français: S. 120 (в электронном документе).

Однако в зрелом возрасте ей стали близки человеколюбивые идеи космизма, связанные с преодолением болезни и смерти, бессмертием. Идея «вечного возвращения» Ницше, значительность и оригинальность мировоззрения которого в целом уже утратила для неё свою привлекательность⁵⁸⁷, актуализировалась как вечное возвращение в Космос. В стихотворении «Фрагмент», о котором речь шла выше, Сёдергран писала: «...Люди! Мы забудем себя и снова вернёмся все в Космос», — развивая идею своего бессмертия в эволюционирующем пространстве Вселенной.

К космосу Сёдергран относилась с благоговением: «Стихи о космосе могут быть только шёпотом», — записано в сборнике афоризмов «Пёстрые заметки»⁵⁸⁸. Карху предполагал, что Сёдергран культивировала чувство космического **события** (выделено Карху) во вселенной от одиночества и «ужасного индивидуализма»⁵⁸⁹. Предлагаем рассмотреть тему космоса иначе: воспринимать космос, как и солнце, как сокровенную, сакральную метафору поэзии, и тогда вечная жизнь Сёдергран, по её мысли, — это жизнь в мире поэзии, в лучах солнца поэзии. Следующие стихи звучат возвышенно, как древний гимн: «...Тень от грядущего пала сейчас на меня; / там нет ничего — лишь горящее солнце: / лучами пронзённая так и умру»⁵⁹⁰; «... Солнце целует меня... / А однажды / я вплаволюсь в него, как та мушка / в кусок янтаря... Боже, тогда мой венец в волосах засверкает»⁵⁹¹. Сёдергран несколько раз сопоставляет свою героиню с солнцем, используя литоту, представляет её как «зёрнышко» или «мушку» перед образом огромного светила, отождествляет поэзию с солнцем.

В стихах Сёдергран описано и то, как перед восприятием в свои глубины космос делает её достойной раствориться в нём, приводит в соответствие с тем, каким должен быть поэт-пророк. Чтобы стать герольдом⁵⁹², глашатаем и инструментом будущего в битве за духовное обновление мира, нужно овладеть новыми приёмами стихосложения, придать лирике новые качества:

⁵⁸⁷ Ediths brev: S. 108. — Письмо № 32 ; 6 января 1920 г.

⁵⁸⁸ “Dikter om kosmos kunna endast vara viskningar”. — “Brokiga iakttagelser”. // SD: S. 204; SS1: S. 131.

⁵⁸⁹ «Поскольку социальные связи в лирике Сёдергран ослаблены, её героиня стремится возместить их космическими связями, чтобы тем самым преодолеть устрашающий индивидуализм и одиночество» — Карху. История литературы Финляндии: С. 325.

⁵⁹⁰ “Framtidens skugga” («Тень грядущего»). // SD: S. 321; SS1: S. 140.

⁵⁹¹ “Solen” («Солнце»). // SD: S. 329; SS1: S. 143.

⁵⁹² “Framtidens tåg” («Шествие будущего»). // SD: S. 197; SS1: S. 81.

$\langle \dots \rangle$

Бей искрами, молот, по наковальне.
Выковывай мою душу,
чтобы найти ей слова, которых
донуине не ведал язык⁵⁹³ человеческий.

<...> 594

 $\langle \dots \rangle$

Планетам не нужно иное, лишь ско-
рость в полёте...
Быстрее, смелей, беспощадней вращаться
в прекрасной судьбе.

<...>⁵⁹⁵

 $\langle \dots \rangle$

Кусок за куском ты вынул мне сердце,
Бог всемогущий,
и сделал своим инструментом.
<...> ⁵⁹⁶;

Hit gnisterhammare mot stenbältet.

Hugg fram min själ
att hon må hitta ord som aldrig suttit på
människotunga.

Planeter vilja ingenting annat än snabbheten uti sin färd...

Snabbare, raskare, obarmhjärtigare, vältrande
sig i underbara öden...

Stycke för stycke bröt du ur mitt hjärta
överbärfull guds,
och gjorde mig till sitt redskap.

⁵⁹³ “ord som aldrig suttit på människotunga” — Сёдергран апеллирует ко «Второму посланию апостола Павла к Коринфянам»: «...Слышал неизречённые слова, которых человеку нельзя пересказать» (2 Кор. 12:4). — «Неизречённые слова» — слова, «которых нельзя сказать человеку или человеческим языком».

⁵⁹⁴ “Lidandets kalk” («Чаша страданий»). // SD: S. 235; SS1: S. 102. — апелляция к Библии. Словарь SAOB даёт отсылку ко «Второму посланию апостола Павла к Коринфянам» (2 Кор.1: 5). — Также о чаше: «Можете выпить чашу, которую мне предстоит выпить» (Мф. 20:22–23).

⁵⁹⁵ “Planeterna” («Планеты»). // SD: S. 320; SS1: S. 139.

⁵⁹⁶ “Verktygets klagan” («Жалоба орудия»). // SD: S. 241; SS1: S. 104. — Здесь уместна параллель со стихотворением А. С. Пушкина «Пророк» (1828): «...И он мне грудь рассёк мечом / И сердце трепетное вынул, / И уголь, пылающий огнём, / Во грудь отверстую водвинул», — в котором таким же драматическим языком описано преображение поэта. — Пушкин А. С. Пророк. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6 томах. Т. 2. Стихотворения 1826–1836. Поэмы. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1949. — С. 7.

Понимание связи с этой единой космической поэтической субстанцией гонит все страхи, которые встречаются в земной жизни, поэтессе больше ничего не угрожает: она поняла своё предназначение, преодолела чужесть, и отныне хранима солнцем поэзии. В этом прославлении солнца как источника жизни в творчестве, Сёдергран безусловно близка русским поэтам, например, Бальмонту: «Для меня же блистало дневное светило, огневое светило догорало вдали», — и это, несомненно, свет поэзии; также у Владимира Маяковского: «Что я наделал! Я погиб! Ко мне по доброй воле, само, раскинув луч-шаги, шагает солнце в поле»⁵⁹⁷. Подобных примеров метафор поэзии и солнца, света озарения в русской литературе периода авангардизма достаточно. Здесь можно упомянуть и авангардистскую оперу «Победа над Солнцем» (1913) футуристов Матюшина, Кручёных и Малевича — и её межстрочный призыв победить само «солнце русский поэзии» (Пушкина), чтобы найти очевидные параллели с пониманием содержания идеи солнца Сёдергран. Необходимо отметить, что по мощности образов, выразительности и количеству космических стихотворений Эдит Сёдергран намного превосходит написанное русскими современниками. Поэтесса, отметим, понимала свою роль и свои способности, она писала: «Я открыла для себя свой масштаб — и не собираюсь быть меньше, чем я есть (перевод мой. — Л.С.)»⁵⁹⁸.

В заключение исследования о «солнце поэзии» и совести Поэта приведём пример тревожного состояния Сёдергран, связанного с внезапным пониманием бремени ответственности за исполнение своей судьбы: «...Как опасно желать, когда ты и есть / всемогущий, / и поэтому я перестала желать»⁵⁹⁹. И действительно, вскоре после этого Сёдергран на длительное время отложила своё поэтическое перо и вернулась к стихам только в 1922 г., за год до своей кончины.

В ряде стихотворений Сёдергран обращается к космическому Эросу, как к божеству любви и источнику созидательной силы, в данном контексте — творческой энергии, к покровителю поэзии

⁵⁹⁷ Маяковский. В. В. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче. [Электронный ресурс]. — URL.: <https://www.culture.ru/poems/19995/neobychainoe-priklyuchenie-byvshee-s-vladimirom-mayakovskim-letom-na-dache> (дата обращения: 21.10.2025).

⁵⁹⁸ Södergran, E. Inledande anmärkning till Septemberlyran. // SD: S. 160. — Предупреждение к «Сентябрьской лире» — Приложение 1.

⁵⁹⁹ “Extas” («Экстаз»). // SD: S. 353; SS1: S. 153.

и поэтов: «...Лишь одно мы хотим: / стать огнём от огня и сгореть в нём»⁶⁰⁰; «... Эрос смотрит ... / как луны и солнца свершают свой путь»⁶⁰¹.

Стихотворение «Инстинкт»⁶⁰² можно интерпретировать как провозглашение уверенности в понимании данного свыше поэтического дара и своей миссии:

Моё тело — это мистерия.

Пока живо это хрупкое создание,
вы будете чувствовать его мощь.

Я спасу мир.

Поэтому Эроса кровь мне приливает к губам,
и Эроса золото блестит в моих обессиленных прядях.

Мне лишь надо смотреть,
пусть без сил и желанья: земля — мой удел.

И когда я бессильно лежу у себя на постели,
знаю: в этой слабой руке — всего мира

судьба.

Это мощь, что забилась в моём башмаке,
это мощь, что играет в подоле у

юбки,

это мощь, у которой не видно конца,

здесь стоит перед вами.

Min kropp är ett mysterium.

Så länge detta bräckliga ting lever
skolen I känna dess makt.

Jag skall frälsa världen.

Därför ilar Eros blod i mina läppar
och Eros guld i mina trötta lockar.

Jag behöver blott skåda,
trött eller olustig: jorden är min.

Då jag ligger trött på mitt läger,
vet jag: i denna tröttnade hand är världens

öde.

Det är makten, som darrar i min sko,

det är makten, som rör sig i min klännings
veck,

det är makten, för vilken ej avgrund finns,

som står framför eder.

Обращает на себя внимание слово «мощь» (makt), использованное четыре раза, которое соприкасается и с ницшеанской мощью / властью (нем. die Macht). Стихи написаны в 1919 г., в разгар войны, разрухи, а также болезни самой поэтессы, но они наполнены стремлением преодолеть судьбу и верой в собственные способности, а также в то, что, по-Сёдергран, сила творческого слова послужит спасению и улучшению мира и человека. Распространённое в русских переводах значение “die Macht” как «власти» в случае Сёдергран не представляется релевантной.

⁶⁰⁰ “Eros tempel” («Храм Эроса»). // SD: S. 328; SS1: S. 142.

⁶⁰¹ “Eros skapar världen ny” («Эрос созидает новый мир»). // SD: S. 343; SS1: S. 149.

⁶⁰² “Instinkt” («Инстинкт»). // SD: S. 345.; SS1: S. 150.

Если для классических поэтов «прекрасное» было предметом «незаинтересованного созерцания», а главным в творчестве являлось создание совершенного произведения, то Сёдергран как творец — «не классик» и не подражатель — становится, как Эрос, создателем нового поэтического мира. В этой связи логично вспомнить об одной из возможных интерпретаций образа Эроса—Эрота как великого бога любви к прекрасному, учителя Аполлона и «наставника Муз в искусстве»⁶⁰³, а также «посредника между людьми и богами»⁶⁰⁴. Такую мысль высказал Платон в одном из своих диалогов: «...Этот бог настолько искусный поэт, что способен и другого сделать поэтом. Во всяком случае, каждый, кого коснётся Эрот, становится поэтом»⁶⁰⁵. Эрос-любовь и «наставник Муз» дотронулся и до Сёдергран: ещё гимназисткой она чувствовала его прикосновение.

Поэтесса отправляется в своё убежище — в поэтическую Вселенную — на солнечной колеснице Диониса⁶⁰⁶, появляющейся из «дального Космоса»; вместе, «как буря», они несутся прочь⁶⁰⁷. Героиня Сёдергран не сомневается в том, что сделала правильный выбор, — она верно поняла призыв Космоса: «Никто не ищет свою звезду — человек вынужден ей следовать»⁶⁰⁸. Начинается космическое странствие поэтической «звезды»: Сёдергран отбрасывает всё земное и «учится ходить небесными дорогами»⁶⁰⁹. Впечатляющим является метафорический образ сердца поэта, которое «висит» во Вселенной, рассылая свои звёздные искры другим «бесконечным сердцам»⁶¹⁰.

⁶⁰³ Платон. Пир. / Пер. с древнегреч. С. К. Апта. — СПб. : «Библиотека «Звезды», 1992. — С. 28–29.

⁶⁰⁴ Там же: С. 36.

⁶⁰⁵ Там же.

⁶⁰⁶ “Dionysos” («Дионис»). // SD: S. 269; SS1: S. 115.

⁶⁰⁷ Альтернативная интерпретация: подобно Данте и Беатриче.

⁶⁰⁸ “Brokiga iakttagelser” («Пёстрые заметки»). // SS1: S. 127.

⁶⁰⁹ “Offrets timme” («Время жертвы»). // SD: S. 275; SS1: S. 117.

⁶¹⁰ “Till fots fick jag gå genom solssystemen” («Пешком я прошла через всю Вселенную»). // SD: S. 232; SS1: S. 100. — Образ настолько сильный, что Эрнст Бруннер использовал эти строки в названии своей докторской диссертации. На русском, пожалуй, эту картину лучше всех интерпретировал Михаил Дудин: «Там, посреди Вселенной, между звёзд, / Висит моё искрящееся сердце». — Сёдергран, Э. Возвращение домой: С. 108.

Для анализа мотивов, которые созвучны идеям космизма и личного космического пространства поэтической героини Сёдергран, было выбрано около 50 из 227 стихотворений — четвёртая часть напечатанного при жизни наследия. Как видно из сказанного выше, общий тон лирики в них более приподнятый, оптимистичный по сравнению с поэзией современников на немецком языке и вместе с тем уравновешенный. Поэтесса, которая ранее чувствовала себя чужой в мире, искала и наконец нашла себя и свою неисчерпаемую тему для размышлений, и была этим умиротворена. Здесь уместно процитировать слова Сёдергран, записанные Хагар Ульсон: «Я не стихи пишу, но я создаю сама себя, мои стихотворения — это мой путь к себе»⁶¹¹. Также в одном из последних стихотворений 1922 г., впервые напечатанном после её кончины в сборнике «Страна, которой нет», она признавалась, что наконец-то вернулась «из чужой страны, ...и наконец-то дома»⁶¹², и таким образом определилась с пространством своего индивидуального мира. Кроме обновления поэтического языка, важнейшей, таким образом, в восприятии Сёдергран идеей Ницше была идея вечного возвращения, что она отметила в одной из своих максим: «Силу Ницше надо искать не в силе его голоса, но в том величии, которое исходит от его сильнейшего предчувствия — вечного возвращения»⁶¹³. Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что большое число стихотворений космического цикла Сёдергран следует рассматривать как метафорическое обращение к поэзии и к роли поэта, а также к космосу, как к поэтической реальности, в которой она нашла гармонию с собой.

Выводы по Третьей главе

В Третьей главе предлагается новое прочтение стихотворений Сёдергран всех периодов, а также раскрыта её роль как реформатора поэтического языка. Лейтмотив лирики Сёдергран в данной интерпретации связан с темой поэта и поэзии. Сёдергран представлена как разностилевой неподражательный автор. Уже в ювенилиях Сёдергран стремилась к самостоятельному поиску мотивов и образов, новых средств художественной выразительности. Образы в лирике Сёдергран чрезвычайно устойчивые — их невозможно забыть. В дебютном сборнике, где собраны разные по стилистическим характеристикам стихи (как символистские, так и романтические), проявилось её

⁶¹¹ Olsson, H. Diktaren som skapade sig själv: S. 14.

⁶¹² “Hemkomst” («Возвращение домой» // SD: S. 385; SS1: S. 183.

⁶¹³ “Nietzsches styrka är icke att söka i styrkan av hans röst, utan i den höghet som strömmar från hans största upplevelse — den eviga återkomsten”. — “Brokiga iakttagelser”. // SD: S. 300; SS1: S. 129.

