

УДК 82.09

## НОВЕЛЛА Х. ГУННАРССОНА «ЗА СТЕКЛОМ» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ШВЕДСКОЙ КУЛЬТУРЫ

© 2008 г.

*Д.В. Кобленкова*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

vestnik@unn.ru

*Поступила в редакцию 19.05.2008*

Рассматривается концептуальная новелла одного из наиболее значительных шведских прозаиков Х. Гуннарссона. Произведение отражает приоритетную для современной шведской «малой» прозы технику письма и обобщает социально-психологические проблемы, характерные для современного шведского общества.

*Ключевые слова:* шведская новелла, «скандинавская культурная модель», традиция, «новый роман», событие, «я»-повествование, деноминация, антитеза, ирония, вуайеризм.

Современная шведская новеллистика, равно как и шведская «малая» проза середины XX века, к настоящему моменту является почти неизученной темой. За исключением произведений крупнейших авторов, таких как С. Лагерлёф, П. Лагерквист и Э. Юнсон, ставших лауреатами Нобелевской премии, а также нескольких антологий, появившихся в «советское» время, в отечественной переводной литературе долгое время шведские тексты фигурировали крайне редко. Определённым образом изменил ситуацию специальный «шведский» номер «Иностранной литературы» (№ 3, 2007) [1], в котором были представлены образцы современной прозы, в том числе и в жанре новеллы. В статье С. Сёдерблума «Заметки о новой шведской литературе» приводится анализ тех причин, по которым новелла прошла столь сложный путь и в самой Швеции. По утверждению автора, после успеха произведений начала XX века новеллистика долгое время была «не только классическим жанром мастеров, но и литературной подёнщиной – сомнительной формой с сомнительной ... репутацией: новеллы писались «ради денег»». Газеты и журналы «регулярно публиковали новеллы, обеспечивая стабильный заработок их авторам». В итоге к новелле стали относиться «как к «недожанру», не дотягивающему до разряда полноценных литературных произведений» [2, с. 289]. В 70-е годы новеллистика должна была уступить место коммерчески более выгодному жанру романа, обращение к которому к тому же всегда считалось признаком наивысшего мастерства. Однако в 90-е годы литературная ситуация изменилась. Новое поколение восприняло новеллистическую форму как наиболее адекватное средство отражения

психологического и социального состояния Швеции. По общему убеждению, страна потеряла к этому времени свои передовые позиции, перестала быть «золотым сечением», идеальной моделью. Предпочтение «малого» жанра в художественной литературе удивительным образом отразило идеологическое состояние общественной жизни: из-за отсутствия «скрепляющей» новой идеи, «осколочности» сознания современного человека стало невозможным появление настоящей романной формы, так как классический роман – это законченная модель мира. М. Персон иронически заметил по этому поводу, что национальная литература почти утратила надежду на появление «великого шведского романа» [3, с. 300]. В результате «малая» проза на рубеже XX–XXI веков вышла на новый уровень развития и стала своего рода шведским «мэйн-стримом».

Одним из наиболее ярких писателей новой волны является Ханс Гуннарссон (Hans Gunnarsson, р. 1966). Он дебютировал сборником новелл «За стеклом» («Вакom glas», 1996) и был удостоен премии «Катапульта» («Katapultpriset») за лучший дебют года. Далее последовали сборники «Февраль» («Februari», 1999), «Такой вечер, как этот» («En kval som den har», 2001) и романы «Проклятая зима» («En javla vinter», 2003), «Всё готово» («Allt ligger samlat», 2005), «Где-то в Швеции» («Nagon annastans i Sverige», 2007) [4, 5]. Кроме того, Гуннарссон написал сценарии к двум очень заметным картинам М. Хофстрёма (M. Hofstrom) «Жить полной жизнью» («Leva livet», 2001) и «Зло» («Ondskan», 2003). Обе картины получили награды разных международных кинофестивалей, а фильм «Зло» был номинирован на «Оскар»

как лучший иностранный фильм года. В 2002 году Гуннарссон стал лауреатом литературной премии Людвиг Нурдстрёма.

