

Формирование мировоззрения Игнаса Шейнюса в Московском университете и шведскоязычное творчество писателя

Имя Игнаса Юркунаса-Шейнюса, как и его драматическая судьба, знаменует собой уникальный феномен XX в.: становление художника в контексте двух культур. Конечно, литовская культура богата просветителями, которых драматические ветры истории занесли на чужбину, где они пустили творческие корни и даже расцвели. Однако скандинавские страны, несмотря на географическую близость к Литве, парадоксальным образом остались далеки для искавших приюта литовцев, как для обычных, рядовых людей, так и для творческих. Формирование Игнаса Шейнюса как писателя в Швеции – едва ли не единственное весомое исключение на фоне двух культур. Необычность этого исключения определяет не само по себе пребывание художника на чужбине, а двуязычный характер художественного самовыражения, своеобразная цикличность дважды родившегося, дважды сформировавшегося художественного дискурса. Сороколетнее литературное наследие И. Шейнюса в Швеции (1917–1959) – это 6 книг разных жанров, изданных на шведском языке, и неопубликованные произведения, подготовленные автором к печати (их в два раза больше). Этого было достаточно, чтобы имя Шейнюса вошло в историю шведской литературы. Жизни Шейнюса вполне хватило бы на две судьбы: Игнаса Юркунаса-Шейнюса (Ignas Jurkūnas-Šeinius), модернизатора литовской прозы начала XX в., и Игнаса Юркунаса-Шейнюса (Ignas Jurkunas-Sceyinius), по-шведски, но балтским голосом заявившего о себе в шведской литературе. В Литве создатель импрессионизма считается классиком. За границей его титулы скромнее, и тем не менее его знают и часто вспоминают: когда-то он возмутил шведский прагматизм странными, психологически окрашенными ценностными установками, неожиданной актуальностью подтекста, значимостью внутреннего зрения. Сегодня говорить об Игнасе Шейнюсе, литовском дипломате в скандинавских странах в межвоенный период (1918–1927), а позже о независимом политике и писателе (1927–1958) нам позволяет богатый материал, хранящийся в Стокгольмском архиве (Stockholms Riksarkiv): документы, связанные с его дипломатической деятельностью, работы писателя, относящиеся ко времени его учёбы в Москве, корреспонденция, а также неопубликованные художественные тексты.

Начало одиссеи Игнаса Шейнюса в Швеции – декабрь 1915 г., когда Центральный комитет Литовского общества по оказанию помощи пострадавшим от войны отправил писателя в Швецию заняться организацией помощи соотечественникам. Несмотря на интриги и разного рода бюрократические препоны, Шейнюс упорно трудился, и его организаторская деятельность, по всей видимости, определила будущую дипломатическую карьеру. В 1919–1922 гг. Шейнюс состоял на службе в пресс-бюро Стокгольма, потом Копенгагена, был первым секретарём в представительстве Литовского государства в Копенгагене, послом в Хельсинки, в 1923 г. литовское правительство назначило Шейнюса посланником Литвы в скандинавских странах с резиденцией в Стокгольме. К тому времени он уже успел «интегрироваться» в скандинавский образ жизни: в 1917 г. женился на шведке Гертруде Сидофф (Sydoff). Жена, кстати, очень помогла Шейнюсу, особенно в начале его творческой деятельности: благодаря её связям имя писателя стало известным в литературных салонах Швеции. Увы, времени для творчества было слишком мало. Заботы, связанные с дипломатической службой, благосостоянием семьи, заставляли заниматься делами более рациональными, чем художественная литература. В жизни Шейнюса, постоянно сталкиваясь, нередко конкурируя, а порой и исключая друг друга, переплетались два рода деятельности – литература и политика. Поэтому в 1927 г., когда в литовском МИДе перестали уделять должное внимание вопросу представительства в Скандинавии, Шейнюс после сложных объяснений с литовскими бюрократами был вынужден уйти с дипломатической службы. Закат официального дипломата, словно по закону равновесия, открыл новые возможности для расцвета литературной деятельности. Совмещая писательство с общественно-политической деятельностью и работой, гарантирующей возможность нормального существования (коммерческое посредничество в литовско-шведских контактах, работа в архиве Шведского кооперативного союза, журналистика), он создал свой мир художественного слова, выраженный на шведском языке.

В шведскоязычном творчестве Шейнюса можно выделить два этапа: ранний, длившийся с 1917 по 1927 г.г., и поздний – с 1940 по 1959 г.г. Время между ними было занято общественной и служебной деятельностью в Литве и Швеции, отдано публицистике, в огромном количестве появлявшейся в литовской и шведской периодике.