настойчивое стремление к обновлению традиционного поэтического языка и художественной формы стихотворений. Дебютный сборник является примером взаимодействия больших стилей и модернистского отношения к поэзии. В некоторых текстах прослеживаются элементы поэтического кубизма, заставляющего читателя собирать единый метафорический образ, как коллаж или мозаику, из отдельных, логически не связанных строк-планок, представляющих явление с разных сторон. Разнообразные проекции оставляют читателю свободу интерпретации сюжета и его составных частей. Мотивы поэта и поэзии, борьбы за новое слово, которое преобразует человека, являются магистральными в лирике Сёдергран в двух последних прижизненных сборниках. Среди распространённых приёмов встречаются типичные для модернистов кадрирование, монтаж, фрагментирование, различные виды параллелизма, звукопись, которыми Сёдергран уверенно пользовалась на протяжении всей творческой жизни. На многочисленных примерах доказано, что основным тропом является метафора. Анализ творчества всех периодов, включая ювенилии, показал, что Сёдергран достаточно близка немецкому экспрессионизму, однако в отличие от немецкой поэзии, истоки её поэзии находятся в традиции символизма, а не натурализма. Как и для немецких поэтов-экспрессионистов, творческий импульс ей давало погружение в глубинные образы, которые являлись проекцией внешнего мира. Другое отличие от немецкого экспрессионизма заключается в том, что Сёдергран не привлекали социально-политически ориентированные темы. В то же время состояние «чужести», типичное для немецких авторов, значительно отличается у Сёдергран, поскольку она создала в своих стихах индивидуальное поэтическое измерение-укрытие. В первых сборниках, иногда наделённое гротескными формами, оно находилось в параллели с реальностью. Впоследствии оно совместилось с динамической творческой вселенной. Этот оригинальный и ни у кого из её современников не представленный в подобном масштабе образ формировался у поэта на основе понимания космоса как рефлексирующей субстанции, что схоже с идеями русских философов-космистов и их предшественников и соответствует постулату о вечном возвращении. Значительная часть творчества Сёдергран соответствовала гуманистическим идеям космизма, которые были близки европейской культуре и которые поэтесса восприняла интуитивно. Это подтверждает необыкновенный провидческий дар, который помогал поэтессе осмыслять новые идеи и настроения в воздухе перемен, фактически одновременно с их появлением, а подчас и опережая. Творчество Сёдергран представлено как уникальный образец эпохи, соответствующий теоретическим определениям современников, но самобытный и оригинальный.

ГЛАВА 4. ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА СЁДЕРГРАН ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ НА ШВЕДСКОМ ЯЗЫКЕ

4.1. Трёхсоставный авангардистский манифест

Как показано в исследовании, в Скандинавские страны и Финляндию новое искусство пришло через живопись. В Гельсингфорсе в 1911 г. видели работы Мунка⁶¹⁴; живопись участников группы «Синий всадник» была показана в 1914 г.⁶¹⁵. Новаторская лирика Сёдергран не была первой манифестацией современности в Финляндии. Однако дебютантку не приняли так, как ей того хотелось бы. В предисловии к подготовленному поэтом Ярлом Хеммером сборнику избранной лирики Сёдергран «Моя лира» (1929) составитель отмечал, что если в конце 1920-хх гг. «из всего её творческого наследия дебютный сборник считается самым лёгким для восприятия и всеми оценивается положительно, то тогда он вызвал скандал. Эта книга стихов, в которой несуразности были так же многочисленны, как и опечатки, ворвалась, как чужая пёстрокрылая птица⁶¹⁶, в нашу связанную традициями литературу»⁶¹⁷. Автор оценивал Сёдергран как «чужачку», носителя иной культуры. Он вспоминал, что, когда Сёдергран приезжала в сентябре 1917 г. в Гельсингфорс, чтобы познакомиться после своего литературного дебюта с «братьями во творчестве»⁶¹⁸, местные авторы

⁶¹⁴ “Den norske utstilling i Helsingfors”; 1911. — № 82–124. — Каталог выставки-продажи работ 44 норвежских живописцев. Работы Мунка — на стр. 5–6; картина «Крик» не представлена.

⁶¹⁵ [Sign.] Cerberus. Helsingforsbrev. En trevlig utställning. // Åland. — 1914. — Vol. 17. — S. 2. — Выставка работ «экспрессионистов, кубистов и футуристов» проходила в Гельсингфорсе с 4 февраля по 9 марта 1914 г. в художественной галерее «Салон Стриндберг».

⁶¹⁶ В оригинале: “en främmande och brokig fågel”. Хеммер использует прилагательное ‘brokig’ (пёстрый, многоцветный, разноцветный), часто встречающееся у Сёдергран, как, например, в стихотворении “Våra systrar gå i brokiga kläder” («Наши сестры носят пёстрые одежды»). — SD: 61; SS1: 33; в названии сборника афоризмов “Brokiga iakttagelser” («Пёстрые заметки») и др.

⁶¹⁷ Södergran, E. Min Lyra: S. 8–9.

⁶¹⁸ Södergran, E. Minnesalbum: S. 61, 79, 128 (в электронном документе). — Во время поездки в Гельсингфорс в Гостевом альбоме Сёдергран оставили записи Рут Хедваль (22.09.17); Рунар Шильдт (21.09.17); Яльмар Прокопé (28.09.17); возможно, Арвид Мёрне (им оставлена недатированная запись).

показались ей «чопорными, необщительными, бесхарактерными». Её «духовные корни отличались от наших», — обоснованно констатировал Хеммер⁶¹⁹. Он также отметил, что ни у кого из современников-литераторов в Финляндии не было такого кругозора и образования, как у Сёдергран — она значительно выделялась.

Профессиональные литераторы в целом поддержали дебютантку, отметив новаторство, музыкальность и живую образность её лирики⁶²⁰. Провинциальная пресса, напротив, называла стихи «безумными» (*dårdikter*)⁶²¹ и критиковала автора за неконвенциональный вокабуляр, нетрадиционную версификацию, раскованность и дерзость при обращении к теме женской чувственности. После выхода второго сборника (объявление о книжной новинке было размещено в газете «Дагенс Пресс» 19.12.1918)⁶²² лирику Сёдергран приравняли к «литературному большевизму»⁶²³ из-за коренной смены мотивов и образов и радикального отхода от традиционного силлаботонического метра. Хагар Ульсон так описала первое впечатление от «Сентябрьской лиры»: «Никто не мог понять, о чём эти стихи»⁶²⁴. В конце 1919 г. о литературном большевизме говорили и в Швеции: этой темы коснулся в своей рождественской речи Секретарь Шведской академии Эрик Аксель Карлфельдт, будущий Нобелевский лауреат (1931). Сторонник силлаботонической техники версификации и последовательный поэт-неоромантик, он заявил, что новая поэзия, которая «протрубила» о своём приходе в континентальной Европе, являлась не чем иным, как насилием над

⁶¹⁹ Hemmer, J. Brev till vänner : anteckningar, essäer, minnesord. — Helsingfors : Holger Schildts förlag. 1937. — S. 214.

⁶²⁰ [R. H.] Hedvall R. Inhemsk lyrik. // Nya Argus. — 1917. — Vol. 10. — S. 55–56.

⁶²¹ Fleege, U. En ‘modärn’ diktbok. // Kaskö Tidning. — 1916. — Vol. 93. — S. 2. (29.11.1916).

⁶²² Ediths brev: S. 15; Nya böcker. // Dagens Press. — 1918. — Vol. 223. — S. 6. (19.12.1918).

⁶²³ Корреспондент реакционной столичной газеты «Хювюдстадсбладет» Густаф Юханссон (псевдоним «Юмбо») активно выступал против «литературного большевизма» (*litterär bolschevism*), чтобы заглушить (*dräpa*) новое поэтическое слово (Ediths brev: S. 18). Язвительная статья о книге стихов «Сентябрьская лира» вышла 5 января 1919 г. — [Johansson, G.] Jumbo. Krönika. — Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 3. — S. 8. (05.01.1919); [Johansson, G.] Jumbo. Litterär bolschevism. // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 11. — S. 10. (12.01.1919). Другие статьи в агрессивном тоне: [Sign.] Blek yngling. Individuell kritik. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 3. — S. 6. (04.01.1919).

⁶²⁴ Olsson, H. Diktaren som skapade sig själv: S. 30.

языком, т.е. «распадом лексики, анархией учения о метре и рифме, поэтическим большевизмом»⁶²⁵. Карлфельдт имел ввиду радикальные формы новых течений: итальянский футуризм, заумь русских кубофутуристов, швейцарский дадаизм и их принципы: «слова на свободе» и «уничтожение синтаксиса». Однако он не исключал, что «из духовного хаоса в будущем возникнет новое гигантское искусство». Сёдергран, как отмечалось, не была сторонницей разрушения сложившегося лексического фонда и грамматики⁶²⁶.

Дискуссия, разгоревшаяся в шведской прессе Финляндии в январе 1919 г., имела положительные последствия. В ходе её Сёдергран узнала, что обрела единомышленников, поскольку обсуждалась не только её личность, но и вопросы современного искусства. Хагар Ульсон, которая работала литературным редактором в газете «Дагенс пресс», как и другие поэты, полностью поддержала⁶²⁷ новаторские устремления Сёдергран и впоследствии была её литературным редактором. Тогда же началась их переписка⁶²⁸. Poleмика с оппонентами нового поэтического голоса, названная Хагар Ульсон «распрей из-за Сентябрьской лиры», продемонстрировала готовность Финляндии к кардинальным переменам, поскольку в обсуждение был вовлечён широкий круг творческой элиты страны⁶²⁹.

⁶²⁵ Речь руководителя в Шведской Академии 20.12.1919 «Поэзия и время» — Karlfeldt, E. A. Poesien och tiden : Direktörstal i Svenska Akademien 20 dec. 1919. // Karlfeldt, E. A. Tankar och tal : Med ett lyriskt bokslut / utg. av Torsten Fogelkvist. — Stockholm : Wahlström & Widstrand. 1932. — S. 25.

⁶²⁶ Против обвинений Сёдергран в «поэтическом большевизме» выступил писатель Рагнар Экелунд в статье «Редактору “Хювудстадсбладет” касательно статьи “Литературный большевизм”» — Ekelund, R. Till Red. för Hbl. ‘Litterär bolschevism’. // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 18. — S. 10. (19.01.1919). Поддержала её и группа поэтов в коллективной статье «Несколько слов для г-на Юмбо», адресованной фельетонисту [Юханссону] – Юмбо, автору материала о «большевизме в искусстве» — Procopé, J.; Mörne, A.; Gripenberg, B.; Lidman, S.; Schildt, R. Polemiken om Edith Södergrans diktning. Några ord till hr Jumbo. // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 22. — S. 9. (20.01.1919).

⁶²⁷ Ekelund, R. Poeter och kasörer. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 7. — S. 5. (10.01.1919); [Olsson, H.] Hgr. O. Edith Södergrans diktning //Dagens Press. — 1919. — Vol. 8. — S. 5. (11.01.1919).

⁶²⁸ В сборнике “Ediths brev” («Письма Эдит») опубликовано 89 писем, адресованных Хагар Ульсон.

⁶²⁹ В оригинале — *fejden kring Septemberlyran*. Активная фаза полемики продолжалась около месяца в январе-феврале 1919 г. Дискуссия завершилась выходом статьи Хагар Ульсон

«Прыжок к свободе и к себе», заявленный Сёдергран в седьмом стихе “*Vierge moderne*”, т.е. уверенность в своей миссии, позволил ей напечатать предуведомление читателям во втором лирическом сборнике⁶³⁰ и опубликовать статьи «Индивидуальное искусство»⁶³¹ и «Открытое письмо рецензентам и рыцарям»⁶³² в газете «Дагенс пресс». Сёдергран обратилась к публике с объяснением своей позиции не как автор отдельных экспериментов в версификации, а как создатель поэтического языка настоящего и будущего. В зарубежных исследованиях статья «Индивидуальное искусство» рассматривается как литературный манифест Сёдергран⁶³³. Более того, исследовательница Урсула Линдквист считает, что статья «Индивидуальное искусство» — это «единственный авангардистский манифест своего времени, написанный женщиной»⁶³⁴.

В авангардистский период было выпущено большое число манифестов литературными группами и художниками, причём последними больше всего. Манифесты (лат. *manifestos* — явный), как поясняет энциклопедия русского авангарда, были одной из наиболее органичных форм «самовыражения художников-новаторов»⁶³⁵. Они «суммировали и обобщали опыт художника и его окружения, декларировали программу новых направлений»⁶³⁶. В развитие данной темы обратимся к эссе Урсулы Линдквист, которая предложила несколько чётких критериев «авангардистского манифеста»: он выражает мнение автора или группы авторов; написан в агрессивной манере и призывает к чему-либо; представляет новаторскую (революционную) программу техники письма; требует разрушения существующих социальных или культурных институтов или идеологии⁶³⁷. Добавим, что любой литературный манифест должен сопровождаться изданием литературного

«Наблюдения бестолкового» 2 февраля 1919 г. — [Olsson, H.] Hgr. O. Fåvitska betraktelser. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 32. — S. 5.

⁶³⁰ Приложение 1.

⁶³¹ Приложение 2.

⁶³² Приложение 3.

⁶³³ Rahikainen, A. Poeten...: S. 37.

⁶³⁴ Lindqvist, U. The Paradoxal Poetics of Edith Södergran. // *Modernism / modernity*. — Baltimor: John Hopkins University Press. — 2006. — Vol.13, № 1. — S. 813.

⁶³⁵ Карасик, И. Н. Манифест в культуре русского авангарда. // *Поэзия и живопись : сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 129–138.

⁶³⁶ Ibid.

⁶³⁷ Lindqvist, U. Op. cit: S. 830, note 4.

произведения, отвечающего провозглашённым принципам поэтики и эстетики, либо предварять его как введение. Именно манифест становился первым произведением новой направленности.

В Швейцарии в 1911–1914 гг. или в России в 1913 г. Сёдергран могла познакомиться с некоторыми авангардистскими манифестами и понять стиль их изложения. Её высказывания в прессе соответствуют критериям подобного жанра. Сёдергран выражала собственное мнение, мнение единственного автора: она писала от первого лица. Её манера изложения достаточно вызывающая и даже агрессивная: она противопоставляла себя «всем» и причисляла к редким «избранникам», «индивидам нового типа»; своим первым заявлением она сопровождала конкретный новаторский поэтический сборник — «Сентябрьскую лиру». По поводу последнего критерия в структуре Линдквист, о «требовании разрушений», можно сказать, что у Сёдергран он отсутствует. Вероятно, именно потому, что Маринетти призывал уничтожить «музеи, библиотеки» и пр., а русские кубо-футуристы — «отправить на дачу» классиков, Сёдергран подчеркнула, что относится к старому обществу, «как к материнской клетке, которую необходимо хранить, пока родившиеся от неё не построят новый мир»⁶³⁸.

Обратимся к тому, что сообщала о себе Сёдергран, что конкретно провозглашала и к чему призывала, поставив свою полную подпись в газетных статьях. Однако как единый документ здесь будут рассмотрены не одно, а все три выступления: обращение к читателю во второй книге стихов и две статьи в газете «Дагенс пресс». Публика увидела эти тексты в декабре 1918 – январе 1919 г.: они были связаны с выходом в свет «Сентябрьской лиры», вызвавшей громкую дискуссию в прессе. Скандалы, как правило, сопровождали и другие авангардистские выступления.

Первое программное заявление Сёдергран — назовём его «сентябрьские тезисы» — это несколько строчек, открывающих сборник «Сентябрьская лира», в которых поэтесса сообщала о новых принципах творчества. В первом тезисе она декларировала отход от традиций силлаботонического стихосложения⁶³⁹. Верлибр появился ещё в гимназической тетради; верлибром

⁶³⁸ Södergran, E. Individuell konst.

⁶³⁹ В оригинале Сёдергран противопоставляет два понятия: «поэзия» (poesi) и «метрическая поэзия» (vers). Словарь SAOB разъясняет “poesi” как поэтическое творчество / версификацию, а синонимичные слова “vers” и “diktning” (создание стихов) как поэтическое творчество / версификацию, имеющую метр / метрическую схему (framställning i metrisk bunden form). Таким образом, Сёдергран разделяла поэзию как способ организации речи, отличающийся от обыденного языка, и систему стихосложения.

она писала в дебютном сборнике. Несмотря на это, ритмические характеристики — взлёты и падения мелодии, безусловно, присутствуют в её стихах: в них слышна музыка, что было показано в Третьей главе. Эта особенность лирики Сёдергран отмечена Улофом Энкелем:

«...Для её поэзии не характерен нейтральный ритм строгого метра, однако присутствует индивидуальный ритм, который развивает настроение, задаваемое выбором слов и метафор. Своим характерным кадансом она продолжает ритмическую традицию, которая, благодаря Клопштоку, Гёте, Уильяму Блейку, Турильду и многим другим, обрела новую актуальность уже в XVIII в. и которую, в частности, Вильгельм Экелунд ярко представил в своей современной поэзии»⁶⁴⁰.

В то же время Улоф Энкель предлагал отличать верлибр Сёдергран и других поэтов, как, например, символиста Вильгельма Экелунда, который тоже — один из первых на шведском языке — перешёл на верлибр. Ведь его стихи скорее всего похожи на хорошо продуманные в построении строк и ударений дифирамбы (дебютный сборник «Мелодии в сумерках»)⁶⁴¹. И в современной Сёдергран Швеции, и в Финляндии верлибр был известен: в сборнике «Стихи метрические и в прозе» Стриндберг заявлял в 1883 г. о том, что предпочитает значимость «выразительности <...> необходимости помнить о соблюдении размера и рифмы»⁶⁴². Из шведско-финляндских поэтов в этой технике делал пробу пера Ярл Хеммер. Одновременно с дебютом Сёдергран в 1916 г. вышел и его сборник «Столб»⁶⁴³, в котором есть несколько опытов свободного стихосложения. Однако в отличие от других, верлибры Сёдергран характеризует продуманность общего построения текста. Она использовала разнообразные приёмы параллелизма: лексический, синтаксический, фонетический, параллелизм образов, что создавало внутреннюю структуру стихотворения и делало его объёмным. Сёдергран могла быть удивлена, почему не принимали именно её верлибры: в рецензиях на дебютный сборник писали о том, что видят лишь «обрывки» строк.