Начало этой по-настоящему успешной карьеры было положено первым сборником, и в частности его концептуальной одноимённой новеллой «За стеклом».

Произведение строится в традиционной для большинства современных шведских новелл нарративной системе, в основе которой лежит принцип «я»-повествования. У этой формы глубокие истоки, и сами шведы не скрывают определённого внимания к русской и французской литературным школам XX века. Вместе с тем подобная техника отражает общую установку ушедшего столетия, в котором нарративным принципам романа «бальзаковского типа» была найдена альтернатива – романский и новеллистический релятивизм, отсутствие «всезнающего» рассказчика, множественность субъективных сознаний, замкнутых на себе и неспособных представить единую, цельную картину. Из своих предшественников шведы, как и многие другие скандинавские писатели, называют Э. Хемингуэя, Ф. Кафку, С. Беккета и А. Роб-Грийе. Наряду с американскими и европейскими образцами упоминается имя норвежского прозаика Хьелля Аскильдсена (р. 1929), сумевшего соединить приёмы европейской модернистской литературы и принципы поэтики французского «нового романа» с традиционной скандинавской тематикой. В обзоре «Новая шведская проза», подготовленном Шведским институтом, И. Элам указывает и на шведскую «икону восьмидесятых», которые «начались в Швеции на год раньше календарной даты, когда Стиг Ларссон опубликовал повесть *«Auitsterna»* («Аутисты»). Это произведение нарушало почти все принципы повествования, в нём отсутствовали начало, середина и конец, главный персонаж был непривычно обезличен, связь с узнаваемой действительностью казалась оборванной. Реалистический роман умер, родился фрагментарный текст» [6, с. 2]. Разумеется, то, что для шведской литературы стало откровением, для французской было давно пройденным этапом, где на смену «новому роману» пришли «новейший роман» и «новые мемуары», поставившие вопрос о существовании во французской литературе постмодернизма. Вопрос о том, появится ли и в Швеции постмодернистская проза, на сегодняшний день остаётся открытым.

Кроме того, использованный в тексте Гуннарссона принцип «я»-повествования психологически очень близок шведскому менталитету, для которого характерны обособленность, за-

крытость своего мира, нежелание и невозможность постижения чужой, «иной» психологии. Швеция, как и Скандинавия в целом, стремится сохранить свою «скандинавскую культурную модель», она с осторожностью воспринимает интеграционные процессы, что, с одной стороны, даёт возможность стране не потерять национальные приоритеты, т.н. «самоидентификацию», с другой – приводит её к сложному «изоляционному» положению. Эта проблема проецируется и на уровень семейного «микромра», который отражает ситуацию в плоскости частных социально-психологических отношений. По этой причине тема одиночества, характерная для всех национальных литератур и связанная большей частью с экзистенциальным мироощущением XX века, приобретает в скандинавских произведениях исключительный масштаб и развивается в неразрывной связи с темой «скуки». Характерно, что сами шведы одним из позитивных достижений последнего времени считают тот факт, что Швеция перестала лидировать по количеству самоубийств, – проблема, которая извне многим кажется парадоксальной, если учесть степень социального благосостояния и стабильности шведского общества [7]. Однако именно синтез этих факторов приводит к столь сложному психологическому состоянию общества, в котором нет потрясений, соотносимых с теми, которые переживают «другая» Европа и мир. Система, почти не дающая сбоя, приводит к ощущению инертности, повторяемости, отсутствию динамичного движения, способного привести смысл в индивидуальную жизнь человека. В этом контексте принцип «я»-повествования оказывается не только абстрактным приёмом, но и символическим указанием на сущность представленной проблемы.