Первый период шведского творчества Шейнюса тесно связан с началом его общественно-политической деятельности. В 1917 г. в Стокгольме публикуется очерк литовской культуры (*Litauisk kultur*), в 1918 стихотворения в прозе *Ночь и Солнце* (*Natt och Sol*), многочисленная публицистика. Последующая публицистическая деятельность на фоне

драматических событий истории – канун Второй мировой войны, война и послевоенные годы – позволила вызреть значительно более глубокому многожанровому творчеству: в 1940 г. вышла в свет книга исторической публицистики *Красный поток (Den röda floden)*, в 1942 исторический роман *В ожидании чуда (I väntan på undret)*, в 1943 – путевой очерк *Красное путешествие (Den röda resan)*, в 1945 – публицистическая книга дискуссий *Красный поток захлёстывает (Den röda floden svämmar över)*, в 1949 – книга экономической публицистики *Путешествие по кооперативной Швеции (Resan i samverkans Sverige)*. В качестве законченных, полноценных произведений следует упомянуть и подготовленные к печати рукописи Шейнюса. Их больше, чем опубликованных книг.

Очерк Игнаса Шейнюса *Litauisk kultur* (Jurkunas Sceynius, 1917) (Литовская культура) – первое произведение писателя на шведском языке – сегодня может быть актуальным для литературоведения в двух аспектах: культурно-историческом и интерпретативном. В поле первого оказался бы интеллектуальный и духовный опыт писателя, накопленный им в начале XX в., и несколько позднее вошедшие в его мир актуальности шведской культуры; в поле второго – художественное выражение уже сформировавшихся теоретических взглядов художника. В нашем случае оба аспекта одинаково важны: культурно-исторический срез позволяет проследить формирование философско-эстетических взглядов Шейнюса, определивших не только особенности *Литовской культуры*, но и всего позднейшего творчества писателя, его семантику; а аналитический взгляд, аргументируемый философскими установками писателя и принципиальными особенностями очерка культуры, позволяет объяснить, обосновать глубокие подтекстовые смыслы его творчества. Иначе говоря, культурно-исторический срез раскрывает суть шведско-литовского феномена Шейнюса во временной перспективе нескольких десятилетий, а интерпретация поэтики помогает увидеть особенности индивидуального стиля писателя, ответить на вопрос о литературных воздействиях и философских влияниях.

У написанного на шведском языке очерка Шейнюса *Литовская культура* богатые корни: литовский литературный контекст (уже успевшее утвердиться в литовской культуре в первые десятилетия XX в. мироощущение и мировосприятие раннего модернизма), успешный дебют в литовской литературе самого Шейнюса, новатора художественного слова, импрессиониста¹; систематическое изучение философии искусства в

¹ В 1910–1911 гг. он пишет, а в 1913–1914 гг. публикует роман *Горбун*, в 1912 г. создаёт повести *Лунный свет*, *Волны бушуют*, в 1914 г. в Москве заканчивает повесть *Летний пир*, в этом же году публикует сборник рассказов *Ночной свет*.

Московском университете им. Шанявского (годы учёбы – 1912–1915); объективно возникшая в 1916–1917 гг. необходимость представить шведской общественности малоизвестную литовскую культуру...

Из трёх вышеуказанных предпосылок появления *Литовской культуры* – литературного опыта, учёбы в университете и политических реалий – наиболее важной была, видимо, вторая – изучение философии искусства в Москве. Московский народный университет был «единственным вузом, доступным для человека, закончившего учительскую семинарию» (Žekaitė, 1999, 50). Однако это никак не сказалось на качестве знаний и жажде познания. Шейнюс серьёзно и глубоко, причём не один год, изучал дисциплины, связанные с философией искусства. Итогом учёбы в 1915 г. стала дипломная работа – *Введение в философию искусства*. Позже отдельные части этой работы, состоящей из шести глав (*Художественное творчество; Теории искусства; Искусство и религия; Пути и перепутья искусства; Художественная критика; Методы истории искусства*), писатель будет публиковать и в Литве (для журнала «Varas» он переведёт с русского на литовский язык вторую главу *Теории искусства*), и в Швеции (для авторитетного литературного журнала «Bonniers litterära magasinet» переведёт на шведский язык отрывки из глав *Художественное творчество; Пути и перепутья искусства; Искусство и религия*). *Введение в философию искусства* Шейнюса – это теоретическое осмысление законов и тенденций развития искусства, сугубо рациональное размышление о природе творческого сознания и художественного восприятия. А в очерке *Литовская культура* теоретические положения представлены читателю уже в форме беллетристики. Центр семантической тяжести приходится здесь не на теоретическое осмысление, а на проявление литовского мироощущения и мировосприятия, которое, как утверждает писатель, нашло отражение в конкретных произведениях литовского искусства. Свою позицию автор аргументирует порой сложно поддающимися объективизации интуитивными ощущениями писателя. С другой стороны, даже в глубине субъективных рассуждений просматриваются методологически рациональные обоснования, свидетельствующие о зрелой готовности автора говорить о проблемах искусства. В годы учёбы в Москве Шейнюс много и серьёзно занимается, стремясь глубже постичь философские и эстетические основы модернизирующегося европейского искусства начала XX в. Именно зрелость художественного восприятия, достигнутая в университете и определяет, видимо, тот факт, что эстетические воззрения писателя впоследствии лишь незначительно корректировались. Обогатившись в течение последующих пяти творческих десятилетий семантической прозрачностью и более ясной поэтикой, они остались близки

тем положениям, что сформулированы во *Введении в философию искусства*.

