

ГЛАВА 1

Д. В. Кобленкова

СЛАБОСТЬ И ВЛАСТЬ: ЛИЧНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ И ШВЕДСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Я. СЁДЕРБЕРГ, С. ЛАГЕРЛЁФ, Ч. ЮХАНССОН)

Вопрос о влиянии русских классиков на шведскую литературу не раз ставился отечественными и скандинавскими исследователями¹. Согласно их наблюдениям, наибольший интерес шведские писатели проявляли к произведениям Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, Д. С. Мережковского, М. Горького. Отдельной проблемой является вопрос перевода произведений и фактического знакомства шведских авторов с русской словесностью. Они могли узнавать ее в раннем датском варианте и не оставить об этом никаких свидетельств. В этом случае целесообразно говорить о предполагаемом литературном контакте, типологических схождениях и конвергенциях.

Практически не изученной является проблема влияния Гоголя на шведских прозаиков и поэтов рубежа XIX—XX вв. В данной главе предлагается сопоставительный анализ повести Н. В. Гоголя «Шинель» (1842) и новеллы Яльмара Сёдерберга (Hjalmar Söderberg, 1869—1941) «Шуба» («Pälsen», 1897)², а также повести «Записки сумасшедшего» (1835) и романа Сельмы Лагерлёф (Selma Lagerlöf, 1858—1940) «Император Португальский» («Kejsarn av Portugallien», 1914)³. Дается характеристика постмодернистского биографического романа шведского писателя Челя Юханссона (Kjell Johansson, р. 1941) «Лицо Гоголя» («Gogols ansikte», 1989)⁴.

¹ Шарыпкин Д. М. Русская литература в скандинавских странах. Л.: Наука, 1975. 220 с.; Nikolajeva M. När Sverige erövrade Ryssland. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996. 376 s.

² Söderberg Hj. Pälsen // Historietter. Stockholm: Bonner, 1898. 108 s.

³ Lagerlöf S. Kejsarn av Portugallien. Stockholm: Albert Bonnors Förlag, 2005. 223 s.

⁴ Johansson Kj. Gogols ansikte. Stockholm: Norstedts förlag, 1989. 311 s.

Исследуя новеллу Сёдерберга «Шуба», шведские критики далеко не всегда упоминают о влиянии Гоголя⁵. Однако в современных рецензиях открыто заявляется, что Сёдерберг развивает некоторые мотивы русской «Шинели»⁶. Следовательно, к настоящему моменту этот факт считается установленным. «Русская» литературная параллель могла обратить на себя внимание по той причине, что в конце XX в. «Шинель» была самым востребованным произведением Гоголя в Швеции. На значение повести указывают и количество переизданий в разных переводах, и те оценки, которые она получила⁷. Из отечественных работ по проблеме влияния Гоголя на прозу Сёдерберга отметим тезисы И. Александровой⁸.

Произведение Сёдерберга «Шуба» входит в новеллистический сборник «Истории» (1898). Миниатюры объединены философско-психологической проблематикой и являются образцом лирической прозы автора. В тексте Сёдерберга можно выявить несколько тем

⁵ *Cassirer P.* Pälßen // *Stilen i Hjalmar Söderbergs «Historietter»*. Göteborg: Elanders boktryckeri aktiebolag, 1970. S. 48—61; *Holmbäck B.* *Historietter // Hjalmar Söderberg och passionerna*. Borås: Natur och Kultur, 1991. S. 26—29.

⁶ *Björk P.* En bokrekommendation. Kappan av Nikolaj Gogol [Эл. рес.]. Электр. ст. [Швеция]. URL: <http://www.poeter.se/Las+Text?textId=337067> (дата обрац. 18.08.2013).

