

# ФИЛОЛОГИЯ

УДК 82

## РОМАН-ПИКАРЕСК СВЕНА ДЕЛЬБЛАНКА «ПАСТОРСКИЙ СЮРТУК»

© 2013 г.

*Д.В. Кобленкова*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

dvmk@yandex.ru

*Поступила в редакцию 17.02.2013*

Поэтика пикарескного романа Свена Дельбланка «Пасторский сюртук» рассматривается в контексте шведской пастиш-прозы 60-х годов XX века. Жанровые черты пикарескной прозы Дельбланка анализируются во взаимосвязи с философскими, социальными и психологическими проблемами, актуальными для шведской литературы.

*Ключевые слова:* шведская проза, пастиш, пикареск, эпистема, метатекст, ирония.

В начале 60-х годов XX века ряд шведских писателей обратился к жанру пастиш-романа, одной из разновидностей которого стал роман-пикареск.

Шведские литературоведы характеризуют пастиш-роман прежде всего через приём смешения стилей [1, с. 90–91], в отечественном литературоведении XX века объектом пастиша считают «сюжеты, авторский стиль, художественные течения и школы». Подчёркивается ироническое дистанцирование от материала, которое доступно «лишь знатокам первоисточников». [2, 3]. 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-эклетики конструкции» [4, с. 558], т. е. в постмодернизме пастиш несёт ещё и философскую нагрузку, входя в систему координат «постистории».

Обращение авторов XX века к литературным формам других эпох позволяет поставить и другой вопрос – о соединении в текстах разных эпистем. Понятие эпистемы [5] предполагает наличие конкретных координат: ментальных, отражающих картину мира конкретной эпохи, и языковых, очерчивающих круг стилистических возможностей текста. К стилю в широком смысле могут быть отнесены жанровые признаки, особенности фабулы, сюжета, композиции, принципы подачи портрета, пейзажа, диалога и характер авторских комментариев. К стилю в узком смысле относится набор языковых приё-

мов: выбор лексики, синтаксические конструкции, характер тропов, наличие / отсутствие элементов орнаменталистики.

Целый ряд писателей, определивших в дальнейшем судьбу шведской «условной» (т. е. нереалистической) литературы, проявили интерес к эпохе XVIII века, т. е. классической эпистеме. Само обращение молодых авторов к жанрам просветительской прозы и другой исторической реальности было показательным. И авторы, и критика не скрывали, что именно с 60-х годов Швеция кардинально преобразуется, превращаясь в технократическое общество. Благополучие страны обеспечивается успешной реализацией принципов «шведской модели», изучаемой наукой с разных точек зрения: от экономических и социальных до антропологических и психиатрических. Швеция воплотила в жизнь утопию, которой не смогла добиться ни одна другая страна в мире. Поддержка одного слоя населения за счёт другого благодаря системе налогов и распределения доходов государства привело к тому, что страна вышла на первое место по уровню жизни. 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 иных 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» [6, 7, с. 317]. Для Свена

Дельбланка (1931–1992) Швеция второй половины XX века превратилась в «страну мрака».

Чтобы провести исторические параллели, писатели чаще всего обращаются к культуре Германии, Франции и России.

«Французский акцент» и интерес к восемнадцатому столетию в романе «Пасторский сюртук» (1963) С. Дельбланка во многом объясняются 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 за исследование «Честь и память в шведской литературе XVIII века». Йоран Хэгг отмечает, что Дельбланк постоянно возвращался к литературным формам этого периода [8, S. 624] и, очевидно, в большей степени – к французским.

Роман С. Дельбланка «Пасторский сюртук» (1963) можно считать прологом к последующим шведским романам подобного пастиш-типа. Более того, это произведение, наряду с псевдо-историческим романом П.У. Энквиста «Пятая зима магнетизёра» (1964) и с романом-пикареском П.К. Ершильда «Путешествие Кальвиноля по свету» (1965), правомерно считать началом шведского постмодернизма.