Чтобы лучше увидеть и понять теоретические истоки *Литовской культуры* Шейнюса (и вообще его шведскоязычного творчества), обратимся к тем рассуждениям *Введения в философию искусства*, которые позже эхом откликнутся в художественных произведениях.

Первая глава *Введения Художественное творчество* – едва ли не самая субъективная и поэтичная. Наверное, не случайно большая часть этого текста (без каких-либо изменений) вошла в написанную на русском языке литературную импрессию Шейнюса *Смерть и Человек*. Поскольку она не датирована, сложно сказать, какой из текстов – *Введение* или импрессия – первичен (*Смерть и Человек* так и осталась в учебной тетради тех лет). Импрессия послужила своеобразным вступлением к теории искусства Шейнюса:

Бытием неумолимо управляют противоречивые силы: они непрерывно борются за судьбу человека. Одна из них, украшенная венками из цветов, воспевает радость утра и творит жизнь. Другая поднимается из ночной бездны и несёт с собой грозную волну небытия. И всё, чего она касается, что встречается ей на пути, – всё цепенеет, умирает в мгновение ока.

Вот так борются, встречаясь, жизнь со смертью, но не могут разрешить вечного спора бытия. Даже когда смерть победила, глядишь, то там, то сям снова вспыхивает огонь жизни, и постепенно на развалинах расцветают лилии.

И начинаешь, человек, понимать, что живо только то, что знаменует будущее, что сегодня ещё не зародилось. Только для будущего светит солнце, только для будущего открывается сегодняшний день. Настоящее – порог небытия, дверь в смерть, в вечную ночь. Когда человек понял тайну небытия, для него остается только одно: держаться за мгновение, хотя его скоро поглотит тьма небытия. Сегодня человека – уже небытие, его жизнь – это завтра. Поэтому бытие есть только впечатление. Назначение искусства – воспевать завтрашнее мгновение, потому что оно очень быстро уйдёт в небытие.

Поэтическое переживание бытия и императив человеческого восприятия, рождающиеся на страницах литературной импрессии Шейнюса и в первой главе его теоретического *Введения*, формируют и особенности художественного выражения – это и риторическая интонация, почти гимн всему теоретическому контексту, и вместе с тем субъективное выражение экзистенциалистского мировосприятия, питавшего разные модернистские направления начала XX в. (в случае с Шейнюсом – импрессионизм).

Введение в философию искусства Шейнюса – это не столько реферативное изложение полученной в Московском университете

информации о разных теориях искусства, сколько индивидуальное переосмысление приобретённых знаний, а подчас – даже поэтизированное их переживание. Обсуждение того или иного художественного метода свидетельствует о связи говорящего с тем или иным мировоззрением. Создаётся впечатление, что автор не мыслит себя глядящим со стороны, вне контекста искусства:

Самый опасный враг художественного творчества – рационализм со всеми формами его утверждения: расчётливыми, чёрствыми, поверхностными. Для рационализма важно всё понять, всё объяснить: он всё взвешивает, но ни о чём не размышляет. Он стремится проникнуть не только туда, куда нужно, но и туда, куда искусству проникать совсем не следует. Теми же способами, с помощью которых рационализм подчиняет области свободного сознания, он жаждет подчинить себе и полёт духа, полёт искусства, – саму жизнь. А она в его тисках совсем задышается. Умирает.

Творения рационализма – однодневки. Рационализм убивает дух творчества. Озабоченный проблемами конкретного времени и места, он уничтожает корни творчества: творчество ведь рождается за тем, чтобы оставаться бессмертным.

Отмечая взаимосвязь произведения и художественного процесса и тем самым актуализируя важность творческого сознания, Шейнюс в качестве выхода выбирает позицию Сигурда Христиансена (Christiansen, 1909, 16): *Человек не хочет умирать и зверь*. Между прочим, этот тезис, текстуально чуть более развёрнутый, будет не однажды повторен на шведском языке и в позднейшем художественном творчестве Шейнюса (например, в стихах в прозе *Ночь и Солнце*, в романе *Спустишь на землю*). А во *Введении в философию искусства* автор будто мимоходом проговаривается об экзистенциальном восприятии человеком самого себя. Но на самом деле он погружается в самые глубины альтернативы материи-духа – проблемы, в решении которой к однозначному выводу не пришёл ни один философ. С энтузиазмом декларируя прерогативу духа над материей, Шейнюс отвергает последнюю как субстанцию, не имеющую значения для проявления духа:

Становится ясно, что мир физических явлений всё время повторяется, возвращаясь к прежним формам или даже к гибели, а мир духовных проявлений увеличивается, представляя всё новые и новые формы самовыражения. Действительно, сама материя, находясь в постоянном движении и всё время видоизменяясь, не создаёт ничего нового; а дух, устремляясь к глубинам ощущений и познания, открывает всё новые пространства. <...> Духовная свобода освобождает любую материю, создавая новую духовную ценность. А формы этой ценности –

бесконечны, их возможности безграничны, неисчерпаемы. Нужно лишь осознать это!