⁷ *Dahl S.* *Ukrainaren Gogol // Gogol N. Ukrainska noveller. Översättning från ryska av Ellen Rydelius*. Uddevalla: Bohusläningens AB, 1969. 218 s.; *Fält E.* *Om Gogol // Tre ryska klassiker. Pusjkin, Gogol, Tjechov med parallellöversättning och kommentar*. Uppsala: Uppsala universitet, 1993. S. 65; *Jangfeldt B.* *Efterskrift // Gogol N. En dåres anteckningar och andra berättelser*. Stockholm: Wahlström och Widstrand, 1978. S. 314—319; *Lindgren S.* *Förord // Gogol N. Kappan. I översättning och med förord av Stefan Lindgren*. Stockholm: Fabel Förlag, 1994. S. 5—10; *Gogol N.* *Överrocken. Återberättad av Staffan Skott. Illustrationer av Fibben Hald*. Stockholm: Bergs Förlag, 1988. 46 s.; *Rydström S.* *Nikolaj Gogol // Gogol N. Döda själar. Översättning från ryska av Sören Rydström*. Uddevalla: Bohusläningens AB, 1971. S. 5—6; *Wickman A.* *Nikolaj Gogol // Gogol N. Porträttet. Översättning av Asta Wickman*. Uddevalla: Bohusläningens AB, 1977. S. 5—7.

⁸ *Aleksandrova I.* «The Furcoat» by H. Söderberg and «The Övercoat» by N. Gogol: Som literary parallels // *The First Scandinavian Ph. D. Conferens in Bergen*. Bergen: Universitet i Bergen, 2005. S. 5—6.

«Шинели», однако писатель развивает их в контексте собственных размышлений о самоидентичности человека.

Концепция Сёдерберга отражает модернистскую точку зрения на смысл человеческого бытия. В новелле главный герой доктор Хенк рассматривается в контексте философско-психологических идей автора, находившегося под влиянием философии Кьеркегора. Приоритетными для Сёдерберга были идеи онтологического одиночества мыслящего, но слабого человека, страх перед различными формами социального и психологического общения. Состояние его персонажа отражало настроение шведской интеллигенции: кризис семейных отношений, убеждённость в фатальной невозможности счастья. В шведской прозе и драматургии этого периода усиливается тема гендерного взаимодействия полов, акцентируется феминистское начало, чему немало способствовало провокационное творчество А. Стриндберга.

В жанровом отношении текст Сёдерберга — небольшая новелла, состоящая из пяти сюжетных эпизодов и занимающая две страницы текста. Первый эпизод изображает возвращение доктора Хенка домой в рождественский полдень. Данная часть включает в себя внутренний монолог героя, находящегося в депрессии. Таким образом, трагическое самоощущение Хенка — это проекция его представления о себе, лирический «поток сознания», в отличие от эпического стиля гоголевской «Шинели», созданной — при всех особенностях повести — в эпоху натуралистического метода критического реализма. В новелле Сёдерберга сообщается, что «доктор Хенк был бледен и худ. Одни после женитьбы полнеют, другие худеют. Доктор Хенк похудел»⁹. Герой размышляет о последнем прожитом годе, неудачах в карьере и скорой смерти. Причём Хенк хотел бы умереть до конца января, чтобы не платить «проклятую страховку». Бессилие перед современными формами буржуазного общества выражается в типично шведской форме эскапизма. Размышления доктора прерываются неожиданно появившимися санями, зацепившими и порвавшими его пальто.

⁹ Сёдерберг Я. Шуба / Пер. Т. Тумаркиной // Шведская новелла XIX—XX веков. М.: Художественная литература, 1964. С. 150.

Второй эпизод — посещение Хенком старого друга Юна Ричардта, ставшего директором новой фирмы. Он богат и помогает семье Хенка материально. Увидев рваное пальто, тот предлагает доктору дойти до дома в его шубе.

