Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«Национальный исследовательский Нижегородский государственный
университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

КОБЛЕНКОВА Диана Викторовна

ШВЕДСКИЙ РОМАН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ

Специальность – 10.01.03 – Литература стран зарубежья
(шведская литература)

Диссертация на соискание учёной степени
доктора филологических наук

Нижний Новгород – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……4

Глава 1. Шведская литература и внелитературные факторы её развития в XX – начале XXI века…….25

1.1. Приоритеты шведского литературоведения: школы, теории, методологии……25

1.2. Понятие художественной условности: теоретические подходы и дефиниции……..34

1.2.1. Первичная и вторичная условность в отечественном литературоведении……...34

1.2.2. Формы и приёмы вторичной условности в шведском литературоведении……...45

1.3. Шведская сатира XX–XXI веков. Этика и эстетика……....53

1.4. Неомифологическая проза и «нобелевский формат»……..65

1.5. Преодоление постмодерна……79

Глава 2. Поэтика условности в социальном романе Швеции…….96

2.1. Антиутопия П.К. Ершильда «Охота на свиней»……..98

2.2. Электра в фильме И. Бергмана «Персона» и неомифологическом романе И. Лу-Юханссона «Электра. Женщина 2070 года». Между утопией и антиутопией……...113

2.3. «Шведская модель» в романах-метафорах М. Флорина «Сад» и «Братцы-сестрицы»……...124

2.4. Литературные мифы и феминизм XXI века. «Пеппи Длинныйчулок» А. Линдгрен и детектив С. Ларссона «Девушка с татуировкой дракона»……...134

Глава 3. Политическое измерение условного романа…….150

3.1. Идея власти в «романе с ключом» П.У. Энквиста «Пятая зима магнетизёра»……...151

3.2. Религиозно-политический памфлет П.К. Ершильда «Путешествие Кальвиноля по свету»……162

3.3. Политические мотивы в фэнтезийном романе
А. Линдгрен «Братья Львиное Сердце»……....180
3.4. Сиквел П.К. Ершильда «Хольгерссоны» и генезис
образа карлика в шведской прозе XX века……194
3.5. «Тератологический» роман К.Ю. Вальгрена
«Ясновидец»: политическая риторика в эпоху (пост)постмодернизма…..206
3.6. «100 лет и чемодан денег в придачу» Ю. Юнассона,
или История как анекдот……221
Глава 4. Художественная условность в религиозно-этическом романе….234
4.1. Роман-пикареск С. Дельбланка «Пасторский сюртук»……239
4.2. Роман-Евангелие Ё. Тунстрёма «Послание из пустыни»……..260
4.3. Роман-молитва Т. Линдгрена «Путь змея на скале»…….273
4.4. «Дочь болотного царя» Х.К. Андерсена
и одноимённая притча Б. Тротциг……..285
4.5. Постмодернистские «Пути к раю. Комментарии
к ненаписанной рукописи» П. Корнеля. Нелинейное письмо……296
**Глава 5. От модернизма к модернизму: поэтика условности
в психологическом романе**……...313
5.1. Апология страха в постмодернистском
контексте: «биографический» роман Ч. Юханссона «Лицо Гоголя»……315
5.2. Аутистический роман воспитания П.У. Энквиста
«Библиотека капитана Немо»……326
5.3. Роман-парабола Т. Линдгрена «Шмелиный мёд»……340
5.4. «Магический реализм» в романе М. Аксельссон
«Апрельская ведьма»……...349
5.5. «Осколки разбитого зеркала» К. Фалькенланд
как метафизическая психодрама……361
Заключение……375
Библиография……...381

ВВЕДЕНИЕ

Литературный процесс XXI столетия обозначил новые тенденции в искусстве. В связи с этим можно подвести итоги сложных и интересных десятилетий второй половины XX – начала XXI века.

Одной из проблем, обсуждаемых современными исследователями, является положение национальных литератур: сохраняют ли они прежние традиции, сторонясь глобализации, или осваивают опыт мирового искусства вместе с другими литературами «центра»? Этот вопрос тем более интересен сегодня, поскольку развитие литературы XX века показало, что постмодернизм – основное направление этого периода – не был тотальным явлением, многие национальные литературы отреагировали только на изменение формы, сохранив этическое содержание произведений.

Шведская литература на каждом из этапов социально-экономического пути, от успешных 1960-х до кризисных 2000-х, предъявляла государству высокие требования. Это говорит о том, что искусство в Швеции неразрывно связано с социальными процессами. Более чем справедливо суждение И. Элам, написавшей, что «превращение Швеции из бедной аграрной страны в постиндустриальную нацию было и остаётся центральной темой шведской прозы»[1].

Как известно, начало новой идеологии было положено в 1928 году, когда лидер социал-демократов Пер Альбин Ханссон (*Per Albin Hansson*, 1885–1946) в дебатах высказал идею создания такой Швеции, которая была бы *хорошим домом для народа*, где все бы заботились друг о друге. Он хотел сломать барьеры, разделявшие привилегированные и неимущие слои населения[2], но не посредством национализации, а за счёт особой системы налогов. Идея «Дома для народа» (Folkhem) как общего дома, где всё должно быть построено на равенстве прав и обязанностей, стала одной из наиболее

[1] *Элам И.* Новая шведская проза / Пер. с швед. А. Лавруши. Стокгольм: Шведский институт, 2002. С.3.
[2] *Hadenus S., Nilsson T., Åselius G.* Sveries historia. Borås: Bonnier Alba, 1996. S. 378.

популярных в политических дискуссиях[1]. На протяжении нескольких десятилетий социал-демократы проводили экономическую политику по созданию уникальной «шведской модели»[2]. Это позволило говорить о Швеции как о стране с самой гуманной социальной системой. Пиком эффективности шведской экономики принято считать 1950–1965 годы[3]. Значимыми факторами в развитии страны стали также позиция нейтралитета во время Второй мировой войны[4], экономическое сотрудничество Швеции и нацистской Германии, длительное функционирование Института расовой биологии. Последствия этих политических решений нашли своё отражение в литературе. В послевоенный период многие экономические программы государства были восприняты в обществе неоднозначно. Уже к 1965 году в шведской литературе стали преобладать пессимистические тексты, в которых речь шла о потере индивидуальной свободы, о нивелировании личности в обществе социального контроля. В работе К. Омарка одна из глав называется «Структурная “железная клетка” или победа среднего класса»[5]. Давая характеристику внутренних проблем «государства всеобщего благосостояния», известный историк Швеции Р. Тоштендаль писал: «Современная налоговая политика приводит к дестабилизации, утрате веры в государство, порождает агрессивные выбросы энергии, связанные с разочарованием в шведской модели и соответственно “Народном доме” как важнейших составляющих всей шведской идеологии»[6].

---

[1] Ibid.

[2] Создавая социальную демократию. Сто лет социал-демократической рабочей партии Швеции / Под ред. К. Мисгельда, К. Мулина и К. Омарка. М.: Весь мир, 2001. С. 537–540; *Тимашкова О.К.* Шведская социал-демократия у власти. М.: Изд-во Академии наук, 1962; *Тимашкова О.К.* Скандинавская социал-демократия на современном этапе. М.: Наука, 1978.

[3] Подробнее об этом периоде см.: *Hirdman Y., Lundberg U., Björkman J.* Sveriges historia. 1920–1965. Stockholm: Norstedt, 2012.

[4] *Кан А С.* Швеция и нацистская Германия: мораль и политика // Новая и новейшая история. 2010. № 4. С. 104–129*; Корунова Е.* Деятельность Комиссии по обороне в Швеции и проблема нейтралитета (1930–1935*) //* Вестник МГУ. 2006. Т. 8. № 2. С. 44–65; *Она же.* Особенности шведского национал-социализма в 1920-е–1930-е годы // Новая и новейшая история. 2012. № 3. С. 59–71.

[5] *Омарк К.* Структурная «железная клетка» или победа среднего класса // Создавая социальную демократию. Сто лет социал-демократической рабочей партии Швеции / Под ред. К. Мисгельда, К. Мулина и К. Омарка. М.: Весь мир, 2001. С. 537–540.

[6] *Тоштендаль Р.* Роль социал-демократии в развитии индустриального капитализма. Конец XIX – XX в. // Новая и новейшая история. 1997. № 2. С. 21–26.

Однако, несмотря на проблемы, Швеция по-прежнему остаётся высокоорганизованным, цивилизованным государством с упорядоченной и продуманной социальной структурой. Нельзя забывать, что с 1814 года страна не пережила ни одного военного конфликта и ни одного серьёзного столкновения на религиозной почве. Одной из главных ценностей в стране остаётся личная свобода[1], но одновременно с этим неоспоримым долгом считается законопослушание, причём не столько из-за святости юридических законов, сколько из-за ценности этических норм. Индивидуализм в Швеции гармонично сочетается с коллективизмом, с интересами семьи, рода, нации[2].

Уникальное сочетание личной свободы и уважения к общественным интересам берёт начало в шведской ментальности. Возможно, это черта всех малых наций, которые осознают необходимость единения и оберегают свою цельность. В условиях культурной интеграции шведское общество, помимо прочего, демонстрирует, как можно быть современным и одновременно самодостаточным, сторониться глобализации и извлекать пользу из консерватизма. Журналисты нередко удивляются, почему в этой стране «находятся люди, которые зачем-то требуют кардинальных перемен»[3]. Однако сами шведы продолжают рефлектировать, писать такие исследования, как «Меланхоличная комната. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь» (2009)[4], и снимать

[1] Об этом см. в нашей работе: *Кобленкова Д.В.* Тема индивидуальной свободы в шведском кинематографе // Мир шведской культуры / Под ред. Т.А. Тоштендаль-Салычевой. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 106–127.

[2] *Арнстберг К.-У.* Культурный релятивизм и множественность культур / Пер. с швед. Т.А. Чесноковой // Шведы. Сущность и метаморфозы идентичности; Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2008. С. 175–192. Подробнее см.: *Arntsberg K.-O.* Svenskhet. Den kulturförnekande kulturen. Stockholm: Carlssons förlag, 1989. S. 186–188; *Daun Å.* Svensk mentalitet. Ett jämförande perspektiv. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1998; *Коваленко Г.* Шведская модель для Петра I // Русские и шведы от Рюрика до Ленина. Контакты и конфликты. М.: Изд-во «Ломоносов», 2010.

[3] *Карцев Д.* Как построить рай на земле и зачем его потом разрушать. Осень шведской утопии. Инструкция // Русский репортёр. 2013. 24–31 окт. С. 24–32.

[4] *Johannisson K.* Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2009. На рус. яз.: *Юханнисон К.* История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь / Пер. с швед. И. Матыциной. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

обобщающие абсурдистские картины: «Песни со второго этажа» (2000), «Ты, живущий» (2007), «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» (2014)[1].

К настоящему моменту общественная значимость произведений является одним из главных критериев ценности литературного текста, наряду с этическим содержанием литературы. Наряду с этим большое внимание в стране уделяется балансу между *искусством, моралью* и *свободой слова*[2].

Общаясь в процессе подготовки этого исследования с современными шведскими писателями[3], мы смогли затронуть несколько важных тем, которым посвящены отдельные главы этой работы. Среди них – положение неомифологического искусства, влияние пролетарских писателей на шведский литературный процесс XX века, национальные черты постмодернистской литературы. Авторы современных произведений говорят о том, что в результате влияния рабочей прозы были вытеснены на периферию другие течения и жанры, и прежде всего такие, в которых была задействована поэтика фантастического. Вместе с тем, как показывает практика литературоведческого анализа, пролетарская литература, как и другие социально ориентированные течения, не была сплошь жизнеподобной. В большинстве произведений пролетарских писателей использовались различные приёмы вторичной условности – от повышенной метафоричности и символики до открыто фантастической образности. Это говорит о том, что многие принципы художественной условности были всегда присущи шведскому художественному сознанию, независимо от господствующего направления. Как представляется, это связано с религиозностью шведского общества и с особым влиянием на литературный процесс этики и эстетики модернизма, развивавшегося в Швеции и в других

[1] Известный шведский режиссёр Рой Андерссон (*Roy Andersson,* p. 1943) в 2014 году получил Золотого льва Венецианского кинофестиваля за фильм «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron) – третьей части своей трилогии об абсурдности жизни.

[2] См. статью бывшего советника по культуре при посольстве Швеции в РФ Лены Юнсон: *Юнсон Л.* Споры об искусстве в Швеции // Мир шведской культуры. / Под ред. Т.А. Тоштендаль-Салычевой. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 165–169.

[3] Интервью автора с писателями проходило на курсах, посвящённых современной шведской литературе «Levande litteratur», в Malungs folkhögskolan (Швеция) в июле–августе 2014 года.

скандинавских литературах в несколько этапов вплоть до настоящего времени.

В середине 1960-х годов в Швеции, как и в других европейских странах, начинается обновление литературной техники. В нашей работе рассматриваются произведения, в которых авторы отказались от принципа жизнеподобия в пользу усиления художественной условности, так как в этот период, как и в эпоху авангарда 1920-х, стала ощущаться недостаточность реалистической поэтики и традиционного линеарного романа для отражения актуальных тенденций времени.

Анализируемые нами тексты являются наиболее репрезентативными произведениями своей эпохи: часть из них была удостоена в Швеции самых престижных литературных наград, другая, напротив, оказалась «в тени» в силу своей идеологической оппозиционности. К настоящему моменту исследуемые нами романы составляют основу шведской классики второй половины XX века. Литературе этого наиболее сложного и интересного периода – со второй половины XX и до начала XXI столетия, отразившей переход шведского общества от идеалов социал-демократии и канонов пролетарского искусства к реалиям нового времени, – посвящено наше исследование.

Основной научный интерес для нас представляют как сами приёмы художественной условности, используемые авторами в романах, так и причины, по которым изменялись литературные формы. Поскольку литература в Швеции напрямую связана с общественной жизнью, мы считаем необходимым вернуться в этой работе к синтезу социологии и литературоведения. Такой подход позволит, говоря словами Ю. Тынянова, показать взаимосвязь литературы и внелитературного факта и даст представление о том, что означают для шведов понятия *«människa och samhälle»* − человек и общество и *«människa och miljö»* – человек и окружающая среда. Внимание к этим проблемам отражает особенности национального самосознания шведского общества.

Актуальность работы заключается в том, что в ней исследуются вопросы, к которым современное литературоведение проявляет большой интерес: национальная идентичность и проблема нового этапа развития культуры европейских стран в послевоенный период и на рубеже XX–XXI веков. Актуальность исследования также связана с необходимостью изучения литературного процесса в Швеции, который интересен не только в литературоведческом отношении, но и с точки зрения отражения проблем современного общества.

Объектом исследования являются шведские романы второй половины XX – начала XXI века, которые в разных формах художественной условности отражают социально-политическую жизнь Швеции, а также этическую и психологическую рефлексию общества в эпоху расцвета шведской социальной модели и на этапе поиска страной новых форм общественной жизни. Для анализа привлекаются наиболее репрезентативные романы, отличающиеся полемичностью, новаторством формы или, напротив, традиционной «шведскостью» повествования, следованием национальному канону. К их числу относятся произведения, созданные П.К. Ершильдом, И. Лу-Юханссоном, А. Линдгрен, С. Дельбланком, Ё. Тунстрёмом, П.У. Энквистом, Т. Линдгреном, Б. Тротциг, Ч. Юханссоном, М. Флорином, П. Корнелем, М. Аксельссон, К. Фалькенланд, С. Ларссоном, К.Ю. Вальгреном, Ю. Юнассоном и другими писателями.

Предметом исследования являются приёмы художественной условности в шведских романах указанного периода, используемые на разных структурных уровнях произведения.

Степень научной разработанности темы. По проблеме художественной условности в отечественном литературоведении создано несколько монографических работ, диссертационных исследований и статей, очерчен круг главных теоретических вопросов.

1) Один из них заключается в том, насколько обосновано использование терминов «условность», «условная литература», «условный

роман», поскольку теория художественной условности была разработана в отечественном литературоведении лишь к началу 1970-х годов и вызвала много дискуссий. Одной из главных проблем признаётся сложность разграничения жизнеподобных и условных форм, поскольку это связано с субъективностью воспринимающего сознания. Дополнительные трудности порождает отсутствие термина «художественная условность» в зарубежном литературоведении, из-за чего перевод его на другие языки фактически невозможен. В шведском литературоведении также нет аналога понятию «условность».

2) Второй вопрос связан с тем, правомерно ли называть произведения, в которых используются поэтика художественной условности, реалистическими. В отечественной науке В.Г. Белинский писал о разделении литературы на «идеальную и реальную»[1] и об использовании каждой из них своих художественных приёмов. В XX столетии ряд учёных, начиная с представителей русского формализма 1920-х годов: В. Шкловского[2], Ю. Тынянова[3], Б. Эйхенбаума[4] и Р. Якобсона[5], – не принимали расширение границ реализма. Их идеи нашли продолжение в работах Ю.В. Манна, В.В. Агеносова, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, М.Н. Эпштейна, О.В. Шапошниковой, В.А. Пестерева. С точки зрения этих исследователей, *уровень поэтики* является определяющим фактором для отнесения текста к тому или иному литературному направлению или течению и в случае использования в произведении нереалистической поэтики правомернее говорить о синтезе методов.

В шведском литературоведении положение реализма и возможности использования нереалистической поэтики осмыслялись неоднократно. В первой половине XX столетия использовались оппозиции «реализм и

[1] *Белинский В.Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”) / Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 262.
[2] *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Государственная типография, 1917. Вып. 2. С. 3–14.
[3] *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // На литературном посту. 1927. № 10. С. 42–48.
[4] *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Вып. 3. Пг., 1919. С. 151–165.
[5] *Якобсон Р.* О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 387–393.

идеализм», «реализм и символизм», «реализм и модернизм»; во второй половине XX века в условиях наличия постмодернистских «практик» и возрождения приёмов барокко, романтизма и др., в теоретической работе С. Бергстена и Л. Эллестрёма «Основные понятия истории литературы» (1990)[1] было предложено обоснование терминов «реалистическая (realistisk)» и «нереалистическая (icke-realistisk)» литература.

Вместе с тем в отечественном литературоведении существует другая точка зрения, согласно которой использование приёмов художественной условности в реализме допустимо. Эта концепция отражена в монографиях А.Ф. Лосева «Символ и реалистическое искусство»[2], А.А. Михайловой «О художественной условности», В.А. Дмитриева «Реализм и художественная условность»[3], Д.П. Николаева «Сатира Щедрина и реалистический гротеск»[4]. О том, что включение художественной условности в сферу реализма было результатом длительных дискуссий, пишет Е.Н. Ковтун: «Первоначально признание вымысла для реалистического искусства воспринималось как очень смелое утверждение. В целях сближения позиций его противников и сторонников с течением времени был выработан компромисс…»[5]. Термин «художественная условность» был закреплён в словарях литературоведческих терминов и стал использоваться в статьях и диссертациях нового поколения исследователей[6], однако разница в подходах по-прежнему сохраняется.

---

[1] Первое издание их книги было осуществлено в 1990 году. Мы познакомились с этой концепцией по последнему изданию 2013 года: *Bergsten S., Elleström L.* Litteraturhistoriens grundbegrepp. Lund: Studentlitteratur, 2013. S. 149–156.

[2] *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.

[3] *Дмитриев В.А.* Реализм и художественная условность. М.: Советский писатель, 1974. С. 12.

[4] *Николаев Д.П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Художественная литература, 1977.

[5] *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. С. 25.

[6] См.: *Медведева Н.Г.* Миф как форма художественной условности. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. М.: М.: МГУ, 1984; *Якименко А.А.* Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-х годов. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05.Н. Новгород: Нижегород. гос. пед. ин-т, 1994; *Владимирова Н.Г.* Формы художественной условности в современном романе Великобритании. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. В. Новгород: Новгород. гос. ун-т, 1999; *Ковтун Е.Н.* Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. М.: МГУ, 2000; *Грушевская В.Ю.* Художественная условность в русском романе 1970-х–1980-х годов. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2007; *Перепелицына Н.В.* Типы художественной условности в русской прозе рубежа XX–XXI вв. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Улан-Удэ: Башкир. гос.

3) Третий теоретический вопрос связан с трактовкой понятий первичной и вторичной условности, который разрабатывается только в отечественном литературоведении.

Об изначальной условности искусства рассуждал Аристотель[1]; в российской науке об этом писали В.Г. Белинский[2], А.А. Потебня[3] и многие современные исследователи. По этому поводу А.М. Зверев заметил: «Сказать сегодня, что искусство условно по самой своей природе, значит, ничего не сказать, отделаться трюизмом. Потому что речь идет об исключительной активности, с какой проявляет себя в искусстве его условное начало, о редкостной прихоти форм, в которых оно выражается»[4].

Основная дискуссия связана с понятием вторичной условности, теория которой по изложенным выше причинам разрабатывается только в отечественной науке. В большинстве работ рассматривается один или несколько конкретных приёмов, без указания на взаимосвязь между ними и разными уровнями текста. Однако в исследованиях О.В. Шапошниковой, В.А. Пестерева и Е.Н. Ковтун *намечена* методология *структурного* анализа произведений. Например, В.А. Пестерев называет основным уровнем условности жанровые модификации и выделяет роман-притчу, роман-миф, роман-метафору, роман-комментарий, роман-лексикон, роман-эссе, роман-драму и т.д.[5], но не рассматривает другие уровни текста, считая остальные приёмы «частными». О.В. Шапошникова[6] и Е.Н. Ковтун, подходя к вопросу структурного описания художественной условности, называют среди прочего нормы литературного направления, рода и жанра, однако остальные приёмы

ун-т, 2010; *Алиев С.Б.* Вторичная художественная условность в романе Л.М. Леонова «Пирамида». Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2014.

[1] *Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.

[2] *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 262.

[3] *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.

[4] *Зверев А.М.* Дворец на острие иглы: Из художественного опыта XX века. М.: Советский писатель, 1989. С. 85.

[5] *Пестерев В.А.* Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: Способы художественного синтезирования. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. Волгоград: ВГУ, 1999.

[6] *Шапошникова О.В.* Условность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвалк», 2003. Ст. 1116–1117.

тоже не классифицируют. Они попадают в группы, названные «отдельными художественными приёмами» и «способами создания художественных образов»[1].

Поскольку наиболее функциональным представляется системный подход, **мы предлагаем развить предложенный исследователями структурный принцип анализа художественной условности и создать классификацию, выделяя, как минимум, шесть структурных уровней:** *жанровый, повествовательный, композиционный, сюжетный, о́бразный и стилевой*. Опираясь на эту методологическую основу, мы будем рассматривать исследуемые произведения.

4) Степень изученности самих шведских романов в отечественном литературоведении незначительна, анализ большинства из них в скандинавистике ещё не предпринимался. Вместе с тем отдельные аспекты поэтики произведений классиков шведской литературы П. Лагерквиста, А. Линдгрен, П.У. Энквиста, П.К. Ершильда и Т. Линдгрена были затронуты в монографиях В.П. Неустроева[2] и Л.Ю. Брауде[3], диссертациях Т.А. Чесноковой[4], Е.А. Соловьёвой[5], А.С. Полушкина[6], И.Я. Новицкой[7], в статьях статьях П.А. Лисовской[8] и О.П. Плахтиенко[9]. В 2013 году в ИМЛИ А.А.

---

[1] *Ковтун Е.Н*. Указ. соч. С. 27.
[2] *Неустроев В.П.* Литература скандинавских стран. М.: Высшая школа, 1980.
[3] *Брауде Л.Ю*. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979.
[4] *Чеснокова Т.А.* Концепция человека в художественном творчестве и журналистике Пера Лагерквиста (1910–20-е гг.). Дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. М.: МГУ, 1988.
[5] *Соловьёва Е.А.* Проблемы научной фантастики в современной шведской литературе: (К. Бойе, Х. Мартинсон, П.К. Ершильд). Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М.: МГУ, 1982.
[6] *Полушкин А.С.* Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940–1960-х годов (на материале произведений П. Лагерквиста и Э. Юнсона). Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2009.
[7] *Новицкая И.Я.* Шведская литературная критика и журналистика о становлении детской и юношеской литературы Швеции. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. М.: МГУ, 2007.
[8] *Лисовская П.А.* О взаимоотношениях постмодернизма, христианства и идей эпохи Просвещения в творчестве Пера Улова Энквиста // Скандинавская филология. Scandinavica. Вып. 8: СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 136–150; *Лисовская П.А*. Репродукция эпоса Ю.Л. Рунеберга в романе П.К. Йершильда «Путешествие Кальвиноля по свету» // Скандинавская филология. Scandinavica. Вып. 9. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 152–160.
[9] *Плахтиенко О.П.* Авторская стратегия Торгни Линдгрена в романе «Шмелиный мёд» // Скандинавские чтения – 2012. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 522−531.

Мацевичем был подготовлен словарь-справочник шведских писателей[1]. По проблеме художественной условности специальных работ не создано.

В шведском литературоведении степень изученности предложенных для исследования романов также невелика, чему есть несколько конкретных объяснений. Часть классического материала, представленного в нашей работе, не получила должного освещения в силу своей полемичности по отношению к социальной политике государства (например, романы И. Лу-Юханссона, П.К. Ершильда, А. Линдгрен, С. Ларссона), современная часть материала освещена в основном в рецензиях, газетных комментариях и в единичных статьях в литературоведческих изданиях, несмотря на то что некоторые произведения вышли на рубеже XX–XXI веков, т.е. два десятилетия назад (среди них романы М. Аксельссон, К. Фалькенланд, М. Флорина, К.Ю. Вальгрена, Ю. Юнассона). Третья причина заключается в том, что шведское литературоведение проявляет интерес прежде всего к идейно-смысловой стороне произведения и сосредотачивает внимание на романах философско-этического и религиозного содержания (прозе Б. Тротциг, Ё. Тунстрёма, Т. Линдгрена)[2], романах психоаналитической и интертекстуальной направленности (прежде всего прозе П.У. Энквиста[3]), произведениях об актуальных в Скандинавии проблемах гендера и меньшинств[4].

Поэтика, жанровые особенности, принадлежность текста к какому-либо направлению не часто становятся предметом исследования. По этой причине особое значение для нашего исследования имеют единичные работы о сатире («Искусство протестовать» (1994)[5]), юморе («Юмор как общественная

[1] *Мацевич А.А.* Шведская литература от 1880-х годов до конца XX века. Словарь-справочник. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2013.
[2] *Tyrberg A.* Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren. Stockholm: Carlssons, 2002.
[3] *Ekselius E*. Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.
[4] *Bergdahl L.S*. Kärleken utan namn. Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner. Umeå: Umeå universitet, 2010.
[5] *Ekelund A.-S.* Konsten att protestera. Om satir i litteraturen. Scripta minora № 23. Växjö: Högskolan i Växjö, 1994.

мораль» (1999)[1]), иронии[2], гротеске[3], фантастической литературе[4], «магическом реализме»[5], мифе и символе[6].

5) Необходимо также назвать три основных учебника по истории шведской литературы. Исследуемый нами период частично затрагивается в издании, подготовленном Л. Лённрутом и С. Йоранссоном[7], обзор в котором завершается 1985 годом, в учебнике Б. Ульссона и И. Альгулина[8], первое издание которого вышло в 1987 году, и в учебнике Й. Хэгга[9], вышедшего впервые в 1996 году. Среди монографий определяющими, на наш взгляд, являются работы Б. Янссона, сделавшего попытку осмыслить характер скандинавского постмодернизма (1996)[10] и показать роль шведских писателей (1998)[11] в необычной для северного региона постмодернистской ситуации. Показательным является и сборник «Лицо модернизма» (2002)[12] под редакцией Р. Брокенхельма и Т. Петтерссона, ставший фактически итогом размышлений о важнейшем для страны литературном направлении XX века. Отметим также известные исследования по проблеме шведской идентичности К.-У. Арнстберга[13] и О. Дауна[14].

6) В Швеции большое значение имеют научно-популярные издания, призванные познакомить читателей с современными писателями или дать

---

[1] *Berglund S., Ljuslinder K.* Humor som samhällsmoral. Svenskar och invandrare på den svenska TV-humorns arena. Lund: Studentlitteratur, 1999.
[2] *Nilsson M.* Mångtydigheternas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren. Från Skolbagateller till Hummelhonung. Akademisk avhandling. Växjö: Växjö University Press, 2004.
[3] *Ekman H.G.* Humor, grotesk och pikaresk. Studier i Lars Ahlins realism. Uppsala: Bo Cavefors Bokförlag, 1975; *Haag I.* Det groteska – kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism. Stockholm: Aiolos, 1998.
[4] *Granqvist I.* Fantasy-litteraturen. Virsbo: AKI-Förlaget, 1994.
[5] *Rabe A.* Ett magiskt realistiskt jubileum // Svenska Dagbladet. 2014. 16 feb. S. 8–9.
[6] *Hof H.* Myt och symbol. Stockholm: AB Tryckmans, 1967; *Edsman C.-M.* Myt. Saga. Legend. Stockholm: Sveriges radio förlag, 1968.
[7] Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1950–1985 / Red. L. Lönnroth, S. Göransson. Stockholm: Bonnier Alba, 1990.
[8] *Olsson B., Algulin I.* Litteraturens historia i Sverige. Stockholm: Norstedts, 1995.
[9] *Hägg G.* Den svenska litteraturhistorien. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2000
[10] *Jansson B.* Postmodernism och metafiktion i Norden. Uppsala: Hallgren och Fallgren, 1996.
[11] *Jansson B.* Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv. Högskolan Dalarna: Kultur och Lärande, 1998. № 2.
[12] Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur / Red. C. Reinhold Bråkenhelm & Totsten Pettersson. Falun: Nya Doxa, 2002.
[13] *Arntsberg K.-O.* Svenskhet. Den kulturförnekande kulturen. Stockholm: Carlssons förlag, 1989; Evighetens ansikte. Essayer kring, symbol och myt i konst, litteraratur och religion. Uppsala universitet: Bokförlaget Åsak, 1990.
[14] *Daun Å.* Svensk mentalitet. Ett jämförande perspektiv. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1998.

краткую характеристику творчества шведских классиков[1]. Одним из интереснейших проектов стала книга «Лучшие книги шведского народа» (1997)[2], в которой приведён рейтинг 100 лучших шведских произведений XX XX века. Недавно вышла не менее интересная книга литературоведческих эссе «Что такое литература и 100 других важнейших вопросов» (2014)[3], по содержанию которой можно судить о современных тенденциях литературоведческой мысли.

Научная новизна диссертации связана с её предметом и методологией, так как 1) это первое в отечественном литературоведении системное изучение шведского романа второй половины XX – начала XXI века; 2) впервые в отечественном и зарубежном литературоведении предпринимается системный анализ поэтики художественной условности в шведских романах 1960-2000-х годов на разных структурных уровнях произведения: жанровом, повествовательном, композиционном, сюжетном, óбразном и стилевом; 3) анализируются теоретические проблемы эстетики шведской сатиры, неомифологической прозы и шведского постмодернизма; 4) затрагиваются вопросы идейного и интертекстуального влияния классиков шведской литературы А. Стриндберга, С. Лагерлёф, П. Лагерквиста на писателей послевоенного времени, в том числе А. Линдгрен и С. Ларссона; 5) впервые в научный оборот российского литературоведения вводятся не переведённые на русский язык романы П.К. Ершильда, И. Лу-Юханссона, Б. Тротциг, К. Фалькенланд, анализируются малоизученные произведения П.У. Энквиста, Т. Линдгрена, П. Корнеля рассматриваются ещё не становившиеся предметом исследования в российской науке произведения С. Дельбланка, Ё. Тунстрёма, Ч. Юханссона, М. Аксельссон, М. Флорина, К.Ю. Вальгрена, Ю. Юнассона.

---

[1] *Glans S.* År 100dets svenskar. Stockholm: Norstedts, 1998; *Blomqvist A., Blomqvist L.E.* Vem är vem i svensk litteratur. Stockholm: Prisma, 1999; Berömda svenska böcker. Ett litterär uppslagsbok / Huvudred. S. Bergsten. Stockholm: Bokförlaget DN, 2004; Det sköna med skönlitteraturen. Introduktioner till den samtida litteraturen på Nobelbiblioteket. Stockholm: Svenska Akademien. Distr.: Norstedts, 2009.

[2] Svenska folkets bästa böcker / Red. Y. Nilsson, U. Nyrén. Borås: Diagonal Förlags AB, 1997.

[3] *Kärnborg U.* Vad är litteratur och 100 andra jätteviktiga frågor. Stockholm: Bokförlaget langenskiöld, 2014.

Цель работы – изучение шведских романов второй половины XX – начала XXI века с точки зрения поэтики художественной условности, которая является наиболее характерной формой репрезентации реальности в указанный период.

Задачи исследования:

1. Охарактеризовать эстетические приоритеты литературоведения в Швеции и показать различия в подходах отечественных и шведских исследователей к анализу художественной условности и к формированию понятийного аппарата.

2. Сформулировать основные черты шведской сатирической и неомифологической литературы как превалирующих форм художественной условности в шведской литературе XX–XXI веков; охарактеризовать особенности шведского постмодернизма.

3. Систематизировать базовые конфликты в шведских романах второй половины XX – начала XXI века и рассмотреть поэтику жанровых модификаций как первого из уровней художественной условности; жанровые формы произведений проанализировать в их обусловленности идейным содержанием текста с учётом национальной традиции и влияния «больших» литератур.

4. В каждой из жанровых разновидностей исследовать приёмы художественной условности на повествовательном, композиционном, сюжетном, óбразном и стилевом уровнях произведения.

5. Выявить в произведениях повторяющиеся и вариативные мотивы и образы, показав их смысловое наполнение в контексте интертекстуальности европейской литературы и классической традиции литературы Швеции.

Методологическая база исследования. Наше исследование опирается на следующие методы: историко-литературный, социокультурный, сравнительно-типологический, формальный, интертекстуальный и метод мотивного анализа.

Методологической базой нашего исследования служат: 1) статьи, диссертации и монографии, посвящённые анализу *литературых направлений и типологии жанров*: М.М. Бахтина, С.А. Аверинцева, А.В. Михайлова, В.В. Иванова, Н.Д. Лейдермана, В.В. Агеносова, М.Н. Липовецкого, Н.Д. Тамарченко, Б.Ф. Егорова, Г.К. Косикова, Н.Т. Рымаря, А.Я. Эсалнек, С.Н. Бройтмана, Н.В. Забабуровой, Г.Г. Амелина, О.Н. Богдановой, А.А. Серовой и др.; среди шведских исследований – Г. Бранделля, Й. Хэгга, С. Бергстена, Л. Эллестрёма, Б. Янссона, Л. Лённрута, С. Йоранссона, С. Берглунда; 2) труды по *проблеме художественной условности*: Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Р.О. Якобсона, А.Ф. Лосева, А.А. Михайловой, В.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёва, В.Я. Проппа, Ю.Б. Борева, Ю.В. Манна, Д.П. Николаева, Е.М. Мелетинского, И.П. Смирнова, М.Н. Эпштейна, В.П. Руднева, О.В. Шапошниковой, Е.Н. Ковтун, Н.Г. Владимировой, Н.Т. Рюминой, Л.Ф. Карасёва, В.А. Пестерева, Н.Г. Медведевой, В.Д. Миленко, О.Ф. Жилевич, С.Б. Алиева, Д.В. Спиридонова, В.Ю. Грушевской, М.А. Кечеруковой, В.Е. Головинчер, О.Н. Русановой и др.; в шведском литературоведении – С. Бергстена, Л. Эллестрёма, У. Викстрём, А.-С. Экелунд, Х.Й. Экмана, Х. Хофа, С.-М. Эдсмана, К. Юслиндер, А. Рабе, А. Кассона, М. Нильссона, Ф. Фрицдорфа, И. Гранквиста и Й. Даниэльсона; в европейском – В. Кайзера, М. Сильверберг, М. Руссо, А. Клайборо, Б. Дземидока, Ц. Тодорова, Р. Лахманн; 3) работы отечественных исследователей по *изучению национальных литератур*: А.М. Зверева, В.М. Толмачёва, Н.С. Павловой, Н.С. Лейтес, В.Д. Седельника, Т.В. Кудрявцевой, Т.А. Шарыпиной, Н.В. Гладилина, В.Г. Зусмана, Л.В. Полубояриновой, О.А. Джумайло, В.Г. Новиковой, Л.Г. Андреева, Н.Т. Пахсарьян, С.Н. Зенкина; 4) труды по *отечественной скандинавистике старшего поколения* исследователей: М.И. Стеблина-Каменского, О.А. Смирницкой, М.П. Алексеева, А.Я. Гуревича, Д.Н. Шарыпкина, В.П. Неустроева, Л.Ю. Брауде, И.П. Куприяновой, Г.Н. Храповицкой, А.А. Мацевича, Е.М. Чекалиной, Б.С. Жарова, А.В. Сергеева, Л.Г. Григорьевой, Е.А. Соловьёвой, О.П.

Плахтиенко[1]; работы *современных скандинавистов:* кандидатские диссертации по шведской литературе П.А. Лисовской[2], Н.А. Пресс[3], А.С. Полушкина[4], И.Я. Новицкой[5]; по датской литературе Ю.В. Королинской[6] и А.В. Ляпиной[7], по литературе Фарерских островов О.А. Маркеловой[8], монография «Датская и исландская малая проза» А.В. Коровина[9], кандидатская диссертация О.Г. Арамовой[10] и статьи И.В. Романовской, О.С. Сухих и И.Н. Минеевой, посвященные рецепции русской литературы в Швеции; тематические сборники по шведской культуре под редакцией Т.А. Тоштендаль-Салычевой[11], учебно-издательские проекты по программе «Scandica» под редакцией Н.Г. Шарапенковой.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Литературный процесс в Швеции во второй половине XX – начале XXI века отличается акцентированием этических, социальных и психологических аспектов жизни общества. К ним относятся христианский гуманизм, равноправие и персоноцентризм. Сохраняется уважение к государственным институтам, чувство патриотизма и коллективизма. Главной особенностью шведской литературы является высокая степень её социальности.

---

[1] Особая роль в инициировании и сохранении интереса к скандинавским литературам принадлежит российским переводчикам: Л. Лунгиной, Ю. Яхниной, Н. Фёдоровой, А. Афиногеновой, Н. Беляковой, К. Мурадян, Т. Чесноковой, А. Савицкой, М. Людковской и целому ряду других специалистов.

[2] *Лисовская П.А*. Творчество Августа Стриндберга: поздний период. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. СПб.: СПбГУ, 2002.

[3] *Пресс Н.А.* Философия и эстетика эскейпизма в раннем творчестве Стига Дагермана. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. СПб.: СПбГУ, 2008.

[4] *Полушкин А.С.* Указ. соч.

[5] *Новицкая И.Я.* Указ .соч.

[6] *Королинская Ю.В.* Послевоенное творчество Мартина А. Ханссена и проблема датского модернизма. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. М.: МГУ, 2011.

[7] *Ляпина А.С.* Датская литература 1890–1910 гг. в русской критике Серебряного века. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03. М.: МГУ, 2014.

[8] *Маркелова О.А.* Становление литературы Фарерских островов и формирование фарерского национального самосознания. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. М.: МГУ, 2004.

[9] *Коровин А.В.* Датская и исландская малая проза. М.: Теис, 2011. 368 с.

[10] *Абрамова О.Г.* Творчество Владимира Маяковского в литературе и критике Швеции. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03. Петрозаводск: ПетрГУ, 2013.

[11] Мозаика. Фрагменты истории шведской культуры / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2006; Шведы. Сущность и метаморфозы идентичности / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2008; Мир шведской культуры. Мат-лы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2013; Неизвестный Стриндберг: Мат-лы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2015.

2. В шведском литературоведении выделяются социологическое, феминистское, экофеминистское направления и теории пола. Самостоятельных литературоведческих школ не создано, но разработаны подходы к анализу этического содержания произведений. Литературный канон, базирующийся на этических, религиозных и социальных факторах, определил сдержанное отношение писателей и критиков к сатирическим и постмодернистским текстам. Поэтика произведений нечасто становится объектом исследований. Значительную роль в литературном процессе играет обращение к библейской и античной мифологии. Интерес к скандинавскому мифу не возрождается; исключением является рок-культура.

3. Репрезентация реальности в шведской литературе второй половины XX – начала XXI века отличается усилением художественной условности. Приёмы художественной условности используются на разных структурных уровнях произведения. Основными из них являются уровень жанрового построения романов с социальным, политическим, религиозно-этическим, внутренним психологическим конфликтами в основе, и уровни повествовательного, композиционного, сюжетного, óбразного и стилевого построения текста.

4. Важнейшим в произведениях шведской литературы указанного периода остаётся социальный конфликт, к которому обращаются П.К. Ершильд, А. Линдгрен, И. Лу-Юханссон, М. Флорин, С. Ларссон. Главной темой произведений являются идеология шведского «Дома для народа», стратегия «третьего пути», роль личности в обществе всеобщего благосостояния, высокая степень феминизации и последствия создания шведской социальной модели. Разочарование в социальных стратегиях облекается в формы антиутопии, притчи, романа-метафоры, многофункционального жанра детектива.

5. Политическая романистика отличается повышенной степенью условности. К ней обращаются П.У. Энквист, П.К. Ершильд, К.Ю. Вальгрен, Ю. Юнассон, проявляющие интерес к философии истории, политическому

опыту мировой войны, к психологии масс, к мистическому эффекту сильной личности. Главными вопросами политической жизни страны остаются неонацизм и утрата Швецией прежней роли в европейской политике. В жанровом отношении используются «роман с ключом», роман-памфлет, политическая литературная сказка, «тератологический» роман и роман-анекдот, в которых авторы размышляют об искушении властью и необходимости нравственного самосовершенствования.

6. Национальным жанром шведской литературы можно считать религиозно-этический роман и его оригинальные модификации: роман-молитву, роман-Евангелие, религиозный пикареск, притчу, нелинейный роман. Прозу Т. Линдгрена, Ё. Тунстрёма, С. Дельбланка, П. Корнеля отличает синтез религиозного символизма с постмодернистским скепсисом, произведения Б. Тротциг обращены к эстетике модернизма. Основной конфликт романов этой группы – этический.

7. Не менее важное значение имеют романы, посвящённые исследованию психологических конфликтов и внутреннего мира личности. Художественное осмысление детских неврозов, психологических фобий, травматизма семейных отношений, женской обсессии и психологической неукоренённости в обществе представлено в произведениях Ч. Юханссона, П.У. Энквиста, Т. Линдгрена, М. Аксельссон, К. Фалькенланд. Внутренний мир человека рассматривается в экзистенциальных романах-биографиях, романах воспитания, притчевых формах романа-параболы, психоделических исповедях с элементами «магического реализма», метафизической психодраме. В произведениях этой группы традиции модернизма остаются наиболее востребованными.

8. Среди приёмов художественной условности, использующихся на других уровнях произведения, характерными являются следующие: на повествовательном уровне – принцип «я-повествования», на композиционном – нелинейность, фрагментарность, конструкция mise en abyme, на сюжетном – мифологический и метафорический параллелизм и

приём двойничества; при построении образов применяется гиперболизация; гротеск и фантастическое допущение не являются органичными для шведской литературы; на уровне стиля превалируют определённые группы лексики: ассоциативная, экспрессивная, оценочная; часто используется абстрактная лексика; сатирические тексты включают в себя «новояз», оксюморонные конструкции, контекстуальную иронию.

9. Незначительная степень деформации мира и границ жизнеподобия в шведских «условных» романах свидетельствует, что приёмы художественной условности призваны не пересоздать существующую реальность, а высветить её главные проблемы. Литература Швеции не предлагает читателям альтернативных миров, в ней практически не разработаны жанры фэнтези и научной фантастики. Наличие метафизического плана, характерного для большинства шведских произведений, объясняется влиянием христианской традиции. В целом главная задача писателей сводится к исследованию психологии современного человека, к анализу восприятия шведским обществом исторических явлений века и этических границ допустимого.

Теоретическая значимость диссертации заключается в системном обращении к материалу шведской литературы, который только начинает становиться объектом глубоко и всестороннего анализа в отечественном литературоведении; в выделении разных уровней художественной условности в шведских романах XX – начала XXI века и формировании подхода к их анализу; в создании жанровой типологии шведских романов и выявлении в них повествовательных, композиционных, сюжетных, óбразных и стилевых приёмов художественной условности.

Практическая значимость работы обусловлена возможностью использовать материалы и результаты исследования в общих лекционных курсах по истории шведской литературы на скандинавских отделениях, в рамках магистерских программ, при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, а также при подготовке учебников и учебных пособий по истории шведской литературы второй половины XX−XXI веков и по истории

скандинавских литератур этого периода. Результаты диссертационного исследования могут быть полезны при дальнейшем осмыслении взаимосвязи литературы, истории, социологии, религии и этики.

Достоверность научных положений и выводов диссертации обеспечивается анализом наиболее репрезентативных художественных текстов, использованием академических и современных подходов к исследованию романистики, обобщением широкого круга отечественных и шведских научных работ по исследуемым проблемам и обсуждением дискуссионных вопросов с современными шведскими писателями на шведских литературных курсах «Levande litteratur» / «Живая литература» (2013), с современными шведскими литературоведами на международных научных конференциях и с отечественными скандинавистами на конференциях и семинарах.

Апробация работы. Основные положения диссертации были использованы в учебном процессе на филологическом факультете ННГУ им. Н.И. Лобачевского и в Российско-шведском учебно-научном центре РГГУ. Концептуальные идеи диссертации были изложены в монографии «Шведский нереалистический роман XX − начала XXI века» (Москва, 2016), в 3 коллективных монографиях, 2 учебных пособиях и 50 публикации в научных журналах и сборниках. Из них 21 опубликованы в изданиях, включённых в перечень российских рецензируемых научных журналов и изданий для опубликования основных научных результатов диссертаций, а также представлены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях: «Гротеск в литературе» (Москва, 2004), «Конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии» (Москва, РАН, 2004, Архангельск, 2008), «XXI Пуришевские чтения» (Москва, 2009), Грехнёвские чтения (Нижний Новгород, 2010, 2013), «Мир шведской культуры» (Москва, 2010), «Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции» (Москва, 2010), «Санкт-Петербург и страны Северной Европы» (Санкт-Петербург, 2010), конференция «РОПРЯЛ»

(Нижний Новгород, 2011), «Скандинавские чтения (Санкт-Петербург, Кунсткамера РАН, 2012, 2014); «Август Стриндберг – предшественник модернизма» (Петрозаводск, 2012), «Неизвестный Стриндберг» (Москва, 2012), «Гоголевские чтения» (Москва, Дом Гоголя, 2009, 2010, 2012, 2014, 2015), «Поволжский научно-методический семинар» (Нижний Новгород, 2004, 2013), «Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX–XX веков» (Москва, 2013), «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2014, 2016), «Утопия и антиутопия на экране» (Москва, 2015), «Эстетика звука на экране и в книге», (Москва, 2016), «Секреты мастерства: этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф» (Москва, 2016).

Структура работы. Исследование состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии, которая включает в себя 534 наименования, в том числе 129 литературных источника на шведском и русском языках и 405 научно-критических работ. Объём диссертации составляет 422 страницы.

Глава 1

Шведская литература и внелитературные факторы её развития в XX – начале XXI века

1.1. Приоритеты шведского литературоведения: школы, теории, методологии

Анализ любой литературной ситуации интересен не только количеством и качеством выпускаемой продукции, но и стратегиями современных издательств, характером критики, идеологическим фоном. Одним из интересных и весьма показательных факторов развития национального искусства в Швеции является литературоведение, которое остаётся скрепляющим звеном между писателями, издателями, читателями и общественными институтами, включая комиссии по присуждению литературных премий, и филологическими факультетами университетов. Приоритеты шведских критиков, осмысляющих тенденции книжного рынка и влияющих на формирование вкуса читателей, многое способны сказать об особенностях шведской культуры.

Одна из них заключается в том, что шведское литературоведение проявляет незначительный интерес к анализу формы произведения. Поэтика текста – его жанр, стиль, структура, приёмы художественной условности и т. д. – крайне редко становится объектом исследований. В них рассматривается прежде всего *этическая* ценность книги[1], поскольку этика пронизывает все сферы жизни и отражает комплекс религиозных, культурных, социальных и психологических факторов, влияющих на общественное сознание в Швеции. В совместных дискуссиях эту мысль поддерживают как шведские, так и норвежские учёные, отмечая, что в Швеции и Норвегии действительно наиболее важными являются *этическое* «послание» текста и его *общественная* роль.

[1] Подтверждением нашего наблюдения стали дискуссии на Международных конференциях 2012 года, посвящённых памяти А. Стриндберга.

Необходимо отметить и то, что в Швеции нет самостоятельных литературоведческих школ. В учебниках, сборниках научных работ, монографиях называются французские, российские и американские методы анализа. Присущий шведским работам этический ракурс, как нам представляется, мог бы претендовать на самостоятельное звучание, но формально он нигде не отмечен. Из всего многообразия подходов к исследованию текста чаще всего используются те, которые позволяют оценить важнейшие для Швеции вопросы: суть *общественных* процессов, которыми занимаются социальные науки (*samhällsvetenskap*), и соотношение *человека* и *окружающей среды* (*människa* och *miljö*).

Нет сомнения в том, что эти аспекты остаются главными на протяжении длительного времени, хотя направленность теоретических работ корректируется по мере появления новых методологий. Существенная разница в подходах к литературе ощутима при сопоставлении теоретических работ 1970−1980-х и 1990−2000-х годов. Например, сборник «Область исследования и методы в литературоведении» (1970)[1] был разделён на следующие части: «Критика текста и текстовые комментарии», «Стилистический анализ», «Компаративные исследования», «Литература и идеи», «Психологическое и биографическое литературоведение», «Литература и общество. Литературно-социологическая постановка вопросов», «Экспериментальное литературоведение», «Количественная методика». Главными, как видим, представлялись подходы, исследующие взаимосвязь идейного содержания произведения с «внелитературными» фактами − биографией писателя и социальным контекстом. Большое внимание уделялось теоретиками стилю и компаративистике, что помогало определить место произведения среди сходных литературных явлений.

В научных трудах двух последних десятилетий область интересов меняется. Первой школой, которая в новых условиях привлекает внимание

[1] Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen / Red. L. Gustafsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970.

современных критиков, является русский формализм. Примером такого внимания может служить двухтомное издание «Современная литературная теория. От русского формализма к деконструктивизму» (1993) К. Энценберга и С. Ханссон[1]. Формализм рассматривает первым и П. Теннгарт в работе «Теория литературы» (2008)[2]. Поскольку подобное положение российской школы формализма – немаловажный и показательный факт, охарактеризуем позицию шведских исследователей по этому вопросу.

Центральными фигурами русского формализма в Швеции считаются В. Шкловский (ОПОЯЗ) и Р. Якобсон (Московский лингвистический кружок). Критики указывают на три возможные причины возникновения формальной школы: 1) методологический кризис в русском литературоведении (господство биографическо-психологических исследований в русле позитивизма, использование литературы для подтверждения социологических и прочих внелитературных теорий, увлечение постановкой философских и религиозных вопросов благодаря доминированию символизма); 2) развитие структурной лингвистики и антипозитивистских течений вне философии; 3) особенности русского модернизма, в частности большое значение футуризма и кубизма. Главной задачей формальной школы полагается стремление легализовать самостоятельность литературоведческих исследований и освободить науку о литературе от эклектичного импрессионизма путём формирования собственных методов и чёткого выявления объекта изучения.

В качестве фундаментальной рассматривается статья В. Шкловского «Искусство как приём» (1917)[3]. Среди ключевых терминов интерес шведских критиков вызывают «язык» литературы и литературная «работа», «остранение», «практический» и «поэтический» язык, «материал», «форма», «слово как таковое». Большое значение придаётся тезису Шкловского о

[1] *Entzenberg C., Hansson C*. Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del. 1. Lund: Studentlitteratur, 1993; *Entzenberg C., Hansson C*. Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del. 2. Lund: Studentlitteratur, 1993.
[2] *Tenngart P*. Litteraturteori. Malmö: Glerups Utbildning AB, 2008.
[3] *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Указ. изд. С. 3–14.

существовании универсальной структуры романа. Его идеи о сущности жанра и сегодня оказывают влияние на шведских учёных[1]. Прямое продолжение изучения вариативности жанров, начатого Шкловским и Якобсоном, шведские исследователи видят в монографии В. Проппа «Морфология волшебной сказки» (1928)[2]. Среди соратников и оппонентов Шкловского называют Б. Томашевского и Ю. Тынянова. Пафос трудов Томашевского шведские критики связывают с желанием утвердить биографический подход как часть новой теории. Значительно меньшее внимание исследователями уделяется статьям Ю. Тынянова, при этом весьма показательно, что его главная работа «О литературной эволюции» (1927)[3] трактуется не столько как обоснование понятия «литературная система», сколько как выражение потребности расширить узкие рамки формализма, вернув литературу в сферу влияния *внелитературных факторов*, т. е. в *общественную среду*. Именно эта тыняновская концепция особо близка шведскому литературоведению. Сходный подход к анализу литературного процесса критики видят в статьях Б. Эйхенбаума.

В то же время шведские учёные во многом поддерживают критику Л. Троцкого в адрес формализма и утверждают, что наиболее плодотворной являлась школа М. Бахтина, которая «успешно комбинировала формализм и марксизм»[4], т.е. ещё более эффективно выявляла взаимосвязь между движением литературных форм и социальными факторами. Авторитет Бахтина был так высок, что он и сегодня является самым цитируемым из русских исследователей. При этом центральной работой для шведских гуманитариев остаётся его книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». В целом высказанные Бахтиным

[1] Жанровая теория В. Шкловского используется и при анализе кинематографических жанров. См.: *Marklund A.* Upplevelser av svensk film: En kartläggning av genrer av svensk film under åren 1985–2000. Lund: Lunds universitet, 2004.
[2] *Пропп В.Я.* Морфология [волшебной] сказки. Л.: Academia, 1928.
[3] *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Указ. изд. С. 42–48.
[4] *Entzenberg C.* Rysk formalism // Entzenberg C., Hansson C. Op. cit. Del. 1. S. 13.
Помимо указанных выше работ о формализме см.: *Jonsson S.* Marxistisk litteraturteori // Litteraturvetenskap – en inledning / Red. S. Bergsten. Lund: Studentlitteratur, 2002. S. 99−114.

идеи, в том числе его трактовка карнавального гротеска, являются теоретической базой для многих диссертаций, среди которых встречаются и оригинальные: например, о жанрах фильмов ужасов в кинематографе[1].

В работах последних лет шведские исследователи подчёркивают генетическую связь между формализмом и структурализмом, деконструктивизмом и «новой критикой», называя работы Женетта, Тодорова, Греймаса и др. В кинотеории авторы опираются на работы В. Шкловского о жанрах, на идеи Р. Якобсона о структуре метафоры и на концепцию метафорического кино С. Эйзенштейна. Среди литературоведов, проявляющих интерес к наследию формализма, можно назвать С. Бергстена, Л. Густафссона, С. Мальмстрёма, К. Энценберга, С. Ханссона, А. Марклунда, М. Родина.

Вслед за формализмом в теоретических шведских трудах чаще всего рассматривается «новая критика» и даётся характеристика марксизма, феноменологии, герменевтики, структурализма, семиотики, прагматики, феминизма, постструктурализма. В книге П. Теннгарта[2] марксизм рассматривается во взаимосвязи с культурными теориями и историзмом, феминизм – в синтезе с гендерной теорией пола и квир-теорией. Кроме того, в Швеции существует самостоятельная «Женская история литературы»[3] и аналогичные «женские» истории кино[4]. Наряду с этим возрастает интерес к теории литературного чтения, интертекстуальности и рецепции, постколониализму, новому историзму, нарратологии, экологической критике, экофеминизму и когнитивному анализу. Интересна также постановка самых современных вопросов: что такое детское литературоведение, какова

[1] *Danielsson J.* Bachtins karnevalsperspektiv // Skräckskönt. Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie. Akademisk avhandling. Umeå: Umeå universitet, Text & Kultur, 2006. S. 26.
[2] *Tenngart P.* Ekofeminism // *Tenngart P.* Op. cit.
[3] Kvinnornas litteraturhistoria / Red. I. Holmquist, E. Witt-Brattström.Malmö: Författarförlaget. 1983. См. также английскую монографию о шведской женской литературе: *Forsås-Scott H.* Swedish women's writning. 1850–1995. L.: The athlone press & NY: Atlantic highlands. 1997.
[4] Например: *Soila T.* Att synliggöra det dolda. Om fyra svenska kvinnors filmregi. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004.

взаимосвязь риторики и литературы, как связаны «традиция и провокация»[1], чем должен руководствоваться критик в биографических исследованиях о писателях[2], какой смысл в XXI веке вкладывается в понятие «толковать текст» и как сегодня нужно «писать о литературе»?[3].

Любопытно, что в то же самое время выходит множество практических руководств, нацеленных на правильное написание романа или хорошей новеллы[4]. Следовательно, чисто структурные принципы создания художественных текстов вполне осмыслены и отработаны. Поток шведской литературной продукции постоянно возрастает, причём он пополняется за счёт «женских» романов, о чём говорит статистика[5]. Поскольку критика вынуждена искать к современным книгам новые «ключи», остановимся на некоторых теориях подробнее.

Мы отмечали, что в Швеции в последнее время чаще всего проявляется интерес к возрождающемуся социологическому литературоведению и к новым теориям пола. Именно в этом русле рассматриваются теории феминизма, экофеминизма и наиболее современное ответвление работ о гендере – квир-теория.

Экофеминизм является одной из составляющих *экокритики*, и оба научных течения – для многих неожиданно − стали частью современной литературоведческой теории. Основные идеи экофеминизма сформулированы в следующих утверждениях: «Беспощадное опустошение людьми природных ресурсов построено по такому же иерархическому принципу, как угнетение женщин мужчинами. <…> Люди, которые имели почти абсолютную власть в современной западной цивилизации − мужчины,

[1] Det sköna med skönlitteraturen. Introduktioner till den samtida litteraturen på Nobelbiblioteket. Stockholm: Svenska Akademien. Distr.: Norstedts, 2009.
[2] *Larsson I.* Text och tolkning i svenska författarbiografier. Elin Wägners “Selma Lagerlöf”, Elisabeth Tykessons “Atterbom” och Fredrik Böök̈s “Verner von Heidenstam”. Hedemora: Gidlunds förlag, 2003. Diss.
[3] *Känborg U.* Vad är litteratur och 100 andra jätteviktiga frågor. Stockholm: Bokförlaget langenskiöld, 2014.
[4] Среди них: *Küchen M.* Att skriva börjar här. Stockholm: Ordfront, 2007; *Augustsson L.Å.* Så skriver du romaner och noveller. Stockholm: Voltaire Publishning, 2009; *Ask S.* Hållbara texter. Grunderna i formellt skrivande. Stockholm: Liber AB, 2011; *Holmgren S.* Dina ord, dina berättelser. Handbok för vana och ovana skrivare. Falun: ScandBook, 2011.
[5] *Steiner A.* Litteraturen i mediesamhället. Lund: Studentlitteratur, 2012.

а не женщины. Они грабили природные ресурсы Земли, поэтому патриархальное общество, которое делало это и продолжает делать, виновно в обоих видах угнетения: угнетении женщин и разрушении окружающей среды»[1].

Квир-теория (англ. *queer theory,* швед. *queerteori*) изучает отклонения от физиологии и психологии пола как результат социального влияния, а не как врождённую генетическую особенность. Изучение однополых отношений (“lesbian and gay studies”) стало результатом лесбийского феминизма. В контексте литературоведческого исследования это имеет значение по двум причинам: в Швеции появляется большое количество художественных произведений с сюжетами на эту тему и соответственно в литературоведческой практике идёт рефлексия по поводу художественных преломлений вопроса. Главы, посвящённые проблеме пола и характеру сексуальности, есть почти в каждой современной шведской монографии и статье. Некоторые темы становятся стартовой площадкой для новых типов исследования. Например, в 2010 году в университете Умео была защищена диссертация по проблеме идентичности в лесбийском романе[2].

Толерантность Швеции, как и других стран на севере Европы (Дания, Норвегия, Нидерланды), к легализации однополых отношений связана с уважением к индивидуальной свободе личности и её праву на самоопределение: «Согласно квир-теории в сексуальности как самом основном и важном аспекте личности человека можно найти его идентичность»[3]. Источником построения квир-теории считается работа М. Фуко «История сексуальности» *(“Histoire de la sexualité”,* 1976–1984)[4]. П. Теннгарт признаёт французское влияние и пишет, что шведские

[1] *Tenngart P*. Op. cit. S. 160−161.
[2] *Bergdahl L.S.* Kärleken utan namn. Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner. Umeå: Umeå universitet, 2010.
[3] *Tenngart P.* Op. cit. S. 124.
[4] На шведском: *Foucault M.* Sexualitetens historia. Bd. 1−3 / Övers. B. Gröndahl. Göteborg: Daidalos, 2002.

исследователи были очень «вдохновлены теоретическими построениями постструктуралистов и деконструктивистов»[1].

Действительно, в Швеции придаётся большое значение трудам французских лингвистов, философов языка и культурологов: часто цитируются Ю. Кристева, Ж. Лакан, М. Фуко. Обращает на себя внимание, что из их работ редко извлекаются идеи, касающиеся конкретных литературных приёмов. Как правило, французские исследования служат основой для построения названных выше социокультурных теорий, которые широко применяются на практике. По этим причинам в шведских исследованиях сейчас чаще всего повторяются три понятия: *этичность, сексуальность, идентичность*.

Несмотря на интерес к теориям пола, в Швеции мало востребованы методы психоанализа[2]. Из теории Фрейда критикам в большей степени важно исходное положение о биологической природе человека, о взаимодействии пола с «родом» и «сексуальностью»: “kön, genus och sexualitet”[3]. Добавим, что наиболее радикальные скандинавские авторы в середине XX столетия увлекались идеями Вильгельма Райха[4], а не фрейдистской или юнгианской теориями.

Любопытным примером литературоведческого прочтения одного и того же романа является исследование А. Нурдлунд «Литературоведческий анализ за 100 лет: восемь способов прочитать “Сагу о Йосте Берлинге”»[5]. В книге приводятся основные методы, которые применялись к самому известному в Швеции роману С. Лагерлёф, написанному в начале творческой карьеры в 1891 году и отразившему увлечение исландскими сагами, литературой романтизма и философско-религиозными идеями Ф.М.

[1] *Tenngart P.* Op. cit. S. 124.
[2] Litteratur & Psykoanalys / Red. L. Nylander. Stockholm: Norstedt, 1986.
[3] *Tenngart P.* Op. cit. S. 125.
[4] Вильгельм Райх (1897−1957) – австрийский и американский психолог, неофрейдист, автор работ о всеобщем сексуальном просвещении и критике репрессивной морали. В течение пяти лет (1935−1940) работал в Осло. Одним из главных является его исследование «Массовая психология фашизма», оказавшее влияние на леворадикальное движение в Европе.
[5] *Nordlund A.* Litteraturvetenskaplig analys genom hundra år – åtta sätt att läsa Gösta Berlings saga. Stockholm: Liber AB, 2008.

Достоевского. А. Нурдлунд наглядно демонстрирует шведские подходы к исследованию, которые доминировали на определённых социально-исторических этапах: историко-биографический анализ (1903), марксистский и компаративный (1932), социологический (1959), структурный (1960), феминистский подход и психоанализ (1984), феминистская рецепция (2001), феминистско-тематическая интерпретация (2002), исследование феминистской техники повествования (2003).

В этом контексте закономерными кажутся вопросы теоретиков, звучащие в недавно изданных работах: что *должно* и что *может* исследовать литературоведение?[1] Очевидно, для шведской критики это не вопросы художественной формы, а социокультурная направленность текста. Кроме того, отличия в оценке произведений приводят к тому, что в разных странах изменяются не только характеристики одного и того же текста, но и сам выбор произведений, вызывающих интерес. А. Стриндберг, например, для шведов прежде всего прозаик, автор реалистических романов «Красная комната» и «Жители острова Хемсё». В других странах он известен в первую очередь как драматург, автор пьес «Фрёкен Жюли», «Пляска смерти», «Соната призраков». С. Лагерлёф воспринимается в мире главным образом как детский писатель, создатель «Удивительного путешествия Нильса Хольгерссона по Швеции», а на родине её основными произведениями считаются религиозно-этические повести и романы «Возница», «Император Португальский», «Иерусалим». Очевидно, что рецепция произведений подвижна, и единого для всех подхода быть не может.

Неопределённость критериев современного литературоведения всё чаще приводит к осознанию кризиса его методологии. Возможно, идеи формалистов о том, что, осмысляя определённые литературные законы построения произведения и осознавая место литературного текста в обществе, можно достичь более объективной оценки произведения, окажутся в современной шведской критике наиболее востребованными. Неслучайно с

[1] *Nordlund A.* Varför litteraturvetenskap? Lund: Studentlitteratur, 2013.

работ формалистов открываются современные обзоры литературоведческих школ.

Но не только положение литературоведения кажется сегодня шатким. Место самой литературы в современном интермедиальном пространстве вызывает у многих шведских исследователей вопросы: что такое литература? чего мы от неё хотим?[1] и что в XXI веке значит быть писателем?[2] Эти аспекты современных шведских исследований говорят о многом: несмотря на расширение возможностей литературоведения, в центре внимания шведских критиков XXI столетия по-прежнему остаётся проблема взаимосвязи личности и общества. Причём социологический подход продолжает развиваться: за последние два года вышли большая монография Ю. Сведъедаля о социологии литературы[3] и сборник на ту же тему под его редакцией[4]. Нельзя утверждать, что шведская наука повернула в сторону социологических исследований, но они всё более возвращают свои позиции. Следовательно, и в Швеции наблюдается новый этап социологизации общества и науки о нём, которая включает указанные выше вопросы пола, личной идентичности и этики.

1.2. Понятие художественной условности: теоретические подходы и дефиниции

1.2.1. Первичная и вторичная условность в отечественном литературоведении

Как было отмечено во введении, вопрос изначальной условности искусства не вызывает сомнений, так как любое произведение предполагает субъективный отбор материала, авторскую позицию и систему художественных средств. А.А. Потебня называл это неизбежной символизацией искусства, так как художественный образ имеет внутреннюю

[1] *Steiner A.* Op. cit.
[2] *Känborg U*. Op. cit.; *Steiner A.* Op. cit.
[3] *Svedjedal J.* Ner med allt? Essäer. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2014.
[4] Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle / Red. J. Svedjedal. Lund: Studentlitteratur, 2012.

и внешнюю формы и не может быть воспринят читателями одинаково из-за наличия свободного пространства смысла.

Прежде чем дать характеристику современному состоянию теории условности, напомним фрагмент из «Поэтики» Аристотеля, который приводит О.В. Шапошникова, определяя художественную условность: «Вообще же… невозможное… в поэзии следует сводить или к тому, что лучше <действительности>, или к тому, что думают <о ней>, ибо в поэзии предпочтительней невозможное, но убедительное, возможному, но неубедительному»[1]. Приведём также цитату из статьи В.Г. Белинского: «Поэзия двумя… способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздаёт жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрений на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живёт, или воспроизводит её во всей её полноте и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам <…>. Поэтому поэзию можно разделить на два… отдела – на идеальную и реальную»[2]. Из этих определений следует, что существуют два способа изображения явлений жизни: один нацелен на жизнеподобное воспроизведение действительности, второй – на отказ от принципа жизнеподобия.

Во введении мы отмечали существующую разницу в *теоретических* подходах и терминологическом описании этих двух способов литературного творчества: в европейском литературоведении всё чаще идёт разговор о *реалистической* и *нереалистической* поэтике, в отечественном литературоведении – о *«первичной»* и *«вторичной»* условности.

В диссертации В.Ю. Грушевской приводится идея Л. Леви-Брюля, согласно которой исходным является мифологический, т.е. дологический тип

[1] *Шапошникова О.В*. Условность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвалк», 2003. Ст. 1116–1117.
[2] *Белинский В.Г*. О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”) / Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. С. 262.

мышления, «в котором все отношения имеют мистическую основу»[1], соответственно осознание «условности» форм в искусстве происходит лишь с появлением логического типа мышления, которое воспринимает отход от жизнеподобия как приём. Иными словами, оба типа описания реальности являются независимыми друг от друга. В соответствии с этим утверждением в известном споре о соотношения реализма и условных форм правомерно говорить об осознанном использовании первым принципов условности, которые изначально ему не присущи. Следовательно, наиболее верной следует считать позицию тех исследователей, которые разделяют принципы реалистической и нереалистической поэтики, т.к. «генетически» они восходят к двум разным типам мышления: рационально-логическому и иррационально-мифологичекому.

В вопросах *практического* анализа одной из главных признаётся сложность разграничения этих двух типов отражения действительности, т.е. – в отечественной терминологии – жизнеподобных и условных форм или первичной и вторичной условности. Сложность проведения границы связана с особенностями воспринимающего сознания, культурных и религиозных воззрений. Неудивительно, что дискуссия об условности всякий раз выходит на уровень философского знания: разговору о субъективности и объективности в искусстве и вопросу противостояния идеалистического и материалистического подходов. Например, в работе А.Ф. Лосева «Символ и реалистическое искусство» критиковался идеалистический подход[2], и мысль о том, что «истины нет, а имеются только субъективные образы, гипотезы, уравнения, фикции, символы», представлялась исследователю «искажением обыкновенного, естественного и чисто человеческого опыта»[3]. Поскольку единой для всех границы между жизнеподобными и нежизнеподобными

[1] *Грушевская В.Ю.* Художественная условность в русском романе 1970–1980-х годов. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2007. С. 7.
[2] *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. С. 6.
[3] Там же. С. 7.

формами провести не удаётся, в конкретных работах она оговаривается в соответствии с позицией исследователя.

Разумеется, существуют и другие аспекты проблемы, т.к. анализ различий между первичной и вторичной условностью, как и само обоснование терминов «условность», «условная литература», «условный роман», в отечественном литературоведении начинаются лишь к началу 1970-х годов. К настоящему моменту теория художественной условности находится в стадии развития и, поскольку единого подхода к анализу «условных» произведений в отечественной науке не выработано, представляется необходимым внести уточнения и предложить – с учётом существующих разработок – свою методологию анализа.

Среди первых исследований по проблеме следует назвать монографии и статьи, созданные во второй половине 1960-х – начале 1980-х годов. Среди них труды Т. Аскарова «Эстетическая природа художественной условности» (1966)[1], А.А. Михайловой «О художественной условности» (1970)[2], В.А. Дмитриева «Реализм и художественная условность» (1974)[3], О.В. Шапошниковой «Об условности в искусстве»[4], Н.Г. Медведевой «Миф как форма художественной условности» (1984)[5]. В первых монографических работах и прежде всего в работах А.А. Михайловой и В.А. Дмитриева основное теоретическое внимание было уделено актуальным в 1970-х годах дискуссиям о противопоставлении художественной правды и правдоподобия в искусстве; утверждалось, что условность следует считать важной формой выражения этой правды в произведениях любых литературных направлений, в том числе реализма.

После длительного перерыва, уже в постсоветский период, принципы художественной условности стали предметом исследования в диссертациях

[1] *Аскаров Т.* Эстетическая природа художественной условности. Фрунзе: Илим, 1966.
[2] *Михайлова А.А.* О художественной условности. 2-е изд. М.: Мысль, 1970.
[3] *Дмитриев В.* Реализм и художественная условность. М.: Советский писатель, 1974.
[4] *Шапошникова О.В.* Об условности в искусстве // Филология. 1977. Вып. 5. С. 7–25.
[5] *Медведева Н.Г.* Миф как форма художественной условности. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. М.: МГУ, 1984.

А.А. Якименко «Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-х годов» (1994)[1], Н.Г. Владимировой «Формы художественной условности в современном романе Великобритании» (1999)[2], Е.Н. Ковтун «Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века» (2000)[3], В.Ю. Грушевской «Художественная условность в русском романе 1970–1980-х годов» (2007)[4], Н.В. Перепелицыной «Типы художественной условности в русской прозе рубежа XX–XXI вв.» (2010)[5], С.Б. Алиева «Вторичная художественная условность в романе Л.М. Леонова “Пирамида” (2014)[6], в статье В.Е. Головинчер и О.Н. Русановой «К проблеме условности в литературе» (2014)[7]. В работах современных исследователей акцент был сделан на практической стороне вопроса и анализе конкретных приёмов условности в произведениях.

К осмыслению природы художественной условности и исследованию её поэтики подходили и другие учёные: В.В. Агеносов в диссертации «Советский философский роман» (1988)[8], Н. Лейдерман и М. Липовецкий в работах о русской литературе XX века[9], Е.Н. Ковтун в монографиях «Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века)» (1999) и «Художественный вымысел в

[1] *Якименко А.А.* Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-х годов. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Н. Новгород: Нижегор. гос. пед. ин-т, 1994.
[2] *Владимирова Н.Г.* Формы художественной условности в современном романе Великобритании. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. Новгород: Новгород. гос. ун-т, 1999.
[3] *Ковтун Е.Н.* Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века. Дис. … д-ра филол. наук: М.: МГУ, 2000.
[4] *Грушевская В.Ю.* Художественная условность в русском романе 1970–1980-х годов. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2007. См. также нашу статью: *Кобленкова Д.В.* Гоголь и Э. По. Типология условности // Историко-литературный сборник: Вып. 4, посвящ. юбилею проф. И.В. Карташовой. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2006. С. 48–55.
[5] *Перепелицына Н.В.* Типы художественной условности в русской прозе рубежа XX–XXI вв. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Улан-Удэ: Башкир. гос. ун-т, 2010.
[6] *Алиев С.Б.* Вторичная художественная условность в романе Л.М. Леонова «Пирамида». Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014.
[7] *Головинчер В.Е., Русанова О.Н*. К проблеме условности в литературе (статья первая: к истории вопроса) // Вестник ТГПУ, 2014. №11 (152). С. 9–15.
[8] *Агеносов В.* Советский философский роман. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02. М.: Моск. пед. ин-т, 1988.
[9] *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Русская литература XX века (1590–1990): 5-е изд. М.: Академия, 2010. Т. 1–2.

литературе XX века» (2008)[1]. Понятию реальности и множественности её модификаций посвящена монография В.П. Руднева «Прочь от реальности: Исследования по философии текста (1995)[2], статья Н.Т. Пахсарьян «Реальность–текст–литература–реализм: динамика взаимодействия»[3]. Соотношение реальности и вымысла анализируется и в работах последних лет, посвящённых эпохе постмодернизма, в частности, в монографиях Н.В. Гладилина (2011)[4] и В.Г. Новиковой (2013)[5].

В конце 1990-х годов благодаря отмеченным выше исследованиям и под влиянием трудов М.М. Бахтина[6], Ю.В. Манна[7], В.Я. Проппа[8], Д.С. Лихачёва[9], Ю.Б. Борева[10], Т.А. Чернышёвой[11] в отечественной науке стала применяться названная выше концепция двух типов условности: первичной, которая присуща всем произведениям искусства, и вторичной, под которой понимается принцип художественного изображения, направленный на сознательное отступление от жизнеподобия. Поскольку граница между ними не является однозначной, в определениях был сделан акцент на демонстративном нарушении логики действительности или, что представляется, важным, акцентирования самих художественных средств.

Определение, данное В.А. Дмитриевым, звучит следующим образом: «Вторичная условность – отличающийся от жизнеподобия образ, способ создания таких образов; принцип художественного изображения –

---

[1] Особо значимыми представляются размышления Е.Н. Ковтун о первичной и вторичной условности. См.: *Ковтун Е.Н*. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. С. 24–36.
[2] *Руднев В.П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000.
[3] *Пахсарьян Н.Т.* Реальность–текст–литература–реализм: динамика взаимодействия // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2006. № 2. С. 66–75.
[4] *Гладилин Н.В.* Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария). М.: Изд-во Лит. ин-та им. М. Горького, 2011.
[5] *Новикова В.Г.* Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2013.
[6] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
[7] *Манн Ю.В.* О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966; *Он же*. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996.
[8] *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1990.
[9] *Лихачёв Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб.: Алетейя, 1997.
[10] *Борев Ю.* Эстетика. М.: Высшая школа, 2002.
[11] *Чернышёва Т.А*. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 1985.

сознательное, демонстративное отступление от жизнеподобия»[1]. В определении О.В. Шапошниковой уточняется, что «нарушение пропорций, комбинирование и акцентирование каких-либо компонентов художественного мира, выдающие откровенность авторского вымысла, порождают особые стилевые приёмы, свидетельствующие об осознанности *игры* автора с условностью, обращении к ней как к целенаправленному, эстетически значимому средству»[2].

В определениях называются конкретные приёмы условности, например, указывается, что вторичная условность создаётся за счёт использования мифологических и религиозных образов, аллегории, гиперболы, гротеска и т.д[3]. Ряд исследователей считает, что вторичная условность может создаваться за счёт деформации первичной условности, например, за счёт приёма обращения к зрителю, вариативностью повествования, нарушением причинно-следственных связей[4]; первичная условность «перерастает во вторичную при использовании образности мифов, легенд, осуществляемом не для стилизации жанра-источника, а в новых художественных целях»[5] и т.д. Н.Г. Владимирова также высказывает мнение о «текучести» этих условных форм[6], это мнение разделяет и Е.Н. Ковтун.

В то же время исследователи осознают необходимость дифференциации приёмов условности. О.В. Шапошникова и Е.Н. Ковтун намечают подходы к анализу условности в соответствии с отнесённостью произведения к литературному направлению с его нормативной эстетикой, роду и жанру. Эти уровни выделяются как в произведениях первичной

---

[1] *Дмитриев В*. Условность // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 744.

[2] *Шапошникова О.В.* Условность // Указ. изд. Ст. 1117.

[3] Художественная условность // Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / Под ред. проф. А.П. Горкина. М.: Росмэн, 2006 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5502/условность (дата обращения: 05.08.2016).

[4] Там же.

[5] *Шапошникова О.В*. Условность // Указ. изд. Ст. 1117.

[6] См. также монографию Н.Г. Владимировой: *Владимирова Н.Г.* Условность, созидающая мир. Великий Новгород: Изд-во Новгор. гос. ун-та, 2001. С. 5.

условности, так и вторичной. При этом Е.Н. Ковтун предлагает изменить традиционное разделение первичной и вторичной условности и пишет о другом возможном терминологическом подходе: условность направления, рода, жанра, равно как использование других приёмов, в том числе гротеска и гиперболизации, можно относить к первичной условности, если они не нацелены на фантастическое пересоздание действительности; приёмы, направленные на фантастическую деформацию – к вторичной. Этот подход был использован С.Б. Алиевым, который в своём исследовании принял положение о том, что «Вторичная художественная условность непосредственно соотносится с фантастикой»[1]. Однако, понимая, что слом традиционного подхода вряд ли возможен, Е.Н. Ковтун предлагает на основании критерия фантастичности/нефантастичности разделить вторичную условность на два типа. Разделение вторичной условности на два типа предлагалось ранее и в работе А.А. Якименко, которая делила условные формы на «иносказательную и фантастическую образность»[2].

Концепция дифференцирования вторичной условности представляется более оправданной, так как изначально понятие вторичной условности вводилось для обозначения любых способов деформации реальности, в том числе и нефантастических. Следовательно, стоит подвергать дальнейшей систематизции приёмы вторичной условности, не меняя саму границу между первичной и вторичной, которая и сама по указанным выше причинам подвижна. В то же время остаётся не вполне ясным, куда следует отнести приёмы поэтики, характеризующие жанр, нарративные особенности, стиль (в его узком значении). Поскольку тексты, предлагаемые для анализа в нашей работе, создавались во второй половине XX и в начале XXI века, логично предположить, что трансформации будут подвергаться, прежде всего, жанровый и повествовательный уровни. Если исходить из существующих

[1] *Алиев С.Б.* Вторичная художественная условность в романе Л.М. Леонова «Пирамида». Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014.
[2] *Якименко А.А.* Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. пед. ин-та, 1994. С. 5.

определений, то можно сформировать положение о том, что *традиционные* принципы построения текста следует считать проявлением *первичной* условности, в то время как *новаторские* приёмы или сознательное акцентрирование традиционных – к *вторичной.* Этой позиции мы будем придерживаться в нашей работе.

Несмотря на значимость дискуссий о первичной и вторичной условности, в нашем исследовании будет иметь значение не столько отнесённость приёмов к первичной или вторичной условности, сколько их *принадлежность разным уровням текста и их конкретная функциональность*. Такой подход даёт возможность проследить, какие приёмы и на каких уровнях более всего подвергаются изменению, что происходит с литературными формами во времени.

Так, к необходимости структурно дифференцировать приёмы условности подходил в своей работе В.А. Пестерев. В его диссертации «Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: Способы художественного синтезирования» (1999) разработан основной, с его точки зрения, жанровый уровень условности. Среди названных исследователем романных форм для нас имеют значение роман-метафора, роман-притча и неомифологический роман, характерные для шведской литературы. «Символику, мифологемы, фантастику, гротеск» учёный относил к «частным приёмам», указывая, что условный приём может распространяться на всё произведение, «когда метафора, притча, гротеск становятся ведущими формообразующими принципами»[1].

Дифференцированный подход намечен в диссертационной работе Н.Г. Медведевой «Миф как форма художественной условности» (1984)[2], в которой неомифологический роман рассматривался со сходных научных позиций.

[1] *Пестерев В.П.* Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: Способы художественного синтезирования. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. Волгоград: Волг. гос. ун-т, 1999.
[2] *Медведева Н.Г.* Указ. соч.

К особому статусу жанровых моделей в литературе последних десятилетий обращался Д.В. Спиридонов в диссертации «Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литературе конца XX века» (2009)[1]. Давая характеристику таким жанрам, как роман-атлас, роман-энциклопедия, роман-пазл, исследователь писал, что они являются результатом разрушения в XX веке традиционного линеарного повествования. Д.В. Спиридонов не затрагивал в работе проблему художественной условности напрямую, но, анализируя поэтику жанров, также подходил к интересующей нас проблеме об уровнях условных форм. Кроме того, в диссертации Д.В. Спиридонова рассматривается не только жанровый, но и значимый для нас повествовательный уровень, актуализированный в новых типах романов.

В упоминаемых работах Е.Н. Ковтун: диссертации «Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века» (2000) и монографии «Художественный вымысел в литературе XX века» (2008) поэтика жанров тоже была названа как составляющая теории условности.

Как известно, к классификации жанров в науке подыскиваются разные ключи. В российском литературоведении к изучению жанровых моделей обращались М.М. Бахтин, Н.Л. Лейдерман, Н.С. Павлова, Г.К. Косиков, А.В. Михайлов, А.Я. Эсалнек, Н.Д. Тамарченко, Н.Т. Рымарь, Н.С. Лейтес, Н.Т. Пахсарьян и другие учёные. Для одних исследователей имеет значение тема произведения (любовный роман, роман воспитания, биографический, филологический и пр.), для других определяющим является конфликт (психологический, социальный, политический, философский, этический, религиозный), для третьих – хронотоп (морской роман, роман дороги и др.). Встречаются жанровые определения, отталкивающиеся от техники письма

[1] *Спиридонов Д.В.* Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литературе конца XX века. Дис… канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2009.

или доминирующего авторского приёма: условно-метафорический роман[1], «роман с ключом», роман-баллада, химерный роман, роман-монтаж[2], роман-гротеск[3], роман-иллюстрация, роман-энциклопедия, роман-пазл, роман-лабиринт[4], новый роман и т.д. Единой типологии романных форм не создано, т.к. один и тот же текст можно рассматривать с точки зрения разных критериев. Шведские критики тоже констатируют, что ни одна жанровая типология не является исчерпывающей и «нужно говорить о жанрах и субжанрах»[5].

В этих условиях исследователи, как правило, руководствуются доминирующими факторами формообразования. Например, в нашей работе в основу типологии будет положен, прежде всего, тип конфликта, т.е. основная смысловая составляющая текста, а затем доминирующий формальный приём, определяющий «техническую» стратегию писателя. На наш взгляд, жанровые трансформации – тенденция к чистоте жанра или, напротив, к синтетической полижанровости – являются показателями изменений в литературном процессе и способны многое сказать о движении литературных форм. Наряду с особенностями литературного процесса, они, как правило, отражают и социокультурные тенденции в обществе.

В отличие от поэтики жанров, другие приёмы художественной условности в существующих работах почти не подвергаются классификации. В работе Е.Н. Ковтун, как и в исследовании В.А. Пестерева, они лишь

---

[1] См.: *Синицкая А.В.* Пространственность и метафорический сюжет (на материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова). Дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. Самара: Самар. гос. ун-т, 2004.

[2] В статье «Развитие жанра романа в славянских литературах 60–80-х годов XX века» химерный роман характеризуется следующими чертами: принципиально крестьянский (дерев.) роман, в котором нет социального подтекста; используются фольклорные элементы, объединение реального и мифологического, фантастика; ситуации, которые не вписываются ни в какую схему; своя система персонажей (главный герой – деревенский чудак-философ, художник). Химерность является синонимом странности, причудливости, фантасмагоричности, аллегоричности. Тексты отличает своеобразный лирический стиль, неторопливое повествование. Автор предлагает и такие жанровые варианты, как роман-баллада, роман-монтаж, микророман, роман-документ и др. См.: Развитие жанра романа в славянских литературах 60–80-х годов XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://bump.ru/resources/000/000/000/000/074/74149.pdf (дата обращения: 07.08.2015).

[3] Роман-гротеск выделяется А.С. Дежуровым в немецкой литературе XVIII века. См.: *Дежуров А.С.* Гротеск в немецкой литературе XVIII века. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. М.: Моск. гос. пед. ун-т, 1996.

[4] Роман-иллюстрация, роман-пазл, роман-энциклопедия, роман-лабиринт рассматривает как типы нелинейных романов Д.В. Спиридонов. См.: *Спиридонов Д.В.* Указ. соч.

[5] *Bergsten S., Elleström L.* Litteraturhistoriens grundbegrepp. Lund: Studentlitteratur, 2013. S. 152.

перечисляются: «ретроспекция, монтаж, «поток сознания», несобственно-прямая речь, “маска”, различные формы аллюзий, интертекстуальность и т.п.»; «гипербола, заострение, метафора, символ, гротеск (нефантастический) и иные способы создания художественных образов, смещающие реальные пропорции и изменяющие привычный облик явлений…»[1].

При этом справедливо отмечается «неоправданное смешение явно разноуровневых понятий», характерное для определения вторичной условности, данного, в частности, Н.П. Еланским, который в одном ряду рассматривал «внутренний монолог и несобственно-прямую речь в форме потока сознания, принцип монтажа и ретроспекции, пространственные и временные смещения, фантастические и гротескные образы»[2]. Очевидно, что одни приёмы имеют отношение к повествовательному уровню, другие – к композиционному, третьи – к сюжету и построению образов.

Поскольку построение общей классификации форм и приёмов художественной условности осложнено отсутствием единого критерия для её создания, в нашей работе **мы предлагаем развить предложенный О.В. Шапошниковой, В.А. Пестеревым и Е.Н. Ковтун структурный принцип анализа художественной условности и создать классификацию, выделяя, как минимум, шесть структурных уровней произведения**: *жанровый, повествовательный, композиционный, сюжетный, óбразный и стилевой*. Опираясь на эту методологическую основу, мы и будем рассматривать исследуемые романы.

1.2.2. Формы и приёмы вторичной условности в шведском литературоведении

Обратим внимание на то, как воспринимают шведские писатели и критики формы и приёмы вторичной условности.

Выше мы указывали, что понятие «художественная условность» в шведском литературоведении не используется, но разделение на два

[1] *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. С. 27.
[2] *Еланский Н.* Соотношение условности и жизнеподобия в стиле Гашека // Проблемы русской и зарубежной литературы. Саратов: Изд-во СГУ, 1965. С. 345.

основных литературных потока, о которых в России писал В.Г. Белинский, также осознаётся. Более того, граница между художественными системами была проведена на уровне Шведской академии. А. Стриндберг за первый в Швеции реалистический роман «Красная комната» (1879) был подвергнут резкой критике, а Лагерлёф, напротив, в 1909 году была удостоена Академией Нобелевской премии со словами благодарности за то, что она «решительно порывает с нездоровым и фальшивым *реализмом* нашего времени» и соединяет «в своём творчестве богатство воображения с этической силой и глубиной религиозных чувств». Её творчество было воспринято как «дань высокому *идеализму*»[1]. Сравним: в России в начале XX века Л. Андреев, также осознававший разделение литературного процесса на две главные тенденции и понимавший при этом сложность однозначного определения каждой из них, эмоционально писал: «Кто я? Для благородно рождённых декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист»[2]. В Швеции консервативная часть общества на протяжении длительного времени предпочитала условную литературу жизнеподобному воспроизведению реальности. Однако в дальнейшем шведские критики и писатели старались не делить произведения по этому критерию, поскольку в шведской литературе даже в «рабочей прозе» использовались приёмы вторичной условности. Но в 1958 году известный литературовед Г. Брандель вновь обозначил проблему, издав книгу по истории шведской литературы с характерным заглавием: «Шведская литература 1900–1950 гг. Реализм и символизм»[3]. Следовательно, в первой половине века вполне очевидно сосуществовали две доминирующие тенденции: *реалистическая* и *идеалистическая*, обозначение которых соотносимо с нашими понятиями первичной и вторичной условности. На современном этапе если кто-то из шведских писателей стремится

[1] Премия по литературе. Лауреаты Нобелевской премии. Сельма Лагерлёф [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://n-t.ru/nl/lt/lagerlof.htm (дата обращения 11.08.2015).
[2] Цит. по: Русская литература XX века: Учебное пособие. 11 кл. / Под общ. ред. В.В. Агеносова. М.: Дрофа, 1998. С. 17.
[3] *Brandell G.* Svensk Litteratur 1900–1950. Realism och symbolism. Stockholm: Förlaget Örnkrona, 1958.

подчеркнуть, что он дистанцируется от жизнеподобного воспроизведения действительности, то называет свои произведения фантастическими или романтическими. В академическом литературоведении в работе С. Бергстена и Л. Эллестрёма, как мы отмечали выше, была обоснована возможность использовать понятия реалистическая – нереалистическая (realistisk – icke-realistisk) литература[1]. Тенденция к подобному разделению литературных произведений в целом характерна для европейского литературоведения. В.А. Пестерев приводит слова английского прозаика и литературоведа Д. Лоджа из его книги 1971 года «Романист на перекрёстке»: «Наша действительность настолько неординарна, устрашающа и абсурдна, что обычные приемы её реалистического воспроизведения уже не адекватны ей»[2]. Исследователи и писатели рассуждают о невозможности отразить современную жизнь средствами реалистической поэтики и говорят о необходимости синтеза разных методов. Об этом свидетельствует и российская литературная ситуация в лице С. Шаргунова, Р. Сенчина, З. Прилепина[3]: текст чаще всего обогащается художественными приёмами других литературных систем, т.е. чаще всего используется синтез методов. Соответственно при таком подходе *уровень поэтики* является определяющим фактором для отнесения текста к тому или иному литературному направлению или течению. Характерно это и для шведского литературоведения.

Второй особенностью шведских работ является *редуцированный* интерес к комическому и к поэтике условных форм. В большинстве имеющихся шведских словарей[4] не представлены термины «комическое», «юмор», «гротеск», «гипербола». В кратких словарных статьях даются

[1] *Bergsten S.*, *Elleström L*. Op. cit. S. 149–156.
[2] Цит. по: *Пестерев В.А.* Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: способы художественного синтезирования. Дис. …д-ра филол. наук: 10.01.05. Волгоград: Волг. гос. ун-т, 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/modifikatsiya-romannoi-formy-v-proze-zapada-vtoroi-poloviny-xx-stoletiya-sposoby-khudozhestv (дата обращения: 19.08.2016).
[3] *Серова А.А*. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2015.
[4] См., например, основные литературоведческие словари: Svenskt Litteraturlexikon. Lund: CWK Gleerup Bokförlag, 1970; Litteraturlexikon. Stockholm: Natur och kultur, 1974; *Michanek G.* Litterär uppslags bok. Borås: Wahlström & Widstrand, 1996.

определения иронии и сатиры, причём практика анализа разных форм иронии является наиболее разработанной. Гротеск не получает освещения в справочных изданиях, но анализируется в некоторых работах. Отметим, что подход к этому приёму в Швеции отличается от российского: гротеск рассматривается не столько как конкретный приём поэтики, сколько как категория онтологическая, психологическая, трансгрессивная; исследуются его функции в сюрреалистической поэзии, макабрических произведениях, прозе экзистенциалистов. Среди наиболее обстоятельных работ о гротескных произведениях можно назвать следующие: «Юмор, гротеск и пикареск. Исследование реализма Ларса Алина» (1975) Х.-Й. Экмана[1], «Феномен гротеска в современной литературе Юга» (1983) М. Хаар[2], диссертацию А. Кассона «Смешные тела. Трансгрессиональный и гротескный юмор в английской литературе для детей» (1997)[3], «Гротеск: язык тела и тело языка в шведском лирическом модернизме» (1998) И. Хаага[4] и новаторское диссертационное исследование Ю. Даниэльссона «О любви к гротескным фильмам – этнологическое исследование» (2006)[5], посвящённое гротеску в фильмах-хорроpах (horror film). Кроме того, шведским критикам знакомы, как минимум, две датские монографии о гротеске и большое количество англоязычных и немецкоязычных исследований: от знаменитых работ В. Кайзера[6] и А. Клайборо[7] до истории «женского гротеска» М. Руссо[8] и «Эротического гротескного нонсенса в современной культуре Японии» М. Сильверберг[9]. Однако, несмотря на появление современных работ и новых подходов к анализу гротескной образности, базовой для многих шведских

[1] *Ekman H.-G.* Humor, grotesk och pikaresk. Studier i Lars Ahlins realism. Östervåla & Uppsala: Bo Cavefors Bokförlag, 1975.
[2] *Haar M.* The Phenomenom of the Grotesque in modern Southern Fiction. Umeå: Almqvist & Wiksell, 1983.
[3] *Casson A.* Funny Bodies. Transgressional and Grotesque Humour in English Children's Literature. Repro: Högskolan Dalarna, 1997.
[4] *Haag I.* Det groteska – kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism. Stockholm: Aiolos, 1998.
[5] *Danielsson J.* Op. cit.
[6] *Kayser W.* Das groteske. Odenburg und Hamburg: Gerhard Stalling Verlag, 1957.
[7] *Clayborough A.* The grotesque in English Literature. Oxford: Clarendon Press, 1965.
[8] *Russo M.* The female grotesque. Risk, excess and modernity. N.Y.; L.: Routledge, 1994.
[9] *Silverberg M.* Erotic grotesque nonsense: the mass culture of Japanese modern times. L.: University of California, 2006.

авторов остаётся работа М. Бахтина о творчестве Ф. Рабле. В исследовании Бахтина шведские учёные обращают внимание на амбивалентность гротескных образов, на психологическое и культурологическое обоснование их природы. Напомним, что в западном литературоведении, особенно после работы В. Кайзера, гротеск фактически перестал рассматриваться в качестве элемента поэтики. Он исследовался в основном под фрейдистским углом зрения – как форма выражения подсознания, сублимации «оно». Соответствующий отбор текстов позволял критикам воспринимать гротеск как категорию *трагического*.

В российской науке во многом под влиянием работ формальной школы гротеск анализируется не только как смысловая, но и как структурная часть текста. Основой для такого понимания гротескной образности послужили статья «Искусство как приём» и теория «эффекта остранения» В. Шкловского, работа Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» и статьи Ю. Тынянова. Монография Ю.В. Манна «О гротеске в литературе» (1966) и диссертация О.В. Шапошниковой «Гротеск и его разновидности» (1978) продолжают и развивают идеи предшественников. Добавим, что исследователям приходилось преодолевать и другую крайность – представление о том, что гротеск используется лишь в сфере комического. Наше понимание гротеска[1] также лежит в плоскости эстетического формализма. Кроме того, более справедливой представляется трактовка гротеска, которая предполагает возможность построения гротескных образов и ситуаций не только с помощью фантастического допущения, но и без него, на основе алогичного соединения элементов разных жизненных рядов, которое также имеет своей задачей деформирование реальности.

Понимание иронии в шведских работах во многом отличается от её истолкования в отечественных исследованиях. Шведские учёные

[1] *Кобленкова Д.В.* Проблемы становления теории гротеска // Филологический журнал. 2006. № 2 (3). С. 26–36.

рассматривают иронию, как и гротеск, в *этическом* и *философском* ракурсах. Наиболее масштабной работой в этой области можно считать диссертацию М. Нильссона «Ясность многозначности. Об иронии у Торгни Линдгрена»[1]. Её автор указывает на существование нескольких вариантов выражения иронии − от иронии Сократа и других античных форм до романтической иронии Шлегеля, считавшего ироническую рефлексию результатом несоответствия гармонии идеала и хаоса земной действительности. Нильссон пишет, что концепция, высказанная Шлегелем, проявляется и в теории С. Кьеркегора, который разделяет жизнь на три этапа − эстетический, этический и религиозный. Философ отводит иронии роль границы между эстетикой и этикой, имея в виду, что несовершенство бытия приводит человека к постепенному разочарованию в сформированной им идеальной картине мира (эстетике) и неизбежному переходу к его скептическому восприятию на иных основаниях (этике). Последним этапом становится уход в религиозное сознание и формирование новых идеальных форм, способных противопоставить земному несовершенству идеальное посмертное бытие. Очевидно, что понимание Кьеркегором иронии как скепсиса по отношению к первичной реальности повлияло на многих скандинавских писателей, особенно модернистов и неоромантиков на рубеже XIX и XX веков, а позднее на экзистенциалистов 1940−1950-х.

Близки к идеям немецких романтиков концепции Ницше и постмодернистов. М. Нильссон отмечает, что ирония неслучайно становится одним из главных принципов всего постмодернистского проекта, однако справедливо добавляет, что она вошла в постмодерн в той форме, в какой существовала уже у Шлегеля. Иными словами, предпочтение в толковании иронии шведский исследователь отдаёт немецким романтикам и Кьеркегору, после которых понимание иронии в Швеции не изменилось. По этой причине основное место в диссертации Нильссона занимает анализ

[1] *Nilsson M*. Mångtydigheternas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren. Från Skolbagateller till Hummelhonung. Akademisk avhandling. Lund: Lund universitet, 2004.

экзистенциальной иронии. Что же касается «текстуальной» иронии и её формальных маркеров, то исследователь вынужден признать, что под этим понятием может скрываться множество иных приёмов. В итоге автор использует метафору Л. Витгенштейна, считавшего, что подобные случаи с определением термина похожи на семью, где все играют в одну и ту же игру, но каждый играет в неё по-своему. Как видим, эту метафору можно применить не только к спорам об иронии.

Теоретически сложным остаётся определение и таких понятий, как фантастика и «магический реализм». Одна из двух шведских монографий о фантастической литературе начинается с откровенного вопроса: «Фантастика: что это?»[1] Напомним, что сходным образом называется известная отечественная монография Ю.И. Кагарлицкого «Что такое фантастика?». Фантастическая литература в Швеции фактически отсутствует, поэтому теоретическая неразработанность вопроса неудивительна. В настоящее время появляются произведения с использованием такой её разновидности, как мистическая фантастика, однако теоретического освещения проблема пока не получила. Например, в монографии Й. Хольмберга о мотивах мрачности в психологических и романтических триллерах мировой литературы[2] даётся обзор произведений разных жанров – от готической мистики до современных детективов, но какое-либо теоретическое обоснование темы не представлено.

О «магическом реализме» в Швеции, как и о фантастике, монографических работ не создано, однако термин используется. Так, в феврале 2014 года в газете «Свенска Дагбладет» вышла обобщающая статья А. Рабе «Юбилей магического реализма»[3]. Публикация была подготовлена к 200-летию выхода знаменитой новеллы Гофмана «Золотой горшок», который шведский исследователь считает началом «магического реализма». Заметим,

[1] *Granqvist I.* Fantasy-litteraturen. Virsbo, 1994. S. 3.
[2] *Holmberg J.H.* Dunkla drifter och mörka motiv. Om psykologiska och romantiska thrillers från Virginia Andrews till Margaret Yorke. Lund: Bjärnum, 2001.
[3] *Rabe A.* Ett magiskt realistiskt jubileum // Svenska Dagbladet. 2014. 16 feb. S. 8–9.

что в Швеции термин понимается в узком значении как включение фантастического элемента в жизнеподобную среду. Широкого толкование термина, обозначающего использование «живого» национального мифа в произведении не встречается.