В последующих главах *Введения (Теории искусства; Пути и перепутья искусства)*, в размышлениях об искусстве как способе познания мира обнаруживаются близкие переключки с теми или иными традициями философии искусства. В их опыте Шейнюс пытался найти те черты, которые подтверждали бы его понимание «творческой воли» — ядра творчества, его сути. Априори принимая теоретические выводы *Введения* и эстетическую «программу» художественного творчества Шейнюса, увидим, что философско-эстетические воззрения писателя не обнаруживают абсолютного соответствия ни с одной из теорий искусства, ни с одной из философских систем. На первый взгляд может показаться, что эстетические установки Шейнюса мозаичны, эклектичны. Можно предположить, что это обусловлено спецификой литовской литературы начала XX в. — времени эстетической эклектики, горячего стремления освоить (поэтому оно и выразило себя в коэкзистенциальных формах) запоздалый последовательный опыт философии искусства. Но более внимательный взгляд свидетельствует о том, что на базе существовавших тогда теорий искусства Шейнюс целенаправленно создавал свою эстетическую модель, своё антропологическое предствление о художественном творчестве, которому присущи черты романтического модернизма. В общем контексте художественно-философских систем именно эти черты позволяют сегодня определить хотя бы условно те рамки, в пределах которых «двигалась» идея «творческой воли» Шейнюса. Следуя за разными аспектами этой идеи (свободы, вдохновения, чувства и рацио, и т.д.), можно приблизиться к другим, по своей сути очень часто взаимосвязанным философским системам. В общих чертах можно утверждать, что философское понимание творческой воли у Шейнюса расположено в поле идей Иммануила Канта — Фридриха Ницше. Но представляя развитие творческой мысли Шейнюса, важно отметить не столько аспекты её соответствия философской традиции, сколько аспекты её отличия от последней.

В центре теоретических размышлений Шейнюса об искусстве (а чуть позже — и о художественном изображении мира) находится феномен «сознания художника» и связанная с ним проблематика аспектов творчества. Область размышлений Шейнюса можно очертить с помощью следующих «формул»: *творчество есть глубинная суть сознания; творчество — единственное бессмертное выражение души; творчество — единственная форма свободы; дух творчества — безграничность, поэтому перспектива её выражения непознаваема.* Эти «формулы» описывают основную в системе Шейнюса эстетическую категорию творческой воли

(для её обозначения автор использует и синонимы – *творческие силы, энергии жизни, созидательные силы, жажда жизни*).

Сформулировать, объяснить смысл своей модели «творческого сознания» Шейнюс попытался в главе *Пути и перепутья искусства*. В ней творчество понимается как витальная сила мира, а искусство – как образ этого мира. Здесь созвучие творческого сознания Шейнюса («созидательные силы мира») с идеей индивидуальной витальности Ф. Ницше может показаться очень близким. Размышления Ницше о превращении бытия Шейнюс, кажется, пытается соотнести со становлением искусства, с сутью и развитием творческого сознания. Исходные позиции как будто одинаковы: разнообразие искусства (ему сродни разнообразие мира) обосновано чистым проявлением свободы. Однако категория творческой воли совпадает у немецкого философа и у Шейнюса лишь в качестве идеи творческого импульса, но не как дальнейшее бытие или развитие этого импульса. Творческая воля Ницше, терзаемая инстинктами и стихией духа, неизбежно уничтожает гармонию между душой и телом. А творческая воля Шейнюса остаётся на характерном для романтического мироощущения уровне гения – уровне духовного идеала. Творческий импульс остаётся здесь актуальным настолько, насколько он может объяснить глубинные, подсознательные тайны искусства. Этот водораздел становится особенно очевидным, когда во *Введении в философию искусства* Шейнюс размышляет о формалистских тенденциях в искусстве. Тут автор открыто сопротивляется так называемым авангардным тенденциям в искусстве, потому что *разрушение мировой воли проявляет себя в искусстве тенденциями обезличивания*. Ещё более отдалится авангардный мир, когда в *Литовской культуре* речь пойдёт о духовных истоках и возможностях балтского искусства. Но не противоречил ли писатель самому себе? Размышляя в очерке культуры о гносеологическом аспекте творческого сознания, Шейнюс словно забывает о «верности» пропагандируемой во *Введении* идее мировой воли, витальной, ни от чего не зависящей: как только в поле дискуссии обнаруживаются проявления исторического сознания, в мировоззрении размышляющего неизбежно укрепляются позиции романтизма. Эстетическому восприятию Шейнюса, которое представлено в *Литовской культуре* (а возможно, вообще в его творчестве шведского периода), романтический аспект раннего модернизма очень близок. С другой стороны, проявляющаяся во *Введении в философию искусства* и в *Литовской культуре* эстетика романтического модернизма не совсем однородна. С западными тенденциями философии искусства её объединяют аспекты иррациональности, хотя не прекращающийся поиск идеала прочно связывает её с литовской традицией раннего романтизма. Рассмотрим

границы, очерчивающие модель «творческого сознания», которое, по мысли Шейнюса, и создаёт эстетические ценности.