В третьем эпизоде изображено возвращение Хенка домой в дорогой шубе, сразу изменившей его внутреннюю самооценку. Он чувствует прилив сил, гармонию с собой и миром. «А ведь это благодаря шубе, — думал он. Будь я умнее, я бы уже давным-давно купил себе шубу в рассрочку. И чувствовал бы себя уверенней, да и люди относились ко мне с большим уважением. Ведь доктору в шубе на меху никто не решится заплатить такие гроши, какие платят врачу в обычном пальто с потёртым воротником»¹⁰. Далее он размышляет об отношениях с женой, которая была бедной девушкой, поэтому охотно вышла за него замуж, хотя с юности была равнодушна к Ричардту. Сейчас, когда тот стал состоятельным, а Хенк, напротив, обеднел, она стала особо ласкова с другом семьи. «Но вот если бы я зарабатывал побольше, и у меня была шуба, она, несомненно, снова полюбила бы меня»¹¹, — размышлял доктор.

В четвёртой части представлена кульминация. В тёмной прихожей квартиры жена Хенка принимает его в чужой шубе за Ричардта и со словами: «Густава ещё нет дома» обнимает и целует его. Хенку всё становится ясно, однако он нежно гладит её по голове и говорит: «Нет, он дома».

Пятый эпизод — развязка, которая построена на открытом контрасте. В кабинете Хенка оба героя — сам Хенк и его счастливый соперник — ожидают рождественского ужина, причём любовник, находящийся в чужом доме, «полулежит», а доктор, напротив, «примостился» «в уголке дивана, весь съёжившись»¹². Более того, Хенк произносит слова благодарности Ричардту, в том числе за шубу, которая подарила ему счастливые минуты в жизни. Таким образом, шуба, как и шинель у Гоголя, даёт возможность избавиться от комплекса слабого и социально униженного человека, и доктор на время становится тем, кем хотел бы быть. Сёдерберг усили-

¹⁰ *Сёдерберг Я.* Шуба. 150.

¹¹ Там же. С. 151.

¹² Там же. С. 152.

вает этот мотив, свидетельством чего является эпизод возвращения доктора домой. Шуба даёт ему кратковременную возможность, пусть на малое время, преодолеть неудовлетворённость, которую он испытывал и в любовной, и в социальной сферах, возможность почувствовать счастье, которого он никогда не знал прежде. В финале герой вновь лишён идеального состояния, возвращён к своему истинному «я», фатально признаёт поражение и желает лишь смерти.

Поэтика шведской новеллы ориентирована на реалистическую психологическую прозу, но с установкой на философско-религиозное понимание явлений жизни. Личность доктора Хенка трактуется Сёдербергом экзистенциально: ему важно показать выбор между пассивным поражением и возможностью активного сопротивления обстоятельствам. Его герой не преобразовывает действительность, а принимает её как неотвратимый закон и отчасти наслаждается своей болью. Рефлектирующий эскапист с мазохистскими проявлениями — характерный персонаж скандинавских текстов конца XIX в. Сёдерберг в данном случае близок к Гамсуну и его неоромантическим образам.

Наряду с этим писатель демонстрирует понимание любви и смерти, характерное для целого ряда авторов декадентской эпохи (К. Гамсун, А. Стриндберг, Г. Гейерстрам, А. П. Чехов). Любовь может носить лишь фрагментарный характер, быть «мгновением», контрастирующим с повседневностью. В контексте идей Кьеркегора доктора Хенка можно считать «эстетом», человеком, полагающимся на судьбу, снимающим с себя ответственность за происходящее и не стремящимся изменить себя под какой-либо идеал¹³.

Новелла воспринимается неоднозначно. С одной стороны, это повествование о «чужой» судьбе, потере личной идентичности, так как доктор понимает, что много лет занимает чужое место. С другой — он получает то, что заслуживает, и его слабость можно понимать как соответствие истинному «я». Сёдерберг не даёт авторских комментариев, оставляя текст, за редким исключением, пространством субъективных размышлений героя. Таким образом, прозаик уходит от социального и христианского смысла созданной в XIX в. повести Гоголя, интерпретируя человека в координатах ев-

¹³ Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Культурная революция, 2010. 488 с.