«Магический реализм» автор статьи называет жанром, следуя за формулировкой, распространенной в XIX веке среди современников писателя (работать в «жанре Гофмана»). В XX веке, в этом «интертекстуальном космосе», стало труднее выявить чьё-либо влияние, но Рабе считает, что в немецкоязычной литературе за Гофманом последовали Ф. Кафка и Г. Грасс. Даже латиноамериканских авторов шведский критик воспринимает как последователей Гофмана, с чем, конечно, согласиться не представляется возможным.

Современные модификации шведского «магического реализма» рассматриваются чаще как проявления постмодернистской литературы. Например, Б. Янссон, автор работ о скандинавском постмодернизме, считает, что на многих прозаиков повлиял сериал «Твин Пикс». В фильме в реалистическое повествование о будничной жизни города инспирировано мистическое начало, разрушившее однозначное понимание действительности. По логике Б. Янссона, подобные произведения можно считать постмодернистскими, так как в них расшатывается однозначность мировосприятия, происходит расщепление личной идентичности и отсутствует какой-либо моральный посыл. Например, о романе «Мятежный дух» (1990) К. Рюдберг автор пишет, что его можно считать постмодернистским по той же причине, что и фильм «Твин Пикс»: сильная онтологическая ориентированность сопрягается в нём с принципами мыльной оперы (*tvålopera* или *såpopera*)[1]. Читатель получает вязкое, ни к чему не призывающее и одновременно пробуждающее сильные физиологические эмоции повествование с магическим элементом в основе.

[1] *Jansson B.* Postmodernism och metafiktion i Norden. Uppsala: Hallgren och Fallgren, 1996. S. 128. См. также: *Jansson B.* Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv. Högskolan Dalarna: Kultur och Lärande, 1998. № 2.

Прибегают к помощи магического элемента и те писатели, которые считают себя реалистами. Например, известный шведский актёр Ю. Карлссон, выпустивший несколько сборников прозы, на наш вопрос в ходе дискуссии о его творчестве ответил, что он, «наверное, реалист», но ему «нравится сюрреализм и абсурдизм в духе Достоевского и Кафки». Поскольку Кафка воспринимается как магический реалист, а Достоевский называл своё творчество фантастическим реализмом, современный шведский автор с точки зрения шведских критиков тоже попал бы в эту группу.

Известный современный прозаик Ю. Теорин, рискнувший написать неоготические детективы о привидениях острова Оланд (*Öland*), полагает, что в Швеции из-за длительного влияния «рабочей прозы» сохраняется стереотип, что фантастичность в литературе – это признак массовой продукции. По этим причинам, считает писатель, и не выработана собственно шведская точка зрения на проблему.

Учитывая особое понимание шведскими писателями и критиками обсуждаемых форм и приёмов художественной условности, необходимо остановиться ещё на нескольких теоретических вопросах: характере шведской сатиры, особенностях неомифологической литературы и отношении к постмодернизму. Каждый из этих ракурсов позволяет очертить мировоззренческие особенности шведской литературы и показать взаимосвязь между литературным процессом и общественными приоритетами.

1.3. Шведская сатира XX–XXI веков. Этика и эстетика

Одной из традиционных форм художественной условности является сатира. Как правило, в сатирическом произведении нарушаются логические связи, характеры превращаются в типы, ситуации – в модели поведения. Образы выстраиваются с помощью гиперболизации, гротеска, фантастического допущения; стиль отличается использованием нонсенсов, оксюморонов, парадоксов, комических сравнений и др. Несмотря на

традиционость сатирической формы обобщения, отношение в Швеции к сатире весьма показательно.

Прежде всего отметим, что политические и религиозные конфликты не являются в стране первостепенными и обостряются на протяжении последних лет по причине европейской иммиграционной политики и проблеме мультикультурализма[1]. Чаще всего сатира в Швеции направлена на критику обывательской психологии и в редких случаях на проблемы внешней политики.

Другая особенность заключается в том, что при оценке шведских сатирических текстов в стране нередко встаёт вопрос о *границе*, которую писателям не следует нарушать. Поскольку в стране нет политической цензуры, то имеется в виду этический «предел». На эту тему Л. Юнсон в одной из своих статей об искусстве в Швеции писала: «Когда между искусством, моралью и свободой слова возникает конфликт, кто же должен сказать последнее слово в споре о том, не вышел ли художник за этические рамки? Должны ли это быть те, кто чувствуют себя оскорблёнными? Следует ли отдавать приоритет в истолковании того или иного произведения искусства, книги или выставки какой-то отдельной группе или каким-то определённым взглядам, а также использовать эти истолкования для запрета этих произведений?»[2] И отвечает: «В Швеции власти и большая часть деятелей культуры защищают базовое понятие плюрализма. <…> Различные мировоззрения должны сосуществовать»[3].

И всё же, несмотря на плюрализм, участь писателей-сатириков, как правило, драматична. Их называют приверженцами «низких истин», мизантропами, создателями «чёрных произведений». В Швеции подобное отношение испытали на себе А. Стриндберг, А. Лундквист, П.К. Ершильд,

[1] К.-У. Арнтсберг пишет: мысль о том, что «мультикультурализм означает большие проблемы в обществе и представляет угрозу для общественной солидарности, без чего не может функционировать само общество, является более обоснованной гипотезой, чем представление о том, что мультикультурализм приводит к интеграции общества». Об этом см.: *Арнтсберг К.-У.* С. 191.

[2] *Юнсон Л.* Споры об искусстве в Швеции // Мир шведской культуры / Под ред. Т.А. Тоштендаль-Салычевой. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 166.

[3] Там же. С. 176.

И. Лу-Юханссон, в меньшей степени П. Валё и Л. Густафссон.

Мы отмечали, что *комическое* не является в Швеции предметом пристального изучения. Во многих литературоведческих работах о шведских произведениях можно прочесть, что они содержат в себе *сатирическое* изображение шведского общества, но анализа произведений такого типа мы не находим. Может показаться парадоксальным, но в Швеции при всей значимости проблемы существует лишь одна методическая брошюра[1] о сатире, написанная Анн-Софи Экелунд в 1994 году. В предисловии к исследованию находим подтверждение нашим наблюдениям: Экелунд пишет, что шведское литературоведение не проявило к сатире какого-либо интереса и что автору в свою очередь удалось найти одну-единственную статью – «Личность и инженю в искусстве сатиры» Й. Мёберга.

В книге Экелунд приводит краткий, но многоаспектный анализ проблемы, формулируя для себя несколько вопросов:

– как сатира выглядит в контексте времени;

– каковы средства сатиры сегодня и как отграничивается сатира от смежных литературных понятий;

– какую цель сатира преследует и какова её функция в обществе;

– какие стилистические средства и техники использует сатирик, чтобы донести своё послание?[2]

Её обзор начинается с «Сатирикона» Петрония и далее через Боккаччо, Лафонтена и Вольтера автор подходит к характеристике шведских сатирических произведений У. Далина, «фиктивных мемуаров» А.Л. Гамильтона о Густаве III, сатирического изображения бюрократов в романтических новеллах Альмквиста, параллелью к которым даётся краткий анализ произведений Н. Гоголя и Ч. Диккенса. В контексте XX века, в эпоху «Гитлера и Сталина», автор показывает изменение сатирического регистра,

[1] *Ekelund A.-S.* Konsten att protestera. Om satir i litteraturen. Scripta minora № 23. Växjö: Högskolan i Växjö, 1994.
[2] Ibid. S. 6.

переход от социальной сатиры к политической, задача которой – борьба с тоталитарным обществом. В XX веке большую роль начинает играть «третья власть» – пресса, т.е. автор прослеживает путь сатиры от жанра (у Луцилия, Ювенала и др.) до осмысления её как «тона» критической позиции. В область сатирического в XX веке входят как утопии, так и антиутопии («Каллокаин» К. Бойе и «1984» Д. Оруэлла). Подчёркивается, что сатира может быть направлена не только на ситуацию, но и на героя (например, Гулливера) и что «сатира есть форма общественной критики, которая хочет не только корректировать, но и реформировать». По этой причине её часто называют «тенденциозной литературой»[1].

Одним из самых спорных является вопрос о морали в сатирическом произведении: где её граница? Может ли сатирик нарушать табу, или он должен критиковать институты церкви, не затрагивая вопросы веры? Должен ли он быть всегда «левее» основного потока или шагать с ним в ногу? Как в этическом плане объединить реакционера Эвелина Вога, революционера Джорджа Оруэлла и мистика Олдоса Хаксли?

Историческая перспектива, по мысли Экелунд, свидетельствует, что сатира чаще консервативна, что она служит скорее сохранению, чем изменению. Сатирики критикуют не институты общества как таковые, а только ряд их проявлений и, придерживаясь традиционного порядка, не стремятся изменить систему полностью. Однако в демократичном обществе сатира должна постоянно балансировать: быть художественной, привлекать читателя и в то же время быть действенной, эффективной. Но этого, как правило, не происходит. Нет единства и по вопросу техники сатирического повествования. Одни считают, что сатира должна быть элегантной и мягкой, другие – что ей необходимо быть жестокой и грубой[2].

Из всего пантеона шведских писателей сатирической направленности Экелунд останавливается на трёх именах: А. Стриндберг, П. Лагерквист,

[1] Ibid. S. 23.
[2] Ibid. S. 29.

П.К. Ершильд. Следовательно, за пределами исследования остаётся множество авторов, которым ещё не посвящены специальные работы. Почти не исследованной остаётся поэтика комического в шведской прозе и её конкретные приёмы.

Отметим наиболее характерные, как нам представляется, черты шведских сатирических произведений. Прежде всего обращает на себя внимание то, что авторы шведских сатирических текстов XX века на повествовательном уровне чаще всего используют форму «я-повествование», превращая рассказчика в субъект произведения. Романы нередко выстроены в форме дневника. Автор переносит акцент с события на личность, и анализу подвергается не внешний мир, а человеческое мышление.

Форма «я-повествования» является одной из главных примет прозы XX века, причём в германо-скандинавских странах субъектная литература имеет сильную традицию. Её основы были заложены немецкими романтиками, продолжены С. Кьеркегором в Дании и развиты классиками модернизма К. Гамсуном в Норвегии и А. Стриндбергом в Швеции. Приоритет исповедальной прозы сохраняется в этих странах и сегодня, т. е. интерес к «ментальным схемам», к рефлексии личности *по поводу события* по-прежнему не менее значителен, чем само событие.

Отношение героев к явлениям жизни в шведской сатире различно. Одни стоят выше ситуации и адекватно реагируют на абсурдность окружающего мира. Такие персонажи превращаются в alter ego авторов, и сатирический эффект в этом случае заключается в противоречии события выдвигаемому рассказчиками идеалу. К такому типу повествования тяготеют А. Стриндберг и Ю. Гардель. Рассказчики второго типа, напротив, находятся в плену самообмана, воспринимая себя и ситуацию искажённо, порождая иллюзии о себе и фактах своей биографии. Например, в произведениях П. Лагерквиста и П.К. Ершильда не только переносится акцент с события на человека, но и сама личность рассматривается как

комический субъект. Читатель, в свою очередь, получает возможность оценить и событие, изложенное в интерпретации героя, и героя, который даёт фактам неадекватную характеристику. Концентрация сатирического во втором случае выше и позиция автора пессимистичнее, так как он обвиняет не только обстоятельства (систему, судьбу, «иронию истории»), но прежде всего самого человека. Концепция писателя определяется его философскими, этическими и социально-политическими взглядами.

Поскольку информацию о событиях читатель получает опосредованно, в субъективной версии рассказчика, сюжетные ситуации не показываются, а рассказываются (драматический модус сменяется панорамным). В итоге сюжеты текстов часто превращаются в набор типовых схем, к которым читатель вообще теряет интерес, продолжая следить только за логикой мысли героя. Сбои этой логики, неверные реакции сознания на привычные явления ярче фокусируют противоречие между идеалом читателя и искажённым сознанием персонажа. Комический эффект, таким образом, возникает в результате резкого контраста.

Показательно, что в XX столетии шведы проявляют интерес не к «комической ситуации», а к «вербально-рефлексивному уровню» сознания. Иначе говоря, не к следствию, а к причине происходящего. На уровне стиля почти не встречаются такие приёмы комического, как нонсенсы, парадоксы, снижающие сравнения, но используются оксюморонные синтаксические конструкции, смысл которых персонаж не осознаёт, так как не видит противоречия в своих утверждениях. Это и приводит к комическому эффекту.

Помимо нарративных приёмов сатирических произведений заслуживают внимания их жанровые модели. Как правило, модификации жанра сатирического романа определяются характером конфликта и смысловой направленностью. Так, у А. Стриндберга, П.К. Ершильда направленность сатиры – социально-политическая, у П. Лагерквиста, Л. Густафссона – этико-политическая, у В. Чюрклунда, И. Лу-Юханссона –

социально-психологическая, у П. Валё, Ю. Гарделя – педагогико-психологическая. Напомним, что сатира Стриндберга в начале XX века была нацелена на изменение внешних факторов жизни: социальной системы и политического курса Швеции; в эпоху Второй мировой войны Лагерквист задавался вопросом о политическом конформизме шведов и пытался дать проблеме обобщающее онтологическое обоснование, разбираясь в мифологических архетипах человеческого поведения; в 1970-х годах, в период торжества шведской экономической модели, П.К. Ершильд и целый ряд других прозаиков реагировали на сложившуюся систему «Дома для народа» крайне скептическими произведениями, в которых связывали социальные тенденции со стереотипами мышления. Они доказывали, что человеческая природа сама порождает «системы», низводящие личность до животного уровня. Человек лишается аналитических способностей и позволяет манипулировать собой.

В свою очередь Ю. Гардель, представитель литературы 1990–2000-х годов, продемонстрировал, что важен лишь внутренний мир человека, каждый должен сам определять свою судьбу. Писатель удивительным образом сумел объединить принцип индивидуальной свободы с уважением к христианской этике и этике секс-меньшинств. Успешность такой позиции декларируется на обложках его книг, на которых можно прочесть, что Гардель – писатель, актёр, популярный телеведущий, шоумен и «почётный гомосексуалист Швеции». Как видим, «лицо» современной сатиры скорее обаятельно и толерантно, чем остро́ и бескомпромиссно, о чём свидетельствует и телевизионная практика. Любопытно, что шведы перестали употреблять термины «сатирик» и «юморист», и Гардель, например, характеризуется как «комедиант». Это могло бы стать темой отдельного исследования, так как термин возвращает нас к Средним векам, периоду осмысления функций «смеховой литературы» и роли актёров-комиков.

Во многих случаях можно заметить сглаживание сатирического

пафоса произведения и переход дискурса текста с сатирического на юмористический. Этот переход наблюдается при оформлении рекламной обложки книги, используется в организации пространства в современных книжных магазинах. Полки с юмористической литературой существуют, а с сатирической нет.

Переориентация общественно значимой сатирической литературы может быть объяснена не отрицательным, а положительным фактором − отсутствием конфронтации между обществом и властью. В современной Швеции, говорит литературовед М. Юнггрен, нечего изображать в сатирической форме[1]. Но есть и другая точка зрения: прозаик Э. Аскестад считает, что для создания сатирического произведения писатель должен видеть историческую перспективу, чего шведские авторы лишены, поскольку сосредоточены на самих себе. В этом, по его убеждению, проявляется не сила, а слабость современного литературного потока в Швеции[2]. Таким образом, ослабление сатирического ракурса связано не только с отсутствием проблем в стране, но и с изменением масштаба художественных обобщений.

Обратимся к конкретным приёмам сатиры, которые были востребованы на разных этапах истории шведской литературы. Одна из особенностей поэтики сатирических произведений заключается в том, что шведские авторы почти не используют некоторые из универсальных приёмов вторичной условности. Например, за исключением нескольких текстов Ершильда и Лу-Юханссона, не обнаруживается приём фантастического допущения. Следовательно, произведения редко направлены на фантастическое искажение действительности. Почти не используются фантастический гротеск, визуальные гиперболы и литоты. Исключением являются лишь образы карликов в романах С. Лагерлёф, П. Лагерквиста, П.К. Ершильда и А. Линдгрен. Намного чаще авторы прибегают к нефантастической гиперболизации качеств персонажей. Наряду с гиперболизацией

[1] Мысль была высказана в процессе обсуждения докладов на конференции «Август Стриндберг – предшественник модернизма». Петрозаводск, 2012 год.
[2] Из нашего интервью с писателем Эйнаром Аскестадом.

используется названный выше принцип контраста между нормой (идеалами автора, читателя, героя) и её восприятием. Так осмысливаются изменяющиеся ценности, которые не дают персонажам увидеть истинную суть происходящего.

Чтобы понять причины неприятия читателями и критиками многих приёмов сатирической литературы, обратимся к истории вопроса. Истоки «риторического, чисто отрицательного смеха», так же как и смеха амбивалентного, исследователи находят в средневековой литературе, которая и сформировала представление о самой сатире как *этически уязвимой* форме комического. Споры об этике смеха и существовании «несмеющейся» сатиры[1] велись и в отечественном литературоведении (М.М. Бахтин, А.Я. Гуревич, Д.П. Николаев, Л.В. Карасёв, М.Т. Рюмина). Отмечалось, что в Средние века в христианстве было дифференцированное отношение к смеху. При наличии позитивных оценок, характеризующих смех как радость сердца, было сильнó негативное восприятие, связывающее смех с проявлением дьявольского начала. Особенно критиковался *плотский* смех и наряду с ним *насмешливый* взгляд на вещи, свидетельствующий о высокомерии, гордыне, злом нраве. Л.В. Карасёв, например, разделяет смех на «смех плоти» и «смех ума»[2]. Но «смех ума» тоже различен. В некоторых случаях он является защитой, созидающим началом, в иных – сугубо разрушительным. Исследователь, в частности, резко критикует Гофмана, считая, что его смех демонический, «злорадный». Иными словами, в случае Гофмана качество смехового снижения представляется переходящим границу допустимого. Возникает закономерный вопрос: как определить эту границу? Является ли она общей для всех или она национальна? Индивидуальна? Если судить по критическим отзывам, то в Швеции она национальна. Вспомним ещё раз рассуждения на эту тему Л. Юнсон,

[1] *Николаев Д.П.* Способы художественного обобщения в сатире Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина // М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XX веков / Отв. ред. Д.П. Николаев. М.: Наследие, 1998. С. 68.

[2] *Карасёв Л.В.* Философия смеха. М.: Изд-во РГГУ, 1996.

которая писала о стремлении шведов соблюдать баланс между искусством, моралью и свободой слова[1].

М.Т. Рюмина, анализирующая природу «умного» смеха[2], приводит цитату из «Ночных бдений» Бонавентуры: «На земле всё было так слащаво и благостно оборудовано, что дьявол, взглянув на неё скуки ради, разозлился и, чтобы насолить строителю, послал смех, а смех ухитрился искусно и незаметно закрасться в маску радости, которую люди охотно примеряли; тогда смех сбросил эту личину, и на людей злобно глянула сатира…»[3]. Таким образом, сатира воспринимается как зло, даже если она сама борется с ним. Пафос сатирического произведения уже направлен против морали, основу которой составляют жалость и стыд[4]. Следовательно, в христианском мире сатирическая литература аморальна. В этом случае возникает противоречие: на протяжении нескольких столетий в шведской литературе создавались сатирические трактаты, поэмы, притчи, авторами которых нередко были сами «отцы церкви». О сатире как средстве *морального переустройства общества* пишет и А.-С. Экелунд[5]. Однако дискуссии в шведской прессе подтверждают, что на практике большинство читателей воспринимают сатиру негативно, считая, что она перечёркивает свою благую цель.

Помимо силы традиции и критического восприятия любых нарушений этики, ещё одной причиной осторожного отношения к сатирическим текстам в Швеции можно считать негласный закон, согласно которому не рекомендуется обсуждать государство, риксдаг и проводимую ими политику в насмешливой форме. Когда-то на заре становления социальной критики сатира А. Стриндберга «Новое царство» (*Det nya riket,* 1882)[6] получила чрезвычайно резкую оценку, а писателя стали называть «опасным

[1] *Юнсон Л.* Указ. соч.
[2] *Рюмина М.Т.* Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М.: Изд-во УРСС, 2003.
[3] *Бонавентура.* Ночные бдения. М.: Наука, 1990. С. 150–151.
[4] *Рюмина М.Т.* Указ. соч.
[5] *Ekelund A.-S.* Op. cit.
[6] *Strindberg A.* Det nya riket. Samlade skrifter. Band X. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1926.

подстрекателем» (farlig rabulist). В дальнейшем критические произведения в Швеции, конечно, появлялись, в том числе в русле «рабочей» прозы и «статарской» (батрацкой) литературы первой половины XX века. Но настоящих сатирических обличений шведская проза всё равно избегала. В случае появления такой литературы критика старалась отмалчиваться, чтобы не привлекать к тексту дополнительного внимания. Например, сатирическая антиутопия И. Лу-Юханссона «Электра. Женщина 2070 года» о деградации общества, заменившего духовную жизнь агрессивными видами спорта, почти нигде в критической литературе не упоминается и не анализируется. В то же время отношение к авторам тонких юмористических произведений, изящно обыгрывающих стереотипы шведского образа жизни, например, к всеми любимому в Швеции писателю, сценаристу и режиссёру Ларсу Мулину (*Lars Fredrik Molin,* 1942–1999), совершенно иное, чем к авторам «проблемных» произведений. Повторим, что наличие этической нормы приводит авторов, критиков и читателей к острой полемике, которая касается морального права художника на выбор тем и приёмов, художественной значимости текста, его общественной пользы и даже правового статуса произведения.

Таким образом, шведская сатирическая литература XX века характеризуется тремя главными чертами: она сдерживается нормированностью этической границы; посвящена осмыслению внешних политических проблем и национальным стереотипам мышления; в поэтологическом отношении сторонится фантастического искажения действительности, ограничиваясь нефантастическими приёмами гиперболизации и гротеска и приёмами стиля. Произведения, выпадающие из общего негласного правила (романы П.К. Ершильда и И. Лу-Юханссона), воспринимаются как маргинальные и не получают поддержки критики и издательств.

Что же происходит с сатирой в XXI столетии? Она планомерно переместилась в визуальные искусства и именуется «юмором». В

редуцированной форме она даёт о себе знать в телевизионных программах, о чём написана замечательная книга с любопытным заглавием «Юмор как общественная мораль. Шведы и иммигранты на арене шведского телевизионного юмора»[1]. Заметна она в кинематографе – например, в упоминаемых выше фильмах Роя Андерссона.

Находит сатира прибежище и в комиксах. Самой радикальной книгой XXI века стал сборник сатирических комиксов Лив Стрёмквист «Я есть!» (*Jag till liv!* 2011)[2]. В книге впервые в провокационной форме нашли отражение многие проблемные вопросы и общественные стереотипы современной Швеции: положение мусульман-иммигрантов, неофашизм, гомосексуальные отношения, политика партии христианских демократов, интермедиальная американизация, появление мужчин-домохозяек и др. Книга обнажает острые дискуссионные вопросы современности в самых разных сферах – от политики до воспитания детей. Природа комикса предполагает деформированное изображение своих персонажей и создание «экспериментальной» ситуации, поэтому в случае Стрёмквист используются гиперболы и гротеск. Но её приёмы строятся на резком нарушении этической границы, поэтому они попадают в категорию прецедентных.

Поскольку книга Стрёмквист произвела сильное впечатление, общество должно было отреагировать на вызов. В итоге сборник был удостоен высшей литературной награды – премии Августа Стриндберга. Правда, комментарии впоследствии были даны весьма сдержанные: презентовавшая книгу Л. Тоштенсен, являвшаяся членом жюри, прокомментировала: «Это то, над чем смеёмся мы сами»[3]. Но комиксы – это не художественная литература, они тоже являются частью медиапродукции. Следовательно, сатира осваивает окололитературные жанры, в которых текст занимает второстепенное положение по отношению к визуальному

[1] *Berglund S., Ljuslinder K.* Humor som samhällsmoral. Svenskar och invandrare på den svenska TV-humorns arena. Lund: Studentlitteratur, 1999.
[2] *Strömkvist L.* Jag till liv! Stockholm: Galago, 2011.
[3] Встреча с Л. Тоштенсен проходила в Малунге (Швеция) на курсах, посвящённых шведской литературе «Levande litteratur» (июль–август 2014 года).

ряду.

Переходит сатира и в современные варианты литературы non-fiction. Например, Калле Линд написал оригинальную книгу под названием «Швеция для идиотов» (*Sverige för idioter*, 2014)[1]. По жанру это сатирико-юмористический путеводитель, в котором автор прокомментировал знаковые эпизоды шведской истории, культуры и спорта, в том числе основные негативные мифы о Швеции. Своё место здесь заняли викинги, король Густав Адольф, А. Нобель, А. Линдгрен, З. Ибрагимович, группа «АББА». Автор иронизирует над шведской политикой нейтралитета, расовой биологией, «сенсационным» кино 1960-х, регламентированностью шведской жизни, коллективизмом и индивидуализмом, освещая темы не только юмористически, но и сатирически, т.е. отрицая объект полностью. Его книга, как и сборник Стрёмквист, показывает, что в современном обществе Швеции есть проблемы, которые требуют разрешения, поэтому утверждение М. Юнггрена, что шведам нечего изображать в сатирической форме, не вполне соответствует реальности. И всё же современная сатира функционирует не в художественной литературе, а в сфере интеллектуально-развлекательного потока, явно коммерциализируется.

Поскольку истоки многих сегодняшних дискуссий стоить искать в литературе XX века, наиболее значительным сатирическим произведениям последних десятилетий, оказавшимся в центре общественных споров или, напротив, оставшимся без внимания критики по политическим, социальным или этическим причинам, будут посвящены отдельные главы нашей работы.

1.4. Неомифологическая проза и «нобелевский формат»

Ещё одна тема, которая представляет интерес в контексте исследования условного романа в Швеции, связана с использованием мифологических мотивов и образов и построением «экспериментальных» ситуаций с использованием «мифологической посылки». Обращение авторов к универсалиям мифа определяется не только общими законами

[1] Sverige för idioter. Typ en lärobok av Kalle Lind. Malmö: Roos & Tegnér, 2014.

развития литературы в XX столетии, но и особенностями исторического опыта Швеции, сохранявшей нейтралитет во время Второй мировой войны. Не менее важной причиной обращения к мифологии является религиозное сознание ряда писателей, в том числе перешедших из протестантства в католичество.

Швеция, как и другие скандинавские страны, обладает богатым мифологическим и фольклорным наследием. Однако ни одного значительного произведения XX столетия на основе национальной мифологии не создано. Интерес к ней был утрачен к концу XIX века, в постромантическую эпоху. На том культурно-историческом этапе классические мифы о скандинавских богах и героях вытеснялись мифами об исторических деятелях.

В центре внимания исторического мифологизирования оказалась «эпоха великодержавия» и образ Карла XII. Это было связано с усилением националистических тенденций в стране во время расцвета «новой школы». Историк Харальд Йерне (1848–1922) стал оценивать Карла XII не столько как «харизматичного гения для лейтенантов», разорившего из-за своего честолюбия страну, сколько как провидца, мыслящего в масштабах Европы, как защитника лютеранской культуры германских народов от варварства Востока. В 1910 году в честь Карла XII был учреждён «Каролинский союз». Большое влияние в аристократических кругах приобрёл апологет Карла XII поэт и прозаик Вернер фон Хейденстам (*Verner von Heidenstam,* 1859–1940), посвятивший эпохе Карла XII новеллистический цикл «Воины Карла XII» (*Karolinerna,* 1897–1898). Хейденстам стремился возродить национальную «историческую мифологию» Швеции и в других произведениях: «Паломничество святой Биргитты» (*Heliga Birgittas pilgrimsfärd*, 1901), «Древо Фолькунгов» (*Folkungsträdet*, 1905–1907), «Шведы и их вожди»

(*Svenskarna och deras hövdingar*, 1908–1910)[1]. Последнее произведение особенно интересно: оно было создано как учебник истории со времён викингов до династии Бернадотов по социальному заказу для детских и школьных учебных заведений.

Против усиления ультранационалистической тенденции в шведской культурно-политической жизни эмоционально выступал А. Стриндберг, развивавший идеи другого историка Андерса Фрюкселля[2]. В газете «Афтонтиднинген» он опубликовал статьи о Карле XII «Поклонение фараону» и «Губитель Швеции» и начал писать статью о главном противнике Карла XII Петре I, озаглавив её «Den Store»[3] («Великий»). Полемизируя с ортодоксами шовинистического толка, Стриндберг предупреждал о возможных исторических последствиях национализма. В то же время он сам отдал дань культу шведского монарха, показав в пьесе «Карл XII» и новелле «Почётный караул» производимое королём мистическое впечатление. Ироническое отношение к шведам, которые связывали с Карлом XII свои мечты о сильной личности, ёмко отразил в юмористической новелле 1914 года «Карл XII, Геркулес и Густав Маттсон» карикатурист и писатель А. Энгстрём. В ней один из героев с восхищением говорит: «Карл Двенадцатый – последний сильный парень у нас в Швеции»[4].

Помимо исторического мифологизирования, на рубеже XIX–XX веков возвращается интерес к библейской мифологии, прежде всего новозаветной.

---

[1] Сложное отношение к Хейденстаму в Швеции сходно с отношением норвежцев к Гамсуну. Дискуссии о Хейденстаме отражает и современная пресса: *Järnegård S.* Heidenstam överraskar // Svenska Dagbladet. 2009. 5 juli.

[2] *Уредссон С.* Карл XII и падение шведского великодержавия в историографии и традиции // Царь Пётр и король Карл. Два правителя и их народы / Пер. с швед. В. Возгрина. М.: Текст, 1999. С. 280–282.

[3] *Strindberg A.* Den Store // Strindberg A. Historiska miniatyrer. Samlade Verk, 54. Stockholm: Nationalupplaga. Norstedts, 1997. S. 215–227. См. также: *Strindberg A.* Svenska Folket // Strindberg A. Samlade Verk, 12. Stockholm: Nationalupplaga. Norstedts, 1983. S. 22–33. Об этой неоконченной статье А. Стриндберга упоминает и Д. Шарыпкин. См.: *Шарыпкин Д.* Русская литература в скандинавских странах. Л.: Наука, 1975. С. 169.

[4] *Энгстрём А.* Карл XII, Геркулес и Густав Маттсон / Пер. с швед. В. Хинкиса // Шведская новелла. М., 1964. С. 139. Подробнее об этой новелле см. в нашей статье: *Кобленкова Д.В.* В поисках героя: Карл XII в шведской художественной литературе (А. Стриндберг, В. фон Хейденстам, А. Энгстрём) // Мат-лы Междунар. науч. конф. «Санкт-Петербург и страны Северной Европы». СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. С. 251–260.

Большую роль сыграли в этом процессе такие произведения С. Лагерлёф, как «Чудеса Антихриста» (1897), «Иерусалим» (1901–1902), «Легенды о Христе» (1904), «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции» (1905–1907), «Возница» (1912), «Император Португальский» (1914).

В начале XX века христианские ценности в совокупности с патриотическими идеями сторонников нордической исключительности повлекли за собой реинкарнацию исторического мифа о величии Швеции и о необходимости вернуться к истокам. Христианский миф, в разных ракурсах представленный Лагерлёф, её «моральная вселенная» получили серьёзную поддержку в высших кругах шведского государства. Предложенная С. Лагерлёф «картина мира» была закреплена в большом количестве экранизаций её произведений: от шедевров «немого» кино[1] до звуковых картин конца XX века[2]. Это подтверждает, что значительная часть шведского общества приняла христианско-этическую модель, которую она предложила. Произведения Хейденстама и Лагерлёф, активно поддерживаемые в начале века Шведской академией, оказали сильное влияние на формирование национального литературного канона. В кризисный период Второй мировой войны и после её окончания писатели снова с надеждой обратились к библейской мифологии.

Постепенно христианская система ценностей приобрела статус основной, что привело к усилению позиций религиозно-этической литературы в Швеции. Влияние новозаветной мифологии ощутимо не только в литературе экзистенциалистов, но и во многих пролетарских и статарских произведениях. Это показывает глубокую религиозность сознания шведов. В то же время использование универсальных для христианского мира сюжетов и мотивов позволило наиболее одарённым

[1] По романам и повестям С. Лагерлёф были созданы «немые» картины «Деньги господина Арне» (1919), «Сага о Гуннаре Хеде» (1923), «Сага о Йосте Берлинге» (1924) М. Стиллера, «Девушка с болотного хутора» (1917), «Сыновья Ингмара» (1919), «Карин, дочь Ингмара» (1920) и «Возница» (1921) В. Шёстрёма.

[2] Среди основных экранизаций: «Сага о Йосте Берлинге» (1986) Б. Лагерквиста, «Император Португальский» (1992) Л. Мулина, «Иерусалим» (1996) Б. Аугуста.

авторам приобрести известность за пределами Швеции, оказаться в одном ряду с крупнейшими писателями мира.

Дальнейшая история шведской литературы развивалась непросто, в борьбе различных течений, однако самые значительные произведения, вошедшие в учебные пособия, переводимые на другие языки и почитаемые в Швеции как национальная классика, по-прежнему опираются на христианские мотивы, прежде всего протестантские и католические, реже – на иудейские. Среди них «Варавва» (1950), «Смерть Агасфера» (1960), «Мариамна» (1967) П. Лагерквиста, «Тысяча лет у Бога» (1954) С. Дагермана, «Беззащитные» (1957), «Предательство» (1966) Б. Тротциг, «Седьмая печать» (1957), «Как в зеркале» (1961), «Причастие» (1962) И. Бергмана, «Двое блаженных» (1961) У. Исакссон, «Мемуары Каина» (1963) Л. Юлленстена, «Страсти» (1968–1972) И. Лу-Юханссона, «Пасторский сюртук» (1963), «Ночь Иерусалима» (1983) С. Дельбланка, «Книга Евы» (1980), «Книга Каина» (1981) М. Фредрикссон, «Путь змея на скале» (1982), «Шмелиный мёд» (1995) Т. Линдгрена, «Рождественская оратория» (1983), «Послание из пустыни» (1999) Ё. Тунстрёма, «Рождественские рассказы» (1992) А. Линдгрен, «О Боге» (2003), «Об Иисусе» (2009) Ю. Гарделя. Библейские мотивы, с их онтологической проблематикой, создавали метафизический фон в каждом из названных произведений, чему бы оно ни было посвящено – политическим проблемам, экономическому кризису, экзистенциальным вопросам или теме феминизма.

Напомним, что П. Лагерквист *(Per Fabian Lagerkvist,* 1891–1974), самый известный из этих авторв, свою неомифологическую пенталогию начал с романа о Варавве (*Barabbas,* 1950)[1], эпизодическом персонаже Нового Завета, преступнике, приговорённом к казни вместе с Иисусом, но снятом с креста и отпущенном Понтием Пилатом в честь празднования Пасхи. Персонажи Священного Писания становились под пером

[1] *Лагерквист П.* Варавва / Пер. с швед. Е. Суриц // Лагерквист П. Сочинения в 2 т. Соч. в 2 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 2.

Лагерквиста психологически полноценными героями, условная ситуация подразумевала конкретные факты истории XX века. Роман «Варавва» имел определяющее значение для присуждения Нобелевской премии, и Лагерквист получил её в 1951 году с формулировкой «за художественную силу и абсолютную независимость суждений писателя, который пытался в своём творчестве найти ответы на вечные вопросы, стоящие перед человечеством»[1]. Таким образом, вторым лауреатом премии среди шведских прозаиков вновь, как и в случае с Лагерлёф, стал создатель христианской неомифологической прозы. В то же время текст Лагерквиста не был идиллическим: Варавва, со стороны взиравший на муки Христа, рефлектировавший, но не готовый занять его место на кресте, вполне ассоциировался со Швецией, которая избежала войны с Германией и осталась наблюдателем самой большой катастрофы века. Роман Лагерквиста отражал размышления писателя над этим историческим поворотом в жизни нации. Особенностью прозы Лагерквиста было и то, что он применил в неомифологическом повествовании новые приёмы, меняя мотивировки и «обытовляя» мифологический сюжет. Его подход стали называть антимифологическим[2]. В литературоведении появилась необходимость осмыслить жанр «романа-антимифа» как теоретическую проблему и антимифологизм как новую тенденцию середины XX века. Однако на начальном этапе этот ракурс не осознавался или не казался значительным. Приоритеты Нобелевского комитета по отношению к соотечественникам оставались прежними: гуманистические идеалы и их выражение в универсальной, а не узко национальной мифологической системе.

Во второй половине XX века наиболее частое обращение к христианской мифологии приходится на 1950–1960-е годы, на период социальных, политических и культурных преобразований в стране.

[1] Лагерквист П. // Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1992 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.n-t.ru/nl/lt/lagerkvist.htm (дата обращения: 12.08.2015).

[2] *Полушкин А.С.* Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940–1960-х годов (на материале произведений П. Лагерквиста и Э. Юнсона). Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009.

Кризисные эпохи, как правило, мотивируют интеллигенцию на поиск идеала, поскольку реальность отдаляется от него и не даёт ответа на онтологические вопросы. Известной метафорой И. Бергмана в этот период был образ молчащего каменного Бога, Бога-паука, забывшего о людях, которые страдают от сомнений и его каменного «молчания»[1].

В гуманитарной науке в эти годы вышли две первые книги о роли мифологической образности: перевод лондонского сборника «Миф и символ» (1967)[2] и стокгольмское издание «Миф. Сага. Легенда» (1968)[3]. В них отражается закономерная потребность разобраться прежде всего в религиозной символике и причинах обращения художников к образу Бога. Первая работа открывается характерными главами: «Функции символов в религиозном опыте», «Мифы, видения и мистерии», «Говорить с Богом: модели – античные и современные». В англоязычной работе есть главы о поэтике мифологического повествования: «Миф и метафора», «Язык и опыт» и др. Интерес к научному исследованию проблемы неслучаен: в шведском искусстве постоянно используется принцип христианской готической вертикали – соотнесение себя и Высшего начала.

Среди писателей второй половины XX века, использовавших христианский миф, особое место занимают Биргитта Тротциг (*Astri Birgitta Trotzig,*1929–2011) и Торгни Линдгрен (*Gustav Torgny Lindgren*, р. 1938), перешедшие из протестантства в католичество. Трактовка ими библейских мотивов на фоне доминирующей протестантской этики отражает повышенную трагичность мироощущения. Высоко оценены в Швеции и романы Марианн Фредрикссон (*Marianne Fredriksson,* 1927–2007), работавшей с ветхозаветными образами Библии. До неё к Ветхому Завету обращались классики: П. Лагерквист и Л. Юлленстен. Характерно, что Юлленстен и Фредрикссон посвятили романы образу Каина, поскольку тема трагической вины была очень значима для послевоенной литературы.

[1] Фильм И. Бергмана «Как в зеркале» (*Så som i spegel*, 1961).
[2] *Hof H.* Myt och symbol. Stockholm: AB Tryckmans, 1967.
[3] *Edsman C.-M.* Myt. Saga. Legend. Stockholm: Sveriges radio förlag, 1968.

Поскольку в 70–80-х годах XX века христианская тематика была ещё актуальна, вышло два новых исследования: «Неизбежные слова. Религиозно-психологические исследования в современной шведской художественной литературе» (1982)[1] и «Лицо вечности. Эссе о символе и мифе в искусстве, литературе и религии» (1990)[2]. В них по-прежнему доминировала тема христианской этики в искусстве, но в отличие от теоретических исследований 60-х годов здесь появился анализ художественных произведений. Это наметило возможную шведскую методологию толкования неомифологической прозы. Среди объектов исследования были названы «Детский остров» П.К. Ершильда, «Пещерный человек» С. Дельбланка, «Тобб с манифестом» Л. Алина и др. Во втором сборнике несколько статей были посвящены фильму И. Бергмана «Фанни и Александр» (1982). Из четырёх существующих исследований на тему функционирования мифа в XX веке лишь работа У. Викстрёма является концептуальной монографией. Три другие представляют собой сборники, написанные коллективами авторов или участниками религиозных семинаров. Это говорит о том, что научная рецепция значительно отставала от художественной практики.

К началу XXI столетия ситуация изменилась. В 2000 году церковь в Швеции была отделена от государства, к этому времени снизилась и частота обращения к христианской мифологии. По недавним опросам, лишь 4% шведов веруют в Бога, остальные отдают должное традиции. Ослабление религиозного чувства некоторые шведские писатели воспринимают критически. Э. Аскестад, например, считает, что «шведское государство является выражением “падшего” человека, в том смысле, что метафизические вопросы уступили место вопросам власти и политических амбиций. Но литература невозможна без “религиозного смысла”, так как её

[1] *Wikström O.* De ofrånkomliga orden. Religionspsykologiska studier i modern svensk skönlitteratur. Stockholm: Gummessons, 1982.
[2] Evighetens ansikte. Essayer kring symbol och myt i konst, litteraratur och religion. Uppsala universitet: Bokförlaget Åsak, 1990.

внутренний закон – быть трансцендентной»[1]. Но трансцендентность и религиозность не равны друг другу. Религиозное чувство трансформировалось в современном светском обществе Швеции в чувство метафизического, вера в бытие Бога стала вопросом индивидуальной жизни. Например, датский режиссёр Ларс фон Триер на вопрос, верит ли он в Бога, ответил: «Я в него не верую, но я его боюсь»[2]. Даже писатель-католик Торгни Линдгрен оказался не чужд постмодернистскому скепсису.

Совсем иной характер носит интерес шведских писателей к образам античной мифологии. Авторы используют древнегреческие сюжеты и образы не для создания универсального метафизического фона, а для отражения сугубо шведских социальных и психологических реалий. Прологом к литературе XX века с точки зрения интереса к античности можно считать символистский роман Г. аф Гейерстама (*Gustaf af Geierstam*, 1858–1909) «Голова Медузы» (*Medusas hufvud,* 1895)[3], традиционно рассматриваемый в Швеции в контексте романов писателя о распаде семьи и о роли женского начала на рубеже веков. Поскольку роман Гейерстама справедливо прочитывается в контексте традиции Стриндберга, прежде всего его новеллистического цикла «Браки», произведение можно трактовать с позиции психоанализа, тем более что вид головы Медузы с фаллическими змеями изучался Фрейдом как компенсация женской неполноценности, повышающая самооценку и символизирующая женскую эмансипацию («Das Medusenhaupt»)[4]. Таким образом, первое обращение к древнегреческому мифу в литературе конца XIX века было связано с важным для Швеции женским вопросом, т. е. с проблемой феминизации общества.

Самым ярким приверженцем древнегреческой культуры в Швеции

[1] Из нашего интервью с Эйнаром Аскестадом (август 2014 года).
[2] *Бьоркман С.* Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Азбука-классика, 2008.
[3] *Geierstam G. af.* Medusas hufvud. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1907.
[4] *Фрейд З.* Голова Медузы // Russian Imago 2002. Исследования по психоанализу культуры. СПб.: Аграф, 2004. С. 102–103.

был Эйвинд Юнсон (*Eyvind Olov Verner Johnson,* 1900–1976). Он написал несколько рассказов («Пан против Спарты», «Человек из Этолии», «Завоеватель из Аркадии»), в которых дал неожиданный образ Гомера. С ним писатель «общался в настоящем времени»[1]. Среди произведений большой эпической формы наиболее значительным стал роман «Прибой и берега» (ориг. *Strändernas svall,* 1946)[2]. Роман был переведён на другие языки, ему посвящено несколько диссертаций и монографий. Отличительной чертой стиля Э. Юнсона является натурализация в изображении мифологических персонажей, их физическая и психологическая деканонизация.

В романе Юнсон использовал миф об Одиссее, представив его новую интерпретацию. Авторская версия образов Одиссея и Пенелопы появилась сразу после войны, так же как и новая версия новозаветной истории у Лагерквиста. Обе книги отразили актуальные для шведского общества вопросы: проблемы пацифизма, вины, отрицание войны как таковой. С историческими вопросами были связаны и другие, психологические: важная для шведов проблема личной идентичности, ощущение себя во времени и в истории, концепция семьи и отношения полов. Одиссей предстаёт у Юнсона современным героем, полным сомнений, утратившим веру в прежние ценности, человеком, выпавшим из системы. Юнсон понимал, что если быть приобщённым к «большой» истории, как было в Швеции в эпоху её величия, значит, нужно быть готовым к войне, быть героем, утратив при этом личную свободу и простившись с гуманистическими идеалами.

Интересна в романе Юнсона концепция образа Пенелопы, мечтающей об иной судьбе и самореализации. Её образ можно рассматривать в контексте стремительной феминизации шведского общества[3], к которой было обращено пристальное внимание шведских писателей.

Объединяет персонажей Юнсона чувство разочарования. Его

[1] *Gustavsson B.* Johnsons väg till havets svall // Svenska Dagbladet. 2009. 14 juli.
[2] *Юнсон Э.* Прибой и берега. Роман о нынешних днях. М.: Вагриус, 1995.
[3] *Stenström T.* Eyvind Johnson och de svekfulla kvinnorna // Svenska Dagbladet. 2013. 10 jan.

древнегреческие герои, как и верховные боги, утратили величие. Они сконцентрированы на своём индивидуальном начале, на внутренних конфликтах с собой. Античных героев, как обычных людей, волнует вопрос: кто же управляет миром, почему он создан столь негармоничным, обрекающим человека на страдание? Под канвой мифологического сюжета просматривается характерная для интеллектуальной послевоенной прозы полемика с христианской религиозной доктриной. В романе Юнсона, таким образом, переплетаются мотивы античной и христианской мифологии, но они обе являются служебными, так как главное для писателя – историческая рефлексия.

Экзистенциалист Юнсон, как и Лагерквист, тоже пришёл к деконструкции мифа. «Прибой и берега» можно воспринимать как роман-антимиф[1], т.е. как новое, контрастное по отношению к смыслу классического мифа произведение, которое должно показать разрушение прежнего миропорядка, «гибель богов». А.С. Полушкин видит разницу между классическим романом-мифом и романом-антимифом в том, что «для первого свойственно апологетическое отношение к мифу, для второго – сочетание апологетики и критики, трагического гуманизма и иронии. Роман-антимиф – самостоятельная жанровая модель, сложная знаковая структура “мифа о мифе”, для которой свойственны специфические черты: текстуализация мифа, интертекстуальный диалог между романным и мифологическим текстом, разрушение традиционной семантики при сохранении формы»[2].

Э. Юнсон, как и П. Лагерквист, удостоился Нобелевской премии. Но это произошло спустя 31 год после написания романа, в 1974 году, с формулировкой: «За повествовательное искусство, прозревающее пространство и время и служащее свободе»[3]. Он стал третьим писателем в

[1] См.: *Полушкин А.С.* Указ. соч.
[2] Там же. С. 6.
[3] Эйвинд Йонсон // Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия / Пер. с анг. М.: Прогресс, 1992 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.n-t.ru/nl/lt/johnson.htm (дата обращения: 12.08.2015).

Швеции, получившим Нобелевскую премию за неомифологическую прозу.

Оппоненты Нобелевской комиссии высказывали настороженность в связи с предпочтениями Академии, в третий раз отметившей произведения на этико-мифологическую тематику. Могло сложиться впечатление, что использование мифологии – библейской или древнегреческой − является пропуском в мир высоких литературных наград. Универсальность мифа давала возможность выстроить тексты в привычной для интеллектуального читателя форме, быть в одном ряду с крупнейшими авторами эпохи. Кроме того, в произведениях такого типа не было каких-либо социальных провокаций. На их фоне такие авторы, как А. Стриндберг и А. Линдгрен, не имели шансов на признание Нобелевской комиссии. «Неформатными» остались и выдающиеся шведские экзистенциалисты К. Бойе (*Karin Maria Boye,* 1900–1941) и С. Дагерман (*Stig Halvard Dagerman,* 1923–1954), добровольно ушедшие из жизни. Они оставили самые сильные в эмоциональном отношении произведения середины века и повлияли на таких крупных писателей, как С. Арнер, Л. Алин, Л. Лутасс, однако их литературные принципы не казались Шведской академии достойными премии в отличие от писателей-мифологов.

Сейчас в Швеции существует достаточное количество литературных наград и стипендий, способных выровнять травмирующий многих писателей «нобелевский» канон. Сама Нобелевская комиссия, получившая множество критических откликов[1], изменила курс, стараясь быть современной и толерантной. Однако проблема нобелевского формата по-прежнему существует, так как критерии академиков всё так же вызывают вопросы, а престиж премии по-прежнему велик.

Несмотря на успех романа Юнсона, произведения на древнегреческие мифологические сюжеты в Швеции создавались нечасто. В 1956 году Лагерквист написал на античный сюжет один из романов своей пенталогии

[1] См.: *Кожинов В.* Нобелевский миф [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pereplet.ru:18000/text/koginov.html (дата обращения 12.08.2015).

«Сивилла», экзистенциалист Л. Юлленстен (*Lars Johan Wiktor Gyllensten*, 1921–2006) создал «Смерть Сократа» (1960) и «Лотос в Аиде» (1966), но произведения уже не отличались принципиальной новизной.

Наиболее оригинальным можно считать обращение к древнегреческой мифологии в 1967 году знаменитого в Швеции романиста и новеллиста, представителя «статарского» направления в литературе, а затем ставшего автором философско-психологических произведений Ивара Лу-Юханссона (*Ivar Lo-Johansson,* 1900–1991). Неожиданно для всех бывший крестьянский писатель издал упоминавшийся выше роман «Электра. Женщина 2070 года» (*Elektra. Kvinna år 2070,* 1967)[1], научно-фантастическую утопию и дистопию одновременно. В оригинальной форме обращался к древнегреческой мифологии и сатирик Вилли Чюрклунд (*Paul Wilhelm "Willy" Kyrklund,* 1921–2009), который поддержал тенденцию Юнсона и тоже отказался от канонического изображения мифологических образов. В его произведениях «Преображённый Полифем» (*Polyfem förvandlad,*1964) и «От свадьбы к Медее» (*Från Bröllopet till Medea*, 1967) древнегреческая мифология стала служить средством создания сатирического контраста между высокой культурой античности и низкой реальностью XX века.

В 1982 году В. Чюрклунд опубликовал экспериментальный минималистский роман, состоящий из восьми ироничных фрагментов-вариаций. Один из фрагментов называется «Правление Минотавра»[2]. Писатель, как и некогда Борхес, даёт слово самому Минотавру, который ждёт освобождения, чтобы наказать «привилегированных и руководящих»[3]. Текст строится на антитезах: Минотавр жаждет социальной справедливости, декларирует гуманизм, повторяя при этом, что никто не выходил из лабиринта живым. Единственный, кого он с презрением пощадил по просьбе Ариадны, был Тесей, но Чюрклунд переворачивает традиционное

[1] *Lo-Johansson I.* Elektra. Kvinna år 2070. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1985.
[2] *Чурклюнд В.* Восемь вариаций / Пер. с швед. А. Афиногеновой // Охота на свиней. Шведская современная проза. СПб.: БЛИЦ, 1998.
[3] Там же. С. 306.

представление о герое. Минотавр не понимает, что его сестра «увидела в этом ублюдке», и считает, что Ариадна бросит его, «когда наиграется»[1]. В свою очередь, царица Пасифая мечтает уберечь Крит от своего «сына-урода»[2]. Так картина патологически деформированной социальной жизни XX века, в которой смешались все ролевые установки, торжествует над мечтой о справедливом и гармоничном мироустройстве. В этом случае древнегреческий миф становится основой сатирического памфлета.

Отметим, что, обращаясь к греческим мифам, писатели наиболее часто используют женские образы: Пенелопы, Ариадны, Электры, Федры, Медузы Горгоны. В каждом случае основой образа становится женская сила, стремление властвовать, подчиняя себе мужской мир. Персонажи-мужчины, среди которых Одиссей, Тесей, Минотавр, напротив, как правило, ущербны, их воля подавлена, они обезображены физически и морально. Каждый из них является жертвой системы, своих страстей и страхов. Трансформация образов в феминизированном обществе Швеции закономерна, так как мужчины действительно становятся слабее женщин.

В целом ощутима разница между произведениями, авторы которых используют библейскую мифологию, и текстами, в которых отмечена рецепция античных сюжетов и образов. В самые кризисные моменты шведской истории писатели обращаются к новозаветной и ветхозаветной образности, чувствуя ту самую метафизическую глубину, о которой говорил Э. Аскестад. Для изображения более частных социальных, культурных или психологических конфликтов в обществе привлекается античная мифология, которая более социализирована, личностна и нацелена на изображение гражданского мироустройства.

Какова же в XX и XXI веках роль национальной скандинавской мифологии? Хорошо известно, насколько скандинавские мифы стали популяризироваться американской массовой культурой: становиться

[1] Там же. С. 361.
[2] Там же. С. 362.

экзотическим материалом для постмодернистских приключенческих романов-миссий, компьютерных игр и фильмов. В самой Швеции использование скандинавских мифов даже в коммерческих целях распространено лишь в сфере детской медиапродукции и в туристическом бизнесе. Единственное, где национальная мифология держится довольно прочно, это рок-культура, которая с распространением идей панскандинавизма может ещё больше упрочить свои позиции. В остальных случаях национальная мифология пока проигрывает универсальным и более влиятельным библейской и античной мифологическим системам.

1.5. Преодоление постмодерна

Существует представление, что жить в эпоху постмодерна и быть свободным от его влияния невозможно. Поскольку в Швеции к этому направлению, ещё более осложнившему отношения между реальностью и условными формами, существует особое отношение, остановимся на некоторых проблемах теории постмодернизма и на проявлении его принципов в шведской литературе. Первое, что обращает на себя внимание, – это фактическое отсутствие термина «постмодернизм» во многих шведских литературоведческих работах, в том числе в учебниках и в обобщающих трудах по шведской культуре. В «Истории шведской литературы»[1] 1995 года Б. Ульссона и И. Альгулина, в учебнике «История шведской литературы»[2] Й. Хэгга 2000 года и в большом томе «Истории шведской культуры»[3] 1999 года нет не только главы или параграфа, но вообще ни единого слова об этом явлении. В обзоре новой шведской прозы, подготовленном Шведским институтом[4] в 2002 году, термин «постмодернизм» также отсутствует. По этим источникам можно было бы сделать вывод, что в сознании шведских литературоведов постмодернизма не существует. Но прежде чем представить

[1] *Olsson B., Algulin I.* Litteraturens historia i Sverige. Stockholm: Norstedts, 1995.
[2] *Hägg G.* Den svenska litteraturhistorien. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2000.
[3] *Ohlmarks Å., Bæhrendtz N E*. Svensk kulturhistoria. Svenska krönikan. Stockholm: Forum, 1999.
[4] *Элам И.* Новая шведская проза / Пер. с швед. А. Лавруши. Стокгольм: Шведский институт, 2002.

анализ сложившейся ситуации, назовём те работы, в которых дана более глубокая оценка литературной ситуации.

Так, в шестом томе «Истории шведской литературы» (1990) есть весьма скептически написанный параграф, который называется «Постмодернистские дни»[1] (учитывая тональность комментария, можно было бы перевести его название как «Постмодернистские денёчки»). В нем с иронией сообщается, что в 1970-х годах некоторые шведские критики во главе с Х. Энгдалем, познакомившись с трудами Ролана Барта, решили поднять в журналах и в газете «Дагенс Нюхетер» дискуссию по поводу конца истории и деконструированного текста как эквивалента нашего безыдейного времени. Иными словами, авторы учебника прямо утверждают, что постмодернизм в Швеции – явление неорганичное, что это всего лишь французская инъекция, которая в своем воинствующем пафосе разрушения комична. Далее в учебнике сообщается, что вслед за проблемой было импортировано и слово, обозначающее эти тенденции. Подчеркивается, что для французов этот термин также не был родным: он заимствован из американской литературной критики. Иными словами, источник литературы безверия – Соединенные Штаты Америки. Авторы комментируют: «Мысль заключалась в том, что период модерна в широкой общественной перспективе достиг конечной точки. И новый период, за недостатком лучшего, стал постмодернизмом. Отвергалась вера в разум, вера в привнесение значения, в существование самостоятельного субъекта и вера в возможности языка репрезентировать явления действительности. Сторонники этой идеологии начали уверять шведов в торжестве бессмысленности»[2].

[1] Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1950–1985 / Red. L. Lönnroth, S. Göransson. Stockholm: Bonnier Alba, 1990. S. 280–282.
[2] Ibid. S. 281.

В качестве примера, помимо поэзии, авторы привели единственный прозаический текст – роман Стига Ларссона (*Stig Håkan Larsson*, p. 1955)[1] «Аутисты» (*Autisterna,*1979). Его произведение было примером фрагментарного текста, в котором действовал безымянный герой, чей голос был растворён в хоре других голосов. Автор использовал временные инверсии: герой мог умереть, а потом жить, в одном фрагменте быть студентом в Швеции, а в другом беседовать с Брежневым в Москве. Авторы учебника не видят ничего позитивного ни в идее романа, ни в новых повествовательных стратегиях, которые Ларссон демонстрирует. Писатель, по их представлению, «лучше всего изображает пустоту и отсутствие смысла, который пародирует и над которым иронизирует. Однако есть риск застрять в своей собственной сети. Изображение бессмысленности может стать бессмысленным. Пародия может превратиться в самопародию. Но в его поздних произведениях есть тенденция к снижению критики языка и к тому, чтобы вычленить голос, который является не только голосом среди голосов»[2].

В отличие от скептиков конца 1980-х критик Ингрид Элам в 2002 году, напротив, восторженно констатирует, что благодаря «Аутистам» шведская проза вышла на новый уровень: «Реалистический роман умер, родился фрагментарный текст»[3]. Но о связи эстетики романа Ларссона с постмодернизмом Элам не упоминает. Кроме того, мысль Ингрид Элам о рождении фрагментарного текста, строго говоря, научно неверна. Начиная с середины XIX века, не без влияния немецких романтиков, фрагментарно писал Кьеркегор в Дании, Гамсун в Норвегии, Стриндберг в Швеции. На конференции, посвященной творчеству Стриндберга, шведский литературовед А. Норд подчёркивал, что фрагментарная манера письма

[1] Автор романа «Аутисты» Стиг Ларссон (Stig Larsson) и автор романа «Девушка с татуировкой дракона» (ориг. «Мужчины, которые ненавидят женщин» / Män som hatar kvinnor) Стиг Ларссон (Stieg Larsson) – разные писатели. Второй, создатель цикла «Миллениум», чтобы отличаться от знаменитого современника, добавил букву «е» в написание своего имени: Stieg Larsson.
[2] Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1950–1985. S. 285.
[3] *Элам И.* Указ. соч. С. 2.

Стриндберга сначала претила критике, а сейчас так пишут фактически все и это воспринимается как характерная черта шведской прозаической манеры[1]. Принципы фрагментарной прозы использовались в модернизме, к фрагментарности обращались писатели в 1950–1960-х годах, когда началась мода на минимализм в Дании и Норвегии в эпоху торжества французского нового романа, поэтому преувеличивать значение «Аутистов» Ларссона в данном случае некорректно по отношению к традиции.

Однако вопрос не только в том, насколько Ларссон вторичен или оригинален, а в том, постмодернист ли он. Одной фрагментарности, как показывает история литературы, недостаточно; иначе надо признать, что и Кьеркегор с Новалисом постмодернисты. Очевидно, речь должна идти и о форме, и о содержании фрагмента. И конечно, о наличии и характере субъекта. Ларссон действительно стремится к размыванию субъекта как центра, показывая относительность текстуальных законов, отсутствие иерархии и конечного идеала. При этом он использует принцип «плавающий рассказчик», выстраивая не линеарную, а замкнутую временную систему, и утверждает, что мир абсурден. По существу, он развивает в Швеции французскую традицию, так как его проза близка к экспериментам А. Роб-Грийе, классика нового романа, и идеям структуралиста Р. Барта. Таким образом, можно заключить, что первые признаки постмодернизма в Швеции появились под влиянием французской экспериментальной литературы, культурологии и философии языка.

Добавим, что большинство шведских писателей, с которыми мы общались на эту тему, связывают понятие постмодернизма исключительно с именем С. Ларссона. Однако, на наш взгляд, «Аутисты» могут считаться постмодернистским произведением лишь по форме, но не по содержанию, так как в романе разрушение идентичности переживается драматически, т.е. идеал предполагается, хотя он героем и утрачен. Известный шведский критик

[1] Подробнее о роли А. Стриндберга в формировании шведских литературных приоритетов см.: *Мацевич А.А.* Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2003; Неизвестный Стриндберг: Мат-лы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2015.

Ю. Сведьедаль также выступил против стереотипного восприятия этого текста, характеризуя роман как модернистское изображение в форме фрагментов абсурдного мира, что не имеет ничего общего с постмодернизмом. По его убеждению, роман ближе к произведениям Ф. Кафки и А. Камю, а не текстам У. Эко и Д. Фаулза[1].

В любом случае, нет сомнения в том, что «Аутисты» Ларссона ввели моду на постмодерн, но сместили его очертания. В недавнем интервью писатель Ларс Андерссон на наш вопрос, есть ли в современной Швеции постмодернизм, ответил: «Эта тенденция была модной в 1980-х, когда вышел роман “Аутисты”. Потом эта мода прошла»[2].

В конце 1990-х годов в Швеции была предпринята новая осторожная попытка осмыслить постмодернизм обстоятельно. Сначала в 1994 году появилась переводная англоязычная работа о постмодернизме Д. Лиона[3], которая вышла в серии студенческой литературы. О шведской литературе в ней не говорилось ничего. Затем Б. Янссон выпустил сразу две монографии: в 1996 году о постмодернизме в Скандинавии, в 1998 году о шведских постмодернистских романах и новеллистике. Критик называет в них имена тех, кого, с его точки зрения, можно отнести к постмодернистам и их предшественникам. Среди них Платон, Ф. Достоевский, Ф. Ницше, З. Фрейд, Б. Брехт, Э. Юнсон, Л. Юлленстен, Л. Густафссон. Из авторов 1990-х годов многих писателей Б. Янссон относит к постмодернизму из-за экспериментов с формой. Коснулось это и создателей нереалистических произведений, например представителей шведской версии «фантастического реализма» (*fantastisk realism*) и «литературы ужасов» (*skräckel-litteraturen*)[4]. В первую группу были включены Пер Кристиан Ершильд с романом «Хольгерссоны» (*Holgerssoner*, 1991), Майгуль Аксельссон с романом «Апрельская ведьма»

[1] *Svedjedal J.* Ett myller utan mening? Om Stig Larsson // Samtida. Essäer om svenska fötfattarskap. Stockholm, 1990. S. 50.
[2] Беседа с Ларсом Андерссоном проходила в шведской провинции Вермланд в августе 2014 года.
[3] *Lyon D.* Postmodernitet. Lund: Studentlitteratur, 1994.
[4] Б. Янссон указывает, что термин «skräckel-litteraturen» образован от skräck-äckel – «пугающее отвращение»; был предложен Каем Глансом (Kay Glans).

(*Aprilhäxan*, 1997) и Кристин Фалькенланд с романом «Осколки разбитого зеркала» (*Skärvor av en sönderslagen spegel,* 1997). Ко второй группе причислялись Пер Хагман, Лукас Мудиссон, Анна-Карин Пальм, Карина Рюдберг. По мнению Янссона, эти авторы создавали низовые варианты постмодернистских романов, опираясь на сюжет упоминаемого культового сериала «Твин Пикс». Сериал, считает Янссон, объединил в себе два начала – обыденное и сверхъестественное, вызывающее страх, т.е. стиль киноповествования фактически был низким, а содержание благодаря метафизической составляющей – высоким. Этот контраст обнаруживает ироническое отношение к действительности, разрушает ее однозначность.

В других случаях Янссон определяет принадлежность произведений к постмодернизму по доминирующему жанровому признаку или приему, например как «роман с ключом», «зеркальный роман» или как конструкция «mise en abyme». Он подходит к описанию постмодерна с самых разных сторон, размышляя и на такие темы: «юморизм и радикальный эклектизм», «индивидуализм и антисоциализм», «плюрализм и прагматизм», «интертекст и метафикция», «реализм и популизм», «реализм и фикционализм», «романтическая ирония и постмодернизм», «постмодернистский нарциссизм» и т.д.

Во второй монографии Янссон выделяет иные доминанты в текстах – «от порядка к хаосу», «от эпистемологии к онтологии», «из глубины на поверхность». Это свидетельствует о том, что, несмотря на количество накопленных в мире работ о постмодернизме, не существует единственного критерия для его определения. Как правило, постмодернизм характеризуется только совокупностью приёмов, причём каждый из них – предмет для дискуссии.

Если в теории шли и продолжают идти споры о форме и функциях постмодернистского искусства, то на практике ситуация развивается по собственным законам. Так, несмотря на общий тон неприятия постмодернистской идеологии, в Швеции всё же появились авторы, которые

в той или иной степени проявили к ней интерес. Прежде всего следует назвать Пера Улова Энквиста и Челя Юханссона. Оба имели хорошую литературную репутацию и воспринимались как авторы уважаемой в Швеции документалистики и новой исторической прозы. Комбинирование вымысла и факта в их произведениях послужило началом создания *псевдодокументалистики*, и это стало восприниматься как одна из тенденций постмодернизма. Следовательно, ещё одно течение шведского постмодерна вышло из документальной литературы. В его русле работают и молодые писатели Лотта Лутас и Ларс Якобсон. В теоретическом отношении интересно то, что в дальнейшем проблема реального факта и его трансформации в постмодернизме стала рассматриваться реже, чем создание факта вымышленного, который выдаётся за действительный. В мире существуют и «докудрама»[1] (*docudrama*), и псевдодокументальный фильм (*mockumentary*). Элементы псевдодокументалистики из медиасистем проникают в литературу (в форму исторического и криминального романов), в жанры печатной журналистики.

В Швеции «литература факта» тоже комбинируется с «литературой вымысла», причём вымысел нередко выглядит более достоверным, чем реальность. О новых формах фикции и метафикции на материале литературы и кино пишет в своей следующей книге и Б. Янссон[2]. В свою очередь, И. Элам в главе о Ларсе Якобсоне утверждает, что в его прозе «только вымысел может приблизиться к истине»[3]. Известно, что Якобсон проявлял интерес к «эффекту Беньямина Вилкомирского», воспоминания которого о детстве в нацистском лагере смертников оказались придуманы. Это привело многих к убеждению, что вымысел может казаться более правдивым, чем реальность.

Проблема подвижности границы между реальностью и вымыслом, фактом и его интерпретацией поставлена давно. В начале XX века над этим

[1] См.: *Шергова К.А.* Докудрама – новый жанр? // Академия медиаиндустрии: Наука. Вестник электронных и печатных СМИ. № 13 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ipk.ru/index.php?id=2102 (дата обращения: 03.08.2014).
[2] *Jansson B.* Episkt dubbelspel. Om faktionsberättelse i film litteratur och tv. Uppsala: Hallgren & Fallgren, 2006.
[3] *Элам И.* Указ. соч. С. 6.

размышляли, прежде всего, модернисты (Р. Акутагава в новелле «В чаще», У. Фолкнер в «Шуме и ярости»), впоследствии к этому пришли постмодернисты (М. Павич в «Хазарском словаре», Х. Кортасар в «Игре в классики»). Разница заключалась в том, что для модернистов не было объективной истины, но было множество субъективных правд, а для постмодернистов исчезло понятие правды даже по отношению к субъективной точке зрения.

По этой причине вариации на тему «Пуговица Пушкина», «Жена Гоголя», «Отец Кафки», «Попугай Флобера» или «Был ли Шекспир женщиной?» принципиально безграничны. Но шведская литература патриархальна и консервативна, в ней ценностные границы не утрачены, поэтому эпатажные приёмы используются нечасто. Энквист говорил, что для него и для большинства авторов в Швеции огромное значение имеет христианский фундаментализм. Иначе говоря, даже для неверующих писателей остаётся непреложной потребностью поиск ответов на ключевые христианские вопросы: «что есть Бог?», «в чём смысл жизни?», «что такое грех?», «в чём состоит вина?»[1] Эта черта сближает шведскую литературу с русской, которая также не принимает постмодернизм полностью, поскольку не стремится отказаться от нравственной функции национальной культуры.

Если говорить об Энквисте и Юханссоне, то каждый из них пробует усовершенствовать под современным постмодернистским углом зрения форму произведения. Например, Ч. Юханссон (р. 1941) в романе «Лицо Гоголя» (*Gogols ansikte*, 1989) использует биографию известного писателя, оригинально интерпретирует её, использует пастишные стилевые приёмы, сохраняет композиционную фрагментарность. Но в итоге получается традиционная для Швеции рефлексивная лирическая проза в форме «я-повествования», в которой в соответствии с классической традицией ставятся те же самые вопросы: существование Бога, смысл жизни, творческое предназначение, одиночество, страх, личная идентичность.

[1] См.: *Александров Н.* Пер Улов Энквист // Александров Н. Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2010. С. 407.

Постмодернистский по форме роман является сугубо модернистским по содержанию.

Сходный метод использует и П.У. Энквист, автор литературных биографий с характерными названиями: пьеса об Андерсене – «Из жизни дождевых червей», о Стриндберге – «Ночь трибад»[1]. Ему принадлежат фрагментарные романы «Визит лейб-медика»[2] о датском реформаторе докторе Струэнзе, «Книга о Бланш и Мари», посвящённая М. Кюри, киносценарий о Гамсуне и другие произведения. Энквист говорит, что в его семье писательское воображение считалось грехом, поэтому он боится дать ему волю и старается держаться исторической основы. По этой причине в 1960-х годах он и выбрал путь документалиста.

Поэтика произведений Энквиста свидетельствует о его интересе к необарочной стилизации и к эстетике неистового романтизма. В то же время писатель демонстрирует возможности пастиш-формы: смешивает жанры и стили, синтезирует исторический роман с романом биографическим и психологическим, привносит в них черты литературоведческого эссе и метафорической публицистики. Он любит переходные эпохи: XVIII век и рубеж XIX и XX. Это самые частые его исторические декорации, в которых разворачивается псевдодокументальное событие. Поскольку Энквист начал писать в жанре докудрамы ещё в середине 1960-х, заявив о себе романом «Пятая зима магнетизёра» (*Magnetisörens femte vinter,* 1964), он может считаться классиком этого направления. Уже в нём возможность описания неизвестных страниц биографии Ф.А. Месмера писатель мотивирует биографическими лакунами, освобождающими автора от верности документальной основе, поскольку таковой не имеется: «Многие из тех, кто пытался вынести суждение о деятельности Мейснера (литературный вариант фамилии, использованный в “романе с ключом”), обходили молчанием лето

[1] Трибады (греч.) – женщины, вступающие в однополые отношения.

[2] Этот роман Б. Янссон называет «dramadokumentären», сравнивает его с романом «Струэнзе» (Struensee), который можно определить и как исторический роман, и как «dokudramat». См.: *Jansson B.* Episkt dubbelspel. S. 111.

1793 года. То, что случилось тогда, окутано мраком – обычно считалось, что это мучительный и совершенно несущественный эпизод в его жизни. Попытки восполнить этот пробел чаще всего позднее опровергались как измышления врагов Мейснера»[1].

Творчество П.У. Энквиста и Ч. Юханссона является выражением принципов второго течения в шведском постмодернизме. Если первое было ориентировано на французский структурализм и «новый роман», то второе явно отсылает к английским образцам: альтернативной истории и псевдобиографическим романам о Байроне, Шекспире, короле Артуре, Робин Гуде и других представителях британской культуры. Вместе с тем Юханссон и Энквист создают не чистый постмодернистский роман, так как работают только с формой metafiktion, сохраняя классическую для Швеции *этическую* направленность произведения. Эта мессианская роль литературы также близка русской традиции: видеть в писателе пророка[2].

К документальной метапрозе проявил интерес и Магнус Флорин (р. 1955). Писатель всегда был связан с драматургией, возглавлял шведский радиотеатр. Однако он не был известен за пределами Швеции, пока не начал работать в жанре постмодернистской биографии. В большую литературу он вошёл благодаря роману «Сад» (*Trädgården,* 1995) о Карле Линнее, шведском гении, создателе классификации растений. С точки зрения метода это, как говорят в Швеции, «новая историческая проза», т.е. официальная критика не называет писателя постмодернистом, и он себя тем более. Действительно, с Флорином всё непросто, как и с другими представителями эпохи постмодерна.

М. Флорин создал самостоятельную версию научной судьбы Линнея, излагая её в кратких фрагментах. В ещё большей степени, чем Энквист, писатель склонен к необарочной стилизации: его мир – это орнамент, центр

[1] *Энквист П.У.* Пятая зима магнетизёра. Низверженный ангел / Пер. с швед. Ю. Яхниной, А. Афиногеновой. М.: Иностранка, Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. С. 12–13.

[2] Как показывают современные исследования, и британский постмодернистский роман сохраняет свою классическую направленность: прежде всего пафос социальной критики. См.: *Новикова В.Г.* Указ. соч.

которого едва ли определим. Но в отличие от Энквиста, на которого в той или иной степени равняются современные шведские писатели, Флорин пишет настоящий *идейный* роман, который затрагивает болезненную для шведского общества проблему – его сверхсистемность. Так, Линней убеждён, что всё можно классифицировать и систематизировать. Но однажды он сталкивается с растением, которое не поддаётся классификации. Учёный даёт ему имя – «уродец», «аномалия». Обнаружение такого маргинального явления ставит под удар всю систему и разрушает веру в то, что система – это благо. Безусловно, Флорин метафорически отразил дискуссии о влиянии шведской модели на сознание обычного шведа, о проблеме унификации внутри этой системы, которая не предполагает развития. Обнаружение аномального цветка доказывает, что природа и человек как её часть выходят за рамки искусственно заданного порядка. Таким образом, Флорин не только представил социально-философский роман, но и выдвинул определённый этический идеал. Его роман выполнил пророческую функцию, характерную для литературы, отрицающей всевозможные утопии, в том числе и шведский вариант создания идеального общества. Заметим, что критика «утопизмов» и «тоталитаризмов» XX столетия является одной из черт постмодернизма, но лишь в том смысле, что постмодерн отталкивается в идеологической основе от всевозможных жёстких систем, приведших мир в XX веке к катастрофе.

Проза Флорина вновь подтверждает, что шведские литераторы готовы модернизировать форму, но не содержание. Эта половинчатость не даёт права рассматривать роман как постмодернистское произведение; текст обладает лишь формальными его признаками. В то же время художественные предпочтения Энквиста, Юханссона и Флорина не оставляют сомнений в том, что постмодернизированная историко-биографическая проза в Швеции является наиболее популярной. Об этом свидетельствует и читательский интерес к книгам известного шведского историка Петера Энглунда (р. 1957), бывшего секретаря Нобелевской комиссии по литературе, автора исторического бестселлера о гибели шведской армии под Полтавой, книг о

королеве Кристине и Первой мировой войне. В его текстах также отражается обратное движение от факта к его беллетризованной интерпретации. Оставаясь историком, он склонен привносить в исторический материал элементы художественности и давать им нетривиальную оценку[1]. Там, где Энглунд иронизирует, разрушая стереотипы и не давая ответов на вопросы, он приближается к постмодернистам, в тех случаях, где он пишет о сакральном для Швеции факте, его дискурс меняется на научно-эссеистический.

Наиболее одиозными фигурами шведского постмодернизма можно считать Пера Кристиана Ершильда (р. 1935) и Карла Юхана Вальгрена (р. 1964). Их произведения говорят о наличии третьего течения в шведском постмодернизме, истоки которого нам видятся в литературе немецкого барокко и романтизма.

Больше всего к постмодернистской эстетике тяготеет сатирический роман Ершильда «Хольгерссоны» (1991). Роман явился полемическим ответом писателя на книгу С. Лагерлёф «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции». Сатирик скептически отвергает идеалистические установки Лагерлёф, показывая их несостоятельность в Швеции конца XX века. На обложке книги маленький Нильс стоит вровень с женским каблуком, раздавленный торжествующим гламуром эпохи всеобщего благоденствия. Использование героя из другого знаменитого текста, перенесение его в иную литературную ситуацию и разрушение основополагающей идеи Лагерлёф о самосовершенствовании личности действительно делают роман постмодернистским. Однако наряду с интертекстуальностью и разрушением утопической идеологии очевидна всё та же шведская потребность в поиске истины, причём не только этической, но и социально-политической.

[1] См. анализ книги П. Энглунда о королеве Кристине «Серебряная маска» (Silver masken, 2006): *Тоштендаль-Салычева Т.А.* Образ королевы Кристины в интерпретации Петера Энглунда // Диалог со временем. 2010. № 30. С. 372–383. Энглунд инициировал интерес и к микроистории, сделав популярным жанр культурологического эссе в духе non-fiction на такие темы, как «История скрепки».

Карл Юхан Вальгрен в меньшей степени, чем названные выше писатели, связан с традиционной культурой Швеции. Большую часть жизни он провёл в Берлине, и увлечение немецкой культурой оставило отпечаток на его произведениях. Писатель добился мирового признания благодаря вариации на тему «Парфюмера» − роману «Ясновидец» (в оригинале «Невероятная история любви» / *Den vidunderliga kärlekens historia,* 2002). За этот роман на Вальгрена от европейских читателей посыпались веские обвинения в эпигонстве, однако на родине в Швеции автор был удостоен престижной Августовской премии.

Немецкий романтический код в прозе Вальгрена не случаен. В интервью писатель сказал, что за период жизни в Швеции он устал от «сочетания комфорта и скуки», поэтому, начиная писать, был увлечён манерой А. Линдгрен, её «потрясающим, безграничным воображением». Впоследствии он оценил и прозу С. Лагерлёф. Их нереалистическая линия в литературе была ему особенно близка. Уехав в Германию и погрузившись в литературу немецкого барокко, романтизма и модернизма, Вальгрен написал «Прогулки с Кафкой», возможно, по аналогии с «Прогулками с Пушкиным», так как писатель был хорошо знаком с русской литературой. Отдавая дань интеллектуальной прозе, Вальгрен не скрывает, что коммерческая сторона вопроса ему также небезразлична, что он жалеет таких писателей, как Беккет, поскольку их никто не читает, кроме узкого круга поклонников модернизма. «Мне хотелось написать такой текст, – говорит Вальгрен, – который самому было бы интересно читать»[1]. В итоге появился очередной «Парфюмер», полижанровый, коммерчески ориентированный и в то же время, как большинство шведских текстов, с нравственной идеей в основе. Теперь уже под влиянием творчества Л. Толстого. Под впечатлением от русской классики появился и роман «Личное дело игрока Рубашова» (в ориг. *Dokument rörande spelaren Rubashov,*1996). При этом Вальгрен не называет

[1] См. интервью Н. Александрова с К.Ю. Валльгреном: Экология литературы. Северная глава. Беседы с европейскими писателями. М.: Телеканал «Культура», 2008.

себя постмодернистом, считая, что погружение в другие эпохи и культуры свойственно романтику и вообще человеку с воображением. Но по факту он (пост)постмодернист[1], так как его романы, как и произведения Николая Фробениуса в Норвегии, Роберта Шнайдера в Австрии, написаны на основе классики постмодернизма: это тексты о тексте «Парфюмера». Но принадлежность прозы Вальгрена к постмодернизму действительно вызывает возражения: автор, как правило, подводит читателя к мысли о нравственном самосовершенствовании и всепрощении как залоге обретения духовной гармонии. Этот этический посыл говорит о сохранении в литературе прежних приоритетов и о преодолении шведскими писателями искушения постмодернистским релятивизмом.

Так есть ли в Швеции постмодернизм? Фактически постмодернистскими произведениями можно считать лишь те, которые, обладая формальными признаками, ничего не утверждают и потому антиэтичны. Если в тексте при всем наборе известных черт – цитатности, иронии, игре, развоплощении авторского голоса – есть нравственный центр, то текст, как у Флорина, Энквиста и Юханссона, не постмодернистский. Или постмодернистский по форме, но классический по содержанию.

Показательно, что при характеристике произведения для шведских критиков и читателей первостепенное значение имеет смысл. Если во многих современных литературах форма зачастую превалирует над содержанием, то у шведов всё по-хорошему консервативно: при всей значимости стиля, важнее то, о чём текст, а не то, как он построен. Напомним, что это отражается и на приоритетах шведского литературоведения, в котором редко исследуется поэтика. Следует признать, что этика в Швеции стоит в центре внимания и в XXI столетии.

Подобное положение постмодернизма неизбежно вызывает вопрос: почему в Швеции это направление не принимается? Нам представляется, что

[1] Подробнее о поэтике (пост)постмодернизма и влиянии романа «Парфюмер» на европейскую литературу см.: *Гладилин Н.В.* «Постпостмодернизм». Субжанровые особенности текущей литературы стран немецкого языка // Гладилин Н.В. Указ. соч. С. 273–285.

это происходит по тем же причинам, по которым в Швеции с осторожностью воспринимается сатира: и сатира, и постмодернизм предполагают ироническую дискредитацию сложившейся системы ценностей с позиций идеологического релятивизма. К таким ценностям, которые остаются непреложны, относится, прежде всего, *христианский фундаментализм*, о котором говорил Энквист. В постмодернистском произведении невозможно поставить онтологические вопросы, так как, с точки зрения постмодерна, наследующего традиции Ницше, Бог, как известно, умер. Но в Швеции он всё ещё жив, и стремление к идеалу, которого нет у постмодернистов, сохраняется. Шведы не расстаются с нравственным критерием оценки действительности и тем самым противоречат философии постистории, согласно которой нравственного центра не существует.

Кроме того, писатели, выросшие в протестантской стране, в которой сохраняется наследие католицизма, сохраняют чуткое, интуитивное различение категорий добра и зла и стремление к духовному освобождению от греха. Они привыкли к проповеднической функции литературы, и отказ от неё воспринимают как отход от национальной традиции. Неудивительно, что многие из авторов, использовавших постмодернистские приёмы, избегают обсуждения своей принадлежности к постмодерну и делают акцент в первую очередь на содержании своих текстов. Постмодернизм определяется многими из них как пустота.

Немаловажный аспект отношения шведов к постмодернизму связан также с тем, что он разрушает основные дуалистические оппозиции: добро – зло, верх – низ, центр – периферия, прекрасное – безобразное, а в Швеции, как и в России, бинарные оппозиции определяют всю духовную культуру. В христианских странах, где духовная картина мира бинарна, слом этих оппозиций приводит к краху всего мировоззренческого комплекса. По этой причине подобная культура просто отторгает постмодернизм как чуждую систему координат.

Большое значение в Швеции имеет и нежелание дискредитировать сложившиеся в стране *социальные* приоритеты, а постмодернизм является своего рода идейным экстремизмом. Швеция, как известно, очень долго создавала национальную идею и выстраивала государственную политику так, чтобы страна стала настоящим «Домом для народа» (Folkhem). Идея государства всеобщего благосостояния воплощалась в жизнь с середины 30-х годов XX века и получила наивысшее развитие в 70-х, когда весь мир узнал, что существует «шведская модель», государство «с человеческим лицом». Энквист говорит, что, несмотря на длительную историю, шведы – молодая нация, что всю первую половину века они были крайне бедны и только к 1960-м годам стали современной индустриальной страной. Поскольку это им далось нелегко, разрушать общественные нормы у них нет причин. А для критики системы или чего-либо ещё, добавляет известный литературовед М. Юнггрен, в Швеции есть свободная пресса.

Нельзя не признать и того, что в Швеции действительно сохраняется исключительное уважение к реализму – к равенству означаемого и означающего. Отсюда тенденция к простоте, к функционализму, к искренности и правде. Поэтому постмодернистские практики чужды и шведскому менталитету, и литературному процессу.

Отрицание постмодернистской деконструкции является основным положением и самых современных комментариев на эту тему, которые дают шведские писатели. Все авторы, с которыми мы общались летом 2014 года в рамках международной летней школы, высказывали одну и ту же мысль: постмодерн был популярен в Швеции в начале 1980-х годов на волне успеха романа С. Ларссона «Аутисты», но потом быстро сошёл на нет как «бессодержательное» явление[1]. Об этом говорит и оценка направления современными шведскими литературоведами[2]. Согласно их логике под постмодернизмом понимаются экспериментальные тексты французского

[1] О разрушительном начале постмодернизма говорили Даг Теландер (Dag Thelander), Юхан Теорин (Johan Theorin), Эйнар Аскестад (Einar Askestad), Ларс Андерссон (Lars Andersson).
[2] *Bergsten S., Elleström L.* Modernismen och postmodernismen // Litteraturhistoriens grundbegrepp. S. 74–79.

образца эпохи 1960-х годов, т.е. формотворческие произведения. Но поскольку в шведской литературе форма никогда не вызывала особого интереса, основные виды деконструкции обошли национальную литературу стороной. Над другими проявлениями постмодернизма, которые имеют место в художественной практике и которые нельзя не заметить, писатели предпочитают не рефлектировать, а критики высказываются с осторожностью. В итоге некоторые авторы от модернизма переходят сразу к (пост)постмодернизму, минуя промежуточную стадию.

Единственное, что шведское общество приняло легко, – это постмодернистское выдвижение на первый план различных маргинальных групп (например, сторонников феминизма, приверженцев квир-теории и однополых союзов), что свидетельствует о разрушении так называемого мужского шовинизма. Однако сами шведы вряд ли считают это следствием влияния постмодернистской идеологии и объясняют подобную толерантность своим исключительным вниманием к правам человека. Так отношение к литературному направлению оказалось взаимосвязанным с религиозными и социальными приоритетами в стране, что подтверждает высокую степень социальности литературного процесса в Швеции.

В целом, как показывает представленный анализ, литература испытывает на себе влияние целого ряда факторов: социальной политики государства, религиозной и этической традиций, журналистской и академической литературной критики, художественных приоритетов читателей. Отсутствие цензуры делает её свободной от внешнего контроля, однако сформированный в начале XX столетия этический литературный канон, скорректированный в середине века социальным ракурсом пролетарской литературы, постоянно обнаруживает себя на разных этапах развития шведской словесности.

Глава 2

Поэтика условности в социальном романе Швеции

По сравнению с Центральной Европой, особенно Францией и Великобританией, Швеция значительно отставала в развитии социальной литературы. Лишь в первой трети XIX века во многом благодаря уникальному таланту К.Ю.Л. Альмквиста (1793–1866) литературная ситуация начала меняться.

Одной из первых была заявлена тема нерасторжимости брака, причём институт семьи стал объектом женской шведской прозы – от романов Фредерики Бремер (1801–1865) до книг Виктории Бенедиктссон (1850–1886) и Анны Лефлер (1849–1892). Их произведения тяготели либо к психологической, либо к социальной литературе, если выстраивать типологию романов на основе центрального конфликта. Тексты такого типа можно назвать первыми образцами феминистской литературы, вершиной которой литературоведы считают произведения Элин Вэгнер (1882–1949).

Вторая тема социальной литературы в Швеции была связана с изображением общества и городской среды. Основоположником нравоописательной литературы можно считать Августа Бланша (1811–1868), выпустившего книгу в нескольких частях «Картины и рассказы из жизни Стокгольма» (1845, 1856–1857) и сборник 1863–1865 годов «Картины действительности». В них Бланш выходит за пределы персонажных романов, давая широкую эпическую картину столичной жизни. Э. Вэгнер и А. Бланш стали первыми крупными писателями, причём каждый из них большое значение придавал журналистике и вошёл в историю общественной жизни Швеции. Вэгнер была членом Шведской академии, Бланш – шведским парламентарием. Среди главных вопросов социально ориентированной литературы XIX века исследователи называют неравенство сословий, народное просвещение, женскую эмансипацию и систему наказания преступников.

Резонансным романом 70-х годов XIX века стала «Красная комната» (1879) А. Стриндберга. С одной стороны, книга была продолжением нравоописательной традиции Бланша, с другой – первым *социально-критическим* романом. С этого периода в шведской литературе начинается «идеологическое» разделение литературных направлений. Роман Стриндберга воспринимается как образец реалистической литературы, которая обладает чертами натурализма и имеет провокационный леворадикальный характер. Оппозицию критическому реализму составляет «идеалистическое» направление, состоявшее из писателей-либералов, в числе которых были В. фон Хейденстам, О. Левертин и С. Лагерлёф.

Новый этап социального романа Швеции связан с эпохой 1920–1930-х годов, временем прихода к власти социал-демократов. Строительство «Дома для народа» кардинально переменило не только политическую, но и литературную ситуацию. Произведения о жизни крестьян и рабочих, выступающих за равенство между сословиями, новые условия труда и права женщин, стали называть пролетарской литературой. Внутри неё принято выделять «рабочую прозу» и «статарскую» литературу о жизни безземельных крестьян. Среди писателей появилось несколько ярких прозаиков, ставших впоследствии классиками пролетарской литературы: И. Лу-Юханссон, Д. Андерссон, Э. Юнсон, В. Муберг, М. Мартинсон, А. Лундквист, Я. Фридегорд. На этапе экономического перелома, осуществлённого социал-демократами, и полного переустройства общественной системы модернистские романы были вытеснены на второй план. Это был интенсивный период развития литературы, в процессе которого «центр» и «периферия» почти полностью поменялись местами. Подобный пример литературной эволюции наблюдался в 1920–1940-х годах в искусстве Советской России.

В силу сложившихся обстоятельств социальный роман в Швеции долгое время отождествлялся с «рабочей прозой». Принципы пролетарской литературы начали влиять на поэтику произведений других литературных

течений. Социальный детерминизм не предполагал фантастического допущения и альтернативных миров, и без того не присущих шведской литературе. Однако полностью отказаться от форм художественной условности писатели не могли. Христианское, метафизическое чувство, присущее многим пролетарским писателям, уходило в стиль, в метафорику, в повышенную символизацию. Примером тому могут служить произведения Дана Андерссона, Сары Лидман, Артура Лундквиста.

Пролетарский роман иссяк по естественным причинам к середине 1950-х годов. К началу 1960-х экономическая ситуация в стране выровнялась, начался расцвет «государства всеобщего благосостояния». После выхода романов П.К. Ершильда, П.У. Энквиста и С. Дельбланка, социальная проза становится ярче и многоаспектнее. Писатели нового поколения начинают критиковать созданную экономическую модель, регламентирующую, с их точки зрения, любое индивидуальное проявление. Извне этот ракурс шведской социальной прозы может показаться парадоксальным: государство достигает максимальных социальных высот, а общество вновь критикует его. Но в этом и состоит уникальный шведский максимализм, феномен которого ещё стоит понять.

Среди писателей, которые не принимали новую социальную систему, были те, кто открыто заявлял об оставшихся «за бортом цивилизации», о внутренних проблемах социальных служб и коррупции. Этот ракурс в жанре социального детектива впервые реализовали Пер Валё и Май Шёваль, которые сделали детектив жанром социальной литературы и вывели его из тени масскульта. Их традиции продолжили Х. Манкель, Я. Гийу, С. Ларссон. Писатели работали в архивах, публиковали исторические справки, печатали журналистские статьи, чтобы аргументировать постановку неудобных для общества вопросов. Свою роль сыграли в этом процессе «документалисты», писатели социально-философской направленности и, конечно, сатирики.

2.1. Антиутопия П.К. Ершильда «Охота на свиней»

Пер Кристиан Ершильд (*Per Christian Jersild*, р. 1935) – практикующий

врач, писатель, эссеист, почётный доктор Уппсальского университета и Королевского Технологического института. В 1999 году избран членом Шведской академии. Как большинство писателей, пришедших в литературу из медицины, Ершильд был свободен от многих условностей, присущих писательским кругам. Он привнёс в художественный текст научную аналитичность, бескомпромиссность суждений и «натуралистическую» поэтику письма. По существу, Ершильд изменил эстетический ракурс шведской прозы, за что постоянно подвергался жёсткой критике. В учебниках по шведской литературе его манеру называли «чёрным искусством». Даже единомышленники писателя отмечали «дьявольский» тип его ума, способного вывернуть наизнанку тривиальные истины. Интересуясь биологическими инстинктами людей и животных, Ершильд научно доказывал сходство между ними, что в итоге привело к использованию им «звериной» символики в романах.

«Зооморфный код», как сейчас принято называть анималистические приёмы, вызвал в Швеции серьёзные дебаты: газетная полемика тех лет свидетельствует о том, что писателя призывали к ответу за нарушение этической нормы. Ещё раз заметим: этика – ключевое понятие для шведской культуры, поэтому любое произведение в стране оценивается прежде всего с точки зрения этической нормы и в конечном итоге – социальной пользы, т.е. с позиции прагматики, а не эстетики.

Не получил широкого признания и его роман «Живая душа» (*En levande själ,* 1980), написанный под влиянием «Мёртвых душ» Н.В. Гоголя. Ершильд был также хорошо знаком с произведениями писателей-врачей А.П. Чехова и М.А. Булгакова. В продолжение дискуссии о человеческой природе писатель изобразил «чистый» мозг, «живущий» в пробирке, чтобы исследовать «пределы того, что значит быть человеком»[1].

Авторы, пришедшие в шведскую литературу после социальных и религиозных дебатов первой половины XX века, в той или иной степени

[1] *Sjåvik J.* Historical Dictionary of Scandinavian Literature and Theater. Scarecrow press, 2006.

ориентировались либо на Стриндберга с его идеей активного вмешательства в экономическую и политическую жизнь страны, либо на Лагерлёф, с её патриархальным консерватизмом. Оригинальность позиции Ершильда заключается в том, что со свойственным ему непримиримым взглядом на мир он утверждал, что ошибочными были суждения и Стриндберга, и Лагерлёф. Стриндберга он критиковал за излишнее доверие к идее технического прогресса, Лагерлёф – за утопическую веру в нравственное совершенствование человека. Выбор между технологическим обществом и гуманистическими ценностями становится для писателя одним из главных.

Нередко случается, что авторы сатирической направленности полностью отвергают объект своей критической мысли. Напомним, что в понимании шведских исследователей писатель должен критиковать отрицательные стороны явления, но не уничтожать это явление. Проза Ершильда воспринимается в этом контексте как абсолютный нонконформизм. Принципиальность, с которой писатель анализирует проблемы шведского общества эпохи технического прогресса, выходит за установленные в Швеции рамки. Неудивительно, что докторская диссертация, защищённая в Швеции по прозе Ершильда, имеет говорящее название: «Люди как звери»[1].

Среди наиболее значительных социальных произведений П.К. Ершильда можно назвать роман «Охота на свиней» («*Grisjakten*», 1968)[2]. На наш взгляд, это один из самых показательных сатирических текстов 1960-х годов, который отражает социальную жизнь шведов на разных уровнях общественной иерархии – от рядового служащего до крупного чиновника, от студента до пожилого человека. В романе очерчены социальные шаблоны жизни и психологические стереотипы поведения людей, которые живут по отработанным годами правилам. Вместе с тем не только «мёртвые души»

[1] *Nordwall-Ehrlow R.* Människan som djur. En studie i PC Jersilds författarskap. Malmö: Frank Stenvalls Förlag, 1984.
[2] *Jersild P.C.* Grisjakten. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1968.

населяют этот роман: здесь есть и нонконформисты, которых можно считать протагонистами автора.

Поскольку роман по своему замыслу близок к антиутопии, вернёмся к теории вопроса и тем социальным факторам, которые определили тему произведения. Как известно, новые антиутопии, созданные спустя несколько десятилетий после политических катастроф, отличаются от антиутопий первой половины века. Шестидесятые годы в Швеции – время технического подъёма, стабилизации политической системы, формирования экономической модели всеобщего благосостояния, т.е. эпоха нового социального переворота, осуществлённого цивилизованно и ставшего образцом для подражания. При внешнеполитической стабильности внимание было сконцентрировано на национальном социально-экономическом вопросе. Социал-демократическое лицо Швеции являло собой реализованную утопию, которая вполне устраивала большинство. Однако в обществе постепенно сформировалось понятие, которое стало ключевым для этой эпохи: шведская «система», шведская «модель». По мере снижения уровня благосостояния и усиления стагнации общества понятие приобретало негативные коннотации. Стабильность шведского общества всё чаще стала ощущаться как духовный застой.

В критической литературе принято делить классические антиутопии первой половины XX века на два основных типа в зависимости от изображённого в них способа регламентации жизни общества. В антиутопиях первого типа показан тотальный насильственный контроль над обществом и отдельной личностью, а в произведениях второго типа управление людьми осуществляется благодаря биологическим, гипнотическим и прочим искусственным методам воздействия. Во второй половине XX века прямое насилие над личностью в европейских странах было устранено, но идеология по-прежнему пронизывала разные уровни социальной жизни. Для надзора современные государственные структуры начали использовать методы поощрения, социальной мотивации. Личность в

итоге должна была выбирать, какая из несвобод хуже, и соглашаться на наименее травматичную. В случае отказа от предпочтительных моделей поведения человек превращался в маргинала, который выпадал из мейнстрима и обрекал себя на аутсайдерство.

Наличие социальной и психологической маргинальности особенно заметно в 1970–1980-х годах. Неприкаянные персонажи часто были героями литературы и кинематографа. Их эскапизм как принцип отстранения от глобализационных процессов, новых утопических программ и религиозных манифестаций стал заметным явлением в культуре Северной Европы. Окраинность региона, дистанцированность от «большой» истории во многом мотивировали всплеск асоциальности. Героев такого типа в романе Ершильда «Охота на свиней» относят к большой группе, обозначаемой словом «психопаты»[1].

В этом контексте попробуем объяснить, почему роман Ершильда имеет смысл считать не столько *антиутопией*, сколько *дистопией*. В характеристике дистопии (при всей полемичности термина) содержится указание на то, что в ней изображается «победа сил разума над силами добра», что и стремится показать Ершильд, описывая благополучный, рационально выстроенный, но лишённый духовного начала шведский «космос». Наряду с этим приведём аргумент, согласно которому дистопия ближе к реалистической сатире, всегда обладающей позитивным началом, а антиутопия – к «модернистской, негативистской и отчужденной», к «чёрному роману»[2]. Если принять эту точку зрения, то известный шведский роман К. Бойе «Каллокаин» – антиутопия, а роман П.К. Ершильда – дистопия.

В любом случае в классической антиутопии или дистопии главный герой почти всегда член социума, до определённого момента не выступающий против государства и его институтов, убеждённый в

[1] *Ершильд П.К.* Охота на свиней / Пер. с швед. А. Афиногеновой. СПб.: БЛИЦ, 1998. С. 246.
[2] Утопия и утопическое мышление / Сост. В.А. Чаликова. М.: Прогресс, 1991. С. 10.

правильности избранного им пути. Таковым в романе Ершильда является чиновник среднего уровня Леннарт Сильеберг, стремящийся найти работу, которая была бы высоко оплачиваемой, но в то же время обеспечивала бы спокойную жизнь. Его назначают директором Государственной инспекции по животноводству (ГИЖ). Миссия ГИЖ заключается в истреблении свиней на острове Готланд. Основной темой, таким образом, становится умертвление в огромных количествах свиней и поросят, для чего разрабатываются различные быстрые и дешёвые способы: расстрел, газовая камера, замораживание низкими температурами, отравление ядом кураре, использование бактериологического оружия.

Весь роман представляет собой дневниковые записи директора ГИЖ, которые отражают субъективное восприятие им социальной стратегии. На повествовательном уровне Ершильд использует форму романа-дневника, привнося элементы психологической субъектной прозы в сатирическое произведение. Такая субъектная форма позволяет автору продемонстрировать изнутри проблему деиндивидуализации личности, так как герой романа не привык задаваться вопросом об этической стороне «социального заказа». Однажды Сильеберг отмечает, что его доклад об истреблении животных имел успех на конференции, но случился «немного неловкий инцидент»: он «неправильно понял вопрос исландского делегата о психологическом эффекте. Ответил, что психология свиней пока практически не изучена. Оказывается, вопрос касался животноводов! Всеобщий смех, непринуждённая атмосфера»[1]. Субъектная форма показывает логику героя антиутопии, который не видит отрицательной стороны присходящего, не учитывает страх живых существ перед гибелью, не чувствует сострадания. Неоднократно отмечалось, что граница между утопией и антиутопией (дистопией) – это вопрос точки зрения. Для героя всё происходящее − норма, для читателя – нет. Эффект сатирического

[1] *Ершильд П.К.* Указ. соч. С. 267.

обнажения проблемы возникает в романе только благодаря несоответствию события и реакции на неё героя. Это противоречие очевидно для критически настроенного автора, который гиперболизирует негативные качества персонажа. Такой приём позволяет выразить авторское отношение к проблеме.