«Творческая воля» стремится придать форму творческому импульсу. Однако уже в самой сути художественной формы заключена изначальная иррациональность: творческая воля ищет то, что разум ощутить не может, что недоступно для него, то, что было бы «над материалом и формой». Несмотря на парадигматические изменения, иррациональное начало в эстетике и в художественном творчестве Шейнюса останется объектом постоянных дискуссий. Иррациональные тенденции в его произведениях, написанных на шведском языке, постепенно станут не только семантической проблемой существования, но и характерной стилистической особенностью поэтики. Так, в эпическом творчестве Шейнюса порой легко, даже как-то небрежно, мелькнёт факт (утверждение, слух, впечатление), который тут же иносказательно превратится в парадокс и вдруг неожиданно повернётся какой-то новой, ещё неизвестной стороной. Парадоксальный способ мышления – действительное орудие иррациональности. В литературе мыслить парадоксально – это и играть с текстом (прекрасный пример – поздний роман *Кентавр ржёт*), и сказать что-то новое, но семантически важное. Ранних примеров парадоксального мышления немало уже во *Введении в философию искусства*. Так, рассуждая о категориях истины, добра и красоты в искусстве, он вдруг неожиданно, парадоксальным образом подчёркивает иррациональные основы **творческой свободы**:

Истина и добро необходимы художнику настолько, насколько они способны привести к самому творчеству. Художнику необходимо познать мир, чтобы он мог творить в нём. Но не хуже, чем мир, он должен познать самого себя. Истина, растворяясь в художественном произведении, неизбежно приобретает новую вымышленную суть. Истина становится равноценной лжи – своему самому жестокому врагу. Она соединяется с ложью – во имя новой мирной жизни. В художественном произведении, с нашей житейской точки зрения, истина оказывается так же ценна, как и ложь.

*Не приближайтесь к искусству, ведомые идеями познания или морали! Ценности истины и морали служат целям высшего бытия, но не искусству. Объединить истину и добро в единство невозможно, как невозможно объединить их **в природе искусства**. И истина, и добро нетерпимы к своеволию, а ведь для художественного творчества своеволие, свобода – это самое главное богатство.*

Границы иррациональности, не всегда ощутимые, но являющиеся постоянными спутниками творческого сознания, тесно смыкаются с эстетическими категориями метафизики: «чувственного образа», «безобразного импульса» и т.п. Чтобы объяснить их суть и смысл (которые,

кстати, связаны с идеей Ницше о новой культуре – «арене свободной игры»), Шейнюс неизбежно должен был вернуться к разговору об отношениях искусства со зримым миром. Здесь проходит строгая граница: творчество – это не копирование природы, а её метафизическая форма, призванная её (природу) опровергнуть:

Искусству чужд зримый мир. Искусство, подчиняясь импульсам души, творит своё бытие мира. Из зримой природы берётся только материал, который по законам творчества творит новое бытие – опровергающее материальное.

Поиск онтологических координат «созидательности искусства» во *Введении в философию искусства* связывается с другой предпосылкой, на основе которой выросла его *Литовская культура*: с самим контекстом литовской литературы начала XX в. и позицией Шейнюса в этом контексте. Если сравнивать *Введение* с очерком культуры, то в последнем эстетические реминисценции литовского опыта ярче философских. И это не удивительно, если иметь в виду, что цели интуитивизма и индивидуализма, как противопоставления рационализму и миметической ограниченности, уже были достигнуты и утвердились в литовской эстетической мысли в течение первых десяти-пятнадцати лет XX в. Шейнюс (наряду с С. Шилингасом, В. Миколайтисом-Путинасом, Б. Сруогой и др.), будучи активным участником процесса модернизации литературы, смены литературных вех («*Vaivorykštė*» 1913–1914 гг., «*Pirmasai baras*» 1915 г.), принадлежал к новому поколению творцов неоромантического направления. Развивая антипозитивистские положения предшествующей литературы (С. Кимантайте-Чюрлёнене, Й. А. Гербачаускаса), эти писатели прокладывали путь для индивидуального самовыражения, утверждения прерогативы художественной формы произведения. Говоря об эстетической модели художественного сознания у Шейнюса, мы уже отмечали его несогласие с чисто модернистским представлением о творческой воле. Однако романтический аспект творческой воли у Шейнюса тоже не должен абсолютизироваться. Смысл и назначение искусства (творческой воли), согласно эстетическим положениям Шейнюса, отнюдь не в том, чтобы гармонизировать, сглаживать экзистенциальные столкновения (что характерно для романтизма). Поэтому и в художественном творчестве писателя (напр., в стихах в прозе *Ночь и Солнце* и даже в романе *В ожидании чуда*) всё чаще будут возникать противоположности (природа – человек, художник – общество, человек – история, чувство – воля и т.д.), а естественное состояние творческого духа будет пониматься как поиск представлений его (художника) души. Именно в этом, по мысли Шейнюса, и заключается витальность искусства, неповторимость и бесконечность самого процесса творчества.