Роман Дельбланка о XVIII столетии обнаруживает исключительную полижанровую структуру. Он имеет подзаголовок «Героическая история», что может иронически отсылать к роману барокко как «наиболее чистому и последовательному типу *героического романа*» [9, с. 191]. В барочном романе исключительна роль случайности, поэтому события романа организованы «как авантюры»: «они неожиданны, небывалы, экстраординарны. Отсюда и роль преступлений, всяческих аномалий, <...> его кровавый и часто извращённый характер...» [9, с. 192]. Именно такой характер носит 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» [с. 7, 153]. Помимо барочных, в романе Дельбланка можно обнаружить черты других жанровых модификаций. 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». Т.е. герой принадлежит «человечеству истории», «человечеству умерших героев и будущих жить потомков» [9, с. 131]. Так Дельбланк синтезирует элементы биографического романа и романа барокко.

Роман барокко, очевидно, можно трактовать более широко, относя к его разновидностям и роман странствия, и роман испытания. Так, «нанизывание авантюры» является признаком и первого, и второго типов. 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» [9, с. 193]. Ключевой стержень романа испытания – проверка на прочность либо избранности героя, либо святости, либо любовной верности. В более поздних вариантах – испытание на социальную пригодность (например, роман о «лишних людях»), верность политическим убеждениям, испытание философской идеи и прочее.

В романе Дельбланка странствие пастора Германа явно сопровождается испытанием: во-первых, проверкой избранности героя, а во-вторых, испытанием его романтических идеалов. Духовное испытание героя носит символический характер (ср. «Странствия Франца Штернбальда», «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» и др.). Чтобы найти общий ключ ко всем этим жанровым элементам, имеет смысл взглянуть на роман не с точки зрения персонажей, 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 плутовский роман пикарескным. Теория пикарескного романа, несмотря на использование термина, в том числе по отношению к этому роману Дельбланка, в шведском литературоведении не разработана [10, 11]. По этой причине, соглашаясь со шведскими исследователями, что это пикарескная история, внесём ряд уточнений, тем более что к XX столетию исконный роман-пикареск претерпел серьёзные изменения.

Итак, роман-пикареск – это плутовский роман, имеющий богатую традицию и знаменитых героев: от испанских пикаро до Гекльберри Финна и Скарлетт О'Хары [12]. «Плутовская повесть и плутовский роман, становясь магистральными жанрами паралитературы, функционируют в прозе до тех пор, пока не стабилизируется историко-социальная действительность» [13].

Классический пикареск обладал устойчивыми чертами: «концепция плутовского антигероя, «путешествие» как тип сюжета, принципы сатирического изображения нравов общества, бытовой комизм и элементы карнаваломеховой семантики, демократический («низ-

кий») стиль повествования» [13]. 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 были посвящены «отбросам общества». В то же время пикареск продолжал традицию «брейгелесков» – картин на бытовые сюжеты Питера Брейгеля Старшего. Это свидетельствует о возможности в пикарескном искусстве наличия второго, интеллектуального плана, что и было использовано в большинстве более поздних произведений. Например, в повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм» жанр пикареска «скрещивался» с жанром философской повести, в других случаях с жанром социального романа («Ярмарка тщеславия»), эротической прозы («Молль Флэндерс», «Мемуары Казановы»), политического романа («Признания авантюриста Феликса Круля»), социально-сатирического романа («Двенадцать стульев») и др.

В литературе XX и XXI веков часто и успешно используется жанр пикареска, равно как и другие «низовые» жанры, особенно в массовой литературе, но эти жанровые модели далеко не всегда лежат на поверхности. Характеризуя жанровую картину литературы XVIII века, С. Аверинцев замечал, что «низовые жанры были запущены, а потому свободны» [14]. В пастыш-романах как раз 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, автор, конечно, как и большинство писателей XX века, трансформирует 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, веселый жулик, криминальный пикаро» [13]. 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 [14, с. 97–98]. Дельбланк переворачивает модель пикарескного романа, показывая двойственность финала: герой достигает социального возвышения, но при этом полностью лишается романтических идеалов. 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 идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму. Этот путь может осложняться в конце разными степенями скепсиса и резиньякции» [9, с. 201]. Очевидно, Дельбланк использует пикарескную структуру с той же целью, что и Вольтер в «Кандиде».