Сюжет произведения Гуннарссона также отражает современную тенденцию к минималистике. По существу, в тексте нет *события*, которое бы по-настоящему оправдало его новеллистическую природу. Но шведская проза такая, что она нередко строится не на самом событии, а на его ожидании. Событие из внешнего мира переходит в сферу психологического ощущения чего-то важного, что должно бы произойти, но не происходит или имеет не те последствия, которые восстановили бы отсутствующую гармонию. Объектом исследования вполне традиционно является шведская семья, которая, как отмечалось выше, всё чаще воспринимается в качестве микромоделей самой Швеции. Анализ закрытого внутреннего мира человека, страдающего от невозможности найти

себя в любви, в семейной жизни, обрести значимый общественно-политический статус, всё острее свидетельствует о кризисном мироощущении современных шведов, чувствующих себя неприсяжными к важнейшим мировым процессам. Творит историю кто-то другой, они только ей подчиняются. Мотив «провинциальности» Скандинавских стран можно видеть не только в литературе, но и в кинематографе, причём отсутствие «настоящей жизни» почти в равной степени ощущается как в действительно провинциальном Омоле («Fuckking Amal», 1998), изображённом в знаменитой картине Л. Мудиссона (L. Moodysson), так и в Стокгольме, представленном в фильме «Дорогая» («Darling», 2007) Ю. Клинга (Y. Kling).

Гуннарссон изображает семейную пару, которая живёт «где-то» «когда-то». Абстрактность времени и пространства также одна из ключевых черт современной прозы. Вместе с тем основное повествование строится с употреблением глаголов настоящего времени («сиду и жду», «встаю», «прислушиваюсь» и т.д. [8]. В терминах второй половины XX века это называют «циклическим настоящим временем», которое придаёт событиям характер архетипической «ритуальности» [9, с. 397]. Лишь в нескольких случаях, в интроспективных фрагментах, используется прошедшее («Когда я впервые увидел их...» и «Роланд попросил меня...» [6].

У героини, от лица которой идёт повествование, в тексте нет имени. С одной стороны, эта деноминация превращает образ в универсальный, что было характерно ещё для романтической литературы, не говоря о прозе 60-х, где «я = универсум»; с другой – это вполне конкретное свидетельство «несуществования» человека, утраты индивидуального начала, когда имя не функционирует. Тема одиночества в новелле усугубляется характеристикой других жильцов: «До них здесь жила одинокая пожилая дама, наверняка вдова, а до неё там обитал мужчина, который лежал в кровати, точно ящерица, уставившись по большей части в потолок, такое создавалось впечатление» [8, с. 235]. Очевидно, что сами лексические особенности в предложениях такого типа способны сказать больше, чем прямо сформулированная концепция.

Изображаемая автором пара уже прожила большую часть жизни, мужчине недавно исполнилось 50 лет. И это ещё один «шведский» вопрос: что делать в период, когда ты стал свободен от профессии, выпал из системы? Начинается пустое и бессмысленное существование в квартире, где у каждого своё место: у него комната с телевизором, у неё – кухня с тостером.

Они не интересуются друг другом, она не знает, какие программы он обычно смотрит. Его внешность и мимика её раздражают, для усиления эффекта автор вводит натуралистические подробности, доказывающие, что их отчуждение друг от друга равно отвращению. Он же или не смотрит на неё вовсе или смотрит «как на идиотку». Однако не только они противопоставлены в произведении: этой паре контрастна другая, что создаёт в новелле систему явных антитез.

Вторая пара живёт совсем иной жизнью. Днём их нет дома, а вечерами они, полные радости и страсти, предаются любовным играм. Их счастливые отношения становятся единственным смыслом существования тех, кто наблюдает за ними из окна своей кухни, записывая увиденное на видеокамеру. Отметим, что мотив «подглядывания», наблюдения за чужой жизнью является более чем показательным для скандинавской литературы. Например, детективный роман известного шведского писателя Х. Манкелля начинается словами: «Иногда по вечерам он брал старый английский морской бинокль и наблюдал за освещёнными окнами в доме напротив». И не менее показательно: «Но это всегда кончалось тем, что у него возникало неприятное чувство – казалось, за ним тоже наблюдают» [10, с. 5]. Подобная ситуация изображена и у Гуннарссона:

«– Мне не нравится, что камера стоит так близко к окну, кто-нибудь может заметить и заинтересоваться...»