Поколение единомышленников Шейнюса в литовской литературе первого-второго десятилетий XX в. свою задачу видело в формировании модели раннего модернизма. Для неё были характерны своеобразные формы народного романтизма, свидетельствовавшие о зависимости мироощущения и поэтики от почти тысячелетней традиции. В *Литовской культуре* Шейнюс словно развивает эту программу эстетических ценностей. Теперь уже на шведском языке он не только проводит и осмысляет чёткий водораздел между концепциями позитивистской и романтической эстетики, т.е. концом XIX в. и феноменом рубежа веков, но и намечает границу между романтическим модернизмом и заявляющими о себе современными способами выражения, характерными для литовской литературы второго и последующих десятилетий XX в. Поэтому в *Литовской культуре* на фоне размышлений о творчестве (в разделах *Литва и искусство; Искусство и литовские будни; Творческая мощь литовцев*) представлены (хотя и не на правах главного объекта исследования) этапы творческой эволюции литовского искусства и его ценностные критерии. Сознательно их не акцентируя, Шейнюс в *Литовской культуре* охарактеризовал и сформулировал в качестве постулатов принципы, определяющие эстетическую ценность произведения искусства. Эти принципы стали основой его мироощущения, нашедшего отражение во всех позднейших произведениях, созданных на шведском языке. Парадоксально, но *Литовская культура* Шейнюса, оставаясь «скромным» и, к сожалению, не очень информативным культурологическим исследованием, в то же время сыграла определяющую роль в его творческом становлении в шведский период. Однако для шведских литературных критиков тех лет, обративших внимание на выход книги, онтологический аспект *Литовской культуры*, её глубинный смысл так и остался незамеченным (Söderberg, 1917, 5; Rosenborg, 1919, 5; W.S-hn, 1918, 11). И это неудивительно: общество, в котором не было хотя бы общего представления о литовской культуре, не в состоянии было рассмотреть ещё и основы её контекстного существования. Но уже то, что Шейнюс заговорил о существовании литовской культуры, об её аутентичности, вообще о литовском менталитете, на тот момент значило очень много. И было необходимо. Представление о физическом, а тем более, духовном облике литовского народа в шведском обществе начала XX в. было весьма туманным, а возможно, и вообще отсутствовало. И хотя книга о литовцах и Литве могла быть познавательной только для того читателя, у которого была предварительная, и может быть, даже «врождённая», информация о традиции литовского мироощущения и о литовском мировосприятии, для Шейнюса она стала способом преодолеть порог отчуждения, разделяющий соседние народы.

Сегодня интертекстуальный аспект *Литовской культуры* вскрывает парадокс обеих культур. Его ядром становится то обстоятельство, что на шведском языке были определены водоразделы в литовской эстетике (разрыв между сутью позитивизма и романтизма в эстетике и движение художественного сознания от романтического модернизма ко всё ярче вырисовывавшимся модернистским формам). Результат парадокса — неудавшаяся коммуникация культур (или удавшаяся только на поверхностном, информативном, уровне). С одной стороны, в контексте литовской эстетической мысли эта позиция Шейнюса осталась неизвестной (это и понятно, ведь она была озвучена на шведском языке); с другой — информация об эволюции литовской эстетики не достигла и предполагаемого адресата, т.е. шведского читателя, чьи подсознательные эстетические ощущения никак не связывались с обсуждаемым объектом — литовской культурой. Поэтому глубинный смысл *Литовской культуры*, который должен был представлять определённый интерес в контексте скандинавского мироощущения и который мог стать важным этапом в развитии литовского художественного сознания, не был в своё время (а возможно, и не мог быть) до конца семантизирован.

И тем не менее, *ценностные* ориентиры литовского мироощущения в творчестве Шейнюса остаются очевидными даже для читателя, не осознающего их онтологического смысла. Наиболее ярко они проявляют себя в тех написанных на шведском языке произведениях Шейнюса, в которых само семантическое пространство вырастает на основе этической или биографической фабулы. В этом смысле прежде всего и следует упомянуть его *Литовскую культуру*. Книга, наряду с аналитическим обзором видов литовского искусства, включает в себя очень интересные вводные (*Литва и искусство; Искусство и литовские будни*) и заключительные разделы (*Творческая мощь литовцев*), в которых автор пытался дать философскую характеристику основных черт литовского менталитета, поразмышлять о сути художественного самовыражения в литовской жизни.

В представленной Шейнюсом концепции культуры соединяются два начала: одно — рациональное, философски осмысляющее творческий дух и менталитет литовцев, а другое — субъективное, индивидуализирующее саму оценку писателя. Но для обеих характерна семантическая и поэтическая ясность, порой доходящая до категоричной однозначности. Это происходит, когда писатель размышляет, например, о смысле искусства в рамках строгой альтернативы: культура — это творение духа или культура — это материальное выражение? Тут писатель смело выносит чудеса цивилизации за рамки культуры: *Навести мост, перевести с чужого языка, свершить всё, что совершено в Германии и*