Следующая особенность поэтики текста – иронический, часто оксюморонный стиль повествования. Как и в большинстве антиутопий, в произведении Ершильда используется канцелярский новояз. Поскольку роман отражает тенденции эпохи посттоталитаризма, то главное, о чём свидетельствует новый язык, – это отсутствие у человека собственного мнения. Стиль персонажа, запечатлённый в дневнике, демонстрирует его мыслительные схемы. Все ключевые размышления начинаются с оборота «согласно…» («enligt handboken / согласно путеводителю», «enligt tidtabell / согласно графику», «enligt telefonboken / согласно телефонной книге», «enligt radargossarna / согласно радарщикам»). Выносить свои суждения рассказчик не решается, он лишь изредка задаётся риторическими вопросами. Так П.К. Ершильд демонстрирует постоянную зависимость шведов от авторитетов, руководств по эксплуатации, вплоть до поваренной книги. Сознание человека управляется правилом, нормой. Автор утверждает, что люди сами порождают систему, от которой потом зависят, поддерживают её нерушимость и в итоге сходят с ума. Однако страх быть свободным, «отбиться от стада» сильнее желания быть самодостаточным.

Показательно пространство этой дистопии: действия ГИЖ, как это чаще всего и бывает в романах такого типа, локализовано. Всё происходит на острове Готланд, большой территории с древней историей. Центром острова является средневековый город Висбю, в котором расположены знаменитые готландские церкви. Рядом с Готландом находится маленький остров Форё, известный тем, что на нём снимал фильм «Персона» И. Бергман. После съёмок режиссёр купил на берегу Балтийского моря участок земли и в одиночестве провёл последние годы. Оба острова являются для

Швеции сакральными пространствами, поэтому выбор Ершильда не случаен. Дневниковая запись его героя-чиновника наглядно демонстрирует восприятие им искусства: «Газеты начали разнюхивать сведения о наших развед. полётах над Форё. Причина: самолёт, очевидно, неумышленно оказался над местом, где режиссёр Бергман вёл съёмки. Шум моторов испортил заснятый материал и сверхчувствительную звуковую аппаратуру. Вышеозначенный взбешён (Vederbörande fly förb-de)[1]»[2]. Отношение к съёмкам Бергмана как к ничтожному факту, отвлекающему от грандиозной охоты на свиней и сверхзадач государства, показано с помощью оксюморонного контраста. Мозг чиновника в художественном мире Ершильда не знает понятий «духовность» и «возвышенное». Действует один лишь прагматичный разум, реализующий однообразные мыслительные конструкты.

Остров Форё, на котором разворачивается действие эпизода, становится в романе символической микромоделью острова Готланд, который, в свою очередь, символизирует не только Швецию, но и всю Европу. По существу, используется конструкция «myse en abym», система бесконечных отражений, построенных по одной схеме. Таким способом утверждается идея повсеместности и повторяемости социальных ошибок.

Из сюжетных приёмов Ершильд использует ритуальность антиутопической структуры: герой на протяжении всего повествования повторяет набор основных действий, которые распространяются на семью, службу, принципы ведения дневника. Автор открыто критикует маниакальную зависимость от бытовых привычек, которые нередко заменяют отсутствующую духовную работу. Так, один из поведенческих штампов шведского образа жизни – постоянная стрижка газона – возводится в непреложный закон, который подчиняет себе хозяина дома. Запись из дневника: «27-е окт. День в счёт отпуска, чтобы привести в порядок газон…

[1] *Jersild P.C.* Grisjakten. S. 162.
[2] Там же. С. 292.

желательно до 22 часов»[1].

Второе по значимости действие – проверка банковского счёта, средств на карте и наличных, расчёт семейного бюджета на месяц: «23-е июля. День получки. Предложил М. перестроить семейный бюджет с 23-го по 22-е ежемесячно. В конце концов договорились сохранить старую систему – с 1-го. Так всё-таки надёжнее, “положительное сальдо”. Чековый счёт (Шв. Кредитный банк) – 5893, Сбербанк Ст-ского лёна – 5012. Почтовый банк – 429:71. Наличные – около 375. Счёт Маргареты в Шв. Торговом банке – 1916»[2]. «20-е августа. Мазута около 959 л. (Цена резко поднялась после июня – на сколько?) Счётчик воды – 0183,0 кубометра. Электросчётчик – 12735,1 квч.»[3].

Третий поведенческий стереотип – постоянный контроль состояния здоровья: «Не удержался и начал считать пульс, хотя М. запретила. “Учащается, пока ты считаешь”. Возможно – но вдруг прозеваешь болезнь? <…> Пульс в 01.10 в лежачем положении: 92-86-89-75, в стоячем: 94-102-93-96»[4].

«Схема» определяет и отношения в семье: работа жены обсуждается только в плане функциональности, т.е. финансового дохода и суммы налогообложения. С детьми, как и с женой, нет эмоциональной связи. Сильеберг не понимает поведения старшего сына, отрастившего длинные волосы и посмевшего попросить денег на электрогитару, «да ещё вскладчину», где «доля каждого вкладчика» неясна.

За любую провинность выдача денег сыну сокращается с пяти до двух крон. «Доверять – звучит привлекательно, но разве контроль не помогает выработке характера?»[5] Рассказчик отказывается дать 75 крон сыну и в то же время снисходительно жертвует 90 крон негру как представителю страны третьего мира. Чувство превосходства по отношению к выходцам с «чёрного

[1] Там же. С. 141.
[2] Там же. С. 225–226.
[3] Там же. С. 256.
[4] Там же. С. 250.
[5] Там же. С. 170.

континента» превалирует над чувством искреннего сопереживания. Оно даёт возможность ощутить себя человеком большой истории, в то время как микроистория семьи не представляет ценности.

Чертой антиутопии и дистопии является амбивалентное отношение к власти: страх лишиться должности, оказаться отвергнутым предполагает зависть к вышестоящим, стремление приобщиться к элитарным кругам. После получения новой должности в созданной министерством организации по убою свиней бóльшая часть размышлений персонажа связана лишь с возникающими непредвиденными обстоятельствами, которые мешают истреблению.

Использование «зооморфного кода», как отмечалось выше, является индивидуальной чертой стиля Ершильда. Среди основных представителей млекопитающих в его произведениях – обезьяны, овцы, свиньи, кошки. В романе «Охота на свиней» животные становятся аллегорической параллелью к человеческому «стаду». Среди них тоже есть своя иерархия по «профпригодности», когда они становятся материалом для экспериментов. Свиньи, например, «слишком дорогостоящие подопытные животные», поэтому они «должны давать лучшие результаты, чем кошки, кролики и морские свинки»[1]. Рыбы занимают низшую ступень, так как о них ничего неизвестно, в том числе могут ли они «испытывать боль или страх»[2].

Автор не изображает людей в звериных обличьях, не даёт им говорящих имён. Он лишь проводит метафорические параллели. Свиньи, на которых государством открыта охота, это, конечно, общество, над которым поставлен очередной эксперимент. Но это не только Швеция. Это человечество, которое испытывает на себе силу теорий XX века, в том числе идей естественного отбора. В романе происходит градация свиней по породе, весу, цвету кожи, телосложению, т. е. аллегорически затрагивается тема расовых различий. Автор пишет о простой шведской свинье и о её

[1] Там же. С. 199.
[2] Там же. С. 262.

конкурентке – «аристократической» йоркширской свинье, скрещение которых должно дать прекрасный результат. Уничтожение свиней в газовых камерах дополняет послевоенные исторические ассоциации. Тема фашизма в мировой истории и в судьбе самой Швеции затрагивается в романе опосредованно, как мировая проблема, апокалиптический пример нравственной деградации человечества.

Автор упоминаемого выше диссертационного исследования «Люди как звери»[1] считает прообразом Сильеберга известного нациста Рудольфа Гесса (Rudolf Höss), автобиография которого «Комендант из Аушвица» могла послужить основой для создания дневника Сильеберга. Личность Гесса очень интересовала шведов – о нём написал роман известный современник Ершильда П.У. Энквист.

В диссертации также отмечается, что даты дневника Сильеберга совпадают с датами ожесточённых боёв во Вьетнаме, т.е. проблематика романа расширяется, за социальными проблемами открываются политические и этические. В романе представлен циклический круговорот уничтожения живых существ, для чего приводится обсуждение вопроса о радиоактивных осадках после советских военных испытаний, приведших к оседанию радиации на норвежский мох, которым в свою очередь питаются олени, предназначенные в отравленном виде к поеданию людьми.

Цепь постоянного насилия одних над другими становится лейтмотивом романа, причём главным объектом критики автора остаётся ординарный человек, лояльность которого по отношению к вышестоящим приводит в итоге к принятию фашизма. Проблема, по Ершильду, заключается в том, что само общество соответствует системе, оно её и порождает. Люди в романе тоже ведомые животные, производящие потомство и уничтожающие друг друга в борьбе за блага. Таким образом, разговор у Ершильда идёт не столько о карательной власти, воспринимающей человека как средство, сколько о биологической природе

[1] *Nordwall-Ehrlow R.* Op. cit.

личности, позволяющей государству сделать себя объектом смертельного эксперимента. Писатель настаивает, что люди добровольно становятся членами «Союза скотобоен» и что для большинства «процесс умерщвления» лишь «трудный технический орешек»[1].

В романе исследуются и другие проблемы. Ершильд понимал, что главной ценностью нового общества становится стабильность. По этой причине всё, что хаотично и непредсказуемо, воспринимается как опасность, а потому уничтожается. Негласный закон подразумевает, что благо большинства неизбежно должно достигаться за счёт ущемления прав недовольных. Но в демократическом обществе осуществляется лишь контроль над ними, а не уничтожение, поэтому образ современного государства имеет и положительные черты: оно превращается в регламентирующий орган в «звериных джунглях». Ради стабильности государство может пойти и на репрессивные меры, когда появляется антагонист-романтик: старший сын рассказчика называет бездуховный дневник отца «бухгалтерской книгой», его самого – «слепым наёмным работником», Циклопом. Он мечтает покончить с «суетнёй» и начать медитировать или организовать сидячую забастовку. Парень обожает полусумасшедшего старика-соседа, которого называет «старик Бертрам» за то, что тот хотя бы на старости лет благодаря своему безумию «сумел вырваться на свободу»[2]. Такой герой системе не нужен.

Ершильд затрагивает тему партийной борьбы, власти чиновничьих структур, министерств, военных ведомств, королевского двора. Каждый орган управления тестируется в романе на предмет осуществления им контроля над свободой личности, и сатирический ракурс выявляется при сопоставлении идеала и «правды факта».

А есть ли в романе Ершильда герой, несогласный с системой и подвергающий её дискредитации? До финала романа на это претендовали

[1] *Ершильд П.К.* Указ. соч. С. 196.
[2] Там же. С. 196.

лишь второстепенные персонажи: сын рассказчика Юхан и безумный Бертран. Однако в финале усиливается антиутопический ракурс, Сильеберг превращается в изгоя – жертву организованной им самим охоты. Он случайно отстаёт от группы и попадает под обстрел, как животное. Скрываясь, ранит руку в установленном его службой капкане, теряет силы и впадает в лихорадочный транс.

Кульминацией становится его экзистенциальный кризис. Он видит в непосредственной близости отбившегося от стада маленького поросёнка. Тот болен, умирает, и Сильеберг совершает ряд нестандартных для себя поступков: несёт его в церковь, кладёт в купель, как младенца Христа, следит за его сердцебиением, кормит шоколадным супом, измеряет температуру. Очевидно: он впервые любит живое существо. В начале романа этот же герой пытался вылечить раненого экскаватором кота, но скорее по инерции, из чувства долга.

В финале Сильеберг переживает гибель живого существа совсем по-другому. Смерть кота и смерть поросёнка создают кольцевую композицию: всё обречено на умирание. Вопрос лишь в том, как пройти путь от смерти до смерти. Первый и последний эпизоды усиливают в романе религиозно-этический подтекст.

Переход социально-сатирического романа к христианским универсалиям – типично шведский приём. О чём бы шведские авторы ни писали, в их произведениях неизбежно присутствует Бог. В 1960-х годах, в эпоху утопий и антиутопий, надежд и социальных бунтов, полемика о Боге обостряется. Всё чаще утверждается мысль, что Бога либо нет, либо он слишком жесток и не даёт человеку обнаружить себя, безразлично взирая на его страдания. Ранее лишь Бог мог испытывать человека, на новом этапе человек сам начинает испытывать Бога, что трактуется в богословии как потребность человека в обретении себя самого. Очевидно, автору близка эта идея.

В его романе выстраивается традиционная христианская готическая

вертикаль. Она осознаётся героем тогда, когда он испытывает истинное сострадание, повлёкшее за собой полное самоотречение и религиозный экстаз. Ершильд усиливает символический план, используя поэтику безумия: Сильеберг впервые ощущает себя Отцом, а умирающего поросёнка Сыном. Происходит духовная инициация. Смерть «Сына» приводит к эмоциональному возбуждению: герой «хотел вывернуть плиты в полу» для захоронения, ударить в колокол, написать речь и заставить звучать церковный орган. Но удалось лишь собрать сосновые ветки и почерневшие колосья.

Упоминаются два живописных символических изображения, которые герой видит среди церковных росписей: «Взвешивание души императора Генриха» и изображение святого Христофора. Сюжет первой фрески символизирует лёгкость души императора, которую Ангел правосудия должен отдать чертям, но её спасает св. Лаврентий, в честь которого Генрих некогда велел изготовить кубок. Образ Христофора известен тем, что он перенёс на своих плечах Христа, а с ним и все тяготы мира. Но Христофор – это и бывший «дурной человек», который обратился в христианство и был готов к великому деянию. Такие параллели с обращениями грешников говорят о важности для П.К. Ершильда идеи духовного возрождения.

В церкви Сильеберг вешает на статую Спасителя аппарат, реагирующий на приближение живого существа, который до этого использовался для обнаружения беглых свиней. Создаётся впечатление, что в момент ритуального захоронения «Сына» сердце Христа благодаря механизму начинает пульсировать. Но Ершильд не сентиментален, и читатель помнит о фарсовом подтексте: в церковной купели вместо Христа – маленькая свинья, вместо Бога Отца – каратель. Аппарат реагирует на Сильеберга так же, как ранее реагировал на приближение свиней. Но и Христос в логике романа бессердечен, в нём стучит искусственное сердце. Значит, нет идеала, к которому стоит стремиться. Готическая вертикаль разрушается. Даже сокровенные записи рассказчика, отражающие

перерождение, сделаны, как выясняется, на туалетной бумаге.

Иронически двуплановым выглядит и финал. Последняя запись дневника содержит следующий текст: «В основном по плану. Продрался сквозь колена Израилевы (а послания Павла застряли в памяти: Рим., Коринф., Галл., Эф., Фил., Кол., Фесс., Тим., Тит., Фил., Евр.). Положил в кружку чек. Возобновил метеонаблюдения в 12.00: ясно, местами облачность, холодный ветер, около +5. Башня неудобна, вокруг слишком много растительности. Открытки кончились. Ехать в Фиде? Там с башни свободный обзор во все стороны»[1].

Первую фразу можно трактовать как факт того, что Сильеберг в страдании смог дойти до понимания смысла жизни. Послания Павла служат образцом учения веры и жизни, в них утверждается, что Истина – в подражании Христу. Апостол Павел, как и св. Христофор, является примером обращения в христианство. Кроме того, считается, что Павел первым запечатлел свой духовный опыт на бумаге, и дневник Сильеберга явно становится «аналогом» его труда. В то же время в церкви Сильеберг не ощущает присутствия Бога, он видит лишь статую Христа с молчащим сердцем. Колокол тоже не зазвучал. Свои отношения с Всевышним герой по-прежнему измеряет стоимостью чека. И стремится он в башню повыше, откуда открывается свободный обзор во все стороны. Ближе ли он тем самым к небесам или к своему величию, остаётся неизвестным.

Нет ответа и на вопросы, какого рода свобода (политическая, психологическая, духовная) могла бы вернуть человека к нравственной жизни.

По Ершильду, ни наука, ни религия неспособны объяснить причины происходящего, и, возможно, никто не отвечает за человеческую природу. Живую душу не удаётся вырастить даже в лабораторных условиях, и самое страшное для автора – это то, что человек так и будет стоять перед собственной бездной, не постигая ни её логики, ни её алогизма.

[1] Там же. С. 320.

2.2. Электра в фильме И. Бергмана «Персона» и неомифологическом романе И. Лу-Юханссона «Электра. Женщина 2070 года». Между утопией и антиутопией.

Рецепция античной мифологии в Швеции – явление позднего порядка, середины XX века, когда Швеция включилась в мировой исторический процесс. Для постановки общечеловеческих проблем были необходимы универсальные образы, способные отразить не только ситуацию мира или ситуацию войны, но и другие вопросы общеевропейской истории.

Как отмечалось выше, одним из новых ракурсов в шведской литературе можно считать вычленение гендерной проблематики в мифах. Поскольку в мире доминирует мужская культура, то перемена гендерных ролей служит признаком напряжённого состояния в жизни общества и ожидания больших социальных перемен.

Использование мифологического образа в произведении усложняет его поэтику, усиливает художественную условность. Интерес к мифу в послевоенный период совпадает с взлётом научной фантастики, который приходится на 60-е годы XX века[1]. Неоднократно отмечалось, что с этого периода начинается «постистория», рушится линеарная картина развития мира, становятся возможны временные «реверсы»[2]. Многочисленные антиутопии отражают новый отрезок мировой истории и аналитически прозревают будущее. Эпоха 1960-х становится временем активного синтеза жанров, в которых миф является залогом построения универсума, альтернативных миров настоящего и грядущего. Неомифологические произведения начинают тяготеть либо к философской притче, либо к фэнтези, либо к научно-фантастическому повествованию. В Швеции жанр фэнтези не приобрёл популярности, поэтому миф становится здесь основой других двух жанров – философских притч и научно-фантастических

[1] *Баталов Э.Я.* В мире утопии. М.: Издательство политической литературы, 1989. С. 62; *Смирнов И.П.* Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. М.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2008. С. 135.
[2] *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 133.

антиутопий, но построению универсума шведские писатели предпочитают использование «мифологической посылки», создающей интеллектуально-символический план.

Из женских мифологических персонажей в литературе Швеции были переосмыслены образы Медузы Горгоны («Голова Медузы» Г. аф Гейерстрама), Пенелопы («Волнующийся берег»[1] Э. Юнсона), Медеи и Ариадны («Медея», «Восемь вариаций» В. Чюрклунда), Электры («Электра. Женщина 2070 года» И. Лу-Юханссона), Федры («К Федре» П.У. Энквиста). В каждом случае концептом образа является стремление к власти, индивидуальной свободе, неприятие законов мужского мира.

Одним из архетипов, соответствующих настроению шестидесятников, стала Электра. Её образ появился сначала в кинематографе у крупнейшего режиссёра арт-хаусного кино Швеции Ингмара Бергмана (*Ingmar Bergman*, 1918–2007), затем он привлёк внимание прозаика и новеллиста Ивара Лу-Юханссона (*Ivar Lo-Johansson*, 1901–1990), причём антиутопия Лу-Юханссона оказалась идеологически неожиданной для шведского общества, так как до её выхода писатель воспринимался исключительно как представитель пролетарской литературы.

Фильм Бергмана и роман Лу-Юханссона созданы в разных жанрах.

Бергман в «Персоне» (*Persona*, 1966) ориентировался на неомифологическое повествование, в котором образ Электры служит построению условного мира, характерного для притчи. Законы пространства и времени в нём не нарушены, но время выстраивается по законам психологии, оно концентрируется или длится. Бергман писал: «Актёры перемещаются из пространства в пространство, не нуждаясь в дорогах. Происходящее по мере надобности растягивается или сокращается. Понятие времени упразднено»[2]. Сюжетное действие состоит всего из двух событий: выбор героиней молчания в качестве протеста во время театральной

[1] В русском переводе «Прибой и берега».
[2] *Бергман И.* Картины. Москва–Таллинн: Александра, 1997. С. 57.

постановки «Электры» и переезд с медсестрой на остров Форё. Основную ткань бергмановского сюжета составляют монологи-исповеди или диалоги-обвинения, превращающие фильм в своеобразную психодраму. Этот фильм является одним из наиболее сложных бергмановских произведений. Он часто рассматривается англо-американской критикой как опыт исследования женской трансгрессии, сексуальности, экзистенции, в работах превалируют философский и психоаналитический подходы[1]. В то же время вопрос о том, почему для объяснения поступка героини Бергман выбрал архетип Электры, не затрагивается. Не говорил об этом и Бергман, оставляя зрителю право на свободную интерпретацию.

«Persona» в переводе с латинского «лицо». Бергман неоднократно обращался к этой теме в фильмах разных лет («Женщина без лица» (1947), «Лицо» (1958), «Персона» (1966), «Лицом к лицу» (1976), «Лицо Карин» (1984)). Его постоянно интересовала триада «личность–лицо–маска». Неслучайно его героиня – театральная актриса Элисабет Фоглер – появляется в картине сначала на сцене в театральном гриме, т.е. без подлинного лица, без прошлого, вне социального и исторического контекста. Со структурной точки зрения это типичная для Бергмана экспозиция: театр в театре. Действие разворачивается в вымышленном мире на театральных подмостках, затем оно выходит за пределы театра. Мир удваивается, и по ходу сюжета выясняется, что театральная роль является не маской, а истинным лицом актёра. Театр становится эквивалентом правды. Идея о том, что театр менее театрален, чем жизнь, не нова, но у Бергмана она носит служебный характер. Настоящая завязка конфликта заключается в том, что актриса во время спектакля извиняется перед актёрами и замолкает. И происходит это во время исполнения роли Электры. Соответственно всё, что героиня совершает, для зрителя неизбежно проецируется на роль, которую

[1]*Aquilon D.* Bortom det vita ljus som är ingenting. Fosterdröm och dödsdrift i Ingmar Bergmans Persona / Aquilon D. Magisk cirkel. Luleå, 2005; *Blackwell M.J.* Gender and representation in the Films of Ingmar Bergman. Columbia: Camden House, 1997; Ingmar Bergman´s Persona / Ed. by L. Michaels. Cambridge university press, 1999; The cinema of Scandinavia / Ed. by T. Soila. L. and N.Y.: Wallflower Press, 2005.

она играет и которая, очевидно, даёт ей ответ на вопрос, как следует поступить в её ситуации. О главной героине Бергман писал: «…она не говорит, отвергает собственный голос. Не хочет лгать»[1].

Элисабет Фоглер, которую играет Лив Ульман (*Liv Ullmann*), становится отражением одной из возможных линий поведения женщины XX века – женщины, ставшей Электрой. Объясняя образ Элисабет, Бергман говорил, что «она жаждет правды. Она искала её повсюду, и порой ей казалось, будто она нашла что-то прочное, что-то долговечное, но внезапно земля ушла из-под ног. Правда растворилась, исчезла или в худшем случае превратилась в ложь»[2]. Актриса замолкает, поскольку Слово обесценено. В её дневнике, по Бергману, «кроется основа “Персоны”»: «И мне казалось, что каждая интонация моего голоса, каждое произнесённое мною слово было ложью, упражнением в пустоте и тоске. Существовал единственный способ спастись от отчаяния и краха. Замолчать. За стеной молчания обрести ясность или, во всяком случае, попытаться собрать ещё имеющиеся возможности»[3]. Бергман не скрывал, что он «никогда не соотносил свою деятельность с обществом и миром»[4], но после личного кризиса, следствием которого и стал замысел «Персоны», в Элисабет Фоглер он отразил своё внутреннее состояние. Многие критики отмечают, что фильмы Бергмана автобиографичны, причём высказывает режиссёр себя через женские модели поведения. Этот парадокс относят на счёт нарциссизма и инфантильности, свойственных знаменитому шведу, и сам автор писал о невротическом типе своего характера, который обычно присущ женской психике.

Электра у Бергмана – исключительная женщина, её бунт молчания принимает гипертрофированные формы. Элисабет ограждает себя от неподлинного внешнего мира, от кадров телевизионной хроники, демонстрирующей акты самосожжения буддистского монаха и гибель детей

[1] *Бергман И.* Указ. соч. С. 56.
[2] Там же. С. 60–61.
[3] Там же. С. 62.
[4] Там же. С. 62.

в нацистском гетто. Личное пространство героини закрыто от других. Она проходит курс лечения в больнице, но истинное излечение происходит в её психологическом мире, в её сознании. Бергман – один из «герметистов» XX века, поэтому для него, как и для его духовного учителя А. Стриндберга, наиболее характерны камерность, интимность, ограниченное число действующих лиц, замкнутые интерьерные пространства и безлюдные природные ландшафты. Элисабет перевозят на берег моря, где её сопровождает медсестра Альма. Альма благодаря общению с Элисабет постепенно обретает себя; высказываясь перед молчаливой пациенткой, она разбирается в своей жизни, в отношениях с мужчинами и детьми.

В художественном мире Бергмана именно женщина стремится к подлинности чувств. Если она не находит своей идентичности, то либо уходит от мужчины («Лето с Моникой», 1953), либо сходит с ума («Как в зеркале», 1961), либо выбирет молчание («Молчание», 1962–1963, «Персона», 1966, «Шёпоты и крики», 1972), но продолжает бороться, не изменяя внутренней свободе. Экзистенциальные персонажи Бергмана делают выбор в пользу своего «я», даже если выбор противоречит этическим ценностям общества. В результате женщины в его фильмах нередко превращаются в маргинальных героинь, переступающих общепринятый закон во имя личной правды.

Но почему всё же Электра? Не Антигона, не Медея? Бергман уходит от точного соответствия образов, оставляя лишь некоторые мотивировки. Очевидно, для эпохи 1960-х имели значения феминистские аллюзии: героиня отвергает мужчин, оставаясь независимой от их власти. Её одиночество – результат личного выбора. У обеих героинь «Персоны» отсутствует инстинкт материнства. Медсестра Альма рассказывает, что избавилась от ещё не родившегося ребёнка, так как они с любовником решили, что дети им не нужны. Она же рассказывает историю Элисабет, которая не хотела ребёнка, но под влиянием других решилась на его рождение. В результате к сыну она чувствует лишь ненависть, желает его смерти, тяготится им и его навязчивой

любовью. Отношение Элисабет и Альмы к мужчинам и детям крайне эгоистично: ни у одной из них нет с мужчинами ни психологической, ни сексуальной близости, в то время как общение друг с другом стимулирует каждую к духовному и физическому напряжению. В фильме мужской прагматичный мир стоит неизмеримо ниже интуитивно-чувственного мира женщин. Главным символом является образ маски: сначала лица-маски актрисы, а затем одной общей маски героинь-двойников. Персоной – лицом – личностью у Бергмана является самодостаточная женщина.

Какой же могла быть судьба шведской Электры в XXI веке? Этому посвящён роман Ивара Лу-Юханссона. Писатель через год после фильма Бергмана, в 1967 году, неожиданно выпустил полный скепсиса роман-антиутопию «Электра. Женщина 2070 года» (*Elektra. Kvinna år 2070*). В силу критической направленности по отношению к проводимой в Швеции социальной политике произведение оказалось на периферии литературного процесса и остаётся неисследованным шедевром в своём жанре. На русский язык роман не переводился.

Свои предчувствия о Швеции 2070 года автор облёк в классическую форму научно-фантастического романа. В тексте есть герой-проводник, попадающий из реального времени в будущее. Благодаря этому временному смещению пространство удваивается. Альтернативная эпоха создаётся и за счёт «приращения» к настоящему новых явлений, и за счёт «усечения» целого ряда отживших. Писатель использует историческую «обратимость времени»[1], которая служит для познания интенций настоящего. А.М. Зверев считал, что в «авторскую задачу создателей антиутопий входит не спор с отвлечёнными концепциями, а постижение реальности, в которой их пытаются осуществить»[2]. И.П. Смирнов высказывал мнение, что «обслуживая фантастику, миф теряет свою универсальность. Из рассказа о происхождении всезначимого он преобразуется в повествование о частном и

[1] *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 133.
[2] *Зверев А.* Лекции. Статьи. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 307.

уникальном»[1]. Но на втором этапе миф, очевидно, рождается заново, придавая универсальность частной жизни.

Поэт, главный герой романа, соединивший эпохи, принял седативные средства и проснулся в конце XXI столетия недалеко от атомной электростанции. Герой Лу-Юханссона – романтизированный персонаж. Подобно битникам, он человек дороги, вечного поиска, духовный странник. В произведении он остаётся безымянным, автор называет его просто Поэт. Очевидно, именно такой тип героя служил для писателя критерием истины. Так и П.П. Пазолини в знаменитом фильме «Евангелие от Матфея» (1964) в образе Христа изображает странствующего бесприютного поэта. Только такие герои могли бы задаться семью сакральными вопросами, которые озвучивает Поэт в этом романе: 1) насколько продвинулся технический прогресс; 2) отменили ли войну; 3) как любят друг друга мужчины и женщины; 4) в чём счастье человеческой жизни; 5) что чувствует человек перед смертью; 6) каково отношении людей к Богу; 7) как в новом мире относятся к поэтам?

Постепенно герой узнает, что войны и голод устранены, отсутствует классовое неравенство, технические достижения огромны. Люди колонизировали пространство, но сохранили экологически чистые зоны. Их дома прозрачны, и обитатели квартир обнажены. Есть основания предполагать, что речь идёт о равенстве и одновременно подконтрольности, так как каждый находится в своей ячейке, которая ничем не отличима от других. Все внешние различия устранены, поведение и образ жизни унифицированы. Фактически каждый – человек системы, без индивидуальных особенностей. Отдавая дань антиутопиям Э. Беллами[2], Е. Замятина, К. Бойе, И. Лу-Юханссон писал об опасности всеобщего уравнивания в условиях шведского «народного капитализма», о чём высказывали беспокойство большинство шестидесятников. «Шведская

[1] *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 140.
[2] Роман И. Лу-Юханссона обнаруживает значительное влияние антиутопии Э. Беллами (1850–1898) «Взгляд назад» (1888).

модель» общественного устройства при несомненных положительных сторонах имела и отрицательные. Среди них – утрата индивидуальных возможностей построения жизни, редукция личной свободы. В романе проблема отражена метафорически: социальные одежды сброшены, человек снова наг, как в период рождения или в момент, когда он должен предстать перед Богом. Казалось бы, иерархия устранена и ничто не мешает человеческому общению. Однако человек одинок ещё больше, чем прежде. Почему?

Люди утратили свой пол. Гендерные различия стёрлись. Тотальная феминизация Швеции, согласно Лу-Юханссону, привела не к равенству полов, а новому неравенству: женская часть населения взяла на себя социальные мужские функции, переняла манеру одеваться, отказалась от супружества и зачатия детей от мужчин. Брак как психологический, сексуальный и социальный союз мужчины и женщины остался в архаическом прошлом. Женщины, которые решаются произвести на свет детей, в новой реальности обращаются в спермобанк. Иначе говоря, новый мир не знает сексуальных контактов, так как они отголосок половых различий между людьми. В дальнейшем дети, рождённые из пробирок, ведут такую же одинокую бесполую жизнь, не видя своих матерей и не зная ничего о биологических отцах. И.П. Смирнов приводит сходную ситуацию из романа М. Уэльбека «Элементарные частицы» (1998). По его мысли, Уэльбек в своей версии мужской генеративности пародировал догмат о непорочном зачатии как постмодернист[1]. Шведский автор, написавший об этом на три десятилетия раньше, сокрушался всерьёз, как модернист и реалист.

Лу-Юханссон считает, что в шведском мире конца XXI века в силу механизации всего на свете люди мечтают не о Боге и не о красивых женщинах. Наибольшее благо для них – найти работу. Из-за её отсутствия единственное, что остаётся в новом веке, это спорт. Именно спорт заменяет новому человеку работу, семью, хобби. Он приобщает его к коллективу, даёт

[1] *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 137.

чувство сопричастности. При отсутствии войны спорт – единственное средство проявления агрессии, поэтому в магазинах продаются только спортивные товары: футбольные мячи, теннисные ракетки, боксёрские перчатки, мотоциклетные шлемы. Это лучший способ эмоциональной релаксации. Психологическое расслабление не менее важно: спорт избавляет от чувства одиночества, поэтому все обсуждают футбольные матчи. Причём коммуникация осуществляется ради самого *процесса* обсуждения, а не ради *смысла* высказывания. В новой жизни спортивная партия является самой сильной в парламенте, а чемпион по боксу более влиятелен, чем премьер-министр.

Остальные виды деятельности неактуальны. Классическая культура забыта, в музеях нет посетителей, и работают там люди старой формации, так называемые прошлые люди. Наличие прошлых людей создаёт единственную интригу – духовное неравенство в обществе, в котором ген культуры постепенно исчезает. Людей новой эпохи ничто не поражает, не вызывает сострадания. Несмотря на опасность, люди подолгу не вызывают скорую помощь, чтобы подольше насладиться видом чужой болезни. Никто не борется с преступностью, иначе о чём будут писать авторы криминальных романов? Массовая культура торжествует.

Герой узнаёт, что люди больше не влюбляются, не живут своей жизнью «страстно». Отсутствие эмоций и преобладание рационализма отражено и в форме коммуникации: они не жестикулируют, так как у них нет эмоциональной сферы. На столе руководителя Хаусмана, с которым знакомится Поэт, нет ни одной книги или листка бумаги. Только кнопки приборов. Хаусман сообщает, что главное в их мире – электричество, которое является залогом технического прогресса. Заметим, что сходные тенденции были отражены в пророческих рассказах А.И. Куприна начала XX века: «Королевский парк. Фантазия» (1911) и «Жидкое солнце» (1912). Б.Ф. Егоров, анализируя эти тексты, отмечает, что, по Куприну, главной

технической задачей после отмены войн и изобретения машин будет разработка источников энергии[1].

Именно в таком мире Поэт встречает женщину, которую шеф Хаусман в соответствии с ценностями нового электрического мира называет Электрой, хотя её настоящее имя Анна Брисман. Электра 2070 года – это тридцатилетняя женщина (вспомним Бальзака), она небольшого роста, с субтильной, неженственной, но гармоничной фигурой, блондинка с голубыми глазами. Волосы новой шведской женщины гладко зачёсаны, все приметы женскости стёрты. Это подчёркивает и закрытое платье. Электра уже сделала блестящую карьеру, ей не к чему стремиться, она интеллектуальна и холодна. Однако Поэт угадывает в ней сдерживаемые страсти, что выделяет её среди других. В ней чувствуется женская нереализованность, как и в мифологической Электре. Но шеф Хаусман, у которого она работает, подчёркивает её маскулинность, называет её «man», т.е. «мужчина» или «человек вообще». Имя Электра, которое он ей дал, является символом электричества, технического прогресса, сверхрациональной и самостоятельной женщины. Всех представительниц будущего после двадцати лет называют «фру», независимо от того, замужем они или нет. Нахождение женщины в браке, наличие или отсутствие детей не имеют никакого значения. Двадцать лет – это рубеж, с которого женщины теряют нежные девичьи качества, а к тридцати годам становятся бесполыми существами без индивидуальных черт.

Влюблённый Поэт узнаёт, что Электра была рождена в воздухе матерью-лётчицей, пилотом высочайшего класса. Мать остаётся в романе эпизодическим безымянным образом. О ней сообщается, что она совершала наиболее рискованные перелёты с выдающимися спортивными звёздами – футболистами и боксёрами. Большую часть времени она находилась вне земли. Принципиальную важность имеет информация о рождении дочери:

[1] *Егоров Б.Ф.* Российские утопии. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. С. 341.

гениальная лётчица, желавшая иметь ребёнка, но не хотевшая никаких отношений с мужчинами, как большинство представительниц нового мира, обращается в спермобанк. Это избавляет и мать, и саму Электру от влияния мужчины-отца. Они живут по закону амазонок, но первые феминистки не могли полностью отказаться от контактов с мужским миром, так как для этого ещё не были созданы технические возможности. В XXI веке выбор женщины предрешён. Любопытно, что о дальнейшей судьбе матери Электры ничего неизвестно, т.е. её функции считаются выполненными. Аллюзии на мифологический сюжет в романе минимальны: имеет значение лишь факт того, что мать Электры лишает её отца. Но мотив мести в романе отсутствует. Значим лишь контраст между матерью и дочерью, так как Электра хотела бы иметь и отца, и мужа. Одиночество, которое царит в обществе, тяготит героиню, и очевидно, что её образ противопоставлен и мифологическому образу Электры, и образу, созданному Бергманом.

Новая Электра признаётся Поэту, что в действительности хотела бы быть женщиной со своим именем Анна, однако шеф Хаусман считал, что новое имя будет способствовать усилению в ней мужского начала, интеллекта и прагматизма, что оно лишит её женской чувственности и физиологичности. Хаусман, воспринимая её таким образом, никогда не состоял с ней в отношениях, он лишь играл с ней в шахматы, которые со Средних веков считаются в Швеции признаком женского интеллекта: указание на женские шахматные партии есть уже в «Хронике Эрика».

Описывая новые гендерные роли, писатель стремился разобраться в причинах. На наш взгляд, И. Лу-Юханссона особо интересовала мифологема отца, т.к. мужчины уратили контроль над ситуацией по собственной вине. Не исключено и влияние на Лу-Юханссона христианской доктрины: редукция мотива отцовства – это дискредитация Великого Отца, который, помимо прочего, утверждает первичность мужского начала в христианском мире. По мысли писателя, в новом обществе мужчины сами согласились быть биологическим средством для продления жизни на земле, а не объектом

эмоционального интереса. Их занятость карьерой и агрессивными видами спорта привела к отчуждению от женщин. Живя в таком социуме, Электра должна была оставаться одинокой или повторить путь своей матери. Лу-Юханссон иронически замечает, что если бы она прониклась феминистским настроением и захотела убить отца, ей было бы достаточно разбить одну из существующих пробирок. Но Анна способна переступить установленные границы, полюбить человека прошлого, Поэта, и родить от него ребёнка, после чего, по её словам, ей не страшна даже эсхатология мира. Она совершает героический поступок, нарушая существующий закон и подчиняясь своей женской природе. Проблема новой эпохи для автора очевидна: трансформация женского начала, которую несёт с собой феминизация, приводит к патологическим отклонениям, с которыми истинная сущность женщины борется даже в XXI столетии.

Сопоставление концепций Бергмана и Лу-Юханссона показывает, что у Бергмана Электра ближе к мифологическому прообразу. Она противостоит существующему закону и в то же время отстраняется от мужского мира во имя одиночества и эгоцентричной женской самоидентификации. У Лу-Юханссона, напротив, показана страдающая Электра. Если Бергман в XX веке рассматривает женскую самодостаточность как необходимость, решая вопрос в жанре философско-психологическом, то Электра Ивара Лу-Юханссона, живущая в эпоху господства техники и спорта, воспринимает своё феминистское положение как социально-психологическую трагедию.

Оба текста содержат черты условно-притчевого повествования, но Бергман создаёт утопию женской самоидентификации, а Лу-Юханссон – антиутопию.

2.3. «Шведская модель» в романах-метафорах М. Флорина «Сад» и «Братцы-сестрицы»

Магнус Флорин (*Magnus Florin*, р. 1955) принадлежит к современному поколению шведских писателей. Однако, по его собственному утверждению,

литература носит для него прикладной характер. Его в большей степени интересуют естествознание, наблюдение над миром людей и растений, «антропологическое измерение»[1]. Наряду с этим Флорин много размышляет о языке, который для него «эхо других эпох». По образованию Флорин – литературовед, в течение многих лет занимался драматургией, заведовал литературной частью Драматического театра (Драматена) в Стокгольме, затем был директором шведского радиотеатра. Загородный дом Флорина находится недалеко от Уппсалы, в нескольких километрах от дома самого известного исследователя флоры и фауны Карла Линнея. Это обстоятельство наряду с семейным интересом к ботанике и смежным научным дисциплинам, с увлечением философией и историей привело Флорина к созданию романа «Сад» (*Trädgården*, 1995)[2], посвящённого жизни Линнея.

В этом романе идея представлена в виде развёрнутой метафоры. Произведение является не классической биографией, а ставшей популярной в конце XX века биографией авторской. Свои размышления Флорин изложил в форме орнаментальных фрагментов-«сцен», в которых Линней показан учёным-теоретиком, занимающимся описанием и систематизацией природы в семейном поместье Хаммарбю.

Произведение М. Флорина шведская критика определяет как «miniaturroman»[3], что в контексте современной шведской и – шире – скандинавской прозы является вполне верным. Эта особенность – тяготение к минималистике – имеет в скандинавской литературе давнюю традицию. Флорин также утверждает, что его текст нельзя считать в полном смысле романом. Однако в отличие от многих экспериментальных текстов, эксплуатирующих технику минимализма, в романе «Сад» есть конфликт, который даётся в развитии.

«Сад» посвящён процессу каталогизирования Линнеем растений, животных и минералов, их строгому распределению по видам, родам,

[1] *Александров Н*. Магнус Флорин // Указ. соч. С. 355.
[2] *Florin M.* Trädgården. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1995.
[3] *Blomqvist A., Blomqvist L.E.* Vem är vem i svensk litteratur. Stockholm: Prisma, 1999. S. 69.

классам и отрядам. Аналитическое распределение всего живого свидетельствует об убеждённости Линнея в неизменяемости сущего, в наличии Системы, которая не подлежит корректировке. Космос его природной модели не предполагает движения и развития. Приведём один из фрагментов.

«Февраль. Март. Лекции. Существуют роды, семейства и виды. Но студенты не способны различать эти порядки и разновидности, ведь они относительны. Пытаются классифицировать по месту произрастания, по размеру, по пятнышкам на цветках, по форме стебля, по окраске корневища.

Линней разъясняет, что Система должна где-то завершиться.

– Разновидности суть несуществующие отклонения.

Разъясняет, что необходимо разграничивать неизменную Систему и переменчивые разновидности.

– Иначе Системе конца-краю не будет.

Запрещает студентам заниматься разновидностями»[1].

Кульминацией сюжета является обнаружение Линнеем ни на что не похожего растения, которое асистемно. Он называет его «Peloria» («монстр, чудовище, уродство»). Оно разрушает логику всех построений, утверждая своим существованием правомерность иной идеи: ничто не существует раз и навсегда данным, природа находится в постоянном развитии. Известно, что Линней в конце жизни отказался от концепции абсолютной неизменности природы и признал возможность эволюции видов.

В романе Флорина история великого учёного имеет, безусловно, символический характер. Кодифицирующую функцию выполняет уже заглавие романа. Выбирая слово «сад» в качестве ключа, Флорин, с одной стороны, описывает реальное пространство, в котором учёный проводил эксперименты, с другой – обыгрывает известную культурную мифологему. Типология садов различна, но главное, что должно объединять их все, – это упорядоченность, строгая продуманность. Наличие «бессистемных» посадок

[1] *Флорин М.* Сад / Пер. с швед. Н. Фёдоровой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 86.

растений не опровергает принципа, но в этом случае концепцией сада должен быть хаос, свободная импровизация. Концептуальное начало в этом образе, от библейского Эдема до садов в произведениях романтиков и реалистов, превращает его в модель мира; в других случаях он служит аналогом потустороннего бытия. Нередко пребывание в таких альтернативных мирах становится этапом инициации. В ряде произведений сад показан в качестве научно-экспериментального пространства – например, в новелле Н. Готорна «Дочь Раппачини». Такую функцию выполняет образ сада и у Флорина. Одной из символических составляющих образа является идея «круга», повторяемости, статичности. Для К. Линнея это мир в миниатюре, и мир этот познан.

В романе теоретику Карлу Линнею противопоставлен Садовник (Trädgårdsmästaren), который в отличие от Линнея практик. Автор говорит, что передвигает этих персонажей, как шахматные фигуры, с целью абсолютизировать философский конфликт: идее создания упорядоченной подконтрольной системы противостоит идея изменчивости и непредсказуемости сущего. Основной принцип построения произведения, безусловно, притчевый. Но Флорин усложняет конструкцию, делает её более изящной. Образ сада является не столько символом или аллегорией, сколько метафорой. По мере развития событий образ наделяется новыми чертами, его смысл проясняется. Повествование превращается в развёрнутую метафору, благодаря которой развенчивается мечта об абсолютном знании и построении идеальной системы.

Обращение Флорина к XVIII веку, к эпохе Линнея и косвенно к теме Фауста, не случайно. На наш взгляд, Флорин, как и многие писатели среднего поколения (например, П.У. Энквист, С. Дельбланк, К.Ю. Вальгрен), предпочитает «декорации» XVII и XVIII веков, чтобы показать столкновение барочного мировоззрения с идеологией Просвещения. Барочной идее непознаваемости мира противостоит концепция его научного и системного описания. Очевидно, что в этом столкновении автор видит аналог

современной идеологической ситуации, так как многие рациональные системы рухнули, а барочная неуловимость истины торжествует. Но хаос, как известно, может быть и творческим, поэтому отношение к нему у авторов амбивалентное, так же как и к космосу.

Мини-роман Флорина продолжает и одновременно трансформирует другую популярную в Швеции традицию – традицию документалистики, начатую в 1960-х годах П.Г. Эвандером, П.У. Сундманом и П.У. Энквистом. К концу XX века документальный подход начал беллетризоваться. Энквист перешёл к созданию эпатажных авторских биографий («Из жизни дождевых червей» о Г.Х. Андерсене, «Ночь трибад» о первом браке А. Стриндберга, «Книга о Бланш и Мари» о личной жизни Марии Кюри и др.). Ч. Юханссон написал роман «Лицо Гоголя», который, как и последние произведения Энквиста, по ряду признаков можно рассматривать в качестве примера постмодернистской биографии. Свою интерпретацию жизни известного человека представила и Л. Лутасс, обратившаяся, как и Юханссон, к русской теме: её героем стал Ю. Гагарин (роман «Третья космическая скорость»). Таким образом, роман Флорина о Карле Линнее – пример постмодернистской[1] биографической прозы, но, как и у названных авторов, с типично шведским конфликтом в основе. Иными словами, по внешним признакам текст можно считать игровой постмодернистской конструкцией, необарочной стилизацией, а по внутреннему замыслу – традиционным «идейным» романом. Рациональная (научная) посылка (каталогизирование явлений природы) сопрягается в тексте с культурным мифом о Линнее, ставшем наряду с Дарвином эмблемой строгого типологического научного мышления. В то же время условный хронотоп, тенденция к деноминации переводят конфликт в разряд вневременных, универсальных.

Вместе с тем достаточно ясная мысль автора об ошибочности фанатичной веры в торжество нерушимой системы позволяет трактовать

[1] Роман Флорина рассматривается как постмодернистский в указанной выше книге: *Jansson B.* Nedslag i 1990-talets svenska prosa.

текст не только как философскую назидательную притчу или необарочный постмодернистский роман. Хорошо известно, что важным достижением Швеции было создание шведской социально-экономической модели. Благодаря ей страна превратилась в государство с отлаженной, стабильной внутренней организацией. Но именно статичность стала впоследствии причиной психологических кризисов. Это ещё раз доказывает, что существование человека внутри любой модели (религиозной, экономической, социальной) приводит к потребности изменить её. Не случайно Карл Линней в романе Флорина не смог остановить время, чтобы вечно эксплуатировать одну-единственную систему, поскольку не смог остановить эволюцию видов. Таким образом, исследования Линнея и его разочарование в возможности создания идеальной системы являются в тексте развёрнутой метафорой, которая отражает социальную позицию писателя и его философские размышления о сущности развития жизни. Произведение содержит признаки притчи и антиутопии, но именно метафоризация становится в этом романе структурообразующим принципом.

Размышления Флорина над проблемой системности, как показывают его следующие произведения, не являются единичным случаем. За «Садом» последуют другие миниатюрные романы, в которых идея «границ необходимого порядка» (швед. «ordningen») найдёт метафорическое выражение. Одним из них являются «Братцы-сестрицы»[1] (*Syskonen*, 1998)[2].

В произведении используется форма «я-повествования». Как мы отмечали, в шведской литературе этот нарративный принцип имеет безусловный приоритет. Напомним, что такую форму после появления произведений К. Гамсуна в Норвегии стали называть «закрытой» формой романа, антитезой «открытой» форме «он-повествования». «Закрытая» форма отличается субъективностью, акцентом на отношении к событию, а не на самом событии.

[1] *Флорин М.* Братцы-сестрицы / Пер. с швед. Е. Самуэльсон. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2004.
[2] *Florin M.* Syskonen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1998.

В романе Флорина сознание повествователя моделирует собственную реальность. Поскольку автор создаёт условный текст, образы максимально абстрагируются, конфликт строится с помощью такой же открытой антитезы, как и в романе «Сад». На композиционном уровне снова используется фрагментарный принцип сцепления частей, причём хронологическая фиксация происходящего по месяцам и времени суток является псевдореальной, как и упоминание места действия: город Лунд, аптека «Лев». Все подробности «лишены конкретности», «узнаваемости, возможности соотнесения с чем-то, когда-либо действительно бывшим»[1]. В то же время Флорин ни в одном из этих двух романов не осваивает «территории фантастического»[2]. В художественном мире его прозы второй, символический, план повествования создаётся посредством схематизации и повторяемости событий, за счёт стилистических конструкций: автор использует принципы орнаментальной прозы: ритмические повторы слов, абзацев, образов, сцен[3], т.е. обращается к поэтическому языку, о чём говорит и сам в своих интервью[4]. Мотивы не только обрамляют основной сюжет, но и становятся самодостаточными. Однако и в этом романе главным является принцип метафоры – создание óбразных соответствий. Так задаются многослойность и многозначность произведения.

Роман отличается усложнением условности не только на жанровом, повествовательном и стилевом уровнях, но и на уровне системы образов: повествование ведётся от лица некоего персонажа, имя и возраст которого неизвестны; упоминаются мать и отец, а девять братьев и сестёр, хотя и названы по именам, изображаются как символическое единство, что и подчёркивается заглавием романа «Syskonen», т.е. ближайшие братья и сёстры, члены одной семьи, а не кузены (bröderna и systerna) из разных семей. Приём деноминации позволяет рассматривать сознание рассказчика как ещё

[1] *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. С. 196.
[2] *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. С. 111.
[3] *Скороспелова Е.Б.* Орнаментализм и мотивная организация повествования // История русской литературы XX века. 20–50-е годы. Литературный процесс. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. С. 117.
[4] *Александров Н.* Магнус Флорин // Указ. соч. С. 348–359.

один символ всё контролирующего разума, стремящегося к «Порядку», в то время как его братья и сёстры, постоянно выходящие из-под контроля, символизируют иррациональное начало. Кроме того, выражение «братья и сестры» является традиционным христианским наименованием рода человеческого. В таком контексте Некто, управляющий ими, воспринимается как Бог Отец, а роман приобретает философско-религиозное звучание. Мучительные дискуссии о власти Высшего начала и границах свободного волеизъявления человека ведутся среди католиков и протестантов на протяжении не одного столетия, и вопрос, на чьей стороне истина, по-прежнему открыт.

Переводя заглавие романа и соответственно его основную формулу, переводчик Е. Самуэльсон предпочла сделать акцент на фольклорный вариант прочтения, когда «братец» и «сестрица» не просто воспринимаются как символические образы духовного и физического родства, но и как архетипический символ единства, невозможности существования одного начала без другого (ср. «сестрица Алёнушка и братец Иванушка»). У Флорина герои являются масками, частью сознания главного героя. Он говорит им:

«– Нужно было бы накрепко связать вас нитями, которыми я мог бы надёжно и уверенно управлять. Тогда я пользовался бы вами, когда мне это было бы удобно»[1].

Но братцы-сестрицы по-прежнему мечтали освободиться, чтобы разъехаться в разные стороны. Стремление загадочных братьев и сестёр выйти из повиновения приводит к открытому столкновению со старшим братом. В итоге все они оказываются в тюрьме, но надзор над ними не прекращается:

*«*Сентябрь. Срок заключения братцев-сестриц подошёл к концу. Они выходят из тюрьмы. Я стою у тюремных ворот и приветствую их, когда они выходят. Из женской тюрьмы. Из мужской. Я:

[1] *Флорин М.* Братцы-сестрицы. С. 51.

– Дошло до вас за время заключения, что убегать от меня не следует?»[1]

Необходимость системности обосновывается рассказчиком в разных вариантах. Например:

«Февраль. Март. Апрель. Учитель математики:

– Следи внимательно, чтобы всё было правильно в начале счёта, ибо если ты в начале допустишь маленькую ошибку, впоследствии в процессе расчётов она умножится и в конце приведёт к крупному несоответствию, которое можно будет устранить только пересчитав всё сначала»[2].

В одном из таких фрагментов упоминается сад, из которого герои наблюдают за расположением звёзд и планет, т.е. земной порядок сада является параллелью космического порядка:

«Ночь. Ясное небо, на котором ярко и отчётливо сияют луна, звёзды, планеты. Я собрал братцев-сестриц возле пруда в *ботаническом саду* (*выделено нами – Д.К.*) и говорю им:

– Уран находится в созвездии Рыб. Юпитер находится в созвездии Овена. Сатурн находится в созвездии Стрельца. Видите?

Братцы-сестрицы:

– Может, и видим»[3].

Упорядоченные системы множатся: сознания рассказчика-семья-сад-город-космос. Очевидно, что в этом романе Флорин использует ещё один традиционный приём шведской прозы – конструкцию «mise en abyme».

Поскольку на повествовательном уровне вместо драматического повествовательного принципа используется картинный модус, текст в ещё большей степени, чем роман «Сад», является иллюстрацией заданной концепции. Сознание рассказчика становится метафорой системности. Смысловым разрешением представленной ситуации становится финальная часть, напоминающая «Записки сумасшедшего» Гоголя, хорошо известные в Швеции: рассказчик в романе Флорина также оказывается в клинике для

[1] Там же. С. 100.
[2] Там же. С. 24.
[3] Там же. С. 147.

душевнобольных и впервые утрачивает над собой контроль. Идея системы как абсолютного порядка вновь распадается изнутри, меняется и оценка понятий «порядок» и беспорядок». Возникает вопрос: космичен (разумно упорядочен) или хаотичен (беспорядочен) созданный Высшим Разумом мир? Необходима ли обществу системность?

В одном из предисловий к шведскому изданию повести Гоголя «Шинель» шведский переводчик привёл неожиданное, но показательное толкование смысла произведения: бедный чиновник наконец смог восстать против системы[1]. За возможность сделать нечто подобное шведы ценят книгу А. Линдгрен о Пеппи Длинныйчулок и «Девушку с татуировкой дракона» С. Ларссона. В то же время шведское общество по-прежнему остаётся одним из самых регламентированных в Европе и при всех искушениях дорожит установленным порядком. На этом социальном фоне сад Линнея и семья с «братцами-сестрицами» в романах Флорина прочитываются как метафоры конкретных процессов внутри шведского общества. Они отражают борьбу противоположных тенденций. Но если в романе «Сад» утверждается необходимость эволюции, то во втором романе звучит мысль об угрозе хаоса. Мир романов Флорина показывает, что всё идёт по кругу, однако новый этап всё равно оповергает предыдущий, т.е. в основе так или иначе лежит идея движения. Эту идею писатель воспроизводит с помощью двух других метафор, ставших названиями его последующих романов: «Циркуляция» (*Cirkulation*, 2001) и «Полосы» (*Ränderna*, 2010).

Стоит ещё раз отметить, что метафизическая «трёхмерность» художественного мира шведских прозведений является концептуальной приметой шведской прозы, но в большинстве случаев она направлена на укрупнение социальных, психологических или нравственных проблем определённой эпохи.

[1] *Lindgren S.* Förord / Gogol N. Kappan. I översättning och med förord av Stefan Lindgren. Stockholm: Fabel Förlag, 1994. S. 7.

2.4. Литературные мифы и феминизм XXI века. «Пеппи Длинныйчулок» А. Линдгрен и детектив С. Ларссона «Девушка с татуировкой дракона»

В начале XXI века вышли три части цикла С. Ларссона «Миллениум», которые стали сенсацией. В них автор-журналист облёк в детективную форму леворадикальные размышления об итогах построения в Швеции общества всеобщего благосостояния. Несмотря на то что многие темы трилогии уже были предметом исследования в социальных детективах других авторов, именно романы Ларссона стали поводом для многочисленных дискуссий. Из всего комплекса идей писателя выделились две взаимосвязанные проблемы – последствия шведского нацизма и крайности феминизации общества. Поскольку нацистская тематика разрабатывалась только в первой части цикла, есть основания считать главной причиной интереса к тексту оригинальную разработку социально значимой темы феминизма и связанную с ней проблему насилия над женщинами. Как следует из рецензий, появившихся в разных странах, мир был поражён, узнав о том, какие тёмные стороны скрываются за фасадом самой благополучной страны мира, воспринимаемой большинством как идеал.

Интерес журналиста и прозаика Стига Ларссона (*Stieg Larsson,* 1954–2004) к женской теме возник вполне закономерно. Он связывал гендерное противостояние полов в Швеции с историческим контекстом. Ларссон считал, что феминизация усилилась после Второй мировой войны и стала, как ни парадоксально, результатом шведского нейтралитета. Из-за него пронацистская часть мужского населения страны так и не получила возможности освободиться от внутренней агрессии. Друзья и коллеги С. Ларссона дали достаточно комментариев к фактической стороне книг писателя, рано ушедшего из жизни и не успевшего прокомментировать возникающие вопросы. Я.-Э. Петтерссон, близко знавший Ларссона, утверждает, что тема «Швеция и нацизм» была для писателя одной из

главных. Он занимался исследованием правого экстремизма, видел неискоренимую жажду власти у представителей разных кругов населения и невозможность выхода этой агрессивной эмоции после войны, так как официально все неонацистские движения были запрещены. Это привело, по его мысли, к одержимости реваншизмом и проявлению патологии в разных формах. Петтерссон писал о том, что в первом романе трилогии изображены т.н. «перезимовавшие» шведские нацисты, каждый из которых входил в крупнейшие нацистские организации до и после войны. Харальд Вангер работал в Институте евгеники, затем присоединился к движению Пера Энгдаля «Новая Швеция»; Рикард Вангер изображён похожим на Ёсту Хальберга Куулу, которому принадлежит выражение: «Война – это достойное ремесло, если это война с русскими». Куула погиб в 1942 году на русской территории у реки Свирь и почитается как культовый герой шведского нацизма. Третий брат Харальда Вангера, Грегер, состоял в нацистской организации «Северная рейхспартия», которая с 1961 года устраивала в Стокгольме торжества в честь Карла XII. В этом контексте Петтерссон напоминает об ожесточённой дискуссии начала XX века между А. Стриндбергом и Р. Челленом. Челлен культивировал образ Карла XII как национального лидера, против чего пылко выступал Стриндберг. Именно Р. Челлен задолго до П.А. Ханссона использовал выражение «Дом для народа», но его понимание этого понятия было совершенно иным: он имел в виду метафизическое, политическое и этническое сплочение нации, которое в дальнейшем привело его к принятию нацизма[1].

В свою очередь идея равенства, выдвинутая Пером Альбином Ханссоном при строительстве «Дома для народа», официально положила начало женской эмансипации в Швеции. Женщины боролись за экономическую независимость, за выравнивание заработной платы, за отдельное налогообложение супругов и за равные возможности в получении

[1] *Петтерссон Я.-Э.* Карл XII и «белая власть» // Петтерссон Я.-Э. Стиг Ларссон. Человек, который ушёл слишком рано / Пер. с швед. О. Боченковой, Ю. Колесовой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. С. 94–108.

отпусков по уходу за ребёнком. Однако ещё в конце XIX века Стриндберг высказывал опасение, что женщины начнут паразитировать за счёт мужского интеллекта и их стремление к свободе приведёт не к равенству, а к новому неравенству, т.к. женщины будут доминировать на фоне мужского инфантилизма. В Швеции, где идеология подталкивала к лояльности по отношению к женским амбициям, к концу XX века ситуация сложилась следующая: женщины заняли 72% мест в государственном секторе и только 22% в промышленности и 38% в секторе частных услуг. По мнению историков, это угрожает превратиться в главную ось социального конфликта в Швеции, так как мужчины, занятые в частном секторе, выступают против женщин, работающих в государственных структурах. Если раньше речь шла о коалиции разных партий, то сейчас, по мнению экспертов, будущее социал-демократии в Швеции зависит от склонности разных полов к заключению союзов[1].

В «Миллениуме» гендерная проблематика действительно напрямую связана с темой неудовлетворённого стремления к власти. Ларссон описал разные формы унижения женщин – от сексуального насилия в детских и исправительных учреждениях до инцеста и ритуальных убийств. В ответ на критику со стороны тех, кто упрекал его в гипертрофировании ситуации, писатель отвечал, что реальность ещё страшнее. Трилогия «Миллениум» была его попыткой доказать, что гендерный кризис является итогом исторических ошибок прошлого.

Первый роман цикла был переведён в США, а вслед за ними и в России как «Девушка с татуировкой дракона»[2], однако настоящее название романа «Мужчины, которые ненавидят женщин»[3] (*Män som hatar kvinnor,* 2005). Известно, что Ларссон настаивал на сохранении своего названия, поэтому в Швеции роман вышел в авторской версии. В США издательства сочли название вызывающим. В заглавия всех трёх частей ими был вынесен образ

[1] *Мелин Я., Юхансон А., Хеденборг С.* История Швеции. М.: Весь мир, 2002.
[2] *Ларссон С.* Девушка с татуировкой дракона / Пер. с швед. А. Савицкой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009.
[3] *Larsson S.* Män som hatar kvinnor. Stockholm: MånPocket, 2005. 567 s.

девушки: «с татуировкой дракона», «играющей с огнём» и «взрывающей воздушные замки». Тема мужчин и их комплексов отошла на второй план, а тема революционно настроенных женщин, напротив, стала центральной. По-своему это было оправданное решение, так как тексты обрели композиционный центр в лице главной героини Лисбет Саландер. В то же время это оттенило политические проблемы. В Швеции на волне успеха экранизаций феминистская проблематика стала рассматриваться в свете упоминаемой выше квир-теории.

В отношении леворадикальных романов Ларссона высказываются разные мнения. Некоторые из американских критиков высокомерно называют автора «красным», считают диссидентом, который «придерживался замшелых коммунистических взглядов»[1]. Причину его убеждений видят в происхождении семьи Ларссона: север страны, откуда он родом, «исторически связан с горнодобывающей и металлургической промышленностью и имеет свои традиции пролетарской классовой борьбы»[2].

Поскольку С. Ларссон сотрудничал с леворадикальным журналом «Экспо», он исследовал преимущественно социально-политические вопросы. Роман был создан в жанре журналистского детектива, но включал в себя ряд других структур: политического, любовного, феминистского романов, элементы *road movie*. В то же время роман отличается высокой степенью условности, т.к. автор использовал приёмы волшебной сказки. Это обстоятельство во многом обусловлено тем, что Ларссон задумывал серию романов как своеобразный сиквел к литературным сказкам Астрид Линдгрен, которая всегда занимала независимую позицию и позволяла себе иронизировать над крайностями шведской системы. Поэтика сказок Линдгрен, безусловно, повлияла на использование приёмов художественной условности в этом тексте.

[1] *Хитченс К.* Автор, который играл с огнём // Тайна «Девушки с татуировкой дракона» Стига Ларссона / Пер. с англ. В.Э. Волковского. М.: Эксмо, 2012. С. 44.
[2] Там же.

В свою трилогию Ларссон «перенёс» двух героев Линдгрен. Одним из них стал сыщик Калле Блумквист, послуживший литературным прототипом Микаэля Блумквиста, журналиста оппозиционного издательства «Миллениум». Название издательства, как видно из заглавия трилогии, стало символом всего цикла, что позволило писателю заявить о роли журналистики как последнего прибежища идеалистов в момент перехода шведской нации в новое тысячелетие. Но не журналист Микаэль Блумквист стал центральной фигурой трилогии. Главной удачей «Миллениума» оказался образ Лисбет Саландер, в которой Ларссон видел современную Пеппи Длинныйчулок. Поскольку за персонажами Линдгрен стоит эпоха 40–70-х годов XX века, период активного строительства шведской социальной системы, то художественное перенесение культовых персонажей в новое тысячелетие не является здесь данью постмодернистской эстетике. В шведском контексте эти герои служат индикатором перемен; с их помощью автор комментирует современную ситуацию и напоминает об идеалах, о которых было заявлено в начале пути.

Мысль о сходстве Саландер с Пеппи, оставшейся самой независимой девочкой шведской литературы, возникает даже у тех, кто не читал роман, а видел экранизации, хотя в них указания на этот национальный аспект сняты. Для тех же, кто внимательно читал тексты, наоборот, интертекстуальный подход был одним из самых интересных, поскольку аллюзии на героиню Линдгрен были прописаны с первых страниц.

Замысел Ларссона, по утверждению его друзей, действительно состоял в том, чтобы показать, как время изменило бы Пеппи, доживи она до начала XXI века. В начале первой части трилогии Лисбет *не нравится* сравнение с Пеппи:

«– Попробовал бы кто-нибудь назвать меня в газете Пеппи Длинныйчулок, так у него бы сразу губа распухла.

Она бросила мрачный взгляд на Арманского, и тот сглотнул. Он неоднократно в мыслях сравнивал Лисбет Саландер с Пеппи Длинныйчулок

и сейчас возблагодарил своё благоразумие за то, что ни разу не попытался шутить на эту тему»[1].

Но события романа говорят о том, что в нежелании Лисбет открыто признать, что она похожа на Пеппи, как и в смущении Микаэля Блумквиста, которого в прессе сравнивают с сыщиком Калле Блумквистом, кроется стремление скрыть своё «я», прежде всего чувствительность. Лисбет отказывается от аналогии с Пеппи в период своей социальной незащищённости, так как её, помимо прочего, тоже могут принять за неуравновешенную анархистку, не соблюдающую закон. Но когда она сама нарушает юридические нормы и переводит деньги со счетов Веннерстрёма на свои, она с чувством победителя вешает табличку «Villekulla» − «Вилла Курица», как называла свой домик Пеппи, на дверь нового пентхауза в Стокгольме и уже гордится тем, что она – как Пеппи − вне системы и в вечной борьбе с ней. Конечно, во имя высшей справедливости. В летнем домике Готфрида Вангера, в котором Блумквист и Саландер будут проводить своё расследование и сближаться друг с другом, на полках найдутся всё те же детские повести Линдгрен, ставшие «ключами» к «взрослому» роману Ларссона: «Пеппи Длинныйчулок», «Мы все из Бюллербю», «Калле Блумквист и Расмус».

Сравнение Лисбет Саландер с культовой представительницей свободолюбивого человечества вызвало в Швеции невероятно позитивный отклик. Как известно, Пеппи (в оригинале *Pippi*) была сирота с косичками цвета моркови, в длинных чулках «разных цветов: один – коричневый, а другой – чёрный» и в огромных чёрных туфлях, которые, «казалось, вот-вот свалятся»[2]. Жила Пеппи совсем одна:

[1] *Ларссон С.* Девушка с татуировкой дракона. С. 61.
[2] *Линдгрен А.* Пеппи Длинныйчулок / Пер. с швед. Л. Лунгиной // Всё о Пеппи Длинныйчулок и не только. М.: Астрель, 2012. С. 10.

«У неё нет ни папы, ни мамы, и, честно говоря, это имеет даже свои преимущества – никто не гонит её спать как раз в самый разгар игры и никто не заставляет пить рыбий жир, когда хочется есть конфеты»[1].

Эта «странная девочка», писала о ней Линдгрен, удивляет не только внешним видом: «Больше всего поражает её необычайная физическая сила, и нет на земле полицейского, который бы с ней справился. Она могла бы шутя поднять лошадь, если б захотела, – знаете, она это часто проделывает»[2]. Однако ещё более поражает в этом ребёнке другое − чувство индивидуальной свободы, которое стало главной причиной дискуссий вокруг её образа.

Астрид Линдгрен говорила, что это «сверхчеловек в образе ребёнка», вольно или невольно отсылая к Ницше и запутывая и без того растерявшихся исследователей. В письме к издателю Линдгрен ссылалась на английского философа Бертрана Рассела (“Education and the good life”): «У Рассела я прочла, что главная особенность психологии ребенка − его стремление быть взрослым, или, точнее говоря, жажда власти»[3]. По этим причинам выход всех частей истории о Пеппи сопровождался в Швеции скандалами. Г. Булин и Э. вон Цвейгберг в статье 1948 года писали: «Пеппи − вымышленный персонаж, воплощающий детскую мечту нарушать все запреты, чувствовать свое могущество и вытворять все что угодно, как только это придёт в голову. Книга стала запасным выходом из будничного и авторитарного режима − вот секрет неслыханного успеха книги у детей»[4]. Другой критик писал о «замечательном анархизме» Пеппи и называл её «лихим гением 40-х годов, взрывающим все условности и ограничения»[5]. Были и те, кто считал её душевнобольной, утверждая, что «эта противоестественная девчонка и ее омерзительные похождения вызывают лишь отвращение и травмируют

[1] Там же. С. 7.
[2] Там же. С. 9.
[3] См. об этом: *Линдстен К.Э.* Астрид Линдгрен и шведское общество // Неприкосновенный запас. 2002. № 1 (21) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/lind-pr.html (режим доступа: 11.05.2015).
[4] Там же.
[5] Там же.

душу»[1]. Этот осуждающий взгляд, по свидетельству К.Э.Линдстен, ещё долго господствовал в консервативных кругах.

Споры о влиянии Пеппи и позиции автора не прекращались и в конце XX века. В 1995 году в одной из газет была напечатана статья, в которой утверждалось, что «обожание Пеппи перевернуло всё с ног на голову: школу, семью, нормальное поведение. Высмеивается порядок и уважение, вежливость и честность. Воспевается эгоцентризм и эгоизм, пренебрежение и бегство от реальности. Проповедуется порыв вместо сдержанности, внезапная затея вместо вдумчивости»[2]. Однако заступники Пеппи не уставали подчёркивать, что во всех своих диких проказах она оставалась беззащитной девочкой с добрым сердцем. Из всех героев Линдгрен именно Пеппи стала знаковой фигурой, мерилом истины. По этой причине на каждом этапе, когда сменялись ценности, Линдгрен возвращалась к её истории и создавала новую главу, которая всё ставила на места. Об этом писали М. Стрёмстедт[3], В. Эдстрём[4], Л.Ю. Брауде[5].

В 1950 году не шедшая на компромисс великая сказочница написала провокационную главу о Пеппи с необычным названием (*Pippi Långstrump har julgransplundring*), которую Л.Ю. Брауде перевела без пробелов как «Разграблениерождественскойёлки, или Хватайчтохочешь»[6]. В этой истории речь шла о том, что Пеппи разрешила каждому ребёнку взять с ёлки любую игрушку, а не любоваться богатыми украшениями издали. Таким способом Линдгрен критиковала нормативность шведского общества, усугублённую рационализацией жизни в новой социальной системе. В то же время её Пеппи столь же принципиально критиковала негативные отголоски буржуазного прошлого. Линдгрен прямо заявляла, что «время домработниц прошло и что

[1] Там же.
[2] Там же.
[3] *Стрёмстедт М.* Великая сказочница. Жизнь Астрид Линдгрен / Пер. с швед. Е. Энеруд, Е. Ермалинской. М.: Аграф, 2002.
[4] *Edström V.* Astrid Lindgren. A Critical Study. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2000.
[5] *Брауде Л.Ю.* Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979.
[6] *Линдгрен А*. Разграблениерождественскойёлки, или хватайчтохочешь / Пер. с швед. Л.Ю. Брауде // // Всё о Пеппи Длинныйчулок и не только. М.: Астрель, 2012. С. 321–344.

нарядные дамы вскоре сами будут драить свои полы и вместе с бывшими домработницами искать работу»[1]. Знаменитая шведка выступала против крайностей любого общественного устройства: буржуазную мораль она критиковала за повышенное чувство эгоизма, а социал-демократов за издержки коллективизма.

Вполне справедливо суждение, согласно которому «Пеппи Длинныйчулок» является идеологическим произведением. Сказка «вышла в тот момент, когда только что закончилась война, в воздухе повисло предчувствие новых времён. Военные махины побеждены, и поражение авторитарных идей стало неизбежным. Настало время для более справедливого общественного устройства, и даже самые слабые члены общества – дети – обрели права и свободы»[2]. Вряд ли случайно в тот же период Линдгрен написала рассказ о другой девочке – отважной Кайсе[3], которая тоже отличалась своенравностью и гордыней, но наряду с этим принципиальностью и инициативностью. Её имя «Kajsa Kavat» можно перевести и как «Дерзкая Кайса». Двуплановость создаваемых Астрид Линдгрен женских образов заставила всех задуматься. Не так легко было сказать, где должна пролегать этическая граница в личных и общественных отношениях, особенно если речь идёт о поведении детей. Если многие западные исследователи искали в текстах Линдгрен реализацию философских идей Платона, Ницше, Рассела и других, то шведские критики были больше озадачены сменяющимися масками Пеппи и задавались вопросом, кто же она: «леди или пират»? Поэтому в исследованиях о ней имеются весьма специфические заголовки: «Криминал», «Сценарий террора», «Пеппи как хаос»[4]. К этому времени «женская перспектива» в шведской литературе, как и в шведском кино, стала очерчиваться всё более ясно. Женские типы после фильма Г. Муландера «Интермеццо» (1936) резко

[1] *Линдстен К. Э.* Указ. соч.
[2] *Петтерссон Я.-Э.* Указ. соч. С. 312.
[3] *Lindgren A.* Kajsa Kavat och andra barn. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1950.
[4] *Edström V.* Op. cit.

изменились: на место аристократкам, находившимся в тени мужей и жившим за их счёт, пришли деятельные и самодостаточные женщины, выше всего ценящие личную независимость и самореализацию в профессии[1]. К 1950-м годам (не говоря уже о революционных 1960-х) эта тенденция к эмансипации усилилась. Литературе и кино оставалось только запечатлеть переход шведского общества на новый социальный этап.

Тем интереснее оказалось взглянуть на новую Пеппи. Лисбет тоже не имеет матери – та умерла в клинике после побоев, а отец – русский офицер ГРУ, который эмигрировал в Швецию и стал криминальным авторитетом. Он избивал мать Лисбет и довёл её до безумия. Образ доброго, романтического отца у Линдгрен, которого Пеппи называет негритянским королём, сменяется образом демонического советского злодея у Ларссона, т.е. романтическая доминанта сохраняется, но превращается в негативную противоположность: мир ветшает, человечество этически деградирует.

Лисбет, как и Пеппи, не училась в школе, следовательно, не воспитывалась в социуме. Но её изоляция была другого рода: насильственное содержание в психиатрической клинике, в которой главным врачом был человек с извращёнными пристрастиями. Известно, что в Швеции детские психиатрические клиники открывались по английскому образцу, и «в 1947 году был основан детский поселок Ско, где сначала проводили “поведенческую коррекцию” проблемных детей, а вскоре стали опекать целые семьи»[2]. Ларссон, таким образом, показывает эволюцию этого благого начинания в «Доме для народа». Заметим, что образ Петера Телебориана отсылает к знаменитому фильму немецкого экспрессионизма «Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari,* 1920), в котором главный врач психиатрической больницы, воспринимаемый правдоискателями как последняя надежда, оказывается основным преступником – жаждущим

[1] *Soila T.* Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram. Stockholm: Institutionen för teater och filmvetenskap, 1991; Dialoger. Feministisk filmteori i praktik / Red. T. Soila. Stockholm: Aura förlag, 1997.
[2] *Линдстен К.Э.* Указ. соч.

власти маньяком Калигари. Лисбет неоднократно подвергалась насилию со стороны мужчин, а брат и отец похоронили её заживо. Даже Микаэль Блумквист предал её, вернувшись к прежней подруге Эрике Бергер. Такая концентрация психологического и физического насилия является преувеличением, поскольку патологии проявляются в романе почти у всех мужчин, находящихся на разных социальных уровнях.

Автор использует принцип открытых антитез и создаёт сказочных героев, сражающихся с миром зла, чтобы укрупнить вполне детерминированные проблемы шведского общества. Структуры волшебной сказки дают о себе знать, когда Блумквист, не справляясь с задачей, поставленной перед ним Х. Вангером, обретает в лице Лисбет волшебного помощника. Её артефактом, т.е. предметом, выполняющим «волшебные» функции, становится ноутбук. Саландер как гениальный хакер извлекает любую информацию. Она обладает невероятной памятью, интуицией и сверханалитическими способностями. К тому же Лисбет способна постоять за себя физически, изобретательно пользуясь современными средствами самозащиты. Но, как говорит о ней Блумквист, Лисбет способна нарушить юридический закон, но закон Божий – никогда. Это ещё одна черта, указывающая на её сходство с Пеппи.

По законам сказочного мира организовано и пространство в первом романе. Отправляясь в имение Вангеров, в символическое Кощеево царство, герои пересекают символический мост, отделяющий их от остального мира. Саландер и Блумквист переходят в иное пространство, сродни инфернальному царству смерти, в котором они должны не только победить зло, но и пережить собственную инициацию. Именно это с ними и происходит. Во второй[1] и особенно в третьей[2] частях романа фантастические качества Лисбет усиливаются. Например, после многочисленных ранений и

[1] *Larsson S.* Flickan som lekte med elden. Stockholm: MånPocket, 2006; *Ларссон С.* Девушка, которая играла с огнём / Пер. с швед. И. Стребловой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009.
[2] *Larsson S.* Luftslottet som sprändes. Stockholm: Norstedts, 2007; *Ларссон С.* Девушка, которая взрывала воздушные замки / Пер. с швед. А. Савицкой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012.

захоронения заживо она самостоятельно выбирается из могилы. В ироничных рецензиях такие литературные ходы посчитали достойными сопоставления с приёмами К. Тарантино в фильме «Убить Билла»[1] или феминистским вариантом «Грязного Гарри»[2]. До Лары Крофт или одной из «Ангелов Чарли» Саландер было не дотянуть в силу отсутствия физической привлекательности[3]. Безусловно, автор «перебрал» с фантастическими допущениями, но главная проблема заключается в том, что переходы в сказочный дискурс не всегда органичны. Трилогия показывает, насколько непросто соединить серьёзную проблематику с приёмами художественной условности.

Вместе с тем Ларссону удалось создать нетривиальный образ феминизированной героини, заставившей говорить о себе. По описанию Лисбет сочетает в себе женские и мужские черты. У неё мужской тип ума, субтильная фигура подростка, принципиально короткая неженственная стрижка, агрессивный макияж. По существу, её имидж – это продукт эпохи, результат борьбы полов, проявляющийся и в её бисексуальности. Ларссон описывает Саландер как самодостаточную, молчаливую, сдержанную, но в глубине души трепетную женщину. Напомним, что и героиня Астрид Линдгрен была такой странной и сильной физически, что вопрос о женском начале и любви как психологической зависимости автор оставила в стороне. Линдгрен лишила Пеппи эмоциональных привязанностей, сделала её абсолютно свободной. Ларссон тоже следует логике архетипа, но осовременивает литературный миф: одно из качеств современной женщины – андрогинность. Писатель создаёт новый тип женщины, продукт феминизма XX века. Однако, как и И. Лу-Юханссон, С. Ларссон склонен воспринимать все типы феминизации Лисбет как вынужденные. Поведение Лисбет сочетает в себе несколько типов современного шведского феминизма: радикальный,

[1] *Миллер Л.* Девушка, которая завоевала весь мир. Почему нам так не хватает героини-хакера, созданного Стигом Ларссоном // Тайна «Девушки с татуировкой дракона» Стига Ларссона / Пер. с англ. В.Э. Волковского. М.: Эксмо, 2012. С. 52.
[2] *Макфи Д.* Лисбет Саландер, трилогия «Миллениум» и моя мать // Там же. С. 54.
[3] Там же.

материальный, лесбийский, либеральный. Но тема утраты женского начала в шведском обществе изображается как вынужденная реакция на мужской инфантилизм. В поведении Лисбет тоже сохраняется женская доминанта: она была готова отказаться от прежнего образа жизни, если бы мужчина, которого она полюбила, этого захотел. Однако Блумквист не воспринял её в этом качестве, вернувшись к Эрике Бергер. Ларссон ещё раз показывает, что крайности феминизма являются чаще всего результатом несложившихся отношений, мужского невнимания или предательства. Иными словами, мужчины сами виновны в том, что женщины пытаются защитить себя от них радикальными способами. Ещё раз отметим, что кинокритики после шумных экранизаций романа стали воспринимать образ Саландер как реализацию квир-теории, сторонники которой считают, что вопросы гендера и проблемы пола определяются не столько природой человека, сколько его социокультурным окружением и воспитанием. Иными словами, ответственность за гендерные «сбои» переносится с человека на общество.

Но «женская перспектива» романов связан не только с образом Лисбет. Феминисткой другого типа является соперница Лисбет Эрика Бергер. Эрика – совладелец издательства «Миллениум», талантливый журналист и красивая, умная, свободная от стереотипов морали женщина. На протяжении нескольких лет она живёт и с мужем, и с Блумквистом. Именно она у Ларссона могла бы стать в полном смысле феминистским примером состоявшейся женщины. Но в романе поведение Саландер акцентировано, а позиция Эрики остаётся на втором плане. Почему?

Эрика Бергер состоятельна, из аристократической семьи, а Лисбет бедна, лишена семьи, унижена. Симпатии в адрес Саландер свидетельствуют, что в сознании шведов живёт память о классовом обществе. В тексте романа Блумквист прямо говорит о том, что в Швеции по-прежнему не любят богатых[1]. Кроме того, если Эрика борец культурный, в рамках дозволенного, то Лисбет, наоборот, переступает через закон. Принадлежность Саландер к

[1] *Ларссон С.* Девушка с татуировкой дракона. С. 312.

«униженным и оскорблённым» наряду с революционным чувством ответственности за неблагополучный мир пробуждает в читателях забытое ощущение торжества справедливости, гармонизации мира, хотя эта позиция опасна искушением встать не только над законом, но и над людьми. В романе очевидны многие социально-психологические мотивы «Преступления и наказания», но главным остаётся этический вопрос о праве на преступление во имя справедливости. В пользу того, что в Лисбет есть черты героинь Достоевского, говорит и её русское происхождение.

Создавая исключительного героя, неудобного для истеблишмента, автор стремился продемонстрировать, что шведское общество утратило доверие к респектабельным согражданам и к их либеральным формам борьбы. Следовательно, позитивный эффект, который произвёл образ Саландер, не случаен. Напротив, он отражает ожидание обществом новых радикальных перемен.

Судя по отзывам, ещё одной причиной внимания к романам Ларссона являются смелые вариации на тему современных форм шведской сексуальности. Напомним: представление о том, что именно шведы стали в Европе основоположниками провокационных форм отношений между полами, закрепилось ещё в середине 60-х годов XX века. Правда, шведы винят в этом США, откуда пошло утверждение, что фильмы «Она танцевала одно лето» (1951) А. Маттссона и «Лето с Моникой» (1953) И. Бергмана положили начало т.н. шведскому сенсационному кино[1]. О роли президента Эйзенхауэра, указавшего на Швецию в этом контексте, упоминают и отечественные социологи[2]. Пишут об этом и американские исследователи. Так, К. Хитченс, размышляя над эффектом «Миллениума», утверждает: «Ещё в конце шестидесятых эта страна породила фильм “Я любопытна – жёлтый”[3], при показе которого в Америке был раздут такой скандал, что дело дошло до

[1] *Dellamorte D.* Svensk Sensationsfilm. En ocensurerad till den födolda svenska filmhistorien, 1951–1993. Malmö: Tamara press, 2003.
[2] *Баскина А*. Золотая середина. Как живут современные шведы. М.: НЦ ЭНАС, 2008. С. 81.
[3] Первая часть дилогии В. Шёмана называется «Я любопытна – жёлтый» (1967), вторая – «Я любопытна – голубой» (1968).

Верховного суда. С тех пор за Швецией закрепилась репутация страны бросающейся в глаза наготы и раскрепощённого, беззастенчивого секса. Но это были невинные шалости по сравнению с угнетением детей и сексуальной эксплуатацией, которые журналист-обличитель Блумквист живописует в порыве праведного негодования»[1]. В упомянутом выше сатирическом путеводителе «Швеция для идиотов» (2014) Калле Линда приводится современное мнение американцев. На вопрос, с чем у них ассоциируется Швеция, они ответили: «…секс, самоубийство, грех, Ингмар Бергман, непристойность, алкоголизм, высокий уровень благосостояния»[2]. Роман С. Ларссона, таким образом, увязывает в единое целое сразу несколько вопросов шведской социально-психологической жизни, используя при этом коммерчески успешный жанр детектива.

Очевидно, что в «Миллениуме» писатель продолжил традиции социального детектива Швеции, авторы которого проявляли интерес к психологии общества и биологической природе человека. Но в своём варианте Ларссон опирался не только на романы Ф.М. Достоевского и прозу А. Линдгрен: в тексте можно выявить черты более ранних литературных течений – барокко, френетической литературы рубежа XVIII–XIX веков и неоромантизма начала XX века.

Поток шведских детективных романов, включая произведения С. Ларссона, всё чаще приводит к мысли о том, что тексты не только компенсируют недостаток эмоциональной жизни в обществе. Они отражают разочарование в идее государства всеобщего благосостояния[3], утрату мечты об исключительности Швеции и возможности достижения идеального социального общества.

В целом, помимо представленных в этой главе романов, можно выделить и другие произведения на социальные темы: о национальной

[1] *Хитченс К.* Указ. соч. С. 43.
[2] Sverige för idioter. S. 135.
[3] *Borg A.* Milleniumeffekten eller om varför den svenskadeckaren blev världslitteratur // Svensk litteratur som världslitteratur: en antologi / Red. J. Svedjedal. Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi. Uppsala universitet, 2012. S. 136.

политике и мультикультурализме («Популярная музыка из Витуллы» М. Ниеми, «На красном глазу» Ю.Х. Хемири), об алкоголизме и домашнем насилии («Свинарники» С. Алакоски), о положении женщины в обществе («Парень с соседней могилы» К. Масетти, «Лимоны жёлтые» К. Ингемарссон). В романах затрагиваются экологические вопросы, проблемы школьного образования, деятельность служб социальной опеки. В текстах преобладает критический пафос в адрес государственных структур, от которых ждут ещё большего внимания к социальным вопросам.

В жанровом отношении преобладают сатирические антиутопии, притчи, романы-метафоры, интертекстуальные детективы с элементами сказочной структуры. Нарративные техники отличаются тяготением к форме «я-повествования», т.е. к монологической речи персонажа или к построению камерного романа-дискуссии. На композиционном уровне используются кольцевые формы построения текста, благодаря которым основная сюжетная линия оказывается вставной конструкцией и несёт в себе пафос предупреждения. В большинстве текстов этой группы представлена готовая картина мира, созданная по законам социального иносказания. С этой целью события сюжета конструируются на основе метафорического параллелизма, авторы используют аллюзии на известные мифологические или художественные тексты, сопоставляя «вечность и историю». В созданных условных моделях мира психологическая разработка характеров уступает схематизации, заданности образов, общие характеристики превалируют над индивидуальными. Такая высокая степень условности в представленных романах объясняется их задачей – дать футурологический прогноз возможных последствий социальных ошибок.

Глава 3

Политическое измерение условного романа

По сравнению с доминирующим социальным дискурсом, который пронизывает почти все жанровые формы шведского романа, политическая проза в Швеции занимает более скромное место. На это есть очевидные причины: в XX веке страна не участвовала ни в одном политическом конфликте, на её территории не было ни одной войны. Швеция не знала и продолжает не знать напрямую, что такое политическая диктатура тоталитарного режима. Несмотря на неоднозначное отношение к мультикультурализму, общество старается быть толерантным к эмигрантам, поэтому не отмечено серьёзных конфликтов на межрелигиозной или национальной почве. Несмотря на это, в последние годы политическая составляющая в текстах усиливается.

Романы, о которых пойдёт речь ниже, являются примером того, как шведские прозаики оценивают тенденции мировой политики, оставаясь наблюдателями. Одних писателей интересуют ушедшие эпохи, других – XX век, но во всех представленных в этой главе текстах политическая ситуация не разворачивается на территории Швеции. Даже внутренняя межпартийная борьба не рассматривается как собственно политическая ситуация и продолжает оставаться в рамках социальной жизни шведов. Таким образом, художественная литература не становится пространством политических противоречий. Тем не менее есть ряд исторических фактов для критической рефлексии писателей – это создание и функционирование на территории Швеции Института расовой биологии, неучастие страны во Второй мировой войне, существование Северной рейхспартии и последствия нацизма. Война как важнейшая историческая точка бифуркации и тоталитарные политические режимы остаются главными объектами рефлексии для шведской интеллигенции.

3.1. Идея власти в «романе с ключом» П.У. Энквиста «Пятая зима магнетизёра»

Одной из культурно-исторических эпох, которая интересовала шведских писателей 1960-х годов, являлся XVIII век. В этом факте можно усмотреть доказательство идеи Ю. Тынянова: писатели «оборачиваются» не на предшествующую традицию, которую продолжают или с которой напрямую полемизируют, а на предшествующую ей, т.е. с интервалом не в одно, а в два столетия[1]. Шведскому писателю Перу Улову Энквисту (*Per Olov Enquist,* р. 1934) тоже близка эпоха XVIII века[2], но привлекают его, очевидно, не только яркие декорации, но и события, типологически близкие XX столетию или, напротив, контрастирующие с ним.

Для шведских литературоведов и читателей ранний Энквист прежде всего документалист. В Швеции документальная литература приобрела элитарный статус в 50–60-х годах XX века. Авангардные декларации о разрыве с беллетристикой отражали стремление порвать с фальшью в искусстве в эпоху усиления социальной и политической активности, в период, когда пришло время действовать и анализировать, а не созерцать и фантазировать. В Швеции интерес к документальным жанрам связан в первую очередь с воздействием французского авангарда. Однако и внутренняя ситуация в стране диктовала смену литературных приоритетов: в стране активно шло реформирование социальной системы, развивался народный капитализм[3]. Для интеллигенции одной из острых проблем оказалась регламентированность жизни, постоянный контроль государства. В понимании писателей социальная поддержка оборачивалась ущемлением индивидуальной свободы, нивелированием права на внесистемную позицию. В литературе стала ощущаться тоска по сильным, пассионарным фигурам, которых писатели начали искать в историческом прошлом. Внимание было

[1] *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Новикова. М.: Аграф, 2002.
[2] *Александров Н.* Пер Улов Энквист // Указ. соч.
[3] *Тоштендаль Р.* Роль социал-демократии в развитии индустриального капитализма. Конец XIX – XX в. // Новая и новейшая история. 1997. № 2. С. 17.

приковано к Чингис-хану, Карлу XII, Фридриху Великому, К.-Г. Струэнзе, Г. Распутину, генералу Франко, Ленину и Сталину. Возобновился поиск новых художественных форм. Чистая документалистика довольно быстро потребовала вымысла для заострения спорных социальных и этических вопросов. Писатели стали трансформировать документальную прозу и жанр исторического романа. А. Лундквист, С. Дельбланк, П.К. Ершильд, П.У. Энквист, К.Ю. Вальгрен и Ю. Юнассон отразили идейные противоречия времени в полемических романах с широкой жанровой палитрой: от антиутопии и романа-пикареска до памфлета и романа-анекдота.

Пер Улов Энквист одним из первых проникся идеей субъективного прочтения документа. Первый опыт в этой области – роман «Гесс» – автор назвал метароманом и охарактеризовал как «textmobil», т.е. как произведение с подвижной композицией. В 1964 году в интервью журналу «Слово и изображение» он говорил о стремлении сделать читателя соучастником создания текста. Свободное расположение частей, по его убеждению, должно позволить читателю обнаружить едва уловимые связи и выстроить собственный узор[1].

В романах Энквиста реальные факты и исторические деятели становятся лишь материалом, на базе которого писатель конструирует собственную версию событий. Из двух типов исторического повествования – об эпохе и о человеке – Энквист предпочитает второй, моноцентричный, поскольку ему интересен человек как носитель определённой идеологии. Он комбинирует факты, включает в сюжет вымышленные эпизоды, меняет эпический стиль на лирический, подсказывая читателю, что истины не существует, что отныне господствует релятивизм. Подход Энквиста к трактовке исторических событий позволяет многим исследователям видеть в писателе постмодерниста, однако его романы не лишены этического посыла, что выводит их за пределы чистого постмодерна. Автор тоже не считает себя

[1] См.: Fiktion och dokumentar – Per Olov Enquist // Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1920–1985 / Red. L. Lönnroth, S. Göransson. Stockholm: Bonnier Alba, 1990. S. 89–90.

постмодернистским писателем, но в его словах можно усмотреть долю лукавства, так как постмодернизм в Швеции не приветствуется и почётнее быть историком и документалистом, модернизировавшим каноническую форму, чем деконструктором, вторичным по отношению к американским классикам постмодернистского направления.

Судьба произведений Энквиста различна: наиболее искренний и сильный в художественном отношении роман «Библиотека капитана Немо» остался в тени других произведений, в то время как за некоторые из них, не лишённых исторического кича, писатель был удостоен литературных премий. «Исторический кич, как и политический, игнорирует особенности эпохи и человека»[1], автор работает с набором стереотипов, создавая беллетристическую стилизацию. Помимо этого, литература кича делает ставку на маргинального героя и исключительную ситуацию. В этом предпочтении снова ощутимо трансформированное влияние французского и немецкого романов барокко. Писатели ищут неординарных героев, контрастирующих с представителями шведского общества эпохи всеобщего благосостояния. Степень маргинальности героев в его прозе различна, но у большинства есть признаки душевной болезни, нарушение генетического кода. Каждый персонаж вне нормы. Внутренний мир таких героев никем не познан, неясны причины их психических или физических отклонений. Они остаются загадкой для рационального века, для «системного» шведского общества, что и мотивирует писателя на подобный выбор. Об этом Энквист напишет в финале романа «Пятая зима магнетизёра».

В поэтологическом отношении романам Энквиста свойственны фрагментарная форма («свободная композиция»), открытые антитезы на уровне системы образов и событий, гипертрофированный лирический пафос. В середине 1960-х годов шведскую прозу захватывают общие для европейской литературы тенденции, однако, несмотря на увлечение стилем,

[1] *Яковлева А.М.* Кич и художественная культура. М.: Знание. Серия «Эстетика», 1990 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-3.html (дата обращения: 14.11.2015).

Энквист остаётся идейным писателем и разрабатывает несколько ключевых тем. Важнейшими из них являются роль личности в истории, тема избранности, искушение властью. Большой интерес Энквист проявлял к теории психоанализа. Его интересовал тип гения, не признанного толпой, но способного в будущем обрести власть над ней[1]. Основные сферы, в которых он искал ответы на свои вопросы, – политика и спорт[2]. Базовые семантические полюса, вокруг которых выстраивается его художественный мир, – разум и мистика, предательство и подвиг, слава и позор, смерть и жизнь, болезнь и здоровье, гениальность и умственное бессилие, изысканная красота и гиперболизированное уродство. В понимании названных выше антиномий для писателя нет однозначности, как нет в его романах понятия исторической истины. Читатель, как и предполагал Энквист, выстраивает свою версию, поскольку в постистории всё относительно.

Наиболее значительным романом Энквиста 1960-х годов является «Пятая зима магнетизёра» (*Magnetisörens femte vinter*, 1964)[3]. Несмотря на роль этого произведения в период зарождающегося интереса к постмодернизму, он почти не исследован даже в Швеции. Для шведской литературы предложенная Энквистом романная форма была нова, и критикам не удавалось найти к тексту универсального подхода. Поскольку роман Энквиста был острополемическим и критиковал шведские стереотипы, о нём предпочли писать коротко или не писать вовсе. Однако именно этот текст остаётся одним из знаковых шведских романов, предопределивших смысловую направленность и стилистику многих последующих

[1] О влиянии психоанализа на произведения П.У. Энквиста см. в работе*:* *Ekselius E.* Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist. Stockholm; Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.

[2] Об этом см. в работах: *Jansson H.* Per Olov Enquist och det inställa upproret. Ett författarskap i relation till svensk debatt 1961–1986. Åbo: Akademis förlag, 1987; *Bredsdorff T.* De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P.O. Enquist författarskap. Stockholm: Norstedts, 1991; Röster om PO Enquist. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i november 1994. Stockholm: ABF, 1995.

[3] *Enquist P.O.* Magnetisörens femte vinter. Stockholm: Norstedts Pocket, 2009; *Энквист П.У.* Пятая зима магнетизёра. Низверженный ангел / Пер. с швед. Ю. Яхниной и А. Афиногеновой. М.: Иностранка, Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001.

произведений. Роман, безусловно, отражает литературную ситуацию своего времени и входит в число лучших шведских произведений шестидесятников.

Главный герой романа Фридрих Мейснер сначала воспринимается как вымышленный персонаж, но затем автор объявляет, что под этим именем изображается знаменитый гипнотизёр Ф.А. Месмер, разрушивший традиционное представление о материи и человеческих возможностях, основоположник «животного магнетизма»: «Месмер считал, что планеты действуют на человека посредством особой магнитной силы и человек, овладевший этой силой, способен излучать её на других людей, благотворно действуя на течение всех заболеваний»[1]. Идея Месмера о возможности управлять человеческой психикой с помощью гипноза, природа которого не изучена, оказала большое влияние на творчество романтиков, особенно Э.Т.А. Гофмана и Э.А. По.

Произведение Энквиста выстраивается как «роман с ключом». Обычно такая жанровая разновидность предполагает знакомство автора с героями его книги или изображение его самого под одной из литературных масок[2]. Энквист прибегает к другому типу этой романной формы, для которой характерна значительная историческая удалённость от объекта изображения. Писатель тоже пользуется приёмом литературной маски, но настаивает на том, что лишь «некоторыми деталями сходен герой с Францем Антоном Месмером»[3]. Писатель, таким образом, пробует себя в роли беллетриста и постмодерниста, не отказываясь полностью от статуса документалиста и историка.

«Пятая зима магнетизёра» отражает первые шаги шведского писателя в сторону постмодернистского повествования. Субъективная версия жизни исторического лица даёт возможность поставить вопрос о реальности и

[1] Месмеризм [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://slovari.yandex.ru/месмеризм/БСЭ/Месмеризм (дата обращения: 12.08.2014).
[2] *Иванов Вяч.Вс*. Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920–1930-х годов; Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники» // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры. 2000. Т. 2. С. 596–613.
[3] *Энквист П.У.* Пятая зима магнетизёра. С. 279–280.

вымысле, правде и иллюзии и о том, что позволяет исключительной личности обратить в свою веру массы и повести их за собой. В нарративном плане Энквист выстраивает текст на столкновении двух голосов: «всезнающего рассказчика» и второстепенного героя Клауса Зелингера, оказавшегося волею обстоятельств рядом с великим гипнотизёром. Соответственно образы персонажей задаются автором как носители определённой идеологии, они «не живут, а исполняют предназначение», «не говорят, а проповедуют»[1]. Роман строится Энквистом в характерной для шведской полемической литературы форме: как «роман-дискуссия».

Автор повествует о летних приключениях Мейснера 1793 года, Зелингер, в свою очередь, в форме записок отражает его «зиму». Контраст зимы и лета, часто встречающийся в шведских произведениях, можно воспринимать как рецепцию «Снежной королевы» Андерсена, ставшей пратекстом для большого количества литературных и интермедиальных произведений. Зима – мистический период, открывающий тайные стороны жизни. Снег, холод, лёд символизируют потерю, поиск и обретение внутреннего «я». Зимой Кай теряет связь с земной жизнью и перемещается в инфернальное царство Снежной королевы, обнаруживая своё второе, тёмное начало. Зимой же он возвращается к своей идентичности, после чего тают льды и наступает лето. Зима магнетизёра – мистическое время его власти над людьми и время ответов на сложные вопросы человеческой психологии и психологии толпы.

В жанровом отношении роман по-шведски многопланов: помимо главной конструктивной черты – принципа «романа с ключом», он обладает ложным детективным началом, так как загадка Мейснера, степень его способностей остаются неразгаданными. Используются также черты романа-пикареска[2], поскольку Мейснер, человек без положения, совершает

[1] *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. С. 209.

[2] О чертах романа-пикареска в понимании шведских исследователей см.: *Ekman H.G.* Humor, grotesk och pikaresk. Studier i Lars Ahlins realism. Uppsala: Bo Cavefors Bokförlag, 1975. В отечественном литературоведении наиболее значительной работой представляется диссертация В.Д. Миленко: *Миленко*

авантюрные поступки во имя личных интересов. Как и классический пикаро, он не лишён обаяния, ума, индивидуалистической философской позиции. Герой обладает сверхспособностями, обеспечивающими ему успех, поэтому весь его путь – это гастроли, состоящие из нескольких этапов: завоевания доверия, проведения сеансов, обретения славы, разоблачения и бегства. Кроме того, это психологический роман о тайнах внутреннего мира уникальной личности.