ропейского модернизма рубежа веков и в соответствии с личными философскими убеждениями. На смену «маленькому» человеку реализма приходит «слабый» человек шведского экзистенциализма. В то же время Сёдерберг сохраняет в новелле главный сюжетный элемент пратекста: вещь становится эквивалентом другого жизненного пути, иного социального и личного статуса. Фактически писатель повторяет мысль Гоголя о ничтожности личности в сравнении с материальным миром, становящимся критерием оценки в условиях новой цивилизации. И Башмачкин, и доктор Хенк способны проявить личную значимость только через вторичные качества.

В одном из комментариев к тексту произведения обращает на себя внимание стремление трактовать историю с шубой как попытку индивида незаслуженно стать не тем, кто он есть на самом деле, иными словами, превратиться из «лягушки в короля», из Золушки в принцессу, заняв чужое место¹⁴. Писатель не сочувствует, а, напротив, обвиняет Хенка за неверно начатый путь: заведомо нечестную женитьбу (он занял не свое место), а затем и за использование чужой вещи, которой он не соответствует. Трагедия, как пишет критик, заключается в том, что изменить положение вещей невозможно, иллюзия исчезнет, и король вновь неизбежно превратится в лягушку, которой он в действительности и является¹⁵.

Второй любопытный момент, на который указывают многие шведские рецензенты, связан с образом женщины, характер отношений с которой является, по их убеждению, критерием мужской состоятельности, что также свидетельствует не в пользу доктора¹⁶.

¹⁴ *Dubravko D.* Hjalmar Söderbergs Pälsen [Электронный ресурс]. Электр. ст. [Швеция]. URL: <http://www.goto.glocalnet.net/kultur1/kultur3/hjalmar.htm> (дата обращения 18.08.2013).

¹⁵ Там же.

¹⁶ *Cassirer P.* Pälsen // *Stilen i Hjalmar Söderbergs «Historietter»*. Göteborg: Elanders boktryckeri aktieföretag, 1970. S. 48—61; *Holmbäck B.* Historietter // *Hjalmar Söderberg och passionerna*. Borås: Natur och Kultur, 1991. S. 26—29; Hjalmar Söderbergs Pälsen [Электронный ресурс]. Электр. ст. [Швеция]. URL: <http://www.goto.glocalnet.net/kultur1/kultur3/hjalmar.htm> (дата обраш. 18.08.2013); *Björk P.* En bokrekommendation. Kappan av Nikolaj Gogol [Электронный ресурс]. Электр. ст. [Швеция]. URL: <http://www.poeter.se/Las+Text?textId=337067> (дата обращения 18.08.2013).

В одном из обзоров предлагается прочтение новеллы Сёдерберга по методологии Ж. Лакана¹⁷. С этой точки зрения, любовь женщины и мягкая тёплая шуба являются метафорами материнского лона, куда Хенк, как и всякий другой, мечтает вернуться, поскольку ничто в полной мере не может восполнить утраченного рая¹⁸. Отметим правомерность подобного подхода, поскольку в обоих случаях авторы использовали предмет женского рода (шинель и шуба), поэтому персонификация женского начала едва ли случайна. Добавим, что в Швеции существует краткое переложение «Шинели» Гоголя, в котором её интерпретатор С. Скотт усиливает черты рождественской сказки¹⁹. В этом контексте повесть Гоголя воспринимается как аналог жития святого²⁰.

Однако есть и иное, социологическое, толкование текста «Шинели». В предисловии к основному шведскому изданию отмечается, что в повести бедный чиновник смог восстать против системы, т. е. осуществить то, что боятся сделать обычные шведы. Ответ на вопрос, является ли причиной бессилия человека его психология, фатум, Бог или социальные законы, лежит исключительно в плоскости авторской философии жизни и никогда не является исчерпывающим.

Помимо «Шубы» Сёдерберга, рецепция гоголевских текстов явно прослеживается в романе крупнейшей шведской писательницы Сельмы Лагерлёф «Император Португальский». Ее творчество содержит в себе черты неоромантизма, оно пронизано влиянием языческого мистицизма исландских саг и в то же время этически чётко ориентировано на утверждение христианской идеологии. Присущее писательнице утопическое утилитарное понимание христианства сближает её с теоретиками христианского социализма. Последнее обстоятельство долгое время служило препятствием для изучения ее произведений в России.