Вторым тезисом в этом же тексте можно считать то, что она называла свои стихи «небрежными зарисовками» (*vårdslösa handteckningar*), которые приносило ей интуитивное вдохновение (*instinkt*). Э. Г. Карху по этому поводу заметил, что высказывание о «небрежности» и

⁶⁴⁰ Enckell, O. Esteticism....: S. 49.

⁶⁴¹ Ekelund, W. Melodier i skymning. — Stockholm : Albert Bonniers förlag. 1902.

⁶⁴² Strindberg, A. Dikter på vers och prosa: S. VI.

⁶⁴³ Hemmer, J. Pelaren och andra dikter. — Borgå : Holger Schildts förlag. 1916.

«беззаботности» следует относить к стремлению отойти от формы, т.е. от рифмометрической схемы, как связующего звена в стихотворении⁶⁴⁴. Другие исследователи объясняют заявление Сёдергран, как желание сообщить о своём «интуитивном дионисическом вдохновении»⁶⁴⁵. Если понимать дионисийство как инстинктивную спонтанность и неподражаемость, то оно релевантно для всей поэзии Сёдергран. Диктониус в одной из статей отмечал, что словами о небрежности Сёдергран самым гениальным образом дала определение технике современного стихосложения, раскрыв свой поэтический принцип: она полагалась на вдохновение (инстинкт / интуицию), пока интеллект (разум) наблюдал происходящее в мире в состоянии ожидания⁶⁴⁶. Как показано на примерах лирики разных периодов, Сёдергран жила в реальном мире, но для создания оригинальной поэтической действительности использовала образы, возникавшие благодаря глубинным реакциям.

Третий тезис в сентябрьском тексте заключается в заносчивом заявлении, соответствующем жанру. Автор самоуверенно сообщала, что осознаёт «свой» масштаб (*mina dimensioner*), т.е. значительность своих произведений как явления новой литературы. Сёдергран имела отличное образование, широчайшие познания в литературе, знала классическую и новейшую поэзию и оценивала своё творчество как уникальное и соответствующее времени. Перечисленные программные тезисы можно считать первой частью литературного манифеста Сёдергран.

Объяснение характера поэтического языка и дерзкая уверенность Сёдергран в своей уникальности, а также содержание сборника и стали причиной жарких дебатов. Сёдергран, со своей стороны, видела неудачу в хаотичном «нагромождении» стихотворений по вине издателя⁶⁴⁷ и дала по этому поводу дополнительные разъяснения в статье «Индивидуальное искусство», которая вышла 31 декабря 1918 г. В ней она ещё раз провозглашала рождение новой поэзии и новой эстетики, обращённых в будущее, поэтому газетную статью можно считать второй частью манифеста. Реакция Хагар Ульсон на опубликованный материал была следующей: «Ничего подобного раньше никто не слышал»⁶⁴⁸. Раздражение вызывал и «аристократически

⁶⁴⁴ Карху, Э. Г. История...: С. 323.

⁶⁴⁵ Rahikainen, A. Poeten...: S. 36.

⁶⁴⁶ Diktonius, E. Edith Södergran. En kritisk hyllning.

⁶⁴⁷ Ediths brev: S. 21. — Письмо № 1, после 11 января 1919 г.

⁶⁴⁸ Ediths brev: S. 17.

интеллигентный»⁶⁴⁹ тон выступления. Сёдергран писала не только о том, что её поэзия имеет особенный характер, и что её стихи поймёт не каждый. Она сообщала, что и сама — индивидуум (личность) нового типа, и поэтому в её стихах пульсирует кровь будущего. Она заявила также о том, что работает на будущее в одиночку, отдаёт «всю себя, до последнего атома», чтобы приблизить его. Таким образом, Сёдергран объявляла, что вносит личный вклад в развитие культуры и общества. В статье предлагалось «избранным индивидуумам» изменить себя, осовременить своё мышление и вместе с ней создавать новое искусство. Это новое искусство должно способствовать тому, что люди начнут меняться. Данные тезисы соответствуют идеям модернистов о лучшем человечестве в будущем, что возможно с помощью воздействия нового творчества на умы людей.

Чрезвычайно интересна третья статья-декларация, напечатанная в ходе «распри» в конце января 1919 г.: «Открытое письмо рецензентам и рыцарям». В ней Сёдергран заявила, что в её поэзии имеет значение «не то, о чём» она пишет, а «как», подчёркивая этим, насколько важно, чтобы поэтический язык соответствовал времени. Этот тезис соответствует одному из постулатов модернизма о примате формы над содержанием. Об этом писал Стивен Спендер: «Характеристика, которая делает произведение современным, реализуется во внимании к стилю и форме больше, чем к вопросам содержания»⁶⁵⁰. Над техникой стихосложения Сёдергран работала на протяжении всей своей творческой жизни. Уже в гимназической лирике она совершила переход от силлаботонических схем к верлибру, от романтического лиризма — к динамичной экспрессивной поэзии. Когда Сёдергран заметила, что «дух первого сборника был банальным»⁶⁵¹, она изменила свой поэтический язык, сделала его на тот момент соответствующим времени и «безупречным»⁶⁵². После выхода книги «Розовый алтарь» она писала, что если вдохновение придёт, то по сравнению с будущим новым сборником всё предыдущее покажется «чепухой» (snicksnack)⁶⁵³. В последнем сборнике «Тень грядущего» Сёдергран сделала свой поэтический язык ещё более метафоричным.

⁶⁴⁹ Ediths brev: S. 20.

⁶⁵⁰ Spender, S. *The Struggle of the Modern*: P. 71. Цит. по: Рейнгольд, Н. И. Модернизм в английской литературе : История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., перераб. — М.: Издательство РГГУ, 2017. — С. 254–255, 361.

⁶⁵¹ Ediths brev: S. 22. — Письмо № 1, после 11 января 1919 г.

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ “Om jag kunde skapa nu, vore allt vad jag skrivit förut snicksnack”. — Ediths brev: S. 91. — Письмо № 28 ; 30 августа 1919 г.

Третье заявление в прессе, по мнению ряда исследователей, проникнуто духом нищезанятия. Оно начинается с цитаты из стихотворения «Боги смеются»⁶⁵⁴, в котором говорится о том, что в душе каждого тайно живёт бог и ведёт его по жизни. В этой части манифеста речь идёт том, что боги смеются над непонимающими людьми. «Неспособность видения — упреки не к видению, а скорее к неспособности», — заметил «куратор нового искусства» Герварт Вальден в самом начале актуализации тенденций времени⁶⁵⁵. Возможно, в этом выступлении Сёдергран читалась насмешка над теми, кто не оценил её стремление соответствовать в своём творчестве вызовам времени. Этот смех был аналогичен «окрику» или «пощёчине» русских кубо-футуристов, которые были способны встряхнуть спящего, *épater le bourgeois*. Высказывания созвучны и тому, что автор обещала в своих стихах: «зажечь свет над всей Атлантикой» и «поднять всех рёвом охотничьего рога» («Заря», SL⁶⁵⁶; «Факелы», RA⁶⁵⁷); а также «петушиным криком», чтобы вместе «биться за манну будущего» («Шествие будущего», SL⁶⁵⁸). В своих стихотворениях она носилась с триумфом на грохочущих небесных колесницах («Боги идут», RA⁶⁵⁹; «Дионис», RA⁶⁶⁰; «Зачем мне жизнь дана», SL⁶⁶¹), угрожая небесной карой; ослепляла блеском холодного оружия, марсовых шлемов («Шторм», SL⁶⁶²) и молниями («Пленение», L⁶⁶³; «О великий Эрос», FS⁶⁶⁴; «Молния», FS⁶⁶⁵; «Предчувствие», FS⁶⁶⁶;

⁶⁵⁴ “Gudarna skratta”. // SD: S. 243; SS1: S. 105. — Впервые напечатано под названием «Боги идут» (“Gudarna komma”) в третьем сборнике «Розовый алтарь», 1919 г.

⁶⁵⁵ Вальден, Г. Сопротивление: С. 238.

⁶⁵⁶ “Gryningen”. // SD: S. 203; SS1: S. 175. — Издатель не включил это стихотворение 1918 г. в сборник «Сентябрьская лира», и при жизни Сёдергран оно не было опубликовано.

⁶⁵⁷ “Facklorna”. // SD: S. 251; SS1: S. 108.

⁶⁵⁸ “Framtidens tåg”. // SD: S. 197; SS1: S. 81.

⁶⁵⁹ “Gudarna skratta” / “Gudarna komma”. // SD: S. 243; SS1: 105.

⁶⁶⁰ “Dionysos”. // SD: S. 269; SS1: S. 115.

⁶⁶¹ “Varför gavs mig livet”. // SD: S. 210; SS1: S 84.

⁶⁶² “Stormen”. // SD: S. 181; SS1: S. 69.

⁶⁶³ “Fångerskap”. // SD: S. 283; SS1: S. 178. — Стихотворение 1919 г. Впервые напечатано в сборнике «Страна, которой нет» (1925).

⁶⁶⁴ “Du store Eros”. // SD: S 323; SS1: S 140.

⁶⁶⁵ “Blixten”. // SD: S 344; SS1: S 149.

⁶⁶⁶ “Aning”. // SD: S 349; SS1: S 151.

«На восходе солнца», FS⁶⁶⁷; «Удар молнии», FS⁶⁶⁸). Таким образом актуализировалась «авангардистская тенденция, начало которой было положено футуристами»⁶⁶⁹ и для которой характерно эпатирующее письмо, направленное на преодоление косности и инертности воспринимающего сознания. То, что Сёдергран не просто писала стихи, но выступила с заявлением о себе, как о лирике-новаторе, открытом будущему, несомненно, подтверждало её решительность посвятить себя искусству, обращённому к новым поколениям.

Привлекает внимание и само название первой газетной статьи Сёдергран — «Индивидуальное искусство». Исследователь Улла Эверс интерпретировала понятие «индивидуальное», как типичную декларацию индивидуализма личности у экспрессионистов⁶⁷⁰. Однако заявление Сёдергран можно понимать и по-иному: она говорила не о том, что несвободна от субъективизма, а об «индивидуальности» своего творчества как уникальной манере письма. В этом реализовалось её новаторство: неподражаемость поэтического языка, оригинальность мотивов и образов, новизна приёмов выразительности. Здесь уместно выражение ранее цитированного Томаса Хьюма, о том, что современные стихи не должны быть похожи на «вещи из магазина готового платья»⁶⁷¹. В предыдущих разделах речь шла об особенностях верлибра Сёдергран; здесь добавим к характеристике её стиля множественность образов в одном стихотворении и их подвижность, возникающую за счёт параллелизма, а также «опрокидывающий финал», который разворачивает текст, открывая парадоксальные смыслы. Во Второй главе говорилось о полистилистической литературной ситуации в начале XX в.: так и в своём манифесте поэтесса-модернист объявляла о том, что имеет собственные художественные ориентиры. Это индивидуальное искусство одного творца можно называть «сёдергранская» поэзия. И действительно, трудно найти что-то более индивидуальное и другого автора, который смог бы воспроизвести все особенности искусства стихосложения Сёдергран.

⁶⁶⁷ “Vid soluppgång”. // SD: S 350; SS1: S 152.

⁶⁶⁸ “Blixtens trängtan”. // SD: S 365; SS1: S 158.

⁶⁶⁹ Тюпа, В. И. Неклассическая художественность. // Поэтика: С. 140.

⁶⁷⁰ Evers, U. Hettan av en gud : en studie i skapandemat hos Edith Södergran [dissertation]. // Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet — Göteborg. 1992. — Vol. 24.— S. 53. Цит. по: SS3: S. 612.

⁶⁷¹ Hulme, T. Lecture on Modern Poetry: S. 258–270.

В литературе Скандинавских стран есть несколько текстов, которые условно можно назвать манифестами. Рахикайнен упоминает о первом литературном манифесте⁶⁷², написанном женщиной в Финляндии, — воспоминания «Сага моего пера»⁶⁷³ (1870-е гг.). Её автор — шведско-финляндская журналистка и писатель Фредерика Рунеберг, жена национального скальда. Однако в строгом смысле это не манифест, а биография и, конечно, не авангардистское произведение. Как литературный манифест можно рассматривать статью 1913 г. Пера Лагерквиста «Искусство слова и изобразительное искусство». В ней Лагерквист писал о разнице между реализмом и натурализмом в литературе, о простоте и ясности античной гармонии, которую мы находим в произведениях старой классической литературы, в греческой трагедии, в древних исландских сагах. Он противопоставлял декадентской литературе авангард в живописи, в том числе кубизм, и античную литературу — и таким образом предвосхитил Сёдергран в своём стремлении к осознанному подходу к обновлению эстетики. Однако статья не отвечает критериям авангардистского манифеста, которые представлены выше. Стиль изложения Лагерквиста отличается более спокойным тоном по сравнению с эмоциональными заявлениями представителей итальянского или русского авангарда, а сборник стихотворений Лагерквиста «Ужас», который можно считать программным, был издан лишь три года спустя. Таким образом, заявление Сёдергран, состоящее из трёх частей, но сопровождающее выход в свет книги стихов «Сентябрьская лира», можно действительно считать единственным авангардистским манифестом, написанным женщиной в Скандинавии и Европе.

4.2. Влияние на модернистские тенденции в литературе Финляндии

К сожалению, рассмотренные как литературный манифест тексты, остались без внимания в общеевропейской истории модернизма и скандинавистики. В то же время общее влияние Сёдергран на национальные литературы отмечено в соответствующих статьях в новом «Словаре течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка»⁶⁷⁴.

⁶⁷² Rahikainen, A. Poeten...: S. 36.

⁶⁷³ Runeberg, F. Ch. Min pennas saga. / Utg. Hedvig Rask. // SSLS. — Stockholm : Atlantis. — 2007. — Vol. 697. — S. 42–94.

⁶⁷⁴ Мацевич, А. А. Пять молодых (Fem unga). // Словарь ЛТ2: С. 158: «Непосредственными предшественниками и вдохновителями П. м. и шведского модернизма в целом были первые шведские экспрессионисты П. Лагерквист и Б. Шёберг и шведоязычные поэты Финляндии Э. Сёдергран, Э. Диктониус, Г. Бьёрлинг, находившиеся под значительным влиянием немецкого

Несмотря на то что Сёдергран рано ушла из жизни, и планы последних лет, изложенные в письмах, не получили воплощения, есть все основания утверждать, что модернизм пришёл в Финляндию благодаря Сёдергран, которая оказалась в роли межкультурного посредника. Своей оригинальной провидческой лирикой, обращённой в будущее, участием в культурной жизни она оживила и разнообразила поэтическое пространство этой северной страны, которая, возможно, и пришла бы к новой эстетике самостоятельно, но позднее и в иной форме, однако неожиданно получила сильнейший импульс и стала частью современного европейского культурного круга. Кроме того, в связи с тем, что многие авторы были билингвами, новые художественные принципы оказались очень быстро восприняты и литературой на финском языке. Литературоведы подчёркивают значение Сёдергран как поэта, перешедшего на новую технику стихосложения, т.е. верлибр, не только для шведского, но и для финского поэтического языка. Это отметил Э. Г. Карху — в своё время крупнейший советский специалист по литературе Финляндии. В книге «История литературы Финляндии. XX век» он писал следующее: «Верлибр стал столь настойчиво внедряться в финскую лирику, начиная именно с Сёдергран. Более последовательно это происходило в шведоязычной лирике, менее последовательно в финноязычной, где в 20-е годы наблюдались колебания и отступления. Правда, к верлибру обращались изредка ещё прежние поэты (Э. Лейно, Й. Лехтонен, В. Коё), но в 20-е гг. тенденция к коренному обновлению системы стихосложения стала более целеустремлённой, за нею яснее обнаружились новые мировоззренческие и эстетические побуждения... Молодые “новые поэты” острее сознавали, что дело не просто в “ломке формы”, а в новом мировосприятии»⁶⁷⁵.