Предложенная Дельбланком 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 «предпостмодернизма», который ещё нельзя считать постмодернизмом в чистом виде, так как у текста есть мораль, «послание», 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 является эпоха правления Карла XII (с 1682 по 1718 годы), известная как период «великодержавия». 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 переступить «границы», являлась для шведского общества недостижимой мечтой. Чем дальше страна двигалась от империи к системности и порядку XX столетия, тем сильнее литература отражала тоску по пассионарным личностям. Герой романа Дельбланка стремится, «героизуя других, создавая пантеон героев, приобщиться ему, помещать себя в него, управляться оттуда своим желанным будущим образом» [9, с. 135].

Так, интертекстуальный «героический» фон романа Дельбланка составляют библейские об-

разы (царь Давид, Моисей, Христос, Святой Христофор, змеборец 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), политики Франции, Пруссии, Австрии.

Современные исследователи подтверждают, что, несмотря на экономическое благополучие, Швеция к XX столетию утратила политическое влияние. По выражению шведского военного историка Гуннара Оселиуса, она оказалась на «скамейке запасных». Страна с великим прошлым и цивилизованным настоящим искала выход в иных исторических мирах, одним из которых стала эпоха XVIII века. Её символом для Дельбланка были французские просветители и Гёте. Однако сам 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 романе Дельбланк. В то же время как писатель, владеющий разными стратегиями письма, Гёте во многом предвзял формы дневникового «я-повествования», «субъектные» и «фрагментарные» тексты, отражающие интерес к приватному, а не планетарно-эпическому, к поиску личной идентичности в контексте германоскандинавской культуры.

Вторая черта романа Дельбланка – «чужое» пространство. Это позволяет автору романа нового типа использовать «отстранённый» временной и культурный план как материал для вольной интерпретации, уже как объект «отстранения», иллюстрацию искусственно заданной идеи. Действие романа перенесено в Пруссию эпохи Фридриха Великого, в город Бреславль (территория нынешней Польши, г. Вроцлав). Выбор Пруссии как места действия можно истолковать с нескольких точек зрения. Пруссия – пример преходящего 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, т.е. утверждение национальных приоритетов в искусстве без стремления превзойти «большие

литературы» в области формы и утверждении этических ценностей.

В то же время Фридрих Великий – символ «немецкого возрождения». Романтик, «король-философ», противостоявший в молодости отцу Фридриху I, «королю-солдату», поклонник Франции, друг Вольтера, просвещённый монарх-абсолютист. Именно Фридрих II является покровителем оперного искусства, создателем Берлинской академии наук, первой публичной библиотеки. Он отменяет пытки, легализует свободу прессы, разрабатывает законы о «Всеобщем гражданском праве», проявляет исключительную для лютеранского государства веротерпимость. В статье о другом романе Дельбланка известный шведский литературовед Ю. Сведьедаль писал, что для Дельбланка в ранних романах основной проблемой было столкновение интеллекта и власти [15, с. 91]. И здесь мы видим этот конфликт.

Для выбора места действия важно также, что Пруссия – постоянно воюющая страна, поэтому здесь возможны подвиг, воинская слава, о которой мечтает главный герой – беглый пастор-романтик Герман. «Военный» контекст позволяет также создать множество авантурных сюжетных коллизий – основу пикарескного романа, поскольку усиливаются концентрация событий, их качество и эмоциональный накал. Выбор Пруссии, таким образом, не случаен.