¹⁷ Hjalmar Söderbergs Pälsen [Эл. pec.] Электр. ст. [Швеция]. URL: [http:// www.goto.glocalnet.net/kultur1/kultur3/hjalmar.htm](http://www.goto.glocalnet.net/kultur1/kultur3/hjalmar.htm) (дата обращения 18.08.2013).

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Gogol N. Överrocken. Återberättad av Staffan Skott.*

²⁰ В мировом гоголеведении также есть подобные подходы к интерпретации повести Гоголя. См., например, исследования Ч. де Лотты.

Говоря о Лагерлёф, исследователи пишут о бесспорном, подтверждённом ею самой влиянии Достоевского. Что же касается Гоголя, то есть основания предполагать, что она была знакома с повестью «Записки сумасшедшего», темы которой нашли отражение в романе «Император Португальский»²¹. Об этом свидетельствует его мотивная структура и явная аллюзия на образ «короля Испании».

Роман был создан Лагерлёф в 1914 году после получения ею Нобелевской премии и считается нравственным завещанием писательницы. В основе сюжета лежит история бедного крестьянина Яна Андерссона, дочь которого из-за притеснений хозяина, стремящегося отобрать у бедной семьи землю, принимает решение отправиться в Стокгольм, чтобы заработать нужную сумму. Первое потрясение, которое переживает отец, связано с осознанием истинных причин отъезда дочери: она стремится бежать из нищеты в Стокгольм в поисках свободы и счастья. Отец продолжает верить в их духовное родство и находит оправдания ее поступку. Но девушка уезжает и не возвращается. Каждый год он приходит на пристань, ожидая дочь, пока не узнаёт, что её видели в городе одетой «как императрица». Несчастный отец понимает, что дочь предала нравственные ценности семьи и превратилась в состоятельную проститутку. С этого эпизода, т. е. как и у Гоголя в «Записках сумасшедшего», с момента психологической травмы, начинается безумие героя. Помимо гоголевских аллюзий, роман обнаруживает рецепцию шекспировских мотивов, что даёт основания называть Яна Андерссона шведским королём Лиром²².

Лагерлёф, используя приём всезнающего рассказчика, периодически переходит на точку зрения персонажа, воспроизводя логику его рассуждений. Трудность писательской задачи состояла в том, чтобы передать ход мысли больного человека. Отец стремится оправдать и возвысить своего ребёнка, утверждая, что раз красавица Клара-Гулля стала императрицей, то она должна отправиться в свою цветущую страну Португалию, где нет горя и бедности.

²¹ О возможном знакомстве Лагерлёф с текстом Гоголя писали В. Эдстрём и М. Николаева.

²² *Edström V. Kejsarn av Portugalien — en svensk kung Lear // Selma Lagerlöf. Livets vågspel. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 2002. 586 s.*

А поскольку он её отец, то и он должен восприниматься всеми как император Португальский. Так, в романе мотив утопического рая переплетается с мотивом искушения властью. Герой использует «имперские» атрибуты, доставшиеся после умершего хозяина усадьбы, прикрепляет к одежде золотые звёзды из фольги и в таком виде появляется на деревенских мероприятиях. Люди, знающие о его трагедии, прощают бедному крестьянину самообман и называют «императором».

Общая черта, связывающая тексты Гоголя, Сёдерберга и Лагерлёф, заключается в критике персонажей, которые, при всех отмеченных добродетелях, не чужды стремления к социальному и психологическому возвышению. Отметим, что герой Лагерлёф в своём фиктивном обличе хотел бы не просто равных прав в социуме, но настоящей власти над «подданными». Однако, в отличие от героя Сёдерберга доктора Хенка, Ян Андерссон, в соответствии с христианской доктриной автора романа, «эволюционирует». Персонаж размышляет над тем, что необходимо удержаться от высокомерия и презрения к низестоящим. «Он должен был постоянно помнить, что все люди сделаны из одной и той же материи, что все происходят от одной и той же родительской пары, что все мы слабы и грешны, а посему, в сущности, одному нечем хвалиться перед другим»²³. Этот урок, безусловно, продиктован самой Лагерлёф, близкой к позиции общинно-христианского социализма и использующей в предложении местоимение «мы». Ее герой лишён разума, но именно в этом состоянии он обретает способность предвидения²⁴. Поведение Яна Андерссона можно считать формой духовного эскапизма, которая дублируется благодаря образу сестры Яна, сумасшедшей Ингеборг, также мечтающей о социальном и этическом рае в экзотической Португалии.