экспрессионизма и Ф. Ницше — пророка дионисийского жизнеутверждения бытия»; Мирошниченко, Е. Г. Фёртиутализм (fyrtiotalism). // Словарь ЛТ2: С. 571: «Они ощущали себя продолжателями традиций европейского модернизма и художественных исканий предвоенного шведского десятилетия: П. Лагерквиста, А. Лундквиста, Г. Экелёфа, финляндских шведоязычных поэтов Э. Сёдергран и Э. Диктониуса...»; Сойни, Е. Г. Экспрессионизм: Финляндия (ekspressionismi). // Словарь ЛТ2.: С. 726, 727: «В Финляндию Э. пришёл через шведоязычных писателей страны: Р. Энkelля, Э. Сёдергран, Х. Ульссон, Э. Диктониуса, Г. Бьёрлинга, Г. Парланда, связанных с журналом «Ультра». — В «Словаре...» имя Сёдергран упоминается всего четыре раза на указанных страницах.

⁶⁷⁵ Карху, Э. Г. История...: С. 323–324.

После кончины Сёдергран критика стала серьёзно интересоваться не только её творчеством, но и историей модернизма. В 1936 г., через двадцать лет после «прорыва» модернизма в Финляндии благодаря сборнику «Стихотворения», в газете «Хювудстадсбладет» вышла статья Гуннара Кастрёна «Современная литература Финляндии»⁶⁷⁶. В ней этот авторитетный критик, которому в 1915 г. дебютные стихи поэтессы не понравились, утверждал ключевую роль Сёдергран как носителя новой поэтической программы и культуры в целом. Он подчёркивал влияние её авангардных новаций на следующее поколение, в том числе на финских поэтов, особенно на Катри Вала (1901–1944). Тогда же был издан альбом «Юным стихам исполнилось 20 лет»⁶⁷⁷. Его составители и редакторы Эльмер Диктониус и Раббе Энкель утверждали, что именно книга «Стихотворения» была сигналом рождения нового национального искусства — этот сборник стал значимой вехой в становлении модернизма в Финляндии. Многие выдающиеся деятели культуры Финляндии, не только те, кто считал себя сторонником обновления искусства, но и те, кто сохранял верность старым традициям, высказывались о том, как они понимают литературный модернизм. Кастрён, например, был убеждён в том, что модернизм принёс с собой «нечто новое, сильное и значительное в литературу Финляндии». Критик Хирн поделился мыслями о том, что ему сложно определить настоящую причину появления живой и оригинальной поэзии: произошло ли это благодаря индивидуальному таланту или за счёт единства устремлённости [к обновлению]. Можно утверждать, что этой фразой он подчеркнул самобытность и значение Сёдергран вне эстетических явлений и литературных течений. Обсуждались и особенности творчества Сёдергран. В разделе «афоризмы» («Вокруг Эдит Сёдергран») Рагнар Экелунд, например, характеризовал её как провозвестницу и «пророчицу» (*sierska*), подобно св. Биргитте, и назвал поэтом-«парадоксом». Таким образом в этом собрании взглядов и суждений модернизм был представлен как культурный феномен, а Сёдергран названа родоначальником его эпохи в Финляндии. Рахикайнен сообщает, что в 1930-х гг. стихи Сёдергран были включены в пять антологий⁶⁷⁸. В 1940-х гг., через тридцать лет после дебюта, Сёдергран стала объектом научных исследований как в Финляндии, так и в Швеции.

⁶⁷⁶ Castrén, G. *Finlands moderna litteratur*. / *Hufvudstadsbladet*. — 1936. — Vol. 105. — S. 35.

⁶⁷⁷ “20 år ung dikt”. / Red. Diktonius, E.; Enckell, R. — Tammerfors : Fahlcranz. 1936. — 139 s.
— Во время проведения исследования получить альбом для работы не представилось возможным.

⁶⁷⁸ Rahikainen, A. *Poeten...*: S. 114–119.

В 1955 г. в Стокгольме вышел лирический сборник «40 лет шведско-финляндской поэзии от Эдит Сёдергран до 1950-х годов»⁶⁷⁹, составленный из произведений пятнадцати авторов. В предисловии его редактор Стиг Карлсон утверждал, что без вклада шведско-финляндских лириков литература на шведском языке осталась бы голым «торсом» — несформированным телом. Он отмечал, что литература на шведском языке стала самостоятельной и избавилась от влияний во многом благодаря шведским писателям Финляндии. И в первую очередь он назвал Сёдергран и её «Стихотворения», которые открыли новую эпоху в искусстве. Автор подчёркивал, что годом начала модернизма в Финляндии следует считать 1916-й, когда вышел в свет этот дебютный сборник. Лирическое собрание «40 лет шведско-финляндской поэзии от Эдит Сёдергран до 1950-х годов» открывается авангардистским манифестом Сёдергран — вступительным словом к «Сентябрьской лире». Как предсказал Диктониус, «будущие поколения будут ловить каждую крошку, выпавшую из рук Сёдергран»⁶⁸⁰. Творчество Сёдергран продолжает оставаться источником вдохновения и образцом для поэтов Финляндии и Швеции.

Выводы по Четвёртой главе

Сёдергран создала оригинальный поэтический язык, а своё пророческое «индивидуальное» искусство посвятила будущим поколениям. Её авангардистский манифест был формой представления нового видения поэтического жанра и индивидуального творческого подхода. Он заключался в отказе от силлаботонического метра и переходе к свободному выбору способов версификации. Постулировалась также первоочерёдность выразительности над содержанием поэтических тестов. В манифесте Сёдергран представила себя как личность новой формации, осознающая свою роль как творца и отстаивающая свою позицию. Её имя стало безусловным центром притяжения, дающим творческий импульс новым поколениям авторов, стремящимся соответствовать современности в каждый её момент. В этом актуализирован тезис о главенстве суверенной личности в эпоху «большого модерна».

⁶⁷⁹ “40 år Finlandssvensk lyrik” : från Edith Södergran till 50-talet. / Redaktion Stig Carlson. — Stockholm : Folket i Bilds förlag. 1955.

⁶⁸⁰ Diktonius, E. Edith Södergran. En kritisk hyllning.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертационное исследование «Творчество Эдит Сёдергран в контексте европейского модернизма» проведено на основе обширного поэтического материала, эпистолярного наследия, публикаций в прессе и архивных материалов. Работа предлагает научное осмысление эпохи модернизма и тенденций авангардности в литературе на шведском языке. Впервые на русском языке финляндский лирик шведского происхождения Сёдергран представлена как создатель оригинального поэтического языка, отвечавшего современности. Предложена новая интерпретация произведений этого выдающегося представителя эпохи, утверждающая её значение как поэтессы-новатора, творчество которой стало началом изменений эстетических ориентиров в литературе двуязычной Финляндии.

Целью исследования определялось следующее: найти характерные признаки в лирике Сёдергран, на основании которых её можно называть деятелем эпохи модернизма и поэтом-реформатором. Специальные задачи были направлены на выявление особенностей модернизма как эпохи и его актуализации в Финляндии, определение характера индивидуального творческого метода Сёдергран, её влияния на развитие поэтического шведского языка и на двуязычную культуру Финляндии. В силу масштабности задач, предполагающих исследование всех этапов творчества и особенностей поэтического языка, работа получила интерпретационный характер.

Методологическая основа исследования, представленная комплексом сравнительного и историко-биографического подходов, дала возможность уточнить обстоятельства, при которых Сёдергран начала изучать стихосложение, познакомилась с новым европейским искусством и приняла решение печататься. Сопоставление лирического наследия Сёдергран с произведениями современников подтвердило тезис об оригинальности и неподражательном характере её поэзии. Конкретный сравнительный метод, заимствованный из исследований, посвящённых немецкому экспрессионизму, основан на концепции состояния «чужести» как проявления своеобразия эпохи. Это состояние дополняется мотивом одиночества как необходимого творческого настроения гения, стремящегося к бегству в индивидуальную поэтическую реальность. Таким образом, в поэзии Сёдергран не только отражается её личный творческий путь, но и актуализируется глубинное восприятие мира через призму художественных поисков поэта-модерниста.

В ходе исследования были выдвинуты следующие тезисы:

1. Модернизм возможно рассматривать как длительную открытую эпоху согласно теории «большого модерна» немецких литературоведов Вьетты и Кемпера. Среди характерных особенностей этого периода отмечаются следующие: идея динамичного мира (Вьетта), творческая

самостоятельность (Аверинцев), новые мотивы и образы (Вордсворт, Бодлер), многообразие творческих доктрин (Ортега-и-Гассет). Концепция эпохи, которая является общим источником идей для отдельных художественных систем, периодически формирующихся в ней, позволила проследить взаимодействие нескольких стилистических программ разного времени на примере одного поэта и выявить непрерывность модернизма на примере Финляндии. Эволюционное развитие лирического языка, в котором актуализированы приёмы создания поэтической реальности, характерные для романтизма, символизма, экспрессионизма, кубизма, и отмечается взаимодействие традиции и новаторства, — делает творчество Сёдергран соединительным звеном между старыми эпохами и современностью.

2. Для литературы на шведском языке в Финляндии в середине 1910-х гг. была характерна устойчивая символистско-декадентская направленность, временно сковавшая развитие поэтического языка. Первой манифестацией модернизма в этой двуязычной стране стал дебютный сборник стихотворений Сёдергран 1916-го г. Несмотря на то что как личность и творец Сёдергран начинала формироваться вне Финляндии, импульс развитию и расширению представлений о новых возможностях художественного слова и художественного образа был воспринят в этой стране именно от неё. Переход на верлибр как технику версификации, а также связанный с этим новый, более открытый тип мышления и понимания мира были актуальны для молодых авторов.

3. В связи с отсутствием лексической единицы «модернизм» в шведском языке до середины 1920-х гг., использовался термин «экспрессионизм». Интерпретация экспрессионизма, о котором на шведском языке говорили уже в XVIII в., менялась от его трактовки как эмоциональной реакции до искусства получения глубинных образов. Базовые представления немецкого и шведского экспрессионизма совпадали; творческий метод экспрессионизма определялся как создание и выбор мыслеобразов, что стало возможно благодаря изменившейся функции зрения, позволявшей смотреть «внутрь себя», по Бару. В творческом сознании Сёдергран, склонном к интуитивному восприятию, новая поэтическая реальность создавалась посредством эндосмоса — взаимодействия и слияния картин внешнего и глубинного миров. Применение топоса «чужести / отчуждённости» как индикатора для диахронного анализа поэтического творчества Сёдергран позволило сделать вывод о том, что, в отличие от немецкоязычных поэтов, её лирике свойственны оптимистические настроения. Социально-политическая направленность в творчестве Сёдергран не прослеживается. В отличие от немецкого экспрессионизма, зародившегося в традиции натурализма, экспрессионизм Сёдергран сформировался в традиции символизма.

4. Решающее значение в формировании индивидуальности Сёдергран и её становлении как профессионального поэта сыграла петербургская гимназия с преподаванием всех предметов на немецком языке, в программу которой входил предмет «Словесность». Именно тогда Сёдергран получила основательное филологическое образование, стала носителем немецкоязычной литературной традиции, познакомилась с мировой литературой в оригинале и заложила основы своего творческого метода. Выявлен самостоятельный и эволюционный характер поэтического наследия Сёдергран. На обширном материале показаны механизмы соприкосновения традиции и новых художественных тенденций. Уже на самом раннем этапе Сёдергран отказалась от приёмов силлаботонической версификации романтической школы и экспериментировала в технике свободного стихосложения, стремилась к неподражаемости образов. В ювенилиях идентифицируются уникальные приёмы, перешедшие в лирику зрелого периода творчества. Дебютный печатный сборник «Стихотворения» 1916 г. имел стилистически смешанный характер, но в своей основе сопоставим с символистской традицией. Поэтесса создала оригинальный поэтический язык, который продолжала постоянно модифицировать, о чём свидетельствуют не только стихи, но и эпистолярное наследие. Эти выводы подтверждают переходящий модус идеологем и их адаптацию авторами в художественных традициях эпохи модернизма в соответствии с меняющимся временем. Сравнительный метод позволил проследить в творчестве Сёдергран некоторые параллели с отдельными авторами и течениями. Авангардность поэтических приёмов позволяет сопоставлять поэзию Сёдергран с практикой литературного кубизма. Одним из вариантов чтения текстов является их интерпретация как поэзии о самой поэзии; в такой трактовке творчество Сёдергран становится образцом метапоэтической лирики. Данная интерпретация позволяет не только глубже понять отдельные произведения Сёдергран, но и расширить представление о процессах модернизации поэтического языка в целом, его возможностях, границах и трансформации.

5. Сёдергран проявила открытость новым течениям, мыслям и воззрениям эпохи. Как носитель новой поэтической традиции она изменила не только мотивы и образы, но и технику стихосложения, что вместе взятое является беспрецедентным вкладом одного автора в развитие шведского поэтического языка. В художественной практике Сёдергран отмечены следующие приёмы выразительности: использование большого числа фигур и тропов, демонстрирующих её основательное знание теории стихосложения; использование оригинальных эпитетов и метафор; владение такими характерными для модернистов XX в. способами организации текста, как фрагментарность, кадрирование, монтажность. Уникальная форма построения верлибра отличает её поэзию от творчества других поэтов, которые ранее использовали этот способ стихосложения.

Благодаря применению Сёдергран нескольких видов параллелизма (лексического, синтаксического, фонетического) и созданию в одном стихотворении альтернативных образов возникала множественность вариантов прочтения, что делало читателя соавтором-интерпретатором. Для Сёдергран как уникального автора свойственно сохранение своеобразного ритма и звукопись; усиление воздействия на читателя приёмами синестезии, объединяющей зрительные, слуховые и кинестетические ощущения; «переворачивающая» концовка / «опрокидывающий» финал, заставляющий читателя переосмысливать содержание стихотворения. Индивидуальный авторский почерк Сёдергран, её непредсказуемость позволяют вслед за современниками называть её поэтом парадоксов. Являясь модернистом по сути, она соединила в лирике такие особенности художественных практик авангардизма, как множественность углов зрения кубизма и его геометризм, немиметическую глубинную образность экспрессионизма, философию свободной авторской позиции.

6. Своё понимание творчества и объяснение особенностей индивидуального способа версификации Сёдергран изложила в трёх опубликованных текстах: во введении к сборнику «Сентябрьская лира» 1918 г. и двух статьях, напечатанных в газете «Дагенс Пресс» в декабре 1918 и январе 1919 г. Эти материалы рассматриваются как единый авангардистский литературный манифест, уникальный для Скандинавских стран и Европы, т.к. написан поэтом-женщиной. В нём выдвигались тезисы о новом стихосложении, а также нашёл своё подтверждение один из важнейших постулатов модернизма о первенстве способов выражения над содержанием.

7. Разрыв Сёдергран с миметической традицией и поиск оригинальных поэтических приёмов стал определяющим для истории модернизма в двуязычной Финляндии. Как поэтесса она развивалась в русской и немецкой культурных парадигмах, и знакомство с её новаторской поэзией открывало новые горизонты для молодых авторов, писавших как на шведском языке, так и на финском. Поэзия Сёдергран расширяла их представления о возможностях художественной выразительности и подготовила почву для дальнейших экспериментов в поэтическом творчестве. Сёдергран можно с уверенностью назвать преобразователем, чьё творчество не только отражало дух времени, но и формировало его. В ходе исследования удалось воссоздать идентичность Сёдергран не только как носителя новой художественной традиции, но и как посредника между культурами: русской, немецкой, шведской, финской. Своим творчеством поэтесса создала уникальное единое культурное пространство. Вероятно, по отношению к ней есть основания принять термин «(транс)балтийское» / «общебалтийское» явление. Такой подход обеспечивает более широкий, «панорамный» взгляд на феномен Сёдергран, в котором одновременно присутствуют общее

прошлое, настоящее и будущее. В этом проявляются такие особенности модернизма, как подвижность, открытость и объединяющий, вненациональный и внегосударственный характер.

Среди рекомендованных тем для дальнейшего развития направления первоочередными являются следующие: системное исследование поэтики Сёдергран; анализ прозаических текстов, афоризмов и эпистолярного наследия; изучение переводческой деятельности. Важнейшими темами являются также: определение значения её творчества для литературы отдельных Скандинавских стран и Финляндии и её роли как культурного посредника; творчество в контексте русской культуры и поэзии Серебряного века; творчество в контексте раннего женского движения; современная пресса и рецепция; поэтическое творчество в соприкосновении с изобразительным искусством; значение прессы, издательств, литературно-художественных журналов и художественных галерей для развития культуры в начале XX в. Кроме того, необходимо подготовить монографию и научное издание русских переводов поэтических текстов Сёдергран в последовательности, выдержанной в стандартном издании 1949 г. в соответствии с авторской концепцией (Södergran E. Samlade Dikter / red. Gunnar Tideström ; med inledning av Hagar Olsson. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — 422 s.), а также научное издание эпистолярного наследия Сёдергран.