– В тёмной комнате невозможно что-нибудь увидеть, – возражает Роланд. – Особенно если у тебя самого горит свет. Невозможно.

– Я не их имела в виду, говорю я, могут быть другие, в какой-то другой комнате, тёмной комнате.

– С чего бы это кому-то на нас смотреть? – удивляется Роланд.

– Не знаю, – отвечаю я; действительно, откуда мне знать» [6, с. 236].

В комментарии переводчика к первому русскому изданию произведений Х. Аскильдсена О. Дробот также констатирует: писатель «наблюдает за героями, которые смотрят на себя со стороны и следят друг за другом (а что бы ни у кого не оставалось сомнений в том, что речь идёт именно о вуайеризме как осознанном приёме, героям «Окружения» и «Бабьего лета» выдаётся по биноклю)» [11, с. 347].

Таким образом, недостаточность событий в собственной жизни приводит героев к сложной системе взаимонаблюдения, что даже с точки зрения этики многими в современном шведском обществе воспринимается вполне лояльно.

Противопоставляя эти разные стили жизни, Гуннарссон использует и более «частные», но столь же открытые антитезы, усугубляя подтекст новеллы жёсткой иронией: вместо эротической наполненности чувства – необходимость читать буклеты об остеклении балконов, вместо хороших книг – кроссворды, наряду с мармеладом – сыр, который «воняет потными ногами», и новый контраст: «...но я такой люблю» [8, с. 234].

К системе образов добавляются и оппозиции пространства. В комнатах наблюдателей – темнота, равно как и в их жизни, в спальне других – свет даже вечером и ночью. В описании первой пары много глаголов, но это лишь видимость движения, в изображении истинного бытия – несколько штрихов, так как содержание переполняет словесную форму.

Развязка ситуации строится на психологическом аффекте: наблюдающая пара получает то виртуальное эротическое наслаждение, ради которого герои следят за чужой любовью, но переживает его каждый в отдельности, молча, не глядя друг на друга. После этого Он уходит и закрывает за собой дверь. Тем самым граница прочерчивается ещё резче – как абсолютно непроницаемая.

Выстроенное Гуннарссоном двоемирие сталкивает два разных начала: активную форму жизни и почти полную апатию. Бессилие человека решить хотя бы собственную участь приводит его к глубоко депрессивному восприятию мира. Даже решение мелких, бытовых проблем, подобных вопросу «остеклить или не остеклить балкон», начинает зависеть от проблем куда более глобальных: «...я не уверена, что это так уж разумно. Безусловно, было бы здорово иметь возможность сидеть там осенью, когда идёт дождь, или смотреть, как идёт снег под Рождество, но это ведь и стоит недёшево, и я не знаю, у меня нет Ролландовой уверенности, что нам надо вложить деньги именно в это. А летом, что будет летом? Наверное, стёкла превратятся в зажигательные. По-моему, нам надо подождать, всё как следует обдумать, не торопиться, чтобы потом не пожалеть. Я не уверена. И это, пожалуй, типично. То, как обстоят дела сейчас, с безработицей и ЕС, с Россией? Никто ведь по-настоящему не знает, что в наши дни надо делать, так мне кажется» [8, с. 235].

Безусловно, и заглавие новеллы имеет т.н. «кодифицирующую функцию». Стёкла, линзы, зеркала, водная гладь традиционно символизируют иное бытие, альтернативный мир с принципиально другими законами. Но этот мир связан с основным как его оборотная сторона, искажение. Задача «другого» мира чаще всего заключается в выявлении трагической сущности

реальной действительности, и чем более одухотворённым становится герой, тем более проницаемой оказывается граница между оппозиционными пространствами.