Концепция утопического идеала проясняется лишь в конце романа. Вернувшаяся после 15 лет отсутствия Клара-Гулла стыдится

²³ *Лагерлёф С.* Император Португальский / Пер. А. Савицкой // Лагерлёф С. Собрание сочинений: В 4 т. Л.: Художественная литература, 1993. С. 100.

²⁴ *Kulgren C.* Jan i Skrolycka — en far I fiktiv gestaltning // I Selma Lagerlöfs värld. Red. M. Karlsson och L. Vinge. Lagerlöfstudier. Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2005. S. 210—239.

отца и забирает с собой в город только мать. С борта корабля она видит, как отец бежит к пристани, бросается в море за кораблём и тонет на её глазах. Читатель склонен думать, что его последний поступок свидетельствует лишь об отчаянии преданного своей семьёй человека. Однако на последних страницах Лагерлёф открывает смысл случившегося. Ян Андерссон бросается отнюдь не из отчаяния слабого человека. Напротив, он стремится быть нужным своей дочери и спасти от тех врагов, которые держат её в плену и не дают попасть в совершенный мир «Португалии», — это «Спесь и Суровость, Порок и Похоть». Так, с одной стороны, образ складывается из реконструкции мотивов гоголевских «Записок сумасшедшего», где судьба Поприщина становится точкой отсчёта на пути социального и любовного унижения, с другой — образ получает продолжение, ассоциируясь с персонажами Ф. Достоевского Соней и князем Мышкиным, проводниками идеи всепрощения. Если сопоставлять позицию Лагерлёф с авторской позицией Сёдерберга в терминологии Кьеркегора, то Лагерлёф создаёт принципиально иной тип героя: её персонаж — «этик», стремящийся изменить жизнь под некий идеал, которым он «измеряет» человеческую нравственность.

Комментируя философскую концепцию прозы Лагерлёф, шведские исследователи отмечали, что под влиянием Достоевского и собственной христианской позиции её тексты строятся на троичном начале: заблуждении, осознании, примирении. В данном случае это правило полностью соблюдается. Клара-Гулля совершает ошибку, а после смерти отца осознаёт свой грех. В финале романа наступает примирение с людьми и общим течением жизни. Концептуальная разница заключается в том, что Лагерлёф настаивает на возможности «прозрения» и необходимости «примирения». С её точки зрения, принятие жизни не поражение, а победа над собой. Поэтому Клара-Гулля меняет себя в соответствии с нравственным законом. В отличие от героев Сёдерберга, которые не переживали духовного прозрения, не проповедовали этический идеал и принимали общее течение жизни как трагическое и неизбежное зло, персонажи Лагерлёф духовно преображались и возвышались над преходящим материальным миром. Таким образом, Лагерлёф, в отличие от Сёдерберга, предлагает совершенно другую жизненную программу.

В вопросе конвергенции формы шведскую писательницу связывает с Гоголем не только интерес к шизофреническому дискурсу, но и двоимирию. Пространство и время земной реальности вытесняется другим, иллюзорным, пространством. Причём и у Гоголя, и у Лагерлёф в альтернативных мирах герои занимают высшую ступень в иерархии власти, компенсируя своё социальное унижение. Оба писателя показывают слабость и силу социально и психологически униженной личности, не скрывая человеческого стремления «глядеть в Наполеоны». Однако искушение властью и отказ от неё для авторов христианской направленности трактуются иначе. Испытания становятся признаком особой духовной силы, избранности, так как силён не тот, кто отказывается от чёрта, а тот, кто понял его силу и смог преодолеть искушение.