Поставленная цель по исследованию феномена Сёдергран как поэтического новатора и значимого представителя эпохи модернизма достигнута. Выводы, полученные в ходе исследования, подтверждают значимость изучения творчества отдельных деятелей эпохи и их художественного языка для наиболее точного и корректного построения картины историко-литературного процесса. Перспективность изучения творчества Эдит Сёдергран в российской литературоведческой науке не подлежит сомнению.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

РГИА — Российский государственный исторический архив.

ЦГИА СПб — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.

NBA — Nationalbibliotekets arkiv (Архив прессы в Национальной библиотеке Финляндии)
— <https://digi.kansalliskirjasto.fi>

Словарь ЛТ1 — Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка : в 2 книгах : Кн. 1 А–О. / Отв. ред. А. Ф. Кофман ; редколлегия: Е. Д. Гальцова и др. — М.: ИМЛИ РАН, «Река времени», 2023. — 904 с.

Словарь ЛТ2 — Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка : в 2 книгах: Кн. 2 П–Я ; указатели. / Отв. ред. А. Ф. Кофман ; редколлегия: Е. Д. Гальцова и др. — М.: ИМЛИ РАН, «Река времени», 2023. — 955 с.

Dikter1 — Enckell, O. Edith Södergrans dikter 1907–1909. / Med en inledande kommentar av Olof Enckell. — Vol. I. [Inledning och kommentar]. // Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland.— Helsingfors. 1961. — Vol. 385. — 296 s. (Энкель, У. Стихи Эдит Сёдергран 1907–1909. Т. 1. Введение и комментарии).

Dikter2 — Enckell, O. Edith Södergrans dikter 1907–1909. / Med en inledande kommentar av Olof Enckell. — Vol. II. [Texten]. // Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland.— Helsingfors, Åbo. 1961. — Vol. 386. — 157 s. (Энкель, У. Стихи Эдит Сёдергран 1907–1909. Т. 2. Тексты).

Ediths brev — Södergran, E. Ediths brev : brev från Edith Södergran till Hagar Olsson. / Med kommentar av Hagar Olsson. — Stockholm: Albert Bonniers förlag. 1955. — 229 s. (Сёдергран, Э. Письма Эдит : письма Эдит Сёдергран, адресованные Хагар Ульсон / с комментариями Хагар Ульсон).

Les cinq — “Les cinq continents” : anthologie mondiale de poésie contemporaine. / Par Ivan Goll. — Paris: La renaissance du livre. 1922. — 310 s. (Пять континентов : всемирная антология современной поэзии / составитель Иван Голль).

SAOB — Svenska Akademiens ordbok (Толковый словарь Шведской академии).

SD — Södergran, E. Samlade dikter. / Red. Gunnar Tideström ; med inledning av Hagar Olsson. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — 422 s. (Сёдергран, Э. Собрание стихотворений / составлено Гуннаром Тидестрёмом ; с предисловием Хагар Ульсон).

SSLS — Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland (Серия «Труды Шведского литературного общества в Финляндии»; выходит с 1886 г.).

SLSA — Svenska Litteratursällskapet i Finland arkiv (Архив Шведского литературного общества в Финляндии).

SS1 — Södergran E. Samlade skrifter 1 : dikter och aforismer. / Red. H. Lillqvist. // SSLS. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1990. — Vol. 563: 1. — 376 s. (Сёдергран, Э. Собрание сочинений; Т. 1 : стихи и афоризмы. / Редактор Хольгер Лильквист).

SS2 — Södergran E. Samlade skrifter 2 : brev. / Utg. A. Rahikainen. // SSLS. — Helsingfors. 1996. — Vol. 563: 2. — 312 s. (Сёдергран, Э. Собрание сочинений; Т. 2 : письма. / Опубликовала и прокомментировала Агнета Рахикайнен).

SS3 — Södergran E. Samlade skrifter 3. : kommentar till dikter och aforismer. / B. Hackman, C. Herberts, S. Köler. // SSLS. — Helsingfors. 2016. — Vol. 563: 3. — 710 s. (Сёдергран, Э. Собрание сочинений; Т. 3 : комментарии к стихам и афоризмам. / Составители Буэль Хакман, Карола Хербертс, Себастиан Кёлер).

SOU — Statens offentliga utredningar (Официально опубликованные постановления правительства Швеции).

VD — Vaxdukshäftet (Коленкоровая тетрадь).

Первые издания лирических сборников Сёдергран

D — Södergran, E. Dikter. — Borgå: Holger Schildts förlag. 1916. («Стихотворения»).

SL — Södergran, E. Septemberlyran. Dikter. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1918. («Сентябрьская лира»).

RA — Södergran, E. Rosenaltaret. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1919. («Розовый алтарь»).

FS — Södergran, E. Framtidens skugga. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1920. («Тень грядущего»).

BI — Södergran, E. Brokiga iakttagelser. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1919. («Пёстрые заметки»).

L — Södergran, E. Landet som icke är : efterlämnade dikter. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1925. («Страна, которой нет»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. Södergran, E. "Beethoven. Nionde symfonien, fjärde satsen" av Friedrich Adler, övers. från tyska. // Nya Argus. — 1922. — Vol. 4. — S. 56.
2. Södergran, E. Ediths brev : brev från Edith Södergran till Hagar Olsson. / Med kommentar av Hagar Olsson. — Stockholm: Albert Bonniers förlag. 1955. — 229 s.
3. Södergran, E. Igor Severjanin. // Ultra. — 1919. — Vol. 5. — S. 72.
4. Södergran, E. Individuell konst. [Digital resource]. // Dagens Press. — 1918. — Vol. 231. — S. 4. — URL:
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1164432?term=Dagens&term=Press&term=DAGENS&term=PRESS&term=dag&term=pressen&term=dagar&page=4> (accessed: 18.01.2025).
5. Södergran, E. "Insjöballad" av Igor Severjanin, övers. från ryska. // Ultra. — 1922. — Vol. 7–8. — S. 108.
6. Södergran, E. Min lyra : dikter. / I urval av Jarl Hemmer. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1929. — 136 s.
7. Södergran, E. "Ouverture" av Igor Severjanin, övers. från ryska. // Ultra. — 1922. — Vol. 2. — S. 20.
8. Södergran, E. "Panthéon" av Edmond Fleg, över. från franska. // Ultra. — 1922. — Vol. 5. — S. 75.
9. Södergran, E. Samlade dikter. / Redigerade av Gunnar Tideström ; med inledning av Hagar Olsson. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — 422 s. (standardutgåvan).
10. Södergran, E. Samlade skrifter 1 : dikter och aforismer. / Redigerade av Holger Lillqvist. // SSLS. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1990. — Vol. 563:1. — 376 s.
11. Södergran, E. Samlade skrifter 2 : brev. / Utgivna av Agneta Rahikainen. // SSLS. — Helsingfors. 1996. — Vol. 563:2. — 312 s.
12. Södergran, E. Samlade skrifter 3: kommentarer till dikter och aforismer ; varia. / Hackman, B.; Herberts, C.; Köler, S. // SSLS.— Helsingfors. 2016. — Vol. 563:3. — 710 s.
13. Södergran, E. Öppet brev till recensenter och riddare. [Digital resource]. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 23. — S. 4. — URL:
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1164455?term=DAGENS&term=PRESS&term=dag&term=DAG&term=pressen&term=dagen&term=dagligen&term=dagar&term=Dagens&page=4> (accessed: 18.01.2025).

Рукописные тетради Сёдергран, письма и памятные записки её матери в Архиве Шведского литературного общества в Финляндии:

14. Södergran, E. English Compositions. [Digital resource]. // SLSA 566:2:2 manuskript 1 English Compositions DavosDorf. 1912–1914. — URL: https://www.finna.fi/Record/sls.SLSA+566_SLSA+566%253A2%253A2+manuskript+1 (accessed: 16.02.2025).
15. Södergran, E. Français. [Digital resource]. // SLSA 566:2:1 manuskript 1 “Français”. 1906–1911. — URL: https://www.finna.fi/Record/sls.SLSA+566_SLSA+566%253A2%253A1+manuskript+1 (accessed: 16.02.2025).
16. Södergran, E. Minnesalbum. 1907–1921. [Digital resource]. // SLSA 566:2:3 dokument 1. — URL: https://www.finna.fi/Record/sls.SLSA+566_SLSA+566%253A2%253A3+dokument+1?sid=5257505302 (accessed: 16.02.2025).
17. Brev från Helena Södergran till Hagar Olsson 2 februari 1928. [Digital resource]. // SLSA 774:1 brev 128. — URL: https://finna.fi/Record/sls.SLSA+774_SLSA+774%253A1+brev+128 (accessed: 16.02.2025).
18. Brev från Helena Södergran till Hagar Olsson 7 november 1928. [Digital resource]. // SLSA 774:1 brev 129. — URL: https://finna.fi/Record/sls.SLSA+774_SLSA+774%253A1+brev+129 (accessed: 16.02.2025).
19. Renskrift av Helena Södergrans minnesanteckningar (1923–1939). [Digital resource]. // SLSA 774:1 manuskript 25. — URL: https://finna.fi/Record/sls.SLSA+774_SLSA+774%253A1+manuskript+25?sid=5257496041 (accessed: 16.02.2025).

Статьи в прессе Финляндии, связанные с критикой модернистской поэзии Сёдергран, изданные при её жизни:

20. [Sign.] Blek yngling. Individuell kritik. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 3. — S. 6.
21. [Bruhn, K.] B-n. Litterära expressionister-2. // Vasabladet. — 1919. — Vol.132. — S. 2.
22. [Bruhn, K.] B-n. Våra litterära hemmaexpressionister. I. // Nya Argus. — 1919. — Vol.13–14. — S. 100–102.
23. [Bruhn, K.] B-n. Våra litterära hemmaexpressionister. II–III. // Nya Argus. — 1919. — Vol.17. — S. 126–129.
24. Diktonius, E. Edith Södergran. En kritisk hyllning. // Ultra. — 1922. — Vol. 4. — S. 52–53.
25. Ekelund, R. Poeter och kåsörer. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 7. — S. 5.

26. Ekelund, R. Till Red. för Hbl. "Litterär bolshevism". // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 18. — S. 10.
27. [Eklund, R. R.] R. R. E. En futuristisk bok. // Vasabladet. — 1916. — Vol. 183. — S. 2.
28. [Fabritius, H.] H. F. Fröken Edith Södergran: sierska eller svindlerska. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 20. — S. 4.
29. [Fleege, U.] U. F. En "modärn" diktbok. // Kaskö Tidning. — 1916. — Vol. 93. — S. 2.
30. [Hedvall, R.] R. H. Inhemsk lyrik. // Nya Argus. — 1917. — Vol. 10. — S. 55–56.
31. [Johansson, G.] Jumbo. Krönika. // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 3. — S. 8.
32. [Johansson, G.] Jumbo. Litterär bolshevism. // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 11. — S. 10.
33. Mörne, A. Edith Södergrans nya diktsamling. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 143. — S. 3.
34. [Olsson, H.] Hgr. O. Edith Södergrans diktning. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 8. — S. 5.
35. [Olsson, H.] Hgr. O. Fåvitska betraktelser. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 32. — S. 5.
36. Procopé, J.; Mörne, A.; Gripenberg, B.; Lidman, S.; Schildt, R. Polemiken om Edith Södergrans diktning. Några ord till hr Jumbo. // Hufvudstadsbladet. — 1919. — Vol. 22. — S. 9.

Исследования:

37. Аверинцев, С. С., Андреев, М. Л., Гаспаров, М. Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох [сборник статей]. // Историческая поэтика : Литературные эпохи и типы художественного сознания. / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; отв. ред. П. А. Гринцер. — М. : Наследие, 1994. — С. 3–38.
38. Аветисян, В. Гёте и его концепция мировой литературы (В свете литературного процесса XX в.). // Вопросы литературы. — 1984. — № 10. — С. 104–144.
39. Адорно, Т. В. Эстетическая теория. / Пер. с нем. А. В. Дранова. — М. : Республика, 2001. — 526, [1] с.
40. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с.
41. Белобратов, А. В. Кафка и авангард. // Диалектика модернизма [сборник статей]. — СПб. : Издательский дом Мирь, 2006. — С. 90–102.
42. Белобратов, А. В. Эпоха модерна: границы и поименования. // Семиотические исследования=Semiotic studies. — 2021. — Т. 1, № 1. — С. 33–41.
43. Беньямин, В. Бодлер. / Пер. с нем. С. А. Ромашко ; прим. А. В. Белобратова. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 223 с.
44. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. — М. : Высшая школа, 1989. — 404 с. [2].

45. Веселовский, А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. — СПб. : Тип. Имп. Акад. Наук, 1889. — Вып. 5. — 491 с.
46. Вольский, А. Л. Эстетический миф немецкого модерна : [монография]. — СПб. : Издательство РГПУ им. Герцена, 2023. — 252 с.
47. Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения. — М. : Прогресс, 1977. — 229 с.
48. Дорофеева, Е. А. Издательская деятельность Хольгера Шильдта и её значение для литературной жизни Финляндии 1910–1920-х гг. [статья]. // Социо-гуманитарные коммуникации. 2022. — №2. — С. 51–56.
49. Дорофеева, Е. А. Творчество Хагар Ульссон (1893–1978) и прорыв писателей «нового поколения». К 100-летию финско-шведского модернизма [статья]. // Коллективная монография «Скандинавские чтения 2016». — СПб : МАЭ РАН, 2018. — С. 506–515.
50. Жеребин, А. И. Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. — СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова, 2011. — 558 с.
51. Жирмунский, В. М. Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение : курс лекций / под ред. З. И. Плавскина и В. В. Жирмунской ; предисл. З. И. Плавскина. — СПб. : Издательство С.-Петербургского ун-та, 1996. — 440 с.
52. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад. // Жирмунский В. М. Избранные труды. — Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1979. — 493 с.
53. Жирмунский, В. М. Теория литературы : Поэтика : Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — 407 с.
54. Карасик, И. Н. Манифест в культуре русского авангарда. // Поэзия и живопись : Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. / Сост. и общ. ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 129–138.
55. Карху, Э. Г. История литературы Финляндии. XX век. / Отв. ред. М. Э. Куусинен. — Л. : Наука. : Ленингр. отд-ние, 1990. — 606, [1] с.
56. Карху, Э. Г. Финская лирика XX в. — Петрозаводск : Карелия, 1984. — 319 с.
57. Маташина И. С. Мотив потерянной родины в лирике К. А. Тавастшерны [статья]. // Финно-угорский мир, 2017. — №4 — С. 36–45.
58. Маташина, И. С. Восприятие родины в шведоязычной литературе Финляндии конца XIX–начала XXI века [диссертация]. — М.: 2024. — 204 с.
59. Маташина, И. С. Восприятие родины в шведоязычной литературе Финляндии конца XIX–начала XX века [автореферат]. — М.: 2024. — 23 с.

60. Неупокоева, И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. / И. Г. Неупокоева ; Акад. наук. СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1976. — 360 стр.
61. Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма : профили чужести. — Екатеринбург : Уральский гос.-пед. университет, 2002. — 463 с.
62. Рейнгольд, Н. И. Модернизм в английской литературе : История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., перераб. — М.: Издательство РГГУ, 2017.— 557 с.
63. «Русский экспрессионизм : теория, практика, критика». / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; сост. В. Н. Терёхина. — М. : ИМЛИ РАН, 2005 (М. : Типография «Наука» РАН). — 510, [1] с.
64. Сазонова, Л. Ю. Знакомая незнакомка. Из записной книжки Эдит Сёдергран. — Litera-Rus. — 2023. — № 79. — С. 26–33.
65. Сазонова, Л. Ю. Литература и психология. К вопросу о биографическом и психобиографическом подходах к изучению творчества Эдит Сёдергран в зарубежных исследованиях [статья]. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. — 2025. — Т. 10, вып. 1. — С. 205–220.
66. Сазонова, Л. Ю. Новые страницы жизни и творчества шведско-финляндского поэта-модерниста Эдит Сёдергран (1892–1923). Петербургский период 1902–1909 гг. [статья] // Имагология и компаративистика. — 2025. — Т. 24. — С. 64–89.
67. Сазонова, Л. Ю. Сёдергран, Э. «Памяти Ницше», «Лодку свою береги» : стихотворения Эдит Сёдергран / пер. и коммент. Л. Ю. Сазоновой. — Litera-Rus. — 2023. — № 78. — С. 84–88.
68. Сазонова, Л. Ю. Эдит Сёдергран в Санкт-Петербурге. Из записной книжки в чёрной коленкоровой обложке — семь стихотворений гимназистки. In memōiam Эдит Сёдергран (1892–1923) [статья]. // Скандинавская филология. — 2023. — Т. 21, вып. 2. — С. 350–373.
69. Сойни, Е. Г. Мотив пути в творчестве поэтов Финляндии XX в. [статья]. // Скандинавская филология. — 2023. — Т. 21, вып. 2. — С. 374–394.
70. Сойни, Е. Г. Поэзия Финляндии : от неоромантизма до рэп-лирики. — КарНЦ РАН, 2025. — 365 с.
71. Хабермас, Ю. Модерн - незавершённый проект. // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–51.
72. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне ; пер. с нем. — М. : Издательство «Весь мир», 2003. — 416 с.