Поскольку Мейснер у Энквиста сразу заявлен как индивидуалист, претендующий на роль сверхчеловека, в романе просматривается аллюзия на «Фауста», рецепция которого часто встречается в шведской литературе. Но Энквист усиливает политические акценты: окружающие люди для гипнотизёра лишь низкая человеческая материя, а сеансы магнетизма – «гастроли среди свиней»[1]: «Я их веду, думал он, полный сознания собственной силы»[2]. Главной в романе становится исключительность пассионарной личности и право неординарного человека на переустройство мирового порядка.

Презрение героя к людям обнаруживает наличие другого конфликта – богоборческого: если герой с презрением смотрит вниз на обычных людей, то с той же неприязнью он смотрит и вверх. Причина конфликта Мейснера с миром, психологический «очаг возбуждения» – это его собственное место на вершине мировой пирамиды, непризнание над собой ничьей, в том числе и Высшей, воли. Ради этого он и стремится к абсолютной власти. Однако исключительность Мейснера особого толка. Он мистик, чувствующий, что прикасается «к флюиду мироздания»: «И вот он снова сжимает в руках

В.Д. Пикареска в русской прозе 20–30-х годов XX века: генезис, проблематика, поэтика. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.02. Симферополь: Изд-во Таврич. нац. ун-та, 2007 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vika-milenko.narod.ru/stati/avtoreferat/ (дата обращения: 12.11.2014) . См. также: *Пахсарьян Н.Т.* Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо // Пародия в русской и зарубежной литературе. Смоленск: Изд-во Смоленск. пед. ун-та, 1997 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-97a.htm (дата обращения: 14.11.2014); *Чекалов К.А.* Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2008; Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения / Ред. В.Д. Алташина и др. М.: Академия, 2010.

[1] *Энквист П.У*. Указ. соч. С. 13.

[2] Там же. С. 45.

магнит и с его помощью намерен преобразить мир»[1]. Это была личность, способная определять жизнь других людей, не терпящая жизненных пауз.

Концепция образа такого типа неоднозначна. Энквист осознаёт, что в подобных людях есть гордыня, они опасны. В то же время пассионарии являются разрушителями стереотипов, ведут общество вперёд. В этом состоит причина двойственного отношения к ним. Автор размышляет в романе об уникальности, о том, как трудно быть вне системы, установленной полицейскими, врачами, священниками. Врач Клаус Зелингер до встречи с Мейснером был одним из большинства и чувствовал себя счастливым оттого, что был приобщён «к чуду систематичности»: «Существуют и другие миры, но я держусь того, который устойчив»[2]. Но и гению Мейснеру не удаётся полностью освободиться от чужого влияния: «Когда сила при мне и я чувствую, что они в моей власти, сила вдруг подчиняет меня себе и всё рушится»[3]. Следовательно, мироздание, по Энквисту, это иерархия, которая организована по мистическим законам.

Полемика с Богом в романе Энквиста симптоматична. Из интервью писателя следует, что он вырос в религиозной семье и дистанцирование от традиции позволяло ему самоопределиться. В своём литературном творчстве он не раз вернётся к этому мотиву. В «Пятой зиме магнетизёра» атеистические суждения присущи даже Клаусу Зелингеру: «Сам я формально католик, но, понятное дело, религиозные вопросы меня не интересуют. У меня есть моя работа»[4]. Очевидно, что пассаж «религия вышла из моды»[5] иронически отразил настроения шестидесятников, поскольку социальная деятельность на время смогла заслонить от человека вопросы онтологического характера.

Антагонистом гипнотизёра Мейснера выступает в романе друг Зелингера доктор Штайнер, который «твёрдо верит в себя и не верит ни во

[1] Там же. С. 61.
[2] Там же. С. 75.
[3] Там же. С. 64.
[4] Там же. С. 72.
[5] Там же. С. 118.

что сверхчеловеческое»[1]. Вряд ли случайно Энквист использует фамилию знаменитого австрийского антропософа и трансценденталиста Рудольфа Штайнера, обыгрывая его идейную концепцию и превращая его из мистика в рационалиста. Антропософ может оказаться прагматиком, рационалист – мечтателем и теософом. Главное, по Энквисту, не то, кем человек является, а то, на что он способен, сильна ли его вера в себя и своё предназначение. Изображение судеб героев демонстрируют авторскую концепцию: Мейснер остаётся в истории, Штайнер обретает покой и тихое семейное счастье. Иррациональному нарушителю запретов уготовано величие; человек, принимающий всё без борьбы, обречён на покой (вспомним Булгакова, у которого Мастер не заслужил света, но заслужил покой). Энквист начинает роман с определения покоя и трактует его как «усталость и боль»[2]. Покой – результат поражения, поэтому автор романтизирует мятежного гения Мейснера и культивирует тем самым волю пассионарной личности.

Концепция образа Мейснера соответствует романтической идее двоемирия. Персонаж живёт в двух противоположных мирах – рациональном и иррациональном. Способности Мейснера пробуждают обманщика в каждом из тех, кто тоскует по иной судьбе (вспомним Беранже и М. Горького: «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой»). Для иллюстрации этой интертекстуальной мысли в роман вводится образ слепой дочери Зелингера, которую Мейснер излечивает, убеждая в том, что мир прекрасен. Слепота осмысливается художником как метафора иллюзии, «возвышающего обмана», который прекраснее низкой правды. Прозревшая девушка, как Иоланта, разочарована реальностью и несчастна. Противопоставляя реальность и обман, Энквист показывает, что толпа способна демонизировать любого, кто сможет вызвать к жизни «не поддающиеся контролю силы» [3]. О Мейснере говорят: «Он хочет вызвать в

[1] Там же. С. 77.
[2] Там же. С. 9.
[3] Там же. С. 169.

нас восторг, самозабвение». Такие, как он, приводят «к созданию произведения искусства. К экстазу. К преступлению»[1].

Впоследствии тема тоски по сверхличности легла в основу романа «Парфюмер» П. Зюскинда, который, скорее всего, был знаком с произведением Энквиста. Оба текста вызвали ряд подражаний: «История удивительной любви чудовища» («Ясновидец») К.Ю. Вальгрена, «Каталог Латура, или Лакей маркиза де Сада», «Застенчивый порнограф» Н. Фробениуса, «Декоратор» Т. Эггена и др. Причём в германо-скандинавском контексте речь идёт не только об абстрактных философско-психоаналитических проблемах, но и о конкретных социально-политических вопросах, в том числе о природе нацизма и причинах его популярности в массах. Отсюда такой интерес к иррационализму, к исключительным способностям и политическим формам проявления патологии в XX столетии.

Фразу Мейснера «Верьте в меня и в Силу»[2] Энквист комментирует так: «Он найдёт для себя поприще всюду, где люди недовольны и разочарованы»[3]. Они мечтают о возвышении и ищут выход из своего комплекса неполноценности. Толпа, которая превозносила Мейснера, с тем же экстатическим восторгом готова растерзать его, но, разумеется, не из благородства побуждений, а из стремления «оплевать столь знаменитую особу»[4] и в этом ещё раз приобщиться к её величию и ощутить своё, пусть и ложное, превосходство над ней.

В тексте можно выделить структуру романа испытания. Мейснер испытывает свою силу, гениальные способности, власть создаваемых миражей. М. Бахтин считал, что в романе испытания XVIII века «между героем и миром нет подлинного взаимодействия: мир не способен изменить героя, он его только испытывает, и герой не воздействует на мир, не меняет его лица; выдерживая испытания, устраняя своих врагов и т. п., герой

[1] Там же. С. 202.
[2] Там же. С. 217.
[3] Там же. С. 238.
[4] Там же. С. 256.

оставляет в мире всё на своих местах, он не меняет социального лица мира, не перестраивает его, да и не претендует на это. Проблема взаимодействия субъекта и объекта, человека и мира в романе испытания не поставлена. Отсюда бесплодный и нетворческий характер героизма в этом романе (даже там, где изображаются исторические герои)»[1].

Энквист предлагает обновлённую форму романа испытания. Он привносит в жанр новое содержание, доказывая, что для XX века героизм людей типа Мейснера вполне результативный, что личность способна влиять на сознание людей и трансформировать его.

Однако каков же итог? Энквист создаёт роман с двойным содержанием – вполне в духе шведской литературы, когда речь заходит о политических вопросах. С одной стороны, теория избранности осуждается, так как она ведёт к историческим катастрофам, к разрыву человека с Божественным началом. Историческая судьба Германии – пример реализации и крушения этих идей. С другой стороны – и это также общая германо-скандинавская черта – мечта об особой роли нации в истории, о героичности жизни, о поиске незаурядной натуры постоянно активизируется. Политическую составляющую мечты авторы стараются завуалировать, настаивают лишь на активном творческом поиске, на индивидуальной свободе, на разрушении стереотипов и складывающихся социальных схем. Но в подтексте по-прежнему читается травмированное имперское сознание, мечтающее о новой эпохе великодержавия. Авантюрный XVIII век противопоставляется социальной реальности XX столетия. По общему убеждению шестидесятников, Швеция стремительно превращалась в страну, в которой жизнь технически совершенствовалась, но исчезало эмоциональное начало, в которой человеческим чувствам, фантазиям, чудесам и аномалиям больше не было места. Энквист, написавший роман в 1964 году, последние страницы

[1] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 152. См. также: *Аверинцев С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.

книги посвятил публицистической критике новой идеологии: «Если мы смогли поддаться такому человеку, как Мейснер… если у нас была в нём потребность, стало быть, что-то в нашем городе мы забыли построить»[1].

В то же время это роман о силе идей, о возможности воздействовать на бессознательное в человеке, превращая общество в «Панургово стадо». Судьба настоящего Антона Месмера показала, что общество нуждается в великих героях, и оно готово идти за ними, поскольку этот поход приобщает частного человека к большой истории. Роман, таким образом, становится предостережением, если речь идёт о политической борьбе, но он становится и утверждением, поскольку автор ценит сильных героев, способных быть в оппозиции к системе, генерировать новые идеи и провоцировать эволюцию общества. В целом произведение интересно не только новой для эпохи 1960-х годов техникой построения текста – прежде всего, жанровыми и композиционными особенностями, но и пафосом сомнения в отношении шведской системы ценностей.

3.2. Религиозно-политический памфлет П.К. Ершильда «Путешествие Кальвиноля по свету»

В 1965 году вышел другой нетипичный для шведской литературы роман «Путешествие Кальвиноля по свету» (*Calvinols resa genom världen*)[2] Пера Кристиана Ершильда. Роман остаётся в Швеции наиболее претенциозным произведением на политическую тему и в то же время является одним из самых оригинальных по замыслу текстов в шведской сатирической прозе: он был написан как пародийный ответ на сакральное для Швеции произведение С. Лагерлёф «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» (1905–1907). Герой романа Кальвиноль путешествует уже не по Швеции, а по всему миру и в разные исторические эпохи. Писатель совмещает временные планы, используя фантастическое допущение и создавая коллаж из разных фрагментов, в каждом из которых

[1] *Энквист П.У.* Указ. соч. С. 279.
[2] *Jersild P.C.* Calvinols resa genom världen. Lund: Rahms, 1982.

есть свой хронотоп. Образцом для построения романа послужили произведения Данте, Д. Свифта и Ж. Верна. Стилистически роман ориентирован на традиции Рабле, в жанровом – на форму религиозно-политического памфлета. Автор стремился дать критическую оценку мировым идеологиям, называя среди них католицизм, протестантизм, исламизм, фашизм, коммунизм, расизм. В каждой из названных доктрин писатель выявляет стремление к мировому господству, облекая размышления в форму «чёрного» памфлета. На русский язык роман не переводился.

Судя по положению «Кальвиноля» в литературном процессе, тема и форма произведения вызвали отторжение в шведской критике. Например, в учебнике по «Истории шведской литературы» текст упоминается лишь как пример пастишной формы романа[1], игровой конструкции, которая стала присуща многим произведениям шведской литературы с середины 1960-х годов, в период авангардных экспериментов с формой. Там же отмечается наличие пикарескной структуры. В двух монографиях о творчестве Ершильда «Люди как звери. Исследование творчества П.К. Ершильда» (1984)[2] и «Нарушение здравого смысла. О технокритике в творчестве П.К. Ершильда» (1990)[3] этот фундаментальный роман не анализируется. Исключение составляет работа шведского художника-карикатуриста Х. Линдстрёма, который написал об этом произведении отдельную главу в книге «Смех над миром в литературе» (1993)[4], теоретической основой которой стала работа М. Бахтина о смеховой культуре Средневековья и Ренессанса.

Вместе с тем о Ершильде существует обширная газетная библиография[5]. Это связано с тем, что он был ярким полемистом, постоянно

[1] Knådan tradition: pastischen under 1960-talet // Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1920–1985. S. 90–91.
[2] *Nordwall-Ehrlow R.* Människan som djur. En studie i PC Jersilds författarskap. Malmö: Frank Stenvalls Förlag, 1984.
[3] *Anshelm J.* Förnuftets brytpunkt. Om teknikkritiken i PC Jersilds författarskap. Stockholm: Bonniers Grafiska Industrier AB, 1990.
[4] *Lindström H.* Calvinol // Skrattet åt världen i litteraturen. Stockholm: Carlsson, 1993.
[5] См. статью и рекомендованную в ней библиографию: *Lindberg M.* P.C. Jersild // Svenska samtidsförfattare. № 4. Lund: BTJ Förlag, 2006. S. 34–42.

участвовал в общественных дебатах, вёл свою колонку в газете «Дагенс Нюхетер». В 2002 году была опубликована выборка 100 его автономных столбцов из «DN», подтверждающая его исключительную социальную активность. Газетная полемика, в которой он принимал участие, касалась главным образом общих вопросов науки и техники, этических границ допустимого в естественных науках. Мы отмечали, что позиция Ершильда нередко провоцировала идеологические споры, его критиковали за скептицизм, мизантропию, нарушение этических норм, за уподобление людей животным. Однако наблюдения над поведением тех и других приводили писателя к мысли, что люди более репрессивны к миру и к себе подобным, чем звери. Подтверждение своим размышлениям он находил и в прозе М. Булгакова. Среди его произведений Ершильд выше всего ставил «Собачье сердце», родственное его романам по мироощущению и поэтике[1].

В то же время несколько романов Ершильда вызвали более чем позитивный отклик читателей и литературоведов. Среди них − «Детский остров» (1976)[2] и «Вавилонский дом» (1978)[3]. По «Детскому острову» в Швеции был поставлен известный фильм Кая Поллака[4].

Роман «Путешествие Кальвиноля по свету» (1965) можно расценивать как религиозно-политический памфлет. Он стал своеобразным прологом к дальнейшему полемическому творчеству писателя, так как в нём очерчены основные принципы его художественного мира. До Ершильда в первой половине XX века в литературную полемику с книгой Лагерлёф включались А. Стриндберг, П. Лагерквист и А. Линдгрен, во второй половине века основным полемистом стал Ершильд: спустя 25 лет писатель создал ещё и

[1] Ершильд впервые прочёл «Собачье сердце» в 1973 году – за 5 лет до создания им «Вавилонского дома». Он написал статью о Булгакове в сборнике «Писательская история литературы», в котором шведские авторы размышляли о своих фаворитах в мировой литературе. См.: *Jersild P.C.* Michail Bulgakov // Författarnas litteratur Historia. De uttländska författarna 3 / Red. M. Gustafsson och B. Håkansson. Malmö: Författorförlaget, 1982. S. 248–259.

[2] По убеждению Ершильда, человеку в современном мире никто не нужен, поэтому не стоит заводить детей тем, кто в них не нуждается.

[3] «Вавилонский дом» был символическим образом: Уппсальский госпиталь символизировал государственную систему, которая функционировала как абсурдный и малопродуктивный механизм.

[4] Кай Поллак (*Kay Gunnar Leopold Pollak*, 1938) – известный шведский кинорежиссёр.

сиквел к этой знаменитой сказке – провокационный роман «Хольгерссоны» (*Holgerssons,* 1990).

Напомним, что центральный герой знаменитой «педагогической поэмы» С. Лагерлёф Нильс Хольгерссон после превращения в карлика отказался возвращаться в мир людей и вместе с гусями облетел одну за другой шведские провинции. В композиционном отношении сказка строилась как авантюрно-приключенческий роман или «роман дороги», в который были вкраплены элементы романа воспитания, поскольку Нильс за время странствия проходил духовную инициацию. В жанровом отношении Лагерлёф, судя по всему, опиралась на средневековые рыцарские романы, философские повести Вольтера, на английский сентиментализм и немецкие романтические новеллы. В композиционном отношении был использован приём нанизывания глав на сквозной мотив путешествия.

Спустя 60 лет после выхода этого «Евангелия от Лагерлёф» самый бескомпромиссный сатирик Швеции решил подвести итоги предложенной идеалистической концепции. Напомним, что в своём первом романе «К тёплым странам» (*Till varmare länder*, 1961) Ершильд задумал отправить героя «в экспедицию» в ад, чтобы тот постиг человеческие страдания. Интертекстуальным фоном путешествия в исключительные пространства были, главным образом, произведения Данте и Д. Свифта; писатель использовал и образ Лагадо – страны, в которой Гулливер был во время третьего путешествия.

Мотивом к созданию в 1965 году «Путешествия Кальвиноля по свету» послужили политические события этого периода. Интеллигенция в Швеции активно обсуждала военное вмешательство США во Вьетнам. На фоне новых политических конфликтов Ершильд пишет роман о жажде власти и о неистребимости зла. По его убеждению, мир не только не движется к лучшему, но, напротив, порождает новые формы насилия. Будучи человеком науки, материалистом, писатель всегда реагировал на культивируемые политиками ложные идеи: он был убеждён, что идеология политических и

социальных доктрин, от католицизма и коммунизма до нацизма и расизма, приводит к формированию враждующих социальных групп, обрекает людей на политические столкновения. Государственные системы, с чего бы они ни начинались, вырождаются в репрессивный аппарат.

В романе изображены реальные исторические деятели: священнослужители, политики, военные, археологи, учёные, кинорежиссёры (Папа Иннокентий III, Густав II Адольф, Валленштейн, генерал Корсаков, Леопольд II, Луи Пастер, Шлиман, академик Павлов, Эйнштейн, де Милль, Гильотен, Монтгомери, Эйхман, Чан Кайши, Ленин, Сталин, Брежнев). Наряду с историческими фигурами действуют литературные герои, среди которых ключевая роль отведена «беглецу от реальности» Мюнхгаузену.

В соответствии с канонами памфлета роман Ершильда полемичен и направлен на конкретные исторические реалии. События и персонажи в нём схематичны, в большинстве глав едва ли не впервые в шведской литературе доминирует гротескная образность. Но раблезианский экспрессивный стиль лишён у Ершильда амбивалентности, он по-свифтовски натуралистичен. Медицинский подход в описании низких сторон человеческого поведения, доминирование телесного начала сближает прозу Ершильда с произведениями «чёрного» рококо и «неистового» романтизма, постоянно обнаруживающих своё влияние на шведскую литературу. Изображая формы насилия над людьми, Ершильд отмечает, что все участники процесса – как палачи, так и жертвы – в равной степени соответствуют своему предназначению. Разница лишь в том, что одним, по закону естественного отбора, даны сила и стремление к власти, другим – слабость и желание подчиняться. В системе писателя нет положительных примеров; мир, с его медицинской точки зрения, – это большой зверинец, в котором действует закон биологической иерархии. До Ершильда к проблемам такого типа обращались Р. Киплинг в «Книге джунглей» (1894–1895) и Дж. Оруэлл в антиутопии «Скотный двор» («Звероферма», 1945).

Для отображения мизантропической картины общественных пороков Ершильд выбрал ключевую фигуру протестантизма – реформатора церкви, богослова, основоположника кальвинизма Жана Кальвина (1509–1564). Очевидно, что писатель вступил в сатирическую дискуссию с протестантскими идеями Кальвина, видя в них, как и в прочих системах, манипуляцию общественным сознанием. Надо полагать, что Ершильд не был принципиальным противником протестантских идей, он был скорее скептиком, видевшим несоответствие действительности идеалу. Вспомним тезис из упоминаемой выше шведской работы о том, какой следует быть сатире: критикуя общественные институты, сатира не должна разрушать эти институты, она может критиковать церковь, но не должна быть антирелигиозной[1]. На этом фоне общественная позиция Ершильда и всё, что им было создано, выглядят исключением. И начал писатель с кальвинизма, историческое значение которого огромно. Вслед за Лютером Кальвин реформировал церковь и стал одним из идеологов протестантизма. В исторических источниках его личность характеризуется противоречиво. С одной стороны, его отличали широта взглядов, высокая нравственность, с другой – жестокость и способность решать вопросы через применение смертной казни. Кальвинизм обвиняли в инициировании индивидуализма, который приводит к утверждению личной свободы, к осознанию человеком своих прав, но в то же время допускает авторитет сильной воли, чреватый нарушением равенства в демократическом сообществе. Человек, по Кальвину, должен проявлять послушание властям, а иногда и терпеть несправедливость с их стороны. В то же время Кальвин оставлял право сопротивляться даже для тех, кто занимал низшие ступени в государственной иерархии. Исследователи считают, что это сказалось на формировании либерально-демократической концепции прав человека, права на самозащиту и в целом на экономическом развитии Запада и его общественном сознании.

[1] *Ekelund A.-S.* Op. cit. S. 24.

В то же время Кальвин переориентировал этику с индивида на общество. Не столько через личную святость и аскетизм, сколько через труд и умеренное пользование благами мира, неустанное служение ближнему и общине. При этом по отношению к Богу Кальвин утверждал его суверенитет и верховную власть во всём.

Религиозная проблематика повлияла на композиционное построение памфлета, который близок к русским и европейским образцам. Образ жизни Кальвина, его постоянные перемещения по Европе послужили благоприятным материалом для построения авантюрного романа, сходного по структуре с «Путешествием Гулливера» Свифта, с «Мёртвыми душами» Гоголя, «Островом пингвинов» А. Франса, «Мастером и Маргаритой» Булгакова. Литературный принцип путешествия героя по проблемным пространствам мировой истории был ему хорошо известен. Как и Чичиков у Гоголя, Кальвиноль не идеален: он является частью той мировой системы, которую, по воле автора, «инспектирует». Никаких внутренних мотиваций Кальвиноля в тексте нет. Его главная задача – быть связующим звеном в романе, в котором нет единого сюжета. Произведение представляет собой сцепление разрозненных глав-фрагментов, объединённых сквозным героем и общностью политической и этической тематики.

В романе излагаются три версии рождения Кальвиноля, являющиеся пародией на евангельские тексты о рождении Христа от Святого Духа и продолжающие традиции карнавальной литературы. Ключ к стилю своего произведения Ершильд дал в эпиграфе из Рабле, который гласит, что «история мира не более чем морская байка», что все идеологии – всего лишь анекдот.

Так, начало романа повествует о возможных способах появления Кальвиноля на свет и отсылает к истории рождения Христа и учению о Святой Троице. По первой версии Кальвиноль родился от матери, которая была большая и высокая, широкая и глубокая, её предки обладали магическими способностями навести порчу, и сама она была искусной

акушеркой, обладающей сверхъестественными знаниями. Ни один земной мужчина не отваживался подойти к ней на расстояние вытянутой руки, поэтому «имелись, конечно, препятствия рождению Кальвиноля из тела матери»[1]. Родился он в подвале с сырой картошкой, сам обрезал связующую с матерью нить и вообще взял жизнь в свои руки. По этой версии отца у Кальвиноля не было, зато был дед, который, по рассказам Кальвиноля, обладал сотней миллионов свиней, 18 миллионами кур, 7 триллионами голов скота, 600 000 666 чистокровными лошадьми, помимо несметного количества имений, замков, каменных домов, дворцов, полей, провинциальных угодий и другого недвижимого имущества, а также бесчисленных сокровищ, таких как золото, бриллианты, рубины, серебро, кольца, диадемы и другие произведения искусства. Но больше всего гордился он Луной, которая была его необработанной землёй и пастбищем для скота. Весной привозил он туда скот на золотом корабле со слоновой костью и шёлковым парусом, осенью увозил их обратно. Если в этом образе видеть аллюзию на Бога Отца, то другие характеристики деда ещё более карнавальны: дед был генерал, равных которому не видели величайшие мира сего, включая Александра и Наполеона, и его мужской орган не уступал наклоняющейся башне в Пизе. Однако по другим сведениям, дед был не более чем вице-капрал, присматривавший за лошадьми, и недоразумение можно было истолковать как результат названия болезни деда: «паралич generalé», т.е. сифилис. Напомним, что форма памфлета предполагает совмещение высокого и низкого стилей, оксюморонные конструкции, вульгаризмы, что читатель и находит в этом произведении.

Согласно второй версии, у Кальвиноля было «неисчислимое множество» отцов: во всех случаях это напоминало «Французский легион: случайная вербовка, неизвестное прошлое, жёсткая служба и никаких обязательств на будущее. Это был вахтёр, викарий, старший лесничий, унтер-офицер, трубочист, доверенное лицо, тракторист, провинциальный

[1] *Jersild P.C.* Calvinols resa genom världen. S. 9.

лекарь, садовник, представитель торговой фирмы, рабочий железнодорожной станции, дорожный мастер, художник вывесок, социальный работник»[1] и т. д. Один из них однажды вернулся к его матери и забрал Кальвиноля с собой. Им оказался престарелый алкоголик, у которого за жизнь был двадцать один ребёнок и троих младших звали Кальвинолями: «В редкие увольнения он носил их в гигантском рюкзаке» в корзине из ивы с крышкой и отверстием для кормления[2]. Традиционным атрибутом его были «реторта и череп, шутовской колпак и заострённые башмаки» – пародийно представленные атрибуты Фауста.

По третьей версии мать Кальвиноля обладала очень громким смехом, который сотрясал её тело, и однажды ей удалили все зубы, чтобы она перестала смеяться. Её смех передался Кальвинолю, который впоследствии подвергал мировой абсурд осмеянию.

С самого начала произведение Ершильда представляет собой метароман, который отсылает к сакральным текстам о непорочном зачатии. Использование средств негативной оценки характерно для инвективы, которая часто служит стилистической основой памфлета. Среди её средств – использование «экспрессивных слов и оборотов, находящихся в пределах литературного словоупотребления, до негативно ориентированной и бранной лексики. Огрубение на лексическом уровне выражается, в частности, в более широком употреблении вульгаризмов, грубых просторечных и жаргонных слов и выражений»[3].

Ершильд варьирует несколько приёмов Рабле: натуралистическое снижение образов, гиперболизация, многочисленные перечисления,

---

[1] Ibid. S. 10.

[2] П.А. Лисовская рассматривает эту версию рождения как метатекстовое юмористическое повествование, пародирующее сюжет Юхана Людвига Рунеберга «Сказания Фенрика Столя» (Fänrik Ståhls sägner, 1848). См.: *Лисовская П.А.* Репродукция эпоса Ю.Л. Рунеберга в романе П.К. Йершильда «Путешествие Кальвиноля по свету» // Скандинавская филология. Scandinavica. Вып. 9. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 152–160.

[3] См.: Памфлет как жанр сатирической публицистики. Приемы создания памфлетного жанра [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://diplomrus.ru/raboti/22143?mod=diploms (дата обращения: 05.07.2015); *Ткачев П.* Сатиры злой звенящая струна… (о памфлете). Минск: Наука, 1974; *Тепляшина А.Н.* Сатирические жанры современной публицистики. СПб.: СПбГУ, 2000; Инвектива: жанр или приём [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://journ.ucoz.ru/forum/8-544-1 (дата обращения: 05.07.2015).

иронический подтекст, обыгрывание слов и понятий в новом контексте. Повторяя принцип, использованный Рабле при описании рождения Гаргантюа из уха матери, Ершильд, очевидно, стремился продемонстрировать профанное тиражирование евангельской истории, которое присуще обывательскому уровню. Вместе с тем во всех трёх версиях затрагивается неоднократно повторяющийся в разных вариантах у многих писателей Швеции мотив поиска Отца как поиск Бога, который в конечном счёте есть поиск истины и самого себя.

Вряд ли случайно литература в протестантской стране идёт по пути, намеченному Кальвином: «Вся наша мудрость, поскольку она вообще заслуживает имени мудрости и является надёжной и достоверной, складывается из двух основных вещей: познания Бога и познания самих себя». Эта фраза открывала его «Наставление в христианской вере»[1]. Так, первая глава романа задаёт метафизическую перспективу сродни «прологу на небесах» в «Фаусте» Гёте, но в сатирическом варианте. На фактическом уровне в пародировании сюжета о Святой Троице можно усмотреть намёк на идеологический конфликт между Жаном Кальвином и испанским врачом Мигелем Сервето. Последний опровергал учение о Святой Троице, за что по указу Кальвина был казнён. В художественной реальности Кальвинолю предстояло лично испытать на прочность версию о Троице: герой в романе замещает собой Христа, рождённый, однако, по этим трём версиям при весьма сомнительных обстоятельствах. Учитывая, что Кальвиноль не только проекция Кальвина и Христа, но и Нильса Хольгерссона, то у Кальвиноля появляется своя триада прототипов. Повторяемость троичности в разных вариантах также влияет на её ироническое снижение.

Вторая версия рождения Кальвиноля может трактоваться как многобожие, когда человек становится приверженцем какой-либо религии случайно, оставаясь вместе с другими во тьме корзины, т. е. жизни, лишённой знания. В этом случае тема Фауста может быть понята как вопрос

[1] *Кальвин Ж.* Наставление в христианской вере. М.: Изд-во РГГУ, 1998. Т. 1-2.

об иллюзии Свободы, поскольку даже обретение Знания не даровало Фаусту ни истинной свободы, ни власти над миром.

В третьей версии явно есть аллюзии на «Шагреневую кожу» Бальзака, которая сокращалась в зависимости от честолюбивых желаний Рафаэля де Валантена. Чем больше в размерах и сильнее становился Кальвиноль при рождении, тем слабее и меньше становилась его мать. Бальзак писал, что в жизни есть два главных слова: *желать* и *мочь*. Желать – сжигает нас, мочь – уничтожает. Человеку грозит опасность, если он многого желает, но ещё большая опасность возникает тогда, когда он может это реализовать.

Научный подход Ершильда неоднократно сказывался на его представлении об общественных процессах как о примере естественного отбора. Но в «Кальвиноле» писатель отказался от прямого использования зооморфного кода. Основная часть романа состоит из фрагментарных сюжетных зарисовок о разных частях света, где происходят религиозные, политические или научные события. Например, во второй главе «Неудачник из Святого Бернхарда» показано, что восьмилетний Кальвиноль участвует в Крестовом походе детей на Святую землю в Иерусалим, который был инициирован Папой Иннокентием III в 1212 году. В этой части возникает немецкая тема, заявленная до этого образом Фауста. Власть исключительной личности и стремление к покорению мира являются здесь аллюзией на немецкий нацизм и создание отрядов гитлерюгенда. Папа символизирует сильную власть и харизматичность идеолога, католическая религия описывается почти как теория Третьего рейха, которая приводит к массовому фанатизму, в том числе среди детей и юношей.

Кальвиноль в начале Крестового похода был очень счастлив, что, несмотря на свой восьмилетний возраст, он был избран в ряды десятилетних немцев, направлявшихся в Землю Обетованную. В романе постоянно подчёркивается, как заманчиво чувство избранности, как оно мотивирует на членство в закрытых сообществах и приучает к борьбе за лидерство и власть. Параллельно идут отсылки к новозаветному детству Иисуса, поскольку

Кальвиноль отправился в Иерусалим на маленьком белом ослике со святой водой на локонах. За ним шли монахи, больные, инвалиды, чтобы прикоснуться к нему, а другие – чтобы прикоснуться к грязи из-под копыт его осла. Многие из участников похода утрачивали желание двигаться дальше и превращались в отступников: «они одичали» и «плевали ему вслед»[1]. От прохода этого «поезда» по торговым городам не было никакой пользы, кроме того, что «цены ещё долго не падали»[2]. Кальвиноль, как и другие дети, не дошёл до цели, но «обет всегда следовал за ним»: «Он не вернулся на свою родину, а пошёл окольными путями – он продолжал странствовать, но не по направлению к Иерусалиму»[3].

Следующая глава «Эль-Аламейн» переносит Кальвиноля в XX век в 1942 год в армию британского генерала Монтгомери, воюющего с немецко-итальянскими частями в Северной Африке. Девятилетний Кальвиноль не единожды вступает в драку с немецкими парнями за возможность побывать в туалете. Атмосфера пронизана тлетворными запахами, подробно описанными автором, немцы изъясняются потоком нецензурной лексики, пытаются унизить Кальвиноля, после чего тот бьёт обидчиков, и они падают на пол, на который «уже кто-то испражнился». Параллельно солдаты Монтгомери поют песню-молитву: «…Да получат счастье те, кто любят Бога. Береги маму и папу, Ингри и Монти, и Черчилля, и Бигглсс, и дедушку, и бабушку, и смерть всем немцам во имя Иисуса». В финале этой военной фантасмагории читателю становится ясно, что битва за туалетную комнату – это метафора исторического боя Монтгомери с немцами в Эль-Аламейне.

Немецкая тема продолжается в главе «Труд Шлимана». В ней описано, как Кальвиноль участвует в раскопках, проходящих в XIX веке. «Армию» Шлимана провожают с оптимизмом, цветами и надеждами, как настоящую армию – на фронт. Группа Шлимана организована по той же иерархической системе, как всё и всегда в Германии. В поезде участники едут по сторого

[1] *Jersild P.C.* Calvinols resa genom världen. S. 22.
[2] Ibid. S. 23.
[3] Ibid. S. 25.

заданным правилам: одни в мягких вагонах, другие на полу или в отстойниках с животными. Даже в туалете, не раз обыгранном автором как предмет всеобщих притязаний, шлиманцы сидят по иерархии и меряются размерами мужских органов. Здесь сатира Ершильда уже явно лишается карнавальной амбивалентности, присущей книге Рабле. Все политические конфликты в этом памфлете представлены как борьба за право единолично испражняться. Иными словами, человечество сражается не за высокие идеалы, а за возможность господствовать, проявляя низкие биологические инстинкты. В основе концепции писателя лежит убеждённость в действенности законов естественного отбора. Так, в эшелоне Шлимана вышестоящие едут в хороших условиях, остальных перевозят, как заключённых, без света и воздуха. Среди низших числятся эпилептики, участники с заячьей губой и те, кто мочился в кровать[1]. Если кто-то пытается нарушить порядок, его «подвергают допросу и процедуре осквернения»[2]. Девятнадцатилетний Кальвиноль, несмотря на свои интеллектуальные достоинства, не может стать избранным, так как у него не немецкая фамилия. Он должен почитать за счастье, что его взяли в экспедицию чернорабочим.

По ходу раскопок члены группы устраивают чёрные мессы и ждут быстрого результата своих деяний, так как Шлиман обещал им к Новому году вернуться домой. Однако время идёт, Троя не найдена, великая цель не достигнута. Рабочие получают конверты с заданиями, не зная ничего наперёд, но по-прежнему повинуясь воле лидера. Начинается дезинтерия и поедание лошадей в окружении снующих крыс. Этот фрагмент, создающий аллюзию на нереализованную немцами военную операцию блицкрига, обрывается, и действие переносится в 1935 год. Кальвиноль летит над Шампанью и размышляет о том, как труды шлиманцев приходят в упадок: «Что мы могли бы сделать для археологии, если бы выполнили всё. Нас

[1] Ibid. S. 43.
[2] Ibid. S. 41.

прервали, но Шлимана бы впечатлили наши результаты»[1]. Ключевой фразой всей главы становится риторический вопрос, характерный для памфлетной формы: «Как долго ещё Северная Европа будет ждать своего Шлимана?»[2].

К теме Германии, но уже вне проблемы арийской исключительности и претензий на мировое господство, Ершильд вернётся в главе «На немецкой земле», в которой тема власти подана в гротескно-фантастической форме. Действие перенесено в 1632 год, в эпизод битвы при Лютцене. Там на немецкой территории был убит шведский король Густав II Адольф. Кальвиноль выполняет в шведском лагере функцию псевдолекаря, в саквояже которого имеются отвар змеи, когти летучей мыши, зубы ангела и пр. Авантюристу-лекарю поручают реанимировать убитого короля. Тогда он высушивает его тело и надувает, как воздушный шар. Надувной король, ассоциирующийся с мыльным пузырём, король-иллюзия парит над полем боя в качестве вдохновляющего символа. Напомним, что Густав II Адольф – главная фигура шведского великодержавия. Но критика Ершильда в адрес разных проявлений власти не обошла стороной и национального героя страны. Правда, шведский монарх здесь – трагикомическая фигура, всего лишь парадная обложка, фетиш. Он лишь великая идея, которую нужно реинкарнировать, потому что психология масс требует героя.

В этой главе есть характерное замечание о карликах, образы которых появлялись во многих значительных шведских произведениях XX века. В эпизоде с убитым королём предлагается сначала посадить на коня вместо него карлика, но идея отвергается с формулировкой: «На карлика нельзя положиться, так как он с ума сойдёт от величия и начнёт творить самосуд»[3]. Биологическая теория о высших и низших организмах, которым предопределено своё место в природном мире, была опорной теорией Ершильда – в соответствии с его естественно-научной картиной мира. Но, как и у Энквиста, в его художественной системе просматривается

[1] Ibid. S. 61.
[2] Ibid. S. 39.
[3] Ibid. S. 96.

двойственное отношение к этой теме и к роли сильной личности в истории. Оба писателя, выпустившие романы на сходную тему в один и тот же год, продемонстрировали близкую идейную позицию: сильная личность опасна, страшны внушаемые ею идеи, но ещё более опасна слабая личность, которая проникается ими и, получив власть, не справляется с ней.

Помимо ключевой темы романа, Ершильд останавливается на других вопросах политической истории XX века. Одна из глав посвящена войнам на религиозной почве, в частности столкновению христианства и ислама, другая изображает тайваньский конфликт и «выращивание» солдат генералом Чан Кайши, «как другие выращивают рис». «Оловянные солдатики», прибывающие пачками в маленьких коробках, маршируют, как игрушечные зомби в американском Диснейленде рядом с Белоснежкой и Микки-Маусом. Тема Соединённых Штатов как кукловода в новой послевоенной эпохе затрагивается в главе о расизме, в которой столкновение белого и чёрного населения планеты приводит некоторых к устойчивому заблуждению, что человек с чёрными курчавыми волосами и плоским носом априори лишён интеллекта.

Американский контекст возникает и в главе о современных типах любви. Брак остался в прошлом, отношения строятся на случайных связях, на подавлении одного партнёра другим и имеют своим результатом венерические заболевания. Гораздо более эффектно сексуальность используется американцами в рекламе: например, когда обнажённые девушки обнимают автомобильные шины. Подобное утилитарное отношение проявляется к религии: для парней, приезжающих на бензоколонку Кальвинолля лечиться от заразных болезней, «религия – своего рода страховка с умеренной премией». У католиков, например, «Дева Мария болтается на шнурке зеркала заднего вида / jungfru Maria dinglande i ett snöre i backspegeln»[1]. У других вместо неё «болтается» портрет Патриса Лумумбы.

[1] Ibid. S. 126–127.

Наиболее яркими в художественном отношении можно считать главы, в которых Кальвиноль встречается с Мюнхгаузеном и пытается излечить огромное тело Брежнева.

Знаменитый барон посещает доктора Кальвиноля по собственному желанию, считая его родственной авантюрной душой. Он прибывает ради духовной беседы – обсудить свою «врождённую меланхолию», на что Кальвиноль иронически отвечает: «Вы парили над полем битвы на воздушном шаре, рассматривая страдание через перевёрнутый бинокль. <…> Летать на пушечном ядре – это бегство от рельности, эскапизм, безответственность. <…> Всегда будет пушечное ядро, воздушный шар, на котором можно улететь, чтобы не сталкиваться лицом к лицу с проблемами, если только случайно. <…> Вы даже не алкоголик, не опиоман, не ростовщик… почему кто-то должен вас жалеть?»[1] Но Мюнхгаузен остаётся эксцентричным интровертом, предпочитающим свою игру. В критическом отношении автора к его позиции просматривается осуждение всех, кто решил, что война и страдание не их дело.

Чтобы Мюнхгаузен соответствовал своему имени «Иеронимус» (что означает «святое имя», даваемое чаще всего монахам), Кальвиноль выписал ему рецепт: «ответственность – 0, 15; честность – 0,10; правда – 1,75; выносливость – 0,05»[2]. Но у барона есть аргумент в защиту своей безответственной позиции: «Первым шутником был Бог, который создал Адама… как я могу соревноваться с Богом?»[3]. Иными словами, так устроено всё мироздание, и ответственность за это лежит на Всевышнем.

В главе «Великий человек» Кальвиноль оказывается в Советском Союзе. На календаре 1962 год, Сталин умер, Хрущёв отправлен на пенсию. Глава государства Брежнев становится символом огромных территорий: «С головой на Украине и ногами на Камчатке и Владивостоке… Большой

[1] Ibid. S. 146–147.
[2] Ibid. S. 148.
[3] Ibid. S. 7.

человек вырос до таких размеров, что не мог подняться»[1]. Кальвиноля приглашают в качестве врача придать ему силы, чтобы он смог занять определённое положение. С безликой переводчицей Надеждой[2], которая ходит в сером платье с круглым воротничком и напоминает Крупскую, Кальвиноль обследует тело, объезжая его на машине и плавая по нему на корабле. Его маршрут пролегает через ноздри, среднее ухо, гортань, печень, желудок и т. д. От желудочных проблем Брежнева героев выкинуло на берег. В другой поездке – через ноздри «большого человека» – им дали топоры «прорубать выход»[3]. После банкета в Москве Кальвиноль потерял сознание и очнулся в качестве ордена «на богато украшенной груди секретаря». «Рядом с ним было два ордена Ленина. Один из них был молодым Лениным с энергичным лбом, он усердно работал с бумагой и ручкой. С другой стороны висел старый и парализованный Ленин, у которого одна половина тела была вялой, он был с потухшим взором, которым смотрел на свою бесконечную Россию. Выше висел орден Сталина. Он пнул Кальвиноля в голову и спросил, есть ли у него табак для трубки»[4]. Перед праздниками спускались на канатах чистильщики этих орденов. Осмотревшись, Кальвиноль заметил, что висит среди наград иностранных государств: «Соседи были более старые и хмурые, некоторые были смертельными врагами»[5].

Эта «советская» глава отличается повышенной гротесковой поэтикой. Однако Брежнев, как и Густав II Адольф, предстаёт у Ершильда без негативных политических коннотаций. Гиперболизация, которую применяет Ершильд, вызывает скорее сострадание к больному существу, столь же неподвижному, как бесконечная страна, которую он возглавляет.

Идеологическим центром всего памфлета можно считать главу «Акустические микробы». Эта часть написана как научная статья с посвящением Луи Пастеру, который в 1881 году первым выдвинул идею

[1] Ibid. S. 149.
[2] В шведском варианте *Nadezada*.
[3] *Jersild P.C.* Op. cit. S. 158.
[4] Ibid. S. 162.
[5] Ibid. S. 162.

существования микробов такого типа. Статья должна была дать ответ на три научных вопроса: «1. Можно ли вырастить акустические микробы с помощью фонографа. 2. Если первое условие выполнимо, то можно ли их классифицировать и разводить. 3. Можно ли воздействовать на них с помощью биологических методов и соответственно можно ли создать вакцину против этих микробов». До них мир знал только «микробы-знаки», которые были зафиксированы «на бумаге, камне, глине». Но, будучи зафиксированными, они находились в своей неактивной фазе, в то время как акустические микробы заражают на расстоянии 1000 метров[1]. Особо значим эффект эха, который может в три-четыре раза продлить их активную стадию. Фонографы, начиная с Эдисона, записывают их на плёнку, после чего все слышат их по-своему. Массовый перенос с фонографа на фонограф и с эффектом эха изменяет их. Характерно, что человек может сам не болеть, но являться их разносчиком. Определённая защита достигается в том случае, если удаётся расщепить их на шумы или закрыть рот»[2]. По мнению Ершильда, речь отличает человека от животного, но именно она становится источником распространения этих микробов, под которыми подразумевается информация. Её смысл искажается по мере достижения адресата.

Гротескный памфлет П.К. Ершильда становится иллюстрацией его центральной концепции о вреде ложных политических идей и господствующих в обществе иллюзий. Все пространства, в которых оказывается персонаж, заражены вирусом какой-либо идеологии. Роман, помимо прочего, отражает убеждённость П.К. Ершильда в абсолютной власти законов естественного отбора, который используется в политических целях.

В стиле и в изобразительных принципах письма очевидны черты «медицинской прозы» и влияния натурализма, но не французского образца, а немецкого и австрийского, напоминающего приёмы Альфреда Дёблина.

[1] Ibid. S. 77.
[2] Ibid. S. 78.

Однако форма многих произведений писателя, в том числе представленное памфлетное повествование о путешествии Кальвиноля, сознательно условна. Более того, проза П.К. Ершильда является в Швеции редким примером гротескового повествования. При построении хронотопа писатель использует и прямое фантастическое допущение, позволяющее соотнести разные эпохи.

«Путешествие Кальвиноля» – это одно из наиболее интертекстуальных произведений в Швеции: Ершильд использует большое количество аллюзий на тексты мировой литературы, среди которых главными остаются Новый Завет, произведения Данте, Дж. Свифта, И.В. Гёте и С. Лагерлёф. Очевидно также, что к середине 1960-х годов в оппозиционной социально-политической шведской прозе, как и в шведском кинематографе, стали превалировать антитеологические мотивы. Обращение писателей к первоосновам мировоззренческой картины протестантизма обнаружило его глубокий кризис, который в итоге привёл к постепенному угасанию религиозного чувства в стране и к поиску иных основ в национальной картине мира.

Содержание в высшей степени условного романа П.К. Ершильда, конечно, не укладывается в единственную жанровую модель, структура этого памфлета многослойна. Читатель воспринимает текст как синтетическую форму религиозно-политического *road movie* с элементами исторического и авантюрно-приключенческого жанров и интеллектуального «романа идей», как сатирический интертекстуальный пастиш-роман со свободной композицией и доминирующей гротескной образностью. Создание Ершильдом провокационной пародии на знаменитое произведение С. Лагерлёф говорит о том, что главными качествами писателя были бескомпромиссность и нонконформизм.

3.3. Политические мотивы в фэнтезийном романе А. Линдгрен «Братья Львиное Сердце»

В социокультурной жизни Швеции 1970-х годов по-новому зазвучали произведения Астрид Линдгрен. Этому способствовали как её активная

политическая позиция, так и сама эпоха: социал-демократия находилась в преддверии политического кризиса, возобновились дискуссии о шведском «третьем пути» и внутренних экономических реформах. Исследователь творчества А. Линдгрен К. Линдстен писала, что «в 70-е годы в Швеции стало принято поднимать политические и социальные вопросы даже на страницах детских книг»[1]. Линдгрен в эти годы, как когда-то в 1940-х, после выхода «Пеппи», оказалась в эпицентре общественных споров. В 1973 году вышло этико-политическое произведение А. Линдгрен «Братья Львиное Сердце», а в 1976 году в газете «Экспрессен» знаменитая сказочница поразила общественность беспрецедентным сатирическим памфлетом о крайностях шведской налоговой политики. Общественный резонанс её публикации был таков, что это стало одной из причин поражения правящей социал-демократической партии на выборах.

Идеология Линдгрен для многих была критерием истины, чему способствовала её бескомпромиссная позиция на каждом из этапов социальной и литературной жизни. Она в полной мере могла считаться духовным лидером нации, несмотря на пренебрежение к светским раутам, традиционному этикету и общепринятому уважению к власти. Ни она сама, ни её герои никогда не были «одними из многих».

Проза Линдгрен начала 1970-х годов существенно – если не сказать кардинально − отличается от её произведений 1940-х. Ранние произведения поражали разрушением литературного и этического канона, содержали немало спорных моментов по проблеме индивидуальной свободы и образу сверхчеловека. Автора привлекали пассионарные личности. Второстепенными героями были те, кто ждал их появления и вместе с ними перемен в своей судьбе. Отношение к таким персонажам разделило шведское общество, но большинство высказалось в поддержку писательницы, так как на том этапе Швеции требовался новый инициативный герой, не

[1] *Линдстен К.Э.* Указ. соч.

страшившийся ломать стереотипы. Тогда же, в 1940-х и 1950-х годах, стало очевидным, какое место занимает в Швеции детская и подростковая литература, насколько серьёзные социально-педагогические функции она выполняет. Исследователи справедливо отмечают, что шведская литература, с одной стороны, обладает определённой свободой по сравнению с детскими произведениями многих стран, поскольку создаётся в демократической стране, с другой стороны, она часто вынуждена следовать общественным курсом, воспитывать «в правильном направлении». Детским писателям гораздо труднее, чем создателям взрослой литературы, быть неангажированными авторами в государстве, в котором общественные институты пристально следят за соблюдением определённых педагогических и этических норм. К тому же со сменой эпох обычно меняется и нравственный климат, поэтому одно и то же произведение в разные времена может получать противоположные оценки.

В 1970-х годах наступила новая эпоха в литературе. Политика вышла на первое место, и на А. Линдгрен «посыпались нападки молодых радикалов за аморальность». Героев Линдгрен находили элитарными индивидуалистами, а саму писательницу обвиняли в том, что она не анализирует причины зла и социальной несправедливости»[1]. Вновь оказавшись под пристальным вниманием оппонентов, Линдгрен ответила подростковым фэнтези «Братья Львиное Сердце» (*Bröderna Lejonhjärta*, 1973)[2]. И этот текст оказался совершенно иным по этической направленности, нежели повести эпохи сороковых годов, и, очевидно, вряд ли устроил молодых радикалов.

Задолго до написания «Братьев Львиное Сердце» в книге Линдгрен «Крошка Нильс Карлсон» (*Nils Karlsson-Pyssling*, 1949) появился новый образ ребёнка – больного и одинокого. Таких одиноких детей волшебный дядюшка Лильонкваст уводил в другой мир, названный Страной Сумерек

[1] Там же.
[2] *Lindgren A.* Bröderna Lejonhjärta. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1973.

или Страной Между Светом и Тьмой. В сказке «Мио, мой Мио!» (*Mio min Mio*, 1954) страдающий ребёнок слышал в саду печальную птицу Горюн, предвещавшую тяжёлые времена. Настолько тяжёлые, что многим эти предвестия напоминали антиутопии К. Бойе «Каллокаин» и «1984» Дж. Оруэлла. По этой причине книгу Линдгрен находили деструктивной и пессимистической, не соответствовавшей оптимистической и идиллической эпохе 1950-х годов. В 1959 году А. Линдгрен выпустила сборник «Солнечная полянка» (в оригинале *Sunnanäng*), который снова вызвал противоречивые отзывы. В одном из интервью Линдгрен сказала, что хотела перенести «откормленных детей из муниципальных парков Народного дома за город и позволить им бегать босиком по райской солнечной полянке»[1], демонстрируя этим, что не всё в новом обществе кажется ей гармоничным и продуманным. Непростое отношение к шведской социальной системе отражено и в романе «Братья Львиное Сердце», которая в очередной раз удивила и литературоведов, и читателей. Книгу называют самым почитаемым из произведений Линдгрен и при этом самым критикуемым из всего, что ею написано. Повышенный интерес к произведению связан с тем, что тематика «Братьев» не является сугубо детской. Политический дискурс повествования выдвинул сказку в ряды взрослых произведений «социального негодования». Неудивительно, что в «Братьях Львиное Сердце» усматривают отклик А. Линдгрен на политическую риторику 1970-х годов.

В отличие от многих своих произведений в этой сказочной истории Линдгрен использовала среди приёмов вторичной условности фантастическое допущение и создание альтернативных миров. Действие разворачивается сначала в земной реальности, в которой изображён мальчик, медленно умирающий от тяжёлой болезни на кухонном диванчике в бедной квартире. Его мать озабочена своим личным несчастьем после ухода мужа. Ребёнок понимает, что он ей в тягость. Так разрушаются идиллические

[1] *Линдстен К.Э.* Указ. соч.

картины неразрывной связи между родителями и детьми, матерью и больным ребёнком. Линдгрен бесстрашно порывает с традицией патриархальных представлений о семейном очаге как источнике стабильности и счастья.

Как и в других произведениях писательницы, в которых дети находят близких людей не в родителях, а в ком-то другом, маленького Карла спасает старший брат Юнатан, заменивший ему отца. Причём – в подтексте – не только отца земного, но и Отца Небесного, мудрого и благородного, ставшего его защитником. Юнатан отличается удивительной красотой и добрым сердцем, он похож на принца с золотыми волосами, синими глазами и ласковой улыбкой. Он один заботится о больном мальчике, рассказывает ему по вечерам истории, греет по ночам медовую воду, чтобы избавить от тяжёлого кашля и утешает мыслью о существовании другой страны Нангиялы, где Карл будет жить весело и легко, избавившись от своих болезней. Он будет жить в Долине Вишен, удить рыбу и кататься на лошади, о которой так мечтал на земле.

Рассказ о духовной привязанности братьев строится от лица умирающего мальчика. Это редкий случай в литературе, когда повествование передоверено ребёнку, находящемуся в ожидании смерти. Приём позволяет усилить экзистенциальное звучание, придаёт повести эмоционально-лирическую интонацию и в то же время даёт читателю право по-разному интерпретировать рассказ, в том числе как сон или видение. Слабый по характеру и болезненный мальчик восторженно любуется прекрасным братом, достойным называться за своё благородство Юнатаном Львиное Сердце. Маленький рассказчик не скрывает собственных страхов и тревог, считая себя Карлом Заячье Сердце. Но Юнатан любит своего слабого, исхудавшего от туберкулёза брата и зовёт его ласково Сухариком.

Вторая часть повествования начинается после неожиданного трагического происшествия: дом Сухарика загорелся, и старший брат, спасая его, прыгнул с ним вниз, держа его на спине. Умирая, он сказал: «Не плачь,

Сухарик. Мы увидимся в Нангияле!»[1] Так Линдгрен возвращается к образу Страны Сумерек, т.е. миру смерти как иному, альтернативному пространству, где течёт время «костров и сказок».

Образ другого мира обнаруживает родство с христианскими образами потусторонних миров в произведениях Г.Х. Андерсена («Девочка со спичками»), Ч. Диккенса («Колокола»), Ф.М. Достоевского («Мальчик у Христа на ёлке»). Духовные идеальные пространства были местом притяжения романтических героев Новалиса, Э.Т.А. Гофмана, В. Гауфа, Э. По. Но мотив двоемирия у Линдгрен показывает, что повесть написана не только о прагматичной земле и духовном небе. И сами герои не эскаписты романтической эпохи. Они «революционеры духа», оказывающиеся, однако, в каждой из реальностей несвободными от социальной иерархии и трудного этического выбора.

Социальная тематика вкрапляется в повесть постепенно: после пожара общество призрения бедных дало Сухарику и его матери старую мебель, и «мамины тётеньки», которые бегали к ней «со своими тряпками, муслинами и прочим барахлом», «тоже дали кое-что»[2]. Умиравший Сухарик по-прежнему лежал на старом диванчике в кухне, так как в единственной комнате жила мама, которая шила для состоятельных дам. Никто, как и раньше, не проявлял к ребёнку сострадания. Напротив, он знал, как все сожалеют, что умер не он, а его брат: «Бедная вы, фру Лейон! Ведь именно Юнатан был у вас такой замечательный!»[3]. Ни слова в своём внутреннем монологе ребёнок не говорил о матери. Она не заботилась о нём. Одинокое и неблагополучное состояние так тяготило мальчика, что он ждал перехода в Нангиялу, где в итоге и оказался.

После краткой идиллической картины встречи с Юнатаном, показавшим ему их дом в Долине Вишен и подарившим чудесного коня

[1] *Линдгрен А.* Братья Львиное Сердце / Пер. с швед. Н.К. Беляковой, Л.Ю. Брауде. М.: АСТ; Астрель, 2009. С. 15.
[2] Там же. С. 14.
[3] Там же. С. 14.

Фьярала и удочку для ловли рыбы, начинается новый этап в судьбе двух умерших братьев. Текст обретает политическое содержание: Юнатан рассказывает о другой стране – Долине Терновника, в которой власть принадлежит тирану Тенгилю, управляющему жителями с помощью драконши Катлы[1]. Элементы волшебной сказки переплетаются с элементами политической притчи. Текст полностью перестраивается и становится описанием борьбы против диктатуры Тенгиля[2]. Диктатор изображён как чёрный рыцарь из страны Карманьяка. Средневековая рыцарская атрибутика, наличие замка, обнесённого каменной стеной, власть над огнедышащим драконом, управляемым с помощью волшебного рога, являются элементами фэнтези. Из фэнтези заимствуется и принцип изображения двух противоборствующих миров, противостояние которых составляет авантюрную канву повести. На средневековый эпос Линдгрен опирается и при изображении положительных героев. Прямая ассоциация связывает Юнатана с Ричардом Львиное Сердце.

Благородный Юнатан помогает жителям Долины Терновника. Он в одиночку спасает из пещеры Катлы заключённого в ней узника Урвара – лидера освободительной борьбы. В то же время появляются противоречивые характеристики тех, кто возглавляет это движение за новый порядок. Добро и Зло у Линдгрен неоднозначны. Например, рыжеволосый охотник Хуберт из Долины Вишен тщеславен и завидует другому лидеру движения – Софии. София, хозяйка идиллического сада, повелевающая мудрыми белыми голубями, несмотря на своё символическое имя, недостаточно дальновидна, не доверяет словам Сухарика и поддаётся на обман предателя. Предатель Юсси, по прозвищу Золотой петух, напротив, внушает доверие доброжелательностью и весёлым нравом. Урвар, главная фигура среди повстанцев, после освобождения готов вести за собой людей, не сомневаясь в своём праве на насилие.

[1] Katla – древнескандинавское женское имя, означающее «варочный котел». Это также название вулкана в Исландии.
[2] Tengil – вариант древнескандинавского имени Thengill, обозначавшего «господин».

Основным в повести А. Линдгрен становится этический конфликт: Юнатан спрашивает Урвара, готов ли он убивать врагов, чтобы освободить Долину Терновника, на что тот без сомнений отвечает утвердительно. Но Юнатан в отличие от него не готов убивать.

«– Даже если речь пойдёт о спасении твоей жизни? – спросил Урвар.

– Да, даже тогда, – ответил Юнатан.

Урвар этого никак не мог понять…»

Когда после победы и гибели людей в Долине Терновника многие плакали, Урвар не плакал: «Только не Урвар»[1], напишет Линдгрен.

«– Если бы все были такими, как ты, – сказал Урвар [Юнатану], – то зло безраздельно и вечно правило бы миром!

Но я тогда сказал, что если бы все были как Юнатан, то на свете не было бы никакого зла»[2].

Этот главный диалог повести напоминает разговор между Соней и Раскольниковым, между Пленником и великим инквизитором, между Пилатом и Иешуа[3]. Линдгрен тоже возвращается к теме Достоевского, к размышлению об этических границах дозволенного, о необходимости внутреннего самосовершенствования, а не насильственного изменения мира. Объясняя свою позицию в 1978 году при вручении ей Премии мира немецких книготорговцев, Астрид Линдгрен назвала свою речь «Только не насилие». Она явно вернулась к универсальным ценностям, как большинство писателей, начинавших с революционных произведений, а затем разочаровавшихся в практике социально-политических реформ.

Изображённая в романе страна смерти Нангияла, в которую так стремился попасть маленький Сухарик, перестаёт быть идеальным пространством. Произведение наполняется антиутопическим содержанием.

[1] *Линдгрен А.* Братья Львиное Сердце. С. 231.
[2] Там же. С. 225–226.
[3] О.С. Сухих в своих работах об интертекстуальности «Легенды о великом инквизиторе» называет и другие произведения: «Мать» М. Горького, «Пирамиду» Л. Леонова, «Вариант» Л. Бородина, «Покушение на миражи» В. Тендрякова, «Мнимые величины» Н. Нарокова и другие. См.: *Сухих О.С.* «Великие инквизиторы» в русской литературе XX века. Н. Новгород: Медиаграфик, 2012.

Исходом этой истории становится новая смерть Юнатана от огня Катлы, за которым уже в следующий – третий – мир вновь мужественно последует и его младший брат. Ещё один переход Сухарика в новый мир Нангилима через вторую смерть − это новая страшная попытка стать сильным, стать счастливым. Последние слова повести: «О, Нангилима! Да, Юнатан, да, я вижу свет! Я вижу свет!»[1] можно истолковать по-разному: от патетического утверждения до трагического отрицания возможности обрести Свет, так как переходы из одного мира в другой множатся, а веры в существование идеального пространства становится всё меньше.

В этой трагической истории переосмысливаются и христианская картина мира, и мировоззренческие концепции романтиков. Потусторонний мир наполняется теми же социальными и психологическими конфликтами, что и мир земной. Социальное зло показано как неизбывное, рождаемое злом каждого отдельного человека, которое может сосуществовать с благородными порывами.

В биографической книге о Линдгрен М. Стрёмстедт писала, что когда «взгляд на Зло представлен не так однозначно, свет Добра видится яснее, чётче становится и тьма, и чёрные злые тени»[2]. На героев Линдгрен падают именно такие тени, которые «вырастают из мира агрессивности и бурных эмоций. Любовь и Добро спят бок о бок с разрушительным, готовым воспламениться Злом»[3]. Все персонажи писательницы, которые обладали сильными, эмоциональными характерами, были способны на агрессивные действия, оправданные целью, справедливостью мести. Герои, не желающие «переступить черту», как правило, наоборот, изображаются уравновешенными, лишёнными экзальтации. Их энергия направляется внутрь их самих, им важнее личная гармония, нравственная цельность, в отличие от тех, чья энергия направлена на преобразование мира.

[1] *Линдгрен А.* Братья Львиное Сердце. С. 253.
[2] *Стрёмстедт М.* Указ. соч. С. 224.
[3] Там же. С. 224.

К моменту создания книги Линдгрен явно сменила некоторые акценты: в ранних произведениях писательница боролась со злом с помощью активных героев, которые сами могли легко преступить закон; в последних произведениях, напротив, содержатся элементы христианской этики. Юнатан явно изображён христоподобным: всепрощающим, любящим людей, готовым на жертву. Никого не убив в сражении, он оказывается смертельно ранен и умирает, по-прежнему никому не желая зла. Неоднократно на вопрос Сухарика, почему он так поступает, зачем рискует жизнью, помогает людям, не мстит врагам, Юнатан отвечает, что человек не должен быть «маленькой кучкой дерьма» («en liten lort»).

Это выражение А. Линдгрен таит не только психологический смысл, касающийся поведения отдельных людей. О подобной ответственности она говорила, имея в виду и государство. В контексте шведской истории это связано как с внешней политикой, так и с внутренними социальными программами. В этом понимании ответственности отразилось её разочарование в социал-демократии, забывшей об идеалах «Дома для народа» и вернувшейся, по её убеждению, к классовой борьбе, за которой стоит извечное стремление к власти.

В результате ни одна книга Линдгрен, даже «Пеппи Длинныйчулок», не подвергалась такой резкой критике, как «Братья Львиное Сердце»: «Выйдя в свет в 1973 году, “Братья Львиное Сердце” оказались несвоевременной книгой. Книги 70-х были поучительными этюдами на социальные темы о роли полов и загрязнении окружающей среды; о директоре Франте, который загадил весь мир, о маме, которая работает слесарем-водопроводчиком, о папе, который надел передник и готовит еду»[1]. Марксистские литературоведы из Гётеборга обвиняли Линдгрен в том, что она представляет зло лишь с одной стороны и считает смерть решением всех проблем. Ула Ларсму в статье «Если бы все были, как Юнатан» (1983) написал, что «пацифизм Юнатана – безусловно, благородное качество, но он

[1] Там же. С. 221.

не выдерживает испытания действительностью»[1]. Радикалы, боровшиеся с империализмом, надеялись дожить до победы над ним в этой, а не в следующей жизни и потому тоже были возмущены. Психологи со своей стороны считали недопустимым изображать ситуацию, в которой дети вынуждены умирать дважды и приумножать этим и без того немыслимое переживание смерти. Последний эпизод повести, в котором Юнатан призывает Сухарика не бояться смерти и снова последовать за ним, вообще воспринимался как призыв к детскому самоубийству. Повесть, таким образом, вызвала критику и по политической, и по этической причине.

Пер Кристиан Ершильд тоже задавался вопросом о позиции Линдгрен, но пытался защитить её: «На стороне какой политической партии стоит Астрид Линдгрен? Понимает ли она, что делает? Пишет ли она сердцем или умом? Если она пишет умом, то какие взгляды разделяет: социал-демократические, центристские, коммунистические или взгляды Глиструпа…[2] Провести подобные разграничения трудно, их необходимо сочетать с уважительным отношением к художественному произведению, с мудростью и, возможно, с некоторым чувством юмора»[3].

В защиту Линдгрен выступили и дети, которые, по опросам, тоже воспринимали смерть как преображение, превращение[4]. Больные дети и их врачи благодарили Линдгрен за терапевтический эффект, который давала такая книга, успокаивающая и примиряющая со смертью. Линдгрен не возражала против подобного восприятия текста, но отрицала всевозможные религиозные спекуляции на эту тему, не навязывала представлений о загробном царстве и называла своё понимание мироздания агностицизмом. Рецензентам Линдгрен отвечала, что главное для детей – знать, что это сказка, а в сказке случается всякое.

---

[1] Там же. С. 220.

[2] Могенс Глиструп (*Mogens Glistrup*, 1926–2008) – датский адвокат, политик, основатель «партии недовольных».

[3] Цит. по: *Стрёмстедт М.* Указ. соч. С. 221–222.

[4] Маргарета Стрёмстедт проводила анкетирование в школах для подготовки первой в Швеции детской передачи о смерти.

Ранее А. Линдгрен не обращалась к изображению потустороннего бытия и не использовала столько символических образов христианства. Критики отмечают значение образа белого голубя – Юнатана, который прилетал к умирающему Сухарику. Белый голубь является символом Святого Духа, что подтверждает и без того открытое сопоставление Юнатана с Христом, а старого Маттиаса – с Богом Отцом. Предатель Юсси ассоциируется с Иудой Искариотом, Долина Вишен в Нангияле – с раем[1]. Двойной переход героев сначала в Нангиялу, а затем в Нангилиму, в которой не должно быть смерти и зла, воспринимается критикой и как влияние католического представления о чистилище и рае, навеянного «Божественной комедией» Данте[2].

Бу Лундин в рецензии 1973 года выдвигал даже идею о том, что Юнатан и Карл никогда не попадали в Нангиялу, что всё происходящее – это мечты умирающего от туберкулёза Карла, который впервые умирает именно в тот момент, когда видит свет. Толкование Лундина, таким образом, переводит текст повести в реалистический план повествования.

Сама Линдгрен не участвовала в литературоведческих дискуссиях, зато активно общалась с детьми. На многочисленные просьбы маленьких читателей рассказать, что случилось с братьями в Нангилиме, она написала, что ребята поселились в Долине Яблонь на хуторе Маттиаса, что они могут теперь строить хижины, объезжать леса; Карл получил свою собаку по имени Мекке. Тенгиль и Юсси не попали в Нангилиму. Они оказались в другой стране с названием Локруме (Lokrume). Поскольку так называется один из церковных приходов на острове Готланд, то этот факт можно понять двояко: возможно, Линдгрен настолько скептически воспринимала попытки придать повести религиозное толкование, что отправила туда отрицательных персонажей. В то же время они могли оказаться там в воспитательных целях,

[1] *Tapper S., Eriksson S.* Biblisk symbolism: en undersökning om den bibliska symbolismen i Bröderna Lejonhjärta. Student teser. Universitet i Gävle. Ämnesavdelningen för religionsvetenskap, 2001.

[2] *Lundin B.* Skorpans slut blir välbelyst // Expressen. 2009. 26 okt. [Электронный ресурс]. Режим доступа:http://www.expressen.se/kultur/skorpans-slut-blir-valbelyst/ (дата обращения: 26.09.2015).

тем более что текст действительно содержит много библейских аллюзий. Интерес Линдгрен к христианской этике подтверждается и другими её поздними произведениями: она выпустила сборники «Рождественские рассказы» (*Julberättelser,* 1985*),* «Счастливого Рождества в доме!» *(God Jul i stugan!,* 1992*)* и повесть «Рождественские каникулы – прекрасное изобретение, сказала Мадикен» *(Jullov är ett bra påhitt, sa Madicken,* 1993).

В тени политических и религиозных дискуссий остались другие аспекты повести. В частности психологический и философский мотив двойничества, духовное родство между братьями. Приём настолько часто присутствует в шведской литературе, что его можно считать одним из основополагающих, ментальных. Известно, что история создания этой сказки о братьях необычна. Сначала Линдгрен увидела странный метафизический пейзаж вблизи озера Фрюкен, похожий на «рассвет человечества»[1], затем на кладбище в Виммербю прочла на одном из надгробий: «Здесь покоятся новорождённые братья Фален, умершие в 1860 году». «Я поняла, – говорила Линдгрен, – что сочиню сказку о двух братьях и смерти»[2]. Окончательно идея о сильном и слабом братьях, старшем и младшем, символизирующая сложное единство, посетила автора на съёмках фильма об Эмиле из Лённеберги, когда отбирали мальчиков на роль Эмиля: «Вокруг маленького Янне Ульсона царила суматоха, мелькали вспышки фотоаппаратов. Когда всё закончилось, Янне соскользнул со стула и примостился на колени к старшему брату. Он прижался к нему, и брат тоже обнял его и поцеловал в щёку. Тогда я поняла, что передо мной братья Львиное Сердце»[3].

Возникает закономерный вопрос, как связано произведение Линдгрен с романом Достоевского, с которым ассоциируется благодаря названию? На наш взгляд, не только проблематика «Легенды о великом инквизиторе» роднит «Братьев Львиное Сердце» с «Братьями Карамазовыми». Их

[1] *Стрёмстедт М.* Указ. соч. С. 213.
[2] Там же. С. 214.
[3] Там же. С. 214. Слова Астрид Линдгрен приводит и Виви Эдстрём в своей работе о её творчестве: *Edström V.* Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1992.

объединяет идея глубокой психологической связи противоположных натур. Достоевский подчёркивал сложное единство образов инквизитора и Пленника, как и единство четырёх братьев Карамазовых. Развоплощение качеств единой личности в разных образах показывает, что в каждом из них есть черты остальных.

А. Линдгрен действительно использует сходство названий: «*Bröderna Karamazov*» и «*Bröderna Lejonhjärta*», но не создаёт столь сложной образной системы, хотя её братья тоже имеют общее начало. Однако в отличие от Карамазовых их начало светлое, христоподобное. Но есть у братьев и отличие: сила и слабость духа. Осознавая свою слабость, Сухарик старается стать достойным брата, растёт духовно во время пребывания в Нангияле. Очевидно, что для А. Линдгрен, как и для С. Лагерлёф, важно не то, какими качествами человек обладает с рождения, а то, какой выбор он сделает в трудных обстоятельствах. Стремление Карла научиться всепрощению у Юнатана превращает произведение в христианскую «педагогическую поэму».

Но герой сказочного романа воспитания «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» в идеалистическом мире Лагерлёф обретает счастье на земле, а братья в романе Линдгрен не находят его даже в смерти. Характерно, что композиционно роман строится как линеарное повествование, но внутри используется конструкция mise en abyme, позволяющая показать повторяющуюся бесконечность политических противоречий.

Финал произведения открыт: Линдгрен приходит к выводу, что всякое преобразование мира сопрягается с насилием, значит, зло неизбежно, и добро обнаруживает свою нежизнеспособность. В то же время она предлагает поверить в *идеального человека*, не переступающего черты даже во имя благой цели. Политические мотивы переплетаются в романе с морально-этическими, которые в итоге становятся главными. При этом, почти отказывая земной реальности в существовании добра, Линдгрен говорит о

поиске идеала: нравственного человека в нравственном мире, используя для этого фэнтезийно-притчевую форму.

Как следует из логики произведений Линдгрен разных лет, её взгляды на социальную активность эволюционировали: от образов Пеппи и Карлссона, в которых были черты ницшеанского сверхчеловека, она пришла к образу Юнатана, символизирующему христианский гуманизм. Изменился и характер художественной условности: от гиперболизации активных качеств героев и построения эксцентрических ситуаций мудрая Астрид Линдгрен пришла к изображению идеального человека и использованию поэтики христианского символизма.

В конце XX века в Швеции вышло большое исследование «Лучшие книги шведского народа»[1], в котором на основе опроса был представлен рейтинг главных произведений Швеции XX столетия. Книг Линдгрен в нём оказалось больше всего, причём «Пеппи» и «Братья» заняли соответственно второе и третье места среди 100 номинаций. Нарушительница границ Пеппи по-прежнему тревожит воображение, и публикации о ней не прекращаются. Даже в недавно вышедшем шведском журнале «Kupé» снова есть статья «Пеппи – хакер», где идёт разговор о возможных голливудских интерпретациях этого образа наряду с другими известными персонажами шведской классики, сказками братьев Гримм и Библией[2]. Судя по популярности самой непослушной девочки планеты и по её новым воплощениям, включая образ Лисбет Саландер, мир ещё не прошёл такой эволюции, какую прошла в своём творчестве автор книги о ней.

3.4. Сиквел П.К. Ершильда «Хольгерссоны» и генезис образа карлика в шведской прозе XX века

Мы неоднократно отмечали, что в нескольких текстах шведской литературы XX века критическое отношение авторов к действительности выражается с помощью символического образа карлика. Начало развитию

[1] Svenska folkets bästa böcker / Red. Y. Nilsson, U. Nyrén. Borås: Diagonal Förlags AB, 1997.
[2] *Burman C.* Pippi – The hacker // Kupé. 2015. 7 aug. S. 28–30.

образа было положено в 1905–1907 годах, когда вышла упоминаемая литературная сказка Сельмы Лагерлёф «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции» (*Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*)[1]. Она создавалась в эпоху пристального внимания шведов к проблеме детской психологии и вопросам воспитания. Поскольку перед автором была поставлена практическая задача − создать занимательный учебник по географии, Нильс за время путешествия по стране знакомится со всеми шведскими областями, узнаёт о лесах, озёрах, рудниках. Но Лагерлёф поставила перед собой и этическую цель: она стремилась показать взросление непослушного мальчика, который за свой злой нрав и неверие в Бога понесёт наказание, а затем осознает свои ошибки и вернётся домой нравственно возродившимся. Напомним, С. Лагерлёф в своих произведениях использовала триаду преступление–наказание–примирение.

Наказание Нильса состояло в его превращении в крошечного человечка. Характеризуя новый облик мальчика, Лагерлёф не употребляет слово «*dvärgen»*, которое переводится как «карлик», а использует слово «*tummetott*»[2], которое Л. Брауде переводит как «малыш-коротыш»[3]. Это объясняется тем, что Нильс не является карликом в полном смысле этого слова, он всего лишь мальчик небольшого роста. Литота, используемая автором, становится символическим отражением низких качеств Нильса.

Обратим внимание, что главный порок Нильса Хольгерссона назван автором сразу, на первой странице книги. Заключается он в стремлении мальчика к власти: наконец-то он будет «сам себе хозяин»[4]. И лишь затем С. Лагерлёф добавляет, что Нильс не ходит в церковь, «жесток с животными и недобр к людям»[5]. Автор объявляет стремление к величию, гордыню и безверие объявляются автором главными опасностями на пути становления

[1] *Lagerlöf S.* Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige. Stockholm: Bonniers juniorförlag, 1981.
[2] Ibid. S. 28.
[3] *Лагерлёф С.* Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции / Пер. с швед. Л. Брауде. СПб.: Художественная литература, 1991. С. 26.
[4] Там же. С. 6.
[5] Там же. С. 7.

личности. За нарушение существующей нормы ребёнок наказывается обращением в малое, т. е. в ничтожное с физической точки зрения существо, с которым не считаются даже животные на скотном дворе. Сила, которой обладал Нильс до превращения, не романтизируется, а критикуется.

В детской прозе толкование силы ребёнка и его волевых качеств различно. Достаточно назвать «Пеппи Длинныйчулок» А. Линдгрен в Швеции или «Алису» Л. Кэрролла и «Гарри Поттера» Д. Роулинг в Великобритании. Неудивительно, что эти протестные формы детского поведения возникли в самых нормативных обществах. Близость шведских и английских педагогических установок старой школы также не подлежит сомнению, поскольку система воспитания, как и многие иные социальные формы жизни, были заимствованы шведами у англичан. В случае с Нильсом действуют, конечно, старые педагогические нормы. Его карликовость является формой наказания за желание возвыситься над другими. Так же, как у Д. Свифта, *метафора роста* становится средством оценочной характеристики героя.

Поскольку в нравственной трактовке темы взросления Лагерлёф следует традиции, то её герой показан в эволюции: злой ребёнок, претерпев унижения в обличье карлика и поняв, каково быть беззащитным, проникается состраданием к слабым существам, становится их защитником, нередко рискуя жизнью и жертвуя собой во имя блага своих друзей. В то же время Лагерлёф к финалу лишает образ коротыша однозначности. Если вспомнить немецких романтиков, то у В. Гауфа в «Маленьком Муке» метафорический осмысленный низкий рост персонажа имел положительные коннотации, а в «Крошке Цахесе» Э.Т.А. Гофмана − отрицательные. У Лагерлёф, создавшей свой текст в эпоху неоромантизма, образ карлика был уже более сложным, амбивалентным, содержал в себе оба начала. Подчёркивает это и финал: чтобы увидеть улетающую от него стаю, Нильс *поднялся* на холм, и «сердце мальчика стеснила такая тоска, что он, пожалуй, готов был опять стать Малышом-Коротышом, чтобы снова, сидя *верхом*, летать по свету *над* сушей и

морем вместе со стаей диких гусей[1] / Och pojken kände en sådan längtan efter de bortflygande, att han nära nog önskade att återigen vara Tummetott, som kunde *rida över* land och hav med en vildgåsflock»[2] (выделено мною. – *Д. К.)*. Имеет смысл вспомнить «Медного всадника» А.С. Пушкина[3], «Шинель» Н.В. Гоголя[4], «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского[5], на которые С. Лагерлёф часто ориентировалась и в которых двойственность самооценки персонажей была концептуально прописана.

Кроме того, в сказочной повести Лагерлёф есть ещё один план: во время путешествия Нильс начинает воспринимать себя как часть большого мира, великой и прекрасной страны. Текст, таким образом, содержит патриотическую составляющую: Нильс не только знакомится с географией родного края, но и постигает ментальные основы шведской державы, становится достойным гражданином своей великой родины. Через два года, в 1909 году, Шведская академия при вручении С. Лагерлёф Нобелевской премии по литературе отметит «высокий идеализм» её произведений.

Образ карликового человека, борющегося со своим внутренним злом, придали произведению Лагерлёф узнаваемость, даже архетипичность. В одной из рецензий текст был назван «Евангелием от Лагерлёф». И всё же создательница «Нильса» первой в Швеции ушла от пасторальности и сентиментальности в решении сложной темы детского эгоцентризма, оставляя

---

[1] Там же. С. 514

[2] *Lagerlöf S.* Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige. S. 596.

[3] По данным Д. Шарыпкина, «Медный всадник» А.С. Пушкина был издан на шведском в 1887 году в антологии русской поэзии: Ryska skalder. Dikter af Puschkin, Lermontoff, Nekrasoff. Översätta af G. Aminoff. Borgå, 1887. О влиянии поэмы Пушкина на «Путешествие Нильса…», в частности на главу «Карлскруна», см.: *Шарыпкин Д.М.* Русская литература в скандинавских странах. Л.: Наука, 1975. См. также: *Terras V.* Two bronze Monarchs // Scandinavian Studies. 1961. Vol. 33. № 3. P. 150–154.

[4] О влиянии произведений Гоголя на творчество Лагерлёф см.: *Nikolajeva M.* Selma Lagerlöf ur ryskt perspektiv. Lagerlöfstudier. Göteborg, 1991; *Nikolajeva M*. När Sverige erövrade Ryssland. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996; *Edström V.* livets vågspel. Stockholm: Natur och kultur, 2002; *Кобленкова Д.В*. Н.В. Гоголь и шведская художественная литература («Шуба» Я. Сёдерберга, «Император Португальский» С. Лагерлёф, «Лицо Гоголя» Ч. Юханссона, «Гоголь» Т. Транстрёмера) // Десятые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и его творческое наследие. Мат-лы Междунар. науч. конф. М.: Фестпартнёр, 2011. С. 286–293.

[5] На влияние произведений Ф.М. Достоевского указывают почти все шведские исследователи творчества С. Лагерлёф и авторы учебников по истории шведской литературы. См.: *Hägg G*. Op. cit.; *Ohlmarks Å., Bæhrendtz N.E.* Op. cit.; *Glans S*. År 100dets svenskar. Stockholm: Norstedts, 1998; *Olsson B., Algulin I.* Litteraturens historia i Sverige. Stockholm: Norstedts, 1995; Den svenska litteraturen. Genombrottsiden. 1830–1920 / Red. L. Lönnroth, S. Delblanc. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1999.

читателю много текстуальных загадок и право на их вольную интерпретацию. Во многом это объясняется наличием неоднозначно трактуемых бинарных оппозиций добра и зла, падения и воскресения, преступления и наказания.

Можно было бы добавить, что писательница, избегающая однозначности и склонная к парадоксальным финалам, по-своему обыграла классическую тему «маленького человека», используя семантическую многозначность этого выражения. Это добавило дискуссий на тему слабости и власти в шведской литературе XX века[1].

После такого художественного воплощения темы образ карлика стал актуализироваться в самые сложные социальные и политические периоды шведской общественной жизни. Так, во второй раз эта тема прозвучала в Швеции через несколько десятилетий, в сложном историческом контексте − во время Второй мировой войны, когда Европа познала крах утилитарных построений начала XX столетия, в том числе нравственных идеалов Лагерлёф. Готическая вертикаль христианских ценностей перевернулась: на её вершине оказался критикуемый ранее индивидуализм. Литература этого периода фактически осознала своё поражение: её педагогическая функция не принесла результатов. Но авторы, вынужденные отражать становившиеся всё более апокалиптичными конфликты новейшей истории, по-прежнему стремились создавать нравственные учебники жизни.

Так, в 1944 году с философско-политической повестью-притчей «Карлик»[2] выступил другой крупный шведский писатель, представитель военного поколения, прозаик и поэт-экспрессионист Пер Лагерквист (*Pär Lagerkvist,* 1891–1974). Его демонический персонаж стал новой − трагической − версией образа карлика. Лагерквист сразу сменил акценты: в физиологическом плане его герой – карлик с рождения, т. е. с генетической

[1] Подробнее об этом см. в нашей статье: *Кобленкова Д.В.* Слабость и власть: личность в произведениях Н.В. Гоголя и в шведской художественной литературе (Я. Сёдерберг, С. Лагерлёф, Ч. Юханссон) // Кобленкова Д.В., Шарапенкова Н.Г., Ошуков М.Ю., Орлов С.В. Неклассический XX век. Ч. 2. Литературные конвергенции: Швеция–Россия–Америка / Под ред. В.В. Дудкина. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. С. 4–22.

[2] *Lagerkvist P.* Dvärgen. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1999.

патологией. По отношению к нему автор употребляет термин «*dvärgen*» – карлик в общепринятом значении слова, а не просто «малыш» или «крошка». Здесь метафора низкого роста используется как средство отражения психологии нацизма. Персонажу Лагерквиста незнакома проблема этического выбора; ущербность карлика становится аллегорией деструктивного начала в человеческой природе. Таким образом, приём возвращает свою негативную семантику, которая была присуща персонажам первого произведения такого типа – лилипутам Д. Свифта.

Кроме того, Лагерквист переходит к форме «я-повествования». Там, где Лагерлёф использует несобственно-прямую речь и сохраняет над героем власть автора как аналога справедливого Бога, Лагерквист оставляет только голос персонажа, пытаясь показать мыслительные схемы нового претендента на роль сверхчеловека. И герой начинает с оценки своего карликового совершенства: «Рост у меня хороший, 26 дюймов, сложен я пропорционально, разве что голова великовата»[1]. Вспомним начало «Житейских воззрений кота Мурра» Гофмана: «…ни тем, кто прочитает, ни тем, кто не прочитает эти строки, не понять моего высокого вдохновения, ибо никому не ведомо, как высоко я воспарил!.. Вскарабкался, было бы вернее сказать…»[2]

Весь текст Лагерквиста – это не рефлексия напуганного Нильса Хольгерссона, а своего рода «Mein Kampf» потенциального властителя Европы. Размышляя о власти, вере и Христе, карлик констатирует, что весь мир ничтожен и все, как и он, мечтают о власти: и Понтий Пилат, и сам «Искупитель грехов». Причём Христос, с точки зрения героя, жесток, способен «пожрать» своим огнём «весь мир»[3], и на молитвы страждущих «Распятый не отвечает»[4]. В шведском искусстве неоднократно будет использоваться мотив молчащего Бога. Но у Бергмана «высокие» герои

[1] *Лагерквист П.* Карлик / Пер. с швед. В. Мамоновой // Лагерквист П. Соч.: В 2 т. Харьков: Фолио. 1997. Т. 2. С. 7.
[2] *Гофман Э.Т.А.* Житейские воззрения кота Мурра / Пер. с нем. Д. Каравкиной, В. Гриба. М.: Художественная литература, 1990. С. 8.
[3] *Лагерквист П.* Указ. соч. С. 20.
[4] Там же. С. 127.

пытаются услышать Бога и разобраться в себе, а «низкие» герои Лагерквиста утверждают, что «люди любят смотреться в мутное зеркало»[1], чтобы найти себе оправдание в несовершенстве мира и не видеть собственных пороков.

Если в начале века образ карлика трактовался с нравственной точки зрения, то к середине XX века он имел политическое и психоаналитическое измерение. С одной стороны, образ стал метафорой конкретной политической идеи − нацизма, с другой – универсальным символом иррациональности человеческого сознания. У Лагерквиста иррациональное начало особенно торжествует во время государственного хаоса; в момент гармонии такой герой, напротив, тоскует и ждёт своего часа: «Если я правильно понимаю моего господина, он не сможет долго обходиться без своего карлика»[2].

Повесть-притчу Лагерквиста можно воспринимать и как полемику с государственной идеологией Швеции, которая осталась в стороне от борьбы с нацизмом, в чём-то уподобилась Нильсу Хольгерссону и которой ещё стоит заслужить прощение, пройдя очищение страданием.

В эпоху активного строительства «Дома для народа» к образу карлика обратилась Астрид Линдгрен. На этот раз он стал альтернативой однообразному, тоскливому существованию в послевоенном «обществе всеобщего благоденствия».

Сначала в 1949 году появился рассказ «Крошка Нильс Карлссон» (*Nils Karlsson-Pyssling*). Нет сомнений в том, что Линдгрен написала интертекстуальное произведение: она открыто использовала имя Нильс и тот же образ *малыша, крошки,* как и Сельма Лагерлёф. Внешне Карлссон был копией маленького Нильса Хольгерссона: «Это был обыкновенный мальчик, только совсем маленький, ну прямо крошечный − не больше мизинца», однако жил он под кроватью одинокого мальчика Бертиля в крысиной норке. До этого он обитал в лесу Лильянскуген под корнями дерева[3]. Отметим сходство, скорее всего типологическое, с историей А. Погорельского об одиноком

[1] Там же. С. 142.
[2] Там же. С. 143.
[3] *Линдгрен А.* Крошка Нильс Карлсон. М.: Детская литература, 1989. С. 6–7.

мальчике Алёше и Чёрной курице, ставшей его другом и открывшей ему мир подземных жителей[1]. Нильс Карлссон так же становится другом несчастного ребёнка и спускается с ним в мир, находящийся под землёй.

В ирреальной природе маленького Нильса была только позитивная составляющая, и его появление имело компенсаторную функцию. Бертиль обретал не менее одинокого, но весёлого друга, превращающего Бертиля в такого же малыша-карлика и переносящего его в потустороннее пространство. Мир под землёй видится аналогом смерти. Холодная крысиная нора, где обитал карлик Нильс, без мебели и без дров в камине, ассоциируется с могилой, куда болезненный мальчик часто спускался. Тему болезни и смерти детей, особенно братьев и сестёр, уводящих друг друга в мир «между светом и тьмой», Линдгрен использовала неоднократно. В этой версии образ Нильса Карлссона прочитывается как вестник смерти, избавляющий малыша от тоски земной действительности. Аргументом для такого прочтения сюжета может служить указание на то, что совсем недавно неожиданно заболела и умерла сестра Бертиля Мэрта, после чего мальчик остался один. Но, какую бы версию ни принял читатель, очевидно, что карлик Нильс Карлссон был задуман Астрид Линдгрен как образ-утешение.

В дальнейшем концепция карликового героя Нильса Карлссона у автора усложнилась. В 1955 году появилась первая часть «Малыш и Карлссон, который живёт на крыше» (*Lillebror och Karlsson på taket*), затем вышли продолжения истории: «Карлссон, который живёт на крыше, прилетает снова» (*Karlsson på taket flyger igen*, 1962) и «Карлссон, который живёт на крыше, появляется снова» (*Karlsson på taket smyger igen*, 1968). Линдгрен создаёт нового героя – карликовое существо с пропеллером, эгоцентричное, дерзкое, «парящее» над проблемами. Возможно, этот вариант был навеян образом барона Мюнхгаузена, человека, любым способом избегавшего неприятностей, в том числе улетавшего от них на пушечном ядре. Линдгрен отказывается от

[1] Повесть А. Погорельского «Чёрная курица, или Подземные жители» была опубликована в 1821 году.

имени Нильс, чтобы подчеркнуть свой авторский замысел и дистанцироваться от произведения С. Лагерлёф.

В то же время Карлссон может быть понят как ироничный ответ на рациональную организацию жизни ребёнка в шведском государстве. Во всяком случае, шведы видят в этом произведении социальный подтекст и критику «шведской модели»: «Малыш живёт в Стокгольме 50-х годов, в самой обыкновенной семье, с папой, мамой, старшим братом Боссе и сестрой Бетан. Папа большую часть времени проводит на работе, мама − на кухне готовит тефтели. Боссе и Бетан живут своей тинейджерской жизнью. Типичный средний класс. Малышу очень тесно в просторной благоустроенной квартире. Хотя, конечно, как у любого благополучного ребёнка, у него есть своя комната. Что даёт возможность Карлссону прилетать в гости к Малышу, оставаясь при этом незамеченным. Малыш не больной и не бедный, но ему так грустно в “Народном доме”, что Карлссон − реальный или вымышленный − ему просто необходим»[1]. Таким образом, Карлссон становится символом нарушения запретов, является фигурой революционной, авантюрной, но переходящей этическую границу.

Известно, какое значение для Линдгрен имела теория сильной личности, как высоко она ценила индивидуальную свободу и волевые качества. В мировой библиографии достаточно работ о ницшеанстве в её произведениях[2]. Но для таких её героинь, как Пеппи, Кайса или Роня, при всём их анархизме, никогда не исчезало понимание истинного гуманизма[3]. А вот Карлссон среди образов Линдгрен – ближе к героям, способным переступить черту во имя личных целей. Очевидно, поэтому он не земное существо, а потустороннее, которое отсылает к образу Мефистоля, искушающему очередного Фауста, непрочно стоящего на земле.

Карлссон и Малыш связаны между собой. Они – два начала одной личности, двойники. Они оба малы ростом, оба тоскуют по сверхсобытиям, но

[1] *Линдстен К.Э.* Указ. соч.
[2] См., например, указанные выше работы В. Эдстрём.
[3] *Стрёмстедт М.* Указ. соч.

Малыш слаб, а Карлссон силён. Мистическая природа последнего делает его лидером в этой паре, активное начало торжествует. Карлссона можно рассматривать и как порождение фантазии Малыша, его стремления стать более смелым, изобретательным, непокорным. Образ Карлссона возникает, как и образ Пеппи, в эпоху, когда Швеции требовались энергичные и деятельные герои, способные расстаться со стереотипами прошлого[1]. Малыш, напротив, является символом одинокого идеалиста в условиях «Дома для народа», косвенным доказательством ослабления мужского влияния в обществе и усиления феминистских тенденций.

Отметим и общеизвестный факт, что между Карлссоном (с двумя с) А. Линдгрен и Карлсоном (с одной с) в переводе Л. Лунгиной есть существенная разница. Л. Лунгина усилила его лучшие качества и сняла социальный подтекст. По этой причине Карлсон в России – харизматичный любимец детской публики, лукавый искуситель, нарушающий запреты. В оригинальном шведском варианте Карлссон – во многом отрицательный герой, циник без гуманистичеких идеалов. Такая постепенная смена ролей появившегося в начале века «малыша Нильса» весьма показательна. Новые трактовки знаменитого образа становятся индикаторами сменяющихся социально-политических эпох.

В последнее десятилетие XX века Пер Кристиан Ершильд вернулся к образу Нильса Хольгерссона и представил провокационное видение его дальнейшей судьбы в романе «Хольгерссоны» (*Holgerssons*, 1991)[2]. Текст Ершильда является прямым продолжением литературной сказки С. Лагерлёф, т.е. представляет собой сиквел самой культовой шведской книги. Несмотря на то что роман был создан в эпоху постмодернизма и критик Б. Янссон вполне справедливо включает «Хольгерссонов» в свой обзор постмодернистских произведений Скандинавии, морального релятивизма в тексте Ершильда нет. Напротив, писатель имел совершенно чёткую позицию, и критический пафос

[1] Там же.
[2] *Jersild P.C.* Holgerssons. Stockholm: Bonniers, 1991.

его сатиры очевиден. С точки зрения Ершильда, Нильс, оказавшийся в условиях XX века, деградирует. И его нравственное падение, описанное в книге, эквивалентно вырождающемуся миру.

Экспозицией всей истории служит интервью, которое молодая журналистка берёт у старого, девяностолетнего Нильса. Он рассказывает, что, изменившись в лучшую сторону после полёта по Швеции, он снова неожиданно превратился в карлика. И это стало происходить каждые полгода. Ему пришлось убить домового, которого он считал виновным в его превращениях, но это ничего не изменило. Тогда, пройдя через клиники для душевнобольных и жизнь в игрушечных домиках, не понимая, за что он наказан этими превращениями, Нильс решает убить своего создателя – знаменитую Сельму Лагерлёф, которая, как он считает, своей авторской волей продолжает обрекать его на мучения. Но впоследствии он понимает, что и Лагерлёф несвободна от чужой воли, что она пленница в своём доме в Морбакке, она больна и слаба, и её подруга Софи Элькан не даёт ей подходить даже к телефону. У Нильса возникает вопрос: если его жизнью управляет Лагерлёф и кто-то управляет её жизнью, то кто же стоит над всеми? Кто виновен в происходящем? Постепенно в сознании Нильса ценностная «готическая вертикаль» разрушается. К концу XX века герой осознаёт, что он одинокая марионетка, не имеющая надежды узнать, есть ли над ним Бог или какой-либо иной кукловод.

В то же время в деструктивном мире конца XX века возможности карликов получают новое прочтение. Например, размышляя над судьбой таких же изгоев, друг Нильса констатирует: «Карлики всю жизнь вынуждены доказывать, что они чего-то стоят и в качестве награды надеются стать людьми нормального роста. Чтобы это произошло, они подвергаются ужасным испытаниям. Можно сказать, что они живут в мировом чистилище, как Пиноккио… Однако доброе сердце не всегда получает награду, скорее, это исключение. Поэтому карлик может получить компенсацию в другой форме при условии, что его сердце не слишком доброе: если добро не торжествует в

карлике, если ему не помогают феи и Бог, тогда его вознаграждение – это власть, которой он добивается, пользуясь своим ростом. Раз уж карлики – вечные козлы отпущения, то они могут хотя бы нахулиганить и остаться ненаказанными»[1].

Итогом размышлений Нильса о своей судьбе становится убеждённость в том, что необходимо *приумножить* количество карликов на земле, создать множество Хольгерссонов, придумать для них религию со своим Папой, поскольку религии, особенно католицизм, держатся дольше, чем марксизм или нацизм. Чтобы число Хольгерссонов росло, необходимо заменить генетический банк великих людей генами Хольгерссонов, чтобы каждый, кто *захочет величия*, произвел на свет *карлика*. Старый Нильс Хольгерссон совершает насилие над журналисткой, чтобы самому оставить такого наследника. В итоге рождённый от него карлик Томми, которого мать пытается излечить от маленького роста, постепенно перестаёт страдать из-за своего карликового положения, встречает во время очередного пребывания в больнице «своих» − таких же изгоев, как он сам, и думает вместе с ними о возможной власти карликов над миром.

За натуралистической иронией П.К. Ершильда стоит убеждённость в том, что мир к концу XX века полностью дегуманизировался. Причём в нём больше нет ни святых, ни злодеев, все оппозиционные социальные и политические модели прекратили существование. Мир наводняется всего лишь мелкими «проказниками» − новыми Хольгерссонами, − которые в добро не верят, но и зло которых уже не мирового масштаба, как было в середине века, в эпоху политических катастроф. Злодеяния карликов мельчают, нисходят до уровня бытовых пакостей: например, отвинтить гаечку, чтобы не взлетел самолёт.

Любопытно, что этот вариант повествования о карлике строится как *исповедь.* Писатель демонстрирует сознание нового героя эпохи и доказывает, что он не только воплощение зла, но и жертва социальной политики. В

[1] Ibid. S. 134.

интервью Нильс объясняет, что он, встретившись в Морбакке с умирающей Лагерлёф, понял её благие намерения, простил её за наказание, которому она его подвергла, и даже готов был последовать за ней в её идеальный мир. Но великая Лагерлёф умерла в 1940 году, с ней ушли её утопические идеалы и его собственная вера в возможное перерождение мира. Мелкая, безыдейная эпоха конца столетия не оставила ему никакой альтернативы, кроме как пользоваться возможностями ничтожного существования в соответствии с ничтожным временем. В таком мире давно уже нет ни чёрного, ни белого, а есть лишь много оттенков серого[1].

Условность анализируемых в этом параграфе текстов очень велика, что отличает как сами жанры политической сатиры, так и центральный образ карликового героя. Стиль произведений характеризуется афористичностью, парадоксальностью, открытой монологической декларацией «карликовой» философии жизни. Как показывают тексты, быть карликом в эпоху утраты «больших смыслов» и «больших надежд» стало весьма комфортным.

3.5. «Тератологический» роман К.Ю. Вальгрена «Ясновидец»

Карл Юхан Вальгрен (*Karl-Johan Vallgren*, p. 1964), прозаик и рок-музыкант, стал одной из одиозных фигур в шведской литературе. В интервью с Н. Александровым он сказал, что рамки шведской литературы кажутся ему узкими и своё творчество писатель видит как продолжение «угнетённой» в Швеции фантастической литературы[2].

Об этом авторе в Швеции пока не написано ни одной монографии. Даже рецензии о его творчестве немногочисленны. Объяснить это можно несколькими причинами: Вальгрен почти два десятилетия был эмигрантом, жил в Индии, Дании, Германии. Достаточно долго он не воспринимался как чисто шведский писатель, его тексты, созданные под влиянием других

[1] Доминирование в современном мире цвета “grey” подтверждает и недавно вышедший роман Э.Л. Джеймс «50 оттенков серого» (2011). Бестселлер о скрытых биологических инстинктах стал самой продаваемой книгой года.

[2] См. интервью К.Ю. Вальгрена с Н. Александровым // Экология литературы. Северная глава. Беседы с европейскими писателями. М.: Телеканал «Культура», 2008. Подробнее о программе см.: http://old.tvkultura.ru/page.html?cid=8004

литератур, вызывали неприятие. Такая участь постигла произведения, написанные во время путешествия по Индии, и «русско-европейские» романы, которые он создал во время пребывания в Германии. Напомним, что шведские рецензенты не впервые холодно воспринимают интернациональные тексты.

Действительно, в романах «Личное дело игрока Рубашова» (*Dokument rörande spelaren Rubashov,* 1996), «Для брошюры господина Бахманна»[1] (*För herr Bachmanns broschyr,* 1998), «Удивительная история любви» (в русском переводе «Ясновидец», 2002), «Кунцельманн и Кунцельманн» (*Kunzelmann och Kunzelmann*, 2009), «Водяной» (*Havsmannen,* 2013) писатель использует образцы немецкой, русской и французской прозы. В рецензиях о его творчестве, как правило, указывается на влияние романтизма, однако, на наш взгляд, Вальгрен увлечён ещё и поэтикой барокко.