Третья черта пикареска 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 авантурного времени, читатель не сразу понимает, сколько месяцев или лет проходит между описанными эпизодами. На протяжении романа Герман является сначала пастором, затем нищим странником, гостем Гёте, несчастным рекрутом, великим полководцем, актёром в гроте, собеседником Фридриха Великого и, наконец, наследником царской фамилии – сыном принцессы Софии Амалии и графа фон Притвица. В этом он полностью соответствует классической протестицистности 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 процесс его жизни – циклическое движение от идеализма к скептицизму. Однако каждая ситуация – это философская возможность познать либо ничтожество жизни, либо величие и славу.

Роман Дельбланка об истине и её утрате. В этом произведении, как и в классической пикареске, звучит то голос автора, то голос героя. Дельбланк использует не только форму «я»-повествования, но и приём «потока сознания». Бедный пастор, являвший собой «помесь сатира, бродяги и учёного хама» [7, с. 246], начинает с мечты об «улучшении общества и рода человеческого» [7, с. 153], не желая смириться: «Лучше петь фальшиво, чем медленно умолкать, подчиняясь принуждению» [7, с. 251]. Как Раскольников и Рафаэль де Валентен, Герман пробует себя в философском сочинительстве: он пишет исследование «О нетерпении и мрачности». Его влечёт идея избранности, которая приводит к разрыву с привычным кругом 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 к эстетике куртуазных романов. В них воспевали Деву Марию как Даму [16, с. 253–255], Герман вместо Бога воспекает Эрменлиндю. С момента отказа от пасторского сана герой выпадает из психологического времени томительных ожиданий своей участи и переходит в авантурное время странствия. Прусские реалии в романе, безусловно, квазиисторичны и служат фоном для постановки обозначенных проблем.

Образ беглого священника, отправившегося 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 христианской концепции Лагерлёф отступники всегда проходят три стадии: преступление, наказание и примирение. Её романы близки к агиографическому канону. Атеист Дельбланк выстраивает роман иначе. Примирение с реальностью происходит через деградацию героя и трактуется как поражение. Таким образом, Дельбланк использует и другую черту пикареска – «анти-житие» (по выражению Д. Гачева). По существу, Дельбланк, как и ряд его современников, вступает в заочный спор с концепцией Лагерлёф, доказывая ошибочность идеи смирения. При этом во всех случаях центральной остаётся тема личной идентичности, безусловно, ключевая для всей шведской литературы.

Ещё одна черта пикарескной прозы – наличие антиномичных «парных» героев. Пожалуй, самыми яркими можно считать Дон Кихота и Санчо Пансу, Панглосса и Мортена, Бендера и Кису Воробьянинова. Дельбланк усиливает ус-

ловность и 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 Герман и Ганс оттеняют друг друга, оставаясь едиными в главном – в нежелании смириться. Их общность подчёркнута первыми буквами имён, роднящими их с Гёте, Гофманом, Гауфом. Однако в финале с интеллектуалом Германом происходит метаморфоза. Облечённый властью, он гротескно превращается в тирана, принимает реальность, отказывается от борьбы. Простолюдин Ганс, напротив, остаётся верен себе и покидает замок Германа. В Гансе дух непокорности изображён как естественный, как чувство справедливости; в образе Германа – как результат индивидуализма, осознанного стремления к избранничеству. Напомним, что имя Германн выбрал для своего героя Пушкин в «Пиковой даме», так как ассоциировал его с персонажами немецкого романтизма, с индивидуализмом, иррациональностью, предполагающей трансформацию личности.

При создании системы образов Дельбланк, как было отмечено, использует антитезы и приём двойничества, портреты героев созданы с помощью гиперболизации, которая распространяется и на качества героев. Гипербола становится в романе основой построения авантурных ситуаций. Отметим, что Дельбланк не использует фантастических допущений, сохраняя жизнеподобие пикарескного повествования.