73. Чащегорова, Н. А. Формирование концепции интуитивного знания в философских учениях античности : от досократиков до неоплатонизма [статья]. // Вестник ОГУ. — Екатеринбург : УрГУПС, 2009. — №7 (101). — С 104–108.
74. Bahr, H. Expressionismus. — München: Delphin-Verlag. 1920. — 119 S.
75. Bahr, H. Zur Kritik der Moderne. — Zurich: Verlags-magazine. 1890. — 255 S.
76. Bahr, H. Die Moderne. Die Wiener Moderne : Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. / Hrsg. von H. Wunberg. — Stuttgart: Reclam. 1981. — 725 S.
77. Barck, P. O. Arvid Mörne och sekelskiftets Finland [doktoravhandling]. // SSLS. — Helsingfors, København: Ejnar Munksgaard forlag. 1953. — Vol. 341. — 420 s.
78. Bergson, H. L'Évolution créatrice. — Paris: F. Alcan. 1907. — 428 s.
79. Bergsten, S. Kosmiska motiv i Edith Södergrans dikter. // Bergsten, S. Jaget och världen : kosmiska analogier i svensk 1900-tals lyrik. // Acta Universitatis Upsaliensis : Historia litterarum. — Uppsala — 1971. — Vol. 4.— 173 s.
80. Brandes, G. Main Currents in Nineteenth Century Literature : in Six Volumes ; illustrated. — Vol. VI. Young Germany. [Digital resource]. — New York: The Mcmillan company. 1906. — URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/48042/pg48042-images.html> (accessed: 25.01.2014).
81. Brunner, E. Södergran och Petersburg en vogue. // Café Existens, № 21. / Ansvariga utgivare Anders Weidar, Jan Verner-Carlsson, Lillemor Sörman. — Göteborg. 1983. — S. 57–75.
82. Brunner, E. Till fots genom solsystemen : en studie i Edith Södergrans expressionism [doktoravhandling]. — Stockholm: Bonniers. 1985. — 376 s.
83. Castrén, G. Finlands moderna litteratur. // Hufvudstadsbladet. — 1936. — Vol. 105. — S. 35.
84. [Sign.] Cerberus. Helsingforsbrev. En trevlig utställning. // Åland. — 1914. — Vol. 17. — S. 2.
85. Diktonius, E. Södergran som uppfostrare. // Arbetarbladet. — 1926. — Vol. 9. — S. 5.
86. Diktonius, E. Ung svensk diktning i Finland. Edith Södergran. // Frihet. — 1923. — Vol. 7. — S. 7.
87. Eliot, T. S. The sacred mood and major early essays. — New York: Dover Publications, Inc. 1998. — 144 p.
88. Enckell, O. Den unga Hagar Olsson : studier i finlandssvensk modernism (II). // SSLS. — Helsingfors. 1949. — Vol. 324. — 185 s.
89. Enckell, O. Edith Södergrans dikter 1907–1909. / Med en inledande kommentar av Olof Enckell. — Vol. I. [Inledning och kommentar]. // SSLS. — Helsingfors. 1961. — Vol. 385. — 296 s.
90. Enckell, O. Edith Södergrans dikter 1907–1909. / Med en inledande kommentar av O. Enckell. — Vol. II. [Texten]. // SSLS.— Helsingfors, Åbo. 1961. — Vol. 386. — 157 s.

91. Enckell, O. Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik : studier i finlandssvensk modernism (I) [akademisk avhandling]. // SSLS. — Helsingfors. 1949. — Vol. 321. — 210 s.
92. Enckell, R. Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi. // Hufvudstadsbladet. - 1926. - Vol. 329. - S. 12.
93. Ermakova, O.; Taratonkina I. Time and space in Sigbjørn Obstfelder's prose poetry. Scandinavian Philology. — 2022. — Vol. 20, issue 2. — pp. 301–310.
94. Evers, U. Hettan av en gud : en studie i skapandemat hos Edith Södergran [dissertation]. // Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet. — Göteborg. — 1992. — Vol. 24. — 264 s.
95. Habermas, J. Der philosophische Diskurs der Moderne : zwölf Vorlesungen. — Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag. 1985. — 430 S.
96. Hackman, B. Jag kan sjunga som jag vill : tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning. — Helsingfors: Söderströms. 2000. — 340 [1] s.
97. Huldén, L. "Wandering clouds have set themselves in the way of the sun" : A Contribution to Edith Södergran's Poetic Make-up. // Edith Södergran. Nine Essays on her Life and Work. / Eds. W. Glyn Jones, M. A. Branch ; School of Slavonic and East European Studies ; Finnish Literature Society. — London: The Dorset Press. 1992. — P. 47–58.
98. Hulme, T. Lecture on Modern Poetry (1908). // Michael Roberts. T. E. Hulme. — London: Faber and Faber. 1938. — S. 258–270.
99. Häll, J. Vägen till landet som icke är : en essä on Edith Södergran och Rudolf Steiner. // SSLS.— Stockholm, Helsingfors: Atlantis. 2016. — Vol. 686. — 229 s.
100. Jauß, H. R. Schlegels und Schillers Replik. — Berlin: Edition Suhrkamp. 1970. — 251 S.
101. Jänicke, G. Edith Södergran : diktare på två språk. // SSLS. — Helsingfors. 1984.— Vol. 518.—164 s.
102. Karhu, E. Suomen 1900-luvun lyriikasta : Lukijan ja kriitikon vaikutelmia. // Punalippu. — 1981. — Vol. 11. — S. 115–129.
103. Karhu, E. Suomen 1900-luvun lyriikasta : Lukijan ja kriitikon vaikutelmia. // Punalippu. — 1981. — Vol. 12. — S. 87–102.
104. Karlfeldt, E. A. Tankar och tal : Med ett lyriskt bokslut. / Utgivna av Torsten Fogelqvist. — Stockholm: Wahlström & Widstrand. 1932. —S. 23–29.
105. Kemper, D. Ästhetische Moderne als Makroepoche. // Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik ; hrsg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. — München: Wilhelm Fink. 1997. — S. 97–126.
106. Kemper, D. Aethetic modernism as a macro-epoch. = Эстетический модерн как макро-эпоха. // Новый филологический вестник. 2021. — № 4 (59). — С. 18–29. (In English).

107. Kern, S. *Modernist Spaces in Science, Philosophy, the Arts and Society*. // *The Cambridge History of Modernism*. — Cambridge: Cambridge University Press. 2016. — P. 165–180.
108. Kiesel, H. *Geschichte der literarischen Moderne : Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzig- sten Jahrhundert*. — München: C. H. Beck. 2004. — 640 s.
109. Lillquist, H. *Avgrund och paradiset : studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*. // *SSL*. — Vol. 627. — Helsingfors. 2001. — 512 s.
110. Lindqvist, U. *The Paradoxical Poetics of Edith Södergran*. // *Modernism / modernity*. — Baltimor: John Hopkins University Press. — 2006. — Vol.13, № 1. — S. 813–833.
111. Man, P. de. *Blindness and Insight : essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. — Minneapolis: University of California Press. 1983. — 308 p.
112. Moselius, C. *Impressionism och expressionism*. // *Dagens Nyheter*. — 1911. — Vol. 14679. — S. 6.
113. Moselius, C. *Impressionismi ja expressionism*. // *Helsingin Sanomat*. — 1911. — Vol. 76. — S. 7.
114. Nerman, T. *Troll i ord: inrim och uddMörnr i svensk vers*. - Stockholm: Tidens förlag. 1954. — 225 s.
115. Olsson, H. *Edith Södergran och den ryska modernismen*. // *SLSA 774:1 manuskript 19 (1923–1978)*.
116. [Olsson, H.] Hgr. O. *Det expressionistiska seendet och dess inverkan på den moderna konsten*. // *Dagens Press*. — 1920. — Vol. 94. — S. 5.
117. Olsson, H. *Diktaren som skapade sig själv*. // *Södergran E. Samlade Dikter. / Redigerade av Gunnar Tideström ; med inledning av Hagar Olsson*. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — S. 7–38.
118. Olsson, H. *Förord*. // *Södergran, E. Landet som icke är : efterlämnade dikter*. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1925. — S. 5–8.
119. Olsson, H. *Tidiga fanfarer : och annan dags kritik*. — Helsingfors : Bokförlaget Natur och kultur ; J. Simelii arvingars boktryckeri AB. 1953. — 207 s.
120. Petersen, J. *Der deutsche Roman der Moderne : Grundlegung, Typologie, Entwicklung*. — Stuttgart: Metzler. 1991. — 424 S.
121. Rabaté, J.-M. *A Handbook of Modernism Studies*. — Hoboken, New Jersey : Wiley–Blackwell. 2013. — 480 p.
122. Rahikainen, A. *Poeten och hennes apostlar : en biomythografisk analys av Edith Södergranbilden [doktoravhandling]*. — Helsingforsuniversitet ; Finska, finskugriska och nordiska institutionen. — Helsingfors. 2014. — 270 s.
123. Sazonova, L. *Remarks on the likely influence of precursors of Modernism on Edith Södergran's poetry with special attention for texts in English: On the materials of the handwritten English Notebook from the Södergran archive*. *Scandinavian Philology*. — 2025. — Vol. 23, issue 1. — pp. 82–96.

124. Schoolfield, G. Edith Södergran : modernist poet in Finland ; contributions to the Study of World Literature. — Westport (Connecticut) & London: Greenwood Press. 1984. — Vol. 3. — 128 p.
125. Scott-James, R. A. Modernism and Romance. — London: John Lane. 1908. — 304 p.
126. Ström, E. Edith Södergran. — Stockholm: Natur och kultur. 1994. — 217 s.
127. Tideström, G. Edith Södergran. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — 318 s.
128. Tideström, G. Edith Södergran. — Stockholm: Aldus. 1960. — 264 s.
129. Tynni, A. Edith Södergranin runous. // Valvoja-Aika. — 1941. — Vol.12. — S. 420–434.
130. Tötösy de Zepetnek, S. Comparative Literature : Theory, Method, Application. [Digital resource]. // Studies in Comparative Literature. / Series editors C. C. Barfoot, Theo D’haen. — Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi. 1998. — Vol. 18. — 302 p. — URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=clcweblibrary> (accessed: 01.12.2024).
131. Vietta, S. Die literarische Moderne : eine problem geschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Th. Bernhard. — Stuttgart: Metzler. 1992. — 361 S.
132. Witt-Brattström, E. Ediths **Jag** : Edith Södergran och modernismens födelse. — Stockholm: Norstedts. 1997. — 249 s.
133. Worringer, W. Abstraktion und Einfühlun : ein Beitrag zur Stilpsychologie [dissertation]. [Digital resource]. — München: Piper. 1921. — 179 S. — URL: <https://archive.org/details/abstraktionunde00worruoft> (accessed: 19.02.2024).
134. Zilliacus, C. “Erhållit Europa / vilket härmed erkännes” Modernism i finlandssvensk och östeuropeisk 20-tals lyrik. // Från dagdrivare till feminister : studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur. / Redigerade av Sven Linnér. // SSLS. — Helsingfors. 1986. — Vol. 537. — S. 71–118.
135. Zilliacus, C. Mellan finskt och svenskt i den finlandssvenska litteraturen. // Finlands svenska litteratur 1900 — 2012. / Redaktör Michel Ekman. // SSLS.— Helsingfors, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 2014. — Vol. 783. — S. 348–364.
136. Zilliacus, C. Modernisternas språk. // Svenskan i Finland i dag och i går. — Vol. 3 : 2. Finlandssvenska från 1860 till nutid. / Redaktör Marika Tandefelt. // SSLS. — Helsingfors. 2019. — Vol. 830. — S. 347–374.

Вторичные источники:

137. Аристотель. Поэтика. Риторика. / Пер. с гр. В. Апеллерота, Н. Платоновой ; вст. ст. и коммент. С. Ю. Трохачева. — СПб. : Азбука, 2000. — 352 с.

138. Балль, Х.; Хюльзенбек, Р.; Голишефф. Манифесты дадаизма. [Электронный ресурс]. // Крещатик. — 2012. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/3/manifesty-dadaizma.html> (дата обращения: 30.01.2025).
139. Бурлюк, Д. Д.; Кручёных, А. Е.; Лившиц Б. К.; Маяковский В. В.; Северянин И.; Хлебников В. Идите к чёрту! [Электронный ресурс]. // Рыкающий Парнас. — СПб. : изд-во «Журавль», 1914 г. — URL: http://www.futurism.ru/manifest/1914_chert.html (дата обращения: 30.01.2025).
140. Верлен, П. Искусство поэзии. [Электронный ресурс]. / Пер. В. Я. Брюсова — URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство_поэзии_\(Верлен;_Брюсов\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство_поэзии_(Верлен;_Брюсов)) (дата обращения: 15.01.2025).
141. Вордсворт, У. Сон: Земля в цвету и чистый небосвод. [Электронный ресурс]. / Пер. с англ. В. В. Левики и Н. П. Кончаловской. — URL: <http://eng-poetry.ru/PrintPoem.php?PoemId=7636> (дата обращения: 02.01.2025).
142. Дёблин, А. Футуристическая словесная техника : открытое письмо Ф. Т. Маринетти, 1913 г. [Электронный ресурс]. // Иностранная литература. — 2011. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2011/4/futuristicheskaya-slovesnaya-tehnika.html> (дата обращения: 24.12.2024).
143. Дёблин, А.; Эдшмид, К. Манифесты экспрессионизма. [Электронный ресурс]. / Пер. с нем. Вальдемара Вебера — URL: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/2/manifesty-ekspressionizma.html> (дата обращения: 30.01.2025).
144. Жуковский, В. А. Стихотворение «Невыразимое» [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.culture.ru/poems/17843/nevyrazimoe> (дата обращения: 23.12.2024).
145. Кузмин, М. А. О прекрасной ясности : заметки о прозе. [Электронный ресурс]. // Аполлон. — № 4. — 1910. — URL: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_1910_o_prekrasnoy_yasnosti.shtml (дата обращения: 13.09.2024).
146. Маяковский. В. В. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче (1920). [Электронный ресурс]. — URL.: <https://www.culture.ru/poems/19995/neobychainoe-priklyuchenie-byvshee-s-vladimirom-mayakovskim-letom-na-dache> (дата обращения: 21.10.2025).
147. Мунк, Э. Текст «Крик» (на сайте музея Эдварда Мунка в Осло). [Digital resource]. — URL: <https://www.munchmuseet.no/om-samlingen/5-ting-du-bor-vite-om-skrik/> (accessed: 21.02.2024).
148. Хлебников, В.; Маяковский, В. В.; Бурлюк, Д. Д.; Кручёных, А. Е.; Лившиц, Б. К. Пощёчина общественному вкусу. [Электронный ресурс]. — СПб.: изд-во Г. К. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1912. — URL:

<https://web.archive.org/web/20220126083308/http://rusavangard.ru/online/history/poshchyechina-obshchestvennomu-vkusu/> (дата обращения: 30.01.2025).