Одной из основных для Вальгрена является тема исключительной личности, которая способна манипулировать общественным сознанием. Несмотря на постоянное обращение к ней многих шведских авторов (П.К. Ершильда, П.У. Энквиста, А. Линдгрен, А. Лундквиста, С. Ларссона, Х. Манкеля), этот аспект шведские литературоведы стараются не отмечать в своих работах. Вальгрена до появления романа «Ясновидец» воспринимали в основном как приверженца литературной игры. Несколько его романов было проанализировано Б. Янссоном в монографии о шведском постмодернизме[2].

Изменил отношение критики роман Вальгрена «История удивительной любви» (*Den vidunderliga kärlekens historia*, 2002[3], в русском переводе «Ясновидец»[4]). Исследователи с долей скепсиса указали на стремление Вальгрена подавать исторический материал в мистическом обрамлении[5], однако в этом случае концептуальный приём писателя не помешал роману

[1] В русском переводе С. Штерна «Это Вам для брошюры, господин Бахманн!»
[2] *Jansson B.* Spelaren Rubashov; Spegelromanen “För herr Bachmanns broschyr”; Nyckelromanen “För herr Bachmanns broschyr” // Jansson B. Nedslag… S. 88–91, 94–99.
[3] *Vallgren C.J.* Den vidunderliga kärlekens historia. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2002.
[4] *Вальгрен К.Й.* Ясновидец / Пер. с швед. С. Штерна. М.: РИПОЛ классик, 2011.
[5] *Lindberg M.* Carl-Johan Vallgren // Svenska samtidsförfattarna. Lund: BTJ Förlag, 2006. S. 143–150.

получить признание. Он был переведён на 25 языков и удостоен престижной литературной награды Швеции – Премии Августа Стриндберга. Премия, вручённая Вальгрену, более чем символична, так как он получил её за возвращение к традициям романтизма. С этого времени Вальгрена стали называть «человеком-бестселлером», и его новая книга «Водяной» (*Havsmannen*, 2013) вышла в России с подзаголовком «сверхроман»[1] и с рекламным слоганом «нацбест». Таким образом, Вальгрен, наряду с Майгуль Аксельссон, Пером Уловом Энквистом и Юханом Теорином, вернули в литературу Швеции романтическую поэтику.

Интерес Вальгрена к нереалистическим сюжетам и приёмам был во многом мотивирован его вниманием к культуре Германии. Эта страна всегда была близка ему по мировоззрению, поэтому он покинул провинциальный шведский город и после длительных странствий по Индии и Дании на 12 лет поселился в Берлине. В стремлении найти себя в других национальных культурах Вальгрен повторяет путь П.У. Энквиста, творчество которого тоже перенасыщено отсылками к другим культурным и историческим реалиям.

Берлин казался писателю наполненным «археологическими осадками эпох», там он написал эссеистическую книгу «Прогулки с Кафкой» (очевидны аналогии с книгой А. Терца «Прогулки с Пушкиным»), но в художественном творчестве он чаще всего использовал арсенал немецкой романтической «эпохи гениев», а не модернистские приёмы. Среди гипотекстов, к которым отсылает роман Вальгрена, можно назвать произведения Клейста («Михаэль Кольхаас)», Гёте («Годы учения и годы странствия Вильгельма Мейстера», «Фауст»), Новалиса («Генрих фон Офтердинген»), Гофмана («Мадемуазель де Скюдери», «Магнетизёр», «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», «Советник Креспель»), Гауфа («Карлик Нос»). Особое отношение у Вальгрена к «Парфюмеру» П. Зюскинда. Роман, созданный в 1985 году, сам стал источником вдохновения

[1] *Вальгрен К.Й.* Водяной. Сверхроман / Пер. с швед. С. Штерна. М.: РИПОЛ классик, 2015.

для целого ряда более поздних вариаций. Появились основания заговорить об эпохе (пост)постмодернизма[1].

Без сомнения, популярность роману Вальгрена, оказавшемуся в этом же ряду, принесло сходство с «Парфюмером». Даже переводчики пытались подчеркнуть преемственность: название романа П. Зюскинда в оригинале звучит как «Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», но Э.В. Венгерова перевела его как «Парфюмер. История одного убийцы». Роман Вальгрена в России вышел в переводе С. Штерна под названием «Ясновидец. История удивительной любви чудовища». Однако сам писатель параллели с «Парфюмером» отрицал. В одном из интервью он сказал: «Я, конечно, польщён этим сравнением, но оно всё же поверхностное, и большого значения ему я не придаю. Мой роман и более толстый, и, я думаю, более умный»[2]. Там же он добавил: «…у Зюскинда, как и у меня, есть некий причудливый тератологический ракурс»[3]. Стоило, разумеется, сказать, «у меня, как и у Зюскинда», но это на совести писателя. Важнее другое: благодаря этому тератологическому ракурсу (напомним: тератология – наука об уродствах) Вальгрен продолжил романтическую традицию Гофмана и Гюго по созданию образов монстров от Цахеса до Квазимодо. Тератологические произведения, в которых уродство героя символизирует какое-либо исключительное качество, родственны жанровой группе макабрических произведений, главной чертой которых является наличие персонифицированного образа Смерти («Маска Красной смерти» Э. По, «Пляска смерти» А. Стриндберга, «Успевшие на паром» К.Т. Дрейера, «Седьмая печать» И. Бергмана).

Остановимся на тематической особенности тератологического романа Вальгрена подробнее, поскольку он показателен для шведской прозы,

---

[1] *Гладилин Н.В.* «Постпостмодернизм». Субжанровые особенности текущей литературы стран немецкого языка // Гладилин Н.В. Указ. соч. С. 273–284.

[2] Цит. по: *Вальгрен К.Й.* История удивительной любви чудовища. Месть / Пер. с швед. С. Штерна. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. С. 2.

[3] Там же. С. 2.

тяготеющей к резким контрастам, изображению сильных эмоций, противоестественных страстей и одновременно к гуманистического идеала.

Роман повествует о ясновидящем глухонемом карлике Эркюле Барфуссе, влюблённом в красавицу Генриетту Фогель. Оба рождаются в один день в «низовом» пространстве – в доме терпимости мадам Шалль в Кёнигсберге при драматических обстоятельствах: мать Эркюля Барфусса умирает при рождении сына-монстра, которого оставляют на воспитание добросердечные девушки из борделя. Одной из них была мать Генриетты, которая в тот же день произвела на свет чудесную девочку с ореховыми глазами. Впоследствии Генриетта узнаёт, что носит «имя несчастной любви Генриха фон Клейста»[1]. Высокая любовь и низкая эротика соседствуют в безжалостной прозе Вальгрена так же, как насилие и сострадание, атеизм и религиозность, история и мистика.

Вальгрен, подобно всем последователям Зюскинда, гипертрофировал черты своего героя. Если Гренуй был маленького роста, асексуальным и андрогинным, с лицом, поражённым оспой, то архетипами Эркюля Барфусса были разнообразные карлики немецкой и шведской литератур, причём герой превосходил их интеллектуально и физически.

Об Эркюле Барфуссе сообщается: «Вскрытие, произведённое сразу после его смерти, выявило множество удивительных физиологических и анатомических парадоксов. Сердце, например, было очень большим, вдвое больше, чем у обычного человека, хотя он был карликом»[2]. Таким образом, Вальгрен продолжает шведскую серию «карликовой» литературы, но уже в условиях XXI века. Сердце нового героя «должно было остановиться ещё в раннем детстве, у него была только одна почка, сильно недоразвитые лёгкие, а в брюшной полости обнаружилась раковая опухоль, которой, по оценке тогдашних специалистов, было не менее пятидесяти лет. Но самые удивительные находки были сделаны в его органах слуха: вестибулярный

[1] *Вальгрен К.Й.* Ясновидец. С. 72.
[2] Там же. С. 11.

аппарат, центр равновесия у нормального человека, отсутствовал полностью. Строго говоря, он вообще не должен был быть в состоянии передвигаться, не говоря уже о том, чтобы ходить»[1]. После смерти Барфусса его тело исследовалось в тератологической клинике в Бостоне, где его осматривал специалист по врождённым уродствам. Доктор в свою очередь отметил, что у Барфусса «огромная голова с узлами», «расщепление лицевого черепа», «уродливые отростки вместо рук»[2], «изуродованная грудная клетка, свидетельствующая о недоразвитии лёгких. Спина… покрыта густыми чёрными волосами, даже шерстью, густой, как у козлёнка. Это скорее животное, чем человек»[3]. Перед читателем снова возникает персонаж с ужасающей внешностью, который ко всему ещё и абсолютно глух, но умеет читать мысли других людей и внушать им свои. Помимо ясновидения, он обладает музыкальным даром и способностью запоминать сложнейшие произведения: «Сенсацией было и то, что он играл на клавикордах ногами»[4], так как руки его были недоразвиты. Если Гренуй П. Зюскинда обладал гениальным обонянием и адсорбировал ароматы, Латур из романа норвежца Н. Фробениуса не чувствовал боли и искал её центр, то Барфусс у Вальгрена был безруким, глухонемым, ясновидящим музыкантом.

Персонаж Вальгрена – ещё один маргинальный герой в шведской прозе: в физическом отношении – уродливый карлик, в социальном – изгой, в нравственном − мученик, посвятивший жизнь поиску возлюбленной и отказавшийся от мести. Читатель вправе задаться вопросом, зачем вновь создавать такой образ? Маргинальные герои с патологическими недостатками внешности, психики или умственных способностей стали востребованы в литературе с середины 60-х годов XX века[5]. Вторая мировая

[1] Там же. С. 11.
[2] Там же. С. 45.
[3] Там же. С. 40–41.
[4] Там же. С. 195.
[5] Интерес к маргинальному герою – как негативного, так и позитивного типа – проявлял и кинематограф. Значительна картина П.П. Пазолини «Сало, или 120 дней Содома», в которой представлен тип «садической закрытости», так как исследуются садистские комплексы представителей итальянского фашизма; другой тип – маргинальный эстетизм – стал темой фильма Р. Хамдамова «Анна Карамазофф»; культурный контекст существует вокруг понятия сакральной «идиотии», примером которому является артхаусный шедевр Й.

война, тоталитарные режимы и образы диктаторов, проблема патологического начала в человеческой природе вернули темы и идеи барокко, романтизма и экспрессионизма. В Швеции до Вальгрена и одновременно с ним в сходной стилистике работал и продолжает работать Пер Улов Энквист. О маргинальном герое не только его роман «Пятая зима магнетизёра», но и прецедентная повесть «Низверженный ангел» о Паскуале Пиноне, человеке с двойной головой[1]. Мы отмечали, что некоторые произведения Энквиста посвящены людям с исключительными качествами: гипнотизёрам («Пятая зима магнетизёра»), душевнобольным («Визит лейб-медика»), облучённым («Книга о Бланш и Мари»), гениям-ницшеанцам («Гамсун», ремейк «Доктора Мабузе»). Вальгрен, который пришёл в литературу намного позже Энквиста, наследовал не столько традиции Лагерлёф или Линдгрен, о которых он говорил, сколько этим произведениям Энквиста. Повторим, что условная литература и тем более её маргинальные формы не почитались в Швеции несколько десятилетий, поэтому Энквист и Вальгрен работали в этой поэтике за пределами страны. Можно сказать, что маргинальная проза превратилась в одну из протестных литературных форм в Швеции.

Для создания необычной ситуации Вальгрен использует стилизацию, то усиливая ироническую тональность, то ослабляя её. Из романтических авторов ему ближе всего Гофман: история начинается в Кёнигсберге, где Гофман учился, а Кант читал лекции, поэтому одной из главных является в романе тема музыки, ставится вопрос о соотношении гениальности и патологии. В соответствии с гофмановским двоемирием духовная любовь контрастирует у Вальгрена с физическим наслаждением, писатель использует

Стеллинга «Стрелочник». Большое значение в Европе придаётся разным типам женской маргинальности, один из вариантов которой был предметом изображения в фильме Л. фон Триера «Рассекая волны». Подробнее см. нашу работу: *Кобленкова Д.В.* Теория маргинальности и кинематограф постмодернизма (П.П. Пазолини, Р. Хамдамов, Й. Стеллинг, Л. фон Триер) // Вестник ВГИК. 2010. № 3–4. С. 72–94.

[1] По историческим свидетельствам, Пинон считал, что его вторая голова, находившаяся сверху, принадлежала женщине, которую он называл Марией. Голова была лишена голосовых связок, поэтому не могла разговаривать. Она лишь вздыхала и показывала глазами печаль или радость. Любви Пинона к своей второй голове как к женщине Энквист посвятил лирический и в то же время эпатажный текст.

большое количество аллюзий и на гротескные образы Гофмана. Например, в одном из эпизодов Эркюль сидит на подоконнике богатого буржуазного дома «в образе бродячего кота»[1], в другом эпизоде он выступает в качестве актёра цирка, проводит сеанс магнетизма, угадывая только что написанное стихотворение Шамиссо, присутствующего в зале. Само сочетание карликовости и гениальности, ужасающей внешности и возможности быть великолепным любовником прекрасной женщины становится повторением истории Цахеса, но с обратным этическим содержанием.

Поскольку Эркюль Барфусс родился в 1813 году и прожил 101 год, до начала Первой мировой войны, то, по логике, он начал жизнь в эпоху йенских и гейдельбергских романтиков, а закончил при модернистах, поэтому период его жизни образует культурно-историческую кольцевую композицию – от романтизма к модернизму. Однако содержание событий, как и принципы их изложения, говорят о том, что Вальгрен явно увлечён барочной непознаваемостью законов мироздания и работы человеческого мозга, непостижимостью патологических отклонений природы и механизмов агрессии. М. Линдберг в статье о творчестве писателя справедливо утверждал, что метафизика у Вальгрена «доминирует над физикой, идеалистические системы – над аналитическим интеллектом»[2]. Вальгрен действительно стремится описать природу таланта, таинство любви, истоки зла и добра, погружение в телесный и духовный экстаз, веру и безверие. Высокое и низкое в романе постоянно переплетаются, образуя единство или, напротив, резко контрастируют друг с другом. Причём каждое из начал дано как экстатическое. Постоянно подчёркивается барочное излишество, перенасыщение, эмоциональное преувеличение, при изображении событий – напряжённость, повышенный драматизм, при характеристике героев – гиперболизация физических особенностей и эмоциональных состояний, в

[1] *Вальгрен К.Й.* Ясновидец. С. 80.
[2] *Lindberg M.* Op. cit. S. 148.

том числе «неврастеническая восторженность»[1] или аффектация. Так построена и любовно-эротическая линия, которая оказывается аллюзией к культурной мифологеме «красавица и чудовище».

Гиперболизация качеств и контраст между персонажами не оставляют сомнений в том, что Вальгрен использует не только немецкие, но и французские образцы. Перипетии романа отсылают к «неистовому романтизму» − френетической прозе в стиле Жюля Жанена, ранних романов Виктора Гюго[2]. Помимо этого, в «Ясновидце» угадывается отсылка к истории любви и мести графа Монте-Кристо. Роман Вальгрена, как и произведения С. Дельбланка, П.У. Энквиста, М. Флорина, сориентирован на эпистему XVII и XVIII веков, на «антиклассические»[3] принципы повествования. Ещё раз подчеркнём, что уход некоторых шведских писателей в эстетику барокко имеет смысл воспринимать как поиск альтернативы системности шведской литературы 30–60-х годов XX века, о чём говорил и сам Вальгрен, имея в виду канон социального романа.

Одна из черт барокко – игровая двуплановость, маскарадность. В этой концепции очевидна полемика с установками государственных идеологий XX века, навязывающих пути развития общества. В стилизованном, на грани кича, романе Вальгрена почти всё иллюзорно: Барфусс постоянно носит маску, скрывающую его истинное лицо в прямом и переносном смыслах, в маске он выступает в цирке, в маске спит Генриетта, которую по ошибке убьют вместо него посланники католической церкви. Даже к своему столетию Эркюль Барфусс будет выглядеть, как «крошечный приветливый старичок с лицом, закрытым полотняной маской»[4]. Сам Вальгрен прокомментировал один из тезисов романа так: «Никогда не верь своим глазам, всегда будь скептичен по отношению к тому, что видишь»[5]. Однако

[1] О неврастенической восторженности барокко писал русский художник, искусствовед И. Грабарь.
[2] *Дроздов Н.А.* Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х гг. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01–10. СПб.: Пушкин. дом, 2013.
[3] Характеристику разных подходов к пониманию барокко Е.Е. Дмитриева даёт в книге: История немецкой литературы. Новое и новейшее время. М.: Изд-во РГГУ, 2014.
[4] *Вальгрен К.Й.* Ясновидец. С. 8.
[5] *Вальгрен К.Й.* История удивительной любви чудовища. С. 2.

тератологический роман неожиданно оборачивается романом о красоте и нравственном перерождении в духе раннего В. Гюго, считавшего, что человечество движется от тьмы к свету. Постмодернистские стилизации Вальгрена оказываются ответом на политическую, социальную и литературную жизнь Швеции 20–90-х годов XX столетия.

Для Вальгрена история, на фоне которой развиваются эти события, имеет политическое измерение. Несмотря на барочные декорации, политическая проблематика постепенно становится одной из жанровых доминант романа, прорываясь сквозь искусственно выстроенный мир. Вся европейская история подаётся как фантасмагорический маскарад, и главные её лица изучают книги Ч. Ломброзо о патологической природе личности в целях дальнейшего манипулирования ею. Роман прямо или косвенно затрагивает проблемы нацизма, деструктивного влияния католической церкви, общей судьбы Европы и современного состояния Швеции. Описывая унижения Барфусса, Вальгрен показывает, что история Европы – цепь различных форм насилия. Мир, изображённый писателем, близок к типу «садической маргинальности»: зло и власть в его художественной системе связываются с телесным началом, агрессия которого является самым примитивным подтверждением нравственного распада личности.

Телесно-эротическое насилие входит в культуру как объект художественного осмысления в эпоху позднего барокко, присутствует в искусстве рококо в романах де Сада, философско-эротической прозе Д. Дидро, Ш. де Лакло и других авторов XVIII века. Интерес к природе зла и его связи с психологией и физиологией власти усиливается французской «неистовой словесностью», имморалистической традицией символистов и модернистов. В шведской литературе власть телесного начала была объектом художественной рефлексии писателей католической ориентации – Торгни Линдгрена и Биргитты Тротциг. Их понимание проблемы восходит к католическому тезису о греховности человеческой природы, о вине всех перед всеми. Тема насилия и низкой человеческой природы постоянно

возникает в произведениях о пассионарных личностях. Шведских писателей тоже интересуют образы реформаторов и создателей нового государственного порядка в других странах: Фридриха Великого в Пруссии, доктора Струэнзе в Дании, Петра Первого и Распутина в России.

Историческая канва романа Вальгрена начинается в Германии в 1813 году, когда все «несчастья десятилетия были похоронены под Лейпцигом и Ватерлоо»[1] после падения Наполеона. Низвержение великой личности и ощущение счастья, нахлынувшее на Европу, подаются иронически – падение Бонапарта приводит к экономическому возвышению борделя: «Экономика процветала. Многие девушки заработали достаточно…»[2].

Переезд Барфусса в Берлин также даёт возможность прокомментировать исторический фон: «Суеверные жители рассказывали о некоем колдуне, пришедшем дабы свергнуть Гогенцоллернов, о бесчисленных ведьмах, посылаемых дьяволом в наказание Пруссии за преступления во время Семилетней войны. Поговаривали, что Сатана является в образе прокажённого карлика»[3]. Характерно, что династия Гогенцоллернов неоднократно фигурирует в шведской прозе, в частности в романе «Пасторский сюртук» С. Дельбланка. Вообще история Пруссии является наиболее притягательной для шведов, что можно объяснить историческими параллелями. Однако в то время как Пруссия стала частью единой Германии и пошла к трагическому господству над Европой, Швеция была вынуждена сойти с арены внешнеполитической борьбы и заняться переустройством своей страны. Судьба Германии как пример реализованных имперских амбиций остаётся для шведов предметом непрекращающейся рефлексии.

Совсем в иной тональности сообщается о второй части жизни Барфусса – его пребывании в США. Казалось бы, речь идёт об альтернативной системе координат, о настоящей демократии, однако и здесь

[1] *Вальгрен К.Й.* Ясновидец. С. 48.
[2] Там же. С. 49.
[3] Там же. С. 235–236.

автор не становится апологетом: в США наряду с Барфуссом переезжали «сплошь глухонемые», которые следовали принципу, приписываемому Линкольну: «Лучше промолчать и быть принятым за глупца, чем говорить и тем самым устранить все сомнения на этот счёт»[1]. Этой характеристикой, подразумевающей вопрос, интеллектуальная ли страна Америка, её описание исчерпывается.

Стремление Вальгрена совместить исторические реалии и их мистическую трактовку было отмечено в статье М. Линдберга[2]. Однако шведский критик избегает политической проблематики и говорит лишь о наличии исторического фона в романе. Возможно, это связано с тем, что Вальгрен откровенно увлечён немецкой и общеевропейской политической стратегией борьбы за власть, в то время как шведы стремятся сгладить противоречия и не замечать дискуссии на эту тему в национальной литературе. Вальгрен, напротив, инициирует разговор и о биологических инстинктах человека, и о природе его психологического вырождения; учитывая общий тератологический фон Европы – и о её очередном закате. Вальгрен, как и Ершильд, склонен объяснять проблему законами биологического неравенства. Он упоминает книгу Ч. Ломброзо «Преступная личность», в которой доказывается, что патологические наклонности имеют врождённый характер. Соответственно все люди подразделяются на категории, отношения между которыми, как доказывал ещё Дарвин, строятся по принципу естественного отбора. В романе эта мысль звучит несколько раз в размышлениях Барфусса, герой сам читает книги Маупартинса о естественном отборе и Л. Бюффона о единстве растительного и животного миров.

Но Вальгрен критически настроен не только по отношению к обществам, в которых всё определяет естественный отбор и где рождаются тоталитарные режимы. Его скептическая ирония распространяется и на

[1] Там же. С. 8.
[2] *Lindberg M.* Op. cit.

демократические социальные утопии, среди которых основное место занимает национальная шведская модель. Существование искусственно выстроенного рая кажется ему недолговечным или вовсе нереализуемым, достойным иронических пассажей: «Люди были равны, богатые помогали бедным, не было властителей, а если и были, то только избранные народом, женщины имели одинаковые права с мужчинами. Детей не били, и по всей земле благоухали цветы, как на заре Сотворения мира»[1]. В таких обществах «из морей исчезнет соль, а вода в озёрах превратится в лимонад»[2], «люди будут помещены в фаланстеры по 1652 человека в каждом, и они будут жить тем, что дарует им земля; вся собственность будет общей. А важные вопросы будут решаться советом на площади»[3].

Роман «Ясновидец» не первый шведский текст, в котором обнаруживается художественное противоречие: Вальгрен критикует шведскую социальную систему и отвергает таким образом возможность гуманного построения государства. Будучи апологетом Германии, он демонстрирует увлечение ницшеанскими концепциями о пассионариях и при этом пытается изменить логику своего романа, убеждая читателя, что его герой и он сам – сторонники глубоко нравственной позиции. Среди кумиров Вальгрен называет Льва Толстого и пишет о необходимости личного самоукрощения, совершенствования, нахождения морали в самом себе. Но проблема заключается даже не в том, что он переходит от социальной утопии к утопии нравственной, а в том, что в этом есть искусственное наложение концепции поверх ткани текста, противоречие с глубинной логикой произведения.

Умозрительными кажутся и размышления о религии и морали. Напомним: в шведском искусстве второй половины XX века диалоги с Богом полны разочарования. В романе Вальгрена в смиренных чертогах католических монастырей строятся планы по утверждению папского

[1] *Вальгрен К.Й.* Ясновидец. С. 200.
[2] Там же. С. 201.
[3] Там же. С. 202.

престола, осуществляются пытки, преследования инакомыслящих, показательные казни. В пафосе отрицания институтов церкви просматривается традиция просветителей XVIII века и стремление обрести Бога как идею. Эркюль Барфусс тоже мечтает обрести Бога, но ничто в мире не подтверждает его присутствия: ни церковь, ни человечество. В романе «Парфюмер» рождение Гренуя, не знавшего отца, прочитывается германистами как пародия на непорочное зачатие, те же аллюзии сохраняет и Вальгрен. Писатель так определяет религиозно-этический ракурс романа: «Бог, возможно, существует, а возможно, и нет. Для моего героя Эркюля Барфусса Бога нет, он сам должен быть источником своей морали». И вывод: «Мы всегда должны находить нашу мораль в самих себе»[1]. Следовательно, бытие Бога по-прежнему является одной из тем шведского искусства, но решение этой темы лежит уже в плоскости индивидуальной этики. Неудивительно, что Вальгрен увлечён идеями Толстого о внутреннем самосовершенствовании личности и о возможности самому находить пути духовного воскрешения. О влиянии русской «глубоко нравственной литературы» писатель говорил в интервью[2]. В воскрешении, в индивидуальном подвиге он видел силу личности, а не слабость.

При создании романа писатель в главном остался верен отработанным моделям: история художника, история преступника и роман воспитания. Вальгрен возвращает в текст «моральный смысл», демонстрируя тоску по нравоучительной литературе в эпоху релятивистского искусства начала 2000-х годов. Роман дороги странствующего художника и преступника-мстителя превращается у Вальгрена в роман «Воскресение». Герой определяется со своим отношением к миру, а после смерти Генриетты приходит к главной цели и смыслу своей жизни – к прощению. Таким образом, на известные сюжетные линии странствий Вильгельма Мейстера и Генриха фон Офтердингера, героев В. Гюго и А. Дюма накладывается видоизменённая, но

[1] *Вальгрен К.Й.* История удивительной любви чудовища. С. 2.
[2] См. указанное интервью Н. Александрова с К.Ю. Вальгреном.

узнаваемая канва русских романов. По этой причине в прозе Вальгрена, представителя литературы конца XX – начала XXI века, можно проследить изменение смысла произведений по сравнению с концепциями постмодернистов. Его герой проходит разные стадии морального роста: жертва рока и социальной системы, затем бунтарь, отвергающий Бога и мстящий за социальное зло, и, наконец, просветлённый толстовец, пришедший к всепрощению. Характерно, что перерождение вновь совершается под влиянием женщины. Образы Эсмеральды, вернувшей Квазимодо веру в человека, Фантины из «Отверженных», которая повлияла на мировоззрение Жана Вальжана, Сони, изменившей Раскольникова, княжны Марьи, приведшей Болконского к знаменитому тезису «всех простить», продолжают и современные героини[1].

Текст Вальгрена благодаря своей направленности взаимодействует с постмодернистской эстетикой лишь гипертекстовой структурой и тотальной иронической тональностью по отношению к политическим и религиозным институтам. Но в идейном отношении роман, как и другие шведские произведения последних десятилетий, сохраняет этическую направленность. Поэтому если исследователи современной немецкой литературы пишут о том, что «возвращение “глубоких смыслов”, пусть и в достаточно профанной форме, есть то принципиально новое, что характерно для “жанровой” немецкоязычной литературы рубежа XXI столетия»[2], то для шведской литературы, пусть и с оговорками, характерно их постоянное наличие. Сколько бы ни менялся жанровый спектр романной прозы (вспомним шведский детектив или мистические триллеры), этическое начало постоянно обнаруживает себя. Это позволяет говорить о том, что шведская литература в своей основе действительно близка русской нравственной традиции и многие

[1] Модель изменения агрессивного мужского мира под влиянием гармонизирующего женского начала используется даже в современных мелодрамах, что придаёт им интеллектуальный подтекст. Примером могут служить знаменитый фильм Г. Маршалла «Красотка» и роман «50 оттенков серого» Э. Джеймс.

[2] *Гладилин Н.В.* «Постпостмодернизм». Субжанровые особенности текущей литературы стран немецкого языка // Гладилин Н.В. Указ. соч. С. 285.

писатели из эстетики модернизма перешагнули сразу в эстетику (пост)постмодернизма, так и не приняв релятивизм эпохи постмодерна.

3.6. «100 лет и чемодан денег в придачу» Ю. Юнассона, или История как анекдот

О том, как шведское общество воспринимает главные исторические события XX века, можно судить по шведскому бестселлеру 2009 года – роману Юнаса Юнассона (*Per Ola Jonas Jonasson*, p. 1961) «Столетний старик, который вылез в окно и исчез» (*Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann*[1]; в русском переводе – «100 лет и чемодан денег в придачу»).

Ю. Юнассон, много лет проработавший в шведских СМИ, в 2003 году распродал имущество и уехал в Швейцарию, на берег озера в Лугано, чтобы со стороны взглянуть на мировую историю. Причины, по которым писатель оставил Швецию, имеют много общего с мотивами К.Ю. Вальгрена, эмигрировавшего в начале карьеры в Германию[2].

Мы обратились к роману не только из-за его тематики и поэтики, но и вследствие интереса к нему читателей, причём не только в Швеции. Это заставляет задуматься о характере популярной литературы. На родине роман стал самой продаваемой книгой 2010 года, получил премию книготорговцев; за право на киноинтерпретацию боролись более 20 киностудий. В итоге книга была экранизирована в 2013 году и переведена более чем на 20 языков. Почему? Что сейчас требуется европейскому читателю? Оказывается, что современной формулой привлечения внимания становится изображение истории XX века в форме анекдота. Свидетельством тому может служить успех другого подобного проекта, но уже в Германии – романа Т. Вермеша о

[1] *Jonasson J.* Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann. Stockholm: Piratförlaget, 2009; *Юнассон Ю*. Сто лет и чемодан денег в придачу / Пер. с швед. Е. Чевкиной. М.: Астрель, 2011.

[2] Заметим, однако, что оба писателя после признания соотечественниками своих романов сразу вернулись на родину, но поселились не в Стокгольме, а вдали от центра, очевидно, чтобы сохранить дистанцию: Вальгрен в Гётеборге, а Юнассон на острове Готланд (рядом с островом Форё, на котором в добровольном уединении провёл последние годы жизни И. Бергман). На Готланде Юнассон написал книгу о проблемах выходцев из Южной Африки и вопросах фундаментализма.

Гитлере, оказавшемся в реалиях XXI века, – «Он снова здесь» (*Он вернулся / Er ist wieder da*, 2012)[1].

Трансформация исторического романа в роман-анекдот показательна: сначала историческую прозу в мировой литературе вытеснила документалистика, потом псевдодокументалистика и жанр альтернативной истории. Одной из разновидностей исторического романа является комическая эпопея, состоящая из сатирических или юмористических эпизодов. В европейской литературе XX века образцом этого жанра можно считать знаменитый роман Я. Гашека «Приключения бравого солдата Швейка», в русской литературе – книгу В. Войновича «Солдат Иван Чонкин». Подобные комические эпопеи на политическую тематику следует рассматривать как вид классических серийных произведений – знаменитой манги в Японии, комиксов в США, юмористических серий в Великобритании.

В Швеции подобные литературные опыты достаточно редкое явление, они имеют хождение преимущественно в графике, например в провокационных работах Лив Стрёмквист. В литературе сходных произведений не наблюдается. Следовательно, роман Ю. Юнассона для шведской литературы вполне новаторский, хотя и создан в классических традициях «романа дороги», в центре которого находится персонаж, познающий мир.

Поскольку в литературоведении давно идёт разговор о закате больших исторических нарративов, можно отметить, что и в шведской литературе историческая проза тоже не имеет эпического размаха: она тяготеет к лирической рефлексии в форме романов-миниатюр, отличается субъективизмом и интересом к судьбам отдельной личности, а не нации.

Произведения П.У. Энквиста, К.Ю. Вальгрена, Л. Лутасс говорят о том, что авторы дистанцируются от правды факта; в комической прозе Ю. Юнассона добавляются его неожиданные мотивировки, меняется понимание

[1] *Вермеш Т.* Он снова здесь / Пер. с нем. А. Чередниченко. М.: АСТ, 2014.

роли отдельного человека в поворотных событиях века и того, что сейчас принято называть смыслом истории. Для шведов это особенно важно, так как они хотят понять, почему одни страны были призваны историей к действию, а другие нет. Роман Юнассона представляется попыткой саморефлексии, которая характеризует поиск шведской идентичности в условиях сегодняшнего дня. Сходные процессы можно наблюдать и в других «малых» европейских государствах. Например, в Исландии, где приобрёл большое значение роман Х. Хельгасона «Женщина при 1000 градусов» о дочери исландского премьер-министра, вовлечённой в главные события эпохи. Её судьба должна, по замыслу писателя, многое объяснить исландцам о них самих и причинах особого исторического пути их страны[1]. Наряду с этим исландец Х. Хельгасон, как и швед Ю. Юнассон или немец Т. Вермеш, пытаются не только заново посмотреть на смысл истории и роль своей страны в ней, но и оценить участие в истории отдельной личности с позиций нового историзма. Если пользоваться предложенной в 1970-х годах Д. Затонским типологией романа[2], то перед нами центростремительные романы, в которых «мир увиден из лирической перспективы героя или автора»[3]. Разница заключается лишь в дискурсах и в степени исторической достоверности: одни романы тяготеют к драматическому модусу, другие – к комическому.

Шведский роман в той или иной степени оперирует фактами, но поданными как устоявшиеся клише. В настоящее время в сознании многих важнее не предмет, а наше представление о нём. «Иногда, – пишет Юнассон, – лучше вообще не знать, когда нет возможности доказать, что ты знаешь то, что знаешь»[4]. Для создания комического эффекта в романе писатель использует нереалистические методы изображения, ориентируясь на традиции политической сатиры и на PR-приёмы современных медиа:

[1] *Хельгасон Х.* Женщина при 1000 градусов / Пер. с исл. и послесл. О. Маркеловой. М.: АСТ, 2015.
[2] *Затонский Д.В.* Искусство романа в XX веке. М.: Художественная литература, 1973.
[3] Так их охарактеризовала Н.С. Павлова во введении к своей известной монографии. См.: *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа. 1900–1945. М.: Наука, 1982. С. 3.
[4] *Юнассон Ю.* Указ. соч. С. 222.

условное допущение событий, гиперболизацию (акцентуализацию) качеств персонажей, изображение гротескно-абсурдного поведения и реакций на ситуации и поступки. В построении отдельных эпизодов можно выделить черты поэтики анекдота, в основном референциального, в меньшей степени лингвистического.

Анекдот, как известно, это повествовательный жанр малой формы, имеющий определённую структуру: завязку, рассказ (диалог) и развязку, содержащую «пуант». Задача пуанта – субверсивная, т. е. провокационная, заключающаяся в нарушении нормы и создании комического эффекта при соположении привычного и нового смыслов комического эффекта. В текстах, рассчитанных на международную аудиторию, редко встречаются признаки лингвистических анекдотов, использующих многозначность слов, омонимию, стилистическую маркировку лексики. Языковой юмор к тому же считается наиболее сложным из всех видов комического. Авторы художественных произведений, ориентирующиеся на жанровую поэтику анекдота, чаще оперируют эксцентрическими гэгами, участники которых по закону жанра не нуждаются в представлении, их число должно быть ограничено.

В романе Юнассона, нацеленном на юмористическое обобщение истории XX века, за основу также берутся исторические клише о самых известных фактах и наиболее харизматичных политиках прошлого, соответствующих национальным стереотипам, например, об американце, русском и китайце. В случае Юнассона это Трумэн, Сталин, Чан Кайши (Сталин, как и Берия, символизируют в тексте русских). Помимо этих героев, роман населён огромным числом других исторических персонажей: Николай II, В.И. Ленин, П.А. Ханссон, Ф. Франко, М. Ганди, Т. Эрландер, М. Цзэдун, Н.С. Хрущёв, Л.И. Брежнев, М.С. Горбачёв, Ким Ир Сен, Р. Никсон, Р. Рейган и другие. Вокруг большинства из них создаётся экспериментальная ситуация, комически разрешающаяся с нарушением логических связей. Например, главный герой пироман Аллан Карлсон хотел взорвать генерала

Франко (завязка), вышел ему навстречу, мост взорвался без Франко (история), диктатор стал его другом (развязка-пуант). В другом эпизоде Аллана Карлсона как специалиста по расщеплению атома принимает в Кремле Сталин, который поёт для него и танцует. Аллан цитирует в ответ стихотворение шведского неоромантика монархиста В. фон Хейденстама, в результате чего оказывается в ГУЛАГе. В ключевых эпизодах с политиками автор использует узнаваемые речевые маски и традиционные поведенческие характеристики известных персон. Портреты политиков всегда даются в ироническом контексте: «Картер мало что успел, поскольку проиграл на выборах Рональду Рейгану, а уж этот-то был настроен куда более злобно по отношению к коммунистам вообще и старикану Брежневу в частности»[1]; «…в 1989 году Советский Союз начал трещать по швам… Этот их новый парень, Горбачёв, первым делом провёл кампанию против чрезмерного потребления водки в стране. Не самый лучший способ привлечь к себе массы, это всякому ясно»[2]. Безусловно, подобные произведения являются метатекстовым повествованием.

О чём свидетельствует появление такого текста? Книга шведского журналиста Ю. Юнассона и роман о Гитлере немецкого журналиста Т. Вермеша показывают, что два профессиональных специалиста по современным медиатехнологиям написали о результатах воздействия этих технологий на сознание масс. Напомним, что Юнассон построил текст в виде серии фрагментов. Роман состоит из цепочки эпизодов, связанных одним главным героем и его авантюрными приключениями. Каждый эпизод – комическая ситуация, в которой высмеиваются события и лица мировой истории XX века, начиная с революционных 1910-х годов до Второй мировой войны, создания ядерного оружия и современной торговли нефтью. Но если в немецком романе разговор идёт о национальной истории и её главном антигерое, который проснулся в XXI столетии и отправился

[1] Там же. С. 434.
[2] Там же. С. 452.

«инспектировать» объединённую Германию эпохи Ангелы Меркель, то в шведском тексте акцент снова переносится на историю других стран. Герой Ю. Юнассона перемещается по городам, ненадолго задерживаясь в Швеции.

Представление о замысле и поэтике книги даёт уже первый фрагмент, посвящённый жизни родителей Аллана, которые были настроены революционно. Мать участвовала в первомайской демонстрации, где женщины выступали за избирательное право, восьмичасовой рабочий день и «прочую блажь»[1]. Отец призывал к двум вещам: бороться против короля и принять закон о контрацептивах. За первое он был подвергнут гонениям, за второе отвергнут матерью Аллана. Поскольку в Швеции дело с революцией и всем прочим «шло ни шатко ни валко», отец Аллана решил, что «шведскому социализму нужен зарубежный опыт»[2], и отправился к большевикам в Россию. Там он быстро понял, что «социализм кончится тем, что все поубивают друг дружку, пока не останется один, который всё и решит»[3]. В России он переменил взгляды и проникся симпатией к царю Николаю II, «с его вечным невезением, угадывая в нём родственную душу»[4]. В России же он организовал участок на двенадцати квадратных метрах и выращивал на нём шведскую клубнику, однако «выскочка и шут Ленин»[5] отменил частную собственность, и красные революционеры поставили отца Аллана к стенке. Парень остался один с матерью, которая перед смертью произнесла фразу, ставшую в романе концептуальной: «Всё есть, как есть, а будет, как будет»[6]. Эта мысль, по логике Юнассона, выражает суть шведского менталитета: всё случайность и всё закономерность. Историю невозможно просчитать. Невозможно изменить. Нужно принять всё, как есть, потому что мир пойдёт по такому пути, по какому суждено, и история призовёт только тех, кто избран ею.

[1] Там же. С. 36.
[2] Там же. С. 38.
[3] Там же. С. 39.
[4] Там же. С. 40.
[5] Там же.
[6] Там же. С. 45.

В то же время чувство патриотизма ведёт автора по опасному пути, так как по логике романа именно тихий швед, «герой, не подающий надежд», оказался причиной поворотных моментов истории, развилок или точек бифуркации, от которых зависит движение исторического процесса. Возможно, автор, наоборот, иронизирует и показывает шведов как индивидуалистов, которые стремились остаться в стороне от мировых конфликтов, выращивая клубнику. И чем сильней они стремились к изоляции и старались избежать проблем, тем чаще оказывались в двусмысленном положении. В любом случае размаха в их поведении Ю. Юнассон не увидел. Напротив, его герой Аллан Карлсон думает об ужине в Кремле больше, чем о встрече с вождём, так же как его отец думал о клубнике больше, чем о революции.

Комментируя поведение шведов, Юнассон даёт критические оценки их психологической и физической ограниченности, с которой, однако, пытались бороться куда более радикальные представители шведской нации – последователи евгенических теорий. Так, Аллан Карлсон за постоянную тягу к пиромании попадает в Институт расовой биологии, где шведский последователь психоанализа и теории расового господства Бернхард Лундборг стерилизовал его, как опасного вырожденца по «евгеническим и социальным показателям»[1]. Профессор интересовался, «что за потребность взрывать вещи и людей и нет ли у него в жилах негритянской крови»[2]. В авторском комментарии Ю. Юнассон добавляет: «Аллан несколько отставал в развитии и при этом слишком многое унаследовал от отца, чтобы государство могло допустить дальнейшее воспроизводство Карлсонов»[3]. Сам Аллан так и не понял, «что страшного в том, если человек негр или еврей»[4], и по каким параметрам он не подходит своей стране. Скептические комментарии в адрес шведской политики показывают, что Юнассон не

[1] Там же. С. 47.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 48.

страшится затрагивать имеющиеся, по его мнению, проблемы шведского расизма, приверженность идеям избранничества и в то же время нелюбовь к революционерам, не вмещающимся в систему.

Между тем дальнейшие приключения героя показывают, какие события XX столетия определили для автора картину настоящего. После четырёх лет евгенических опытов, в 1929 году, Аллан был выставлен за дверь. Из-за взрыва родного дома, который он сам и совершил, власти вновь хотели поместить пиромана «в тот сумасшедший дом в Уппсале», но «Карлсон уже был обработан», теперь им надо было «других холостить и изучать», «ведь от какого только народа не приходится спасать нацию»[1]. Аллан стал рабочим на военном заводе. В это время к власти пришёл Пер Альбин Ханссон, и в Швеции «наметилась демократия, а то и вообще социализм»[2]. На заводе Аллан углубил знания о взрывчатых веществах и по призыву испанского патриота отправился на его родину взрывать мосты. По протекции генерала Франко Аллан познакомился с американской «ядерной группой» на военной базе в Лос-Аламосе и самим Гарри Трумэном. Герой подсказывает Оппенгеймеру, как разделить уран и управлять цепной реакцией, после чего американцы создают к апрелю 1945 года атомную бомбу. Позже в Швеции он работает на разные разведки, давая Брежневу и Рейгану ложную информацию о ядерных программах, в том числе о деятельности группы в Арзамасе-16. Карлсон встречается и с премьер-министром Таге Эрландером, мечтающим узнать о секретах создания атомной бомбы, «если вдруг прижмёт», так как «на Сталина и коммунистов надежда плохая, неровен час взбредёт им в голову расширить сферу своих интересов на запад – а Швеция вот она, как раз под носом»[3]. Однако доктор Энглунд из шведского акционерного общества «Атомная энергия» отверг кандидатуру Аллана Карлсона как потенциального сотрудника по причине отсутствия у того образования. Снобизм главного ядерщика Швеции

[1] Там же. С. 86.
[2] Там же. С. 91.
[3] Там же. С. 224.

мотивировался презрением к нижестоящим, поэтому досталось и правящей партии Т. Эрландера: «Есть же, в конце концов, какие-то границы и для социал-демократов с их незатейливым тезисом насчёт всеобщего равенства!»[1] В свою очередь, социал-демократ Эрландер не допускал и мысли, что король «Густав V *возомнит*, будто в самом деле влияет на шведскую оборонную политику»[2]. Швеция, по Юнассону, страдает скрытым монархическим комплексом и сохраняет чувство превосходства над иммигрантами, несмотря на декларируемую толерантность: «В Швеции, как и во многих других странах, ты мало чего стоишь, если ты приезжий»[3]. Излишняя осторожность шведов в политических вопросах привела к тому, что ничего значительного с исторической точки зрения автор в жизни своей страны не находит, ведь «в политике каждый шаг надо делать с оглядкой, не то вляпаешься»[4]. Действительно, в орбиту писательских интересов критического свойства, как явствует из текстов XXI века, начиная с романа Стига Ларссона, попадают лишь темы шведского нацизма, расовых теорий и послевоенных попыток создания ядерного оружия. Поскольку автор обращается к изображению режимов и к образам лидеров наиболее сильных и конкурирующих государств – США, СССР и Китая, роман приобретает открытое политическое звучание. Во второй половине века мир переключается на проблему иранской нефти, на отношения с бывшими колониями, на разбор разницы между коммунизмом и религией и на размышления о перспективах социал-демократии. В конце жизни, устав от всех типов политических систем, Аллан, как все шведы, проводит дни в лесном домике, но спокойствие его снова нарушено: лиса душит его любимого рыжего кота по кличке «Молотов» (по аналогии с горючей смесью «коктейль Молотова»). Цепь насилия продолжается: герой взрывает

[1] Там же. С. 228.
[2] Там же. С. 224.
[3] Там же. С. 403.
[4] Там же. С. 224.

злодейку. Впоследствии одинокий Аллан Карлсон перемещается в дом престарелых, откуда сбегает через окно в день празднования своего столетия.

Юнассон скрепляет фрагменты авантюрно-приключенческой интригой, разворачивающейся в 2009 году. Политическая линии дополняется элементами криминального романа, причём путешествие героя и его случайных знакомых по современной Швеции подано в виде *юмористических* фрагментов, в то время как ретроспективные эпизоды содержат элементы *сатиры*. Структура романа напоминает композицию «Житейских воззрений кота Мурра» Гофмана, но у Юнассона великое и незначительное находятся в более сложном единстве. Так, Аллан Карлсон изображён героем-чудаком, но этот странный парень из шведской деревни становится причастным к главным событиям века, не особо задумываясь об их нравственной подоплёке. Он периодически оказывается то жертвой обстоятельств, то творцом этих обстоятельств, но в каждом случае без личного интереса, апатично, по чьей-то воле. Добро и зло, уважение к морали и способность на преступление легко уживаются в его натуре. Образ Аллана Карлсона многозначен: неунывающий бесполый герой, способный совершать зло с невинной улыбкой. Поскольку читателю известно, кто с фамилией Карлсон вылетал в окно, возникает вопрос: для чего Юнассон обыгрывает эту аналогию? Если перед нами ещё один герой А. Линдгрен, то текст можно воспринимать как постмодернистский сиквел о роли шведов в мировой истории в стиле П.К. Ершильда, создателя провокационного сиквела «Хольгерссоны». Напомним, что до этого параллели с героями Астрид Линдгрен использовал Стиг Ларссон. Обаяние героев А. Линдгрен, способных «переступать черту», быть выше закона и активно влиять на устоявшийся порядок вещей, в XXI веке вновь вызывает интерес в шведском обществе, уставшем от психологической стагнации. Писатель осмеивает исторические штампы, производные массмедиа. Его текст строится как прецедентный, провоцирующий. Юнассон, как и Вермеш, самой художественной формой текста говорит о методах упрощения информации и

трагикомических результатах её воздействия на сознание людей. Но Адольф Гитлер, появившийся в немецком романе-анекдоте[1] Т. Вермеша, «приходит в мир, где есть не только Википедия и смартфоны. Он видит проблемы мультикультурного сосуществования. Нездоровый образ жизни. Неэффективность политических партий. Бесперспективность действий правительства. Одиозность прессы. Тревогу общества, связанную с переизбытком противоречивой экономической информации. Сомнения в будущем Евросоюза»[2]. Гитлер «…критикует засилье иммигрантов, глобализацию, слабость политкорректного общества, беззубость телевидения, занятого безмозглыми кулинарными шоу и телесериалами»[3].

Что же видит швед Аллан Карлсон? Он видит почти то же самое, но метасмысл шведского романа в другом: в поиске движущих факторов истории, которые объяснили бы логику происходящих событий. По Юнассону, мать Аллана Карлсона была совершенно права: история – это процесс, осуществляющийся спонтанно, но с поправкой на то, что в момент развилки повлиять на дальнейшее развитие ситуации может кто угодно, даже Карлсон, герой «без программы». Главное, чтобы история призвала его. Иными словами, роль личности в истории велика, но случайна. Жанр анекдота в этом случае воспринимается как метафора исторического процесса: завязка и развитие действия имеют один смысл, а развязка всей истории парадоксально обратна ожидаемой. Но если политическая сатира Ю. Юнассона одинаково направлена на тех, кто думает, что вершит историю, и на тех, кто убеждён, что жить в обществе и быть свободным от него возможно, то означает ли это, что самое правильное – это отойти в сторону и

[1] Об элементах поэтики анекдота на конференции «Национальные коды в языке и литературе. Особенности концептосферы национальной культуры» (ННГУ, 2014) был сделан доклад Е.В. Алексеевой «Анекдотичский дискурс о национальностях и странах в немецкой прозе рубежа XX − XXI веков». См. также: *Тихонова О.В.* Диагноз современной немецкой реальности в романе Т. Вермеша «Он снова здесь» // Вестник Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского. 2015. 2 (2). С. 243–247.

[2] Он снова здесь – Тимур Вермеш [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://nerohelp.info/5364-on-snova-zdes-timur-vermesh.html (дата обращения: 04.09.2015).

[3] Там же.

наблюдать за происходящим? По логике романа и действие, и созерцание определяются случаем, иными словами, автор предлагает фатальное прочтение исторического процесса.

Структура романа Ю. Юнассона свидетельствует, что в шведской прозе по-прежнему историческим нарративам писатели предпочитают метатекстовые произведения, в которых исторический процесс представлен как набор эксцентрических ситуаций, обыгрывающих стереотипное восприятие известных личностей и их поступков. Роман содержит черты политического анекдота, элементы криминального, детективного, авантюрно-приключенческого и любовного романов с интертекстуальными отсылками к прозе А. Линдгрен и жанровыми цитациями из политического памфлета П.К. Ершильда «Путешествие Кальвиноля по свету» и романа «Хольгерссоны». Главная задача Юнассона, писателя XXI века, видится всё в том же характерном для Швеции анализе роли личности в истории, смысла истории, её движущих факторов и особенностей шведской идентичности.

Как видим, проза, предлагаемая для анализа в этой главе, различна по своему характеру. В одних текстах ощущается тоска по политической активности, скепсис из-за политики шведского нейтралитета, зависть к насыщенной событиями истории Германии. В других, напротив, угол зрения нацелен в сторону максимального гуманизма: «Только не насилие!» Обращают на себя внимание жанровые стратегии. Некоторые авторы тяготеют к историческому нарративу, к обновлённой поэтике документализма, другие, напротив, стремятся уйти от причинно-следственного понимания истории и выстроить замкнутый, лишённый темпоральных характеристик мир, в котором события и факты имеют трагическую повторяемость.

Именно в политической прозе повышена степень вторичной условности. Действие чаще всего переносится в другие страны и эпохи, авторы, выстраивая экспериментальную ситуацию, идут на открытое фантастическое допущение, используют не только гиперболизацию, но и

гротеск, что почти нехарактерно для шведской образности. При этом во всех романах глубинная задача авторов сводится к исследованию шведской идентичности, отношению общества к тем или иным историческим явлениям века, и, прежде всего, к этическому выбору личности. Условные формы подачи материала почти всегда служат анализу современной писателю действительности. В этом заключается основное отличие шведского романа в целом.

Глава 4
Художественная условность в религиозно-этическом романе

Одним из теоретических аспектов этой темы является разграничение трёх терминов, характеризующих литературный текст – философский, религиозный, этический. В российском литературоведении этика рассматривается как раздел философии и потому термин «этический» нередко заменяется на «философский» как более широкий по значению. В советский период по идеологическим причинам исчезло и понятие «религиозный». В итоге тексты, связанные с художественным исследованием общечеловеческих или мировоззренческих принципов, были объединены общим понятием философской литературы. К настоящему времени ситуация выравнивается, но утрата терминологической традиции ощутима. В шведском литературоведении термины «этический» и «религиозный» употребляются постоянно, в то время как термин «философский» почти не используется. Это объясняется тем, что ракурс шведской литературы в большей степени связан с нравственной оценкой поступков людей и их религиозными взглядами и в меньшей степени – с постановкой философских вопросов, предполагающих столкновение научных взглядов и теорий.

Поскольку российское литературоведение чаще оперирует общим понятием «философская литература», остановимся на некоторых подходах к её анализу подробнее. Первый подход был предложен Р.С. Спивак, В.В. Агеносовым, Н.В. Забабуровой, второй подход наиболее концептуально сформулировал Г. Амелин в 2005 году, когда вышла книга его лекций по философии литературы.

В.В. Агеносов в диссертации 1988 года выявляет типологические группы текстов, в которых можно обнаружить философское содержание: оценочные тексты, к которым относится «всякое глубокое, значимое произведение», мировоззренческие, отражающие «взгляды писателя, его связь с той или иной философской школой, доктриной, наличие собственной философской теории», и эстетические, «предполагающие общечеловеческое,

субстанциальное начало, воплощенное в особой структуре, характеризующейся сближением и взаимопроникновением интеллектуально-логического и образно-конкретного повествования»[1].

Г. Амелин в свою очередь утверждает, что философам в отличие от филологов нет никакого смысла искать общности между произведениями, что «аналитика есть искусство различения»[2]. Анализируя текст, он предлагает обсуждать его с позиции определённой философской теории, например, на основе концепций М. Мамардашвили или А. Пятигорского. Иными словами, второй путь исследования – это интерпретация текста через какую-либо философскую систему. Такой принцип анализа является не новым, так как тексты давно прочитываются сквозь призму фрейдизма, юнгианства, неомарксизма, экзистенциализма, биографизма и т.д. Количество смыслов зависит от количества предложенных методологий, поэтому гуманитарную науку XX века справедливо называют интерпретационным искусствоведением.

Не отказываясь от возможности применения частных методик к анализу шведских романов, вернёмся к некоторым положениям, предложенным литературоведами. Среди основных черт философской литературы выделяются: достаточно устойчивый круг вопросов и проблем, носящих наиболее общий (философский) характер, которые могут ставиться и решаться как по отдельности или группами, так и в совокупности; художественное изображение субстанциальной идеи на всех уровнях произведения (сюжета, системы образов, композиции, пространственно-временных категорий); присутствие так называемой исходной философемы (диалог, метафора, притчевая сцена, литературная реминисценция и т.п.), воплощающей в себе в сжатом виде сущность философской проблемы; проверка на различных уровнях исходной философемы при помощи

[1] *Агеносов В.В.* Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология. Автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02. М.: Изд-во Моск. гос. пед. ин-та, 1988 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/sovremennyy-sovetskiy-filosofskiy-roman-80-e-gody (дата обращения: 12.09.2015).
[2] *Амелин Г.* Лекции по философии литературы. М.: Изд-во РГГУ, 2005. С. 10.

концентрации события, создания ситуации (часто экстремальной), позволяющей смоделировать положения, в которых идеи достигнут своего предельного воплощения; испытание идей либо самими героями-идеологами, либо с помощью введения нейтрального персонажа, не принадлежащего к борющимся исходным философским платформам и потому непредвзято судящего о них (со временем вырабатывается такая система образов, когда вокруг героев-идеологов появляется группа дублирующих их в той или иной степени персонажей, создается персонифицированная система оттенков обсуждаемой идеи, передается диалектика и сложность мысли, подчеркивается универсальность идеи); введение в произведение мифа, притчи, позволяющих перевести повествование в общефилософский, общечеловеческий план; использование литературно-исторических реминисценций, символов, принципов утопии или антиутопии, которые служат укрупнению повествования и являются своего рода его финалом, давая порой социально неопределенную, но философски ясную перспективу решения проблемы.

Философской прозе свойственно «вертикальное время», когда действие происходит в разных временных измерениях, но благодаря системе метафор, введению библейской или иной мифологии воспринимается читателем как единое всечеловеческое время. Герои таким образом становятся участниками всемирной истории. Это приводит к тому, что вне зависимости от того, происходит ли действие произведения в местах чётко локализованных или нескольких друг от друга удалённых, в конечном счёте оно переносится на всю Вселенную. События, таким образом, приобретают общечеловеческие смысл и значение. Из-за высокой степени интертекстуальности исследователи справедливо считают философскую прозу метатекстом.

Очевидно, что использование библейских сюжетов – характерная и весомая черта, присущая философской, религиозной и этической прозе. Поскольку шведская литература в значительной степени ориентирована на

каноны XVIII века, обратим внимание на основные черты романов этого периода. Так, Н.В. Забабурова отмечает, что сознательно выстроенное игровое пространство философского романа XVIII столетия принципиально не ориентировано на жизнеподобие и его отличает тенденция к пародированию известных устоявшихся жанров, чаще всего любовно-авантюрных и романов-путешествий. Вместе с тем создаются и новые жанровые формы, в частности роман-диалог. Исследователь считает, что «маркирующую функцию, уточняющую авторские интенции, выполняют прежде всего заголовки и подзаголовки произведений, а также всякого рода предуведомления»[1].

При всех жанровых отличиях философские романы XVIII века ориентированы на притчевую форму повествования (что присутствует и в шведской прозе XX века). Вся образная система организована в виде заданной дидактической установки, где в центре – история, рассказанная для иллюстрации и подтверждения или, напротив, разоблачения определённой идеи. Эта тенденциозность исходной философской посылки обусловливает монологизм, по крайней мере, двух разновидностей философского романа – полемического и романа-апологии. М. Бахтин отмечал, что в монологическом мире мысль либо утверждается, либо отрицается, и авторская идея может нести три основные функции: как принцип видения мира, как сознательный вывод из изображаемого и как воплощение идеологической позиции главного героя. В соответствии с вышеизложенным Н.В. Забабурова предлагает разделять тексты по типу реализации в них философского содержания: полемику, т. е. опровержение неких философских теорий и понятий; дискуссию, т.е. столкновение взаимоисключающих точек зрения или теорий, имеющих целью найти истину; апологию определенной философской теории или системы.

[1] *Забабурова Н.В*. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра // XVIII век: Литература в контексте культуры. М.: Изд-во УРАО, 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://wplanet.ru/index.php?show=article&id=57 (дата обращения: 14.09.2015).

Это позволяет использовать термины «полемический роман», «роман-дискуссия», «роман-апология»[1]. В шведской прозе, на наш взгляд, наиболее активно используется «роман-дискуссия». Исследователь добавляет также следующие признаки философской прозы: конкретные номинации (имена философов и названия определённых философских систем); прямое и скрытое цитирование философских трудов; употребление соответствующей философской терминологии; авторские примечания внутри текста; аллюзии.

Среди шведских романов XX–XXI веков фактически нет произведений, в которых было бы прямое или скрытое цитирование философских трудов. В текстах не встречаются философские термины, имена философов не упоминаются, нет философского справочного аппарата. Если воспользоваться терминологией В.В. Агеносова, то шведские произведения можно было бы считать преимущественно оценочными и эстетическими, но не мировоззренческими. Однако выясняется обратная картина: мировоззренческая база у большинства шведских авторов – христианский гуманизм. Именно христианская вертикаль формирует картину мира, определяет отношения между Богом и человеком, именно она является центральной темой всех наиболее репрезентативных философских, или, если быть более точным, религиозно-этических шведских текстов.

Романы, о которых мы говорили, созданы в разных жанрах: от пикарескной пастиш-прозы и романа-Евангелия до нелинейного письма. Многообразие жанровых модификаций свидетельствует о подвижности форм, ориентированных на каноны средневековой литературы, романы барокко, философские повести XVIII века, экзистенциальные притчи модернизма и сложные синтетические жанры постмодернистской эпохи. Но комплекс утверждаемых идей или концепций, подвергаемых художественному анализу, лежит в плоскости христианской этики. Рассматриваемые нами романы можно было бы назвать религиозной шведской прозой, но и это было бы неточно. Авторы XX века, даже

[1] Там же.

принявшие католичество, аналитически и атеистически относятся к христианскому вероучению. Их произведения уже не апология доктрине, а дискуссия с этой доктриной. В тексты проникают элементы социального и политического романов, ставятся вопросы психологические и психоаналитические. Это доказывает, что авторы не создают назидательных религиозных произведений, напротив, они неизбежно рассеивают религиозное чувство, подвергая его испытаниям, а традиционную картину мира – критике. Поиск (а не утверждение) идеала парадоксально (или закономерно) приводит писателей к утрате этого идеала.

Поскольку в центре шведских романов такого типа чаще всего изображена личность в ситуации выбора, то главным для шведских писателей становится этический конфликт. Почти все без исключения авторы цитируют роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» или «Легенду о Великом инквизиторе» из романа «Братья Карамазовы» или создают аллюзии к ним. Этические ценности христианского толка у шведских писателей, как и у Достоевского, важнее собственно религиозного чувства. Этика сменяет религию, оставаясь генетически связанной с ней. В итоге тексты, предложенные нами для анализа, в действительности представляют собой религиозно-этическую романистику.

4.1. Роман-пикареск С. Дельбланка «Пасторский сюртук»

В начале 60-х годов XX века шведские писатели обратились к форме пастиш-романа, одной из разновидностей которого стал роман-пикареск.

Литературоведы характеризуют пастиш-роман прежде всего через приём смешения стилей[1], в отечественном литературоведении объектом пастиша считают «сюжеты, авторский стиль, художественные течения и школы». Подчёркивается ироническое дистанцирование от материала,

[1] Knådan tradition: pastischen under 1960-talet // Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1950–1985. S. 90–91.

которое доступно «лишь знатокам первоисточников»[1]. В постмодернизме пастиш называют одной из центральных категорий, обозначающих «способ соотношения между собою текстов (жанров, стилей и т.п.) в условиях тотального отсутствия семантических либо аксиологических приоритетов» и «метод организации текста как программно эклектичной конструкции»[2], т. е. в постмодернизме пастиш несёт и философскую нагрузку, входя в систему координат постистории.

Обращение авторов XX века к литературным формам прошлых эпох позволяет рассмотреть вопрос о соединении в текстах разных эпистем. Эпистема предполагает наличие координат – ментальных, отражающих картину мира конкретной эпохи, и языковых, очерчивающих круг стилистических возможностей текста[3]. К стилю в широком смысле могут быть отнесены жанровые признаки, особенности фабулы, сюжета, композиции, авторские комментарии и принципы подачи портрета, пейзажа, диалога. К стилю в узком смысле относится набор языковых приёмов: выбор лексики, синтаксические конструкции, тропы, наличие / отсутствие элементов орнаменталистики.

Писатели, определившие судьбу шведской литературы, проявили интерес к эпохе XVIII века, т.е. к классической эпистеме. Такое обращение авторов к другой исторической реальности и к жанрам просветительской прозы показательно. Авторы и критика не скрывали, что с 60-х годов XX столетия Швеция кардинально преображается, превращаясь в технократическое общество. Литература, наиболее эмоционально и критически реагирующая на изменение национального духа, мгновенно отразила оборотную сторону этого процесса. Не называя прямо факты современной реальности, писатели начали создавать картины жизни иных

[1] См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Отв. ред. В. Бычков. М.: РОССПЭН, 2003; *Пахсарьян Н.Т.* Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо // Указ. изд.

[2] *Можейко М.А.* Пастиш // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 558.

[3] *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб.: A-cad, 1994.

эпох, демонстрируя контраст между современной социальной моделью как набором рациональных ограничений и принципами духовной свободы XVIII столетия, где было место «подвигу, великому промыслу, великой поэзии» и «великой любви»[1]. Для Свена Дельбланка (*Sven Delblanc*, 1931–1992), одного из самых значительных писателей философско-религиозной направленности, Швеция второй половины XX века превратилась в «страну мрака». Напомним, что А. Линдгрен тоже считала, что в стране навсегда утрачено «время костров и сказок».

Чтобы провести не только исторические, но и философские параллели, писатели продолжают обращаться к культуре Германии, Франции и России. В начале века влияние немецкой и французской культуры испытал на себе А. Стриндберг, в середине 1960-х годов расширили границы этой национальной традиции С. Дельбланк и П.У. Энквист.

Французский акцент в романе «Пасторский сюртук» (*Prästkappan*, 1963)[2] С. Дельбланка во многом объясняется биографией автора. Старшее поколение семьи писателя переехало в Швецию из Франции в период Наполеоновской кампании, поэтому Дельбланк всегда ощущал себя не только шведом, но и французом. В 1965 году он получил степень доктора философии за исследование «Честь и память в шведской литературе XVIII века». Известный литературовед Й. Хэгг отмечает, что писатель постоянно возвращался к литературным формам XVIII столетия[3].

Роман С. Дельбланка «Пасторский сюртук» можно считать прологом к последующим шведским романам пастиш-типа. Более того, это произведение наряду с романами П.У. Энквиста «Пятая зима магнетизёра» (1964) и П.К. Ершильда «Путешествие Кальвиноля по свету» (1965) правомерно считать началом шведского постмодернизма, не лишённого, как мы отмечали, этического содержания.

---

[1] *Дельбланк С.* Пасторский сюртук / Пер. с швед. Н. Фёдоровой. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000. С. 317.
[2] *Delblanc S.* Prästkappan. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2004.
[3] *Hägg G.* Den svenska litteraturhistorien. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2000. S. 624.

Произведение Дельбланка о XVIII столетии является полижанровым по структуре и остаётся одним из самых интеллектуальных шведских романов. Как многие философские тексты, оно имеет подзаголовок. Для Дельбланка это «Героическая история», что создаёт ироническую аллюзию на роман барокко как «наиболее чистый и последовательный тип героического романа»[1]. В барочном романе исключительна роль случайности, поэтому события организованы «как авантюры»: «они неожиданны, небывалы, экстраординарны. Отсюда и роль преступлений, всяческих аномалий <…>, его кровавый и часто извращённый характер»[2]. Именно таково повествование о приключениях пастора, оставившего приход в надежде свершить великое деяние в духе героев Плутарха: «Я хочу стать святым, или государственным мужем, или героем, или философом, или благодетелем человечества»[3]. Так, ещё один пастор (после знаменитого героя романа С. Лагерлёф «Сага о Йосте Берлинге») оставляет церковную кафедру и отправляется странствовать, чтобы найти более достойное место в обществе. Путешествие по Германии XVIII века, во время которого пастор встречается с реальными историческими деятелями и писателями, позволяет Дельбланку показать разные концепции политического развития государства и продемонстрировать философские подходы к роли личности в истории. Поскольку писатель испытал сильное влияние философско-этических идей Ф.М. Достоевского, анализ проблемы избранности в его романе включает в себя осмысление таких явлений, как насилие, смирение, историческая избирательность и этический порог, который человек не должен преступать.

Иронизируя над героическим романом, Дельбланк использовал и другие жанровые модели. Бахтин считал, что «стремление к героичности жизни, к приобретению значения в мире других, к славе» является признаком первого типа биографического романа, в котором герой дан не в социальном разрезе, а в историческом. Иначе говоря, герой принадлежит «человечеству

[1] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 191.
[2] Там же. С. 192.
[3] *Дельбланк С.* Указ. соч. С. 153.

истории», «человечеству умерших героев и будущих жить потомков»[1]. Так обнаруживаются черты ещё и биографического романа.

Поскольку роман барокко можно трактовать более широко, относя к его разновидностям «роман странствия» и «роман испытания», то нанизывание авантюр вполне допустимо считать признаком романа как первого, так и второго типа. Различие состоит в том, что «роман странствия» сосредоточен на окружающей обстановке, а «роман испытания» – на герое, для которого окружающий мир и второстепенные персонажи превращаются «в декорацию, в обстановку»[2]. Ключевой стержень романа испытания – проверка либо избранности героя, либо святости, либо любовной верности. В более поздних вариантах – это испытание на социальную пригодность (например, роман о «лишних людях»), на верность политическим убеждениям, а также испытание философской идеи. В романе Дельбланка странствие пастора Германа явно сопровождается подобным испытанием: проверкой избранности героя, его романтических и этических идеалов.

Духовное путешествие Германа носит символический характер и отсылает к произведениям «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика и «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» Гёте. Чтобы найти общий ключ к жанровым элементам романа, имеет смысл взглянуть на роман не с персонажной точки зрения, а с позиции другой типологической системы, классифицирующей романы по характеру событий и способов их подачи. В этом случае основой можно считать плутовскую фабулу, в процессе развёртывания которой и нанизываются все прочие жанровые дополнения. В Швеции принято называть плутовской роман пикарескным. Теория пикарескного романа, несмотря на использование термина, в том числе по отношению к роману Дельбланка, в шведском литературоведении не разработана[3]. По этой причине, соглашаясь со шведскими

[1] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 131.
[2] Там же. С. 193.
[3] О пикарескном романе в Швеции написана монография Х. Экмана, посвящённая творчеству Ларса Алина. См.: *Ekman H.G.* Op. cit.

исследователями в том, что это пикарескная история, внесём некоторые уточнения, тем более что к XX столетию исконный роман-пикареск претерпел изменения.

Итак, роман-пикареск – это плутовской роман, имеющий богатую традицию и знаменитых героев: от испанских пикаро до Гекльберри Финна и Скарлетт О'Хары[1]. С. Аверинцев писал, что «плутовская повесть и плутовской роман, становясь магистральными жанрами паралитературы, функционируют в прозе до тех пор, пока не стабилизируется историко-социальная действительность»[2]. Обращение Дельбланка к этому жанру также является признаком общественной нестабильности.

Классический пикареск обладал устойчивыми чертами: «концепция плутовского антигероя, путешествие как тип сюжета, принципы сатирического изображения нравов общества, бытовой комизм и элементы карнавально-смеховой семантики, демократический ("низкий") стиль повествования»[3]. К каноническим чертам пикареска также относят повествование от первого лица, несовпадение точек зрения автора и героя, произвольное нанизывание эпизодов-похождений и его протеистичность (двойственность, текучесть). Добавим, что в изобразительном искусстве пикареск считался вульгарным (простонародным) жанром, так как сюжеты пикареска часто были посвящены «отбросам общества». В то же время пикареск продолжал традицию брейгелесков – картин на бытовые сюжеты Питера Брейгеля Старшего. Следовательно, в пикарескном искусстве мог наличествовать второй, интеллектуальный план, что и использовалось в большинстве более поздних произведений. Например, в повести Вольтера

---

[1] См.: Picaresque novel [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/459267/picaresque-novel (дата обращения 08.07.2015); См. также указанную выше работу: *Миленко В.Д.* Пикареска в русской прозе 20–30-х годов XX века: генезис, проблематика, поэтика. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.02. Симферополь: Изд-во Таврич. нац. ун-та, 2007 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vika-milenko.narod.ru/stati/avtoreferat/ (дата обращения: 08.07.2015).

[2] *Аверинцев С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/g-2/Genre.html (дата обращения: 08.07.2015).

[3] *Миленко В.Д.* Указ. соч.

«Кандид, или Оптимизм» жанр пикареска синтезировался с жанром философской повести, в других случаях с жанром социального романа («Ярмарка тщеславия» У. Теккерея), эротической прозы («Молль Флёндерс» Д. Дефо, «Мемуары Казановы»), политического романа («Признания авантюриста Феликса Круля» Т. Манна), социально-сатирического романа («Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова) и др.

В пастиш-романах чаще всего сталкиваются высокие и низкие жанры и стили, причём и те и другие, как отмечалось, могут подвергаться ироническому снижению. Избирая в качестве доминанты модель пикарескного романа, современные авторы, конечно, трансформируют её. В.Д. Миленко справедливо отмечает, что «плут-маргинал XX века сохраняет типологическое родство с литературными архетипами мировой романистики, среди которых: фольклорный плут, бес-пикаро, поп-пикаро, пикаресса, беспризорный, маргинал-урод, пикаро-еврей, весёлый жулик, криминальный пикаро»[1].

Особенность героя Дельбланка в том, что он, будучи формально попом-пикаро, являет собою не низкую субстанцию, не антигероя, а, напротив, героя высокого, который, несмотря на иронию автора, движется к особому предназначению, к спасению человечества, а затем парадоксально переживает метаморфозу и превращается в свою противоположность, человека без нравственных идеалов. Обычно пикарескный герой приобщался к социальной жизни, принимая её правила и расставаясь с маргинальностью асоциального положения[2]. Дельбланк переворачивает модель пикарескного романа, показывая двойственность финала: герой достигает социального возвышения, но при этом полностью лишается этических принципов. Этот аспект романа выражает и структурную, и смысловую ориентацию на классический роман воспитания второй половины XVIII века, в котором представлен тип циклического становления человека «от юношеского

[1] Там же.
[2] *Чамеев А.А.* Дефо // Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения. М.: Академия, 2010. С. 97–98.

идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму. Этот путь может осложняться в конце разными степенями скепсиса и резиньякции»[1]. Очевидно, Дельбланк использует пикарескную структуру с той же целью, что и Вольтер в «Кандиде».

Предложенная шведским писателем обновлённая пикарескная структура выполняет несколько функций. Проницательному читателю и критику она позволяет увидеть литературную эволюцию в тыняновском понимании, т.е. движение литературных форм. Она также обнажает пастишную технику постмодернистского типа, для которого игровая конструкция – лишь способ постановки социально-этической проблемы. В семантическом плане путешествие героя по XVIII веку даёт возможность поставить ряд актуальных для Швеции вопросов.

Первая черта романа-пикареска Дельбланка – погружение героя в чужую историческую эпоху, которой в данном случае становится «героический» XVIII век. Как отмечалось, выбор эпохи не случаен. Вершиной шведской истории этого периода является эпоха правления Карла XII (с 1682 по 1718 год). Личность Карла, противоречивая, волевая, вызывала восхищение и ненависть. Выдающийся полководец, харизматичный гений, неуёмный, странный, никем не понятый, остался, несмотря на поражение и потерю империи, самой яркой и самой внесистемной фигурой в истории Швеции. Именно личность такого уровня, способная на неординарный поступок, являлась для шведского общества недосягаемой мечтой. Чем дальше страна двигалась от империи к системности и порядку XX столетия, тем ярче литература отражала тоску по пассионарным личностям. В терминологии М. Бахтина, герой романа Дельбланка стремится, «героизуя других, создавая пантеон героев, приобщиться ему, помещать себя в него, управляться оттуда своим желанным будущим образом»[2].

[1] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 201.
[2] Там же. С. 135.

Так, интертекстуальный героический фон романа Дельбланка составляют библейские образы (царь Давид, Моисей, Христос, святой Христофор, змееборец святой Георгий, святой Себастьян, апостол Павел, Вирсавия, Мария Магдалина), мифологические персонажи (Эней, Одиссей, Геракл, Актеон, Ясон, Дидона, Эгерия, Медуза), герои Древнего Рима (Цезарь, Цинциннат, Фабриций, Ликург), мыслители (Фома Кемпийский, Николо Макиавелли, Блез Паскаль, Жан Расин, Мольер, Вольтер, Гёте) и наряду с ними политики Франции, Пруссии, Австрии.

Обращение Дельбланка к этим пассионарным фигурам связано с тем, что страна с великим прошлым и цивилизованным настоящим стала активно искать выход в иных, не столь системных исторических мирах. Романы соответственно приобретают историософский характер. Для Дельбланка символом XVIII века были французские просветители и Гёте. Однако Гёте, насколько можно судить, был трагическим примером трансформации личности – от великой романтической экзальтации эпохи Вертера к системе отречений в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» и скептицизму последних лет, что и отразил в своём романе Дельбланк. В то же время как писатель, владевший разными стратегиями письма, Гёте во многом предварял формы дневникового я-повествования, субъектные и фрагментарные тексты. Они отражали интерес к приватному миру, к поиску личной идентичности. Эти приёмы использует и С. Дельбланк. Кроме того, шведский писатель, как и его современники Ершильд и Энквист, тоже явно интересуется литературой барокко и «неистового романтизма».

Изображая чужое пространство и отдалённую эпоху, Дельбланк получает возможность моделировать свой искусственный мир, который иллюстрирует заданную им идею. Как писал В.В. Агеносов, в философском романе «и у тех художников, сюжетное действие произведений которых узко локализовано (Дидро, Чернышевский, Достоевский), и у тех, у которых действие происходит в нескольких странах или даже на нескольких планетах (Сирано, Вольтер, Одоевский), местом действия выступает Вселенная.

События приобретают общечеловеческий смысл и значение»[1]. Поскольку Дельбланк использует аллюзии на произведения XVIII века, то неудивительно, что он опирается на форму французского философского романа. Философская проза Франции отличалась «общей ориентацией на притчевую форму повествования, где вся образная система организована в виду заданной дидактической установки, где в центре – история, рассказанная для иллюстрации и подтверждения или, напротив, разоблачения определенной философской идеи»[2].

Действие романа перенесено в Пруссию эпохи Фридриха Великого, в город Бреславль (территория нынешней Польши, Вроцлав). Выбор Пруссии как места действия можно истолковать с нескольких точек зрения. Пруссия – пример преходящих величия и славы. Безусловно, это параллель к ситуации в Швеции. Наряду с этим Пруссия – образец чётко организованной военно-политической системы, «казарменная» утопия, где каждый, кому «выпало в империи родиться», является лишь частью механизма государства.

Пруссия – это и символ малой нации, как и малой литературы, для которой важно, прежде всего, национальное, патриотическое. Кроме того, Фридрих II – символ немецкого возрождения. Романтик, король-философ, противостоявший в молодости отцу – Фридриху I, королю-солдату, поклонник Франции, друг Вольтера, просвещённый монарх-абсолютист. Именно Фридрих II являлся покровителем оперного искусства, создателем Берлинской академии наук, первой публичной библиотеки. Он отменил пытки, легализовал свободу прессы, разработал законы о «Всеобщем гражданском праве», проявлял исключительную для лютеранского государства веротерпимость. В статье о другом романе С. Дельбланка «Пещерный человек» известный шведский литературовед Ю. Сведьедаль писал, что для писателя в ранних романах основной проблемой было

[1] *Агеносов В.В.* Указ. соч.
[2] *Забабурова Н.В.* Указ. соч.

столкновение интеллекта и власти[1]. В романе «Пасторский сюртук» этот конфликт изображён. Местом действия закономерно выбрана Пруссия – сильная и постоянно воевавшая страна. Там были возможны подвиги и слава, о которых мечтает беглый пастор-романтик Герман. Военный контекст позволяет создать множество авантюрных сюжетных коллизий – основу пикарескного романа, поскольку усиливается концентрация событий, их качество и эмоциональный накал. Искушение властью становится центральным мотивом произведения.

Ещё одна черта пикареска у Дельбланка – плутовские поступки персонажа, парадоксальные ситуации, влекущие за собой его социальные подъёмы и падения, которые формально интерпретируются исключительностью эпохи. Эти события внешней жизни Германа сконцентрированы по законам авантюрного времени – читатель не сразу понимает, сколько месяцев или лет проходит между описанными эпизодами. На протяжении романа Герман сначала пастор, затем нищий странник, гость Гёте, несчастный рекрут, великий полководец, актёр, собеседник Фридриха Великого и, наконец, наследник царской фамилии – сын принцессы Софии Амалии и графа фон Притвица. В этом герой полностью соответствует классической протеистичности пикаро. Контрасты в судьбе Германа также соответствуют принципам построения барочной прозы, в которой всё определяет случай, а не сам герой. Философскую установку романа барокко можно охарактеризовать бахтинской фразой: «мир дан, а не задан». Самостоятельность героя иллюзорна, а его жизнь – циклическое движение от идеализма к скептицизму. Однако каждая ситуация – это философская возможность познать либо ничтожество жизни, либо величие и славу.

Роман Дельбланка – о подлинности человека и её утрате. В произведении, как и в классическом пикареске, звучит голос то автора, то героя. Судя по сруктуре, роман Дельбланка относится к первому типу философского повествования, при котором опровергаются философские

[1] *Svedjedal J.* Gurun och Grottmannen och andra sociologiska studier. Falun: Gedins Förlag. 1996. S. 91.

теории и понятия. Вся ткань художественного текста нацелена на опровержение идеи Германа стать героической личностью и определять ход истории. Можно использовать и другую типологию характеристики философских текстов. Согласно В.В. Агеносову выделяются три типа повествования в зависимости от соотношения голоса автора и героя. В первом случае «философская идея равно изображена как в сюжетном, так и во внесюжетном авторском повествовании. Речь идёт не о внеэстетическом публицистическом ряде <…>, а о повышении условности повествования, целевой установке на вовлечение читателя в сотворчество. Это направление ориентировано на читателя, обладающего определённым запасом знаний, склонного к моделированию действительности (иногда даже за счёт упрощения её)»; противоположная тенденция «предполагает максимальную отстраненность автора, позиция которого выражается не в прямом голосе, а во всей совокупности структуры произведения. Роман этого типа максимально психологичен, не исключает социально-конкретных ситуаций, хотя и не ограничивается ими, переводя их в субстанциальный план. Между этими двумя разновидностями – романтический философский роман, в котором авторская эмоциональность не носит игрового интеллектуального характера, но и не скрыта за предельно объективизированной бесстрастностью. В этом романе огромное значение приобретают притча, аллегория, раздумье героя, хотя и не до конца слитого с автором, но всё-таки близкого к нему»[1]. На наш взгляд, роман Дельбланка ближе всего к первому типу: автору важно сотворчество интеллектуального читателя, который вместе с ним испытывает идею героя. Этому произведению присуща повышенная условность повествования, способность героя перемещаться в пространстве и времени, встречаться не только с живыми, но и с ушедшими из жизни историческими деятелями. Сходную стратегию построения текста использовал и П.К. Ершильд в «Путешествии Кальвиноля по свету». Этот факт даёт основания говорить о востребованности подобной формы в

[1] *Агеносов В.В.* Указ. соч.

романах на историософские темы. Авторам требуется максимальное обобщение, что становится возможным в результате совмещения пространств и времён.

С. Дельбланк использует не только форму «я-повествования», но и приём потока сознания. Бедный пастор, являющий собой «помесь сатира, бродяги и учёного хама»[1], начинает с мечты об «улучшении общества и рода человеческого»[2], не желая смиряться: «Лучше петь фальшиво, чем медленно умолкать, подчиняясь принуждению»[3]. Как Раскольников и Рафаэль де Валантен, Герман пробует себя в философском сочинительстве: он пишет исследование «О нетерпении и мрачности». Его влечёт идея избранности, которая приводит к разрыву с привычным кругом общения и отказом от церковной карьеры. В вопросах веры он разочаровывается, так как «вера вышла из моды». Любовь к Богу заменяется в душе Германа любовью к женщине, что отсылает читателя к эстетике куртуазных романов. В них Деву Марию воспевали как Даму[4]; Герман вместо Бога воспевает Эрменлинду. С момента отказа от пасторского сана герой выпадает из психологического времени томительных ожиданий своей участи и переходит в авантюрное время странствия. Прусские реалии в романе, безусловно, квазиисторичны и служат лишь фоном для постановки обозначенных проблем.

Повторим, что сюжет о беглогом священнике, отправившемся в «духовное» странствие, безусловно, парафраз знаменитого романа С. Лагерлёф «Сага о Йосте Берлинге» (1891), смысловым центром которого также является мотив пасторского греха. В версии Лагерлёф красивый, умный, но спившийся пастор теряет церковную кафедру и отправляется в мир в поисках духовного возрождения. В соответствии с христианской концепцией Лагерлёф отступники всегда проходят в её романах три стадии – преступление, наказание и примирение. Такие романы близки к

[1] *Дельбланк С.* Указ. соч. С. 246.
[2] Там же. С. 153.
[3] Там же. С. 251.
[4] *Смолицкая О.В.* Куртуазная любовь // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. М.: РОССПЭН, 2003. С. 253–255.

агиографическому канону, т.е. к житиям святых. Дельбланк выстраивает роман иначе. Примирение с реальностью происходит через деградацию героя и трактуется как поражение. Писатель использует и другую черту пикареска – «антижитие», т.е. Дельбланк вступает в заочный спор с Лагерлёф, доказывая ошибочность идеи смирения. В то же время писатель с не меньшей эмоциональностью отвергает идею сверхчеловека. Подобный подход мы видели в романах Энквиста, Ершильда, Вальгрена. Фактически все шведские писатели-политики пытались занять срединное положение между этими двумя крайностями – смирением и величием. Без преувеличения позиция этих авторов косвенно отражает психологию всей шведской нации, которая так же культивирует сверхличность и в то же время осуждает её за нарушение этических границ. В итоге романы, написанные как историко-политические обобщения, ставят вопрос о шведской идентичности, её драматической половинчатости, о постоянной внутренней борьбе между этикой и правом на насилие.

Отметим в романе Дельбланка, столь богатого на литературоведческие изыскания, и другую черту мировой пикарескной прозы – наличие антиномичных парных героев. Самыми яркими из них можно считать Дон Кихота и Санчо Пансу, созданных Сервантесом, Панглосса и Мортена – персонажей повести Вольтера, Остапа Бендера и Кису Воробьянинова – героев известного сатирического шедевра 1920-х годов. Дельбланк использует аллюзию прежде всего на роман Сервантеса: спутником Германа становится Длинный Ганс, выполняющий роль слуги, друга и единомышленника. В отличие от маленького Санчо Пансы Ганс, наоборот, гигант, его визуальный антипод, что тоже вряд ли случайно. Герман и Ганс могут восприниматься и как двойники. Герман умозрителен и мечтателен, Ганс практичен и жизнерадостен. До последнего эпизода романа Герман и Ганс оттеняют друг друга, оставаясь едиными в главном – в нежелании смиряться. Их общность подчёркнута первыми буквами имён, роднящими их с Гёте, Гофманом, Гауфом. Однако в финале с интеллектуалом Германом

происходит метаморфоза. Облечённый властью, он превращается в тирана, отказываясь от борьбы. Простолюдин Ганс, напротив, остаётся верен себе и покидает замок Германа. В Гансе дух непокорности – естественное чувство справедливости; в Германе – результат индивидуализма, осознанного стремления к избранничеству. Напомним, что имя Германн выбрал для своего героя Пушкин в «Пиковой даме», явно ассоциируя его с персонажами немецкого романтизма, с индивидуализмом, иррациональностью, предполагающими трансформацию личности. При создании системы образов Дельбланк использует антитезы и приём двойничества. Портреты героев гиперболизированы, что распространяется и на качества героев. Гипербола становится в романе основой построения авантюрных ситуаций.

Ещё одна черта романа-пикареска – встреча персонажа с ключевыми представителями эпохи. Здесь Дельбланк близок к прямым фантастическим допущениям. И если встреча Германа с Фридрихом Великим и Гёте включена в квазиисторическое время, то в эпизоде встречи Германа с давно умершим герцогом де Вилларом, символизирующим воинскую доблесть, условность определяет весь эпизод. В этой сцене герцогу 130 лет, и именно он дарует Герману возможность представить себя во главе войска в сражении с австрийцами. В этой сцене используется сказочное время барочного романа. Однако отличие романа Дельбланка от ранних барочных пикаресок состоит в ослаблении сказочной плутовской интриги и усилении философско-психологического плана. Внешне его роман – это роман-полемика, опровержение идеи Германа, но внутренне – это роман-дискуссия: здесь большую роль играют внутренние монологи пастора с самим собой, беседы с Гансом, дебаты с Гёте и хозяином «заколдованного замка», спор с Фридрихом II.

Фридрих Великий, в эпоху которого происходит действие романа, – пример превращения романтического героя в хладнокровного скептика, который тоже не прошёл «испытания», предал идею. Король Пруссии рассказывает Герману историю своей юношеской любви и бунта против

отца, трагическим финалом которого явилось показательное четвертование на его глазах ближайшего друга – лейтенанта гвардии Ганса Каттэ. В утрированной форме Дельбланк представляет развёрнутый монолог Фридриха, внушающего Герману, что абсурдны романтические мечтания по переустройству человечества. Герман в романе задуман как травестированный образ Раскольникова, пикаро-философ, мечтающий о славе, а Фридрих – как антиРаскольников, фактически Порфирий Петрович, который признаётся в том, что в молодости следовал тем же идеалам, а впоследствии понял их губительность. Дельбланк был восторженным почитателем творчества Достоевского, писал о нём[1], как писал и о Лагерлёф[2], поэтому есть все основания считать сходство сюжетных ситуаций и мотивов продолжением дискуссии самого Дельбланка со своими литературными кумирами. Главный типично шведский вопрос романа Дельбланка – о соотношении желаемого и возможного[3] – приобретает пессимистический характер: необходимо принять реальность, так как возможности не в человеческой власти, а стремление изменить реальность, т. е. использовать возможности, приводит к ещё большему злу. Иными словами, повторяется мысль о необходимости смирения, так как логика истории непознаваема, а человек бессилен.

Прусский монарх рассказывает пастору поучительную историю о сапожнике из Химмельсдорфа, который, уверовав в своё предназначение и стремясь изменить греховную человеческую природу, приказал крестьянам истребить всех младенцев младше десяти лет как наиболее подверженных дьявольскому искушению. Фанатично преданные ему люди умертвляли детей, разбивая их головы о мостовую. Король заключает: «…сапожник, разве он не великая личность? Не святой? Не благодетель рода человеческого? Ведь им двигали благородные побуждения, он хотел сделать,

[1] *Delblanc S.* Dostojevskij // Författarnas Litteraturhistoria. De utländska författarna / Red. B. Håkanson, L. Ardelius, L. Forssell. Södertälje: Författarförlaget, 1980. Vol. 2. S. 267–282.
[2] *Delblanc S.* Förord till Selma Lagerlöfs skrifter. Stockholm: Bonniers Förlag, 1984.
[3] Соотношение желаемого и возможного было одной из главных тем в произведениях шведских авторов, в том числе тех, чьи произведения обнаруживают реминисценции из произведений Н.В. Гоголя.

как лучше, себе и другим. Хотел спасти человечество, совершить великое очистительное преображение… Видишь теперь, что есть лишь один способ жить, не причиняя вреда, – жить в безнадёжности, совершенно беспросветной, как арктическая ночь, и не стремиться к возможностям, которые лишь усугубят зло»[1].

На рассуждения Германа о великих людях и особой миссии в истории король отвечает: «…великих людей на свете нет. Все люди дураки… Но встречаются такие, что поглупее и понедужнее прочих. Своего рода избранность, заместительное страдание. И вот я, понимаешь, один из таких избранников… Облечённый водительской миссией. Но только теперь я отчётливо вижу, что составляет истинную их задачу. Отрицание избранности. Отречение. Великий человек не может действовать, не причиняя ущерба, как великан не может двигаться в слишком маленьком доме… Великий человек должен отступить, отречься… Когда не можешь единоборствовать с реальностью, не ломая себе при этом ноги, самое милое дело – сидеть и помалкивать со спокойной совестью. Например, отшельником»[2]. Этот вывод спустя полвека повторит почти слово в слово герой романа К.Ю. Вальгрена «Ясновидец». Это значит, что тема, заявленная Лагерлёф, бурно обсуждаемая шестидесятниками (Энквистом, Ершильдом, Дельбланком), актуальна в Швеции и в XXI столетии. Великая прусская история становится параллелью к шведской истории, в которой романтическое избранничество так же сменяется покоем. Дискуссии XX века о шведской идентичности ностальгически рассматриваются в контексте XVIII столетия, в котором ещё жили выдающиеся личности и были ещё возможны великие деяния.

Образ Гёте трактуется, очевидно, в этом же контексте – как символ утраты романтической мечты. Имя великого немца не названо, он сам предлагает называть его Штайном и остаётся человеком-загадкой.

[1] *Дельбланк С.* Указ. соч. С. 350.
[2] Там же. С. 355–356.

Путешественник, поэт, исследователь физической и духовной жизни, ботаник, оптик, анатом, эстет, эпикуреец, скептик… Универсальная фигура, не поддающаяся чётким комментариям. Дельбланк не называет его открыто, давая читателю возможность угадать, кто скрыт за псевдонимом. Такой приём показывает ещё одну особенность и без того полижанрового романа Дельбланка – приём «романа с ключом». К этому имени, как мы отмечали выше, обращаются и другие шведские писатели 1960-х годов. В романе Дельбланка Гёте становится символом Швеции.

Он признаётся Герману, что и сам был не чужд (как и Фридрих Великий) идей богоборца-титана, но преодолел их. Именно Гёте в романе утверждает, что наивно отрицать «свои пределы», что это лишь признак «безумной гордыни». Он привозит Германа и Ганса в заколдованный замок, который кажется им раем на земле: богатство, полуобнажённые нимфы, покой. Гёте показан как человек, принявший этот образ жизни, но продолжавший изучать человеческую природу: «Нашему времени не надобны ни полубоги, ни культурные герои. Мы взвесили человека на весах и обнаружили, что он весьма лёгок, и это открытие, по правде говоря, доставляет нам огромное удовлетворение, ибо теперь мы избавлены от всех и всяческих заносчивых претензий и обязательств. Кроме того, мы достигли столь высокой степени совершенства, что героические подвиги более не нужны»[1]. Не ирония ли это по отношению к шведской модели, приведшей страну к благосостоянию, но забывшей про «время костров и сказок»? Гёте, как известно, от создания дерзновенных героев пришёл к необходимости самоограничения, которую стал считать высшей добродетелью.

Все остальные исторические лица в романе тоже рассуждают о героическом начале, о возможностях, которые впоследствии приводят к разочарованию. Все выносят приговор идеям Германа, отказывая человечеству в улучшении его природы, констатируя торжество

[1] Там же. С. 264.

существующей системы и необходимость смириться. Дельбланк определённо проводит параллели с современной ему ситуацией.

Ещё одна черта романа Дельбланка – возвращение к утопическим и антиутопическим идеям XVIII века, что в контексте шведской литературы 60-х годов XX века становится весьма характерным. Современное умиротворённое состояние страны, в которой исчез дух непокорности, воспринимается как реализованная утопия, но она, по Дельбланку, не идеальна. Аналогом счастливой, но безжизненной действительности становится тот самый заколдованный замок, в который Гёте привозит Германа и Ганса. Образ необычного замка коррелирует с характеристикой символического образа «страны вечного мрака»: «Солнце никогда туда не заглядывает, там царит вечная ночь… Самое удивительное… что во мраке живут люди… Вы можете представить себе такое? Всегда жить в непроглядном мраке. У них и в языке, верно, нет названий для разного времени суток, кроме одного – “ночь”. Странно, должно быть. Жить словно в тихом отчаянии, без надежды на перемены. В спокойной уверенности. Ведь ночь не может стать темнее, чем она есть…»[1].

Страна мрака у Дельбланка – антиутопический образ. Но разница между классической антиутопией и современной в том, что прежде речь шла о политической несвободе, по сравнению с которой экономическое неблагополучие стран казалось незначительным злом. Во второй половине XX века политическая проблема была решена, и объектом критики стала социально-экономическая ситуация. Идея диссидентов была прежней: «Нельзя покорствовать и терпеть»[2]. По этой логике, преобразование мира воспринималось как движение, как стремление *снять с себя «пасторский сюртук»,* вдохнуть свободы и идти дальше, в отличие от покоя, «рая на земле», в котором остановилось мгновение, поскольку кому-то оно показалось прекрасным. Комментируя понимание Дельбланком образа

[1] Там же. С. 167.
[2] Там же. С. 371.

страны мрака, автор монографии о нём Л. Альбум одну из глав книги назвал «Трагедия гуманизма», а другую «Эстетика – гуманизм трагедии»[1]. Дельбланк действительно переживал духовный кризис, который пытался преодолеть через эстетическое, символическое[2], мистическое[3] познание мироздания, человека и истории.

Особую роль в романе играет ироническая стилизация, т.е. стиль в узком смысле, причём стиль романа неровный. Вначале текст изобилует тропами – сравнениями, метафорами, лирическими приёмами психологического параллелизма, включая снижающие зооморфный и инсектный коды (доминируют образы мух и жаб). Постепенно иронический орнаментализм барокко редуцируется, стиль становится всё более номинативным с явными антитезами на разных уровнях – пространственном, психологическом, социальном, философском. Усиливаются мотивы гедонизма, эротического либертинажа, включая гомосексуальную тематику. Начинают доминировать элементы чёрного рококо, предваряющие отчасти искусство романтизма, а впоследствии модернизма, так как, несмотря на жанровый замысел – философско-иронический роман-пикареск, Дельбланк тяготеет к лирической прозе. Событийная часть в романе заметно ущемлена по сравнению с описательной, драматический модус повествования заменяется модусом картинным (панорамным): большая часть событий не показывается, а рассказывается. Центральное место отводится внутренним монологам героя и философско-этическим дискуссиям. Эти черты присущи романам и XVIII, и XX столетия, следовательно, классическая и современная эпистемы находятся в гармоничном синтезе. Метатекстовая структура пастиш-романа является здесь предметом читательского наслаждения, поэтому произведение позволяет совершить филологическое путешествие, увидеть движение литературных форм внутри одного текста. В то же время

[1] *Ahlbom L.* Sven Delblanc. Stockholm: Natur och Kultur, 1996.
[2] *Fritzdorf F.* Symbolstudier i Sven Delblancs hedebysvit. Akademisk avhandling. Stockholm: Stockholms universitet, 1980.
[3] Mystik och gudsbilder hos Sven Delblanc / Red. L. Ahlbom, H. Blomqvist. Falköping: Elanders Gummessons förlag, 2002.

повторяемость жанровых моделей символически указывает на повторяемость исходных ситуаций (если повторяется форма, то, по логике, повторяется и содержание, даже если оно со знаком минус). Следовательно, можно говорить о двух основных задачах романа. Первая заключается в создании историософской параллели между двумя историческими этапами – героическим XVIII и смирившимся XX столетием, между Пруссией и Швецией.

Наряду с этим важнейшей представляется вторая задача, связанная с критическим изображением христианина. Дельбланк говорит о потере нравственного чувства не только обычным человеком, но и тем, кто облачён в пасторские одежды. Если у Лагерлёф пастор – в логике её христианско-идеалистического мировоззрения – возвращается к духовной жизни, то пастор в ироничной прозе диссидента-шестидесятника становится неистовым апологетом теории сверхчеловека. Христианско-политический роман Дельбланка констатирует не только социальный кризис, но и кризис веры: личность искушается и разрушается.

Однако парадокс заключается в том, что мораль романа С. Дельбланка, созданного в 1963 году, так же двояка, как мораль романа П.У. Энквиста «Пятая зима магнетизёра», который появится год спустя, в 1964-м.

Дилемма между моралью и властью слишком сложна в шведском контексте. Декларируя необходимость смирения и самосовершенствования, авторы, тем не менее, романтизируют свершения тех, кто призван историей осуществить судьбоносные решения. По существу, тексты такого типа, начиная с «Саги о Йосте Берлинге» С. Лагерлёф, через прозу шестидесятников до «Девушки с татуировкой дракона», повествуют об очаровании исключительной личности и её праве на создание собственного закона. В то же время, осмысляя исторический опыт, литература стремится убедить человека в необходимости победить в себе искушение и не переступать этический порог.

4.2. Роман-Евангелие Ё. Тунстрёма «Послание из пустыни»

Помимо историософских произведений, затрагивающих вопрос этического выбора в социальной и политической жизни, большое значение имеют в Швеции религиозно-этические произведения. В их основе лежат жанры христианской литературы, среди которых значительное место занимают легенды, притчи, жития святых.

В шведской прозе нередко ставится масштабная задача: создать космологическую картину, которая отражала бы основные бытийные категории, сущностно важные для шведского менталитета. Среди наиболее показательных шведских произведений 1970-х годов можно назвать роман Ёрана Тунстрёма (*Göran Tunström,* 1937–2000) «Послание из пустыни» (*Ökenbrevet,* 1978)[1]. Мировая известность пришла к Тунстрёму позже, после выхода книг «Рождественская оратория» (1983)[2] и «Сияние» (1996), но этот роман выделен нами не случайно. Он демонстрирует уход писателей от социально-политических дебатов 1960-х годов в сторону глубокой рефлексии над сущностью человеческих поступков. В романе Тунстрёма речь идёт не просто о создании метаромана: текст интересен тем, что в жанровом отношении его с полным правом можно назвать художественным Евангелием, поскольку он повествует о жизни Иисуса Христа.