Сходство произведений Гоголя и Лагерлёф заключается и в использовании мотива безумия как результата психологического кризиса. Однако если у русского прозаика усилен социальный контекст, то у шведской писательницы — философско-религиозный. Хронотоп Португалии является аналогом иного бытия, идеального мира, духовного и общественного рая, где все проблемы социума решены и мир пребывает в умиротворённой гармонии. Между тем путь туда есть путь страданий, падений и духовного воскресения. Иными словами, путешествие в Португалию есть сама жизнь, залог христианского спасения в ином мире, который, по Лагерлёф, есть конечная цель всех земных устремлений.

Отметим и гендерный аспект, сближающий Гоголя и Лагерлёф. В большинстве их текстов показаны сильные женщины и слабые мужчины. Причины изображения сильных женщин у Гоголя критики ищут в психологических и физиологических проблемах автора. Введение образов слабых мужчин в текстах Лагерлёф продиктовано не только особенностями ее личной биографии и предпочтением женщины в качестве спутницы жизни, но и приверженностью идеям женской эмансипации²⁵. Последнее обстоятельство стало, в частности, предметом серьёзных разногласий между С. Лагерлёф и А. Стриндбергом.

²⁵ См.: *Delblank S. Förord till Selma Lagerlöfs skrifter*. Stockholm: Bonniers Förlag, 1984. S. 31.

Поэтика романа «Император Португальский» во многом отличается от поэтики повести Гоголя. «Записки сумасшедшего» по структуре соответствуют заглавию и строятся в дневниковой форме. Повествование ведётся от первого лица и делится на фрагменты, отражающие патологически рефлектирующее сознание. У Лагерлёф, напротив, доминирует авторский план, она тяготеет к смене повествовательных точек зрения и показывает историю в разных проекциях, с позиций нескольких героев. Это придаёт тексту многомерность, показывает субъективность частных истин, но находящихся под контролем «всезнающего» рассказчика. По существу, шведская писательница постепенно отходит от «закрытой» формы модернистского и неоромантического романа начала века и перенимает повествовательную технику реалистов с доминирующим голосом автора, отстранённым от внутреннего мира героя.

Произведения Сёдерберга и Лагерлёф не единственные произведения, отсылающие к творчеству Гоголя. Психология русского писателя, его трагическая жизнь стали основой и для романа «Лицо Гоголя» шведского прозаика Челя Юханссона²⁶. Роман относится к жанру постмодернистской биографии, что, безусловно, свидетельствует о смене художественных приоритетов в литературе второй половины XX в.²⁷

Как известно, попыток исследовать биографию Гоголя, в том числе и «духовную», было немало: работы П. Кулиша²⁸, В. Шенрока²⁹, В. Гиппиуса³⁰, В. Вересаева³¹, современные исследования

²⁶ Чель Юханссон принадлежит к писателям «среднего» поколения, т. е. авторам, получившим известность в 1980—1990-е годы.

²⁷ *Jansson Bo G. Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 1990-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv. Högskolan Dalarna: Kultur och Lärande. Rapport 1998:2. 127 s.*

²⁸ *Кулиш П. Записки о жизни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его писем. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 704 с.*

²⁹ *Шенрок В. Материалы для биографии Гоголя: В 4 т. М., 1892—1897.*

³⁰ *Гиппиус В. Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники. М.: Аграф, 1999. 461 с.*

³¹ *Вересаев В. Гоголь в жизни. М.; Л.: Academia, 1933. 416 с.*

И. Золотусского³², Ю. Манна³³, И. Виноградова и В. Воропаева³⁴. Следует также упомянуть об экстравагантном эссе А. Терца «В тени Гоголя»³⁵, спорной книге о Гоголе С. Карлинского «Сексуальный лабиринт Гоголя», вышедшей в США в 1976 году и до сих пор не переведённой на русский язык³⁶. Во Франции своё видение биографии Гоголя представил А. Труайя³⁷. Его работа, как и книга С. Карлинского, тенденциозна и вызывает неоднозначные оценки³⁸. В Швеции работу, посвященную биографии Гоголя, в 1960 году написал Х. Левандер³⁹. Укажем и на постмодернистские художественные произведения, например, итальянскую новеллу «Жена Гоголя» Т. Ландольфи⁴⁰ и русский роман «Голова Гоголя» А. Королёва⁴¹.