149. Белый, А. Символизм как миропонимание. // Мир искусства. — 1904. — № 5. — С. 173 — 196.
150. Бердяев, Н. А. Русская идея. // О России и русской философской культуре. — М. : Наука, 1990. — 528 с.
151. Буало, Н. Поэтическое искусство. /Пер. В. Л. Линецкой.— М. : ГИХЛ, 1957. — 238 с.
152. Бальмонт, К. Я мечтою ловил уходящие тени. // Русская литература XX века : дооктябрьский период : хрестоматия / сост. Н. А. Трифионов. — М. : Просвещение, 1971. — С. 386–387.
153. Бальмонт, К. Д. Будем как солнце : книга символов. — М. : Изд. Скорпион, 1903. — 290 с.
154. Блок, Л. Д. И были, и небылицы о Блоке и о себе. — Бремен : Кафка-пресс, 1979. — 103 с.
155. Бодлер, Ш. Цветы зла : по авт. проекту 3-го издания. / Подг. Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. — М. : Наука, 1970. — 479 с., 1 л. портр.
156. Бодлер, Ш. Поэт современной жизни. / Пер. Н. И. Столяровой, Л. Д. Липман. // Бодлер Ш. Об искусстве. — М.: Искусство, 1986. — 422 с.
157. Бонами, З. А. Герварт Вальден — куратор нового искусства : жизнь и судьба. — М. : Гараж, 2022. — 312 с.
158. Бруннер, Э. Эдит : роман. / Пер., ст. и прим. Л. Ю. Сазоновой. — М. : Минувшее, 2021.— 352 с.
159. Брюсов, В. Я. Urbi et orbi. Стихи 1900–1903 гг. — М. : Скорпион, 1903. — [8], 190, [2], IV с.
160. Вордсворт, У. Предисловие к «Лирическим балладам». / Пер. с англ. А. Горбунова. // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. — М.: Прогресс, 1981. — С. 19–34.
161. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / под ред. с предисл. М. Лившица. — Том 3. Система отдельных искусств : Поэзия. — М. : Искусство, 1971. — 624 с.
162. Гумбольдт, А. Ф. Космос : опыт физического миропонимания. / Пер. с немецкого Николая Фролова. — М. : Изд. бр. Салаевых, 1871. (Тип. Грачева И. К.) — 408 с.
163. «Западноевропейская поэзия XX в.» / Библиотека всемирной литературы. — М. : Художественная литература, 1977. — 845 с., 14 л. илл.
164. Иоффе, И. И. Синтетическая история искусств : введение в историю художественного мышления. — Л. : ОГИЗ Ленизогиз, 1933. — 568, [2] с.
165. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве : из архива русского авангарда ; проспект к выставке «Советское искусство 20–30-х гг.» // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде ; декабрь 1911 — январь 1912 г. — Т. 1. — Петроград 1912. — Л. : Фонд «Ленинградская галерея», 1989. — 69 с.

166. Кандинский, В. В. Синий всадник. / Под ред. В. В. Кандинского и Ф. Марка ; пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. — М. : Изобразительное искусство, 1992. — 192 с.
167. Кузмин, М. А. Избранные произведения. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика ; ред. Т. Шмакова. — Л. : Худож. Лит., 1990. — 576 с., 1 л. портр., ил.
168. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 томах. Том 1. / Под общ. ред. И. Л. Андроникова, Д. Д. Благого, Ю. Г. Оксмана ; подготовка текста и примеч. Э. Э. Найдича. — М. : Гослитиздат, 1957. — С. 53.
169. Лившиц, Б. К. Полутораглазый стрелец : Стихотворения. Переводы. Воспоминания. / Вступ. статья А. А. Урбана. — Л. : Советский писатель : Ленингр. отд-ние, 1989. — 473 с.
170. Мартинсон, Х. Аниара. / Пер. со шв. ; предисл. А. Мацевича. // Избранное [Мартинсон, Харри] : Поэзия, драматургия, проза. — М. : Радуга, 1984. — 585 с.
171. «Младшая Эдда». / Сост. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. — 256 с.
172. «Молодая Германия : антология современной немецкой поэзии». / Под ред. Г. Петникова ; предисл. Р. Пельше.—Харьков : Государственное издательство Украины, 1926. — XIV, 424 с.
173. «Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века: Франция, Италия, Испания, Германия, Австрия, Швейцария, Швеция, Дания, Норвегия, Великобритания». / Сост. Л. Г. Андреев и др. ; под ред. и с предисл. Л. Г. Андреева ; коммент. Г. К. Косикова и др. — М.: Прогресс, 1986. — 637, [1] с.
174. Ницше, Ф. Антихрист. Ессе homo. Сумерки идолов. — М. : АСТ, 2021. — 352 с.
175. Ницше, Ф. Письма. «Речь не о книгах, а о жизни» : переписка Ницше с Готфридом Келлером, Георгом Брандесом и Августом Стриндбергом / пер. с нем., вступ. ст. и прим. И. А. Эбаноидзе. // Новый мир : Лит.-полит. и науч. журн. — 1999. — № 4. — С. 130–162.
176. Ницше, Ф. Стихотворения. Философская проза. / Пер. с нем., сост. М. Ю. Кореновой ; вступ. ст. М. Ю. Кореновой и А. А. Аставацатурова ; коммент. А. А. Аставацатурова. — СПб. : Худож. лит., 1993. — 672 с.
177. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра : книга для всех и ни для кого. / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского ; прим. К. А. Свасьяна. — М. : Эксмо, 2010. — 416 с.
178. Платон. Пир. / Пер. с древнегреч. С. К. Апта. — СПб. : «Библиотека «Звезды», 1992. — 64 с.
179. По, Э. А. Эврика. Поэма в прозе (Опыт о Вещественной и Духовной Вселенной) / пер. К. К. Бальмонта. — М. : Libra Press. — 2015. — 175 с.
180. «Поэзия Европы» : сборник в 3 томах. Т. 2. / Сост. Бочкарёва И. Ю. и др. // «Зарубежная поэзия. Poetry of Europe». — М. : Худож. лит., 1978. — 571 с.

181. «Поэзия Финляндии» : [сборник] : пер. с фин. и швед. / Вступ. статья Е. А. Долматовского. — М. : Гослитиздат, 1962. — 559 с. с илл.
182. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 6 томах. Т. 2. Стихотворения 1826–1836 ; Поэмы. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1949. — 648 с.
183. Рахикайнен, А. Рождённая в Петербурге. // Размышляющий пейзаж : русская Финляндия и финский Петербург [очерки]. / Под ред. Элины Кахла. — СПб.: Лимбус Пресс, 2017.— 254,[1] с.
184. Рембо, А. Стихи ; Последние стихотворения ; Озарения ; Одно лето в аду. / Изд. подгот. Н. И. Балашов, М. П. Кудрин, И. С. Поступальский. — М. : Наука, 1982. — 495 с., 5 л. илл., портр.
185. Сёдерберг, Я. Доктор Глас. Новеллеттки. — М. : Black Sheep Books, 2024. — 288 с.
186. Сёдергран, Э. Возвращение домой : стихи. / Пер. и вступ. ст. М. А. Дудина. — Л. : Детская литература. Ленингр. отд-ние. 1991. — 126 с.
187. Сёдергран, Э. Стихотворения: «Звёзды», «Роза», «Раннее утро», «Возвращение домой» / пер. Н. К. Ширяевой. — Звезда, 1961. — № 12. — С. 130–131.
188. Сёдергран, Э. Стихотворения: «Северная весна», «Две дороги», «Ничего нет», «Цыганка», «Деревья моего детства». / Пер. И. Ю. Бочкаревой. — М. : Художественная литература, 1977. — С. 512–514.
189. Сёдергран, Э. Страна, которой нет : избранная лирика. / Пер. Н. Н. Толстой. — СПб : Лига Плюс, 2001. — 145 с.
190. Стриндберг, А. Игра снов. / Пер. со шв. А. А. Афиногеновой ; послесл. В. И. Максимова. — СПб. : Азбука-Классика, 2009. — 112 с.
191. Смирновский П. В. Теорія словесности = Теория словесности : для средних учебных заведений. Сост. применительно к новым программам курса рус. языка. 21-е изд., печ. без перемен с 19-го изд. — М.; Петроград : А. С. Панафидина, 1917. — 157, III с.
192. «Сумерки человечества : лирика немецкого экспрессионизма». / Сост. В. А. Топоров, А. К. Славинская ; вступ. ст. В. Л. Топорова. — М. : Московский рабочий, 1990. — 270, [1] с. илл.
193. Фалькенфельд, М. Маркс и Ницше. / Пер. с нем., предисл. Я. В. Перовича. — Одесса : Новая заря, 1906. — 24 с.
194. Фрейд, З. Психология бессознательного. — СПб. : Питер, 2002. — 390 с.
195. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. / В пер. и под ред. Ю. И. Айхенвальда. // Полное собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. - М. : Изд. Д. П. Ефимова : тип. Вильде, 1910, 1901. - 560 с.
196. Шпенглер, О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории. / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свастьяна. — М. : Мысль, 1993. — 666 [1] с.
197. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 3. - М. : Искусство, 1964. — 611 с.

198. Юнг, К. Психологические типы. — М. : Прогресс–Универс, 1996. — С. 596.
199. Barck, P.O. Ansikten och möten. — Helsingfors: Söderström. 1972. — 99 s.
200. Backman, C.; Storås, S. Åttio år Edith Södergran. Verk och reception 1916–1995 : en bibliografi. // SSLS. — Helsingfors. 1996. — Vol. 606. — 224 s.
201. Bergsten, S. Den svenska poesins historia. - Stockholm: Wahlström & Widstrand. 2007. — 438 s.
202. Boccioni, U; Carrà, C. Manifest der Futuristen. [Digital resource]. // Der Sturm № 103 (23.03.1912) — S. 822–824. — URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabg19120323-01.1.1&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (accessed: 27.01.2025).
203. Brunner, E. Edith. Roman. — Stockholm: Bonniers. 1992. — 281 s.
204. “Den Norske Utstilling in Helsingfors; 1911”. — Helsingfors : Aktiebolaget F. Tilgmann. 1911. — 11 s.
205. “Deutsche Lyrik seit Liliencron” : neue, durchgesehene Ausgabe. / Herausgegeben von Hans Bethge. — Leipzig: Hesse & Becker. 1905. — 297 S.
206. Ekelund, V. Melodier i skymning. — Stockholm: Albert Bonniers förlag. 1902. — 112 s.
207. Held, H., von. Verzeichnis der Schüler und Schülerinnen der Schulen zu St. Petri 1862–1912 : zusammengestellt von Hermann Held. — St. Petersburg: Buchdruckerei Trenke & Füsnot, Maximillianowski Per., 13. — 1913.— 390 S.
208. Hemmer, J. Brev till vänner : anteckningar, essäer, minnessord. — Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1937. — 262 s.
209. Hemmer, J. Pelaren och andra dikter. — Borgå: Holger Schildts förlag, 1916. — 82 s.
210. Hofmannsthal, H. von. Regen in der Dämmerung. // Hugo von Hofmannsthal. Gedichte und lyrische Dramen. — Stockholm: Bermann–Fischer. 1963. — S. 68–69.
211. Lagerkvist, P. Ordkonst och bildkonst : den modärna litteraturens dekadens : den modärna konstens vitalitet. // Ord och bild. Illusterad månadsskrift. / Utgiven av Karl Wåhlin. — Vol. 22. — Stockholm: Wahlström & Widstrand. 1913.
212. Lasker-Schüler, E. Sämtliche Gedichte. — München: Kösel. 1966. — 326 S., III, Portr., Faks.
213. “Les cinq continents” : anthologie mondiale de poésie contemporaine. / Par Ivan Goll. — Paris: La renaissance du livre. 1922. — 310 p.
214. “Levande svensk dikt från fem sekel”. / I urval av Sten Selander. — D. 2. — Stockholm: Bonnier. 1928. — 455 s.
215. Marinetti, F. T. Manifest des Futurismus . [Digital resource]. // Der Sturm. №104 (30.03.1912) — S. 828–829. — URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi->

- bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabg19120330-01.2.4&e=-----en-20--1--txt-txIN----- (accessed: 27.01.2025).
216. "Menschheitsdämmerung" : ein Dokument des Expressionismus ; mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben. / Von Kurt Pinthus ; Einl. von Werner Mittenzwei. — 3 aufl. — Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun. 1986. — 413 S.
 217. "Moderne deutsche Lyrik": mit einer literargeschichtlichen Einleitung und biographischen Notizen. / Herausgegeben von Hans Benzmann. — Leipzig: Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. 1904. — 592 S.
 218. Munk, E. Skrik : prosadikt. [Digital resource]. — URL: <https://www.munchmuseet.no/skrik/video-om-munchs-skrik-tekst/> (accessed: 21.02.2024).
 219. Mörne, A. Sommamatten : dikter. — Borgå: Holger Schildts förlag. 1916. — 124 s.
 220. Poe, E. A. The Poetic Principle. [Digital resource]. — URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> (accessed: 11.03.2025).
 221. Podvoll, E. M. Galenskapens förförelse : om psykosens väsen. / Förord av Johan Cullberg. — Stockholm: Natur och kultur. 1991. — 413 s.
 222. Procopé, H. Röda skyar : dikter av Hjalmar Procopé ; tredje samlingen. — Helsingfors: Söderström & C:o förlagsaktiebolag. 1907. — 121 s.
 223. Ringbom, M. Finlands Svenska författarförening 1919–1969. — Borgå: Tryckeri & Tidnings AB. 1969. — 138 s.
 224. Runeberg, F. Ch. Min pennas saga. / Utgiven av Hedvig Rask. // SSLS.— Stockholm: Atlantis. 2007. — Vol. 697. — 119 s.
 225. Sivertz, S. En flanör. — Stockholm: Bonnier. 1914. — 357 s.
 226. Strindberg, A. Dikter på vers och prosa. — Stockholm: Albert Bonniers förlag. 1883. — 204 s. [V–10].
 227. "Svensk Poesi". / Under redaktion av Daniel Möller och Niklas Schiöler. — Stockholm: Albert Bonniers förlag. 2016. — 1064 s.
 228. Swinburne, A. Charles Baudelaire: Les fleurs de mal. [Digital resource]. // The Spectator. —1862. — Vol. 1784. — P. 998–1000. — URL: https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1862_swinburne.pdf (accessed: 02.10.2024).
 229. Swinburne, A. C. The Triumph of Time. [Digital resource]. // Poems and Ballads. — London : J. C. Hotton. 1866. — P. 40–56. — URL: <https://archive.org/details/poemsballads00swinrich/page/n2/mode/1up?view=theater> (accessed: 02.10.2024).

230. Söderberg, R. Den svenska konsten under 1900-talet : reviderad och aktualiserad. — Stockholm: Aldus, Bonniers. 1970. — 320 s.
231. “Ur Finlands svenska lyrik” : antologi. / Utgiven och försedd med en översikt av Erik Kihlman. — Stockholm: Björck och Börjesson. 1923. — 570 s.
232. Wordsworth, W. Preface. [Digital resource]. // Lyrical Ballads : Pastoral and other Poems ; in two volumes. — London: Printed for N. T. Longman and O. Rees by Biggs and Cottle. 1802. — P. I–LXIV. — URL: <https://archive.org/details/lyricalballadsw01colegoog/page/n1/mode/2up> (accessed: 02.01.2025).
233. Thorild, T. Passionerna. [Digital resource]. — Stockholm. 1785. — S. 4. — URL: <https://archive.org/details/passionerna1785thorild/page/n3/mode/2up> (accessed: 06.09.2024).
234. “20 år ung dikt”. / Red. Diktonius, E.; Enckell, R. — Tammerfors: Fahlcranz. 1936. — 139 s.
235. “40 år Finlandssvensk lyrik” : från Edith Södergran till 50-talet. / Redaktion Stig Carlson. — Stockholm: Folket i Bilds förlag. 1955. — 193 s.

Словари, справочники:

236. «Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. Весь Петербург на 1900 год». — СПб. : изд. А. С. Суворина, 1900. — 876 с.
237. «Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. Весь Петербург на 1904 год». — СПб. : изд. А. С. Суворина, 1904. — 890 с.
238. «Анри Матисс : живопись, рисунок, декупажи ; совмест. фр.-рус. проект выставки; каталог-альбом». / Под общ. ред. Е. Б. Георгиевской и А. Г. Костеневич. - М. : Галарт, 1993. - 368 с.
239. «Литературная энциклопедия терминов и понятий». / Под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М. : НПК «Интелвак», 2001.
240. Мацевич, А. А. Шведская литература от 1880-х гг. до конца XX в. : словарь-справочник. — М. : ИМЛИ РАН 2013. — 311 с.
241. «Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий». / Глав. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. — М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. — 358 с.
242. «Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка : в 2 книгах: Кн.1 А–О». / Отв. ред. А. Ф. Кофман ; редколлегия: Е. Д. Гальцова и др. — М. : ИМЛИ РАН, «Река времени», 2023. — 904 с.
243. «Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка : в 2 книгах : Кн.1 П–Я ; указатели». / Отв. ред. А. Ф. Кофман ; редколлегия: Е. Д. Гальцова и др. — М. : ИМЛИ РАН, «Река времени», 2023. — 955 с.

244. «Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона в 86 т. : дополнительный том I (Аа–Вяхирь)». — СПб. : Семеновская типография (И. А. Эфрона), 1905.
245. «Энциклопедический словарь экспрессионизма». / Глав. ред. д.ф.н. П. М. Топер. — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.