Ещё одна черта пикареска – встреча персонажа с ключевыми представителями эпохи. Дельбланк отказывается от прямых фантастических допущений, поэтому встреча Германа с Фридрихом Великим и Гёте теоретически жизнеподобна, включена в квазиисторическое время. Лишь в одном случае Дельбланк применяет фантастический приём – в эпизоде встречи Германа с давно умершим герцогом де Вилларом, символизирующим воинскую доблесть. В этой сцене герцогу 130 лет, и именно он дарует Герману возможность почувствовать себя во главе войска в сражении с австрийцами. В этом эпизоде используется сказочное время барочного романа. Временные смещения в XX веке воспринимаются как неотъемлемые черты пастыш-романов. Однако отличие романа Дельбланка от ранних пикаресков состоит в ослаблении плутовской интриги и усилении философско-психологического плана. Его роман – это ро-

ман-дискуссия: здесь большую роль играют внутренние монологи Германа 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 четвергование на его глазах ближайшего друга – лейтенанта гвардии Ганса Каттэ. В утрированной форме Дельбланк представляет развёрнутый монолог Фридриха, внушающего Герману абсурдность романтических мечтаний о переустройстве человечества. Если Герман в романе задуман как травестированный образ Раскольникова, пикаро-философ, мечтающий о славе, то Фридрих – это антираскольников, фактически Порфирий Петрович, который признаётся в том, что в молодости следовал тем же идеям, а впоследствии понял их губительность. Концептуальная тема романа – соотношение реального и возможного – приобретает пессимистический характер: необходимо принять реальность, так как «возможности» (терминология Дельбланка) не в человеческой власти, а стремление изменить реальность, т. е. использовать возможности, приводит к ещё большему злу.

Фридрих рассказывает также поучительную историю о сапожнике из Химмельсдорфа, который, уверовав в своё предназначение и стремясь изменить греховную человеческую природу, приказал крестьянам истребить всех младенцев младше 10 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 как лучше себе и другим. Хотел спасти человечество, совершить великое очистительное преобразование... Видишь теперь, что есть лишь один способ жить, не причиняя вреда, – жить в безнадежности, совершенно беспросветной, как арктическая ночь, и не стремиться к возможностям, которые лишь усугубят зло» [7, с. 350].

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» [7, с. 355, 356].

Так «великая» прусская история становится параллелью к шведской истории, в которой романтизм тоже сменился отрицанием избранности и покоем. Дискуссии XX века об индентичности, поиске Швецией своей истинной роли в истории ностальгически рассматриваются в контексте XVIII столетия, в котором ещё жили выдающиеся личности и ещё были возможны великие деяния.

Образ Гёте трактуется, очевидно, в этом же контексте, хотя и остаётся в романе наименее определённым. Его имя не названо, он сам называет себя фамилией Штайн и остаётся человеком-загадкой. Путешественник, поэт, исследователь физической и духовной жизни, ботаники, оптики, анатомии; эстет, эпикурец, скептик... Универсальная фигура, не поддающаяся чётким комментариям. Дельбланк не называет его открыто, давая читателю возможность угадать того, кто скрыт за псевдонимом. Такой приём показывает ещё одну особенность и без того полижанрового романа Дельбланка – приём «романа с ключом». К этому приёму обращаются и другие шведские писатели 60-х годов.

Гёте 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 продолжающий 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» [7, с. 264]. Известно, что Гёте от создания дерзновенных героев пришёл к необ-

ходимости самоограничения, которую стал считать высшей добродетелью.

Все исторические лица в романе рассуждают о героическом начале, о «возможностях», которые впоследствии приводят к разочарованию. Все выносят приговор идеям Германа, отказывая человечеству в улучшении его природы, констатируя неизбежность торжества существующей системы и необходимость смириться. Дельбланк определённо проводит параллели с современной ему ситуацией.

Назовём ещё одну черту романа Дельбланка – возвращение к утопическим и антиутопическим идеям XVIII века, что в контексте шведской литературы 60-х годов 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 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...» [7, с. 167].

«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 ней экономическое неблагополучие казалось незначительным злом. Во второй половине XX века политическая проблема была решена, и объектом критики стала уже социально-экономическая ситуация. Идея диссидентов была прежней: «Нельзя покорствоваться и терпеть» [7, с. 371]. По этой логике идея преобразования мира воспринимается как идея движения, как стремление снять с себя «пасторский сюртук», вдохнуть свободы и идти дальше, в отличие от идеи покоя, установившегося «рая на земле», в котором остановилось мгновение, поскольку кому-то оно показалось прекрасным.