Согласно современной точке зрения, все тексты, от канонических и апокрифических до художественных, излагающие жизнеописание Иисуса, являются Евангелиями: Ева́нгелие («благая весть») – «жизнеописание Иисуса Христа; книга или собрание книг, в каждой из которых рассказывается о божественной природе Христа, о рождении, жизни, чудесах, смерти, воскресении и вознесении»[3]; «повествование о воплощении, земной жизни, спасительных страданиях, крестной смерти и

[1] *Tunström G.* Ökenbrevet. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1978.
[2] Роман Ё. Тунстрёма «Рождественская оратория» занял десятое место среди 100 лучших шведских произведений. См.: Svenska folkets bästa böcker.
[3] Евангелие // Библейская энциклопедия. М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. 768 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://slovari.yandex.ru (дата обращения: 16.08.2015).

воскресении Иисуса Христа»[1]. Среди Евангелий выделяют четыре канонических, неканонические (апокрифические) и Евангелия как жанр художественной литературы[2].

Уже среди неканонических Евангелий есть тексты, повествующие о детстве Иисуса: «Евангелие детства от Фомы»[3], вторая часть «Евангелия Псевдо-Матфея»[4] и «Арабское Евангелие детства Спасителя»[5]. По отношению к неканоническим повествованиям, называемым апокрифами, включая «Евангелия детства», высказывались разные мнения, в том числе и негативные: «Апокрифы – это те книги, которые по своему заглавию или тону выдают себя за творения боговдохновенных писателей, не имея права на то»[6]. Но апокрифы по-прежнему представляют интерес, как научный, так и художественный, являясь источником множества авторских вариаций.

Помимо апокрифических, издано значительное количество художественных Евангелий. Среди них: «Евангелие от Иуды» Г. Панаса (1973), «Евангелие от митьков» (с подзаголовком «Житие великого митька Иисуса по кликухе Христос и о том, как он тащился, и как его замочили враги», 1990), «Евангелие от палача» (1991) братьев Вайнеров, «Евангелие от Иисуса» (1997) Жозе Сарамаго, «Агнец. Евангелие от Шмяка, друга детства Иисуса Христа» (2002) Кристофера Мура, «Евангелие от Пилата» (2004) Э.Э. Шмитта и др. Эти тексты попадают в обобщающие энциклопедические статьи в связи с использованием в названии термина «Евангелие». Но есть романы, в которых сохраняется принцип евангелического повествования о

---

[1] *Пономарёв А.В., свящ. Андрей Рахновский, прот. Леонид Грилихес, свящ. Димитрий Юревич, иером. Николай (Сахаров), архим. Иоанн уарий (Ивлиев)*. Евангелие // Православная энциклопедия. Том 16. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. С. 585.

[2] Евангелие [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Евангелие (дата обращения: 16.08.2015).

[3] Евангелие детства от Фомы // Русская апокрифическая студия [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-fom.shtml (дата обращения: 16.08.2015).

[4] Евангелие Псевдо-Матфея // Апокрифические сказания об Иисусе, Святом Семействе и Свидетелях Христовых / Сост. И.С. Свенцицкая, А.П. Скогорев. М.: Когелет, 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.krotov.info/acts/01/joseph/apok_35.html (дата обращения: 16.08.2015).

[5] Арабское Евангелие детства Спасителя [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Arab_Evang.php (дата обращения: 16.08.2015).

[6] *Лопухин А.П.* Апокрифы // Православная богословская энциклопедия. СПб.: Изд-во «Петроград». Приложение к духовному журналу «Странник», 1904. Т. 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/pravoslavnaja-bogoslovskaja-jenciklopedija/tom-1/apokrify.html (дата обращения: 16.08.2015).

жизни Христа без такого претенциозного заголовка. Роман Ё. Тунстрёма – из их числа. Он построен как рассказ о детстве Иисуса, т.е. как «Евангелие детства», и написан от лица самого Христа, т.е. как «Евангелие от Иисуса». Таким образом, жанр романа Тунстрёма можно определить как художественное «Евангелие детства от Иисуса»[1].

Обращения писателей к образу Христа объясняют несколькими причинами. Одной из них является стремление автора пережить ещё раз личный духовный опыт, связанный с прочтением Нового Завета, высказать в художественной форме свою лирическую рефлексию («De profundis» О. Уайльда, «Студент» А.П. Чехова, «Сад» Д. Джармена). Другой причиной является стремление соотнести вечную историю о добре и зле с современностью, сделать её универсальным фоном политико-идеологических проблем настоящего («Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, «Варавва» П. Лагерквиста, «Евангелие от Матфея» П.П. Пазолини, «Иисус Христос – суперзвезда» Т. Райса). Сюда же можно отнести тексты и фильмы, в которых обращение к евангельской истории задано на метауровне, опосредованно («Идиот» Ф.М. Достоевского, «Девяносто третий год» В. Гюго, «Овод» Э.Л. Войнич, «Сашка Христос» И. Бабеля). Третьей причиной обращения к образу Христа является намерение дать яркую иллюстрацию событий, изложенных в Евангелиях, домыслить философские и этические контексты («Иуда Искариот» Л. Андреева, «Вечный человек» Д. Сэйерс, «Каспар, Мельхиор и Бальтазар» М. Турнье, «Сила и слава» Г. Грина, «Сладкие весенние баккуроты» Ю. Вяземского). Эта группа включает в себя масштабные литературные и киноиллюстрации,

[1] В статье А. Краснящих, которая посвящена обзору произведений, в основе которых лежит изображение жизни Иисуса Христа, используется написание «роман-евангелие». См.: *Краснящих А*. Жанр романа-евангелия [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.russ.ru/pole/ZHanr-romana-evangeliya (дата обращения: 18.09.2016). В нашей работе используется написание «роман-Евангелие» в соответствии с христианской традицией.

созданные в жанре «пеплум» («Камо грядеши» Г. Сенкевича, «Последнее искушение Христа» М. Скорсезе)[1].

В постмодернистскую эпоху Христос превратился в медийную фигуру. Обыгрывание культового образа в новых контекстах позволяло переосмыслить христианские ценности, ввести идеальный образ богочеловека в ризоматическую культуру безыдейного времени («Код да Винчи» Д. Брауна, «Христос: Господь из Египта» Э. Райс). В случаях следования автора за композиционной схемой Евангелий структура текста определяется наличием нескольких элементов: «проповеди добра, предательства, одиночества Учителя, неправого политико-идеологического суда, ярости толпы, жертвы во имя истины, победы идеи над смертью»[2]. Но в Евангелиях детства этих элементов ещё нет, и задача евангелистов состоит в изображении становления Христа как личности. Притягательность темы во многом определяется отсутствием сведений об этом периоде жизни Спасителя. Следовательно, эта часть биографии Христа остаётся свободной для интерпретации. К тому же, как говорил Бенедикт XVI, ценность Евангелия со временем была сведена до восприятия его в качестве гуманитарно-нравственного послания, и соответственно художественная работа с евангелической формой каждый раз превращается в обращение к человечеству с размышлениями о ходе истории и об этическом выборе, на который люди способны или, наоборот, не способны в силу своей человеческой природы.

К сложному жанру Евангелия детства Иисуса Христа в 1978 году обратился и Ё. Тунстрём. История Иисуса в его романе начинается словами: «Я в пустыне»[3], и это означает, что повествование начинается с момента ожидания Христом своего предназначения. До Ё. Тунстрёма о пребывании

---

[1] См.: Евангелие как предмет литературы. Мнения писателей, критиков и священников // Фома. 2008. № 2 (58) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://foma.ru/evangelie-kak-predmet-literaturyi.html (дата обращения: 10.08.2015).

[2] *Роднянская И.* «Вечно новая» Книга: стимулы к пересочинению // Там же.

См. также: *Молчанова Л.* Образ Христа в русской литературе. М.: Старое и новое, 2013.

[3] *Тунстрём Ё.* Послание из пустыни / Пер. с швед. Т. Доброницкой. М.: Текст, 2004. С. 5.

Иисуса в пустыне в Швеции вышел роман Евы Александерсон, которая, как и Тунстрём, использовала форму «я-повествования»[1]. Но для Тунстрёма пребывание Христа в пустыне является лишь обрамлением, создающим кольцевую композицию. В этот символический круг автор помещает воспоминания Христа о его детстве и юности, когда он не чувствовал себя Мессией. Почти во всех неканонических Евангелиях детства Христос показан совершенно иначе. Евангелисты стараются доказать, что Иисус с рождения обладал сверхъестественными способностями, что его природа была прежде всего божественная и в меньшей степени человеческая. Тексты апокрифических Евангелий содержат указания и на его негативные поступки, например наказание обидевшего его мальчика смертью. В других апокрифах эти варианты смягчаются: смерть обидчика наступает по Высшей воле, а Христос потом, простив его, возвращает к жизни. Отличия, главным образом, заключаются в том, в какой степени Христом-ребёнком владели детские обиды и как он мог использовать свою божественную силу во зло.

Ё. Тунстрём создаёт совсем иную историю. Для него основная цель заключается в обратном – показать человеческую природу Христа, его сомнения, страхи, желание преодолеть их. Разница между ним и обычными людьми не очевидна. Иисус говорит в романе о том, что ходили какие-то неясные слухи о его рождении, Мария спустя много лет обмолвилась лишь о том, будто накануне его рождения ей явился ангел, а после рождения все говорили, что у неё родился необычный ребёнок, и богатые купцы приходили поздравить её и взглянуть на младенца. Ей же всё это мешало, она не понимала причины происходившего и страдала. В течение всего его детства она боялась даже прикоснуться к нему, держалась холодно или смущённо. Иисус переживал отстранённость матери, искал родительской любви в доме будущего пророка Иоанна Крестителя, у которого были старые отец и мать – Захарий и Елисавета. С ними он чувствовал внутреннюю связь: «Между

[1] *Alexanderson E.* Fytrio dagar i öknen. Stockholm: Bonniers, 1964. О романе см.: *Wikström O.* “Jag” i Fytrtio dagar i öknen // De ofrånkomliga orden. Religionspsykologiska studier i modern svensk skönlitteratur. Stockholm: Gummessons, 1982. S. 142–167.

этими тремя людьми существовала близость. Они были искренни и естественны друг с другом. У нас в семье всё обстояло иначе»[1]. Родители Иоанна были мудрее Марии и Иосифа, с которыми Иисусу было одиноко. Иосиф был молчаливым и слабым человеком, Мария была умнее его, но никогда не высказывала своего мнения. В изображении «святого семейства» Тунстрём уходит от сакрализации, показывая бедную крестьянскую пару, в жизни которой нет места воображению, духовной связи с природой, как нет и гнозиса, божественного знания, которое придало бы их жизни иной смысл, объяснило причины избранности. Тунстрём снижает мистическую составляющую происходящих событий и оставляет нерешённым вопрос, точно ли Христос – сын Бога Отца или он всего лишь поэт, чувствующий ответственность перед миром. О поэтическом чувстве Христа свидетельствует стиль его рассказа о себе, концентрация на внутреннем мире, эмоциях, а не на рациональных теософских идеях. Почти каждый писатель, обращавшийся к образу Иисуса, стремился показать его героем своего, т.е. авторского времени: революционером, рок-музыкантом, оппозиционером, диссидентом – тем, кем должен был быть, с точки зрения автора, лучший человек его эпохи.

У Тунстрёма Христос воспринимает мир как единение, где всё взаимосвязано – события, люди, морские волны, трава, растущая в пустыне. В его космичности есть отголоски поэтического мировосприятия У. Уитмена, который описывал явления жизни в их онтологическом единстве. Христос тоже видит гармонию в сочетании высокого и низкого, физического и духовного. Ему нравятся запах елея и вкус испечённых Марией лепёшек. Он любит чинить морские сети или наблюдать за изгибом тела красивой женщины. Но он чувствует и недостаточность красоты физического мира, поэтому достраивает его в воображении. Он смотрит на звёзды, видит серебристых рыбок в глубоком колодце, в которых никто не верит, любит

[1] *Тунстрём Ё.* Послание из пустыни. С. 28.

одиночество и ищет пространство, где мог бы обрести бóльшую связь с божественным.

Особенность концепции романа заключается в том, что Иисус на протяжении всего повествования воспринимает Господа как обычный верующий. Он считает, что всем «распорядился Господь»[1]: «Я видел волны, лениво набегающие на берег. Видел горы со снежными вершинами, сверкающими на фоне ясного неба, видел хлебные поля с полновесными, тучными колосьями. Я видел мир и знал, что всё это – творение Господа, даже горбатый из Трира или безногий из окрестностей Иерусалима. Я видел десницу Божию в траве и в глазу коршуна»[2]. Но Иисус ни разу не почувствовал себя Сыном Божьим, не увидел в себе черт Мессии.

В романе Тунстрёма утверждается мысль о том, что путь к Богу – это в действительности путь к самому себе: «Я воображал, что брожу среди извилин и потаённых уголков других людей, хотя на самом деле шёл к обретению собственного лица»[3]. Бог для Христа – это Истина, которую он хотел бы понять, чтобы найти «центр» собственной жизни: он «хотел сократить мир до пятачка и объять его целиком»[4]. Сходную мысль выскажет и П. Корнель, автор романа «Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи». В нём герои тоже будут искать центр мира, духовный рай, а найдут его в самих себе[5]. Такие подходы к изображению сакральных событий, начиная с 1960-х годов, показывают, что религиозная тема лишается мистического содержания. Религия приземляется и метафоризуется, истории становятся моделью жизни современного человека, не знающего, как обрести личную идентичность[6]. Этому был посвящён

[1] Там же. С. 6.
[2] Там же. С. 8.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Одна из немногочисленных статей о романе Ё. Тунстрёма «Рождественская оратория» называется почти так же, как роман П. Корнеля «Поиски центра». См.: *Johansson E.* Centrum sökes. En analys av Göran Tunströms roman “Juloratoriet” som Livsberöttelse // Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur / Red. C.R. Bråkenhelm, T. Pettersson. Falun: Bokförlaget Nya Doxa, 2001. S. 181–199.
[6] О восприятии религии в середине 1960-х годов см.: *Hof H.* Myt och symbol. Stockholm: AB Tryckmans, 1967; *Edsman C.-M.* Myt. Saga. Legend. Stockholm: Sveriges Radio förlag, 1968; Evighenens ansikte. Essayer kring

роман С. Дельбланка «Пасторский сюртук», об этом говорит и логика романа Ё. Тунстрёма. В «Послании из пустыни» Иисус – простой мальчик с поэтической душой, задающий вопросы, размышляющий, мечтающий, но не более того. Божественное не открывается ему: «Ночь напролёт я стучусь в тонкую перегородку, отделяющую меня от божественного. С той стороны вроде бы доносится ответ, но стоит мне прекратить стук, как там тоже воцаряется тишина»[1]. Кроме Иоанна, никто не видит в нём Спасителя, и он чувствует в себе слишком много страхов, чтобы поверить будущему Крестителю.

Автор перемещает Христа из дома Иосифа сначала в дом Захарии, затем в монастырь, где он вызывает ненависть монахов, не любящих тех, кто много спрашивает и во всём сомневается. Там он знакомится с зилотом Товией, готовящим бунт против римских легионеров. «Всякое перемещение в географическом пространстве, – писал Ю. Лотман, – становится отмеченным в религиозно-нравственном отношении». География предстает, таким образом, как «разновидность этического знания»[2]. Путешествие Христа тоже является духовной инициацией. Товия посвящает его в план спасения узников из тюрьмы, беседует о необходимости насилия как защиты. Иисус чувствует справедливость гнева Товии, но понимает, что не сможет убивать. Этот эпизод типологически связан со сценой разговора между Юнатаном Львиное Сердце из повести А. Линдгрен с предводителем восстания Юсси. Юнатан тоже отказывается убивать даже ради благой цели, чем вызывает насмешку Юсси, для которого нет этического порога. Товия в романе Тунстрёма понимает Иисуса, но объясняет, что насилие необходимо, если ты не хочешь быть рабом. Для Христа это слишком сложная дилемма. Он постоянно рефлектирует над этим, понимая, что многие отказываются от

---

symbol och myt i konst, litteratur och religion / Red. O. Wikström. Uppsala-Malmö: Bokförlaget Åsak, Sahlin & Dahlström AB, 1990.

[1] *Тунстрём Ё.* Указ. соч. С. 5.

[2] *Лотман Ю.М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 239–240.

насилия не из нравственного чувства, а из-за страха перед собственной смертью. Он вспоминает рассказ Иосифа о гибели города Сепфорис. Никто из иудеев Назарета не помог соотечественникам в сражении с римлянами, народ в страхе смотрел через ограду, как гонят пленных. И даже Христос, оказавшийся на дороге рядом с угоняемыми жителями города, мог погибнуть, так как его родители готовы были им пожертвовать, чтобы не подвергать себя опасности. Лишь безумный пастух Гамаль, которого никто не считал за человека, бросился и спас ребёнка. Он получил удар копьём в спину и погиб, однако даже после этого никто не подобрал его тело. «А мы… мы так ничего и не предприняли»[1], – повторял Иосиф. Так в романе отчётливо от главы к главе начинает проступать главная тема многих произведений шведской литературы, независимо от жанров, течений и направлений, – вопрос о действии и бездействии, о силе и слабости, о праве на убийство во имя благой цели и этической границе, которую нельзя переступать. Христос, наряду с Товией и Иосифом, видит разницу между двумя дорогами – ответным насилием и вынужденным смирением. Он в отчаянии кричит, что «обязательно должен быть третий путь! Средний между действием и бездействием. Он существует…»[2]

Нет сомнения в том, что Ё. Тунстрём писал об этом, имея в виду исторический путь Швеции, нашедшей, как казалось, этот третий путь. Автор создаёт достаточно прямые аллюзии на события Второй мировой войны, в которой третий путь – путь нейтралитета – стал по сути путём бездействия. Он привёл к спасению нации, но вызвал негативное отношение тех, кто видел в этом проявление индивидуализма и трусости. В своём позднем романе «Рождественская оратория» Тунстрём вернулся к этой теме. Один из героев упрекает шведов в том, что они не воевали, «но пропускали немцев через свою территорию»[3], и это стало для многих равносильно предательству.

[1] *Тунстрём Ё.* Указ. соч. С. 23.
[2] Там же. С. 146.
[3] *Тунстрём Ё.* Рождественская оратория / Пер. с швед. Н. Фёдоровой. М.: Текст, 2003. С. 362.

Христу в его романе тоже приходится выбирать, и он не обладает силой, чтобы пожертвовать собой ради других. Иисус, таким образом, предстаёт у Тунстрёма как типичный швед. Ему снится сон, в котором он на корабле спускается в трюм к арестантам, даёт им надежду, а затем предаёт их чувства, так как отказывается сойти вместо них на берег и быть умерщвлённым кишащими змеями. Христос стыдится своей слабости, но продолжает взирать на это со стороны. Полный сомнений после отказа пожертвовать собой, он говорит: «Наконец-то я стал человеком. Наконец-то почувствовал, как это тяжко»[1]. В нескольких случаях прямо звучит цитата из Достоевского: «Я был слабой, дрожащей тварью»[2]. Конфликт в романе переходит в сферу чистого этического выбора. Христос слишком слаб, чтобы стать Мессией, его позиция – бездействие. Следовательно, чтобы осуществить миссию, нужно стать человеком действия, быть способным на насилие. Но истинный Христос не переступал через допустимые границы, поэтому Евангелия детства содержат выровненные варианты его поведения в гневе. Значит, третий путь – бороться со злом учением, словами и быть готовым пожертвовать собой, а не другими. В романе Тунстрёма рассказ обрывается на первом чуде исцеления Есфири, где Христу не пришлось жертвовать собой.

Критика бездействия в шведских текстах слышится так же часто, как и апологетика этого бездействия, поскольку оно оправдывается нравственным законом, этическим максимумом. Во всяком случае, именно так шведы объясняют свой принцип невмешательства. Христос в романе скептически оценивает не только силу духа и возможность найти компромисс, но и возможность обретения людьми свободы: «Бесчеловечно навязывать людям бремя свободы, ведь она требует невероятной ответственности. Свобода – это преобразования и развитие, это неустанный труд ради изменения нашей жизни, наших привычек, наших взглядов. Она

[1] *Тунстрём Ё.* Послание из пустыни. С. 166.
[2] Там же. С. 170.

показала бы нам вещи в новом свете. Смогли бы мы выдержать такое? И разве кто-нибудь *видел* эту свободу? Полную свободу, которая складывается из отдельных, частных свобод? Призывать к свободе значило глумиться над низшим в человеке… Идея свободы, которую нёс с собой Мессия, была преступна, поскольку человек снова и снова убеждался в тщете своих усилий»[1]. Влияние идей Достоевского, в том числе «Легенды о великом инквизиторе», более чем очевидно в этом романе. У Христа, изображённого Тунстрёмом, есть чувство стыда за низшее в человеке, и оно ведёт Иисуса к самосовершенствованию. По логике автора, это уже тот путь, который сделает человека достойнее. Иоанн говорит Христу: «Я знаю, зачем ты пришёл. Хочешь поговорить, что ты недостоин. Что не годишься в Мессии. Что ты обычный человек и окончательно в этом убедился. Что ты с удовольствием живёшь в условиях, навязанных другими, пусть даже тебя загоняют в пустыню или на городскую свалку. Ты внушил себе, что я напрасно соблазнял тебя мыслями об избранничестве»[2]. И в этот момент Христос, не только осознавший свои пороки, но и услышавший критику от Иоанна, становится сильнее: «В эту самую минуту и на этом самом месте я вдруг почувствовал, что могу сказать ему: да, ты был прав и мне придётся взять на себя эту ношу»[3]. И далее следуют, пожалуй, главные слова романа: «Не обязательно становиться Мессией, но… Наверное, извечно следящее за мной око в конце концов приведёт меня к моему предназначению»[4].

Чтобы стать Спасителем, достаточно стать Человеком. Финал романа усиливает эту нравственную максиму. Христос, осознавший своё ничтожество, не считающий себя избранным, всё же слышит глас с небес: «Ты Сын Мой Возлюбленный, в котором моё благоволение»[5]. Но озарение имеет другую, не сверхъестественную природу. Христос гладит по лицу слепую Есфирь, и о Чуде её преображения, которое следует за этим, сказано:

[1] Там же. С. 172–173.
[2] Там же. С. 182.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 182–183.
[5] Там же. С. 252.

«Если это было Чудо, такие чудеса могли бы творить многие. Просто в мире недостаёт любви»[1].

В романе, таким образом, прослеживается трёхчастный сюжет становления[2], который можно назвать «интуитивным, духовным и духовно-практическим»[3]. Но у Тунстрёма пространство первого этапа является относительно замкнутым, ограниченным домами Иосифа и Захарии. Пространство второго этапа расширяется, вмещает в себя множество людей, выявляет открытые антитезы добра и зла. События в нём исключительны, сконцентрированы во времени, экспериментальны. На третьем этапе связь с реалистическими мотивировками теряется, внутреннее путешествие героя приводит его к осознанию своего предназначения, и он способен на сверхъестественные деяния. Фабульный план в финале становится квазиреалистичен. Вопреки поэтике текста Чудо мотивируется необходимостью вполне земной любви к ближнему. Иными словами, чтобы стать для кого-то Мессией, нужно осознать свою человеческую природу, не стремиться к избранничеству, не совершать насилия, не способствовать злу, любить людей[4], уметь их слышать и давать им возможность осознать себя. Вполне справедливы слова А. Тирберга, одного из шведских исследователей, о том, что герои в романах писателя движутся от потери к обретению себя[5].

Для прозы Ё. Тунстрёма действительно характерна оптимистическая концепция человеческой жизни, несмотря на то что, по выражению другого исследователя Г.У. Фридлунда, она «о грехах и искушениях, о странствиях и страстях»[6]. Критик даже с сожалением отмечает, что Тунстрём не создал в

---

[1] Там же. С. 253.

[2] См.: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М.: Изд-во РГГУ, 2001.

[3] *Ольшванг О.Ю.* Сюжетно-пространственная и рецептивная структура романов-притч Р. Баха. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/syuzhetno-prostranstvennaya-i-retseptivnaya-struktura-romanov-pritch-r-baha (дата обращения: 02.09.2015).

[4] Любовь часто называют главной темой романов и поэтических сборников Ё. Тунстрёма. См.: *Blomqvist A., Blomqvist L.E.* Tunström Göran // Vem är vem i svensk litteratur. Författarlexikon från A till Ö. Stockholm: Prisma, 1999. S. 226–228.

[5] *Tyrberg A.* Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren. Stockholm: Carlssons, 2002. S. 143.

[6] *Fridlund G.-O.* Göran Tunström // Svenska samtidsförfattare. Lund: Bibliotekstjänst, 1997. Vol. 1. S. 140.

романе «ни религиозных, ни философских спекуляций вокруг Христа», что Иисус как герой оказался среди многих «почтенных ординарных героев, разумных и приличных»[1]. На это можно ответить, что писатель судя по всему сознательно изобразил Христа как обычного шведа, так как хотел понять поведение своих соотечественников на разных этапах национальной истории. Добавим, что герои Тунстрёма, как и персонажи других романов с компенсаторно-терапевтической функцией, «последовательно перемещаются из отрицательного в переходное, а затем в положительное пространство»[2], что способствует нарастанию чувства уверенности в изначальной разумности и гармоничности мира. Очевидно, утверждение этой идеи для автора было важнее литературных провокаций.

Учитывая влияние Ф.М. Достоевского на шведских писателей, вспомним дискуссию между Б. Энгельгардтом и М. Бахтиным, размышляющими над тем, чем является «Преступление и наказание»: «романом с идеей» по типу образцов XVIII века или «романом об идее» в духе XIX столетия[3]. Анализируя художественную версию Евангелия «Послание из пустыни», можно отметить, что Ё. Тунстрём создаёт «роман с идеей», целенаправленно отстаивая свою позицию и оставаясь приверженцем религиозно-этической нравоучительной прозы.

Создание подобного метаромана, апеллирующего к художественным произведениям других эпох и к Священному Писанию, свидетельствует, что семидесятые годы XX столетия в Швеции, как и в других странах, переживших период леворадикальной активности, стали десятилетием подведения итогов и расцвета интеллектуальной религиозно-этической прозы. Основной приём условности в произведении связан с повествовательным принципом, т.к. автор передоверяет свой голос главному лицу Нового Завета – Иисусу Христу и от его лица рассуждает над вопросом

[1] Ibid. S. 140.
[2] Подобная структура рассматривалась О.Ю. Ольшванг на примере коммерчески успешных романов Р. Баха.
[3] *Богданова О.А.* Идеологический роман // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2009. С. 320.

ответственности личности перед собой и другими, особенно если человек избран историей и людьми определять судьбы мира.

4.3. Роман-молитва Т. Линдгрена «Путь змея на скале»

Одним из самых значительных религиозно-этических произведений 1980-х годов стал роман «Путь змея на скале» (*Ormens väg på hälleberget*[1], 1982) Торгни Линдгрена (*Torgny Lindgren,* р. 1938). Он был переведён на многие языки и экранизирован Б. Видербергом в 1986 году. В романе Т. Линдгрен, как и Ё. Тунстрём, обращается к тексту Священного Писания, но в совершенно ином жанре.

С одной стороны, его роман – притчевое повествование. Напомним, что «притчевость – своеобразная форма отображения действительности. Это – модель, интеллектуальная конструкция, которая может быть введена в любой жанр». В притчевых произведениях «отчётливо преобладает морально-философская проблематика, акцент делается на глобальных вопросах существования человека. Притчевость обусловливает практически все компоненты текста: фабулу с её вечными темами и, значит, обязательным “вторым планом”; сюжет с символико-архетипической образностью, замедленным эпическим ритмом; пространственно-временные характеристики, которые не имеют конкретных физических признаков»[2]. При анализе притч конца XX – начала XXI века отмечается, что «современный притчевый герой символизирует человечество или определённый класс. Несмотря на то что в произведениях показываются некоторые черты его характера, даются портретные и психологические зарисовки притчевого персонажа, он не представляет собой самобытную, индивидуализированную личность»[3]. В романе Т. Линдгрена есть и другие черты современной притчевой конструкции: «развёрнутость фабульного плана»[4] до

[1] *Lindgren T.* Ormens väg på hälleberget. Stockholm: Norstedt, 1982.
[2] *Жилевич О.Ф.* Указ. соч. С. 10.
[3] Там же. С. 12.
[4] *Кечерукова М.А.* Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950–1960-х годов. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/zhanrovaya-spetsifika-i-problematika-romanov-pritch-uilyama-goldinga-1950-1960-kh-godov (дата обращения: 02.09.2015).

реалистически достоверной его презентации наряду с подчинённостью авторской идее, указание на точное место и время происходящих событий. В то же время в тексте сохраняется вертикальное время[1], позволяющее соотносить временно́е и вечное; действие происходит на локальном участке земли, и сюжет строится на изображении противоборствующих начал добра и зла. Однако не притчевая конструкция составляет главную особенность жанра этого необычного текста.

Роман начинается с «Приложения к ежегодному отчёту секретаря Губернского общества содействия крестьянским промыслам в Вестерботтене, год 1882»[2]. Год описываемых событий символичен, так как Т. Линдгрен создаёт текст ровно сто лет спустя – в 1982 году. Этот приём задаёт «игровые» правила, роман переходит в разряд метафикции, согласно законам которой в центре находится образ персонажа-писателя, для которого первичным являются процесс разворачивания текста и создание особого эффекта на соположении авторского и персонажного планов. «Приложение к отчёту» выполняет функцию рамочной конструкции, внутри которой располагается основной рассказ. Соответственно читатель постоянно соотносит текст в тексте с фикциональной авторской рамой. В этом случае можно говорить об использовании писателем конструкции *mise en abyme,* т.е. рассказа в рассказе.

В «Приложении» содержится отчёт чиновника, который посетил место гибели крестьянской семьи после обрушения горной породы. С первых слов о местечке, где жила семья Юхана Юханссона, говорится как о забытом Богом крае, что задаёт образ Бога как уставшего от своих деяний работника, давно оставившего созданное им человечество. Но в том же отчёте иронически отмечается, что люди твёрдо верят, что «Господь Бог до сих пор продолжает свою работу по сотворению и переделке мира, и работа эта, по

[1] Термин В.В. Агеносова.
[2] *Линдгрен Т.* Путь змея на скале / Пер. с швед. Л. Горлиной. М.: Радуга, 1991. С. 251.

их мнению, конца не имеет»[1]. В итоге чиновник из Вестерботтена, выступающий как двойник автора, первым демонстрирует сомнение в бытии Всевышнего. Его скепсис подтверждается ироническим замечанием о том, что на приложенной к отчёту карте место трагедии он отметил крестиком. Образы креста как символа мук Христовых и канцелярского крестика усиливают иронический подтекст.

Рамочной конструкции в романе «противопоставлен» основной текст, который представляет собой монологический рассказ оставшегося в живых Юхана о событиях, предшествовавших страшному исходу жизни его семьи. Речь героя начинается с обращения к Богу: «Господи наш многомилостивый, кого же намеревался ты погрести в тот раз, когда единым махом снёс с лица земли весь Кюльмюрлиден, − Карл-Орсу, землевладельца и лавочника, или же нас с Юханной и с нашим домом? И с детьми нашими малыми, ещё и не жившими, почитай, на белом свете?»[2] Трагический дискурс монолога героя контрастирует с ироническим дискурсом «Приложения к отчёту». В результате столкновения основного и рамочного текстов создаётся метатекстовое повествование, в котором по закону метапрозы внимание читателя переносится «с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого ещё не завершённого образа», поэтому читатель «поставлен в положение со-участника творческой игры»[3]. Как известно, метапроза не является признаком какого-либо направления или течения. Этот принцип является сугубо авторским выбором и соответствует творческой задаче писателя.

Необычный для католического автора иронический подход к христианской теме замечен и шведскими исследователями. М. Нильссон писал об «экзистенции и иронии» в романах Т. Линдгрена, о том, что автор размышляет об экзистенциальных и религиозных вопросах, используя не

[1] Там же.
[2] Там же. С. 252.
[3] *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. С. 46–47.

только текстуальную иронию, но и иронию ситуативную, возникающую вследствие двойственности оценок и диалектического столкновения фактов[1]. Роман «Путь змея на скале» назван исследователем диалектической игрой[2]. И. Персон в свою очередь выявляет в романе главные антиномичные категории: силу и власть – бессилие и неповиновение; долг, обязанность – милосердие, помилование. Идея Бога как Спасителя, в которого верили члены семьи Юхана, противопоставляется ситуации несвободы (психологической и религиозной), в которой эти люди были вынуждены жить[3]. Вопросы о том, «как зло может существовать в мире, который создан Богом, и имеет ли человек какую-либо свободу, чтобы формировать свою жизнь и свою судьбу», были вынесены на обложку монографии в качестве главных в творчестве Т. Линдгрена. Основные концепты прозы писателя, его стилистическая манера стали предметом исследования М. Виллена «Искусство делать вызов»[4]. Произведения Линдгрена, по Виллену, отличает уникальная тональность, поэтому необходимо характеризовать авторский «голос», который в большей мере проявляется тогда, когда Линдгрен читает свои произведения перед публикой. Именно взаимосвязь христианской темы и эстетико-экзистенциального способа её подачи, трансформации комического и драматического начал автор работы считает наиболее сильными сторонами метода писателя. В целом основной ракурс шведских исследований связан с анализом экзистенциальной иронии, «интертекстуальности и философии жизни»[5], этики и преодоления религиозных шаблонов[6], парадоксальности христианской картины мира[1].

---

[1] *Nilsson M.* Existens och ironi. Ormens väg på hälleberget (1982), Bat Seba (1984) och Ljuset (1987) // Nilsson M. Mångtydigheternas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren. Från Skolbagateller till Hummelhonung. Akademisk avhandling. Lund: Lund universitet, 2004. S. 139–140.

[2] Ibid. S. 146.

[3] *Pehrson I.* Livsmodet i skrönas värld. En studie i Torgny Lindgrens romaner “Ormens väg på hälleberget”, “Bat Seba” och “Ljuset”. Uppsala-Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1993.

[4] *Willén M.* Konsten att upphöja det ringa. Om Torgny Lindgrens litterära metod. Örebro: Aryos & Norma Bokförlag, 2008.

[5] Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratu / Red. C.R. Bråkenhelm, T. Pettersson. Falun: Nya Doxa, 2002.

[6] *Tyrberg A.* Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren. Bjärnum: Carlsson, 2002.

Вернёмся к жанровым особенностям романа, так как избранная автором необычная форма не в меньшей степени, чем стиль, отражает его отношение к христианской этике. Уникальность этого произведения, на наш взгляд, заключается в невероятно редкой жанровой модификации, которую можно определить как художественную форму *молитвы*. Помимо того что это весьма редкая форма художественного произведения, её предваряет лишённый сакрального содержания пролог – «Приложение к отчёту», который придаёт молитве Юхана дополнительный смысл. Интересной представляется мысль, что в XX веке «искусство вынуждено взять на себя роль религии»[2], однако с этим утверждением вряд ли можно согласиться, так как чаще всего речь идёт о полемическом к ней отношении и использовании жанров религиозной литературы в неканонических формах. Если вспомнить типологию романных форм, предложенную С. Бергстеном и Л. Эллестрёмом, роман Т. Линдгрена относится к нереалистическим, символистским произведениям морально-религиозной направленности[3], однако, будучи создан в последние десятилетия XX века, он уже внутренне диалектичен.

Молитва представляет собой обращение человека к Богу, «святым, ангелам, духам, персонифицированным природным силам, Высшему Существу или его посредникам»[4], молитва – это «важнейшее проявление общественной и частной религиозной жизни в словесной либо мысленной форме»[5]. Традиционно молитвы подразделяются на славословия, прошения и благодарения. По форме монолога главного героя Юхана можно назвать его молитву прошением. Молитвы просительные выражают нужды молящегося, как телесные (материальные), так и духовные. Однако любая молитва

---

[1] *Edqvist S.G.* Ondskan och ordets väg // Svenska författarna genom tiderna. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1998. S. 411–412; Torgny Lindgren. Ormens väg på hälleberget // Berömda svenska böcker. Ett litterär uppslagsbok / Huvudred. S. Bergsten. Stockholm: Bokförlaget DN, 2004. S. 181–182.

[2] *Кечерукова М.А.* Указ. соч.

[3] *Bergsten S., Elleström L.* Op. cit. S. 152.

[4] *Кырлежев А.И.* Молитва // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/1945.html (дата обращения: 02.09.2015).

[5] Молитва // Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т. М.: Гуманитарный центр ВЛАДОС, СПбГУ, 2002 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://slovari.yandex.ru (дата обращения: 02.09.2015).

согласно канону предполагает наличие веры в того, к кому она обращена. Молитва является способом установить с Богом контакт и воспринять его ответное действие. Она предполагает «поклонение Богу как Высшему Существу, от которого в конечном счёте зависит духовная судьба человека»[1]. В романе Линдгрена особенность молитвы заключается в том, что Юхан обращается к Богу, в существовании которого он сомневается. Следовательно, Юхан греховен в том, что он не верит в получение прошения. Отношения между человеком и Господом становятся у Линдгрена главной темой романа, в котором молитва-прошение превращается в молитву-обвинение. В монологе героя нет черт и другого религиозного жанра − исповеди, иначе Юхан просил бы у Бога прощения. Но крестьянин из Вестерботтена не раскаивается в своём сомнении.

Обращение писателя к теме крестьянской жизни и социальной незащищённости безземельных работников, не имеющих собственных домов, в контексте 80-х годов XX века было обращением к исторической памяти. Разница ровно в век между тяжёлым периодом конца XIX века и современностью символически показывала, какой путь пройден страной. Но при всех изменениях социальной жизни человеческая природа вряд ли эволюционировала. По-прежнему трудными оставались отношения между человеком и Богом. В художественном пространстве Линдгрен совмещает реалистический и метафизический планы, использует принцип цикличности событий и поступков. Размышления писателя о человеке и его судьбе универсальны. Кодифицирующую функцию выполняет название. «Путь змея на скале» – цитата из притч Соломона: «Три вещи непостижимы для меня, и четыре я не понимаю: пути орла в небе, пути змея на скале, пути корабля в море и пути мужчины к сердцу женщины». Т. Линдгрен берёт из этой цитаты одну часть, используя её как метафору. Образ змеи несколько раз был использован в названиях шведских произведений, самыми значительными из которых нам представляются «Красная змея» (1941, 1945) Ф.Г. Бенгтссона и

[1] *Кырлежев А.И.* Там же.

«Змея» (1945) С. Дагермана. Образ змея интертекстуален: он является библейской аллегорией дьявола и в более широком контексте образом греха, в том числе иррационального искушения, гордыни, страха. В романе Торгни Линдгрена метафору «путь змея на скале» можно интерпретировать двояко, в соответствии с диалектической философией автора. Одна из трактовок сводится к тому, что скала – это Христос, который остаётся не подвержен греху-змею, т.е. зло не оставляет на нём следов, не меняет его нравственную природу. Соответственно каждый, кто истинно верует, остаётся в своей вере прочным, как скала, и зло не может разрушить его. Вторая возможная интерпретация по смыслу противоположна первой: зло, подобно библейскому змею, незаметно проникает в человека, настолько незаметно, что человек смиряется с ним, принимает его как должное и грешит, сам не замечая этого.

Линдгрен склонен рассматривать греховность как неизбывное начало человека, но грехи могут быть различными: высокомерие, прелюбодеяние, гордыня, сомнение в бытии Бога. В романе два вопроса становятся главными: есть ли Бог, и, если он есть, за что он наказывает человека, который вынужден жить в мире, созданном по его законам? Перечисляемые Юханом события служат перечнем обид бедной крестьянской семьи, в которой женщины на протяжении нескольких поколений должны были расплачиваться за аренду дома своим телом.

Слабый герой ищет помощи Бога в том, что не может изменить сам. Упрёки Спасителю и молитвенные обращения с надеждой быть услышанным чередуются с эпизодами из жизни, в которых зло постоянно побеждает добро. Сначала лавочник Оль-Карлса вводит правило расплачиваться за аренду телом тогда ещё молодой и красивой матери Юхана Теи. Затем это право переходит к его сыну Карл-Орсе, который впоследствии предпочитает дочь Теи Эву, являющуюся его сводной сестрой, а затем и Юханну, жену рассказчика. Как ни стараются люди избежать насилия над собой, зло постоянно обнаруживает свою власть, и ничто не обнаруживает гуманного

Божьего замысла. Повторяемость и обытовлённость зла, описанного в ритмически медитативных молитвенных фрагментах, придаёт суггестивность рассказу. Лейтмотивом монолога Юхана становится фраза: «Господи, к кому нам идти!» Это цитата из Евангелия от Иоанна, в одном из эпизодов которого некоторые из учеников уходят от Христа. Иисус обращается к оставшимся и спрашивает их, не хотят ли и они покинуть его, на что Симон Пётр отвечает: «Господи! к кому нам идти? Ты имеешь глаголы вечной жизни, и мы уверовали и познали, что Ты Христос, Сын Бога живаго»[1]. Юхан, таким образом, тоже обращается к Спасителю как единственной оставшейся надежде, но эта фраза контрастирует с изображаемым. В то же время образы слабых героев двойственны. Они не совершают больших злодеяний, как сильные мира сего, но грешат в соответствии со своим малым масштабом жизни. Например, мать Юхана казалась самым светлым человеком в доме: она была красивой и весёлой, и пока ей хватало сил, она не теряла присутствия духа, играла на фисгармонии псалмы и песни, ездила с ней на праздники и зарабатывала там несколько монет. Её имя, как и имена других персонажей, кроме Тильды, последней дочери Карл-Орсы, символичны. Имя Теи можно истолковать как вариант греческого слова «бог», так как истинным спасителем и хранителем дома была именно она. Но и Тея не была безгрешна. Она родила своих детей вне брака от разных мужчин. Её дочь Эва – Ева, старшая дочь, рождённая от Оль-Карлсы, при всей своей красоте и таланте не вышла замуж, а стала любовницей Карл-Орсы, чтобы вернуть свою скрипку, которая была для неё дороже чести. Сам Юхан жил с Юханной до брака, был честолюбив и прозван Юханом-бахвалом. Т. Линдгрен показывает, что в каждом герое есть греховное начало, хотя все они имеют оправдания своим поступкам. Автор, таким образом, говорит не только о божественном бездействии, но и о безнравственной природе самого человека. Сложную диалектику взаимоотношений человека и Бога Линдгрен показывает через структурные особенности текста – от неканонической

[1] Евангелие от Иоанна: 6:66–69.

молитвы до ситуативных, стилистических и композиционных контрастов. Так, монолог героя постоянно перемежается цитатами из Библии и псалмами, которые поют мать, Эва и Юханна. Однако эти псалмы, обращённые к Богу, создают иронически-трагический подтекст. Когда Карл-Орса оставался с Теей, её дочь Эва в коровнике читала стихи:

Ты, познавший злую муку,
Чтобы мы познали радость,
Протянувший слабым руку,
Давший утешенья сладость!
Иисусе, в час надежды
Я Тебе себя вручаю,
В белоснежные одежды
Облачится дух мой, чаю[1].

Самой Эве, ставшей очередной жертвой хозяина усадьбы, посвящено другое стихотворение:

Тайным съедены червём,
На щеках цветы завяли.
Зелен плод в саду Твоём,
Но его уже сорвали[2].

Карл-Орсу характеризует текст, отражающий надежду крестьянской семьи на возмездие:

Не надо гневаться, что тот,
Кто силой отбирает
И злобной радостью живёт,
Возмездья избегает.
Настанет час – и сгинет он,
Косой звенящею сражён, –
Ненужный жёсткий стебель[1].

[1] *Линдгрен Т.* Указ. соч. С. 267.
[2] Там же. С. 287.

Большое значение в романе Линдгрена имеет власть греховного телесного начала, поэтому одним из предрекаемых Карл-Орсе наказаний становится отсечение у него «детородного уда». Юхан решается на такой шаг в надежде, что это избавит его жену от насилия. Герой впервые совершает зло сам, оправдывая поступок справедливой местью. Но Карл-Орса выздоравливает и приходит к Юханне снова. В эпизоде его появления после кастрации присутствует трагическая ирония автора. Зло приобретает не столько пугающие, сколько патологически-смеховые формы и при этом вновь заставляет задуматься над тем, кто же виновен в этом: сам человек или Всевышний, который его создал? Когда Юхан отказывается отдать жену Карл-Орсе, тот приводит людей обрушить их дом. В ситуации этического выбора Юхан готовится взять на себя грех убийства и выстрелить в лавочника, но так и не решается. С одной стороны, его действия можно охарактеризовать как действия праведника, не решающегося переступить нравственную черту, с другой стороны, автор показывает его как слабого человека, которому не хватает воли на поступок. Он и в первом случае не убил Карл-Орсу, а только нанёс ему увечье, страшась последствий более серьёзного преступления. Но когда, по Линдгрену, он был готов переступить этический порог и убить хозяина, произошло мистическое событие, не давшее ему совершить грех убийства:

«И аккурат в ту минуту, пока я сам набрался решимости, – говорит Юхан, – ты, Господи, сотворил то немыслимое, что я сейчас вижу перед собой и у себя под ногами, наконец-то ты вмешался, и Карл-Орса исчез, как не был; мой прищуренный глаз больше не видел его, тогда я повернул голову и открыл оба глаза и увидел, что всё – и дом на своём фундаменте, и земля под ним, и водосбор, что Юханна посеяла у крыльца, – всё это поколебалось и двинулось вниз по бугру, на котором стояло, что-то там, видать, оторвалось либо откололось от земной тверди и рухнуло. И раздался грохот, точно обрушилась вся гора, и над обрывом, в котором скрылся дом, поднялась туча

[1] Там же. С. 268.

и заволокла всё, и я подумал: хоть того и не может быть, а только, видать, земле невмоготу стало носить на себе Карл-Орсу.

И Юханну! И детей наших малых, которые, считай, и не жили!

И в голове у меня мелькнули слова из Писания: И поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата»[1].

Но кого же наказал Господь: лавочника? Юхана? Их обоих? Одна из библейских цитат, произносимых Юханом, повторяется дважды, ею завершается рассказ: «Когда Иов лишился всего, чего можно было лишиться, он сказал: А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию; И я во плоти моей узрю Бога»[2]. Рассказчик, таким образом, ассоциируется с ветхозаветным Иовом Многострадальным, который произносит эти слова в час, когда лишился всего и когда его вера должна была быть испытана ещё раз. Семья разорилась, быстро состарилась и умерла Тея, от потери крови во время родов умерла Эва, живший с матерью Якоб повесился, Юханна и дети погибли под горным завалом. Но Юхан не верует, он был готов выстрелить, следовательно, он не прошёл испытания. Но обрушение могло быть результатом обвала горной породы, поэтому бытие Бога в романе остаётся недоказуемо. Чем можно считать последние слова Юхана–Иова: укреплением его веры или, напротив, трагической иронией? Всё в романе двойственно: и поступки героев, и их оценка автором. Двойниками являются и персонажи: Оль-Карса и Карл-Орса, Тея и Ева, Юхан и Юханна. Двойственно и отношение автора к Богу.

Характер поставленных вопросов позволяет говорить о влиянии на эстетику писателя не только экспрессионизма и экзистенциализма, но и постмодерна. В этом случае, однако, читатель вправе задаться вопросом: сочетаемы ли католицизм, предполагающий мораль, и постмодернизм, отрицающий её наличие. Можно ли верить в Бога и утверждать, что он,

[1] Там же. С. 317.
[2] Там же. С. 316.

скорее всего, не существует? Если принять точку зрения, что на Т. Линдгрена могли повлиять романтические идеи Шлегеля и С. Кьеркегора, о которых шла речь выше, то жизнь героев романа можно было бы разделить на три «кьеркегоровских» этапа – эстетический, этический и религиозный. Несовершенство бытия приводит человека к разочарованию в сформированной им идеальной картине мира (эстетике) и переходу его к скептическому восприятию на иных основаниях (этике). Последней ступенью становится уход в религиозное сознание, который знаменует собой формирование новых идеальных форм бытия, способных противопоставить земному несовершенству посмертное бытие. Однако третьего этапа в романе Т. Линдгрена нет, если не считать заключительной фразы Юхана, интерпретация которой неоднозначна. Иронический тон романа не даёт читателю принять мысль Иова о том, что «если мы любим принимать от Бога счастье, то не должны ли переносить с терпением и несчастье?»[1] Писатель, скорее всего, оставляет своих героев на этапе разочарования после утраты идеальной картины мира, связанной с верой в разумность Божьего замысла.

Если бы текст Линдгрена не имел рамы в виде отчёта чиновника из Вестерботтена, то «Путь змея на скале» по типологии В.В. Агеносова был бы ближе всего к роману третьего типа – «романтическому философскому тексту». Однако наличие игрового элемента и иронический подтекст всего произведения позволяют отнести его к философской прозе первого типа, ориентированной на читателя, готового к сотворчеству, осознающего очень высокую степень условности и способного выявить многоуровневые смыслы романа. В этом контексте неудивительна экспериментальная жанровая форма неканонического романа-молитвы, которая превращается в антижанр сродни роману-антимифу 1940–1950-х годов, что отражает новый этап идеологического кризиса шведских писателей – уже середины 1980-х. Если в романах Ё. Тунстрёма человеку достаточно было сделать этический выбор между нравственным и безнравственным, чтобы обрести себя, то у Т.

[1] Иов. 2:10.

Линдгрена этого выбора уже недостаточно. Истина остаётся непознанной, человек – страдающим.

4.4. «Дочь болотного царя» Х.К. Андерсена и одноимённая притча Б. Тротциг

Интертекстуальность – один из основных художественных приёмов XX века. Из скандинавских произведений источником многочисленных вариаций оказались литературные сказки Х.К. Андерсена[1] (*H.C. Andersen,* 1805–1875). В России датского романтика долгое время воспринимали как детского писателя, в то время как его новеллы и романы являются образцами сложной философской, религиозной и этической прозы. Одна из его новелл «Дочь болотного царя» (*Dynd-Kongens Datter,*1858) стала предметом художественной рефлексии в одноимённом романе (*Dykungens dotter,* 1985)[2] шведского автора XX века – Биргитты Тротциг (*Birgitta Trotzig*, 1929–2011).

Сказочная новелла Андерсена в структурно-семантическом отношении состоит из двух историй. Первая включает в себя рассказ о египетской принцессе, которая прилетела в далёкую Ютландию в поисках болотного цветка, способного исцелить её отца. Север, таким образом, уже в начале произведения описывается как мистическое пространство, в котором можно отыскать чудодейственные травы, влияющие на жизнь и смерть, где можно вернуть молодость. Для скандинавского романтика Север – сакральный мир, пространство особых возможностей. В произведении Андерсена египетская принцесса на северном болоте оказалась украденной болотным царём, однако спустя время аист, рассказчик этой истории, увидел поднимающийся со дна болота стебель, который превратился в бутон. Заметим, что аист в христианской традиции был одним из атрибутов Девы Марии, что связано с символическим подтекстом новеллы. В чашечке цветка была крошечная девочка, «дочка египетской принцессы и болотного царя». Её история составляет вторую часть новеллы. Желая спасти девочку, добрый аист решает

[1] В современной скандинавистике принято новое написание имени – Ханс Кристиан.
[2] *Trotzig B.* Dykungens dotter. Stockholm: Bonniers, 1985.

перенести её в дом бездетной жены язычника-викинга, но в ребёнке проявляется двойственная природа дочери болотного царя: днём она выглядит как прекрасная, но злонравная девушка, а ночью – как отвратительная, но кроткая жаба. Важно, что принцесса была злонравна именно в человеческом обличье, а добра − в жабьем. Традиционная идея о человеческом и зверином началах в тексте усложнена, человек в новелле более греховен, чем земноводное создание.

Главной темой произведения Андерсена становится возможность воскресения благодаря распространению христианства: «В последнее время в замке викинга <…> то и дело слышались разговоры о новой вере, которая распространилась по всем странам Юга и, благодаря святому Ансгарию, проникла даже сюда, на Север. Даже Хельга (дочь болотного царя) уже слышала о боге, пожертвовавшем собою из любви к людям и ради их спасения»[1]. Под влиянием приёмной матери, прислушивающейся к рассказам о «едином истинном боге», и будучи в образе кроткой жабы, дочь болотного царя спасла молодого христианского священника. Он должен был быть казнён за то, что «отвергал богов древнего Севера»[2]. Он говорил «о духовной тоске, о стремлении к высшему всей природы»[3], цитировал Священное Писание: «Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий, и сидящим в стране тени смертной воссиял свет!»

Но священник был убит. После его гибели две ночи в образе жабы плачущая Хельга воздвигала ему могильный курган из камней и мха, поставила на него крест, и когда израненной лягушачьей лапой стала чертить кресты вокруг могилы, чары развеялись, и она произнесла: «Господи Иисусе Христе»[4]. Память Хельги пробудилась, «и она поняла, что в эти дни испытаний её, дитя живой души и мёртвой тины, поддержала одна любовь». Мать и дочь

[1] *Андерсен Г.Х.* Дочь болотного царя / Пер. с дат. А. Ганзен // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Петрозаводск: Карельский филиал всероссийской ассоциации «Русская старина»; МП «Карелшанс», 1992. Т. 2. Там же. С. 73–74.
[2] Там же. С. 73.
[3] Там же. С. 77.
[4] Там же. С. 81.

были возвращены к новой жизни молитвой священника. Таким образом, христианский мир противопоставляется в тексте язычеству как более высокая ступень развития – более низкой. Сегодня мы можем наблюдать обратную картину: возрождение язычества и панскандинавизма, стремление вернуть нордические идеи дохристианского Севера.

В то же время, противопоставляя язычеству христианство, Андерсен не противопоставлял христианство мусульманству, которое описывал как один из образов Рая: «Аисты были в Египте, где в это время солнышко светило и грело, как у нас летом. Тамаринды и акации стояли все в цвету; на куполах храмов сверкали полумесяцы; стройные минареты были облеплены аистами, отдыхающими после длинного перелёта»[1]. Смысл этого фрагмента прочитывается как утверждение автором надконфессиональности Бога, который объединяет христианский и мусульманский миры. Однако цветок лотоса, который мог спасти умирающего правителя Египта, должен был появиться только в Ютландии, то есть только на севере Европы, и этим цветком стала принявшая христианство Хельга, победившая в себе тёмное начало. Спасти правителя мусульманского Египта мог только христианин. В финале новеллы дочь болотного царя, вернувшаяся в Египет, отвергает аравийского принца и следует за душой погибшего священника. Новая вера, таким образом, воспринимается как новая истина.

Текст Х.К. Андерсена представляет собой эклектическую конструкцию, в которой используются элементы разных мифологических систем: египетской, германо-скандинавской и библейской. Увлечение писателя Египтом и создание сюжета о дочери болотного царя можно связать с интересными параллелями между мифологическим сюжетом о египетской богине Исиде и спасением ею сына Гора в болоте с ветхозаветным повествованием о спасении Моисея в водах Нила. История Моисея является в новелле Андерсена прологом: «Одну из самых длинных и старых сказок, известных у аистов, знаем и мы все. В ней

[1] Там же. С. 66.

рассказывается о Моисее, которого мать пустила в корзинке по волнам Нила, а дочь фараона нашла и воспитала»[1]. Дж. Фрэзер писал в «Золотой ветви» о сходстве составляющих культа богини Исиды с католическим культом[2]. Сюжеты о спасении Гора и Моисея напоминают также новозаветную историю бегства Богоматери с Христом. В каждом случае спасение приводит к появлению нового учения, изменяющего мир. Указание на ветхозаветный эпизод из Пятикнижия и возникающие мифологические аллюзии предваряют рассказ о борьбе в человеческой натуре света и тьмы. Андерсен, таким образом, как другие представители скандинавских религиозных течений духовного возрождения, снова возвращает читателя к осмыслению роли христианства.

Отметим значение используемого топоса болота, поскольку это интересный природный символ. Увлечение писателя историями о диких болотах нашло отражение в нескольких произведениях: «Колокольный омут», «Блуждающие огоньки в городе!», «Жаба», «Лягушачье кваканье», «Дюймовочка». В европейской традиции болотная трясина символизирует «искус материальным, поддавшись которому, человек обрекает себя на гибель»; «болотистые земли являются символом “разложения духа”, местом, где этот процесс происходит благодаря отсутствию двух активных элементов (воздуха и огня) и смешению двух пассивных элементов (воды и земли)»; «ассоциируемое с болотом физическое разложение становится олицетворением разложения духовного»[3]. Болото было изображено как один из кругов Ада в поэме Данте. Дно болота стало даже железнодорожной станцией в современном японском аниме Х. Миядзаки «Унесённые призраками».

В связи с этим символом в ряде текстов появляется образ лягушки или жабы. Для христианского писателя XIX века этот образ символизирует нахождение на низшей ступени в духовном развитии, говорит о связи с

[1] Там же. С. 58.
[2] *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. М.: АСТ, 2010. С. 404.
[3] Болото // Символы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://sigils.ru/symbols/boloto.html (дата обращения: 17.03.2015).

хтоническим первомиром и, очевидно, с язычеством.

В шведской статье, посвящённой сопоставительному анализу сказки Андерсена и романа Тротциг, используется методика психоанализа для дешифровки андерсеновских символов. Поскольку произведения датского романтика часто становятся предметом психоаналитических исследований[1], в этой работе образ болота и болотного царя трактуется преимущественно с позиции взаимосвязи сексуальности и зла. При этом подтекст, по убеждению исследователя, создаётся писателем в соответствии с нормами христианской сказки[2], имеющей нравоучительную функцию. В исследованиях о Б. Тротциг, как и в работах об Андерсене, роль телесного начала[3] в героях рассматривается как источник их страданий, которые влияют на судьбу и вызывают психологические и нравственные метаморфозы.

В 1955 году Б. Тротциг сменила религиозную конфессию, и к началу 1980-х годов она была уже известным писателем католической направленности. Но «её книги едва ли были гимном к Богу, они скорее были о человеческой беззащитности и об отсутствии Бога»[4]. Даже нешведские исследователи характеризовали человеческие ситуации, изображённые Тротциг, в большей степени как «экзистенциальные, а не христианские» и утверждали, что «пессимизм Тротциг касается природы Бога так же, как и природы человека»[5]. Религиозный кризис во второй половине XX века ощутим в произведениях многих шведских интеллектуалов, среди которых И. Бергман, С. Дельбланк, П.К. Ершильд. У Тротциг концепция человека сводилась к

---

[1] О разных подходах к творчеству Андерсена см., например: *Александров Д.* Книга о великом датчанине / Грёнбек Б. Г.Х. Андерсен. Жизнь. Творчество. Личность / Пер. с дат. М. Николаевой. М.: Прогресс, 1979 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/grenbek-andersen/aleksandrov-o-velikom-datchanine.htm (дата обращения: 17.03.2015); *Мюлиус де Й.* «Наше время» − Ханс Кристиан Андерсен и становление современного романа // Ханс Кристиан Андерсен и современная мировая культура. М.: Изд-во МГИМО–Университет, 2008. С. 5–22.

[2] *Littberger I.* Dykungens dotter – hos H.C. Andersen och Birgitta Trotzig // H.C. Andersens underbara resor i Sverige. Red. I. Holmqvist. Centrum för Danmarksstudier vid Lunds universitet. Lund: Makadam Förlag, 2005. S. 107–119.

[3] *Olsson O.* I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs De utsatta. Stockholm: Bonniers, 1988. S. 133.

[4] Birgitta Trotzig är död // Svenska Dagbladet. 2011. 15 maj [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.svd.se/kultur/birgitta-trotzig-ar-dod_6166047.svd (дата обращения: 17.03.2015).

[5] Birgitta Trotzig // The Editors of Encyclopædia Britannica [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://global.britannica.com/EBchecked/topic/606755/Birgitta-Trotzig (дата обращения: 17.03.2015).

представлению о том, что личность двойственна: она постоянно борется с собственным эго и чаще всего уступает своим страстям. В интервью она сказала, что «у человека много корней, ведущих к ужасным вещам, можно только радоваться, что он не практикует свой пассивный опыт»[1]. В итоге размышления о человеческой природе привели Тротциг к представлению о «вине всех перед всеми»[2].

Трагичность мироощущения в её романах, в которых идеал остаётся недостижим, даёт основания рассматривать её прозу как модернистскую в отличие от ироничных произведений Торгни Линдгрена, который был ближе к постмодернистской эстетике. Некоторые исследователи рассматривают художественные принципы Тротциг не только в модернистском контексте, но и в свете философии Канта и немецких романтиков, вспоминают Платона, Ницше, французских структуралистов и философов языка, в том числе Ю. Кристеву, занимавшуюся, как известно, проблемами пограничности (маргинальности) в творчестве Лотреамона и других французских символистов[3]. Сама Тротциг за глубину философско-этических идей и психологическое понимание природы человека, который мучительно ищет Бога, больше всех ценила Достоевского, о котором написала статью под названием «Достоевский, портрет идола»[4]. В его романах она видела сходные со своими приёмы изображения действительности, которые нельзя назвать приёмами традиционного реализма: это скорее способы отражения «сверхдействительности», изображение экстраординарного состояния, «*преступления* во всех смыслах»[5]. Герои Достоевского, по её замечанию,

[1] *Самуэльсон Е.* Послесловие переводчика // Тротциг Б. Двойственность. Три саги / Пер. с швед. Е. Самуэльсон. СПб.: Изд-во журн. Звезда, 2002. С. 159.
[2] *Мацевич А.А.* Тротсиг Биргитта // Мацевич А.А. Шведская литература от 1880-х годов до конца XX века. Словарь-справочник. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2013. С. 213.
[3] *Franzén C.* För en litteraturens etik. En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2007.
[4] *Trotzig B.* Dostojevskij, ett idolporträtt // Författarnas Litteraturhistoria. De utländska författarna 2. Södertälje: Författarförlaget, 1980. S. 267–282.
[5] Ibid. S. 267.

всегда изображены во мраке, как на картинах Эль Греко. Она также отмечает «позитивную женскую символику»[1] в романах русского классика, хотя в её текстах греховная женская сущность скорее разрушается, чем созидается.

Человек, по Тротциг, обречён на деградацию, страдание и смерть. Он беззащитен и уязвим в своей низменной сущности и в то же время способен пережить редкие мгновения благодати. Отсутствию цельности в человеке посвящено одно из поздних её произведений – «Двойственность. Три саги» (1998). Нередко Тротциг, как и другие шведские авторы, размышляет о дихотомии «слабости и власти», «призвании и ответственности»[2], «судьбе и преображении»[3].

Ещё одной особенностью художественной манеры писательницы является фрагментарный и в то же время поэтический стиль с повышенной метафоризацией. Сюжет, как правило, может уместиться в несколько предложений. Основную ткань текста составляют узнаваемые авторские описания с большим количеством абстрактной и оценочной лексики – существительных («död/смерть», «hopp/надежда», «förväntningar/ожидание»), прилагательных («försvunnit/исчезнувшее», «obekant/неведомое», «framtid/грядущее», «outhärdlig/невыносимое», «smutsig/нечистое», «fjärran/чужое», «fel/неправильное»), местоимений («något/что-то», någon/«кого-то»), а также риторических вопросов («var är alla levande?/где все живые?», «stannar det någon i denna värld av död?/остался ли кто-нибудь в этом мире смерти?», «hur man hittar spår/как отыскать след?»).

В прозе Тротциг есть система лейтмотивов, которые от текста к тексту получают новые воплощения, но остаются в пределах горизонта ожидания. В повторяемости мотивов, отдельных слов и оборотов, в открытых контрастах снова улавливаются характерная для многих шведских писателей орнаментальная барочность и романтический дуализм: «одна была – светом,

[1] Ibid. S. 276.
[2] *Turberg A.* Op. cit.
[3] *Franzén C.* Op. cit. S. 65.

другая – тенью», «солнце – жёсткое, сильное и незрячее, слепо щедрое, созидательное и разрушительное – неизбежно вставало и заходило над злом и добром, над добром и злом».

Роман с таким представлением о Вселенной тоже тяготеет к притчевой универсализации. Его темпоральные характеристики условны, пространство деноминально, хотя внутри произведения неожиданно могут указываться дата или место событий, а имя героя иногда появляется к концу.

В силу особенностей поэтики Тротциг её язык представляется одним исследователям аскетичным, сильным, сразу обнажающим проблему, другие упрекают автора за «тёмный» и труднодоступный стиль. Сама Биргитта Тротциг утверждала, что не считает свои книги «тёмными», что она не стремилась «обрисовать зло». При этом главными ей представлялись три темы: любовь, жестокость и насилие, две из которых явно связаны с его проявлением.

Предметом описания в романе, как и во многих других её произведениях, является семья, являющаяся частью метафизического мира. Отношения между мужчинами и женщинами в тексте продиктованы тёмным влечением, иррациональны. Мироздание организовано Богом негармонично, единственный способ избавиться от ужаса жизни – забвение. На вопрос, почему её герои никогда не побеждают, Тротциг ответила, что ей трудно встать на сторону победителя, и добавила: «Я чаще думаю о жертвах»[1]. Это роднит её книги с произведениями сходного типа. Сравним: у Тротциг «Беззащитные», «Предательство», «Болезнь», «Двойственность», у С. Дагермана «Остров обречённых», «Обожжённое дитя», у И. Бергмана «Тюрьма», «Жажда», «Шёпоты и крики», «Двое блаженных». Как мы отмечали, экзистенциальные мотивы в шведской прозе 1950–1980-х годов усилились из-за психологического кризиса в стране, ставшего следствием политических и экономических решений, социальное благополучие оказалось

[1] *Самуэльсон Е.* Указ. соч. С. 159.

не связанным напрямую с обретением счастья. Но поскольку произведения Б. Тротциг всегда отличал трагизм мироощущения, её художественный мир не стоит связывать напрямую с событиями социальной жизни Швеции.

О «Дочери болотного царя» Х.К. Андерсена писательница говорила, что была поражена этим текстом: «Я читала его ребёнком, но память о нём, точнее рефлексия, продолжала работать во мне. Это сказка о существе наполовину животном, наполовину человеческом, ребёнке принцессы из лебединой гавани Египта с болотным царём, который живёт в глубине трясины. У неё двойственная природа: борющийся человек днём и безвинная лягушка, когда наступает ночь. В честь этого существа ночи и дня, падения и воскресения, сказочного преображения души, я захотела так же назвать мою историю»[1].

Интерес Тротциг к тексту Андерсена носил, прежде всего, этико-религиозный и психологический характер. Несмотря на то что в России её роман «Дочь болотного царя» (*Dykungens dotter,* 1985)[2] не переводился, в Швеции и в других странах текст воспринимается как одно из самых впечатляющих произведений автора, наряду с романами «Беззащитные» (*Det utsatta*, 1957) и «Болезнь» (*Sjukdomen*, 1972). Шведский вариант «Дочери болотного царя», как и датскую романтическую сказку, можно считать примером христианского символизма, однако в романе Тротциг художественная доминанта смещается в сторону экспрессионизма и религиозного экзистенциализма.

Роман написан о тёмной любви, которую можно было бы назвать зависимостью. Это история о женщине, которая жила в деревне и была беременна от человека, сидевшего в тюрьме. Героиня романа остаётся безымянной, человек, имеющий над ней власть, тоже. Никаких детальных характеристик персонажам не даётся. О мужчине, сидящем в тюрьме, сказано лишь то, что он был большой и сильный, «не мог управлять собой»[3]. Женщина

[1] Комментарий Б. Тротциг приведён в книге: *Trotzig B.* Dykungens dotter. Stockholm: Bonniers, 1985.
[2] *Trotzig B.* Op. cit.
[3] Ibid. S. 34.

производит на свет странного ребёнка – тёмную девочку, напоминающую рыбу с большим ртом. Она была «ребёнком, рождённым из тины»[1].

В отличие от сказки Андерсена роман посвящён обеим женщинам: и матери, и дочери. Дочь походит на рыбу, в ней заключено тёмное отцовское начало; мать чувствует тяжёлую зависимость от мужа, ощущает свободу, когда он уходит, и одновременно, против своей воли, страдает, когда его нет. Отец, прямо названный в одном из фрагментов «болотным царём»[2], символизирует второе «я» и матери, и дочери, и это начало характеризуется как тьма, тина. Эротические отношения матери и дочери с одним и тем же мужчиной типологически родственны ситуации в романе «Путь змея на скале» Т. Линдгрена. Зло в этих произведениях не знает этических границ, и всё живое само подвергает себя разрушению и гибели. В романе Тротциг героиня внутренне захвачена иррациональным началом, и в этом заключается принципиальный отход от текста Андерсена: в сказке египетская принцесса была *погублена* болотным царём против своей воли и осталась его противоположностью. Тротциг уходит от прямого контраста добра и зла, объединяет их в одном существе. Её человек двойствен и страдает от этого. Желая освободиться от влияния тьмы и родить обычного ребёнка, мать выходит замуж за другого мужчину, одинокого и готового любить эту семью. Но по-настоящему она принадлежит только тому, «кто приходит к ней по ночам во снах и имеет над ней власть. Король с короной на голове. С ним жила она в болоте, у неё не было собственной жизни»[3]. И ребёнок в этом браке снова рождается тёмным, а затем умирает.

Тротциг меняет главную составляющую текста сказки: у Андерсена дочь болотного царя Хельга ночью живёт в обличье жабы, но с душой человека, а днём становится злонравной девушкой. У Тротциг дочь болотного царя полностью принадлежит тьме. Её тянет в лес, там её истинный дом. В лесной

[1] Ibid. S. 33.
[2] Ibid. S. 76.
[3] Ibid. S. 131.

чаще она видит его: «Сырой, грязный, как будто только что родился, он был доисторическим, но смотрел глазами человека»[1]. Черты человеческой души сохраняет в романе сам болотный царь, но не его дочь и не его сын, рождённый дочерью от него же. Поскольку Тротциг не единственный христианский автор, который использует мотив зависимости разных женщин от одного мужчины, эту модель отношений можно интерпретировать как провокационную аллюзию на отношения между Богом Отцом и паствой, но уже Богом, изменившим своему предназначению. Тёмный мальчик, рождённый дочерью болотного царя, тоже человек, страдающий от своей двойственности. Став взрослым, парень читает журналы о неизвестных мирах, о небесных секретах, ищет поприща, власти, самоутверждения. Он говорит, что, подобно человеку из Галилеи, т. е. подобно Иисусу Христу, он мечтает зажечь огонь. Символ огня постоянно присутствует в прозе Тротциг и может символизировать как «выход Света Истинного» (благодатного огня, возвещающего воскресение Христа), так и огонь Апокалипсиса из Откровения Иоанна Богослова. Он говорит о том, что всё должно гореть – и дома, и тюрьмы, что он сам слишком долго мучился от зла старого мира. Апокалиптическая версия финала в романе кажется более очевидной. В психиатрической больнице проявляется двойственность его натуры: он хочет добра и зла одновременно, он жесток и в то же время в нём «словно плакало другое существо»[2]: «Слёзы бежали, но они бежали как-то неподвижно, словно это был не он, кто плакал, а кто-то совсем другой. Кто-то, кто, возможно, был внутри него или вне его». Сын болотного царя умирает в больнице, избавляясь от земных мучений, когда ему читают Евангелие о явлении Христа.

Показательно, что мироощущение шведских интеллектуалов конца XX века отличается от мироощущения автора романтического направления.

В комментарии к тексту Андерсена Биргитта Тротциг, как мы помним, говорит о том, что она была поражена красотой идеи перерождения,

[1] Ibid. S. 141.
[2] Ibid. S. 261.

воскресения души. Но в её собственной версии ни одному герою не уготована духовная победа, только смерть снимает их противоречия с собой и с миром. В её Вселенной нет ни Севера, ни Юга, где можно было бы обрести истину, найти Бога и себя в нём. Нет в романе и храмов: ни христианских, ни мусульманских, ни языческих. Нигде нет прибежища и ни в чём нет спасения. По сравнению с романтической новеллой Андерсена сама проблематика романа Б. Тротциг более узкая: в тексте не затрагиваются национальные вопросы, нет противопоставления мировых религий, не прослеживается интерес к мифологическим системам. Если в новелле Андерсена дочь болотного царя просветляет христианская молитва и героиня переживает духовное воскресение, то у Тротциг описывается лишь освобождение, причём освобождается человек лишь в смерти.

Сосредоточившись исключительно на внутренней жизни героев, автор доказывает, что источником всего является сам человек, и он, судя по всему, бессилен. Готическая христианская вертикаль в 1980-х годах ещё чётко ощутима в шведской литературе, но дискуссия о дисгармонии человеческой жизни предполагает не столько веру, сколько рациональное осмысление этических ценностей.

В целом Тротциг, как большинство шведских писателей этико-религиозной направленности, выражает скептическую позицию по отношению к идее духовного возрождения. Её роман не парафраз знаменитой романтической новеллы, не постмодернистский ремейк и не сиквел. Это характерная для Швеции модернистская притча о слабости человеческой природы. Как мы отмечали выше, к середине 1980-х годов в Швеции увеличивается количество произведений в условно-притчевых формах, в стране наступает серьёзный мировоззренческий кризис.

4.5. Постмодернистские «Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи» П. Корнеля. Нелинейное письмо

Петер Корнель (*Peter Cornell*, р. 1942) занимает особое место в литературном процессе Швеции, придя в литературу из другой области

гуманитарного знания – из искусствоведения. Он преподавал историю искусства в Стокгольме, в настоящее время публикуется в ежедневной вечерней шведской газете «Экспрессен». Работы Корнеля 1980–1990-х годов, такие как «Потаённый источник. О формах инициации в искусстве, литературе и политике» (1981), «Вещи. О наглядности предметов» (1993), «Общее пространство» (1998, в соавторстве со скульптором С. Линдблюмом), являются междисциплинарными исследованиями, синтезирующими философскую, искусствоведческую и социологическую методологии познания. Безусловно, это само по себе значимо как новое направление научного поиска. На современном этапе Корнель пишет, пожалуй, менее философичные, но более креативные исследования: «Рагнар фон Хультен, видения» (*Ragnar von Holten, syner*, 2008)[1] о художнике и исследователе сюрреализма в шведском искусстве, «Люди на улице. Проституция и модернизм» (*Mannen på gatan: prostitution och modernism*, 2009[2]; «Об Улле Вигген» («*Om Ulla Wiggen*», 2013)[3] о художественных проектах своей бывшей жены, в творчестве которой одним из приёмов является изображение в картинах внутренних органов человека.

Обращает на себя внимание заглавие первой работы – «Потаённый источник». Первоначало Корнель искал и в дальнейшем, в том числе в своём произведении «Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи» (*Paradisets Vägar: Noter till ett Förlorat Manuskript*, 1987)[4], которое стало его единственным опытом в художественной литературе.

В России роман издан в 1999 году с предисловием Милорада Павича. О произведении Корнеля Павич писал как о ярком примере «романа в сносках»[5], так как замысел произведения состоял в том, чтобы дать только комментарии к некоему тексту, который был задуман, но не написан. Как и в

[1] *Cornell P*. Ragnar von Holten, syner. Stockholm: Carlsson, 2008.
[2] *Cornell P.* Mannen på gatan: prostitution och modernism. Stockholm: Gidlunds förlag, 2009.
[3] *Cornell P., Petersson F.J.* Om Ulla Wiggen. Stockholm: Axl Books, Moderna museet, 2013.
[4] *Cornell P.* Paradisets Vägar: Noter till ett Förlorat Manuskript. Stockholm: Gidlunds förlag, 1987.
[5] *Павич М.* Корнель и нелинейное письмо // Корнель П. Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи / Пер. с швед. Ю. Яхниной. СПб.: Азбука, 1999. С. 5.

других произведениях подобного жанра, Корнель в «Предисловии» сообщает: «Автора этой книги хорошо знали в Королевской библиотеке в Хумлегордене. Более трёх десятилетий подряд его почти ежедневно можно было увидеть в тихом научном зале, где он сидел, погрузившись в исследования и раздумья. Говорили, что он работает над необычайно широким проектом, над произведением, которое – как он однажды признался в доверительном разговоре – призвано выявить целый ряд до сих пор не замеченных связей»[1]. Однако от «капитального труда сохранился только научный аппарат»[2].

Так Корнель предлагает ещё один вариант текста о тексте, причём отсутствие рукописи и поиск читателем её возможного смысла увязываются с целью самого повествования, обозначенной в названии – «Пути к раю», т. е. пути к смыслу, к центру бытия, который часто остаётся недостижим или существует только в наших субъективных представлениях о нём. С первой страницы предлагается воспринимать книгу и соответственно мир, который она отражает, как ризому: «С уверенностью утверждать, что этот порядок был окончательным, мы не можем – нельзя исключить и другую последовательность»[3]. Сходную мысль он высказывает и в одной из недавних статей в газете «Экспрессен». Описывая мироздание, Корнель выявляет два основных полюса противостояния, которые образуют его единство: порядок / принуждение (ordningen / tvånget) и хаос / свобода (kaos / frihet)[4].

Подобная ризомная форма романа до П. Корнеля уже появлялась в шведской литературе: к ней обращался философ и писатель Ларс Густафссон (*Lars Gustafsson*, 1936–2016), который начал литературную карьеру именно с подобных экспериментов. А. А. Мацевич охарактеризовал произведения Густафссона как результат его увлечения теорией познания: «Его первая,

[1] *Корнель П.* Указ. соч. С. 9.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] *Cornell P.* Onaturens system // Expressen. 2014. 02 oct. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.expressen.se/kultur/onaturens-system-1/ (дата обращения: 17.08.2014).

небольшая книга “Привал” (*Vägvila,* 1957)[1] с подзаголовком “мистерия в прозе” (*ett mysteriespel på prosa*) построена в форме комментариев фиктивного издателя к найденной им рукописи некоего романа. В романе “Последние дни и смерть поэта Брумберга, романтическая повесть” (*Poeten Brumbergs sista dagar och död, en romantisk berättelse,* 1959)[2] отчасти варьируется основной приём первой книги. Он состоит из фрагментов и цитат из сочинений героя – поэта и философа, − его ренессансного романа “Князь” и из воспоминаний, комментариев, заметок и отступлений его друзей, стремящихся постигнуть сущность произведения. Отвергая искушение некоего гостя – Сатаны, пытающегося внушить ему упрощённую идею однозначности и упорядоченности мира, Брумберг противопоставляет общепринятым условностям, придающим устойчивость бытию, мысль о многообразии и многозначности, безграничности и тайне мироустройства. Философский характер дилеммы ведёт к гносеологической проблеме: возможен ли контакт с этой действительностью и её отражение в слове?»[3]

Таким образом, подобная структура, названная позже М. Павичем «нелинейным письмом», была использована в шведской литературе ещё в 1957 году. Очевидно, что и сам Густафссон почерпнул идею у великих предшественников, прежде всего у Э.Т.А. Гофмана. Роман немецкого романтика «Житейские воззрения кота Мурра» также содержал предисловие издателя с перемежающимися фрагментами биографий композитора Крейслера, с одной стороны, и «учёного» кота – с другой. Полный текст рукописей у Гофмана также отсутствовал, и читатель должен был домыслить как биографию гения Крейслера, переживающего муки творческого поиска, так и «биографию» филистера-кота, лишённого критической рефлексии. Густафссон не скрывал отсылок к немецкому романтизму: подзаголовок «романтическая повесть», фамилия Брумберг и немецкий культурный контекст являются ключом к замыслу романа. Напомним, что в

[1] *Gustafsson L*. Vägvila: ett mysteriespel på prosa. Uppsala: Siesta Bokförlag, 1957.
[2] *Gustafsson L*. Poeten Brumbergs sista dagar och död, en romantisk berättelse. Stockholm: Norstedt, 1959.
[3] *Мацевич А.А*. Шведская литература от 1880-х годов до конца XX века. Словарь–справочник. С. 236.

романтической новелле Гофмана «Принцесса Брамбилла» героиню, именем которой назван текст, нельзя было увидеть невооружённым глазом, только через специальные очки. Тот же мотив Гофман использовал в «Песочном человеке»: Натанаэль мог видеть предмет своей любви – Олимпию – только через подзорную трубу. Образы стекла и искажающих пропорции линз были для Гофмана метафорой деформации действительности, её неуловимости.

Но у романтиков гносеологический подход к постижению Истины не был так пессимистичен, как у модернистов. Романтическое мироощущение предполагало, что Истина существует, но открывается она лишь избранным, посредникам между мирами. Нельзя забывать, какое значение имела в романтизме философия тождества Шеллинга, обосновавшего параллелизм между этой реальностью и потусторонним миром. Иными словами, у Гофмана суть происходящих явлений (или, для начала, их взаимосвязь) в итоге могли обнаружить только поэт, художник, студент – кто-то из духовных избранников. В романе Густафссона, созданном в конце 1950-х годов, в период сильного влияния в Швеции модернизма и экзистенциализма, поэт Брумберг должен был пережить разочарование и потерять надежду на обретение Истины. В модернистской эстетике господствовало представление, что Истина есть, но она непостижима.

Роман П. Корнеля – это постмодернистский по форме поворот известной темы. Он особенно интересен в шведском контексте, так как постмодернизм в шведском литературном процессе имеет свою специфику. Формально и даже тематически текст претендует на нелинейное письмо и гипертекстовую структуру с невозможностью отыскать среди многочисленных отсылок центр, и в то же время в тексте обнаруживается характерное для шведского мироощущения наличие этого центра, который, как нам представляется, автором достаточно явно обозначен.

Чтобы разъяснить характер этого литературного феномена, вернёмся к нелинейному письму, природа которого, равно как и его дефиниция, стала изучаться совсем недавно, главным образом после активно рекламируемой

М. Павичем концепции нелинейности его романа «Хазарский словарь» (1984). Павич в предисловии к роману Корнеля отмечал, что, с его точки зрения, «Пути к раю» − «одно из тех произведений, которые, избавившись от рабства линейности языка, открывают перед нами, читателями, возможность самим участвовать в создании определённого текста, возможность переместить процесс чтения на новый уровень. На уровень, где ветвятся наши мысли и наши сны, совершенно нелинейные, в отличие от языка, на котором веками писали классики»[1]. Автор российского исследования о нелинейном письме Д.В. Спиридонов пишет: «В самом общем виде главной особенностью произведений, так или иначе подпадающих под дефиницию “нелинейного письма”, можно считать устранение “предзаданной” фабулы: “нелинейный” текст обычно разделен на относительно самостоятельные (в смысловом и сюжетном отношении) фрагменты, которые могут комбинироваться читателем либо свободно, либо на основе разработанного автором алгоритма, позволяющего передвигаться от одного фрагмента (главы, статьи, примечания, записи и проч.) к другому – таким образом, читатель самостоятельно выстраивает собственный текст (или тексты), который даже не обязательно должен состоять из всех имеющихся в произведении фрагментов. При этом автор, как правило, программирует определенные эффекты восприятия произведения, связанные с допущением различных комбинаций фрагментов, которые открывают различные смысловые и интерпретационные пути (порой прямо противоположные, в зависимости от конкретной комбинации). В таковом виде понятие “нелинейного письма” употребляется наряду с такими терминами, как “гипертекстовая литература” (hypertext fiction, hyperfiction, fiction hypertextuelle), “комбинаторная литература” (littérature combinatoire), “интерактивное письмо” (interactive fiction, écriture/fiction interactive). В силу

[1] *Павич М.* Указ. соч. С. 6.

отсутствия единой и сколько-нибудь длительной традиции употребления этих дефиниций, определить их соотношение нелегко»[1].

Источниками нелинейного письма в XX веке автор считает произведения Х.Л. Борхеса и У. Эко[2]. На наш взгляд, подходы к этому приёму всё же были заложены раньше, на романтической стадии развития литературы – при всех уточнениях, которых требует этот тезис, поскольку различны были картины мира у романтиков и постмодернистов. В дальнейшем к пониманию множественности истин и соответственно множественности сюжетных линий, интерпретирующих реальность, подходили поздние модернисты: наряду с Борхесом использовал близкую структуру Акутагава в новелле «В чаще», У. Фолкнер в романе «Шум и ярость», Г. Гессе в «Записках Гарри Галлера» из «Степного волка». Эти тексты демонстрировали, что существует столько же миров, сколько сознаний. В постмодернистской концепции ни одна из субъективных версий не является истиной и не формирует представление о ней. По этой причине постмодернизм и воспринимается как постистория, т. е. как множественность нелинейных частных интерпретаций истории (прошлого, настоящего, будущего) при отсутствии единого линеарного вектора движения времени. Отсюда право художников на альтернативную историю, на псевдодокументальный жанр мокьюментари (*mockumentary*) − фальсификацию или мистификацию документов эпохи, на докудраму (*docudrama*), обыгрывающую ложность постановочных «документальных» кадров в коммерческом кино, и прочее.

В литературном постмодернистском контексте приём множественности частных интерпретаций или заведомо ложных посылок обнаруживается в

[1] *Спиридонов Д.В.* Указ. соч. С. 3.

[2] См.: *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академ. проект, 2004. Подробнее об этом: *Спиридонов Д.В.* Х.Л. Борхес, У. Эко и две модели повествования (к вопросу о генезисе нелинейного письма в европейской литературе) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/h-l-borhes-u-eko-i-dve-modeli-povestvovaniya-k-voprosu-o-genezise-nelineynogo-pisma-v-evropeyskoy-literature (дата обращения: 17.03.2015).

большом количестве известных текстов: «Бесконечном тупике» Д. Галковского, «Игре в классики» Х. Кортасара, «Мире Софии» Ю. Гордера.

Анализируя нелинейные тексты, за исключением романа Корнеля, о котором мы скажем отдельно, исследователь подчёркивал мысль о мотиве утраты первоначального единства, которое герои текстов разными способами собирают – как пазлы, энциклопедию, иллюстрации. У Павича история как реальность тоже больше не существует, существуют лишь многочисленные и противоречивые рассказы о прошлом. И главное, у этих авторов *нет* стремления обнаружить цельность. Иными словами, в текстах, которые являлись постмодернистскими по нарративной структуре, постмодернистской была и идея, согласно которой подвергалась деконструкции возможность существования истины. Не случайно постмодерн постоянно оперировал такими понятиями, как «симулякр», т.е. подобие, и «палимпсест», т.е. написанный поверх уже когда-то созданного оригинала, но никогда не оригинал.

Роман П. Корнеля интересен тем, что автор, оказавшись в плену похожей структуры, содержательно её переориентировал. Так, Иерусалим, который чаще всего возникает в сносках как основной пространственный претендент на центр мира, изображён как лабиринт, в котором главный центр нельзя обнаружить. В то же время такую возможность автор не исключает. Корнель предлагает различные варианты искомого центра. Это может быть «спираль наутилуса (ракушка “жемчужный кораблик”), которая логарифмически расширяется согласно шкале чисел: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 и т. д., где каждое число являет собой сумму двух предыдущих. А отношение большего числа к соседнему, меньшему, образует в пределе “золотое число” 1, 618…»[1]. Можно усмотреть центр земли в венчике цветка подсолнуха, в пирожном «Мадлен» в романе М. Пруста, в лабиринтах города, описанного сюрреалистом А. Бретоном в период «автоматического письма». Это может быть точка схождения перспективы, выявленная

[1] *Корнель П.* Указ. соч. С. 83.

Леонардо да Винчи, или, напротив, расхождение плоскостей перспективы в живописи П. Сезанна. Истину можно почувствовать в кратере Везувия, в расщелине горных пород, в фетишированном столбе австралийских аборигенов, которые переносили его с собой и устанавливали как новый центр миропорядка там, где останавливалось племя. Для путешественников центром Земли могут быть Рим или Египет, как для Шатобриана, для других – Иерусалим и Гроб Господень, как для Фредерики Бремер, для третьих – Восток – «неопределённое магнитное поле, лишённое центра и конечной точки», куда отправился в поисках смысла жизни Нерваль. Для кого-то это парк, «где приходят в движение безумные мечты обывателей»[1], для других – потерянное, забытое слово. Для Малларме смыслом было создание «Книги», над которой он работал всю жизнь, написал двадцать пять томов, но замысел так и не был реализован. Для иных это разгадка «Собаки Баскервиллей», как для Фрейда – разгадка человеческих комплексов, в том числе в рассказах «Человек-крыса» и «Человек-волк». Фактически каждая сноска, кому бы она ни принадлежала: от Фомы Аквинского до Мирчи Элиаде, от Плутарха до Мишеля Бютора, от Эммануила Сведенборга до Гастона Башляра, – это вариант предполагаемого центра.

В сноске 3 сообщается: «“Середина мира”, “сердце мира”. Эти понятия встречаются во всех культурах, даже если географическое или топографическое положение центра варьируется: это может быть страна, пещера, гора, башня или город. Все эти вымышленные места ведут своё происхождение от фантазий о Святой земле». «Речь идёт о земном рае, который является отправной точкой любой религии»[2].

По этой причине особую роль в романе играет тема Иерусалима. Для христиан и иудеев посещение Земли обетованной и поклонение Гробу Господню является заветной мечтой, равной обретению смысла бытия. Однако в постмодернистском контексте сакральный образ Иерусалима

[1] Там же. С. 147.
[2] Там же. С. 11–12.

подвергается деструкции. Точнее, и он лишь *возможный* центр Земли для *возможного* паломника. Так, Иерусалим действительно можно считать Раем, где был рождён Адам, и это то же самое топографическое место, где впоследствии был распят Христос. Об этом свидетельствует сноска 9, указывающая на работу М. Элиаде «Миф о вечном возвращении»: «Подобных представлений придерживались и иудеи: в древнееврейских комментариях к Библии (*Midrash*) местом, где сотворён Адам, назван Иерусалим. Адам был погребён там же, где был создан, в центре мира, на Голгофе»[1]. Однако в Иерусалиме есть три сакральных места, каждое из которых может претендовать на истинный центр Земли: «С одной стороны, была гора, которая служила основанием храма Соломона, − на её вершине как раз и находился жертвенник; эта же самая гора позднее считалась местом, откуда вознёсся на небо Мухаммед (Магомет). С другой стороны, была Голгофа и храм Гроба Господня, где по-прежнему находилась чаша с круглым камнем внутри, которая была отметиной середины мира»[2].

В сноске 12 приводится текст из путевого дневника шведской писательницы XIX века Фредерики Бремер «Жизнь в Старом Свете. Дневниковые заметки во время путешествий по южным и восточным странам», в котором сообщается, что «само место, храм Гроба Господня, вызвало у писательницы разочарование, которое нельзя не отметить: “Спектакль для детей, безвкусный и фальшивый. Здесь тебе не удаётся проникнуться благоговением, возвыситься духовно…”». И далее: «Я пережила праздник Пасхи прежде всего у себя в душе»[3]. Её резюме переносит центр земли в собственный духовный мир, и, следовательно, искать его стоит не вне, а внутри себя.

Однако текст Корнеля лишён однозначности. Так, завершает роман сноска 38 с большим фрагментом из новеллы шведского романтика К.И.Л. Альмквиста, соперничавшего по части ряда художественных

[1] Там же. С. 13.
[2] Там же. С. 13–14.
[3] Там же. С. 14–15.

открытий с Э. По, с которым его роднят интерес к построению детективного повествования, погружённость в оккультное знание и сходные художественные поиски центра вселенной.

Приводится отрывок из новеллы «Барон Юлиус К.»:

«Мы двинулись далее по Омбергу и вскоре оказались на главной его возвышенности у самого Веттерна. Отсюда открывается широкий и прекрасный вид на озеро до самого вестергётландского берега, тянущегося перед нами с севера на юг. Веттерн – одно из самых глубоких, опасных и неспокойных озёр, на нём легко начинается волнение, и тогда оно вздымается ужасными волнами…

– Ни одно из мест, виденных мной на земле, – сказал пришелец, – не напоминает так гору Кармил, пусть в миниатюре, как этот наш шведский Омберг.

– Кармил в Палестине! – воскликнул Франс. И все остальные посмотрели на нашего бледного путешественника.

– Господин барон побывал в Палестине? – спросила я зачарованно.

– Я был на горе Кармил, – сказал он с расстановкой. – Гора Кармил, как и эта гора, не такая уж высокая и островерхая – это просторное плато в нескольких сотнях футов над зеркалом моря. Оттуда открывается пленительный вид на Средиземное море на западе, как здесь мы можем любоваться нашим маленьким Средиземным морем, Веттерном. Будь то озеро Токерн расположено дальше отсюда, я сравнил бы его с Тивериадским морем или Генисаретским озером. Не хватает одного: в глубине на северо-востоке нет Ливана, разве что мы примем за него тёмную протяжённость Кольмордена и склоны Муталы. Нет здесь также внизу на открытом пространстве Иерусалима, а выше на нашей шведской горе Кармил нет пещеры святого Илии.

– Совершить путешествие в Палестину, в Землю обетованную, в наше время, в девятнадцатом веке, – дело совершенно необычное, – заметила я».[1]

Этот фрагмент подводит итог повествованию.

Конечной точкой литературного путешествия становится именно Швеция. Альмквист – шведский мистик, визионер, интуит. Безусловно, уникальная фигура в шведском романтизме[2]. Представленный фрагмент из Альмквиста позволяет П. Корнелю завершить путешествие именно в Швеции, причём не только в литературном смысле (так как Альмквист шведский писатель), но и в географическом, поскольку конечной точкой духовного пути автора является родина. В смысловом отношении это не стоит считать игровым элементом. Здесь, в финале, создан образ озера Веттерн, описание которого имеет символический подтекст. Оно тоже может интерпретироваться как центральная точка пространства, как Южный полюс или водоворот Мальстрём у Эдгара По. Американский романтик в целом ряде новелл также описывает поиск той же центральной оси мира (в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима», «Дневнике Джулиуса Родмена», «Повести Скалистых гор», в «Поместье Аргейм», «Домик Лэндора» и др.). В одной из рецензий П. Корнеля находим подтверждение того, что он тоже ощущал «метафизическое измерение великого произведения Э. По»[3] − «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» − и, следовательно, мог иметь в виду высказанные Э. По предположения.

Американский романтик полагал, что согласно картам Меркатора вход в центр Земли должен быть в точке Южного полюса, куда и стремятся попасть его персонажи. Но и другие духовные пространства, например, водоворот, описанный в новелле «Низвержение в Мальстрём»[4], могут быть

[1] Там же. С. 166–168.

[2] Лишь несколько лет назад Альмквист был открыт и по-новому прочтён известным шведским литературоведом Юханом Сведьедалем. Сведьедаль посвятил творчеству писателя несколько монографий. См.: *Svedjedal J.* Frihetens rena sak: Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009.

[3] *Cornell P.* Orden och bilderna [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.omkonst.com/12-tioarsjubileum-cornell-peter.shtml (дата обращения: 12.08.2014).

[4] *По Э.* Низвержение в Мальстрём / Пер. с англ. М. Богословской // По Э.А. Избранное: в 2 т. Т. 2. М.: ТЕРРА, 1996. С. 439.

наделены подобной возможностью. Обратим внимание: в этой новелле для Э. По точкой отсчёта, искомым центром земли представляется *скандинавский* водоворот, находящийся в Норвежском море у северо-западных берегов Норвегии.

Впоследствии Мальстрём неоднократно символизировал мистическое пространство − входные врата в иное измерение. Интересовался Мальстрёмом и Жюль Верн. Одним из самых показательных его литературных замыслов было создание трёх произведений – «Путешествие к центру Земли», «С Земли на Луну» и «Вокруг света за 80 дней». В выдающемся по символической образности приключенческом романе «20 000 лье под водой» подводную лодку капитана Немо затянуло в Мальстрём, и благодаря этому профессор Аронакс и его спутники смогли покинуть её, избежав смерти. В символическом контексте это означало отказ от перехода в иное пространство, в которое переместился легендарный капитан Немо. В имени этого героя заключено много интертекстуальных отсылок, само оно тоже порождает таковые, например в шведском романе П.У. Энквиста (*Per Olov Enquist*, p. 1934) «Библиотека капитана Немо» (*Kapten Nemos bibliotek*, 1991)[1]. Помимо Э. По и Ж. Верна, считавших Мальстрём одним из возможных врат в параллельный мир, Мальстрёму посвятили стихотворения русские символисты[2] и акмеисты (В. Брюсов и Н. Гумилёв), которые были страстными почитателями Эдгара По, и некоторые современные европейские и американские художники и кинематографисты. Открытие взаимосвязей между текстами Альмквиста, Э. По, Ж. Верна, П.У. Энквиста, русскими модернистами и текстом Корнеля постепенно начинает напоминать ту же работу, которую проводил и безымянный герой-редактор в романе Корнеля. Так, фрагмент из Альмквиста, приведённый в финале романа «Пути к раю», символической многозначностью усиливает воздействие и без того насыщенного гиперссылками текста.

[1] *Enquist P.O.* Kapten Nemos bibliotek. Stockholm: Norstedts, 1991.
[2] Подробнее о влиянии произведений Э.А. По на творчество русских символистов см.: *Колчева Т.В.* Эдгар По и русский символизм. Тула: Тульский полиграфист, 2012.

Вернёмся к образу Иерусалима, о котором идёт разговор не только на протяжении романа, но и в заключительном фрагменте. С одной стороны, в этом отрывке есть ирония по отношению к любому пространству, кроме Палестины. Иначе говоря, несмотря на снижение образа Иерусалима по ходу создания комментариев, город всё же способен оттенить ещё более слабые подобия-симулякры. В тексте Корнеля действительно нет единственного центра, хотя герой, автор рукописи, занят его поиском и описанием. Но в этом видится не столько постмодернистское прочтение материала, сколько возвращение к романтическим идеалам, к концепции Гёте и Новалиса: путь к истине важнее обретения истины, ибо за словами «Остановись мгновенье! Ты прекрасно!» последует духовная смерть, так как не будет дальнейшего развития. Герой в романе Корнеля искал невидимые связи более 30 лет, как Малларме писал всю жизнь свою «Книгу». Следовательно, описание Рая, которому автор рукописи в тексте Корнеля посвятил жизнь, и есть центр его мира, вокруг которого вращалась вся его жизнь. В этом контексте можно понять замысел Корнеля как оппозицию постмодернистскому пониманию бытия: по Корнелю, этот центр существует и находится он в сознании человека, о чём говорила Ф. Бремер в цитируемом Корнелем фрагменте из её путевого дневника. Именно поэтому Л. да Винчи искал точку перспективы, Бретон находил её в расщеплении сознания автоматическим письмом; Шатобриан – в «линеарном» путешествии по Египту, и совсем иной, но не менее важный центр ощутил в душе Нерваль, странствовавший паломником по Востоку как по антилинеарному пространству. Центр земли − в нас самих, в наслаждении впечатлениями от чашечки подсолнуха, в шмеле, в божьей коровке, увиденной в нужный момент и ставшей квинтэссенцией счастья – индивидуального рая.

Переживание мистической связи с первоосновой согласно Корнелю важнее обретения конечной точки. Об этом говорит и его новая книга

«Открытия» (*Öppningar*, 2014)[1], которая посвящена бесконечным «входам», «отверстиям», «открытиям», т. е. многочисленным философским, искусствоведческим, политическим путям приближения к главным идеям мироздания, связанным между собой «общими смыслами и контекстами»[2]. В мире ничего не исчезает, пишет Корнель в своих статьях, всё хранится в «архивах памяти»[3], поэтому наше переживание истины – это обнаружение утраченных связей между разрозненными элементами, индивидуальное постижение взаимосвязи частного и общего в космической Вселенной, приручить которую пытались магнетизёры или «эксцентрические гении», такие как Н. Тесла[4].

В произведении Корнеля идея, которая выявляется в тексте, вступает в противоречие с постмодернистской формой. Поэтому нелинейное письмо не стоит считать главным признаком постмодернизма, тем более что истоки её действительно можно найти в литературе XIX века: помимо Гофмана, к нелинейному письму был близок Байрон в поэме «Лара», а вслед за ним Лермонтов в «Герое нашего времени». Близка к этому принципу французская литература, о которой постоянно пишет Корнель: романтик Шатобриан, постромантик Нерваль, символисты и постсимволисты, сюрреалисты XX века, Пруст и даже теоретики французского структурализма и постструктурализма Бютор, Деррида, Башляр.

В искусствоведческих работах П. Корнель тоже продолжает искать подходы к целостной картине мира. Он описывает связи между видимым и невидимым[5], надеясь заглянуть в «боковые комнаты» внутри фантастической «Системы природы» К. Линнея[6], и по-прежнему задаётся вопросом, что

---

[1] *Cornell P*. Öppningar. Stockholm: Gidlunds förlag, 2014.

[2] См. рецензию на книгу: Öppningar: idéer & notiser av Peter Cornell [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.plusbok.se/oeppningar-peter-cornell-9789178448968 (дата обращения: 12.08.2014).

[3] *Cornell P*. Människors villkor // Expressen. 2014. 03 mar. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.expressen.se/kultur/manniskans-villkor/ (дата обращения: 12.08.2014).