Архивы:

246. «Высочайшее постановление об употреблении финского и шведского языков в Судах и правительственных установлениях Финляндии» от 19 июня 1902 г. Общее уложение Финляндии 1734 г. и дополнительные к нему узаконения с приложениями и указателями в Трёх томах. Том II. Приложения. [Электронный ресурс]. // РГИА. Ф. 1 Б. Оп. 1 Д. 26633. — URL: http://readingroom.main.prilib.ru/item.aspx?id_node=n44666012 (дата обращения: 20.01.2024). Режим для авторизов. пользователей.
247. «Коллекция метрических книг лютеранских церквей». Приход Св. Екатерины. // ЦГИА СПб. Фонд 2294. Оп 1. № 1 Часть 2. — 311 л. Актовая Запись № 27 за апрель 1892 г.
248. «Переводной список учениц 1903 г., лист 7». Переводной список учениц 1903 г. // ЦГИА СПб. Ф. 272. Оп. 1. № 774. — 9 л.
249. «Программа Петришуле». Предмет Словесность 1917 г. ЦГИА СПб: Программы 8 класса женской гимназии 1917 г. // ЦГИА СПб. Ф. 272. Оп. 1. № 939. — 48 л.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. «Предупреждение» / “Inledande anmärkning”

Обращение к читателям в сборнике «Сентябрьская лира», 1918 г.

Что моё стихотворчество — Поэзия, никто не может отрицать, но что это стихи, я и сама утверждать не хочу⁶⁸¹. Пытаясь придать ритм непокорным строчкам, я пришла к пониманию того, что силой слова и образа я обладаю лишь при полной их свободе, то есть с ущербом для ритма. Мои стихи следует принимать как небрежные заметки, а что касается содержания, то я позволила инстинкту выстраивать то, что в выжидательной позиции наблюдал мой интеллект. Моя самоуверенность зависит от того, что я познала себе цену. Мне не подобает делать себя меньше, чем я есть.

Авт.

Сёдергран Э. Возвращение домой. Стихи. / Пер. и вступ. ст. М. А. Дудина. — Л.: Детская литература. Ленингр. отд-ние. 1991. — С. 10.

Inledande anmärkning till “Septemberlyran”

Att min diktning är poesi kan ingen förneka, att det är vers vill jag icke påstå. Jag har försökt bringa vissa motsträviga dikter under en rytm och därvid kommit underfund med att jag besitter ordets och bildens makt endast under full frihet, d.v.s. på rytmens bekostnad. Mina dikter äro att taga som vårdslösa handteckningar. Vad innehållet vidkommer, låter jag min instinkt bygga upp vad mitt intellekt i avvakande hållning åser. Min självsäkerhet beror på att jag har upptäckt mina dimensioner. Det anstår mig icke att göra mig mindre än jag är.

Förf.

Södergran, E. Samlade dikter / red. Gunnar Tideström, med inledning av Hagar Olsson. Helsingfors: Holger Schildts förlag. 1949. — S. 160. — Standardutgåvan.

Орфография и пунктуация оригиналов сохранена. Выделение текста соответствует оригиналу.

⁶⁸¹ Вариант перевода: «Что мои стихи — поэзия, никто не может отрицать, что в них есть метрическая схема, я и сама утверждать не хочу». — Л.С.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. «Индивидуальное искусство» / “Individuell konst”

Обращение к читателям в газете «Дагенс пресс» 31.12.1918.

Несколько слов по поводу моей книги «Сентябрьская лира».

Эта книга написана не для широкой публики и даже не для высокоинтеллектуального круга, но только для тех, кто приблизился к рубежу будущего.

Случайные обстоятельства не позволили мне участвовать в окончательном выборе стихотворений, а также прочитать корректуру. Это привело к тому, что некоторые важные стихотворения не вошли в сборник, а лишние были в него включены. Это придаёт книге, которая и сама по себе отмечена знаком небрежности, оттенок беспорядочности, а на самом деле она представляет собой не что иное, как сокровенные наброски. Датировка также выпала, и через стихотворение рядом оказались те, между которыми такая же пропасть, как между моим первым сборником и этим. Значимость многих стихотворений состоит в том, что они созданы индивидуумом нового типа. «Опалённые солнечным светом вершины»⁶⁸², «Вихри безумия»⁶⁸³, «Мир плавает в крови»⁶⁸⁴ относятся к переходному периоду. Новое отчётливо проявляется в «Если я леж»⁶⁸⁵, «Шествие будущего»⁶⁸⁶ и в заключительном фрагменте⁶⁸⁷. От этих стихотворений исходит более яркое пламя, более сильная страсть, чем от моих ранних произведений. Я ничем не смогу помочь тому, кто не чувствует, что в этих стихах пульсирует кровь будущего.

Внутренний огонь — важнейшее, что есть у человека. Земной шар принадлежит тем, кто несёт в себе высшую музыку. Я обращаюсь к этим редким личностям и призываю их возвысить свою внутреннюю музыку, что равносильно созиданию будущего.

Я приношу в жертву каждый атом собственных сил ради моей высокой цели, я живу жизнью святого, я погружаюсь в высшее, что создал человеческий дух, я избегаю всех влияний низшего порядка. Я отношусь к старому обществу, как к материнской клетке, которую необходимо хранить,

⁶⁸² “O mina solbrandsfärgade toppar”. // SS1: S. 66.

⁶⁸³ “Vanvettets virvel”. // SS1: S. 67.

⁶⁸⁴ “Världen badar i blod”. // SS1: S. 67.

⁶⁸⁵ “Är jag en lögnare”. // SS1: S. 76.

⁶⁸⁶ “Framtidens tåg”. // SS1: S. 81.

⁶⁸⁷ “Fragment”. // SS1: S. 84–87.

пока родившиеся от неё не построят новый мир. Я призываю людей трудиться только для Вечности (ложное высказывание), стараться изо всех сил — ради того, чтобы послужить Будущему.

Моя книга не пройдёт мимо цели, если хоть один человек заметит нечто необычайное в этой поэзии. Я счастлива, что создала такие стихи; нет такой меры, которой можно измерить значение поддержки, которую мне оказало издательство, опубликовав их. Грядут новые времена. То, что Хеммер предрекает в стихотворении «Столб»⁶⁸⁸, готовится в реальной жизни. Я надеюсь, что не останусь в одиночестве с тем великим, что должна принести.

Эдит Сёдергран

Примечание переводчика: Сёдергран понимала, что наступило время радикальных перемен в жизни и культуре. Судя по письмам, она мечтала, чтобы люди сотрудничали ради нового искусства. В упомянутом титульном стихотворении дебютного сборника Ярла Хеммера «Столб», вышедшего в том же году (1916), что и первый сборник Сёдергран, его автор представил своё понимание будущего единения народов следующим образом:

<...>

Вот разгорается со всех сторон,
вверх поднимается, словно полярный свет,
всё собирается, сгущается... Смотрите, вот поднялся
столб, зажжённый тысячами душ,
от самой от земли до тёмно-синего ночного неба,
вокруг него роятся сонмы серебристых звёзд!

<...>

Det flammar upp från alla horisonter,
det höjer sig som norrskens strålar,
det tättnar, samlar sig... Och se, där står
en pelare av tusen själars eld
från jorden upp i nattens mörkblå rymd,
kringdarrad lätt av stjärnors silvervimmel!

Individuell konst

Några ord i anledning av min bok "Septemberlyran".

Denna bok är icke avsedd för publiken, knappast ens för de högre intellektuella kretsarna, endast för de få individer som stå närmast framtidens gräns.

En tillfällighet har fogat att jag icke kunnat vara med om det yttersta avgörandet vid dikternas urval och icke heller läst korrektur. Till följd därav saknas vissa viktiga dikter och överflödiga ha kommit med.

⁶⁸⁸ Hemmer, J. Pelaren och andra dikter. — Borgå : Holger Schildts förlag. 1916. — S. 8.

Detta ger en viss nuance av skräplighet åt boken, som redan i sig själv står i vårdslöshetens tecken och egentligen icke är något annat än en intim kladd. Även har dateringen bortfallit och där stå om vartannat dikter, mellan vilka ligger ett svalg som mellan min första diktsamling och denna. Vad som gör många av dessa dikter dyrbara är att de stamma från en individ av en ny art. "Solbrandsfärgade toppar", "Vanvettets virvel", "Världen badar i blod" höra till övergångsstadiet. Det nya framträder klart i "Är jag en lögnare", "Framtidens tåg" och det sista fragmentet. Ur dessa dikter strömmar en högre eld, en mäktigare lidelse än icke endast ur mitt förflutnas konsverk. Jag kan icke hjälpa den som icke känner att det är framtidens vilda blod som pulserar i dessa dikter.

Den inre elden är det viktigaste människan äger. Jordklotet tillhör dem som inom sig bära den högsta musiken. Jag vänder mig till de sällsynta individerna och uppmanar dem att höja sin inre musik, detsamma som att bygga på framtiden.

Jag offrar själv varje atom av min kraft för mitt höga mål, jag lever helgonets liv, jag fördjupar mig i det högsta människoanden frambragt, jag undviker alla inflytelser av lägre art. Jag betraktar det gamla samhället som modercellen, som bör stödjas till dess individerna resa den nya världen. Jag uppmanar individerna att arbeta endast för odödligheten (ett falskt uttryck), att göra det högsta möjliga utav sig själva — att ställa sig i framtidens tjänst.

Min bok skall icke hava förletat sitt mål om en enda individ får syn på det oerhörda i denna konst. Jag är säll att hava gjort dessa dikter; det finnes intet mått med vilket man kan mäta vidden av den tjänst förlaget gjort mig i det det givit ut dem. Nya tider stunda. Vad Hemmer frambesvärjer i sin dikt "Pelaren", förbereder sig i verkligheten. Jag hoppas att jag icke blir ensam med det stora jag har att hämta.

Edith Södergran

Södergran, E. Individuell konst. // Dagens Press. — 1918. — Vol. 231. — S. 4.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. «Открытое письмо рецензентам и рыцарям» / “Öppet brev till recensenter och riddare”

Обращение к читателям в газете «Дагенс пресс» 29.01.1919.

В числе исключённых из «Сентябрьской лиры» стихотворений есть среди прочего следующее:

Боги смеются⁶⁸⁹

Люди немного сами могут узнать о себе,
Думают, правда, убоги они, как и в собственной жизни,
им невдомёк то, что боги живут у них тайно
в груди.
Боги смеются. Жизнь — это их удел.
Им управлять колесницей с лучистой упряжкой и т. д.

Это стихотворение (как и многие другие) я напела тем громким смехом, о котором Ницше говорит следующее: «Сегодня я не нашёл никого, кто имел бы для этого силы».

«Не было больше ни пастуха, ни человека — был **преображённый, просветлённый, который смеялся**. Никогда ещё на Земле не смеялся никто, как смеялся он!

О братья мои, я слышал смех, который не был смехом человека — — — и вот теперь меня терзает жажда, печаль, которую не утолить. Жажда этого смеха терзает меня: как же я теперь с этим буду умирать» (Заратустра)⁶⁹⁰. Опираясь на авторитет Ницше, я ещё раз повторяю, что я — индивид нового типа. Под необыкновенным в своём искусстве я имею ввиду не содержание, а **способ**. Лишь

⁶⁸⁹ Входит в сборник «Розовый алтарь» под названием «Боги идут» (“Gudarna komma”).

⁶⁹⁰ Здесь очевидна отсылка к главе «О призраке и загадке» Третьей части повествования Ницше о Заратустре и загадке о пастухе, откусившем голову змеи, заползшей ему в глотку: «**Кто** этот пастух, которому заползла в глотку змея? **Кто** тот человек, которому всё самое тяжёлое, самое чёрное заползает в глотку?». Избавившись от змеи во рту, пастух преобразился, охваченный радостным смехом, и исчез. — Ницше, Ф. Так говорил Заратустра: С. 194–195. Хагар Ульсон толкует подтекст цитирования Ницше Сёдергран как «тяжело доставшуюся ей победу над страданиями и разрухой в ситуации, когда, казалось, пошатнулись сами основы жизни». — Ediths brev: S. 41–42.

с этой точки зрения можно понять моё искусство — и тогда то, что я собираюсь сказать, не будет казаться преувеличением или наивностью. Я обращаюсь к провидческому сознанию Хагар Ульсон и прошу её подтвердить справедливость данного утверждения, а кроме того, прошу Рагнара Эклунда⁶⁹¹ (и других явившихся рыцарей⁶⁹²) отказаться от своих поспешных заявлений касательно моего обращения⁶⁹³. Я буду также признательна, если Хагар Ульсон благоволит осмыслить, насколько хорошо она всё обдумала, когда приписала моему выступлению дешёвые мотивы⁶⁹⁴, чем бросила тень на представителя высшей цели.

⁶⁹¹ На писателя и журналиста Рагнара Рудольфа Эклунда (1895–1946) дебютный сборник произвел впечатление смешения разного рода идей, ассоциаций, символов и картинок (*idéassociationerna, symboler*). Об этом он написал в статье «Футуристическая книга» — [Eklund, R. R.] R. R. E. En futuristisk bok. *Vasabladet*. — 1916. — Vol. 183. — S. 2.

⁶⁹² Не совсем понятно, кого именно имеет ввиду Сёдергран, но негативная коннотация высказывания очевидна. Истинным «рыцарем», который выступил в защиту поэтессы, можно считать писателя Рагнара Эклунда (1892–1960), друга Хагар Ульсон. Он был первым, кто опубликовал положительный отзыв на сборник «Сентябрьская лира» в статье «Поэты и колумнисты». — Ekelund, R. Poeter och kåsörer. // *Dagens Press*. — 1919. — Vol. 7. — S. 5. (10.01.1919). Однако и этому «защитнику» пришлось не по вкусу статья «Индивидуальное искусство»: он счёл, что Сёдергран «выставила себя на посмешище» (*utmanat löjet*). — *Ediths brev*: S. 19. Хагар Ульсон отмечает также поэтов Яльмара Прокопé и Арвида Мёрне — напомним, что последний давал высокую оценку дебютным стихам, но следующие сборники ему не понравились. — *Ediths brev*: S. 37.

⁶⁹³ Речь идёт о выступлении «Индивидуальное искусство».

⁶⁹⁴ Рецензия Хагар Ульсон на «Стихотворения Эдит Сёдергран» открывалась цитатой из Ницше на немецком языке: «“Der Autor hat den Mund zu halten, wenn sein Werk den Mund auftut” (Автору следует держать язык за зубами, когда его произведения открывают рот)», — как советовал пророк из Энгадина, к ученикам которого Сёдергран себя причисляет». Хагар Ульсон считала, что, опубликовав статью «Индивидуальное искусство», Сёдергран «повела себя не как тот, кто проникнут пафосом дела, а как тот дешёвый балаганщик, который сам себя на публике хвалит, — однако это не мешает некоторым её стихам быть правдивыми и страстными». — [Olsson, H.] Hgr. O. *Edith Södergrans diktning*. — *Dagens Press*. — 1919. — Vol. 8. — S. 5. (11.01.1919). В целом Хагар

Так проблема будет решена, и дело закрыто. Первый объявившийся **законный** наследник Заратустры получил свои знания из нескольких источников...

Эдит Сёдергран

Öppet brev till recensenter och riddare

Bland de ur Septemberlyran uteslutna dikterna befanns bl.a. följande:

Gudarna skratta

Människorna veta ej mycket om sig själva,
de tro sig så arma de visa sig i livet,
de veta ej att gudarna bo i deras bröst
oigenkända.
Gudarna skratta. Livet är deras.
De köra vagnen med glödande spann o.s.v.

I denna dikt (bland flera andra) har jag givit uttryck åt det upphöjda skrattet, om vilket Nietzsche säger: "Ingen annan fann jag i dag stark nog därtill".

Ej längre herde, ej längre människa, en **förvandlad, en förklarad, som skrattade**. Aldrig förr på jorden hade en människa skrattat såsom han skrattade.

O mina bröder, jag hörde ett skratt, som icke var en människas skratt — — — och nu tär mig en törst, en längtan som aldrig vilar. Min längtan efter detta skratt tär mig: huru skulle jag uthärda att dö nu". (Zarathustra). Med stöd av Nietzsches auktoritet upprepar jag att jag är en individ av en ny art. Med det oerhörda i min konst avser jag icke innehållet, utan **arten**. Endast ur denna synpunkt kan man förstå min konst — och vad jag har att säga ter sig då icke som överdrift och naivitet. Jag vädjar till Hagar Olssons seende samvete och ber henne bekräfta riktigheten av mitt påstående och i samband därmed ber jag för sakens skull Ragnar Ekelund (eller andra eventuella riddare) återtaga sina förhastade omdömen beträffande min insändare. Även vore jag tacksam om Hagar Olsson ville överlägga huruvida hon varit djup nog, då

Ульсон считала, что статьёй «Индивидуальное искусство» Сёдергран навредила общему делу. — Ediths brev: S. 20.

hon tillskrivit mig billiga motiv för mitt uppträdande, därmed kastande en fläck på representanten för en hög sak.

Därmed torde problemet vara löst och saken utagerad. Den först uppträdde **berättigade** arvingen till Zarathustras läror har fått mottaga lärdomar från många håll...

Edith Södergran

Södergran, E. Öppet brev till recensenter och riddare. // Dagens Press. — 1919. — Vol. 23. — S. 4.