Особую роль в романе играет ироническая стилизация, т. е. стиль в узком смысле. Любопытно, что стиль романа неровный. Вначале текст изобилует тропами: сравнениями, метафорами, лирическими приёмами психологического параллелизма, включая снижающие зоо-

морфный и инсектный коды (доминируют образы мух и жаб). Постепенно иронический орнаментализм барокко редуцируется, стиль становится всё более номинативным с более явными антитезами на разных уровнях: пространственном, психологическом, социальном, философском. Усиливаются мотивы гедонизма, эротического либертинажа, включая гомосексуальную тематику. В стиле начинают доминировать элементы «чёрного» рококо, предвещающие 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 ограничена по сравнению с описательной, драматический модус повествования заменяется картинным (панорамным): большая часть событий не «показывается», а «рассказывается». Центральное место занимают внутренние монологи героя и философские дискуссии. Эти черты присущи романам и XVIII века, и XX столетия, следовательно, классическая и современная эпистемы находятся в гармоничном синтезе. Метатекстовая структура пастиш-романа «лежит на поверхности» и сама является предметом читательского наслаждения, поэтому произведение такого типа позволяет совершить филологическое путешествие, увидеть движение литературных форм. В то же время повторяемость жанровых моделей символически указывает на повторяемость исходных ситуаций. Следовательно, ключевую задачу романа можно видеть в создании социально-философской параллели между двумя историческими этапами.

#### Список литературы

1. Knådan tradition: pastischen under 1960-talet // Lönnroth L. Sverker Göransson. Den Svenska Litteraturen. Medieålderns litteratur. 1950–1985. Stockholm: Bonnier Alba, 1990. 320 S.
2. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Отв. редактор В. Бычков. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.
3. Пахсарьян Н.Т. Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо // Пародия в русской и зарубежной литературе. Смоленск: Смоленский педагогический университет, 1997 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-97a.htm>.
4. Можейко М.А. Пастиш // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
5. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб.: А-сид, 1994. 408 с.
6. Delblanc S. Prästkappan. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2004. 215 S.

7. Дельбланк С. Пасторский сюртук / Пер. с шведского Н. Фёдоровой. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 382 с.
8. Hägg G. Den svenska litteraturhistorien. Stockholm: Wahlström&Widstrand, 2000. 692 S.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
10. Ekman H.G. Humor, grotesk och pikaresk. Studier i Lars Ahlins realism. Uppsala: Bo Cavefors Bokförlag, 1975. 240 S.
11. Picaresque novel [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/459267/picaresque-novel>.
12. Миленко В.Д. Пикареска в русской прозе 20–30-х годов XX века: генезис, проблематика, поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Симферополь, 2007. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vika-milenko.narod.ru/stati/avtoreferat/>.
13. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М. 1986. С. 104–116.
14. Чамеев А.А. Дефо // Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения / В.Д. Алташина, И.В. Лукьянец, Л.Н. Полубояринова, А.А. Чамеев. М.: Академия, 2010. 240 с.
15. Svedjedal J. Gurun och Grottmannen och andra sociologiska studier. Falun: Gedins Förlag. 1996. 227 S.
16. Смолицкая О.В. Куртуазная любовь // Словарь средневековой культуры / Под ред. А. Я. Гуревича. М.: РОССПЭН, 2003. 632 с.

### SVEN DELBLANC'S NOVEL «THE CASSOCK» AS A PICAESQUE TALE

*D.V. Koblenkova*

The poetics of Sven Delblanc's picaresque novel «The Cassock» is considered in the context of Swedish pastiche-prose of the 1960s. The style of Delblanc's picaresque prose is analyzed in connection with philosophic, social and psychological problems currently important for Swedish literature.

*Keywords:* Swedish prose, pastiche, picaresque, episteme, metatext, irony.