во Франции, — это ещё не культура. Чужой опыт творит только материальные ценности. Шейнюс, для которого ценность культуры заключается в её аутентичности, так характеризует её истоки: *Культура — это творческая сила народа. Культура — это великий процесс становления. Это жажда всё нового творения, которое испытывает дух*. Ясно, что в своём понимании литовской культуры Шейнюс пытается соединить общие онтологические аспекты с индивидуальными, определёнными его личным творческим опытом. Граница между духом народа и духом художника в самом определении культуры размывается, и переосмысление самой категории художественного мира придаёт ей импрессионистскую выразительность. Сейчас сложно сказать, сознательно ли Шейнюс «сплелал» аналитическое и импровизационное описание исследуемого объекта. Возможно, просто подчинился внутреннему голосу, говоря о том, что близко. А может быть, перо незаметно направлял опыт импрессиониста: ведь такая манера высказывания уже не однажды вызывала одобрение. Например, в Москве об изданной на русском языке импрессионистической новелле *Чары земные* благосклонно отозвался в своём комментарии символист Юргис Балтрушайтис.

В первом разделе *Литовской культуры*, который называется *Литва и искусство*, разговор начинается с основополагающих категорий культуры: личности художника и самой природы искусства. Один из названных объектов, **личность художника**, созвучный уже упоминавшемуся определению С. Христиансена, формулирует, опираясь на идею А. Шопенгауэра о *Свободе воли: Человека создаёт природа. Он принадлежит ей всем телесным естеством. Но человек не хочет умирать, как умирает птица или дерево. Из такой воли рождается художник (творец), из такой воли рождается искусство — порождение духа* (Šeinius, 1917, 10). Если отрицать его миметический характер, то другая основополагающая категория, **природа искусства**, соответствует прерогативе эстетизма, утверждающей в художественном самосознании литовской литературы начала XX в.: *Искусство по своей сути не является эхом реальности. Творчество — свой собственный мир, не подчиняющийся внешним законам и порядку* (Šeinius, 1917, 11). Конечно, если бы Шейнюс высказал эти мысли на родном языке, то в контексте литовской литературы и критики второго десятилетия XX века это не было бы новостью. Было бы достаточно сложно затмить, к примеру, С.Кимантайте-Чюрлёнене: она одной из первых, и в очень экспрессивной манере, заговорила о важности свободы художника, об эстетике неоромантизма (эссе *Литва*, 1910). Модернистский «выпад» Й. А. Гербачаускаса, утверждавшего в литературе взаимодействие фольклорного мировоззрения и художественной эксцентричности (эссе *Терновый венок*, 1908), даже спустя десятилетие

оставался непревзойдённым ни по убедительности, ни по манере изложения. Но Шейнюс, возможно, и не ставил себе такой цели, когда писал по-шведски свою *Литовскую культуру*. Ведь её первая и основная функция в данной ситуации – информативная, познавательная: познакомиться шведскую общественность с особенностями литовского художественного сознания и способами его выражения в литовском искусстве. Мысль писателя порой удалялась от разговора о конкретных формах выражения народного сознания, устремляясь к важному для самого Шейнюса философскому поиску в искусстве творческой воли, творческого сознания. Но несмотря на это, автор очерка чётко осознавал свою задачу. Об особенностях литовского менталитета Шейнюс говорит, словно бы «оглядываясь» на особенности скандинавского восприятия мира – рационального, конкретного, основанного на примате осязания. В качестве высшей ценности литовского искусства писатель отмечает его «чистую антиутилитарность», и это полностью отвечает желанию автора «прочувствовать» этот шведский мир и усомниться, пусть и с оговорками, в прагматизме шведского менталитета. Духовность, антиутилитаризм – своеобразный гарант художественной аутентичности: *Литовское искусство во всём его разнообразии – творческое искусство, не лишённое крыльев вдохновения. Искусство – как сама природа: само по себе ценность, само по себе красота* (Šeinius, 1917, 13).

В *Литовской культуре* разговор о соотносимости природного хаоса (также чуждого утилитарности) с искусством определяет и утверждение соотносимости мира природы с самим человеком, «творцом». Именно здесь впервые заявлен мотив, столь характерный для всего позднейшего шведскоязычного творчества Шейнюса, – мотив борьбы человека и природы (позже мысль об этом противостоянии будет художественно переосмыслена в стихах в прозе *Ночь и солнце*, а в романах *В ожидании чуда*, *Спустись на землю*, *Зигфрид Имерзельб* она прозвучит и в высказываниях персонажей, и в тексте повествователя). Именно этот мотив, если отбросить стремление человека к согласию с природой, способствовал бы появлению и развитию в литовской литературе начала XX века, с её моделью романтического модернизма, новых форм выражения. В шведскоязычном творчестве Шейнюса параллель, которую он проводит между человеком и природой, весьма своеобразна; прямых аналогий между ними практически нет. Человек либо рефлектирует по поводу природы, либо осознает себя в противостоянии (и даже в борьбе) с ней. В *Литовской культуре* автор пишет: *Сам человек – удивительное создание. Он занимает в природе исключительное место. Он принадлежит ей лишь своим телом. Однако дух человека – в вечной борьбе с природой. Он знает, что только борьба – это путь к новому, индивидуальному бытию* (Šeinius, 1917, 13). А в

литовской литературе в 1910-ые годы это сравнение человека с природой воспринималось как своеобразное превращение семантической аналогии в стилистический стереотип поэтики.