[4] *Cornell P*. Onaturens system // Expressen. 2014. 02 oct. [Электронный ресурс]. Режим доступа:http://www.expressen.se/kultur/onaturens-system-1/ (дата обращения: 12.08.2014).

[5] Ibid.

[6] Ibid.

является в наше смутное, необарочное время фоном, а что поистине подлинно?[1] Определённое родство с его произведениями можно обнаружить в лирической прозе П.У. Энквиста, например в необарочных фрагментах «Книги о Бланш и Мари» (*Boken om Blanche och Marie*, 2004)[2]. Поскольку Корнель, как и Энквист, большой почитатель французской литературы, структурные и смысловые вариации на темы о нелинейности истории неудивительны.

Итак, «французский код» очень многое определил в романе П. Корнеля в плане формы, его произведение остаётся редким примером использования в шведской литературе нелинейного письма. Но фрагментарность нелинейного романа преодолевается смыслом произведения – утверждением веры в возможность обретения центра мира и смысла индивидуальной жизни.

Романы, представленные в этой главе, созданы в разных жанрах: от пикарескной пастиш-прозы и романа-Евангелия до нелинейного письма. Многообразие жанровых модификаций и оригинальные приёмы вторичной условности свидетельствуют о подвижности форм, ориентированных на каноны средневековой литературы, романы барокко, философские повести XVIII века, экзистенциальные притчи модернизма и сложные синтетические жанры постмодернистской эпохи. Но комплекс утверждаемых идей в этих произведениях лежит в плоскости христианской этики. Она по-прежнему является одним из главных объектов художественного исследования. Рассматриваемые нами романы можно было бы назвать религиозной шведской прозой, но и это было бы неточно. Авторы XX века, даже принявшие католичество, аналитически и атеистически относятся к христианскому вероучению. Их произведения уже не утверждение доктрины, а дискуссия с ней. В тексты проникают элементы социального и политического романов, ставятся вопросы психологические и психоаналитические. Это доказывает, что авторы не создают назидательных

[1] *Cornell P*. Meditativ mystik // Expressen. 2014. 24 sept. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.expressen.se/kultur/konst/meditativ-mystik/ (дата обращения: 12.08.2014).
[2] *Enquist P.O*. Boken om Blanche och Marie. Stockholm: Norstedt, 2004.

религиозных произведений, напротив, они неизбежно рассеивают религиозное чувство, подвергая его испытаниям, а традиционную картину мира – критике. Поиск (а не утверждение) идеала парадоксально (или закономерно) приводит писателей к утрате этого идеала.

Поскольку в центре шведских романов такого типа чаще всего изображена личность в ситуации выбора, то главным для шведских писателей становится этический конфликт. Почти все без исключения авторы цитируют роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» или «Легенду о Великом инквизиторе» из романа «Братья Карамазовы» или создают аллюзии к ним. Этические ценности христианского толка у шведских писателей, как и у Достоевского, важнее собственно религиозного чувства.

Глава 5

От модернизма к модернизму: поиск личной идентичности в психологическом романе

Психологическая литература в Швеции по-настоящему начала формироваться в последней трети XIX столетия в «женской» прозе: в произведениях В. Бенедиктссон и А. Лефлэр. Однако мировое признание получили «мужские» тексты: исповедальные романы «Одинокий» и «Исповедь безумца в свою защиту» А. Стриндберга, «Доктор Глас» и «Серьёзная игра» Я. Сёдерберга. Эти произведения, как и романы К. Гамсуна в Норвегии, по существу, сформировали канон психологической литературы в Скандинавии и стали образцом скадинавского модернизма.

Главными особенностями психологической литературы в Швеции являются упоминаемые выше принципы «закрытой» формы «я-повествования», фрагментарная композиция, ограниченное количество действующих лиц, герметичность в изображении пространства. На наш взгляд, психологическая проза начала XX века носила ярко выраженный драматургический характер и, скорее всего, испытала влияние принципов «интимного театра» Стриндберга. С другой стороны, само появление этого театра может объясняться общей тенденцией шведской литературы к театральной камерности и концентрации на одном конфликте или эмоциональном состоянии.

На сюжетном уровне, начиная с ранних произведений, шведская проза отличалась бессобытийностью: акцент с события в ней чаще всего был перенесён на ожидание этого события или на его рефлексию. Внешние психологические конфликты были менее значительны, чем внутренние, и являлись, как правило, поводом для длительной эмоциональной реакции и самоанализа. Особенность внешних столкновений заключалась в том, что носителями конфликта были мужчина и женщина, т.е. тематика произведений была связана с изображением гендерного противостояния

полов. Для художественного воплощения конфликта использовались, как правило, исповедальные монологи или диалоги-обвинения, которые присущи и современной шведской литературе. Неудивительно, что в других жанровых формах также преобладает монологический принцип повествования или принцип «драмы-дискуссии».

Характерно также, что героями психологической литературы становились в основном люди неспособные на решительные поступки, страдающие от своей незначительности, невозможности самоутвердиться. Традиционным ракурсом шведской психологической прозы была сосредоточенность на слабых, а не сильных сторонах человеческой натуры. Повышенное внимание к эмоциональной жизни и невротическим состояниям стали отличительными чертами шведского искусства. Шведская литература, равно как и кинематограф, не раз получала критические отзывы за повышенный интерес к частной жизни, однако эстетические принципы, заложенные модернистами, оказались созвучны шведскому национальному характеру, стали органичной формой его выражения. Модернизм в Швеции, как и в Норвегии, и в Дании, не ограничивается 1910–1920-ми годами: периодом его расцвета считаются 1940–1950-е годы, затем 1970–1980-е. Даже в эпоху доминирования в Швеции «рабочей прозы» приёмы психологизма существенно не изменялись. В то же время с приходом в литературу пролетарских писателей психология героев стала рассматриваться в соотношении с социльной средой, в произведениях усилилась натуралистичность, внимание к телесности. В начале 1960-х годов новое поколение писателей и кинематографистов упрочило славу шведского искусства как одного из самых свободных в мире.

Во второй половине века, когда новые ценности общества уже были утверждены и осмыслены, пришло время возврата к частной психологической жизни и традиционным модернистским приёмам, уже синтезированным с новыми достижениями реализма, постмодернизма, (пост)постмодернизма, необарокко и др. Это в свою очередь отразилось на

изменении приёмов художественной условности. В модернистской и пролетарской психологической литературе степень условности была сравнительно ниже, чем в более поздних произведениях, тексты отличались символизацией и незначительной гиперболизацией качеств персонажей. В произведениях второй половины века и в начале XXI столетия психологическая проза усложнилась на всех уровнях произведения, особенно на повествовательном, жанровом и стилевом.

5.1. Апология страха в постмодернистском контексте: «биографический» роман Ч. Юханссона «Лицо Гоголя»

Обращение современного шведского прозаика Челя Юханссона (*Kjell Johansson*, р. 1941) к биографическому материалу о Н.В. Гоголе многим может показаться неожиданным[1]. Роман «Лицо Гоголя» вышел в Швеции в 1989 году[2], в России опубликован в 1993[3] и остаётся по-своему прецедентным текстом.

Чель Юханссон принадлежит к писателям среднего поколения, т.е. к авторам, получившим известность в 1980–1990-х годах. В Швеции это был особый период, который был открыт упоминавшимся выше романом Стига Ларссона «Аутисты» (1979)[4]. Несмотря на то что принцип разрушения повествовательной структуры в пользу фрагментарного текста с акцентом на рефлексии по поводу события, а не на самом событии уже давно был известен в мировой литературе, для Швеции это был настоящий экспериментальный прорыв. Шведская литература, всегда тяготевшая к синтезу психоаналитических и философско-религиозных проблем, начала уходить от сюжетной стройности классической прозы, чтобы целиком сосредоточиться на глубинных конфликтах внутреннего мира человека. Ларссон открыл путь для разных модификаций романной формы, в частности для развития техники сокращений. Это позволило шведской литературе

[1] *Бак Д.* История с биографией // Новый мир. 1995. № 2. С. 240–242.
[2] *Johansson K.* Gogols ansikte. Stockholm: Norstedts förlag, 1989.
[3] *Юханссон Ч.* Лицо Гоголя / Пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Художественная литература, 1993.
[4] *Larsson S.* Autisterna. Stockholm: Alba, 1979.

приобщиться к общескандинавскому принципу минимализации прозы, поскольку в норвежской и датской литературах этот процесс официально шёл с 1968 года – времени появления терминов «точечная проза» (“punktprosa”) и «точечный роман» (“punktroman”), которые были предложены норвежским писателем П.-Х. Хаугеном[1].

Установка на смысловой релятивизм, характерный для произведений Ларссона, как мы отмечали выше, дала основание шведским историкам литературы считать его предтечей национального постмодернизма. В текстах стали появляться узнаваемые жанровые и сюжетные коллизии с новыми мотивировками, создавались авторские версии жизни и творчества знаменитых писателей, путешественников, космонавтов, исторических деятелей. Русская тема представлена в этом контексте дважды: Ч. Юханссон выпустил трилогию, которая завершается романом о Н.В. Гоголе, Л. Лутасс издала роман о Ю. Гагарине[2]. Все эти произведения отражают не только интерес к «ситуации постмодернизма», но и традиционное внимание к документальной прозе, которая берёт своё начало ещё в шестидесятых годах XX века. Классикой документальной прозы в Швеции является произведение П.У. Сундмана «Воздушное путешествие инженера Андре»[3]. Для европейской литературы интерес к псевдобиографиям характерен давно; одним из основных законодателей этого жанра является П. Акройд[4].

Подходя непосредственно к анализу романа и ответу на вопрос, почему именно Гоголя избрал Ч. Юханссон для завершения своей трилогии, отметим ещё несколько аспектов проблемы. Как известно, подступов к биографии Гоголя, в том числе и духовной, было немало: в работах П. Кулиша, В. Шенрока, В. Гиппиуса, В. Вересаева, в современных исследованиях И.

---

[1] Litteraturhandboken / Huvudred. B. Linell. Stockholm: Forum. 1999. S. 260, 267; *Пимонов В.* Многообразие округлых форм. Эстетика минимализма и новейшая датская литература // Вопр. лит-ры. 2007. № 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/li6.html (дата обращения: 04.05.2015); *Кобленкова Д.В.* Особенности датского «минимализма» // Шарыпина Т.А., Новикова В.Г., Кобленкова Д.В. История зарубежной литературы XX века. М.: Высшая школа, 2009. С. 554–565.

[2] *Lotass L.* Tredje flykthastigheten. Stockholm: Bonniers, 2004.

[3] *Sundman P.O.* Ingenjör Andrées luftfärd. Stockholm: Eric Jannersten Tryckeri AB, Avesta, 1980.

[4] См.: *Акройд П.* Завещание Оскара Уайльда / Пер. с англ. Л. Мотылёва. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2000; *Он же.* Чаттертон / Пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Аграф, 2000.

Золотусского, Ю. Манна, И. Виноградова, В. Воропаева. Имеет место экстравагантная работа А. Терца «В тени Гоголя», соответствующая европейской и американской традициям, более свободным от академических принципов. Напомним, что одной из самых известных и спорных стала книга С. Карлинского «Сексуальный лабиринт Гоголя»[1], вышедшая в США в 1976 году и до сих пор не изданная в России. Во Франции своё видение биографии Гоголя представил Анри Труайя[2]. Эта работа, как и книга Карлинского, тенденциозна и − при определённых её достоинствах − вызывает неоднозначные оценки[3]. Стоит назвать и постмодернистские художественные произведения, среди которых «Жена Гоголя» итальянского новеллиста Т. Ландольфи и роман «Голова Гоголя» А. Королёва[4]. Образцы подобной прозы стоят в одном ряду с романами «Пушкинский дом» А. Битова, «Попугай Флобера» Д. Барнса, «Код Онегина» Б. Дауна (Д. Быкова и М. Чертанова)[5]. Произведения этой жанровой разновидности принято называть «филологическими» романами[6].

В отличие от научных исследований, беллетризованных биографий и постмодернистских, хотя и не лишённых глубины, попыток художественного освоения гоголевского мира, роман шведского автора выглядит более свободным от эпатажных трактовок психологических и прочих проблем Гоголя. Произведение Юханссона ставит не только биографические, но и

---

[1] *Karlinsky S.* The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Harvard univ. press. Cambridge: Massachusetts and London, 1976.

[2] *Труайя А.* Николай Гоголь / Пер. с фр. Ш. Кадыргулова. М.: Эксмо, 2004.

[3] Анализ книги А. Труайя см.: *Кобленкова Д.В.* Биографическое исследование А. Труайя «Николай Гоголь» и традиции русского литературоведения // Восьмые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и его литературное окружение. Мат-лы докл. М.: Фестпартнёр, 2009. С. 156–166.

[4] См.: *Кобленкова Д.В.* Гоголь в контексте «постмодернистских практик» («Жена Гоголя» Т. Ландольфи, «Голова Гоголя» А. Королёва, «Дело о мёртвых душах» Ю. Арабова – П. Лунгина) // Шестые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и современная культура. Мат-лы докл. М.: КДУ, 2007. С. 258–270.

[5] О крайностях научного «биографизма» см.: *Иванова Е.* «Зимний взят и загажен», или Новый биографизм в стиле ток-шоу. (Рецензия на книгу: *Лукьянова И.* Корней Чуковский. М.: Мол. гвардия, 2006) // Новое лит. обозр. 2008. № 90 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/iv27.html (дата обращения: 12.08.2014). В этой работе подвергается критическому анализу и книга Д. Быкова: *Быков Д.* Борис Пастернак: 5-е изд. М.: Молодая гвардия, 2006.

[6] Подробнее об этом см.: *Гребенчук Я.С.* Проблема «филологического» романа в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт). Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2008 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/problema-filologicheskogo-romana-v-angliyskoy-literature-popugay-flobera-dzh-barnsa-chatterton-p-akroyda-oderzhimost-a-ba (дата обращения: 12.08.2014).

более абстрактные, вечные проблемы, что характерно для шведской психологической прозы. Для этой литературы, как представляется, важнее поставить вопрос, смоделировать сложнейшую психологическую ситуацию, выстроить её подробнейшее, нюансированное описание, чем дать окончательный ответ. Поэтому и роман о Гоголе – это изящное отражение разных гоголевских интенций, болезненных реакций, внешне противоречивых общечеловеческих мотивов без стремления ответить на вопрос, что же скрывается за этим именем.

Ключ к замыслу своего произведения даёт сам автор. Он пишет: «“Лицо Гоголя” – заключительная часть моей трилогии об испуганных, одиноких людях в ничейной стране, разделяющей действительность и возможность». Первая часть трилогии называется «Рассказ испуганного человека» (1984). По определению Ларса Клеберга, это «роман об опустившемся писателе, разочаровавшемся в своих честолюбивых попытках обновить шведскую “рабочую прозу” и вовлечённом в удивительный карнавал политических интриг, поразительных совпадений и психологических пограничных ситуаций». Вторая часть, «Цветок папоротника» (1986), «исследует тему страха в иной плоскости: героиня, молодая девушка, находящаяся на грани нервного срыва, борется против искажения действительности в её двух ипостасях: как мещанской семейной идиллии и как нового, холодного мира, где человеческие отношения заменены автоответчиками и телевизионными программами с участием всякого рода “звёзд”»[1]. Заключает трилогию роман о российско-украинском писателе XIX века, представляющем, казалось бы, отнюдь не шведскую культуру и тем более не современный шведский менталитет.

В действительности же парадокс в том, что в образе Гоголя Ч. Юханссон увидел родственные шведскому сознанию черты. Это дало основания тому же Л. Клебергу заключить, что роман – это не только

[1] *Клеберг Л.* Шведское лицо Гоголя // Юханссон Ч. Лицо Гоголя / Пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Художественная литература, 1993. С. 3.

повествование о реальном Гоголе, но «это ещё и маска, за которой мы угадываем современного шведа, исследующего своё подсознание и подсознание своей культуры»[1]. Таким образом, внутренний мир Гоголя стал наиболее адекватной проекцией болезненного самосознания шведского общества, которое в силу религиозных приоритетов также ищет Бога, пытается ответить на «последние», пограничные, вопросы и сосредоточивается не на внешних факторах жизни, а на своём, сугубо индивидуальном переживании, поиске своего предназначения.

Роднит Гоголя и шведов и т.н. провинциальный комплекс: по мнению Юханссона, Гоголь всегда ощущал себя – при всей значимости его произведений – чужим в Москве и Петербурге, человеком, так и не вошедшим в полной мере в мир большой российской культуры. Шведское общество, как известно, также переживает геополитическую окраинность своей страны, и это приводит шведов к психологическим стрессам, замыкает их на самих себе. Авторов упрекают в том, что они слишком сосредоточились на своём внутреннем «я», в то время как в мире есть и другие, не менее важные вопросы, однако искусство в Швеции по-прежнему остаётся персоноцентричным. Гоголь в этом контексте становится для Ч. Юханссона универсальным символом страдающего экзистенциального героя, пугающегося внешней стороны жизни, стремящегося к истине, но по причине своей слабости непричастного к ключевым моментам истории.

Композиционно роман разделён на шесть частей: «В большой мир», «Смех сквозь слёзы», «Мечта и реальность», «В Иерусалим», «В чужой стране», «Ничейная страна». Каждая из них состоит из глав, причём в формулировках их заглавий писатель следует то русской, то шведской традиции. Например, названия таких глав, как «Дороги в мир», «Представление в Кибинцах», «Я знакомлюсь с двумя поэтами», «Отцы и дети», явно стилизованы под русскую традицию. Другие, наоборот, характерны для шведской психологической прозы: «Мир как глаз и улыбка»,

[1] Там же. С. 4.

«Оглянуться», «Внутри и вне», «Кто-то зовёт меня по имени». Юханссон использует много вставных конструкций. Часть из них является контаминацией из гоголевских текстов (особенно «Ночи перед Рождеством» и «Портрета»), другие воспроизводят сюжеты русских сказок и былин. Как самостоятельная часть воспринимается «итальянская» глава «Удивительные сапоги», в которой Ч. Юханссон использует принципы «магического реализма». Помимо этого фрагмента стоит отметить эпатажные главы, в одной из которых описывается, как Гоголь скрывается в туалетной комнате, чтобы иметь шанс встретиться там с Пушкиным или Жуковским, а в другой залезает под стол во время обсуждения цензорами «Мёртвых душ». Смена дискурса, очевидно, должна свидетельствовать о психических смещениях сознания, о слабости и страхе, присущих Гоголю, автору абсурдистских произведений. Напомним, что многие исследователи справедливо считают Гоголя первым сюрреалистом. Столь вольное обращение с образом известного писателя, включение его в условный художественный мир могут свидетельствовать о принадлежности романа Юханссона к постмодернизму, поэтому использование в этих главах принципов разрушения канона и его пародирование не кажется неожиданным. Однако эти главы включены в текст не совсем гармонично и выпадают из общей стилистической структуры.

В нарративном плане текст монологичен: он построен как воспоминания Гоголя в форме «я-повествования», поэтому здесь основным приёмом условности является жанровая фикциональность: роман-исповедь является в действительности постмодернистским романом-биографией. Автор берёт на себя ответственность анализировать Гоголя не извне, как это обычно делалось, а создавая исповедальную «я-структуру», похожую на гоголевскую манеру письма, прежде всего на его лирические отступления, письма и «Выбранные места из переписки с друзьями».

Условность повествования от первого лица в романе Юханссона имеет сходные функции с условностью в романе Ё. Тунстрёма «Послание из

пустыни»: образы Христа и Гоголя персонифицируют шведское сознание. На стилевом уровне текст отличают характерная лексика и порядок слов, риторические восклицания, внутренняя диалогичность конструкций, обращённых то к себе, то к внешнему миру. Используются смысловые рефрены, возврат в одну и ту же точку и даже та особенная гоголевская логика, которая отрицает очевидное с общепринятой точки зрения, но тут же утверждает нечто своё, субъективное. Например:

«Толстой смотрит на меня, точно перед ним помешанный. Может, разума у меня и нет, но это и не безумие. Не грех и не святость. Сойди я с ума, потерял бы для них всякую ценность. Если, конечно, они бы не стали толковать моё бормотание как божественное слово»[1].

Или:

«Огонь погас. Внезапно умер. Только углы тетрадей обгорели. Всё осталось! Неужели это знак того, что не надо мне всё-таки сжигать свой труд? Какой бы совет дал мне Пушкин? Или Белинский? Или я сам?

Можно ли убить то, что уже мертво?»[2]

В русском издании улучшает стиль Юханссона, приближая его к гоголевскому стилю, переводчик А. Афиногенова.

Используя «голос» Гоголя, Юханссон реконструирует атмосферу вокруг писателя и показывает его самого, демонстрируя особнности гоголевского самоанализа. Гоголь может говорить о своём психологическом состоянии, т.е. быть сосредоточенным на своём внутреннем мире и смотреть на себя извне, давая возможные характеристики «со стороны». Автор обыгрывает и классический образ зеркала, в котором Гоголь наблюдает своё отражение. Так развивается мотив маски, второго, ложного, лица и возможности изменяться по собственному усмотрению: «Рядом с портретом висит зеркало. Я вижу узкое мальчишеское лицо с лихорадочно блестящими глазами. Чтобы разглядеть себя во весь рост, приходится отойти назад. Но

[1] *Юханссон Ч.* Указ. соч. С. 217.
[2] Там же. С. 216.

лишь встав на стул, согнув ноги в коленях и втянув голову в плечи, я помещаюсь в зеркале целиком. Вот это ты, говорю я себе, Николай Васильевич Гоголь»[1]. Далее: «Много лет спустя. Я стою перед другим зеркалом, в другой комнате. Поздний вечер, темно. В руках у меня свеча. В зазеркалье чёрной картины бледное лицо. Глаза настороженные. Как страшно смотреть в лицо человека, испытывающего страх, видеть то, что выражают его глаза, – скорбь, гнев, ненависть. Такой взгляд способен превращать в камень, развеивать в прах! Я спрашиваю: “Кто ты?”»[2].

Круг тем, очерченных Юханссоном в романе, достаточно широк. Для Швеции особо значимыми являются страх и детские неврозы. Юханссон в интервью говорил об автобиографичности этого мотива. Вторая тема – загадка смерти. Сначала она связана со смертью Ивана, к образу которого неоднократно возвращается гоголевская мысль. Затем смерть «папеньки», который обещал сыну вернуться, как только станет по-настоящему ему нужен. Однако граница смерти не преодолевается: Гоголь использует этот шанс, но безуспешно. В то же время из размышлений Гоголя следует, что он так и не понял, проницаема эта граница или нет.

Расширяет тему смерти медленное умирание И. Виельгорского. Юханссон воспроизводит известную гоголевскую мысль о неизбежности исчезновения всего лучшего, но убирает сделанный Гоголем акцент на том, что подобная тенденция характерна главным образом для России. Продолжают тему размышления о казни декабристов и гибель Пушкина. Смерть Гоголем воспринимается двойственно: в ней синтезированы одновременно страх и наслаждение. К тому же, по его убеждению, она придаёт жизни смысл: «Тот самый смысл, в существовании которого нам постоянно приходится себя убеждать»[3].

Ещё одна важная тема размышлений Гоголя – власть. Сначала власть психологическая над подавляемым, слабым Иваном, ощущение своей

[1] Там же. С. 10–11.
[2] Там же. С. 11.
[3] Там же. С. 174.

избранности и наслаждение этим чувством. Затем власть слова и магия всевозможных комбинаций художественного мира по своему авторскому усмотрению. В дальнейшем это ощущение особого предназначения, нравственной роли Учителя. Этот мотив сопрягается с мотивом тоски, связанным у Гоголя с желанием быть сопричастным всем важнейшим событиям, которым только он мог бы дать истинную трактовку. По существу, это стремление мотивирует его непокой, поиск собственного пространства, где он мог бы стать частью истории и затем открыть миру логику происходящего.

Страх, о котором пишет Юханссон и о котором говорит в предисловии Клеберг, это, очевидно, страх незнания, точнее, ограниченности знания. Страх, который был знаком Фаусту и романтикам, тяготевшим к смерти как к искомому пространству и состоянию, в котором открываются причины всего творимого в земной действительности. Доказательством этому может служить и фрагмент «гоголевского монолога»: «Глаза вопрошают. Они хотят узнать и понять, даже самое непостижимое. Я всегда хотел всё постичь, всё-всё! Меня тянуло всё загадочное, таинственное, запретное. Мне страшно. Но без этой тяги, без желания рассказать об этом – дабы изменить и упорядочить мир хаоса – было бы намного страшнее» [1].

В свою очередь, Гоголя интересует страх других: почему заболел перед самым восстанием Рылеев, струсил Трубецкой, повернул назад в Михайловское Пушкин, и, напротив, почему не боялся смерти Иосиф Виельгорский? Какой страх пережил сошедший с ума, придуманный Юханссоном декабрист Белоусов, брат учителя Нежинской гимназии Белоусова, который не боялся ссылки и напоминал Гоголю юродствовавшего гостя в имении Трощинского – некоего Другоева. Эта тема находит продолжение и во вставных новеллах: в нескольких вариантах истории о кузнеце, не побоявшемся изобразить чёрта в аду, а затем о юродивом, прилюдно лишившем себя глаз, в образе которого многие узнавали черты

[1] Там же. С. 11.

императора Александра, якобы не скончавшегося, а ушедшего странствовать и проповедовать.

Портреты известных русских писателей, знакомых и родственников Гоголя даны в романе в особой форме. Они лишь часть воспоминаний Гоголя, поэтому большинство из них очерчено импрессионистично.

Отметим, что автор воссоздал в памяти Гоголя почти исключительно мужской мир. Кроме «маменьки», упоминаются лишь сёстры Гоголя и Анна Виельгорская, о которой также будет сказано немного, несмотря на важность возможного духовного брака с ней. Ни разу не звучит имя знаменитой Александры Россет. Без неё обходятся и петербургский период жизни Гоголя, и его пребывание в Риме, где, как известно, реальный Гоголь часто с ней виделся.

Мучивший С. Карлинского вопрос о «сексуальном лабиринте Гоголя» Юханссон решает в романе осторожно и не актуализирует его как проблему. Отношения с Иосифом Виельгорским и поэтом Николаем Языковым в этом ракурсе не рассматриваются и представлены как дружеские. Наиболее отрицательно характеризуется в тексте Наталья Гончарова, которая вызывает ненависть Гоголя, и иначе, как блудница, им не характеризуется.

Из мужских образов значительную роль Юханссон отводит брату Ивану, отцу, учителю Белоусову, Пушкину, И. Виельгорскому и отцу Матвею. Эпизодически представлены образы Погодина, Аксакова, Жуковского, графа Толстого. И всего лишь один человек удостоен в романе не только упоминания, но включения в текст художественного произведения фрагмента его письма к Гоголю. Им является Белинский. Юханссон цитирует его ответ на «Выбранные места из переписки с друзьями», стремясь при этом доказать, что Гоголь не писал социальных произведений, что истинный смысл их – нравственный.

Произведения Гоголя на страницах романа не анализируются, многие не названы вовсе. Однако общая идея всего творчества Гоголя, по мысли Юханссона, может определяться как поиск знания, а с ним и власти, дающих

возможность сравняться с Богом. Сожжение второго тома мотивируется отказом от этой цели, которая была смыслом его существования, но вместе с тем отказ примиряет писателя с «общей» жизнью и вновь делает подвластным Всевышнему: «Сегодня ночью я принёс великую жертву. Ты спрашиваешь, кому. Ты спрашиваешь о смысле. Мои поиски окончены. Теперь до меня никому не добраться. Я свободен и примирён. Я вижу жизнь такой, какой она могла бы быть. Я отрёкся от самого себя и победил. Я вижу своё лицо. Я вижу улыбку Бога»[1]. Возможно, однако, что Юханссон имеет в виду противоположное значение: Гоголь познал истину, но не видел смысла доносить её до человечества. Он понял, что человеческую природу усовершенствовать нельзя и этот Божий замысел изменить невозможно.

Такой финал романа даёт Юханссону возможность выйти из эпистемы игровой постмодернистской прозы и вновь включить в текст размышления теософского характера. Из рассуждений Гоголя следует, что центр религиозно-психологической картины мира им не утрачен. Напротив, идея Бога, несмотря на сомнения, по-прежнему определяет в мире русского классика (а следовательно, и в мире шведов) иерархию ценностей.

Итак, почему же именно проза Гоголя на протяжении всего XX века становилась источником вдохновения шведских писателей – от неоромантизма и модернизма рубежа XIX–XX вв. («Шуба» Я. Сёдерберга, «Император Португальский» С. Лагерлёф) до (пост)постмодернизма конца XX столетия? Очевидно, по той причине, что Гоголь не создавал сильного человека, его персонажи позднего периода – гротескные невротические фигуры, лишённые уверенности и власти. Именно такая составляющая его образов была близка шведскому обществу, утратившему имперское величие и оказавшемуся за пределами большой истории. Результатом этого стало обращение шведов к частной жизни, малому миру, теме семьи и личным проблемам. Отсюда интерес к маргинальным героям с травмированной психикой, не находящим своего места в жизни. Показательно, что шведская

[1] Там же. С. 218.

культура восприняла именно тех русских авторов, которые изображали человеческую слабость (Гоголь, Достоевский, Мережковский), и не проявляла интереса к сильным героям, например к персонажам Л.Н. Толстого. В каждом случае концепция человека, предложенная Гоголем, как и его реальная судьба, оставались близки шведскому обществу, переживавшему трагический разрыв между слабостью и властью, между желаемым и возможным.

Роман Юханссона в полной мере соответствует принципам шведской биографической прозы, создаваемой в постмодернистскую эпоху. Шведский биографизм отличается тем, что использует известные имена с целью не только привлечь массового читателя, интересующегося новой эпатажной версией жизни харизматичного классика (хотя и эта составляющая очевидна), но и для обнаружения в психологии и поступках знаменитого исторического лица тех поведенческих мотивов, которые в силу своей универсальности тождественны мотивам поведения представителя современного шведского общества. Иными словами, это действительно поиск психологического ключа к сознанию человека современной эпохи. Герои литературных произведений Юханссона, Энквиста, Лутасс погружены в крайне условный, смоделированный по авторским законам мир; произведения воспринимаются как образцы синтеза жанров – психологической, религиозной, исторической и документально-биографической прозы. Это, в свою очередь, говорит о том, что шведская литературная традиция, сформировавшая содержательно глубокий «идейный роман», по-прежнему остаётся приоритетной. Писатели, следуя формальным экспериментам, «постмодернистским практикам», в идеологическом отношении остаются верными этическим ценностям начала XX века, который можно назвать эпохой шведского христианского модернизма.

5.2. Аутистический роман воспитания П.У. Энквиста «Библиотека капитана Немо»

«Сейчас, скоро, мой благодетель капитан Немо прикажет мне открыть

краны, и корабль вместе с библиотекой пойдёт на дно»[1]. Так начинается один из наиболее интересных, на наш взгляд, романов П.У. Энквиста «Библиотека капитана Немо» (*Kapten Nemos bibliotek,* 1991)[2]. Несмотря на то что произведение является самым интертекстуальным из всех романов шведского классика, оно также не принадлежит в полной мере литературе постмодернизма. Главной жанровой доминантой здесь видится модель романа воспитания, поскольку книга посвящена психологическому становлению подростка. Роман, как многие шведские произведения, написан от первого лица в исповедальной форме, фрагментарные воспоминания о прошлом перемежаются с размышлениями и риторическими вопросами. Такую структуру писатель называет «textmobil». Субъективная точка зрения рассказчика мотивирует в романе последовательность восстановления целостности картины детства главного героя, которое является центром его психологической жизни. В литературе конца XX века всё чаще находят отражение детские неврозы.

Рассказчик надеется найти в прошлом ответы на вопросы, кем же является человек – жертвой, палачом или предателем – и кем среди них оказался он сам. По существу, нелинейное построение текста сходно с построением романа П. Корнеля «Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи». Герой Энквиста тоже стремится собрать, а не разрушить цельность своего мировосприятия. От постмодернистского релятивизма писатель, как многие другие шведские авторы, возвращается к модернистской эстетике. Лирическая перспектива героя определяет и модернистскую камерность повествования. Сознание персонажа замкнуто на самом себе, вопросах этики и своей эмоциональной жизни. События – как реальные, так и ирреальные – мотивируются особенностями логики и воображения рассказчика, которые создают неповторимый образ подростка с ранимой душой и чувством справедливости.

---

[1] *Энквист П.У.* Библиотека капитана Немо / Пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Радуга, 1994. С. 14.
[2] *Enquist P.O.* Kapten Nemos bibliotek. Stockholm: Norstedts, 1991.

Внутренний мир героя весьма прихотлив, так как формируется из нескольких культурно-психологических уровней[1]. Одним из них можно считать бытовую жизнь. Факты биографии рассказчика распределены по всему тексту, и особенности фрагментаризации свидетельствуют о том, что Энквист воссоздаёт разорванное сознание героя. Примеры использования такого приёма можно найти в классической литературе XIX века в произведениях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского[2], а в XX столетии в модернистской прозе У. Фолкнера и Г. Гессе, в «новом романе» А. Роб-Грийе. У Энквиста реконструкция биографии героя является столь же сложной задачей, как и в романах предшественников из-за субъективности изложения фактов. Одни из них могут быть достоверными, другие вымышленными, одни эпизоды жизнеподобны, другие фантастичны.

Из монолога героя следует, что в роддоме произошла ошибка: его и другого ребёнка отдали неродным родителям, а после установления истины, когда мальчики были уже подростками, каждый вернулся в настоящую семью. Рассказчик и его друг Юханнес в новых условиях утратили свой привычный мир. Больше всего страдает рассказчик, которого обменяла на Юханнеса его любимая неродная мама Юсефина Марклюнд. Он тоскует по ней, по любимому им зелёному дому – единственному среди красных домов. Дом был покрашен в такой непривычный и жизнерадостный цвет его неродным отцом, от которого остались лишь фотографии и стихи. Отец умер, когда герою было шесть месяцев. Место мальчика в зелёном доме занимает Юханнес, и в романе постепенно усиливается мотив двойничества. Между героями начинается психологическая борьба – они дружат и одновременно ненавидят друг друга. Их связывают общие родители, дома, в которых они живут, и даже любовь к одной и той же девочке – Ээве-Лисе, которую Юсефина Марклюнд взяла из сиротского дома, чтобы её родному сыну Юханнесу легче было адаптироваться в новой обстановке. Повзрослев,

[1] *Колобков Н.* Свести воедино // Энквист П.У. Библиотека капитана Немо. С. 5–13.

[2] См.: *Турьян М.* Об эпиграфе к «Бедным людям»: Модификации рефлектирующего / «разорванного» сознания // Турьян М. Русский «фантастический реализм». СПб.: Росток, 2013. С. 231–243.

Ээва-Лиса влюбляется в другого, во врага, как его называет рассказчик, и Юханнес в трудный период отношений девушки с матерью предаёт её из обиды и честолюбия. Только рассказчик становится ей верным другом, помогает при тяжёлых родах в холодном зимнем сарае, в котором прекрасная Ээва-Лиса умирает. Умирает и её ребёнок. Рассказчик несёт его в газете в тайное место – в пещеру мёртвых кошек, где много времени проводит в раздумьях. Смерть Ээвы-Лисы становится второй после обмена трагедией в его жизни. В пещере, где рассказчик проводит дни и ночи, его находят в тяжёлом состоянии, после чего он долгое время лечится в психиатрической клинике. Юсефина Марклюнд посещает его лишь однажды, перед своей смертью. Она пытается объяснить, почему обменяла его и предала Ээву-Лису.

Одни из наиболее сильных страниц романа посвящены описанию заботы рассказчика о родной матери – Альфильд, которая сошла с ума. Рассказчик вместе с родным отцом Свеном Хедманом старались спасти мать от принудительного лечения в психиатрической лечебнице. Они отвезли её подальше от людских глаз, на Русский остров, где было семь могил русских солдат, оставшихся с XIX века, высокие ели да гадюки. Сын и отец заботились о ней, кормили, развлекали, выводили гулять к озеру, привязав её к дереву поводьями, чтобы она была в безопасности. Метафорой её состояния становится трагическая фраза героя о том, что Альфильд стала лошадью. Мать ничего не говорила, только выла или улыбалась. Когда было трудно, отец с сыном читали Библию. Но в их последний семейный вечер в Библии они не смогли «найти ничего интересного. Точно её заколдовали»[1]. Несмотря на безумие Альфильд, месяцы, проведённые с ней на Русском острове, остались лучшими в жизни рассказчика. Именно в этот период он единственный раз, когда отец уехал в город, а у матери начался приступ, осмелился назвать её мамой.

Пережитые потрясения – утрату первой неродной матери, «которая ни

[1] *Энквист П.У.* Библиотека капитана Немо. С. 95

разу не обняла» его, болезнь второй родной матери, которая не могла разговаривать, только «пела, как кошка», предательство Юханнесом их дружбы, смерть Ээвы-Лисы − рассказчик пытается соединить в целостную картину, чтобы осмыслить трагедию произошедшего: «…потребовалась чуть ли не целая жизнь, чтобы понять – именно эта болевая точка и доказывала, что я ещё живу. Если отбросить боль – значит, она была напрасной. Тогда, значит, было только больно»[1]. Так уже на первых страницах романа герой утверждает, что понимание человеком самого себя приходит только в страдании. Эмоциональный тон воспоминаний, ритм речи, повторы и риторические вопросы показывают, что психика рассказчика травмирована: в своём сознании герой комбинирует образы-представления в соответствии со своими желаниями или опасениями независимо от реальности, обнаруживая признаки аутистичности. Во многом сходная ситуация описывается и в знаменитом романе С. Ларссона «Аутисты» (1979), который открыл в Швеции путь для смелых экспериментов с формой, в частности с жанром, фрагментарной поэтикой и приёмами условности. Оба произведения являются яркими образцами условной психологической прозы, в которой поиск идентичности в релятивистском мире становится главной задачей героев.

Так, герой Энквиста общается только с теми, с кем он чувствует духовное родство, например с героем прочитанного им романа Ж. Верна «Таинственный остров». Капитан Немо становится в сознании мальчика благодетелем, другом и помощником. Интертекстуальная линия общения рассказчика с капитаном «Наутилуса» создаёт в романе второй план, который можно назвать культурно-мифологическим.

Образ Немо остаётся в мировой литературе загадкой, как того и хотел Ж. Верн. Капитан «Наутилуса» предстаёт как оппозиционер, индивидуалист, революционер, одинокий мыслитель, мечтавший поставить природу на службу человечеству. В романе «20 000 лье под водой» автор не связывал

[1] Там же. С. 21.

Немо с какой-либо страной, оставив таинственным романтиком, безымянным другом человечества, и раскрыл его тайну только в романе «Таинственный остров». Для Энквиста, без сомнения, тип самоуглублённого, аутистического мышления Немо, погрузившегося на дно океана в окружении карт, книг и словарей, – это тот же тип сознания, который присущ и рассказчику. Но если Немо теряет интерес к реальности, уже познав связь явлений благодаря книгам и энциклопедиям своей библиотеки, то герою романа ещё предстоит «собрать воедино» картину жизни.

Общность с Немо рассказчик чувствует сразу, к тому же он лишён имени, как и капитан «Наутилуса»: «Ежели у тебя нет имени, ты Никто. И это тоже вроде как освобождение[1] / Om mam har inte något namn är man Ingen. Det är ett slags befrielse det också[2]». Как известно, за «именем» *Nemo* стоит культурная традиция. Вспомним древнегреческого Одиссея, который назвал себя в пещере Циклопа *Никто.* В фильме голландского режиссёра Й. Стеллинга герой называет себя «Элкерлик»[3] − «похожий на каждого». Приём деноминации использовал и Ж. Верн, стараясь создать универсальный образ. В романе Энквиста капитан Немо становится психологическим и интеллектуальным двойником рассказчика, в котором живёт идея справедливости и который воспринимает чужие страдания как свои. «Наутилус» капитана Немо сходен с образом Ноева ковчега, но в отличие от Моисея капитан так и не находит для себя обетованной земли, хотя желание помогать страждущим не оставляет его. Такой романтик-идеалист становится в романе Энквиста другом одинокого мальчика, потерявшего дом, лучшего друга, любовь, и на фоне предательств и потерь утратившего рассудок.

Третий содержательный уровень романа – библейско-мифологический. Юсефина Марклюнд с детства внушает рассказчику, что Бог – это карающий

[1] Там же. С. 16.
[2] *Enquist P.O.* Kapten Nemos bibliotek. S. 9.
[3] Фильм «Элкерлик» (*Elkerlyc*) снят в 1975 году.

отец и что такова природа всех отцов, в том числе умершего. Страшась Божьего гнева, все надежды на помощь и дружбу рассказчик сначала возлагает на Сына Человеческого, который «пригож собою, всеобщий любимец»[1]. Но у Сына Человеческого не хватает времени на всех обездоленных, поэтому мальчику ни разу не удаётся с ним повидаться. В шведской литературе нередко встречается фраза: «Иисус опять прошёл мимо», которая отражает разочарование в идее гуманного и милосердного Бога.

Критики психоаналитического направления трактуют пессимистическую позицию ребёнка по отношению к Богу в соответствии с работой З. Фрейда «Будущее одной иллюзии» (1927), посвящённой происхождению и особенностям религиозных верований. Они утверждают, что в созданной Энквистом ситуации отказа от Бога как сверх-я проявляется классический пример из психоаналитической религиозной философии: человек воспринимает Бога как отца, поэтому бессознательно хочет устранить его, чтобы не быть стеснённым и освободиться от чувства страха[2]. Но в романе подчёркивается, что ребёнок, напротив, хотел иметь отца, мечтал прочесть стихи умершего мужа Юсефины Марклюнд, дорожил его фотографиями. Он был очень привязан и к Свену Хедману, родному отцу. Энквист показывает, что страх по отношению к Богу формируется в обществе искусственно, а идея Бога искажается. Например, Юсефина Марклюнд, внушившая ребёнку страх перед Богом, безжалостно сожгла блокнот со стихами мужа, чтобы тому «не пришлось показывать его Создателю в Судный день»[3]. В интервью Энквист говорил об отношении жителей провинции Вестерботтен к творчеству как к греховному занятию[4]. Осмысливая эти проблемы в романе, писатель, как представляется, говорил скорее о драматическом вытеснении евангельского мифа культурным

[1] *Энквист П.У.* Библиотека капитана Немо. С. 15.
[2] Psykisk hälsa. 1993. № 1. S. 24–25.
[3] *Энквист П.У.* Библиотека капитана Немо. С. 38.
[4] *Александров Н.* Пер Улов Энквист // Указ. соч. С. 409.

мифом, так как первый не оправдал себя.

Рассказчик стремится обрести Бога, но, как и многие герои шведской прозы, не находит никаких подтверждений его присутствия в земном мире. Роман, таким образом, отражает роль шведского христианского фундаментализма и демонстрирует отказ от него в пользу индивидуальных мифологем, которые выполняют компенсаторную функцию. Характерно, что Библия помогает герою и его отцу лишь в тех случаях, когда они сами могут справиться с ситуацией. В трагических эпизодах, когда им не удавалось что-либо изменить, сакральная книга оставалась закрытой, так как была бессильна. Чуда в романе не происходит, бытие Бога вызывает в герое сомнения. Но и о борьбе с Всевышним рассказчик говорит как о безнадёжном предприятии – человек слишком слаб для этого. Но если всё-таки попытаться, то «ничтожному человечишке требуются помощь и руководство благодетеля»[1]. Кем должен быть благодетель − сильной личностью, новым Великим инквизитором или, напротив, новым образом Иисуса Христа – остаётся загадкой. Поскольку образ Бога Отца вытесняется сначала образом Сына Человеческого Иисуса, а затем образом земного человека – капитана Немо, поиск идеальной личности идёт не в метафизическом пространстве, а в человеческом социуме, который, однако, пока не дал миру такого примера.

Помимо трёх указанных уровней, необходимо выделить четвёртый, символический, так как рассказчику присущ и этот тип мышления. В его мире всё окружающее схематизируется, становится цепью аллегорических знаков. Одним из таких знаков является книга Жюля Верна «Таинственный остров»: «Все свои детские годы мы учились толковать путеводные нити и посылать сигналы. “Таинственный остров” был сигналом. Оставалось только расшифровать его. На это ушла почти вся жизнь. Однако в конце концов мне это удалось»[2]. Но сознание рассказчика вмещает в себя не

[1] *Энквист П.У.* Библиотека капитана Немо. С. 23.
[2] Там же. С. 22.

только литературные и евангелические образы. Приобретают дополнительные смыслы образы вещей, людей, зверей, насекомых. Мир героя – это метафизическая сверхреальность, в которой открываются едва уловимые связи между явлениями. Наибольшая часть воссозданных образов и ситуаций связана с семантикой смерти: смерть Юханнеса, который является вторым «я» героя, смерть отца, капитана Немо, Иисуса, Ээвы-Лисы, младенчика, Альфильд, котёнка, белой кошечки, птенцов, лягушек, пиявок и даже мух между рамами. Всё подвержено гибели. Усиливает символику смерти описание пещеры мёртвых кошек, в которой птицы выклевали глаза мёртвой кошечке, а крысы обглодали её и мёртвого младенчика, как когда-то обглодали умершую мать Ээвы-Лисы. Пещера становится символическим переходом в иной мир, в котором рассказчик должен обрести новое знание о себе. Сходную функцию выполняют кратер вулкана, лодка капитана Немо, сарай, в котором умирает Ээва-Лиса, чердак, подвал, психиатрическая больница. На óбразном уровне эта книга Энквиста представляется самой сильной в художественном отношении.

В главе о романе «Пятая зима магнетизёра» мы упоминали о том, что поэтика произведений писателя во многом сориентирована на литературу барокко и «неистовый» романтизм. Влияние этих литературных течений ощутимо и в этом тексте. Энквист постоянно обращается к изображению насильственных смертей, психических патологий, болевых синдромов, галлюциногенных смещений сознания. Объяснение этой тенденции можно найти в словах писателя о том, что именно в страдании человек чувствует себя живым, оно заставляет остро переживать события индивидуальной жизни, мотивирует человека самосовершенствоваться. Безусловно, Энквист переносит в произведения и часть своего личного опыта, о чём говорит в своих интервью[1].

Среди символов в романе особое место занимает образ рыбы.

[1] Об этом см. в интервью Н. Александрова с П.У. Энквистом: *Александров Н.* Пер Улов Энквист // Указ. соч. С. 409.

Известно, что рыба была одним из первых символов Христа и Святой Троицы, но истинное значение символа открывалось только тем, кто обладал духовным зрением. В романе таким даром обладает рассказчик, понимающий метафизическую суть явлений. В стихах об Ээве-Лисе с рыбой ассоциируется мёртвый ребёнок: «Ртом прижалась Ээва-Лиса / К стенке ледяной. / Раскидала руки, ноги. / Бьётся в корчах под луной. / Из неё скользнула рыба, / Бог не дал дитяти ей. / Рыба плачет, рыба бьётся, / Вот расплата за позор»[1]. Образ умершего ребёнка может быть прочитан как символ жертвы и как образ посредника между небом и землёй. Помимо Ээвы-Лисы и её сына, образ рыбы связан с сумасшедшей Альфильд, которая постоянно смотрит на серебристую рыбку в озере. В этом случае образ рыбы может интерпретироваться как символ углублённой «духовной жизни, скрывающейся под поверхностью вещей»[2], так как в состоянии безумия мать героя открывает смысл сущего. Она не может донести знание до сына, но уже соприкосновение с её миром приводит мальчика к психологическому взрослению.

Одним из ярких символов в романе является Русский остров. На нём в XIX столетии деревенские жители убили семерых русских солдат. Теперь остров никто не посещает, и на нём не осталось ничего, кроме могил. Энквист привносит в роман политический ракурс, так как, помимо упоминания убийства русских на острове, в тексте описывается подготовка к русско-финской войне, когда все шведы, сочувствующие финнам, вяжут для них шерстяные варежки и отдельно вывязывают указательный палец, чтобы удобнее было взводить курок автомата. Однако смысл упоминания России неожиданно меняется: на этом необитаемом острове, где похоронены русские солдаты, герой проводит лучшие дни с больной матерью и отцом, и сам остров выглядит как большой и красивый корабль,

[1] Перевод А. Афиногеновой. См.: *Энквист П. У.* Библиотека капитана Немо. С. 89.
[2] Рыбы // Gnozis.info [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gnozis.info/?q=node/5021 (дата обращения 06.11.2015).

выплывающий из тумана. Он определённо становится аналогом таинственного острова из романа Ж. Верна. В романе французского неоромантика на острове открываются героям истины, необычное пространство дарит им встречу с капитаном Немо, раскрывающим перед смертью тайну своей жизни. Подвиги и поражения, милосердие и предательство, ненависть и прощение постигаются героями с новой силой. Россия символизирует драматические контрасты жизни, мучение и духовное воскресение. Это может объясняться тем, что Энквист был воспитан в христианской семье, и он, как многие шведские писатели, отдаёт дань русской религиозной литературе и философии, их мессианской роли. Упоминание семерых погибших русских солдат символизирует, очевидно, семь дней творения, т.е. создание нового мира. Именно это и происходит с душой рассказчика, обретающего семью и своё имя. Безумие и смерть родной матери Альфильд позволяют герою пройти ещё один этап на пути понимания себя и близких людей.

Помимо Русского острова, необычным символом можно считать пещеру мёртвых кошек. В шведской прозе неоднократно использовались символические образы грота[1], ущелья, пещеры, чердака, подводной лодки. В таких пространствах герои, как правило, ищут защиты от мира. Но пещера имеет не только охранительное значение. Образ ассоциируется с могилой – там герой теряет рассудок, переходит в иное бытие. Там же, в пещере, он переживает мгновения глубокой любви: среди объеденных крысами тел рассказчику является Ээва-Лиса. Энквист сознательно объединяет в этом эпизоде мотивы эроса и танатоса как наиболее сильные проявления человеческой природы. Любимая девушка убеждает героя в необходимости молчать несколько лет и думать о произошедшем, она же объясняет ему значение своей жертвы: «Самое ужасное начнётся теперь. Именно теперь ты станешь взрослым. Ты должен свести воедино. Если ты этого не сделаешь,

[1] Один из романов Свена Дельбланка называется «Grotmannen». Даже известная новелла Я. Сёдерберга «Шуба», варьирующая мотивы «Шинели» Н.В. Гоголя, отражает эту традиционную для шведской литературы «охранительную» символику.

значит, и моя жизнь, и моя смерть, и моё воскресение не имели никакого смысла»[1]. Перерождение рассказчика приходится на особый период в истории XX века: его обнаруживают 21 августа 1945 года. Следовательно, описанные события происходят на фоне трагедии Второй мировой войны. По логике Энквиста, после её окончания должно наступить пробуждение, иначе смерть и страдания, как и гибель девушки в романе, «не имели никакого смысла». На каждом уровне этого многослойного повествования автор усиливает значение этического выбора, который должен сделать человек.

Главным символом в романе является образ библиотеки капитана Немо. В ней герой осмысливает эпизоды своей жизни, находя между ними связь, а они, в свою очередь, ассоциируются со стихами из блокнота его первого умершего отца: «Иногда мне кажется – то, что я сам пытался сделать, отчасти должно восприниматься как попытка реконструкции сожжённого блокнота»[2]. В библиотеке Немо герой встречает Юханнеса. Пара рассказчик–Юханнес – это образ одного человека: «Юханнес, конечно, не воскрес. Дело в том, что если кто-то никогда не существовал, он не может и умереть, а следовательно, и воскреснуть»[3]. Психологическая история обмена детей постепенно переходит в метафизический план, в исследование разных сущностей человеческой натуры. Герой ищет Юханнеса всю жизнь и обнаруживает его на самом дне, в глубине кратера вулкана в библиотеке капитана Немо, на кухонном диванчике из зелёного дома. Так как писатель часто работает с психоаналитическими символами[4], сужение пространства отражает психоаналитический подтекст романа: движение рассказчика из внешнего мира вглубь кратера к библиотеке прочитывается как движение героя к собственному «эго». Подводная лодка «Наутилус», поднимающаяся

[1] *Энквист П.У.* Библиотека капитана Немо. С. 186.
[2] Там же. С. 190.
[3] Там же.
[4] Психоаналитический метод доминирует во многих работах о романах П.У. Энквиста. Наиболее обстоятельными в этом отношении можно считать исследования Е. Экселиус и Т. Бредсдорфа. См.: *Ekselius E.* Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist. Stockholm / Stehag: Symposium, 1996; *Bredsdorff T.* De svarta hålen. Stockholm: Norstedts, 1991.

на поверхность океана или опускающаяся на дно, тоже воспринимается как символ движения от уровня сверхсознания к подсознанию. Внутри лодки круг замыкается. На стене библиотеки висят кухонные часы, которые в момент встречи героев-двойников показывают 24 часа. Там же, в библиотеке, герой романа обретает утраченный дом, с кухонными часами, сброшенными валенками и фотографиями умершего отца. Там он находит самые важные свидетельства своей психологической жизни − дневники и блокноты со стихами. Когда-то в кратере вулкана Франклина «Наутилус» встал на вечную стоянку, а капитан Немо обрёл свой «центр мира». Для героя романа Энквиста библиотека Немо также становится местом подведения итогов. Он готов навсегда опуститься на дно океана, чтобы обрести свободу. В то же время рассказчик по-прежнему чувствует боль, свою и чужую. Это чувство даёт ему уверенность в том, что он ещё жив. Следовательно, для автора важно, чтобы его герой не сдавался, и лодка капитана Немо, символизирующая круговорот жизни и смерти, была бы началом нового пути.

Роману П.У. Энквиста присуща редкая лирическая интонация – в тексте много мелодраматических переходов, фрагменты ритмически организованы. Монологическая структура, тон повествования, точность лексического отбора и особенности синтаксиса создают удивительную психоделическую картину мучительной жизни героя.

Большое значение в романе имеет фантастическое допущение. Его можно мотивировать воображением, болезнью, шоковым состоянием рассказчика. Поскольку роман строится по принципу аутистического повествования, все планы – от мифологического до бытового – являются составляющими интровертного мира героя. Напомним, что в отечественной литературе Ф.М. Достоевский «обращался к фантастике и как к форме условного изображения социальных противоречий жизни, и как к

инструменту психологического анализа»[1]. В романе Энквиста принцип соединения реального и фантастического является особой приметой мышления героя. Этот приём часто используется в шведских произведениях: помимо «Библиотеки капитана Немо», примеры тому можно обнаружить в романах «Детство комика» Ю. Гарделля, «Лицо Гоголя» Ч. Юханссона, «Апрельская ведьма» М. Аксельссон и других романах. Шведские исследователи склонны считать такие произведения «магическогим реализмом». С этим подходом можно согласиться, но необходимо внести уточнение: в шведской литературе фантастическое чаще всего существует лишь в сознании героя. Если обратиться к традиции, подобная мотивация фантастического допущения была присуща таким прозведениям, как «Песочный человек» Гофмана и «Нос» Гоголя. Но существует второй тип соединения фантастического и реального, при котором фантастическое проникает в обычную жизнь всех участников событий и становится фактом объективной, а не субъективной реальности. Этот принцип был использован Ф. Кафкой в новелле «Превращение» и М. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита». Роман П.У. Энквиста, как и ряд указанных выше произведений, показывает, что тип открытой фантастики шведской литературе почти не присущ – как бы ни было прихотливо воображение героя, окружающая его действительность остаётся социально и психологически детерминированной, «двухмерной». Фантастическое в шведской прозе используется не для создания иных миров и даже не для описания земной реальности, а только для исследования психологии героя, отличающегося романтическим идеализмом. Не будем забывать, что жанр романа воспитания Энквистом осовременен: текст включает в себя описания невротических состояний личности, содержит психоаналитическую и религиозную символику, что превращает произведение в необычное

[1] *Турьян М.* У истоков русской «психологической фантастики» // Турьян М. Указ. соч. С. 7. См. также: *Сорокина Д.Л.* «Фантастический реализм» Достоевского (статья первая) // Учёные записки Томского ун-та. 1969. № 77. С. 112–124; *Jones M.V.* Dostoyevsky after Bakhtin: Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism. N.Y.: Cambridge, 1990.

междисциплинарное исследование.

Интересна также принадлежность «Библиотеки» к определённому направлению. Моральная подоплёка такого романа воспитания сочетается у Энквиста с постмодернистской интертекстуальностью формы, нелинейностью повествования, децентрализацией религиозной картины мира. Роман демонстрирует характерный для шведской прозы синтез нескольких литературных методов: от барокко и романтизма до модерна и постмодерна. Очевидно, что в «Библиотеке капитана Немо» Энквист работает с постмодернистскими техниками, но по-прежнему интегрирует в произведение христианскую этику, преодолевая таким образом ограничения постмодернизма. Как большинство шведских авторов, Энквист стремится облечь традиционные идеи в более современные формы, но при всех смысловых и структурных новшествах неизменным у писателя остаётся идея мессианского назначения литературы.

5.3. Роман-парабола Т. Линдгрена «Шмелиный мёд»

Как следует из анализа двух представленных выше текстов, шведская психологическая проза крайне редко существует в чистом виде – наиболее известные романы, получившие литературные премии и вызвавшие живой отклик читателей, отличаются, как правило, жанровым синтезом: психологическая проблематика связана в них либо с религиозными размышлениями, либо с анализом социального контекста.

Наряду с романами «Лицо Гоголя» и «Библиотека капитана Немо» к религиозно-психологическим произведениям конца XX века относится роман Торгни Линдгрена «Шмелиный мёд» (*Hummelhonung*, 1995)[1]. Писатель к моменту создания этого текста уже был знаменит, так как его роман «Путь змея на скале» (1982) был переведён во многих странах и экранизирован Б. Видербергом. В романе «Шмелиный мёд» Т. Линдгрен, как и прежде, работает с библеизмами, синтезируя символический план повествования с

[1] *Lindgren T.* Hummelhonung. Stockholm: Norstedts, 1995. На русский язык переведён в 1997 году: *Линдгрен Т.* Шмелиный мёд / Пер. с швед. А. Афиногеновой. СПб.: Инапресс, 1997.

его реалистически достоверной презентацией. Его герои являются не только персонификациями определённых моделей поведения, что характерно для притчи, но обладают и достаточно яркими психологическими характеристиками.

Особенностью романа является и его композиционная структура: роман делится на три части и его структура соответствует структуре параболы. В литературоведении термин «парабола» трактуется по-разному. Параболами называют произведения Ф. Кафки, У. Голдинга, М. Фриша, П. Лагерквиста, А. Платонова, Ч. Айтматова и других авторов[1]. Часто термин «роман-парабола» используется как синоним термина «притча» или, напротив, даже противопоставляется ему[2]. На наш взгляд, наиболее точное понимание приёма даёт О.Ф. Жилевич. Она рассматривает параболу как одну из композиционных разновидностей притчи, как её вариативную структуру[3]. Парабола, таким образом, это вид притчи с более строгой организацией. Так, начало и конец «истории» должны сходиться в двух точках, равноудалённых от центра, т.е. герой появляется в некоем пространстве, это начало параболы, затем он проходит свой путь, удаляясь от привычного мира и поднимаясь к вершине параболы, а затем спускается в то же место, с которого начал, но уже обновлённым. Это обязательное условие. Торгни Линдгрен использует именно такую трёхчастную конструкцию: уход из мира в поисках истины, приобщение к Знанию и возвращение к людям после обретения духовного опыта. В центре романа-параболы может излагаться какая-либо библейская история, которая создаёт второй план и актуализирует смысл первого,

---

[1] См.: *Stern D.* Parables in Midrash: Narrative Exegesis in Rabbinic Literature. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991; *Мальцев Л.А.* Жанр рассказа-параболы и метафизическая символика в творчестве Густава Херлинга Грудзиньского // Studia polonica: Филол. альманах. Калининград, 2001. С. 59−77; *Воробьёва Е.* Заметки о малых прозаических жанрах. Парабола как явление постлитературы // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 289−300.

[2] О.П. Плахтиенко в отклике на нашу статью изложила своё понимание термина. См.: *Кобленкова Д.В.* Роман-парабола Торгни Линдгрена «Шмелиный мёд». К вопросу о поэтике философско-религиозной шведской прозы // Вестник Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского. 2012. С. 337−342; *Плахтиенко О.П.* Авторская стратегия Торгни Линдгрена в романе «Шмелиный мёд» // Скандинавские чтения – 2012. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 522−531.

[3] *Жилевич О.Ф.* Указ. соч. С. 7.

выполняя функцию «дополнительной этической максимы»[1]. В романе Т. Линдгрена такой вставной конструкцией становится жизнеописание Святого Христофора.

Сюжет романа включает в себя всего несколько событий: женщина по имени Катарина, живущая в южной Швеции, приезжает в северную Швецию читать лекции о житиях святых. Это событие и обозначение пространственной точки (одухотворённый Север) являются началом параболического повествования. В местной церкви она знакомится с пожилым человеком, Хадаром, который предлагает ей остановиться в его доме, чтобы она могла продолжить свою работу над книгой о святом Христофоре (в западной традиции – святой Кристофер от Christus – Кристус / Христос). Так начинается подъём на вершину параболы. В уединённом доме Хадара, ожидая снегоочистительную машину, Катарина задерживается на несколько недель, а затем остаётся до весны, знакомясь с образом жизни хозяина и его прошлым. Она узнаёт о существовании у Хадара брата Улофа, который живёт неподалёку. Оба брата ждут смерти друг друга, так как на протяжении жизни они постоянно соперничают. Они по-разному относятся к матери, которую один брат считает исключительной женщиной, а другой – обыкновенной. У них противоположное суждение о смерти деда, любившего собирать сладкие шмелиные медки. Старик попал в капкан и погиб там от голода вместе со своим охотничьим псом. Один из братьев считает, что пёс загрыз обессилевшего хозяина, другой не исключает обратного... У них была одна любимая женщина – жена Улофа, Минна, которая стала любовницей Хадара и принадлежала им обоим. Родившийся у Минны сын также был один на двух отцов, так как каждый из братьев считал его своим, и у мальчика было два имени. Даже кошка у братьев общая, но для Хадара это кот по имени Лео, а для Улофа – кошка по имени Минна, очевидно, в память об умершей жене.

[1] Там же.

Линдгрен, как и многие шведские писатели, использует в своём произведении символическую пару: двух братьев, которые являются противоположностями. Однако они не близнецы, как в близнечном мифе. В романе Хадар − старший, Улоф − младший. Хадар сильный, волевой, принципиальный; Улоф слабый, безвольный, компромиссный. Хадар любит соль, Улоф – сахар. Хадар – аскет, не признающий удовольствий, Улоф – гедонист, любящий наслаждения. Во время болезни Хадар хочет вырезать свою раковую опухоль и положить её в банку – для собственного укора, так как стыдится своей патологии; Улоф, страдающий болезнью сердца, напротив, во всём находит «сладость», поедает сахарную вату, карамель и даже «сироп» из своей аллергической сыпи. Отличие этой символической пары от «двух Иванов», Авеля и Каина, Ромула и Рема, Локи и Бальдра состоит в том, что они не противоположности, которые стремятся к самостоятельному бытию, а, напротив, две части целого, которые зависят друг от друга и страдают от невозможности объединиться. Здесь можно проследить развитие христианского мотива об утраченном единстве в первообразе.

Вражда братьев приводит к тому, что Улоф заставляет сына выкопать ров между домами, чтобы отделить свою семью от Хадара. Это приводит к трагической гибели мальчика, удушенного петлёй подъёмного механизма. Минна, обладательница белой кожи альбиноса (в символическом плане – как женщина Севера), потеряв ребёнка, подставляет себя под лучи солнца (символического Юга) и умертвляет себя. Минна была красивой и чувственной. Она любила не только сахар, но и соль, и у каждого из братьев вызывала сильное эротическое влечение. С Улофом она ела сладкие кашки, Хадар угощал её солёной свининой. Отношения с Улофом были нежными и ленными, с Хадаром страстными и болезненными: каждая их встреча заканчивалась меткой ножом на внутренней стороне её бедра. Однако после того как отцы стали невольными убийцами её ребёнка, женщина ушла от них и отказалась от жизни. В утрате Минной сына прочитывается аллюзия на

образ Девы Марии, но не канонической, а земной, грешной. Образы отцов, делящих власть, ассоциируются с образом Великого Отца, пославшего Сына Человеческого на гибель. Евангельский миф Т. Линдгрен интерпретирует многозначно: как в ряде других текстов с религиозной проблематикой, автор позволяет себе скепсис в адрес Бога, чьим уделом становится власть и стремление к слепому подчинению его воле. Земная история отражает борьбу честолюбий, которая разрешается «голгофской» смертью сына, призванного заплатить жизнью за земные грехи других людей. В прозе Линдгрена женщина остаётся надрациональной субстанцией, гармонизирующей мужской мир. Её имя вполне прочитывается как шведское слово minne – память, которая собирает разрозненные фрагменты в единое целое. Один из поздних романов Линдгрена так и называется «Minnen» (2010) – Память / Воспоминание. В переводе с средне-верхне-немецкого minne обозначает любовь (отсюда миннезингер), следовательно, для человека есть два движущих фактора жизни: любовь и память. Мотив восстановления целостности в романе Т. Линдгрена типологически родствен мотиву «сведения воедино» разрозненных фрагментов смысла в романе П.У. Энквиста «Библиотека капитана Немо» и поиску «центра мира» в романе П. Корнеля «Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи». Стремление к целостности становится в этих романах метафорой поиска личной идентичности, осознания собственного пути.

Оставшуюся в воспоминаниях Минну сменяет Катарина, которая символизирует духовно-рациональную сторону женской сущности. Она умна, начитанна, верует в Бога, ездит по стране с лекциями о святых и пишет книгу о святом Христофоре. Можно предположить, что в её образе Линдгрен изображает святую великомученицу Екатерину, которая отличалась необыкновенной мудростью, читала сочинения философов и врачей древности, знала несколько языков и поражала всех учёностью. В одном из снов она узрела лик Христа и, несмотря на свою земную красоту, отказала всем претендентам на брак, в том числе царю Максимину, гонителю

Христовой веры. Она осталась, в соответствии со своим именем, «всегда чистой». За веру Екатерина была подвергнута истязаниям и казнена. Катарина, таким образом, является носителем идеи святости; её должны отличать благочестие, праведность, стойкое исповедание веры и ходатайство перед Богом за людей. Обе женщины, Минна и Катарина, становятся в романе проводниками между двумя символическими полюсами: чувственным и рациональным познанием истины. Обе также представляют собой символическое единство. В нарративном плане Катарина является ещё и протагонистом автора, ведущим читателя по роману.

Общаясь с братьями, Катарина узнаёт две версии их жизни и постигает психологию высоких и низких проявлений человека. Проникаясь состраданием к каждому из них, она постепенно заменяет для них Минну и постигает смысл жизненных антитез, соли и сахара, страдания и наслаждения. В этот период она пишет книгу о Христофоре, который, как свидетельствуют источники, искал поприща, соответствовавшего его силе, искал великого служения. По некоторым источникам, великан Репрев был очень красивым, но упросил Господа обезобразить его, чтобы избежать соблазнов, после чего Господь сделал его псоглавцем. Он перевозил путников через реку и согнулся лишь под тяжестью маленького Христа, так как тот нёс с собой все тяготы мира. Христос крестил могучего гиганта в реке, и тот получил имя Христофор – несущий Христа. Миссию «несения Христа» выполняет и Катарина. В глухой северной деревне, пряча свою красоту и мечтая осуществить собственную миссию – написать о служении святого Христофора, она достигает вершины параболы и соответственно вершины своей жизни. Чтобы остановить вражду между умирающими братьями, она сообщает каждому из них ложную весть о смерти другого. Хадар и Улоф, неспособные жить один без другого, умирают. Труп Хадара Катарина переносит в дом Улофа и кладёт их вместе. Восстановив гармонию, Катарина дописывает роман и готовится к отъезду. В метафорическом смысле она спускается с вершины параболы вниз, но уже с познанной

истиной и с написанной книгой о святом Христофоре. Её главная миссия, как и миссия святого, выполнена.

Наряду с мотивом двойничества, отражающим противоположные сущности в образах людей, Линдгрен использует этот мотив при описании пространства: в романе противопоставляются северная и южная Швеция. Южная часть страны воспринимается как пространство цивилизации, скопления ложных, преходящих ценностей, человеческой суеты, неистинности. Северная Швеция, напротив, является пространством сакральным, нетронутым техногенной революцией. Северную Швецию писатели традиционно воспринимают как духовный центр нации, сохранивший христианские ценности и метафизическое восприятие действительности. На севере в суровых, заснеженных лесах героям открываются глубинные законы жизни. Пребывание Катарины на юге, откуда она приехала, было пребыванием во времени, в истории; здесь, на севере, она находится в царстве метафизических законов. Именно на севере ей суждено написать свою главную книгу о святом Христофоре и понять своё предназначение.

Время в романе тоже противопоставлено: линейное время юга контрастирует с циклическим временем севера. В краю «инея, снега и льда», как в чертогах Снежной королевы, герои переходят границу жизни и смерти, переживают духовную инициацию и возвращаются на новом витке духовного развития. Сказку Андерсена, также построенную по принципу параболы, можно считать одним из пратекстов романа Линдгрена. Катарина, проведя зиму на севере, познаёт себя и свою миссию в мире. Она постигают смысл служения людям, значение святости, смысл веры. Линдгрен, как многие шведские писатели, использует конструкцию *mise en abyme* для создания образных соответствий, поскольку использует приём включения текста одного романа в другой, а наряду с ним использование прецедентного имени – святого Христофора. Но в отличие, например, от романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», где герой также пишет роман о

библейском герое, персонажи вставной конструкции и основного текста не встречаются друг с другом, т.е. фантастического смещения временных и пространственных пластов не происходит. История Христофора становится лишь символической параллелью к земной жизни героев.

Вопрос психологической и религиозной самоидентификации в конце XX века был во многом реакцией на социальный кризис. Разрушение мечты о построении идеального государства вернуло шведских писателей к мировоззренческим основам. Но в последнее десятилетие XX века пришлось констатировать, что религия не играет в сознании общества прежней роли. Так, Катарина отмечает, что церковь почти пуста, немногочисленные прихожане посетили лекцию лишь из сострадания к ней, причём часть пожилых слушателей уснули, а молодёжь развлекала себя комиксами. При этом из романа следует, что с уходом иррациональной веры людям становится присуще аналитическое приятие Бога как идеи, нравственного канона. Очевидно, поэтому в период безверия Катарина пишет художественную книгу о святом Христофоре: это фактически размышление о том, что смысл можно обрести в земном служении людям, и вера в конечном счёте – это нравственный закон в нас самих. Она уподобляется евангелистам, пишущим о Христе, но её герои – это современные шведы, которые ищут ответы на духовные вопросы. В её книге страдание – преображение – чудо наполняются сложными мотивировками, глубоким психологическим смыслом. Люди полны противоречий, и каждый несёт на себе тяготы мира, подобно Христофору, у каждого свой крест. Очевидно, что человек не может изменить фатальных законов жизни, но собственный внутренний мир в его власти.

В романе представлено несколько версий жизни братьев, но альтернативное толкование событий является не постмодернистским приёмом, разрушающим «центр», а модернистским, сходным с принципами Р. Акутагавы и У. Фолкнера. Жизнь состоит из множества субъективных правд, но всё же истина для автора кроется в цельности, в синтезе

противоположностей. Шмелиный мёд, главный символ романа, является символом абсолютной сладости. Чистый, прозрачный, дарующий наслаждение, здоровье, духовное и поэтическое вдохновение; напиток богов, «мёд поэзии», труднодобываемый, но искупающий все затраты степенью получаемого блаженства. Улоф объясняет Катарине: «…сладость – это противоядие против всякой горечи и обиды в этом грубом мире, она гасит шараханья и метания между страхом и надеждой, создаёт душевный покой… ощущение сладости и счастье – одно и то же»[1]. Но цена обретения сладости высока, наслаждение обрачивается скорбью. В отличие от Улофа Хадар видел наслаждение в обратном: он «подобрал все свободно болтавшиеся в его жизни нити, всё ненужное выбросил, обрубил, сохранил лишь основное и неизбежное, <…> у него не осталось ничего, кроме голого существования. Рак и он сам, этого достаточно»[2]. Каждый из героев ищет свой шмелиный мёд, которым могут быть карамельный сироп, любовь женщины, одиночество, гордыня, ожидание смерти, познание, просветительство. Отношение к сладости в романе двойственно: «…было чувство, что сладость ударяет в голову, прямо как своего рода опьянение. А потом, после десятого или пятнадцатого куска, возникало перенасыщение, вдруг оказывалось невозможно втиснуть в себя ещё одну ложку, кусок или крошку, и наконец сытость перерастала в раздумье, мученье и отвращение. Таким образом, сладкое насыщало, но надолго утолить голод не могло»[3]. В завершающем фрагменте из романа Катарины о святом Христофоре утверждается, что отказ от сладости тоже не является истиной: «…отсутствие личностного смысла и содержания сильнее всего выражается в роковом отсечении радости жизни, своевольном равнодушии к бытию, к простой будничной жизни во всей её многоцветной и роскошной целостности, многозначность суживается и возвращается к самой что ни на есть неоспоримой и разительной

[1] *Линдгрен Т.* Указ. соч. С. 42.
[2] Там же. С. 29.
[3] Там же. С. 91–92.

однозначности»[1]. Сладость для полноты жизни должна уравновешиваться горечью, чтобы человек познал эту роскошную целостность. Для усиления смысла автором акцентируются открытые и закрытые двери, появляющийся и исчезающий дым из трубы, снегопад, сменяющийся оттепелью. Распавшиеся сущности должны быть присущи человеку в единстве для восстановления его изначальной гармонии. Подтекст романа, очевидно, имеет целью связать эту универсальную ситуацию с положением человека в современном мире, показать, что человек слаб и несовершенен, но это не лишает его возможности взять на себя ответственность за свою жизнь.

Финал романа создаёт внутреннее противоречие, и читатель вправе задать вопрос: кто в художественном мире писателя-католика несёт ответственность за неполноту человеческой жизни? В католической картине мира герой выбирает в малом, так как природа человека и сам его путь предопределены свыше. Если, напротив, герой должен самостоятельно решать свою судьбу, искать поприща и жить полной смыслов жизнью, то какую роль отводит писатель Богу? Логика романа подводит читателя к тому, что к середине девяностых годов XX века для Линдгрена, пусть и принявшего католичество, Бог остаётся лишь этической максимой, воспринятой аналитически, без иррационализма, присущего истинной вере. Роман, таким образом, являясь примером позднего религиозно-психологического символизма, становится ещё одним свидетельством разрушения христоцентричности общества, в котором богоискательство оказывается явлением сугубо частной, психологической жизни человека.

5.4. «Магический реализм» в романе М. Аксельссон «Апрельская ведьма»

Конец XX века в шведской литературе был ознаменован возвращением к социальной проблематике и анализу психологии современных шведов, выросших в период формирования шведской экономической модели. Одним из наиболее обсуждаемых романов конца 1990-х годов стала «Апрельская

[1] Там же. С. 176.

ведьма» (*Aprilhäxan,* 1997)[1] Майгуль Аксельссон (*Majgull Irene Axelsson,* р. 1947). В течение первой половины жизни Аксельссон занималась журналистикой, обращалась к социально-экономическим темам, была редактором газеты «Beklädnadsfolket». Как журналист опубликовала книги о детской проституции и детях-сиротах в странах третьего мира. Карьера Аксельссон как автора художественной прозы началась в 1994 году. Из её первых романов следует, что она чётко определила для себя тему исследования – детские неврозы, приобретённые в начале жизни в неблагополучных семьях или в условиях психологической маргинализации, когда ребёнок чувствует себя одиноким. Роман 1994 года носит публицистический заголовок «Что происходит с детьми?» (*Vad händer med barnen?*). Показательны и другие названия: «Я, которой никогда не было» (*Den jag aldrig var,* 2004), «Меня не зовут Мириам» (*Jag heter inte Miriam,* 2014).

В семантическом отношении конструкции-отрицания «не было», «никогда», «не зовут» приобретают большое значение. Они указывают на отсутствие у многих людей, испытавших на себе тяжесть несчастливого детства, определённого места во взрослой жизни, на их не-существование. Таким образом, Аксельссон включается в дискуссию по волнующему шведов вопросу о самоопределении человека, его неукоренённости в социальной среде. Духовное одиночество, переживаемое людьми, приводит их к психологической нестабильности, они чувствуют себя угнетёнными, становятся асоциальными или, напротив, слишком активными в самоутверждении. Но романы Аксельссон не психиатрические исследования. Ракурс её произведений связан с ролью социальной среды, внешних факторов, с которыми общество могло бы справиться, в отличие от проблем генетических, требующих иных способов воздействия.

Использование отрицаний в названиях романов является продуманной авторской стратегией: они влияют на настроение читателя, его готовность

[1] *Axelsson M.* Aprilhäxan. Stockholm: Rabén Prisma, 1997.

принять депрессивное повествование о проблемах детской психики. Такие произведения востребованы в подготовленных обществах, в которых подобным проблемам придаётся большое социальное значение. За их разработкой стоят серьёзная научная и литературная традиции. Каждый швед знает, что говорить об этих вопросах нужно, что человек является главной ценностью в современном мире и потому в стране должны создаваться максимальные условия для его психологического и социального равновесия.

У такой литературы мало табу, частные психологические истории открыто обсуждаются. Швеция является на редкость толерантной страной и трепетно защищает людей со всевозможными отклонениями – психическими, физическими, гендерными. Кроме того, у такой литературы есть механизмы социального воздействия. По своим функциям она сближается с прессой, с документальным и публицистическим романом. Представители общественных организаций, как правило, прислушиваются к критике и реагируют на неё.

Подход Аксельссон к постановке социально-психологических и педагогических вопросов базируется на фундаментальной основе. Теме детства посвящены в Швеции сотни книг. Ей уделяется большое внимание в политике государства, в программах политических партий. В середине века национальную политику по этим вопросам разрабатывали крупнейшие идеологи страны Альва и Гуннар Мюрдали. В литературном отношении за спиной Аксельссон стоят такие авторы, как С. Лагерлёф и А. Линдгрен, у которых, надо сказать, были разные взгляды на воспитание детей. Однако в большей степени Аксельссон ориентируется на произведения Черстин Юханссон (*Kerstin Johansson*, 1919−2008), которая в 1978 году опубликовала роман «Словно меня и не было» (*Som om jag inte fanns*)[1]. Юханссон также изучала социальные условия жизни детей в разные периоды шведской истории XX века. Она была заметной фигурой в общественной жизни

[1] Роман экранизирован в 2003 году с названием «Элина, словно меня и не было» (*Elina – som om jag inte fanns*). Режиссёр Клаус Херё (*Klaus Härö*).

страны, являлась представительницей пролетарской литературы и создавала реалистические романы о женских судьбах. Достоверность, чувство меры, глубина произведений сделали Юханссон одним из самых читаемых авторов. Пожалуй, её прозу по степени популярности можно сравнить лишь с фильмами Ларса Мулина[1].

М. Аксельссон развивает традицию Юханссон и продолжает «женскую линию» в шведской литературе. Её героини – взрослые женщины, которые в детстве пережили психологические травмы, не отпускающие их ни в реальности, ни в мечтах. Самым известным произведением на эту тему стал роман Аксельссон «Апрельская ведьма». Книга победила в национальном конкурсе «Guldpocket», который проводят издательства, и была удостоена престижной литературной премии имени Августа Стриндберга (*Augustpriset*). Таким образом, роман был отмечен и читателями, и академической комиссией.

Одной из первых особенностей художественной условности в произведении является фактическое отсутствие системы событий. Вторая – нарративная – черта связана с тем, что движение повествования осуществляется непрерывным женским монологом, формирующим три повествовательных уровня. Первый уровень – это реальное историческое время, в котором живёт героиня Дезире. Второй уровень – прошлое, травматичные эпизоды детства, которые являются постоянным «очагом возбуждения» её психики. Третий уровень – мечты, субъективное, ирреальное время, в котором она в образе чайки преодолевает пространство и время, прилетая туда, куда призывает её душа.

Каждый из этих уровней содержит детективную интригу, что является вполне традиционным для шведской литературы. Читатель не знает, кто ведёт повествование, что случилось в прошлом, почему чайка бьётся в окна

[1] Ларс Мулин (*Lars Fredrik Molin*, 1942−1999) – шведский писатель, драматург, кинорежиссёр, создатель остроумных и гуманных комедий. Среди них: «Королевский туалет» (*Kunglig toilette,* 1986), «Продавец картофеля» (*Potatishandlaren,* 1996*),* «Вдова с татуировкой» *(Den tatuerade änkan,* 1998*).* В 1992 году Мулин экранизировал роман С. Лагерлёф «Император Португальский» *(Kejsarn av Portugallien).*

трёх женщин и следит за их судьбами, наблюдая за ними или погружаясь вглубь сознания каждой из них. Все три линии сходятся в одном повествовательном центре: в сознании Дезире. Её монолог – это рефлексия о трёх сёстрах, которым выпала иная судьба, и о её родной и приёмной матерях, повлиявших на их жизнь.

Традиционно разрозненные фрагменты прошлого постепенно выстраиваются в определённую картину. Сначала родная мать Астрид поместила Дезире в больницу, откуда её наряду с тремя другими оставленными детьми забрала Эллен. Мир в доме Эллен был необыкновенным, со справедливым и величественным порядком. Он был уподоблен «дворцу Хага» − королевской усадьбе в пригороде Стокгольма. Все четыре девочки, которых Эллен взяла на воспитание, получили имена в соответствии с именами дочерей принца Густава Адольфа и принцессы Сибиллы (родители нынешнего короля Швеции) – Дезире, Кристина, Биргитта, Маргарета. Так в романе проявляется мотив двойничества, которым создаётся драматический контраст между судьбами обездоленных девочек и счастливых дочерей королевской фамилии. Упоминание о королевской семье служит для создания критического ракурса по отношению не только к формирующейся в те годы социальной системе, но и к шведской монархии.

Аксельссон неоднократно использует двойничество. Двойниками становятся Астрид и Эллен, родная и приёмная матери. Одна из них – опустившаяся алкоголичка, которая не смогла вырастить ребёнка. На неё дочь даже не держит обиды. А вторая – прекрасная Эллен, которая дала надежду, но не выполнила обещания. Она вернула больную Дезире в клинику. Поступок приёмной матери остался самым мучительным эпизодом в судьбе героини: «Эллен предала меня», − повторяет она[1].

Как двойники описаны в романе другие больные девочки-близнецы. Их трагическая взаимосвязь раскрывается через ситуацию переливания крови:

[1] *Аксельссон М.* Апрельская ведьма / Пер. с швед. Е. Чевкиной. М.: Астрель: CORPUS, 2010. С. 152.

одна из сестёр становится «насосом» для второй, которая благодаря сестринской крови сможет выжить. Двойниками являются и медицинские сёстры в клинике Черстин первая и Черстин вторая. Одна из них более мягкая, другая более строгая. Контраст между ними символизирует для героини существование в мире крайних полюсов, света и тьмы. Сильные, не лишённые мелодраматизма антитезы в системе образов часто являются приметой женской прозы. В романе есть к тому же резкость суждений, повышенная эмоциональность, трагическая патетика. В таких красках видит мир больная героиня с её возбуждённой женской психикой, так, очевидно, воспринимает мир и автор.

Судьба Дезире оказалась самой трагической. Она неизлечимо больна энцефалопатией, её тело постоянно сотрясают судороги. Чтобы изложить больничным сёстрам свою мысль, она должна взять в зубы карандаш и приложить его к буквам на экране компьютера. В художественной реальности тема неприкаянности Дезире получает разное воплощение. Характерны названия глав: «Частица», «Щепка», «Слабоумный», «Парад мёртвых».

Маргинальное положение таких героев отражено в эпиграфе к роману:

Нет у нейтрона ничего,
Заряда нет, и массы нет,
Взаимодействий – нет и тех,
Земля ему – пустой орех,
Оно проходит сквозь него,
Как пыль сквозь щели между стрех,
Как сквозь стекло проходит свет...[1]

Джон Апдайк

В сферу внимания Дезире попадают другие больные дети-«щепки», но она отмечает, что даже среди них существует иерархия, складывается жестокая кастовая система. На первых этажах живут эпилептики, которые

[1] Перевод Е. Чевкиной.

ходят в специальных небьющихся шлемах. Эти «позорные» шлемы воспринимаются детьми как признак принадлежности к группе «нижестоящих». Рядом находятся палаты детей с нарушениями опорно-двигательного аппарата и с психическими расстройствами. Но они выглядят не так комично и редко выходят из палат, поэтому отношение к ним более ровное.

Тема страдания воплощается и в образе «малышки Марии», которая больна синдромом Дауна. Дезире называет её палату «храм Марии», так как в ней всё уставлено херувимами и ангелочками. И улыбка у Марии – молящая: «Это единственный щит, прикрывающий умственно отсталых от мира: покаянная, убогая, нищая улыбка»[1]. «Сама я, − думает героиня, − давно перестала улыбаться, мне казалось, что так меня не примут за умственно отсталую»[2]. Однако если физически Дезире беспомощна, то духовно она сильна и вдохновенна. Девушка обожает «чёрный космос с тысячью звёзд»[3], читает книгу Стивена Хокинга «Краткая история времени», обладает ярким воображением, романтически любит своего лечащего врача Хубертсона и пронзает мысленным взором времена и пространства, проникая во внутренний мир сестёр и «посылая» любимому мужчине другую девушку, чьими руками сама обнимает его. Таким образом тема двойничества связана и с темой любви, отсылающей к рассказу Рэя Брэдбери «Апрельское колдовство», который вдохновил писательницу на создание «Апрельской ведьмы»[4].

В рассказе Брэдбери девушке Сеси, обладающей магическими способностями, запрещено любить земного мужчину, но ей разрешено пережить любовь в чужом обличье, вселившись в тело прекрасной земной Энн Лири[5]. Романтическую избранность Сеси М. Аксельссон ассоциирует с

[1] *Аксельссон М.* Указ. соч. С. 323.
[2] Там же. С. 324.
[3] Там же. С. 262.
[4] *Larsmo O.* Majgill Axelsson blinkar till Bradbury. Lyfter fram ett skrämmande motiv i en prisbelönad bok // Dagens Nyheter. 1997. 02 dec.
[5] *Брэдбери Р.* Апрельское колдовство / Пер. с англ. Л. Жданова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://raybradbury.ru/library/story/52/2/1/ (дата обращения: 18.12.2015).

духовной исключительностью Дезире. Именно полёты Сеси в апрельские дни становятся сюжетной параллелью к мысленным полётам героини, которую автор тоже называет апрельской ведьмой. Но апрельская ведьма Дезире более несчастна. Её чайка, в образе которой она мысленно летает, часто бьётся в закрытые окна. Она не всесильна. Символический образ чайки явно заимствован автором из пьесы Чехова, и все три текста связаны мыслью о судьбе яркой, возвышенной натуры, лишённой земного счастья. Такова трагическая участь всех апрельских ведьм, которые не принадлежат этому миру.

Героиня Аксельссон живёт не только в виртуальном мире своих возвышенных грёз, изображение которых дало основание шведским критикам считать роман примером «магического реализма»[1]. Ревность к сёстрам поселяет в душе страдающей героини чувство обиды: «Кто-то из них проживает жизнь, предназначенную мне. <...>. Я желаю знать, кто же из них троих»[2]. Чтобы понять это, она следит за каждой с помощью воображения, и текст превращается в наслоение нескольких сюжетных линий.

Монтажное повествование, сцепляющее отрывки логикой размышлений одного персонажа, является характерной чертой современной прозы в Швеции. Роман Аксельссон – это лирическая проза. Очертания драматической истории, случившейся в прошлом, так и остаются размытыми. Важны прежде всего переживаемые Дезире страдания, её постоянное возвращение к болезненным моментам детства. Однако если бы книга Аксельссон была лишена социального содержания и осталась только повествованием о страдающей пациентке необычной клиники, она стала бы одним из многих вариантов на традиционную для Швеции тему. Это связано с тем, что в шведской литературе часто используется слово «lidande» – «страдание». Поэтому можно было бы говорить об особом жанре или, по меньшей мере, дискурсе, отражающем это состояние. Его истоки можно

[1] *Löfström T.* Majgull Axelsson // Svenska samtidsförfattare. Lund: Bibliotekstjänst, 2000. Del. 2. S. 11.
[2] *Аксельссон М.* Указ. соч. С. 151.

обнаружить в произведениях А. Стриндберга, С. Лагерлёф и Я. Сёдерберга, позже в прозе экзистенциалистов 1930−1950-х годов: в романах «Кризис» (*Kris*, 1934) К. Бойе, «Остров обречённых» (*De dömdes ö,* 1946), «Обожжённое дитя» (*Bränt barn,* 1948) С. Дагермана, «Беззащитные» (*De utsatta*, 1957) Б. Тротциг, повести «Двое блаженных» (*De två saliga*, 1962) У. Исакссон. Интерес шведских писателей к страдающим героям является поистине национальной чертой. В романах, написанных женщинами, героини часто принадлежат к маргинальным группам общества: они неизлечимо больны, изуродованы в результате аварии, брошены мужьями или деградируют из-за алкоголизма и наркотиков. В последние годы поднимается тема насилия в больницах, юридических конторах, в сфере социальной опеки. Очевидно, что постоянное обращение к теме страдания человека связано с этическими представлениями общества. В начале XX века большую роль в понимании сущности страдания сыграла философия Кьеркегора, показавшего несколько этапов пути, по которому следует человек, преодолевая разлад между идеалом и действительностью. В середине века экзистенциальное мироощущение усилилось из-за духовного кризиса, в послевоенный период противоречивое отношение вызывали взгляды социал-демократов на развитие общества. К тому же скандинавам, как мы неоднократно отмечали, присущи природный фатализм, трагичность мироощущения, предрасположенность к меланхолии. В литературе и прежде, в XIX веке, описывалось одинокое существование людей на хуторах, территориальная изоляция которых приводила к тоске, безумию, истерии[1]. Но М. Аксельссон в «Апрельской ведьме», несмотря на значение этой темы в романе, всё же выходит за границы сугубо психологического повествования, оставляет в стороне экзистенциальные вопросы и переводит проблему в план социальный и психологический. Тем самым роман достигает и второй цели:

[1] Самым проникновенным произведением на эту тему можно считать фильм «Крылья летучей мыши» (*Flaggermusvinger,* 1992) – экранизацию Эмилем Стангом Лундом (*Emil Stang Lund*) новеллы норвежского писателя Ханса Кинка (*Hans E. Kinck,* 1865−1926).

позволяет исследовать роль общества в психологической жизни человека. Об этой стороне романа шведские критики предпочитают ничего не писать.

Замалчивание социальной проблематики (несмотря на толерантное вручение автору литературных премий) можно объяснить открытой публицистичностью произведения. О причинах, побудивших приёмную мать Дезире отказаться от неё, в романе говорится следующее: «С утилитарной точки зрения это было правильным решением; счастье трёх девочек было куплено ценой несчастья четвёртой. Эллен жила в утилитарное время, не особенно сочувствовавшее больным и неполноценным. В тогдашнем Доме для народа такие вещи было принято прятать, и поэтому всех дебилов и уродцев отправляли в соответствующие учреждения»[1]. Героиня романа помнит слова из речи главного врача клиники: «Следует отдавать себе отчёт в том, что намного целесообразней вкладывать все наши налоговые отчисления в тех детей и подростков, у которых есть будущее…, чем в существа, обучая которых можно достичь лишь уровня шимпанзе»[2].

В романе история о больной мечтательнице из Вадстены разрастается до универсальной истории о неприглядной стороне культивируемой в Швеции идеологии «Дом для народа». Парадная сторона социальной политики была полностью противоположной. Заявление Аксельссон, сделанное в художественной форме, было по-своему прецедентным. Но не только в 1960-х годах социальная действительность была небезупречной, лишена идеализации и современность. Границей между эпохами прошлого и настоящего становится конец 1960-х, сложный и интересный период для каждой из стран, «когда мотор мировой истории вдруг запнулся, переключаясь на другую скорость»[3]. Напомним, что период современной истории Швеции начинается с 1965 года[4], поэтому сопоставление эпох, разделённых шестидесятыми годами, вполне традиционное.

[1] *Аксельссон М.* Указ. соч. С. 152−153.
[2] Там же. С. 325.
[3] Там же. С. 167.
[4] Sveriges historia. 1965−2012. Stockholm: Norstedt, 2014.

В этой новой социальной реальности каждая из сестёр, за исключением больной Дезире, устраивает свою судьбу и определяется с личной идентичностью по-своему: Кристина − успешный врач, Маргарета − физик, Биргитта, несмотря на своё сакральное имя, отсылающее к Святой Биргитте[1], алкоголичка[2]. В обыгрывании имени Биргитта в противоположных контекстах вновь можно усмотреть мотив двойничества, причём Аксельссон снова использует систему двойников-антиподов.

В отличие от больной Дезире сводные сёстры могут ходить и говорить, но ни одна из них не живёт своей жизнью так страстно, как апрельская ведьма, скованная неизлечимой болезнью. Размышления Дезире о судьбах сестёр возможны в романе благодаря её мысленному присутствию в их сознании. Здесь стоит вернуться к сравнению рассказа Р. Брэдбери «Апрельское колдовство» с произведением М. Аксельссон. Сеси в рассказе Брэдбери действительно была апрельской ведьмой, а в романе Аксельссон полёты Дезире можно воспринимать лишь как плод её фантазии. Текст даёт возможность по-разному истолковывать происходящее, и граница между реальным и магическим в произведении оказывается размытой. Для М. Аксельссон эта граница, судя по всему, и не была принципиальной. Автору было важно показать, что её героиня мечтала быть чайкой, способной перемещаться в пространстве и времени и жить яркой, свободной жизнью.

По существу, в современной лирической прозе, нередко следующей традициям автоматического письма сюрреалистов, воображение рассказчика служит залогом возможных переходов в иной – ирреальный – план повествования. То же самое можно сказать о произведениях романтиков, которые использовали мотив сна или безумия, не дававший читателю возможности однозначно утверждать, присутствуют мистические силы в реальности или нет. Так и у Аксельссон этот приём является служебным.

---

[1] Святая Биргитта или Бриги́тта Шведская (*Birgitta,* 1303−1373) – католическая святая, основательница ордена бригиток, покровительница Европы.

[2] *Andersson B.* «Aprilhäxan» − fyra systras öden. Majgull Axelsson brinner av iver för dem som förlorat sin identitet // Arbetet. 1997. 2 dec.

Главной в романе остаётся тематика кризиса высокоразвитого общества, которое пришло к вершине ценой незаметных жертв, трагедии «маленького человека», гибели семьи, утраченного детства.

Роман «Апрельская ведьма» актуализирует и национальные ценности, связанные с темой воспитания нового поколения. Это ответственность государства перед каждым членом общества, решение проблем неблагополучных семей и больных детей, этическая и социальная необходимость их защиты. В произведении М. Аксельссон исследуются психологические, социальные и этические причины, побудившие многих членов шведского общества отказываться от воспитания нездоровых детей и и подростков и оставлять их в специализированных клиниках. Писательница показывает взаимосвязь между страданием, пережитым в детстве, и эмоциональной нестабильностью во взрослой жизни. Разумеется, позицию автора отличает тенденция к социальному перфекционизму, так как изображённые больные дети и недееспособные взрослые находятся в хороших условиях на попечении государства. Они отнюдь не замкнуты в своих квартирах без средств к существованию. Чтобы понять пафос подобных произведений, нужно представлять себе уровень жизни шведского общества, которое на протяжении нескольких десятилетий воспринимает социальные программы в сфере здравоохранения как норму и вполне логично стремится к их ещё большей функциональности.

В романе обращает на себя внимание повествовательная техника, позволяющая описывать сознание больного человека, вбирающее в себя комплекс вопросов: исторических, социальных, психологических, творческих, любовных. Речь идёт об изображении обсессии героини, которая страдает навязчивыми мыслями, идеями и представлениями. Но этот роман значителен тем, что в нём описываются негативные эмоции, фобии, стрессовые состояния повышенного напряжения, обусловленные не только медицинскими факторами, но и социальной средой. Для художественного воплощения темы М. Аксельссон использует характерные для шведской

психологической прозы приёмы: фрагментарный тип повествования, совмещение реального и условного планов, приёмы двойничества, контрасты, монологическую форму речи, которая ритмически организована, содержит многочисленные повторы и риторические вопросы. Социально-психологический роман с элементами «магического реализма» вновь демонстрирует читателю автономность человеческого сознания и одновременно взаимосвязь личности и общественных процессов эпохи.

5.5. «Осколки разбитого зеркала» К. Фалькенланд как метафизическая психодрама

В завершение разговора о разных жанровых доминантах и литературных техниках психологической прозы в Швеции представим ещё один текст: роман Кристин Фалькенланд (*Christine Falkenland*, р. 1967) «Осколки разбитого зеркала» (*Skärvor av en sönderslagen spegel*, 1997). К. Фалькенланд дебютировала как религиозный поэт-символист, на её стихи была написана оратория «Живая вода» (2009)[1]. Как прозаик Фалькенланд издала несколько романов: одним из первых произведений, обративших на себя внимание своей стилистикой и повествовательной манерой, стали предлагаемые для рассмотрения «Осколки разбитого зеркала». За ними последовали «Моя тень», «Душевная жажда», «Судьба», «Тряпичная кукла», «Сфинкс» и др. В настоящее время Фалькенланд продолжает следовать своей манере, изменяя только сюжетные варианты. Это позволяет говорить о состоявшейся методологии построения текста. Подтверждением интереса к произведениям Фалькенланд со стороны шведских читателей и критиков стали престижные награды: премия шведского издательства «Wahlström och Widstrand» (1998), литературная премия крупнейшей шведской газеты «Svenska Dagbladet» (2003), премия Шведского радио (2004). На русский язык романы Фалькенланд не переводились.

Известно, что с детства К. Фалькенланд воспитывалась в лютеранской семье и готовилась стать священником. Её взгляды сформировались под

[1] Оратория написана шведским композитором Стефаном Клавердалем (*Stefan Klaverdal*, р. 1975).

влиянием идей Генрика Шартау (*Henric Schartau,* 1757–1825), представителя шведской ветви пиетизма. Движение оформилось внутри лютеранства и характеризовалось приданием особого значения личному благочестию, религиозным переживаниям верующих, ощущению живого общения с Богом и нахождению под его строгим и бдительным оком. Влиянием религиозных движений XIX и XX веков можно объяснить первый метафизический план её произведений.

В программном романе «Осколки разбитого зеркала» лирическая героиня ведёт диалог с Богом, пытаясь разобраться в себе, утвердиться или разочароваться в своём религиозном чувстве. В обращении к теме восприятия Бога Фалькенланд снова показывает, что даже в конце XX века религиозное самоощущение человека является важнейшей чертой самоидентичности. И даже если это не вопрос веры, то это проблема соответствия этическому канону, который, несмотря на современные тенденции в искусстве и обществе, оказался глубоко укоренённым в сознании шведов. Традиционность в постановке многих вопросов придаёт произведению характерную универсальность, ставит в один ряд с авторами религиозно-этического направления: У. Иссакссон, И. Бергманом, Б. Тротциг. В произведениях Фалькенланд, учитывая полученное ею воспитание, главным становится мотив вины, личного несовершенства. Эмоция такого порядка показана как разрушительная, дестабилизирующая, приводящая героиню к нервным срывам, психологическим конфликтам с матерью и отцом, демонстративно-провокационным отношениям с мужчинами. На том временном отрезке, который становится точкой отсчёта повествования, героиня, остающаяся безымянной, находится в больнице на длительном лечении. Постоянно увеличивающаяся доза брома, который пациентке прописывает врач, говорит о длительном нервном расстройстве. Соответственно дискурс болезни, связанный с психологической и духовной нестабильностью в семье, обществе и христианском мире, определяет стилистику текста.