Персонажи Гуннарссона не в состоянии эту границу преодолеть, они страдают пассивно, не сражаясь за иной образ жизни. Автор не случайно вводит в текст показательный символ – кроссворд, который никогда не разгадывается до конца: «Не хватает нескольких слов, и я не возьму в толк, что это могут быть за слова. Или разгадываю кроссворд, а потом обнаруживаю слова, которых просто не существует, обычно из трёх или четырёх букв, совершенно непонятных. По крайней мере, в словаре я их не найду. И тем не менее кажется, будто всё разгадано верно» [8, с. 236]. Очевидно, что сам принцип кроссвордной структуры уже показателен: каждый элемент в своей чётко очерченной клетке. Вместе с тем в кроссворде остаётся пустое пространство, где ещё может быть место творчеству, внутренней свободе. Но надежда на какое-либо откровение в этой раз и навсегда предсказуемой структуре оборачивается неспособностью её воспринять, поэтому большая психологическая гармония оказывается связана всё с той же ясной и точной достроенностью системы.

Обрисовывая картину типичной шведской жизни, Х. Гуннарссон стремится не перейти черту между иронической актуализацией проблемы и нейтрально-жизнеподобным изображением, однако ощущение критической отстранённости всегда сохраняется. В этом плане простота произведения тоже кажется иронически искусственной, как если бы автор делал скидку на возраст читателей или на их интеллект. В любом случае Гуннарссон вряд ли относит себя к типу изображённого в новелле шведского обывателя, основная проблема которого сформулирована в последней фразе текста: «Не знаю, что мне делать» [8, с. 237].

#### *Список литературы*

1. Швеция XXI века: новые голоса // Иностранная литература. 2007. № 3.
2. Сёдерблум С. Заметки о новой шведской литературе. Пер. М. Людковской и А. Поливановой // Иностранная литература. 2007. № 3. С. 289–296.
3. Персон М. Современная шведская литература: научно-фантастическое эссе. Пер. Е. Серебро // Иностранная литература. 2007. № 3. С. 297–300.
4. Albert Bonniers Forlag. Hans Gunnarsson // URL: <http://www.albertbonniersforlag.se/Forfattare/Forfattarpresentation/?personId=5460>. (дата обращения 14.05.2008).
5. Litterar essa. Hans Gunnarssons hardkokta berättelser // URL: <http://www.blaskan.nu/blaskan/>

Nummer22/Essaer/hans\_gunnarsson\_hardkokta\_berattel  
ser.html-27k. (дата обращения 14.05.2008).

6. Элам И. Новая шведская проза. Стокгольм: Шведский институт. 2002. 40 с.

7. Олунд Я. Новое кино Швеции. Стокгольм: Шведский институт. 2005. 42 с.

8. Гуннарссон Х. За стеклом / Пер. А. Афино-  
геновой // Иностранная литература. 2007. № 3.  
С. 234–237.

9. Строев А.Ф. «Новый роман» // Французская ли-  
тература. 1945–1990. М.: Наследие. 1995. С. 394–407.

10. Манкель Х. Стена. М.: Мик, 2001. 448 с.

11. Дробот О. Сочувствующий вам, мизантроп  
Аскильдсен / Аскильдсен Х. Всё хорошо, пока хоро-  
шо / Пер. О. Дробот. М.: Текст, 2002. С. 345–348.

12. Den Svenska Litteraturen. 1950–1985.  
Mediealderns litteratur. Redaktion Lars Lonnroth,  
Sverker Goransson. Goteborg: BonnierFakta Bokforlag  
AB. 1990. 296 s.

13. Hagg G. Den svenska litteratur-historien.  
Stockholm: Wablstrom-Widstrand. 1996. Tryckt hos WS  
Bookwell, Finland 2000. 692 s.

#### **H. GUNNARSSON'S SHORT STORY «BEYOND THE GLASS» IN TERMS OF THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY SWEDISH LITERATURE**

*D.V. Koblenkova*

The article examines the conceptual short story by G. Gunnarsson, one of the most outstanding Swedish prose writers. The story reflects the popular writing technique of contemporary Swedish prose and summarizes social and psychological problems typical of contemporary Swedish society.