Шейнюс соотносит разнообразие в природе с поисками оригинальности в искусстве (раздел *Искусство и литовские будни*). Однако индивидуальный стиль мотивируется здесь по-своему и весьма нетрадиционно. Надо сказать, что мысль о связи творческой индивидуальности с природными формами является не новой в эстетической мысли, а скорее классической. Ещё Аристотель в своей *Поэтике* призывал путём мимесиса, т.е. «творческого подражания», учиться у природы, этого неисчерпаемого источника выразительности. *Поэтику* античного мыслителя Шейнюс внимательно изучал в Московском университете. Античные принципы художественной выразительности лаконично представлены им в его *Введении в философию искусства*. Но, видимо, поняв мимесис как слепое подражание, а мысль о разнообразии природных форм, которым следует подражать, как опасность утверждения стереотипа в литовской поэзии, Шейнюс избегал и того, и другого. Мимесис он заменял полётом фантазии, видением, и в природе он не пытался расслышать отголосков своей души, природа была для него участником драматического диалога, позволяющего почувствовать себя равноправным оппонентом на очной ставке с тайной бытия.

В мировоззрении Шейнюса параллель между природным хаосом и духовной природой человека очевидна, пожалуй, только в одном случае: когда она подтверждает саму витальность бытия (как экзистенциального, так и творческого): *Искусство – это солнце для души. Солнце, которое светит, когда захочет и как захочет* (Šeinius, 1917, 15). Такая параллель кажется автору чем-то само собой разумеющимся, потому что в свете этого сравнения он рассматривает и другие аспекты искусства.

Хотя в очерке о литовской культуре Шейнюс определяет мастерство конкретного художника (индивида или всего народа) как обязательный фактор художественного творчества, в то же время он утверждает связь мировоззрения художника со всеобщим. Подобно тому, как гуманистическая направленность индивидуальной выразительности художественного слова определяется природой самого языка, его всеобщностью, так оригинальное искусство ищет общечеловеческие смыслы в природе. Это убеждение в полифонической основе выразительности сформировалось у Шейнюса благодаря многим факторам: участию в развитии литовской литературы, учёбе в Московском университете им. Шанявского, где складывались основы его философии и вообще мировоззрения, а также необходимости отвечать на новые культурные вызовы современности (жизнь в Швеции).

ЛИТЕРАТУРА

- Christiansen, S. 1909. *Philosophie der Kunst*. – Berlin.
- Rosenborg, E. 1919. *Litauisk kultur, in Dagens Nyheter*.
- Scheynius, I. *Litauisk kultur. 1917*. – Stockholm: Ord och Bild.
- Scheynius, I. *Natt coh Sol. 1918*. – Stockholm: Svenska Andelsförlaget.
- Scheynius, I. *Введение в философию искусства, in Stockholms Riksarkiv*. Vol. 1.
- Söderberg, H. *En bok om den litauiska kulturen, in Stockholms Dagblad, 1917 12 16*.
- Žėkaitė, J. 1999. *Ignas Šeinius*. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- W.S-hn. *Nya böcker, in Stockholm, 1918 12 22*.

Developing of Ignas Scheynius Philosophy at Moscow University and his Swedish Writing

Ignas Jurkunas Šeinius (also Ignas Jurkunas Scheynius, 1889–1959) is a phenomenon nurtured by three cultures (Lithuanian, Swedish, Russian). In the philosophic-essayistic “program” of the writer, discussed in the paper, the reminiscences of those schools are envisaged.

The brightest and most conceptual guidelines of Scheynius world-view were discovered having analysed the materials of the Stockholm National Archive and his particular works: the Moscow University graduation paper *Introduction into the philosophy of art*; the cultural study *The culture of the Lithuanians* written in Swedish, and having reviewed the Lithuanian literature tradition and trends in a circumspet way. The paper reconstructs the general aesthetic-philosophic concept of the writer, which is the base of the literary heritage created in Swedish in the course of fifty years.

Polyphonic view on the Lithuanian-Russian-Swedish correlations in the artistic world-view of Scheynius has discovered a surprising paradox of cultures, in the centre of which there is the fact that the changes occurred in the *Lithuanian* essayistic and expressed in *Swedish* stays not evaluated as an important cultural information: *Culture Study* written in Swedish is unknown to the Lithuanian reader and beyond understanding for the Swedish reader because of the differences in the culture mentality. Whereas Scheynius stated a unique observation (which is restored from the whole of his attitudes in the paper) about the development of the Lithuanian literary self-awareness from the positivistic-romantic antithesis towards the romantic modernism, and finally, clear modernistic forms. The theoretical base for this observation was generated by Scheynius’ art studies at the Shaniavski University in Moscow.

Key words: *Ignas Jurkunas Scheynius, correlations of Swedish-Lithuanian cultures, philosophy studies at the Shaniavski university in Moscow, philosophic-aesthetic concept, literary awareness.*