Исповедально-аналитический ракурс повествования в романе Фалькенланд выстраивается за счёт использования формы «я-повествования», авторских вопросов и рассуждений о прошлом и настоящем, связанных между собой ассоциативными нитями. Они составляют уже привычную для Швеции фрагментарную конструкцию, с пропусками строк между смысловыми частями текста. Роман является аналогом длинной дневниковой записи, которая фиксирует разрозненные воспоминания рассказчицы, начинающей свой рефлективный интротекст словами: «Пора прощаться»[1]. «Осколки разбитого зеркала» становятся примером использования модернистского приёма потока сознания, который можно воспринимать как психотерапевтический приём, позволяющий героине высказать свои обиды, описать нереализованные желания и таким образом освободиться от травм детства и юности. На наш взгляд, сам принцип такого высказывания можно назвать принципом *психодрамы*. Психодрама – сложное и многогранное явление. Основная область её применения – психотерапия. Основатель этой методики освобождения человека от навязчивых состояний и травм прошлого Якоб Морено писал: «Психодрама – это способ устранения дуализма между вымыслом и реальностью для восстановления изначальной целостности человека»[2]. Задачи психодрамы комментируются следующим образом: «У каждого из нас есть свой собственный мир, где непрерывно протекают некие воображаемые события. Мы возвращаемся в прошлое и проецируем будущее, визуализируем различные ситуации, ведем мысленные беседы, спорим и даже конфликтуем, как с самими собой, так и с другими людьми. Иначе говоря, в нас протекает своеобразная внутренняя драма. Эта драма, вынесенная на поверхность и разыгранная в ролях с участием других людей, становится психодрамой». Среди видов психодрамы выделяют несколько подвидов. В случае литературного произведения, в котором сама героиня разыгрывает в своём

[1] *Falkenland Ch*. Skärvor av en sönderslagen spegel. Falun: ScandBook, 1997. S. 5.
[2] Психодрама // Психология. Познание себя [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://duhovniypoisk.com/psychology/psichodrama.php (дата обращения: 12.02.2016).

воображении ситуации прошлого, можно говорить о чертах *монодрамы*, в которой различные черты личности человека отражают не люди, а некие символы (пустые стулья, игрушки и т.п.), и признаках *аксиодрамы,* в процессе которой идёт работа с индивидуальными ценностями человека.

Условно текст можно разделить на два смысловых уровня. Первый уровень составляет монолог героини о Боге, второй – о родителях: об отце и матери. Оба смысловых уровня – теософский и психологический – взаимосвязаны. Поскольку Фалькенланд отказалась от использования религиозной символики, первый план проявляет себя за счёт стиля. Автор постоянно использует абстрактную лексику: вера, свет, тьма, Бог, вина. Метафизическое присутствие потустороннего начала в мире рассказчицы создаётся за счёт неопределённых местоимений: «как будто кто-то дышит на дереве», «во мне живёт какой-то паразит, который поедает моё тело и мою душу». Основным символом произведения является зеркало, которое, судя по логике романа, является своего рода переходом в метафизический мир (вспомним образ зеркала в романе Ч. Юханссона «Лицо Гоголя»). Зеркало связывает рассказчицу с Богом, в нём она видит свои странные отражения, затем мать и сестру-близнеца. Она пытается разбить его, вынести из дома, убедить всех в том, что оно преследует её. Но отец не даёт ей сделать этого, и зеркало вешают обратно, что символично. Как и в романе П.У. Энквиста «Библиотека капитана Немо», отец начинает символизировать Бога Отца, сурового и карающего, заставляющего смотреть на себя и видеть своё «я». Здесь зеркало также выполняет несколько функций. Оно символизирует связь лирической героини с Богом, отражает картины прошлого, символизирует память, оно же показывает разные сущности её собственной души. Название романа – «Осколки разбитого зеркала» – это констатация распада связи с Богом, утрата памяти, разрушение самой себя. «Я разбила себя, я уронила себя на пол. Я была слишком тяжёлая, чтобы удержать

себя»[1]. «Не существует зеркала, которое соберёт части меня в одну целую картину»[2]. Чтобы собрать распавшиеся элементы, героиня пытается вспомнить прошлое. Принцип нанизывания воспоминаний напоминает технику импрессионистов: с инверсиями, нечётким контуром, превалированием впечатления над объектом. «Поле зрения сужается, настанет день, когда оно станет полностью закрыто. Я не смогу видеть, только короткие вспышки, маленькие детали. Осколки»[3]. «Вся моя память – это цветные осколки стекла без определённого рисунка. Это сон во сне, мечта в мечте»[4]. Строго говоря, весь текст представляет собою стихотворение в прозе, в котором используется приём психологического параллелизма: соотношение между душевной жизнью рассказчицы и символическим миром окружающих её предметов и явлений. В рассуждениях о прошлом лирической героини раскрываются причины трагического мироощущения в настоящем. Читатель так и не узнает её имени, возраста, пространства, в котором она переживает события своей жизни. Социальная рама, присущая классическому психологическому роману, отсутствует, что отсылает читателя к принципам прозы французских новороманистов, в том числе к прозе Натали Саррот и Маргерит Дюрас. В ряду предтеч Фалькенланд можно назвать и В. Вульф как автора, отражающего мыслительные и эмоциональные импульсы.

Из фрагментов романа шведской писательницы читатель постепенно выстраивает историю одинокой женщины, наблюдающей за другими пациентами больницы, посещающей кладбище и рефлектирующей над своими неудачами. Основной психологической ситуацией рассказывания становится ожидание собственной смерти. Текст снова возвращает читателя к маргинальным пространствам со страдающим героем в центре повествования. Помещение больных персонажей в камерный замкнутый мир

[1] *Falkenland Ch*. Op. cit. S. 23.
[2] Ibid. S. 19.
[3] Ibid. S. 23.
[4] Ibid.

позволяет авторам сконцентрировать внимание на глубинах их психики, чему мы видим немало примеров в шведских произведениях. Больная героиня Фалькенланд тоже показана в состоянии нервного напряжения. Доминирование лирического голоса подчёркивает, что герой, как и автор, замкнут на самом себе, и потому мир рассказчика – крайне иллюзорный, со смещённой границей между реальностью и воображением. Герой сам содержит в себе микрокосм, он конечная цель своего собственного повествования. Иными словами, важно не то, что происходит в жизни рассказчицы, а то, какие эмоции это вызывает. Фактически мы видим реализацию тезиса, что «важен не предмет, а наше отношение к нему». Если воспользоваться терминологией Н. Саррот, К. Фалькенланд интересуется «тропизмами» – мельчайшими реакциями организма на изменение внешней среды. В этом контексте можно было бы поставить вопрос о целой серии произведений женской прозы, которые не исчерпываются понятием «психологическая» литература. К некоторым из них можно было бы применить видовую характеристику, например, «роман-рефлексия» или – в случае наиболее эмоциональных, бессюжетных текстов, нацеленных на высказывание болезненных состояний, – термин «невротический роман».

Принципы прозы К. Фалькенланд во многом близки приёмам *метареалистов*. Прежде всего, в её прозе за приставкой *мета* стоит религиозно-этическая теория о благочестии, которая предполагает внутреннюю самокритичность, априорно данный самоотчёт о своей внутренней жизни перед Богом. Очевидно, по этой причине в романах повторяется тема вины, несоответствия «чистоте» других женщин. Истоки психологического и этического аутсайдерства героини становятся главным предметом изображения в романе. Кроме того, особенность художественного мира представленного романа состоит в его трёхмерности: первичная реальность – это собственный мир героя, его внутренняя вселенная. Вторичная реальность – окружающий мир, представление о котором читатель получает преломлённо, из монолога героя. Реальности множатся

также благодаря признанию бытия Бога, который принадлежит высшей, метафизической реальности. В то же время и он является частью личной вселенной героини. Таким образом, интерес для автора представляет жизнь сознания героя, в котором отражаются связанные между собою миры. Метареализм проявляет себя и в стиле Фалькенланд, в способах символики. Михаил Эпштейн писал о сходных принципах прозы, анализируя произведения московских концептуалистов и метареалистов. Среди обсуждаемых вопросов метареализма ими также выделяются проблема множественности / единственности реальности, теория множественности мимезисов, теория динамичного хаоса. «В философском плане метареализм – это мета-физический реализм, т.е. реализм не физической данности, а сверхфизической природы вещей. В стилевом плане это мета-форический реализм, переходящий от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности, т.е. от метафоры – к метаморфозе»[1]. Основным тропом метареальной поэзии, по Эпштейну, является метабола, отличающаяся и от метафоры, и от метонимии[2]. Метабола – это «мгновенный “переброс” значений, благодаря которому предметы связуются вневременно, как бы в пространстве многих измерений, где оно может совпасть с другим и одновременно сохранять отдельность. <…> Между ними не перенесение смысла по сходству или смежности, не процесс превращения во времени, а вневременная причастность через посредствующие звенья, которые можно назвать медиаторами. <…> Метабола – это новая стадия объединения разнородных явлений, своеобразный троп-синтез, воспроизводящий некоторые особенности тропа-синкрезы, т.е. метаморфозы, но возникающий уже на основе ее расчленения в классических художественных формах

[1] *Эпштейн М.* Метареализм // Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://slovar.lib.ru/dictionary/metarealizm.htm (дата обращения: 12.02.2016).
[2] См. работы М. Эпштейна: *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 163–195; *Epshtein M.* After the Future: the Paradoxes of Postmodernism & Contemporary Russian Culture. University of Massachusetts Press, 1995. P. 40, 43–47.

переноса: метафоры и метонимии»[1]. Между всеми мирами у Фалькенланд также существуют связующие образы-символы.

Примерами метаболы в романе можно считать сначала образ зеркала, который является срединным образом между реальной героиней и отражением, которое она видит в нём. Затем метаболой становятся осколки разбитого зеркала, которые являются связующим звеном между цельностью памяти и сознанием рассказчицы, которая эти осколки должна собрать в единую картину. Иными словами, это образы, символизирующие «превращение, переход, промежуток»[2], «не подобие и не соседство, а причастность, ипостасность. Такова высшая степень реальности, которая обнаруживается в этом виде тропа, – реальность, ведущая от двух видов двоицы к третьему виду – Троице, вводящая в тайну ее неслиянности-нераздельности»[3]. Комментируя понятие реализма, Эпштейн писал: «То, что в искусстве обычно называют “реализмом”, – это реализм всего лишь одной из реальностей, социально-эмпирической. Метареализм – реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических превращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, свёрнутая в математическую формулу, и реальность, про которую сказано “я и горний ангелов полёт”. Метареальный образ, метаморфоза, метабола – способ взаимосвязи всех этих реальностей, утверждение их растущего единства»[4].

Метареалистический стиль Фалькенланд позволяет описать не только соотношение между реальностью героини и бытием Бога, но и показать соприкосновение разных индивидуальных миров: её, матери и отца. В немногочисленных работах о прозе Фалькенланд[5] (несмотря на её широкую известность) акцент почти всегда был сделан на травматичных отношениях

[1] *Эпштейн М.* Что такое метабола? О третьем тропе [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://litgos.narod.ru/data/000001.htm (дата обращения: 12.02.2016).
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] *Эпштейн М.* Метареализм // Указ. соч.
[5] *Eriksson L.* Författarsbesök – en samtida antologi. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1999. S. 47–51; *Jordahl A.* Christine Falkenland // Svenska samtidsförfattare 3. Lund: Bibliotekstjänst, 2003. S. 60–67.

дочери и матери. Это отчасти верно, так как самой болезненной проблемой несчастливого взросления является нелюбовь матери: «Она ненавидит меня»[1]. Кроме того, рассказчица убеждена, что её болезнь – это наследственное заболевание, так как от этого ранее умерла её мать, сознательно передавшая ей вирус смерти. Но если посмотреть на источник описываемого конфликта, то им окажется мужчина – отец героини и муж матери. Фалькенланд, по существу, разыгрывает комплекс Электры, которая делит с матерью право на внимание отца. Моделирование такого литературно-мифологического, архетипического сюжета, с известной психоаналитической трактовкой, в ещё большей степени позволяет отнести прозу Фалькенланд к «практикам» психодрамы, нацеленной на излечение от комплексов и фобий.

Исповедь героини построена как детектив, так как конечной целью её саморефлексии является выявление «очага возбуждения», исходной травмы. Поиск причин разрушенной идентичности становится частой приметой шведской женской прозы. Сходные черты художественного саморасследования мы уже отмечали в романе М. Аксельссон «Апрельская ведьма». Аналитическое отношение к внутреннему миру героини мотивирует в романе Фалькенланд введение в круг обсуждаемых тем неэстетических вопросов, касающихся проблем психики и проявлений телесности. Фалькенланд не избегает натурализма в исследовании собственной «нечистоты». Но её проза остаётся в границах дозволенного шведским обществом, что можно объяснить компромиссностью протестантизма. Эльфрида Елинек, например, получила критическую оценку за свои произведения, так как католическая церковь не приняла женскую прозу, в которой женщины чувствуют свою неполноценность и пытаются утвердить свою самость с помощью силы.

При чтении романа Фалькенланд возникает впечатление, что описания физиологии символизируют нарушение рассказчицей установленной

[1] *Falkenland Ch.* Op. cit. S. 25.

обществом границы, и в этой словесной свободе есть бунт против общей нормативности, которой героиня не соответствует. Стиль, таким образом, становится эквивалентен эмоциям лирической героини. Депрессивная, отрицающая гармонию точка зрения на мир порождается с помощью разных форм отрицания: «jag hör inte några syrsor spel / я не слышу никакой игры сверчков», «ingen kan släcka min törst / никто не может утолить мою жажду». Вспомним шведские романы «Som om jag inte fanns / Словно меня и не было» Ч. Юханссон и «Den jag aldrig var / Я, которой никогда не было» М. Аксельссон, также описывающие психологические травмы детства. Отношения с матерью строятся на контрасте: мать молчаливая, с тёмными глазами, всегда чистая, свежая, нетронутая, играющая отцу на пианино под его аккомпанемент на флейте. Дочь – пишущая стихи, со светлыми глазами, всегда грязная, униженная, выставленная на всеобщее обозрение. В то же время мать воспринимается как двойник героини: дочь также играет на пианино, наряжается в её одежды, ищет любви отца, заболевает той же болезнью. Отношения между женщинами отражают борьбу за лидерство и за сердце единственного мужчины. Мать следит за её «чистотой», бьёт по лицу за проявления телесности, заставляет мыть руки с мылом. Дочь боится своего «запаха пола» и начинает пользоваться парфюмом, чтобы никто не чувствовал её взросления. Восстановление истории их отношений в памяти рассказчицы граничит с шизофреническим вымыслом: мать подталкивает дочь к окну, чтобы вытолкнуть из него; играя в прятки, подходит к ней и начинает душить; умирая, хватает за руку, подобно пауку, и передаёт свою смертельную болезнь. После смерти матери героине снятся страшные сны: чёрная кровь между зубами, растрёпанные волосы. Снится, что она сама встаёт из могилы и идёт искать своих родных, но они не узнают её. Она хочет сказать, что это она, но не может издать ни слова. Протягивает к ним руки и видит, что это руки трупа. Так в разных вариантах осмысляется тема молчания. Для неё молчание – мука, для других – наслаждение. Пытаясь быть услышанной, обрести свою данность, она наталкивается на молчание

окружающих. Вспомним фильмы И. Бергмана «Молчание», «Шёпоты и крики». Психологической борьбе между матерью и дочерью был посвящён фильм Бергмана «Осенняя соната». В романе К. Фалькенланд невозможность героини заявить о себе приводит к утрате веры в себя и в результате к утрате веры в Бога. Это усугубляется отказом отца, прогнавшим её даже после смерти матери.

Нелюбовь матери дочь пытается компенсировать любовью других мужчин, самоутверждается за их счёт. «Если бы у меня была другая мать, я бы не искала её грудь везде, где только могла»[1]. «Я ела его плоть, но относилось это не к нему. Это была она, всегда она»[2]. При этом она боится грубых мужчин, т. е. боится новой власти над собой, поэтому влюбляется в тех, кто младше, и даже ходит смотреть на мальчиков из церковного хора. Всякий отказ ввергает её в отчаяние, особенно отказ слепого Вальтера, влюблённого в другую девочку-инвалида. Уничижение, которое героиня переживает в своём соперничестве с матерью, вызывает ненависть к самой себе. Она помнит о своих возможностях, о таланте к музыке, о прежней вере в Бога, но ни к чему в настоящем она не чувствует любви. В ней самой есть двойственность: «Я и моль, я и свет, который её притягивает»[3].

Для прозы Фалькенланд характерны существительные, прилагательные, глаголы и наречия из сферы чувств и эмоций: «död/смерть», «sjukdom/болезнь», «ensamhet/одиночество», «orolig/беспокойный», «skyldig/виноватый», «hatar/ненавидит», «avundas/завидует», «rädd/страшно», «kallt/холодно». Текст превращается в перечисление обид, явных или вымышленных, от которых рассказчица не может или не хочет освободиться. Боль для неё становится не только страданием, но и средством наслаждения. Внутренний распад усугубляется болезнью. Она начинает бояться света, теряет голос, перестаёт петь, а до этого в музыке он находила спасение, чувствовала Бога. В настоящем она ощущает себя имитатором, подделкой:

[1] Ibid. S. 60.
[2] Ibid.
[3] Ibid. S. 61.

«Я должна отражаться в глазах других, чтобы увидеть саму себя»[1]. Она хотела бы снова верить, но в ответ на молчание мира тишина наступает в ней самой. Так искусство отражает отчаяние ума, пытающегося найти ответы на земные вопросы. Но и со стороны людей, и со стороны Бога человек ощущает безразличие. Исходом земного одиночества героини видится уход из земной жизни: «После смерти я хочу иметь отдельную могилу. Она должна стоять в одиночестве, как я и жила»[2].

Проза К. Фалькенланд говорит о многом. Прежде всего о том, что шведская психологическая литература обращается чаще всего к отношениям в семье и к проблеме отношения человека и Бога. Тексты, как мы отмечали, имеют как горизонтальную, так и вертикальную структуру, так как все земные беды в конечном итоге проецируются на проблему бытия с постоянным сомнением в разумности и гуманности Божьего промысла. Фактически все тексты отражают чувство богооставленности. Сугубо психологическая составляющая отличается минимализмом. Произведения не строятся как драматический модус, читатель больше не видит сюжетных ситуаций, не слышит диалогов героев. Психологическая проза в Швеции носит открыто монологический характер. Всё даётся через восприятие субъекта-повествователя. В композиционном плане по-прежнему главенствует принцип фрагмента. Так пишут практически все современные авторы Швеции, в том числе С. Давидссон, Ю. Гардель, Х. Гуннарссон, А. Плейель. Романы нередко являются в действительности длинными стихотворениями в прозе, в них нет никакого эпического отстранения, нет событий, только монологическая рефлексия. Эта минимализация литературы не является новаторством. Помимо прозы 1950-х годов, когда появились тексты французских новороманистов, сами скандинавы уже обращались к такой технике в 1960-е. В Дании различали «новеллу» и «короткую прозу»

[1] Ibid. S. 51.
[2] Ibid. S. 54.

(kortprosa)[1]. В первом случае имелся в виду текст, строящийся вокруг события, а «короткая проза», наоборот, стремилась уйти от событийности и зафиксировать состояние, *фрагмент* жизни. Примером может служить фрагмент П. Адольфсена «Мадлен, или Маленький печальный роман», состоящий из 25 строк. В Норвегии использовались термины «точечная проза» (punktprosa) и «точечный роман» (punktroman), позже термины «tekstnett / roman», «roman-roman», «fragmentarium»[2].

Шведские писатели долго не принимали такой свободной формы, но всё же пришли к ней в 1990-е годы, продолжая работать с этой техникой и сегодня. Проза К. Фалькенланд, с этой точки зрения, является шведским примером бессюжетного повествования, основу которого составляет принцип «короткой прозы», воссоздающий не событие, а состояние.

В процессе обсуждения скандинавских литератур начала XXI века справедливо возникал вопрос о том, почему новеллистика и фрагментарная романистика вышли на первый план?[3] Почему никто из писателей не создаёт большого эпического полотна? Почему сама техника писательства обращена в прошлое – к эпохе модернизма, к приоритету личного перед общественным? Общий итог был связан с мыслью о невозможности в современном обществе, в котором больше не существует ни социальной, ни религиозной доктрины, создать произведение, претендующее на изображение целостности мира. Роман, как известно, ещё романтики считали альтернативой новеллистическим альманахам как законченный, застывший срез жизни, цельный микрокосм, в котором всё упорядочено и взаимосвязано. К настоящему времени роман уже пережил крах классической формы, смерть автора и его возрождение. Но целостного романа, который воссоздал бы идеологию современного поколения, ни в

[1] *Пимонов В*. Многообразие округлых форм. Эстетика минимализма и новейшая датская литература // Вопросы литературы. 2007. № 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/li6.html

[2] См.: Norsk litteratur efter 1900 av Hans Levander, Ivar Orgland och Ingmar Lemhagen // Litteraturhandboken. Huvudredaktör Björn Linnell. Stockholm: Forum, 1999. S. 267.

[3] См. специальные номера журнала «Иностранная литература»: № 5 за 2005 год («норвежский» номер) и № 3 за 2007 год («шведский» номер).

Швеции, ни в других скандинавских странах не появилось. Эту нишу заняла сюжетная беллетристика и массовая паралитература, у которой нет таких ответственных сверхзадач. Неудивительно, что самым всеобъемлющим жанром в Скандинавии стал детектив, который увязал в единое целое психологический роман с элементами социального, криминального, политического и этического романов.

В психологической прозе внутренний мир человека в этот период рассматривается в жанрах романа-биографии, романа воспитания, притчевых формах романа-параболы, психоделических исповедях и метафизической психодраме. Превалируют «закрытая» повествовательная форма и композиционная фрагментарность, отражающие аутистический тип сознания героев, их сосредоточенность на внутреннем переживании. Одним из принципов описания «жизни сознания» персонажей стал «магический реализм», характеризующий их мечты и видения, которые герои не могут реализовать в действительности. Востребованность поэтики фантастического можно объяснить формирущейся моделью двоемирия, которое вполне классически характеризует контраст между реальностью и мечтой. В произведениях ощущается также дискурсивная синтетичность: в литературу входят элементы научных дисциплин психологии и психиатрии. Вернулся, как нам представляется, и «театральный» модус изображения психологических конфликтов.

Безусловно, обращает на себя внимание «техника сокращений» – тенденция к минималистике, к отказу от большой формы романа, что говорит о переходном этапе в психологической и социальной жизни общества. В то же время вопросы индивидуальной жизни в некоторых произведениях рассматриваются во взаимосвязи с общим социальным контекстом. Следовательно, в современной психологической прозе сосуществуют две традиции: модернистской литературы и реалистической.

Заключение

Анализ приёмов художественной условности в шведской литературе XX века показывает стремление писателей найти новые литературные формы для отражения главных проблем шведского общества. Усложнённая экспериментальная поэтика произведений второй половины XX – начала XXI века не является для авторов самоцелью, в литературе этого периода не распространены авангардные формы. Напротив, избираемая писателями литературная техника, о каком бы уровне текста ни шёл разговор, определяется идейным замыслом произведения, его общественным значением. Однако именно форма шведских произведений, в отличие от содержания, является *открытой* системой и характеризуется вариативностью. Писатели обращаются к традициям средневековой литературы, поэтике барокко, романтизма, реализма, модернизма; синтезируют элементы разных литературных методов, используют редкие, а иногда уникальные формы построения произведений. Основные изменения, происходящие в шведской романистике, связаны прежде всего с жанровым уровнем условности.

В поисках новых возможностей авторы обращаются к опыту «больших» литератур и приёмам постмодернизма: сторонники французского влияния акцентируют поэтику фрагмента, разрушение повествовательной структуры; «германисты» используют синтез литературных направлений барокко, романтизма и модернизма для создания интертекстуальных произведений; английский вариант постмодерна влияет на жанр романа-биографии, к которому обращаются бывшие документалисты и авторы произведений философско-экзистенциальной направленности. При этом главная черта постмодернизма – ризоматическая структура – большинством шведских писателей не была принята. В итоге в шведской литературе появляются произведения, которые правомерно называть (пост)постмодернистскими, типологически сходными с произведениями в других европейских литературах, перешагнувших постмодернистский рубеж:

в них многие писатели также приняли постмодернистскую форму, но сохранили классическое содержание «идейного» романа и приоритет христианской морали.

Среди традиционных шведских принципов построения текста превалирующими остаются притчевые формы, сюжетный мифологический параллелизм, форма «я-повествования», фрагментарный принцип композиции и наличие вставных конструкций для создания образных соответствий. Доминирование в шведской литературе «закрытой» формы романа говорит об ориентации национальной литературы на модернистскую эстетику, которая обнаруживает себя во всех сферах шведского искусства: от литературы и живописи до театра и кинематографа. Модернизм постоянно переживает в Швеции и в других скандинавских странах периоды ренессанса: в 1940–1950-е, в 1970–1980, на рубеже 1990–2000-х годов.

Исследование художественной условности как одной из составляющих формы произведения позволяет раскрыть глубинные смысловые составляющие шведской прозы.

Одной из них является этический ракурс литературы, который был упрочен в начале XX столетия Сельмой Лагерлёф, Шведской академией и Нобелевским комитетом. По этой причине христианские ценности постоянно находятся в центре внимания писателей, а сами произведения тяготеют к образности религиозного символизма и отличаются метафизической многоплановостью. В то же время представленные в работе романы внутренне полемичны, поскольку вопросы религии и этики на протяжении XX века вызывали в среде шведской интеллигенции напряжённые дискуссии. В последние десятилетия кризис веры затронул даже писателей-католиков, поэтому их прозу также отличает характерный для переходной эпохи моральный скепсис.

Второй составляющей является социальность, начало которой было положено А. Стриндбергом, усилено представителями пролетарской литературы и писателями-шестидесятниками. На современном этапе

главными темами социальной жизни остаются межпартийная борьба, возникающие общественные движения и положение разных социальных групп. В этот период получили развитие теории, изучающие взаимодействие человека и социальной среды, вопросы экологии и теории пола. В последние годы ситуация меняется на фоне экономических проблем и политики мультикультурализма.

Генетически связана с социальной и этической литературой политическая проза Швеции. Усиление художественной условности в социальной и политической литературе произошло именно в конце 1950-х – начале 1960-х годов, в период активного вмешательства нового поколения писателей в процесс реформирования шведской общественной жизни и критики тоталитарных режимов. Обновление поэтики условности происходит во второй половине века, прежде всего, в романах этой группы, т.к. они являются новыми для шведской романистики, в отличие от этической и психологической прозы, имеющей давние традиции. Кроме того, социально-политические романы отличаются публицистичностью, коммуникативностью, стремлением к активному воздействию на сознание читателей. Приёмы художественной условности активизируются не только на жанровом или сюжетном уровнях, но и на стилевом, поскольку в романах преобладают оценочная лексика, сатирический «новояз», контекстуальная ирония. В этих романах приёмы гротеска и гиперболизации выходят за пределы жизнеподобия, однако образ человека и логика реальности в них, как и в произведениях других жанровых групп, не подвергаются фантастическому деформированию.

По своему характеру политическая романистика отражает потребность в компенсации политических устремлений, в восстановлении чувства национальной гордости. Отсюда – интерес к политически активному XVIII столетию и истории Германии. На современном этапе в искусстве возрождаются идеи панскандинавизма, единой нордической культуры Севера. В этом процессе велика роль патриотического самосознания нации,

которая вынуждена оборачиваться назад в поисках великих образцов для подражания.

Третья особенность шведской литературы заключается в акцентировании индивидуального начала, в интересе к частной жизни человека. Этот ракурс приводит к превалированию рефлексивной лирической прозы в форме «я-повествования» над эпической литературой. Психологическая проза проявляет интерес к аутистическому типу сознания и отражает интерес человека к онтологическим вопросам смысла жизни, личного предназначения. Для шведской литературы характерно проявление негативных чувств и эмоций: разочарования, одиночества, страха, присущих северным регионам.

Одним из наиболее повторяющихся приёмов художественной условности на уровне системы образов является двойничество, которое ярче всего отражает психологические проблемы личности и семейных отношений. Создаются образы братьев-двойников в романах «Библиотека капитана Немо» П.У. Энквиста, «Шмелиный мёд» Т. Линдгрена, «Лицо Гоголя» Ч. Юханссона, «Братья Львиное Сердце» А. Линдгрен, «Три саги. Двойственность» Б. Тротциг; образы двойников-сестёр в прозе М. Аксельссон «Апрельская ведьма», К. Фалькенланд «Осколки разбитого зеркала»; сестёр и братьев в романе М. Флорина «Братцы-сестрицы». Характерны для шведской литературы антитезы «отцы и сыновья», «матери и дочери», отражающие разрушение семейных ценностей. Персонажам шведской литературы, оказавшимся в условиях новой, рационально выстроенной социальной реальности, недостаёт прежних патриархальных ценностей, чувства единения с Богом, патриотизма, творческого вдохновения, гендерной гармонии. Не случайно среди повторяющихся символов часто встречаются образы дома, грота, ущелья, корабля. Они воспроизводят архаическую скандинавскую модель мидгарда, срединного мира, в котором главным центром является дом, центр индивидуального пространства, выполняющий охранительную функцию. Часто используется

классический образ зеркала, в котором персонажи видят скрытые стороны своей натуры, стремясь разобраться в собственных индивидуальных особенностях. Мотив утраченной цельности звучит в романе К. Фалькенланд «Осколки разбитого зеркала», в произведении П.У. Энквиста герой ищет спасения в лодке капитана Немо, чтобы собрать осколки своей жизни воедино; однако П. Корнель создаёт роман «Пути к раю», опровергая в нём мысль о разрушении цельности мира, и доказывает, что истина находится не вне человека, а в нём самом, а К.Ю. Вальгрен в романе «Ясновидец» утверждает, что не эпоха и не система, а только сам человек может выстроить внутри себя гармоничный космос и осознать своё предназначение на любом этапе истории.

В целом активное обращение шведских писателей к приёмам художественной условности во второй половине XX века можно объяснить двумя главными причинами: стремлением к обновлению литературной техники в эпоху кардинальной смены поэтик и необходимостью вернуться к традиционной для Швеции эстетике модерна, которая была вытеснена на периферию в эпоху доминирования пролетарской литературы. В итоге в период «революционных» 1960-х годов в литературе появились экспериментальные антиутопии и сатирические памфлеты в эпатажных пастиш-формах, в кризисных 1970-х в шведскую литературу вернулись традиционные экзистенциальные притчи, основанные на христианской образности и универсалиях мифа; во второй половине 1980-х и в 1990-х годах произошло глубинное испытание постмодернистской философией, приведшее к созданию большого числа скептических романов-биографий о роли личности в истории; в начале 2000-х начался процесс восстановления гармонии, обернувшийся синтезом новых форм и классического этического содержания. На каждом из этих этапов, несмотря на сложности новейшей истории, шведская литература не предполагала тотального разрушения: она акцентировала явления, корректировала их, но не изменяла систему ценностей полностью. По этой причине, при всём разнообразии формальных

экспериментов и влиянии иронического дискурса постмодернизма, в шведской литературе в центре внимания по-прежнему оказываются три главные темы: социальная жизнь, психология личности, христианский гуманизм.

Библиография

I. Литературные первоисточники

1. *Alakoski S*. Svinalängorna. Stockholm: Bonniers, 2007. 260 s.
2. *Alexanderson E*. Fytrio dagar i öknen. Stockholm: Bonniers, 1964. 278 s.
3. *Axelsson M.* Aprilhäxan. Stockholm: Rabén Prisma, 1997. 424 s.
4. *Boye K*. Dikter. Kallocain. Kris. Stockholm: Bonniers, 1992. 346 s.
5. *Cornell P.* Paradisets Vägar: Noter till ett Förlorat Manuskript. Stockholm: Gidlunds förlag, 1987. 264 s.
6. *Dagerman S*. Bränt barn. Stockholm: Norstedts Förlag AB, 1991. 259 s.
7. *Dagerman S*. De dömdas ö. Stockholm: Norstedts, 1967. 230 s.
8. *Dagerman S*. Ormen. Stockholm: Norstedts. 1995. 246 s.
9. *Delblanc S*. Prästkappan. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2004. 215 s.
10. *Englund P*. Poltava. Berättelsen om en armés undergång. Stockholm: Atlantis, 1993. 370 s.
11. *Enquist P.O*. Boken om Blanche och Marie. Stockholm: Norstedt, 2004. 257 s.
1. *Enquist P.O*. En triptyk. Tribadernas natt. Till Fedra. Från regnormarnas liv. Stockholm: Norstedt & Söner förlag, 1981. 331 s.
2. *Enquist P.O*. Kapten Nemos bibliotek. Stockholm: Norstedts, 1991. 249 s.
3. *Enquist P.O*. Magnetisörens femte vinter. Stockholm: Norstedts, 1964. 249 s.
4. *Falkenland Ch*. Skärvor av en sönderslagen spegel. Falun: ScandBook, 1997. 128 s.
5. *Florin M*. Syskonen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1998. 97 s.
6. *Florin M*. Trädgården. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1995. 117 s.
7. *Gardell J*. En komikers uppväxt. Stockholm: Norstedts Förlag, 1992. 240 s.
8. *Gardell J*. Om Gud. Stockholm: Norstedts Förlag, 2003. 283 s.
9. *Geierstam G. af*. Medusas hufvud. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1907. 176 s.

10. *Guillou J*. Ondskan. Stockholm: Piratförlaget, 2013. 282 s.
11. *Gustafsson L*. Vägvila: ett mysteriespel på prosa. Uppsala: Siesta Bokförlag, 1957. 127 s.
12. *Gustafsson L*. Poeten Brumbergs sista dagar och död, en romantisk berättelse. Stockholm: Norstedt, 1959. 231 s.
13. *Isaksson U.* De två saliga. Stockholm: Förlag Modernista, 2002. 301 s.
14. *Jersild P.C.* Calvinols resa genom världen. Lund: tryk hos Rasmus, 1982. 213 s.
15. *Jersild P.C.* Grisjakten. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1968. 201 s.
16. *Jersild P.C.* Holgerssons. Stockholm: Bonniers, 1992. 288 s.
17. *Johansson K*. Gogols ansikte. Stockholm: Norstedts förlag, 1989. 308 s.
18. *Johnson E*. Strändernas svall. Ett roman om det närvarande. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2001. 441 s.
19. *Jonasson J*. Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann. Stockholm: Piratförlaget, 2009. 392 s.
20. *Kyrklund W*. 8 variationer. Stockholm: Alba, 1982. 122 s.
21. *Lagerkvist P*. Barabbas. Stockholm: Aldus / Bonniers, 1966. 128 s.
22. *Lagerkvist P*. Dvärgen. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1999. 156 s.
23. *Lagerlöf S.* Herr Arnes penningar / Lagerlöf S. Herr Arnes penningar. Liljecronas hem. Körkarlen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005. S. 6–82.
24. *Lagerlöf S*. Jerusalem. Stockholm: Norstedts Pocket, 1994. Vol. 1. 327 s.
25. *Lagerlöf S*. Jerusalem. Stockholm: Norstedts Pocket, 1994. Vol. 2. 375 s.
26. *Lagerlöf S*. Kejsarn av Portugallien. Albert Bonniers Förlag, 2005. 298 s.
27. *Lagerlöf S*. Körkarlen / Lagerlöf S. Herr Arnes penningar. Liljecronas hem. Körkarlen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005. S. 295–406.
28. *Lagerlöf S.* Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige. Stockholm: Bonniers juniorförlag, 1981. 596 s.
29. *Larsson S*. Autisterna. Stockholm: Modernista, 2010. 125 s.

30. *Larsson S*. Flickan som lekte med elden. Stockholm: MånPocket, 2006. 631 s.
31. *Larsson S*. Luftslottet som sprändes. Stockholm: Norstedts, 2007. 704 c.
32. *Larsson S*. Män som hatar kvinnor. Stockholm: MånPocket, 2005. 567 s.
33. *Lindgren A*. Bröderna Lejonhjärta. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1973. 228 s.
34. *Lindgren A*. Julberättelser. Rabén & Sjögren. 1985. 184 s
35. *Lindgren A*. Kajsa Kavat och andra barn. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1950. 148 s.
36. *Lindgren A*. Mästerdetektiven Blomkvist lever farligt. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1975. 147 s.
37. *Lindgren A*. Nils Karlsson-Pyssling. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1986. 121 s.
38. *Lindgren A*. Pippi Långstrump. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1996. 127 s.
39. *Lindgren A*. Pippi Långstrump har julgransplundring. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1979. 52 s.
40. *Lindgren T*. Hummelhonung. Stockholm: Norstedts, 1995. 167 s.
41. *Lindgren T*. Ormens väg på hälleberget. Stockholm: Norstedts, 1982. 153 s.
42. *Lo-Johansson I*. Elektra. Kvinna år 2070. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1985. 316 s.
43. *Lotass L*. Tredje flykthastigheten. Stockholm: Bonniers, 2004. 190 s.
44. *Mankell H*. Dansläräarens återkomst. Stockholm: Ordfront förlag, 2000. 450 s.
45. *Mazetti K*. Graben i graven bredvid. Stockholm: Alfabeta, 1999. 191 s.
46. *Niemi M*. Populärmusik från Vittulla. Stockholm: Norstedts, 2000. 238 s.
47. *Pleijel A*. En vinter i Stockholm. Stockholm: Norstedts, 1997. 205 s.
48. *Strindberg A*. Den Store // Strindberg A. Historiska miniatyrer. Samlade Verk, 54. Stockholm: Nationalupplaga. Norstedts, 1997. S. 215–227.
49. *Strindberg A*. Det nya riket. Samlade skrifter. Band X. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1926. 169 s.

50. *Strindberg A.* Röda rummet. Stockholm: Natur Kultur, 2006. 273 s.
51. *Strindberg A.* Svenska Folket // Strindberg A. Samlade Verk, 12. Stockholm: Nationalupplaga. Norstedts, 1983. S. 22–33.
52. *Sundman P.O.* Ingenjör Andrées luftfärd. Stockholm: Eric Jannersten Tryckeri AB, Avesta, 1980. 330 s.
53. *Trotzig B.* De utsatta: En legend. Stockholm: Bonniers, 1957. 209 s.
54. *Trotzig B.* Dubbelheten: tre sagor. Stockholm: Bonniers förlag, 1998. 137s.
55. *Trotzig B.* Dykungens dotter. Stockholm: Bonniers, 1985. 281 s.
56. *Tunström G.* Juloratoriet. Stockholm: Bonniers, 1983. 329 s
57. *Tunström G.* Ökenbrevet. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1978. 219 s.
58. *Vallgren C.J.* Berlin. På 8 kapittel. Stockholm: MånPocket. 2009. 224 s.
59. *Vallgren C.J.* Den vidunderliga kärlekens historia. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2002. 341 s.
60. *Vallgren C.J.* Dokument rörande spelaren Rubashov. Stockholm: Bonnier Pocket. 2005. 315 s.
61. *Vallgren C.J.* För herr Bachmanns broschyr. Stockholm: MånPocket. 2003. 127 s.
62. *Vallgren C.J.* Havsmannen. Stockholm: Bonniers, 2012. 275 s.
63. *Wahlöö P.* Mord på 31:a våningen. Stockholm: Norstedt & Söners Förlag, 1964. 221 s.
64. *Акройд П.* Завещание Оскара Уайльда / Пер. с англ. Л. Мотылёва. М.: Б.С.Г.–Пресс, 2000. 288 с.
65. *Акройд П.* Чаттертон / Пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Аграф, 2000. 400 с.
66. *Аксельссон М.* Апрельская ведьма / Пер. с швед. Е. Чевкиной. М.: Астрель, 2010. 671 с.
67. *Андерсен Г.Х.* Дочь болотного царя / Пер. с дат. А. Ганзен // Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Петрозаводск: Карельский филиал всероссийской ассоциации «Русская старина»; МП «Карелшанс», 1992. Т. 2. С. 58–94.

68. Арабское Евангелие детства Спасителя [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Arab_Evang.php
69. *Бойе К.* Каллокаин / Пер. с швед. И. Дмоховской-Шур // Библиотека современной фантастики. Т. 20. Антология скандинавской фантастики. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 69–212.
70. *Бонавентура*. Ночные бдения / Пер. с нем. В.В. Микушевича. М.: Наука, 1990. 264 с.
71. *Брэдбери Р*. Апрельское колдовство / Пер. с англ. Л. Жданова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://raybradbury.ru/library/story/52/2/1/
72. *Валё П., Шёваль М.* Гибель 31-го отдела. Полиция, полиция, картофельное пюре! Негодяй из Сефлё / Пер. с швед. С. Фридлянд, Н. Крымовой. М.: Прогресс, 1988. 464 с.
73. *Вальгрен К.Й*. Водяной. Сверхроман / Пер. с швед. С. Штерна. М.: РИПОЛ классик, 2015. 256 с.
74. *Вальгрен К.Й*. Личное дело игрока Рубашова / Пер. с швед. С. Штерна. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. 574 с.
75. *Вальгрен К.Й*. История удивительной любви чудовища. Месть / Пер. с швед. С. Штерна. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. 192 с.
76. *Вальгрен К.Й*. Прогулки с Кафкой / Пер. с швед. С. Штерна. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. 286 с.
77. *Вальгрен К.Й*. Это вам для брошюры, господин Бахманн! / Пер. с швед. С. Штерна. М.: РИПОЛ классик, 2015. 288 с.
78. *Вальгрен К.Й*. Ясновидец / Пер. с швед. С. Штерна. М.: РИПОЛ классик, 2011. 416 с.
79. *Вермеш Т*. Он снова здесь / Пер. с нем. А. Чередниченко. М.: АСТ, 2014. 384 с.
80. *Гардель Ю*. Хочу домой. Детство комика / Пер. с швед. Л. Стародубцевой. М.: Фантом пресс, 2004. 416 с.
81. *Гийу Я*. Зло / Пер. с швед. И. Петрова. М.: Астрель, 2014. 384 с.

82. *Гофман Э.Т.А*. Житейские воззрения кота Мурра / Пер. с нем. Д. Каравкиной, В. Гриба. М.: Художественная литература, 1990. 318 с.
83. *Дельбланк С.* Пасторский сюртук / Пер. с швед. Н. Фёдоровой. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 382 с.
84. Евангелие детства от Фомы // Русская апокрифическая студия [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-fom.shtml
85. Евангелие Псевдо-Матфея // Апокрифические сказания об Иисусе, Святом Семействе и Свидетелях Христовых / Сост. И.С. Свенцицкая, А.П. Скогорев. М.: Когелет, 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.krotov.info/acts/01/joseph/apok_35.html
86. *Ершильд П.К.* Охота на свиней / Пер. с швед. А. Афиногеновой // Охота на свиней. Шведская современная проза. СПб.: БЛИЦ, 1998. С. 139–320.
87. *Зюскинд П.* Парфюмер: История одного убийцы / Пер. с нем. Э.В. Венгеровой. СПб.: Азбука-классика, 2006. 352 с.
88. *Ингемарсон К.* Лимоны жёлтые / Пер. с швед. И. Матыциной. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2012. 432 с.
89. *Корнель П.* Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи / Пер. с швед. Ю. Яхниной. СПб.: Азбука, 1999. 173 с.
90. *Лагерквист П.* Варавва / Пер. с швед. Е. Суриц // Лагерквист П. Соч.: В 2 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 2. 542 с.
91. *Лагерквист П.* Карлик / Пер. с швед. В. Мамоновой // Лагерквист П. Соч.: В 2 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 2. 542 с.
92. *Лагерлёф С.* Возница / Пер. с швед. Н. Беляковой // Лагерлёф С. Собр. соч.: В 4 т. Л.: Художественная литература, 1993. Т. 4. С. 170–253.
93. *Лагерлёф С.* Деньги господина Арне / Пер. с швед. М. Тевелёва // Лагерлёф С. Собр. соч.: В 4 т. Л.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 393–455.

94. *Лагерлёф С.* Иерусалим / Пер. с швед. В. Корш. Новая лит. ред. перевода В. Фёдорова. М.: Артос-Медиа: Сибирская Благозвонница, 2009. 734 с.
95. *Лагерлёф С.* Император Португальский / Пер. с швед. А. Савицкой // Лагерлёф С. Собр. соч.: В 4 т. Л.: Художественная литература, 1993. Т. 4. С. 5–168.
96. *Лагерлёф С.* Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции / Пер. с швед. Л. Брауде. СПб.: Художественная литература, 1991. 544 с.
97. *Ларссон С.* Девушка, которая взрывала воздушные замки / Пер. с швед. А. Савицкой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012. 784 с.
98. *Ларссон С.* Девушка, которая играла с огнём / Пер. с швед. И. Стребловой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. 624 с.
99. *Ларссон С.* Девушка с татуировкой дракона / Пер. с швед. А. Савицкой. М.: Эксмо, СПб.: Домино, 2009. 624 с.
100. *Линдгрен А.* Братья Львиное Сердце / Пер. с швед. Н.К. Беляковой, Л.Ю. Брауде. М.: Астрель, 2009. 254 с.
101. *Линдгрен А.* Всё о Пеппи Длинныйчулок и не только / Пер. с швед. Н.К. Беляковой, Л.Ю. Брауде, Л.З. Лунгиной. М.: Астрель, 2012. 606 с.
102. *Линдгрен А.* Знаменитый сыщик Калле Блюмквист / Пер. с швед. Н. Городинской-Валлениус. М.: АСТ, 2012. 188 с.
103. *Линдгрен А.* Крошка Нильс Карлсон / Пер. с швед. Л. Брауде. М.: Детская литература, 1989. 32 с.
104. *Линдгрен Т.* Путь змея на скале / Пер. с швед. Л. Горлиной. М.: Радуга, 1991. 416 с.
105. *Линдгрен Т.* Шмелиный мёд / Пер. с швед. А. Афиногеновой. СПб.: Инапресс, 1997. 176 с.
106. *Манкель Х.* Возвращение танцмейстера / Пер. с швед. С. Штерна. М.: Иностранка, 2004. 623 с.

107. *Масетти К*. Парень с соседней могилы / Пер. с швед. Т. Доброницкой. М.: Текст, 2004. 253 с.

108. *Ниеми М*. Популярная музыка из Витуллы / Пер. с швед. Р. Косынкина. М.: Текст, 2003. 269 с.

109. *Плейель А.* Пережить зиму в Стокгольме / Пер. с швед. Т. Линденер. М.: Эксмо, 2013. 192 с.

110. *Стриндберг А.* Красная комната / Пер. с швед. А. Койранского // Стриндберг А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Книговек, 2010. Т. 1. С. 13–302.

111. *Тунстрём Ё*. Послание из пустыни / Пер. с швед. Т. Доброницкой. М.: Текст, 2004. 238 с.

112. *Тунстрём Ё*. Рождественская оратория / Пер. с швед. Н. Фёдоровой. М.: Текст, 2003. 429 с.

113. *Флорин М*. Братцы-сестрицы / Пер. с швед. Е. Самуэльсон. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2004. 136 с.

114. *Флорин М*. Сад / Пер. с швед. Н. Фёдоровой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 160 с.

115. *Фробениус Н*. Адская притча. Романы / Пер. с норвеж. Н. Беляковой, Л. Горлиной. СПб.: Азбука-классика, 2004. 704 с.

116. *Хельгасон Х*. Женщина при 1000 градусов / Пер. с исл. и послесл. О. Маркеловой. М.: АСТ, 2015. 576 с.

117. *Хемири Ю*. На красном глазу / Пер. с швед. О. Коваленко // Иностранная литература. 2007. № 3. 98–199

118. *Чурклюнд В*. Восемь вариаций / Пер. с швед. А. Афиногеновой // Охота на свиней. Шведская современная проза. СПб.: БЛИЦ, 1998. С. 321–402.

119. *Энглунд П*. Полтава. Рассказ о гибели одной армии / Пер. с швед. С. Белокриницкой (главы 1–15) и Т. Доброницкой (главы 16–29). М.: Новое книжное обозрение, 1995. 288 с.

120. *Энгстрём А*. Карл XII, Геркулес и Густав Маттсон / Пер. с швед. В. Хинкиса // Шведская новелла. М.: Художественная литература, 1964. С. 137–146.

121. *Энквист П.У*. Библиотека капитана Немо / Пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Радуга, 1994. 192 с.

122. *Энквист П.У*. Визит лейб-медика / Пер. с швед. А. Савицкой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 415 с.

123. *Энквист П.У*. Гамсун / Пер. с швед. Ю. Яхниной // Гамсун К. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 2000. Т. 6. С. 393−490.

124. *Энквист П.У*. Книга о Бланш и Мари / Пер. с швед. А. Савицкой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.

125. *Энквист П.У*. Ночь трибад / Пер. с швед. А. Афиногеновой // Все дни, все ночи. Современная шведская пьеса. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 7–62.

126. *Энквист П.У*. Пятая зима магнетизёра. Низверженный ангел / Пер. с швед. Ю. Яхниной и А. Афиногеновой. М.: Иностранка, Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. 365 с.

127. *Юнассон Ю*. Сто лет и чемодан денег в придачу / Пер. с швед. Е. Чевкиной. М.: Астрель, 2011. 464 с.

128. *Юнсон Э*. Прибой и берега. Роман о нынешних днях / Пер. с швед. Ю. Яхниной. М.: Вагриус, 1995. 543 с.

129. *Юханссон Ч*. Лицо Гоголя / Пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Художественная литература, 1993. 222 с.

II. Научная и критическая литература

130. *Абрамова О.Г.* Творчество Владимира Маяковского в литературе и критике Швеции. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03. Петрозаводск: ПетрГУ, 2013. 133 с.

131. *Аверинцев С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/g-2/Genre.html

132. Август Стриндберг и мировая культура. Мат-лы Межвуз. науч. конф. СПб.: Левша, 1999. 158 с.

133. *Агеносов В.В.* Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология. Автореф. … д-ра филол. наук: 10.01.02. М.: Изд-во Моск. гос. пед. ин-та, 1988 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/sovremennyy-sovetskiy-filosofskiy-roman-80-e-gody

134. *Александров Д.* Книга о великом датчанине // Грёнбек Б. Г.Х. Андерсен. Жизнь. Творчество. Личность / Пер. с дат. М. Николаевой. М.: Прогресс, 1979. 237 с.

135. *Александров Н.* Тет-а-тет. Беседы с европейскими писателями. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2010. 416 с.

136. *Алексеев М.П.* Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983. 448 с.

137. *Алиев С.Б.* Вторичная художественная условность в романе Л.М. Леонова «Пирамида». Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014. 165 с.

138. *Амелин Г.* Лекции по философии литературы. М.: Изд-во РГГУ, 2005. 418 с.

139. *Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 183 с.

140. *Арнстберг К.-У.* Культурный релятивизм и множественность культур / Пер. с швед. Т.А. Чесноковой // Шведы. Сущность и

метаморфозы идентичности / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2008. С. 175–192.

141. *Аскаров Т.* Эстетическая природа художественной условности. Фрунзе: Илим, 1966. 157 с.

142. *Бак Д.* История с биографией // Новый мир. 1995. № 2. С. 240–242.

143. *Баскина А.* Золотая середина. Как живут современные шведы. М.: НЦ ЭНАС, 2008. 216 с.

144. *Баталов Э.Я.* В мире утопии. М.: Изд-во политической литературы, 1989. 320 с.

145. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 544 с.

146. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.

147. *Белинский В.Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”) // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956.

148. *Бергман И.* Картины. Москва–Таллинн: Александра, 1997. 438 с.

149. *Берков В.П.* Работы по языкознанию / Под ред. Б.С. Жарова и др. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. 652 с.

150. *Бернстейн Д., Кейзер де А., Хольмберг Д.-Г.* Тайна «Девушки с татуировкой дракона» / Пер. с англ. В.Э. Волковского. М.: Эксмо, 2012. 480 с.

151. Библейская энциклопедия. М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. 768 с.

152. *Богданова О.А.* Идеологический роман // Поэтика русской литературы конца XIX–начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2009. С. 281–323.

153. *Богданова О.В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. 716 с.

154. *Борев Ю*. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.

155. *Брауде Л.Ю*. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. 208 с.

156. *Бройтман С.Н*. Историческая поэтика. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 320 с.

157. *Бьоркман С*. Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.

158. *Василенко В*. Молитва // Краткий религиозно-философский словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.terme.ru/dictionary/188/word/molitva

159. *Владимирова Н.Г*. Условность, созидающая мир. Великий Новгород: Изд-во Новгор. гос. ун-та: 2001. 270 с.

160. *Владимирова Н.Г*. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. Новгород, 1998. 188 с.

161. *Владимирова Н.Г.* Формы художественной условности в современном романе Великобритании. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. В.Новгород: Новгород. гос. ун-т, 1999. 382 с.

162. *Воробьёва Е*. Заметки о малых прозаических жанрах. Парабола как явление постлитературы // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 289−300.

163. *Гладилин Н.В*. Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария). М.: Изд-во Литературного института им. М. Горького, 2011. 347 с.

164. *Головинчер В.Е., Русанова О.Н.* К проблеме условности в литературе (статья первая: к истории вопроса) // Вестник ТГПУ, 2014. 11 (152). С. 9–15.

165. *Гребенчук Я.С.* Проблема «филологического» романа в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт). Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2008 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/problema-filologicheskogo-romana-v-angliyskoy-literature-popugay-flobera-dzh-barnsa-chatterton-p-akroyda-oderzhimost-a-ba

166. *Григорьева Л.Г.* Литература скандинавских стран 1800–1860 гг. Краткий обзор. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 112 с.

167. *Гроссман Дж.* Эдгар По в России / Пер. с англ. М.А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, 1998. 198 с.

168. *Грушевская В.Ю.* Художественная условность в русском романе 1970-х–1980-х годов. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2007. 183 с.

169. *Гуревич А.Я.* Избранные труды. Норвежское общество. М.: Традиция, 2009. 470 с.

170. *Гуревич А.Я.* «Эдда» и сага. М.: Наука, 1979. 192 с.

171. *Дежуров А.С.* Гротеск в немецкой литературе XVIII века. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. М.: Моск. гос. пед. ун-т, 1996. 167 с.

172. *Джумайло О.А.* Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03. М.: МГУ, 2014. 395 с.

173. *Дземидок Б.* О комическом. М.: Прогресс, 1974. 225 с.

174. *Дмитриев В.А.* Реализм и художественная условность. М.: Советский писатель, 1974. 220 с.

175. *Дмитриев В.А.* Условность // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 9. С. 744–745.

176. *Дроздов Н.А*. Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х гг. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01–10. СПб.: Пушкинский дом, 2013. 230 с.

177. *Егоров Б.Ф*. Российские утопии. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. 415 с.

178. *Еланский Н.* Соотношение условности и жизнеподобия в стиле Гашека // Проблемы русской и зарубежной литературы. Саратов: Изд-во Сарат. гос. ун-та, 1965. С. 345–352.

179. *Жилевич О.Ф*. Роман-притча во французской литературе второй половины XX века (Ж.-М. Г. Леклезио и М. Турнье). Автореф. дис. … канд. филол. наук. Минск: Изд-во Мин. гос. ун-та, 2008. 30 с.

180. *Жилинский Д*. Правдоподобие и правда несовместимы // Творчество. 1965. № 11. С. 11–12.

181. *Забабурова Н.В*. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра // XVIII век: Литература в контексте культуры. М.: Изд-во УРАО, 1999 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://wplanet.ru/index.php?show=article&id=57

182. Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения / В.Д. Алташина и др. М.: Академия, 2010. 240 с.

183. Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. испр. и доп. М.: Высшая школа, 2004. 559 с.

184. *Затонский Д.В*. Искусство романа в XX веке. М.: Художественная литература, 1973. 534 с.

185. *Затонский Д.В.* Художественные ориентиры XX столетия. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

186. *Зверев А*. Лекции. Статьи. М.: Изд-во РГГУ, 2013. 505 с.

187. *Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 144 с.

188. Ибсен. Стриндберг. Чехов / Под ред. М.М. Одесской. М.: Изд-во РГГУ, 2007. 402 с.

189. *Иванов Вяч.Вс*. Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920–1930-х годов; Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники» // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 596–613.

190. *Иванов К*. Между равенством и либерализмом // Эксперт [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://expert.ru/countries/2010/02/mezdu_ravenstvom_i_liberalizmom/

191. *Иванов К*. Сам себе шведская семья // Эксперт [Электронный ресурс]. Режим доступа: // http://expert.ru/countries/2010/02/sam_sebe_semya/

192. *Иванов К*. Шведская цивилизация // Эксперт [Электронный ресурс]. Режим доступа: // http://expert.ru/countries/2009/06/civilizaciya_po_shvedski/

193. *Иванова Е*. «Зимний взят и загажен», или Новый биографизм в стиле ток-шоу. (Рецензия на книгу: Лукьянова И. Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2006) // Новое литературное обозрение. 2008. № 90 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/iv27.html.

194. Инвектива: жанр или приём [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://journ.ucoz.ru/forum/8-544-1

195. Иностранная литература. 2005. № 5.

196. Иностранная литература. 2007. № 3.

197. История австрийской литературы. В 2 Т. / Под ред. В.Д. Седельника. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2009–2010. Т. 1. 632 с.; Т. 2. 576 с.

198. История западноевропейской литературы / Под ред. А.Г. Березиной, А.В. Белобратова, Л.Н. Полубояриновой. СПб.: Академия, 2005. 240 с.

199. История немецкой литературы. Новое и новейшее время / Под ред. Н.С. Павловой, Е.Е. Дмитриевой. М.: Изд-во РГГУ, 2014. 808 с.

200. История русской литературы XX века. Часть 2 / Под общ. ред. В.В. Агеносова. М.: Юрайт, 2014. 687 с.

201. *Кагарлицкий Ю.И.* Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 346 с.

202. *Кальвин Ж.* Наставление в христианской вере. М.: Изд-во РГГУ, 1998. Т.1–2.

203. *Кан А.С.* Швеция и нацистская Германия: мораль и политика // Новая и новейшая история, 2010. № 4. С.104–129.

204. *Карасёв Л.В.* Философия смеха. М.: Изд-во РГГУ, 1996. 224 с.

205. *Карцев Д.* Как построить рай на земле и зачем его потом разрушать. Осень шведской утопии. Инструкция // Русский репортёр. 2013. 24–31 окт. С. 24–32.

206. *Кечерукова М.А.* Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950–1960-х годов. Автореф. дис. … канд. филол. наук: СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/zhanrovaya-spetsifika-i-problematika-romanov-pritch-uilyama-goldinga-1950-1960-kh-godov

207. *Клеберг Л.* Шведское лицо Гоголя // Юханссон Ч. Лицо Гоголя / Пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Художественная литература, 1993. С. 3–4.

208. *Кобленкова Д.В., Шарапенкова Н.Г., Ошуков М.Ю., Орлов С.В.* Неклассический XX век. Часть 2. Литературные конвергенции: Швеция–Россия–Америка / Под ред. В.В. Дудкина. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 84 с.

209. *Коваленко Г.* Шведская модель для Петра I // Русские и шведы от Рюрика до Ленина. Контакты и конфликты. М.: Изд-во «Ломоносов», 2010. 256 с.

210. *Ковтун Е.Н.* Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05, 10.01.08. М.: МГУ, 2000. 304 с.

211. *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. 408 с.

212. *Кожинов В.* Нобелевский миф [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pereplet.ru:18000/text/koginov.html

213. *Колобков Н.* Свести воедино // Энквист П.У. Библиотека капитана Немо / Пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Радуга, 1994. С. 5–13.

214. *Колчева Т.В.* Эдгар По и русский символизм. Тула: Тульский полиграфист, 2012. 196 с.

215. *Коровин А.В.* Датская и исландская малая проза. М.: Теис, 2011. 368 с.

216. *Королинская Ю.В.* Послевоенное творчество Мартина А. Ханссена и проблема датского модернизма. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. М.: МГУ, 2011. 258 с.

217. *Корунова Е.* Деятельность Комиссии по обороне в Швеции и проблема нейтралитета (1930–1935*) //* Вестник МГУ. 2006. Сер. 8. № 2. С. 44–65.

218. *Корунова Е.В.* Особенности шведского национал-социализма в 1920-е–1930-е годы // Новая и новейшая история. 2012. № 3. С. 59–71.

219. *Косиков Г.К.* Теория литературы. Метология гуманитарных наук // Собр. соч.: В 3 т. М.: Центр книги Рудомино, 2012. Т. 2. 696 с.

220. *Краснящих А.* Жанр романа-евангелия [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.russ.ru/pole/ZHanr-romana-evangeliya

221. *Кудрявцева Т.В.* Новейшая немецкая поэзия (1990-е–2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 439 с.

222. *Куприянова И.П.* Из истории скандинавской литературы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. 228 с.

223. *Курицын В.Н.* Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма // Октябрь. 1997. №7. С. 179–183.

224. *Лагерквист П.* // Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1992 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.n-t.ru/nl/lt/lagerkvist.htm

225. *Ланин Б.А., Боришанская М.М.* Русская антиутопия XX века. М.: б.и., 1994. 247 с.

226. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 382 с.

227. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература (1950–1990). 5-е изд. М.: Академия, 2010. Т. 1. 414 с.

228. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература (1950–1990). 5-е изд. М.: Академия, 2010. Т. 2. 688 с.

229. *Лейдерман Н.Л.* Постреализм. Теоретический очерк. Екатеринбург: Урал. отд. РАН, Урал. гос. пед. ун-т, Урал. отдел. Росс. акад. образования, 2005. 119 с.

230. *Лейтес Н.С.* Немецкий роман 1918–1945 годов: эволюция жанра. Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 1975. 325 с.

231. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Отв. ред. В. Бычков. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

232. *Линдстен К.Э.* Астрид Линдгрен и шведское общество // Неприкосновенный запас. 2002. № 1 (21) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/lind-pr.html

233. *Лиотар Ж-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // На путях постмодернизма. М.: Инион РАН, 1995 С. 168–184.

234. *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса. в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.

235. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.

236. *Лисовская П.А*. Мотив убийства Улофа Пальме в новейшем шведском романе // Скандинавская филология. Scandinavica. Вып. 13. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2015. С. 150–158.

237. *Лисовская П.А.* О взаимоотношениях постмодернизма, христианства и идей эпохи Просвещения в творчестве Пера Улова Энквиста // Скандинавская филология. Scandinavica. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 136–150.

238. *Лисовская П.А*. Репродукция эпоса Ю.Л. Рунеберга в романе П.К. Йершильда «Путешествие Кальвиноля по свету» // Скандинавская филология. Scandinavica. Вып. 9. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 152–160.

239. *Лисовская П.А.* Тема семейных отношений в творчестве Августа Стриндберга (поздний период). Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. СПб: СПбГУ, 2002. 205 с.

240. *Лихачёв Д.С*. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб.: Алетейя, 1997. 508 с.

241. *Лосев А.Ф*. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.

242. *Лотман Ю.М*. Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

243. *Ляпина А.С.* Датская литература 1890-1910 гг. в русской критике Серебряного века. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03. М.: МГУ, 2014. 214 с.

244. *Малахов Н*. Искусство–эстетика–жизнь. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 190 с.

245. *Мальцев Л.А*. Жанр рассказа-параболы и метафизическая символика в творчестве Густава Херлинга Грудзиньского // Studia polonica: Филологический альманах. Калининград, 2001. С. 59−77.

246. *Манн Ю.В*. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 181 с.

247. *Манн Ю.В*. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.

248. *Маньковская Н.Б.* От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2: социально-философский и философско-антропологический альманах. М.: Изд-во ИФ РАН, 1999. С. 18–25.

249. *Маркелова О.А.* Становление литературы Фарерских островов и формирование фарерского национального самосознания. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. М.: МГУ, 2004. 233 с.

250. *Мацевич А.А*. Август Стриндберг. Жизнь и творчество. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2003. 260 с.

251. *Мацевич А.А*. Шведская литература от 1880-х годов до конца XX века. Словарь–справочник. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2013. 311 с.

252. *Медведева Н.Г*. Миф как форма художественной условности. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. М.: МГУ, 1984. 172 с.

253. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Изд-во «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. 408 с.

254. *Мелин Я., Юхансон А., Хеденборг С*. История Швеции. М.: Весь мир, 2002. 340 с.

255. *Миленко В.Д*. Пикареска в русской прозе 20–30-х годов XX века: генезис, проблематика, поэтика. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.02. Симферополь: Изд-во Таврич. нац. ун-та, 2007 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vika-milenko.narod.ru/stati/avtoreferat/

256. Мир шведской культуры. Мат-лы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2013. 298 с.

257. *Михайлов А.Д.* Роман и стиль // Теория литературы. Роды и жанры. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 279–352.

258. *Михайлова А.А*. О художественной условности. 2-е изд. М.: Мысль, 1970. 300 с.

259. *Можейко М.А*. Пастиш // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 558–559.

260. Мозаика. Фрагменты истории шведской культуры / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2006. 333 с.

261. *Молчанова Л.* Образ Христа в русской литературе. М.: Старое и новое, 2013. 270 с.

262. *Мюлиус де Й.* «Наше время» − Ханс Кристиан Андерсен и становление современного романа // Ханс Кристиан Андерсен и современная мировая культура. М.: МГИМО-Университет, 2008. С. 5–22.

263. На рубеже веков. Российско-скандинавский литературный диалог / Под ред. М.М. Одесской, Т.А. Чесноковой. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 316 с.

264. Неизвестный Стриндберг: Мат-лы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2015. 360 с.

265. *Неустроев В.П.* Литература скандинавских стран. М.: Высшая школа, 1980. 279 с.

266. *Николаев Д.П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Художественная литература, 1977. 358 с.

267. *Николаев Д.П.* Способы художественного обобщения в сатире Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина // М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XX веков / Отв. ред. Д.П. Николаев. М.: Наследие, 1998. 320 с.

268. Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/1945.html

269. *Новикова В.Г.* Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2013. 369 с.

270. *Новицкая И.Я.* Становление художественного мира Астрид Линдгрен. М.: ИКАР, 2004. 468 с.

271. *Новицкая И.Я.* Шведская литературная критика и журналистика о становлении детской и юношеской литературы Швеции. Дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. М.: МГУ, 2007. 338 с.

272. *Ольшванг О.Ю.* Сюжетно-пространственная и рецептивная структура романов-притч Р. Баха. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/syuzhetno-prostranstvennaya-i-retseptivnaya-struktura-romanov-pritch-r-baha

273. *Павич М.* Корнель и нелинейное письмо / Корнель П. Пути к раю. Комментарии к ненаписанной рукописи / Пер. с швед. Ю. Яхниной. СПб.: Азбука, 1999. С. 5–6.

274. *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа. 1900–1945. М.: Наука, 1982. 276 с.

275. *Пахсарьян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа. Днепропетровск: Пороги, 1996. 216 с.

276. *Пахсарьян Н.Т.* Комическое в литературе абсурда // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы X Андреевских чтений. М.: Изд-во МГУ, 2012. С. 9–18.

277. *Пахсарьян Н.Т.* Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо // Пародия в русской и зарубежной литературе. Смоленск: Изд-во Смоленск. пед. ун-та, 1997 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-97a.htm

278. *Пахсарьян Н.Т.* Реальность–текст–литература–реализм: динамика взаимодействия // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2006. № 2. С. 66–75.

279. *Перепелицына Н.В.* Типы художественной условности в русской прозе рубежа XX–XXI вв. Автореф. дис … канд. филол. наук: 10.01.01. Улан-Удэ: Изд-во Башкир. гос. ун-та, 2010. 21 с.

280. *Пестерев В.* Пестерев В.А. Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: Способы художественного синтезирования. Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.05. Волгоград: Волг. гос. ун-т, 1999. 337 с.

281. *Петтерссон Я.-Э.* Стиг Ларссон. Человек, который ушёл слишком рано / Пер. с швед. О. Боченковой, Ю. Колесовой. М.: Эксмо; СПБ.: Домино, 2011. 336 с.

282. *Пимонов В*. Многообразие округлых форм. Эстетика минимализма и новейшая датская литература // Вопросы литературы. 2007. № 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/li6.html

283. *Пинский Л.* Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Изд-во РГГУ, 2002. 829 с.

284. *Плахтиенко О.П.* Авторская стратегия Торгни Линдгрена в романе «Шмелиный мёд» // Скандинавские чтения – 2012. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 522−531.

285. *Плевако Н.С.* Швеция: Реформизм против реформы? К проблеме «экономической демократии» в 60–80-е годы. М.: Наука, 1990. 112 с.

286. *Полушкин А.С.* Август Стриндберг и «нобелевский формат» // Неизвестный Стриндберг. Мат-лы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2015. С. 42–61.

287. *Полушкин А.С.* Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940–1960-х годов (на материале произведений П. Лагерквиста и Э. Юнсона). Дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Челябинск: ЧГУ, 2009. 255 с.

288. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1038 с.

289. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 616 с.

290. Православная богословская энциклопедия. СПб.: Петроград. Приложение к духовному журналу «Странник», 1904. Т. 5

[Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/pravoslavnaja-bogoslovskaja-jenciklopedija/tom-1/apokrify.html

291. Православная энциклопедия. Том 16. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. 752 с.

292. Премия по литературе. Лауреаты Нобелевской премии. Сельма Лагерлёф [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://n-t.ru/nl/lt/lagerlof.htm

293. *Пресс Н.А.* Философия и эстетика эскейпизма в раннем творчестве Стига Дагермана. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. СПб.: СПбГУ, 2008. 162 с.

294. *Пропп В.Я*. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1990. 285 с.

295. Развитие жанра романа в славянских литературах 60–80-х годов XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://bump.ru/resources/000/000/000/000/074/74149.pdf

296. *Романовская И.В.* История первой публикации Андрея Платонова в Швеции // Учёные записки ПетрГУ. 2014. № 3. С. 79–81.

297. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т. М.: Гуманитарное изд-во центр ВЛАДОС, СПбГУ, 2002 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://slovari.yandex.ru

298. *Руднев В.П*. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000. 431 с.

299. Русская литература XX века. 11 класс / Под общ. ред. В.В. Агеносова. М.: Издательский дом «Дрофа», 1998. 352 с.

300. *Рымарь Н.Т*. Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1989. 268 с.

301. *Рюмина М.Т.* Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М.: Изд-во УРСС, 2003. 314 с.

302. *Самуэльсон Е*. Послесловие переводчика / Тротциг Б. Двойственность. Три саги / Пер. с швед. Е. Самуэльсон. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002. С. 158–159.

303. *Седельник В.Д.* Герман Гессе и Швейцарская литература. М.: Высшая школа, 1970. 92 с .

304. *Сергеев А*.В. Ялмар Бергман – романист / Бергман Я. Бабушка и Господь Бог. Клоун Як / Пер. с швед. М.: Художественная литература, 1989. С. 3–16.

305. *Сергеев А., Соловьёва Е.* Комментарии / Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы / Пер. с швед. М.: Художественная литература, 1997. С. 537–557.

306. *Серова А.А*. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века. Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 2015. 22 с.

307. *Синицкая А.В*. Пространственность и метафорический сюжет (на материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова). Дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. Самара: Самар. гос. ун-т, 2004. 202 с.

308. *Синявский А*. (Абрам Терц). Что такое социалистический реализм? [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html

309. *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература М.: Флинта, Наука, 2002. 608 с.

310. *Скороспелова Е.Б*. Орнаментализм и мотивная организация повествования // История русской литературы XX века. 20–50-е годы. Литературный процесс. М.: Изд-во МГУ, 2006. 776 с.

311. Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. М.: РОССПЭН, 2003. 632 с.

312. *Смирницкая О.А.* Избранные статьи по германской филологии. М.: МАКС Пресс М, 2008. 472 с.

313. *Смирнов И.П.* Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. М.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2008. 263 с.

314. *Смолицкая О.В*. Куртуазная любовь // Словарь средневековой культуры / Под ред. А. Я. Гуревича. М.: РОССПЭН, 2003. С. 253–255.

315. Создавая социальную демократию. Сто лет социал-демократической рабочей партии Швеции / Под ред. К. Мисгельда, К. Мулина и К. Омарка. М.: Весь мир, 2001. 592 с.

316. *Соловьёва Е.А*. Проблемы научной фантастики в современной шведской литературе: (К. Бойе, Х. Мартинсон, П.К. Ершильд). Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М.: Изд-во МГУ, 1982. 16 с.

317. *Сорокина Д.Л*. «Фантастический реализм» Достоевского (статья первая) // Учёные записки Томского ун-та. 1969. № 77. С. 112–124.

318. *Спиридонов Д.В*. Х.Л. Борхес, У. Эко и две модели повествования (к вопросу о генезисе нелинейного письма в европейской литературе) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/h-l-borhes-u-eko-i-dve-modeli-povestvovaniya-k-voprosu-o-genezise-nelineynogo-pisma-v-evropeyskoy-literature

319. *Спиридонов Д.В*. Эстетика историзма и поэтика нелинейного письма в европейской литературе конца XX века. Дис… канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2009. 264 с.

320. *Стеблин-Каменский М.И.* Древнескандинавская литература. М.: Высшая школа, 1979. 192 с.

321. *Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги. Становление литературы. Л.: Наука, 1984. 245с.

322. *Стеблин-Каменский М.И.* Труды по филологии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. 928 с.

323. *Стрёмстедт М*. Великая сказочница. Жизнь Астрид Линдгрен / Пер. с швед. Е. Энеруд, Е. Ермалинской. М.: Аграф, 2002. 304 с.

324. *Сухих О.С.* «Великие инквизиторы» в русской литературе XX века. Н. Новгород: Медиаграфик, 2012. 208 с.

325. *Сухих О.С.* Мотивы романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в повести С. Лагерлёф «Деньги господина Арне» // Успехи современной науки. 2016. № 7. Том 4. С. 50–54.

326. *Сухих О.С.* Преступление и наказание в рассказе С. Лагерлёф «Изгои» // Вестник Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 311–317.

327. Тайна «Девушки с татуировкой дракона» Стига Ларссона / Пер. с англ. В.Э. Волковского. М.: Эксмо, 2012. 480 с.

328. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: Изд-во РГГУ, 2002. 467 с.

329. *Тепляшина А.Н.* Сатирические жанры современной публицистики. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. 95 с.

330. *Тимашкова О.К.* Скандинавская социал-демократия на современном этапе. М.: Наука, 1978. 272 с.

331. *Тимашкова О.К.* Шведская социал-демократия у власти. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 142 с.

332. *Тихонова О.В.* Диагноз современной немецкой реальности в романе Т. Вермеша «Он снова здесь» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. 2 (2). С. 243–247.

333. *Тихонова О.В.* Скандинавский детектив // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 156−160.

334. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. 144 с.

335. *Тодоров Ц.* Теории символа / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.

336. *Толмачёв В.М.* Гамсун и символизм // Вестник ПСТГУ. 2010. С. 143–150.

337. *Толмачёв В.М.* От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М.: Изд-во МГУ, 1997. 363 с.

338. *Тоштендаль Р.* Роль социал-демократии в развитии индустриального капитализма. Конец XIX–XX в. // Новая и новейшая история. 1997. № 2. С. 21–26.

339. *Тоштендаль-Салычева Т.А.* Образ королевы Кристины в интерпретации Петера Энглунда // Диалог со временем. 2010. № 30. С. 372–383.

340. *Труайя А.* Николай Гоголь / Пер. с фр. Ш. Кадыргулова. М.: Эксмо, 2004. 636 с.

341. *Турьян М.* Русский «фантастический реализм». СПб.: Росток, 2013. 446 с.

342. *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Новикова. М.: Аграф, 2002. 495 с.

343. *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // На литературном посту. 1927. № 10. С. 42–48.

344. *Уредссон С.* Карл XII и падение шведского великодержавия в историографии и традиции // Царь Пётр и король Карл. Два правителя и их народы / Пер. с швед. В. Возгрина. М.: Текст, 1999. С. 280–282.

345. Утопия и утопическое мышление / Сост. В.А. Чаликова. М.: Прогресс, 1991. 405 с.

346. *Фрейд З.* Голова Медузы // Russian Imago 2002. Исследования по психоанализу культуры. СПб.: Аграф, 2004. С. 102–103.

347. *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. М.: АСТ, 2010. 767 с.

348. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб.: A-cad, 1994. 408 с.

349. *Хадениус С*. Шведская политика в XX веке. Конфликт и согласие. Стокгольм: Шведский институт, 1997. 174 с.

350. Ханс Кристиан Андерсен и современная мировая культура. М.: Изд-во МГИМО-Университет, 2008. 179 с.

351. *Храповицкая Г.Н.* Бьёрнстьерне Бьёрнсон: творчество и жизнь. Орск: Изд-во ОГТИ, 2008. 478 с.

352. *Храповицкая Г.Н.* Ибсен и западноевропейская драма его времени. Учебное пособие к спецкурсу. М.: Изд-во МГПУ, 1979. 90 с.

353. *Чамеев А.А*. Дефо // Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения. М.: Академия, 2010. 240 с.

354. *Чекалина Е.М.* Новая шведская лексика в зеркале общественных процессов // Скандинавская филология. Межвузовский сборник. Выпуск 7. К 75-летию В.П. Беркова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 129–138.

355. *Чекалина Е.М., Жильцова Е.Л.* Современная шведская проза. Сборник рассказов для аналитического чтения. М.: Изд-во МГУ, 1997. 159 с.

356. *Чекалов К.А*. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2008. 248 с.

357. *Чернышёва Т.А*. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 1985. 336 с.

358. *Чеснокова Т.А*. Концепция человека в художественном творчестве и журналистике Пера Лагерквиста (1910–20-е гг.). Автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. М.: Изд-во МГУ, 1988. 28 с.

359. *Чеснокова Т.А*. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 185 с.

360. *Шапошникова О.В.* Гротеск и его разновидности. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М.: Изд-во МГУ, 1978. 205 с.

361. *Шапошникова О.В*. Об условности в искусстве // Филология. 1977. Вып. 5. С. 7–25.

362. *Шапошникова О.В.* Условность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвалк», 2003. С. 1115–1116.

363. *Шарыпина Т.А.* Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1995. 114 с.

364. *Шарыпина Т.А., Новикова В.Г., Кобленкова Д.В*. История зарубежной литературы XX века. М.: Высшая школа, 2009. 583 с.

365. *Шарыпкин Д.М*. Русская литература в скандинавских странах. Л.: Наука, 1975. 220 с.

366. *Шарыпкин Д.М*. Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. 322 с.

367. Шведы. Сущность и метаморфозы идентичности / Отв. ред. Т.А. Тоштендаль-Салычева. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 532 с.

368. *Шергова К.А*. Докудрама – новый жанр? // Академия медиаиндустрии: Наука. Вестник электронных и печатных СМИ. № 13 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ipk.ru/index.php?id=2102

369. *Шкловский В.Б*. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Пг.: 18-я Государственная Типография, 1917. Вып. 2. С. 3–14.

370. Эйвинд Йонсон // Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1992 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.n-t.ru/nl/lt/johnson.htm

371. *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Вып. 3. Пг., 1919. С. 151–165.

372. *Эко У*. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

373. Экология литературы. Северная глава. Карл Юхан Вальгрен. Интервью с Н. Александровым. Цикл программ на телеканале

«Культура». Премьера 13.03.2009 // http://www.viprutv.com/m/146641/Ekologija-literatury-Severnaja-glava-Karl-Juhan-Valgren

374. *Элам И.* Новая шведская проза / Пер. с швед. А. Лавруши. Стокгольм: Шведский институт, 2002. 40 с.

375. *Эпштейн М.* Метареализм // Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://slovar.lib.ru/dictionary/metarealizm.htm

376. *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.

377. *Эпштейн М.Н.* Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 163–195.

378. *Эпштейн М.* Что такое метабола? О третьем тропе [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://litgos.narod.ru/data/000001.htm

379. *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. 352 с.

380. *Эсалнек А.* Типология романа. М.: Изд-во МГУ, 1991. 159 с.

381. *Юнсон Л.* Споры об искусстве в Швеции // Мир шведской культуры / Под ред. Т.А. Тоштендаль-Салычевой. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 165–169.

382. *Юрьева Л.М.* Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2005. 320 с.

383. *Юханнисон К.* История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 314 с.

384. *Якименко А.А.* Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. пед. ин-та, 1994. 17 с.

385. *Якобсон Р.* О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 387–393.

386. *Яковлева А.М.* Кич и художественная культура. М.: Знание. Серия «Эстетика». 1990 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-3.html

387. *Ahlbom L.* Sven Delblanc. Stockholm: Natur och Kultur, 1996. 303 s.

388. *Andersson B.* “Aprilhäxan” − fyra systras öden. Majgull Axelsson brinner av iver för dem som förlorat sin identitet // Arbetet. 1997. 02 dec.

389. *Anshelm J.* Förnuftets brytpunkt. Om teknikkritiken i PC Jersilds författarskap. Stockholm: Bonniers Grafiska Industrier AB, 1990. 376 s.

390. *Aquilon D.* Bortom det vita ljus som är ingenting. Fosterdröm och dödsdrift i Ingmar Bergmans Persona // Aquilon D. Magisk cirkel. Luleå, 2005. 219 p.

391. *Arntsberg K.-O.* Svenskhet. Den kulturförnekande kulturen. Stockholm: Carlssons förlag, 1989. S. 186–188.

392. *Ask S.* Hållbara texter. Grunderna i formellt skrivande. Stockholm: Liber AB, 2011. 93 s.

393. *Augustsson L.Å.* Så skriver du romaner och noveller. Stockholm: Voltaire Publishning, 2009. 262 s.

394. *Baugh B.* French Hegel: from surrealism to postmodernism. N.Y.: Routledge, 2003. 243 p.

395. *Bergdahl L.S.* Kärleken utan namn. Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner. Umeå: Umeå universitet, 2010. 56 s.

396. *Berglund S., Ljuslinder K.* Humor som samhällsmoral. Svenskar och invandrare på den svenska TV-humorns arena. Lund: Studentlitteratur, 1999. 252 s.

397. *Bergsten S., Elleström L.* Litteraturhistoriens grundbegrepp. Lund: Studentlitteratur, 2013. 234 s.

398. Berömda svenska böcker. Ett litterär uppslagsbok / Huvudred. S. Bergsten. Stockholm: Bokförlaget DN, 2004. 316 s.

399. Birgitta Trotzig // The Editors of Encyclopædia Britannica [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://global.britannica.com/EBchecked/topic/606755/Birgitta-Trotzig

400. Birgitta Trotzig är död // Svenska Dagbladet. 2011. 15 maj [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.svd.se/kultur/birgitta-trotzig-ar-dod_6166047.svd

401. *Blackwell M.J*. Gender and representation in the Films of Ingmar Bergman. Columbia: Camden House, 1997. 231 p.

402. *Blomqvist A., Blomqvist L.E*. Vem är vem i svensk litteratur. Stockholm: Prisma, 1999. 280 s.

403. *Brandell G*. Svensk Litteratur 1900–1950. Realism och symbolism. Stockholm: Förlaget Örnkrona, 1958. 408 s.

404. *Bredsdorff T*. De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P.O. Enquist författarskap. Stockholm: Norstedts, 1991. 263 s.

405. *Burman C*. Pippi – The hacker // Kupé. 2015. 07 aug. S. 28–30.

406. *Casson A*. Funny Bodies. Transgressional and Grotesque Humour in English Children's Literature. Repro: Högskolan Dalarna, 1997. 232 s.

407. *Glans S*. År 100dets svenskar. Stockholm: Norstedts, 1998. 310 s.

408. *Clayborough A*. The grotesque in English Literature. Oxford: Clarendon Press, 1965. 266 p.

409. *Collins J*. Uncommon cultures: popular culture and post-modernism. N.Y.: Routledge, 1989. 157 p.

410. *Cornell P*. Mannen på gatan: prostitution och modernism. Stockholm: Gidlunds förlag, 2009. 103 s.

411. *Cornell P*. Meditativ mystik // Expressen. 2014. 24 sept. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.expressen.se/kultur/konst/meditativ-mystik/

412. *Cornell P*. Människors villkor // Expressen. 2014. 03 mar. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.expressen.se/kultur/manniskans-villkor/

413. *Cornell P.* Onaturens system // Expressen. 2014. 02 oct. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.expressen.se/kultur/onaturens-system-1/

414. *Cornell P.* Paradisets Vägar: Noter till ett Förlorat Manuskript. Stockholm: Gidlunds förlag, 1987. 109 s.

415. *Cornell P.* Ragnar von Holten, syner. Stockholm: Carlsson, 2008. 62 s.

416. *Cornell P.* Öppningar. Stockholm: Gidlunds förlag, 2014. 250 s.

417. *Cornell P., Petersson F.J.* Om Ulla Wiggen. Stockholm: Axl Books, Moderna museet, 2013. 42 s.

418. *Danielsson J.* Skräckskönt. Om kärleken till groteska filmer – en etnologisk studie. Akademisk avhandling. Umeå: Umeå universitet, Text & Kultur, 2006. 203 s.

419. *Daun Å.* Svensk mentalitet. Ett jämförande perspektiv. Stockholm: Rabén & Sjögren. 1998. 269 s.

420. *Delblanc S.* Dostojevskij // Författarnas Litteraturhistoria. De utländska författarna / Red. B. Håkanson, L. Ardelius, L. Forssell. Södertälje: Författarförlaget, 1980. Vol. 2. S. 267–282.

421. *Delblanc S.* Förord till Selma Lagerlöfs skrifter. Stockholm: Bonniers Förlag, 1984. 31 s.

422. *Dellamorte D.* Svensk Sensationsfilm. En ocensurerad till den födolda svenska filmhistorien, 1951–1993. Malmö: Tamara press, 2003. 143 s.

423. Den Svenska Litteraturen. Genombrottsiden. 1830–1920 / Red. L. Lönnroth, S. Delblanc. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1999. 681 s.

424. Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1950–1985 / Red. L. Lönnroth, S. Göransson. Stockholm: Bonnier Alba, 1990. 320 s.

425. Det sköna med skönlitteraturen. Introduktioner till den samtida litteraturen på Nobelbiblioteket. Stockholm: Svenska Akademien. Distr.: Norstedts, 2009. 198 s.

426. Dialoger. Feministisk filmteori i praktik / Red. T. Soila. Stockholm: Aura förlag, 1997. 352 s.

427. Ingmar Bergman's Persona / Ed. by L. Michaels. Cambridge university press, 1999. 191 p.

428. *Edqvist S.G*. Ondskan och ordets väg // Svenska författarna genom tiderna. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1998. S. 411–412.

429. *Edsman C.-M*. Myt. Saga. Legend. Stockholm: Sveriges Radio förlag, 1968. 158 s.

430. *Edström V*. Astrid Lindgren. A Critical Study. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2000. 328 p.

431. *Edström V*. Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1992. 322 s.

432. *Edström V*. livets vågspel. Stockholm: Natur och kultur, 2002. 527 s.

433. *Ekelund A.-S*. Konsten att protestera. Om satir i litteraturen. Scripta minora № 23. Växjö: Högskolan i Växjö, 1994. 62 s.

434. *Ekman H.G*. Humor, grotesk och pikaresk. Studier i Lars Ahlins realism. Uppsala: Bo Cavefors Bokförlag, 1975. 240 s.

435. *Ekselius E*. Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996. 415 s.

436. *Enquist P.O*. Magnetisörens femte vinter. Stockholm: Norstedts Pocket, 2009. 232 s.

437. *Entzenberg C., Hansson C*. Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del. 1. Lund: Studentlitteratur, 1993. 398 s.

438. *Entzenberg C., Hansson C*. Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del. 2. Lund: Studentlitteratur, 1993. 426 s.

439. *Epshtein M*. After the Future: the Paradoxes of Postmodernism & Contemporary Russian Culture. University of Massachusetts Press, 1995. 416 p.

440. *Eriksson L.* Författarsbesök – en samtida antologi. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1999. S. 47–51.

441. Evighetens ansikte. Essayer kring, symbol och myt i konst, litteraratur och religion. Uppsala universitet: Bokförlaget Åsak, 1990. 181 s.

442. Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen / Red. L. Gustafsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970. 270 s.

443. *Forsås-Scott H.* Swedish women's writing. 1850–1995. L.: The Athlone press & NY: Atlantic highlands, 1997. 333 p.

444. *Franzén C.* För en litteraturens etik. En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2007. 236 s.

445. *Fridlund G.-O.* Göran Tunström // Svenska samtidsförfattare. Lund: Bibliotekstjänst, 1997. Vol. 1. S. 137–147.

446. *Fritzdorf* F. Symbolstudier i Sven Delblancs hedebysvit. Akademisk avhandling. Stockholm: Stockholms universitet, 1980. 145 s.

447. Författarnas litteraturhistoria. De uttländska författarna. Del. 3 / Red. M. Gustafsson och B. Håkansson. Malmö: Författarförlaget, 1982. 504 s.

448. *Granqvist I.* Fantasy-litteraturen. Virsbo: AKI-Förlaget, 1994. 35 s.

449. *Gustavsson B.* Johnsons väg till havets svall // Kultur. 2009. 14 juli.

450. *Haag I.* Det groteska – kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism. Stockholm: Aiolos, 1998. 392 s.

451. *Haar* M. The Phenomenom of the Grotesque in modern Southern Fiction. Umeå: Almqvist & Wiksell, 1983. 224 s.

452. *Hadenus S., Nilsson T., Åselius G.* Sveries historia. Borås: Bonnier Alba, 1996. 448 s.

453. *Hirdman Y., Lundberg U., Björkman* J. Sveriges historia. 1920–1965. Stockholm: Norstedts, 2012. 686 s.

454. *Hof H.* Myt och symbol. Stockholm: AB Tryckmans, 1967. 220 s.

455. *Holmberg Y.H.* Dunkla drifter och mörka motiv. Om psykologiska och romantiska thrillers från Virginia Andrews till Margaret Yorke. Lund: Bjärnum, 2001. 395 s.

456. *Holmgren S.* Dina ord, dina berättelser. Handbok för vana och ovana skrivare. Falun: ScandBook, 2011. 206 s.

457. *Hägg G.* Den svenska litteraturhistorien. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2000. 692 s.

458. Ingmar Bergman´s Persona / Ed. by L. Michaels. Cambridge university press, 1999. 191 p.

459. *Jansson B.* Episkt dubbelspel. Om faktionsberättelse i film litteratur och tv. Uppsala: Hallgren & Fallgren, 2006. 245 s.

460. *Jansson B.* Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv. Högskolan Dalarna: Kultur och Lärande, 1998. № 2. 127 s.

461. *Jansson B.* Postmodernism och metafiktion i Norden. Uppsala: Hallgren och Fallgren, 1996. 177 s.

462. *Jansson H.* Per Olov Enquist och det inställa upproret. Ett författarskap i relation till svensk debatt 1961–1986. Åbo: Akademis förlag, 1987. 211 s.

463. *Jersild P.C.* Michail Bulgakov // Författarnas litteratur Historia. De uttländska författarna 3 / Red. M. Gustafsson och B. Håkansson. Malmö: Författorförlaget, 1982. S. 248–259.

464. *Johannisson K.* Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2009. 298 s.

465. *Johansson E.* Centrum sökes. En analys av Göran Tunströms roman "Juloratoriet" som Livsberättelse // Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur / Red. C.R. Bråkenhelm, T. Pettersson. Falun: Bokförlaget Nya Doxa, 2001. S. 181–199.

466. *Jones M.V.* Dostoyevsky after Bakhtin: Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism. N.Y: Cambridge, 1990. 221 p.

467. *Jonsson S.* Marxistisk litteraturteori // Litteraturvetenskap – en inledning / Red. S. Bergsten. Lund: Studentlitteratur, 2002. 227 s.

468. *Jordahl A.* Christine Falkenland // Svenska samtidsförfattare. Del. 3. Lund: Bibliotekstjänst, 2003. S. 60–67.

469. *Järnegård S.* Heidenstam överraskar // Kultur. 2009. 5 juli.

470. *Karlinsky S.* The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Harvard univ. press, Cambridge: Massachusetts, and London, 1976. 333 p.

471. *Kayser W.* Das groteske. Odenburg und Hamburg: Gerhard Stalling Verlag, 1957. 228 s.

472. Knowledge and postmodernism in historical perspective / Ed. by J. Appleby. N.Y.: Routledge, 1996. 559 p.

473. Kvinnornas litteraturhistoria / Red. I. Holmquist, E. Witt-Brattström. Malmö: Författarförlaget, 1983. 487 s.

474. *Kärnborg U.* Vad är litteratur och 100 andra jätteviktiga frågor. Stockholm: Bokförlaget langenskiöld, 2014. 215 s.

475. *Küchen M.* Att skriva börjar här. Stockholm: Ordfront, 2007. 288 s.

476. *Larsmo O.* Majgill Axelsson blinkar till Bradbury. Lyfter fram ett skrämmande motiv i en prisbelönad bok // Dagens Nyheter. 1997. 02 dec.

477. *Larsson I.* Text och tolkning i svenska författarbiografier. Elin Wägners "Selma Lagerlöf", Elisabeth Tykessons "Atterbom" och Fredrik Böös "Verner von Heidenstam". Hedemora: Gidlunds förlag, 2003. Diss. 336 s.

478. *Lindberg M.* Carl-Johan Vallgren // Svenska samtidsförfattarna. Lund: BTJ Förlag, 2006. S. 143–150.

479. *Lindgren S.* Förord / Gogol N. Kappan. I övers. och med förord av S. lindgren. Stockholm: Fabel Förlag, 1994. 78 s.

480. *Lindström H.* Calvinol // Skrattet åt världen i litteraturen. Stockholm: Carlsson, 1993. 371 s.

481. *Littberger I.* Dykungens dotter – hos H.C. Andersen och Birgitta Trotzig // H.C. Andersens underbara resor i Sverige / Red. I. Holmqvist.

Centrum för Danmarksstudier vid Lunds universitet. Lund: Makadam Förlag, 2005. S. 107–119.

482. Litteratur & Psykoanalys / Red. L. Nylander. Stockholm: Norstedts, 1986. 353 s.

483. Litteraturhandboken / Huvudred. B. Linell. Stockholm: Forum, 1999. 848 s.

484. Litteraturlexikon. Stockholm: Natur och Kultur, 1974. 280 s.

485. Litteratursociologi: Texter om litteratur och samhälle / Red. J. Svedjedal. Lund: Studentlitteratur, 2012. 592 s.

486. *Lundin B.* Skorpans slut blir välbelyst // Expressen. 2009. 26 okt. [Электронный ресурс]. Режим доступа:http://www.expressen.se/kultur/skorpans-slut-blir-valbelyst/

487. *Lyon D.* Postmodernitet. Lund: Studentlitteratur, 1994. 114 s.

488. *Löfström* T. Majgull Axelsson // Svenska samtidsförfattare. Del. 2. Lund: Bibliotekstjänst, 2000. S. 7–14.

489. *Marklund A.* Upplevelser av svensk film: En kartläggning av genrer av svensk film under åren 1985–2000. Lund: Lunds universitet, 2004. 289 s.

490. *Meynell H.A.* Postmodernism and the new enlightenment. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1999. 198 p.

491. *Michanek* G. Litterär uppslags bok. Borås: Wahlström & Widstrand, 1996. 224 s.

492. Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur / Red. C.R. Bråkenhelm, T. Pettersson. Falun: Nya Doxa, 2002. 376 s.

493. Mystik och gudsbilder hos Sven Delblanc / Red. L. Ahlbom, H. Blomqvist. Falköping: Elanders Gummessons förlag, 2002. 108 s.

494. *Nikolajeva M.* När Sverige erövrade Ryssland. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996. 376 s.

495. *Nikolajeva M.* Selma Lagerlöf ur ryskt perspektiv. Göteborg: Lagerlöfstudier, 1991. 170 s.

496. *Nilsson M.* Mångtydigheternas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren. Från Skolbagateller till Hummelhonung. Akademisk avhandling. Växjö: Växjö University Press, 2004. 284 s.

497. *Nordlund A.* Litteraturvetenskaplig analys genom hundra år – åtta sätt att läsa Gösta Berlings saga. Stockholm: Liber AB, 2008. 336 s.

498. *Nordlund A.* Varför litteraturvetenskap? Lund: Studentlitteratur, 2013. 110 s.

499. *Nordwall-Ehrlow R.* Människan som djur. En studie i PC Jersilds författarskap. Malmö: Frank Stenvalls Förlag, 1984. 256 s.

500. *Olsson B., Algulin I.* Litteraturens historia i Sverige. Stockholm: Norstedts, 1995. 619 s.

501. *Olsson O.* I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs "De utsatta". Stockholm: Bonniers, 1988. 264 s.

502. *Ohlmarks Å., Bœhrendtz N.E.* Svensk kulturhistoria. Svenska krönikan. Stockholm: Forum, 1999. 663 s.

503. *Pehrson I.* Livsmodet i skrönas värld. En studie i Torgny Lindgrens romaner "Ormens väg på hälleberget", "Bat Seba" och "Ljuset". Uppsala-Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1993. 327 s.

504. Picaresque novel [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/459267/picaresque-novel

505. *Rabe A.* Ett magiskt realistiskt jubileum // Svenska Dagbladet. 2014. 16 feb. S. 8–9.

506. *Russell Ch.* Poets, prophets, and revolutionaries: the literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism. N.Y.: Oxford univ. press, 1985. 303 p.

507. *Russo M.* The female grotesque. Risk, excess and modernity. N.Y.–L.: Routledge, 1994. 195 p.

508. Röster om PO Enquist. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i november 1994. Stockholm: ABF, 1995. 72 s.

509. *Silverberg M.* Erotic grotesque nonsense: the mass culture of Japanese modern times. L.: Univ. of California, 2006. 369 p.

510. *Sjåvik J.* Historical Dictionary of Scandinavian Literature and Theater. Scarecrow press, 2006. 336 p.

511. *Soila T.* Att synliggöra det dolda. Om fyra svenska kvinnors filmregi. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004. 229 s.

512. *Soila T.* Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram. Stockholm: Institutionen för teater och filmvetenskap, 1991. 191 s.

513. *Steiner A.* Litteraturen i mediesamhället. Lund: Studentlitteratur, 2012. 245 s.

514. *Stenström T.* Eyvind Johnson och de svekfulla kvinnorna // Svenska Dagbladet. 2013. 10 jan.

515. *Stern D.* Parables in Midrash: Narrative Exegesis in Rabbinic Literature. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. 347 p.

516. *Strömkvist L.* Jag till liv! Stockholm: Galago, 2011. 112 s.

517. *Svedjedal J.* Ett myller utan mening? Om Stig Larsson // Samtida. Essäer om svenska fötfattarskap. Stockholm, 1990. S. 50–81.

518. *Svedjedal J.* Frihetens rena sak: Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009. 559 s.

519. *Svedjedal J.* Gurun och Grottmannen och andra sociologiska studier. Falun: Gedins Förlag. 1996. 227 s.

520. *Svedjedal J.* Ner med allt? Essäer. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2014. 350 s.

521. Svensk litteratur som världslitteratur: en antologi / Red. J. Svedjedal. Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi. Uppsala universitet, 2012. 186 s.

522. Svenska folkets bästa böcker / Red. Y. Nilsson, U. Nyrén. Borås: Diagonal Förlags AB, 1997. 130 s.

523. Svenskt Litteraturlexikon. Lund: CWK Gleerup Bokförlag, 1970. 684 s.

524. Sverige för idioter. Typ en lärobok av Kalle Lind. Malmö: Roos & Tegnér, 2014. 281 s.

525. *Tapper S., Eriksson S.* Biblisk symbolism: en undersökning om den bibliska symbolismen i Bröderna Lejonhjärta. Student teser. Universitet i Gävle. Ämnesavdelningen för religionsvetenskap, 2001. 17 s.

526. *Tenngart P.* Litteraturteori. Malmö: Glerups Utbildning AB, 2008. 197 s.

527. *Terras V.* Two bronze Monarchs // Scandinavian Studies. 1961. Vol. 33. № 3. P. 150–154.

528. The cinema of Scandinavia / Ed. by T. Soila. L.– N.Y.: Wallflower Press, 2005. 274 p.

529. *Trotzig B.* Dostojevskij, ett idolporträtt // Författarnas Litteraturhistoria. De utländska författarna. Del. 2. Södertälje: Författarförlaget, 1980. S. 267–282.

530. *Tyrberg A.* Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren. Stockholm: Carlssons, 2002. 395 s.

531. *Wikström O.* De ofrånkomliga orden. Religionspsykologiska studier i modern svensk skönlitteratur. Stockholm: Gummessons, 1982. 196 s.

532. *Wikström O.* “Jag” i Fytrtio dagar i öknen // De ofrånkomliga orden. Religionspsykologiska studier i modern svensk skönlitteratur. Stockholm: Gummessons, 1982. S. 142–167.

533. *Willén M.* Konsten att upphöja det ringa. Om Torgny Lindgrens litterära metod. Örebro: Aryos & Norma Bokförlag, 2008. 247 s.

534. *Wistisen L.* En litteratur som synliggör de osynliga // Svenska Dagbladet. 2015. 17 jan. S. 39.