В отличие от научных исследований, беллетризованных биографий и постмодернистских попыток художественного освоения гоголевского мира⁴², роман шведского прозаика Юханссона выглядит более свободным от эпатажных трактовок психологических

³² Золотусский И. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1984. 527 с.

³³ Манн Ю. В. Гоголь. Труды и дни. 1809—1845. М.: Аспект Пресс, 2004. 814 с.; Манн Ю. В. Гоголь. Завершение пути. 1845—1852. М.: Аспект Пресс, 2009. 304 с.

³⁴ Воропаев В. А., Виноградов И. А. Духовный путь Н. В. Гоголя: В 2 ч. М.: Русское слово, 2009. 400 с.

³⁵ Терц А. В тени Гоголя. М.: Аграф, 2003. 416 с.

³⁶ *Karlinsky S.* The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Harvard university press. Cambridge: Massachusetts, and London, 1976. 333 p.

³⁷ Труайя А. Николай Гоголь / Пер. Ш. Кадыргулова. М.: Эксмо, 2004. 636 с.

³⁸ Кобленкова Д. В. Биографическое исследование А. Труайя «Николай Гоголь» и традиции русского литературоведения // Восьмые Гоголевские чтения. Гоголь и его литературное окружение. М.: Дом Гоголя, 2009. С. 156—166.

³⁹ *Levander H.* Nikolaj Gogol. Stockholm: Tryckindustri AB, 1960. 95 s.

⁴⁰ Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории. Избранное / Пер. с итальянского. Сост. Г. Киселёв. М.: Аграф, 1999. 736 с.

⁴¹ Королёв А. Голова Гоголя: Роман. Дама Пик. Носы: Коллажи. М.: XXI век – Согласие, 2000. 320 с.

⁴² О постмодернистских интерпретациях образа Гоголя см.: Кобленкова Д. В. Гоголь в контексте «постмодернистских практик» («Жена Гоголя» Т. Ландольфи, «Голова Гоголя» А. Королёва, «Дело о мертвых душах» Ю. Арабова —

проблем Гоголя и ставит совершенно другие, «вечные», задачи. Неожиданный и откровенный комментарий к замыслу своего произведения даёт сам автор: «Лицо Гоголя» — заключительная часть его трилогии об «испуганных, одиноких людях в ничейной стране, разделяющей действительность и возможность»⁴³. Парадокс заключается в том, что именно Гоголь оказался самой подходящей фигурой для концепции Юханссона. В образе русского классика писатель увидел «родственные» шведскому сознанию черты, на основании чего Л. Клеберг заключил, что этот необычный роман не только повествование о реальном Гоголе, но «это ещё и маска, за которой мы угадываем современного шведа, исследующего своё подсознание и подсознание своей культуры»⁴⁴. Таким образом, внутренний мир Гоголя стал наиболее адекватной проекцией менталитета шведского общества. Всякий швед, по Юханссону, в силу национальных, религиозных приоритетов, так же, как и Гоголь, ищет Бога, пытается ответить на «последние» вопросы и сосредотачивается главным образом не на внешних факторах жизни, а на сугубо индивидуальном переживании.

Гоголя и шведов роднит и так называемый «провинциальный комплекс». По мысли Юханссона, классик всегда ощущал себя — при всей значимости его произведений — чужим в Москве и Петербурге, человеком, так и не вошедшим в полной мере в мир большой русской культуры. Шведы, как известно, переживают сходные трудности. Они понимают, что их страна, несмотря на экономическую стабильность, остаётся «окраиной» Европы и в геополитическом смысле отправлена на «скамейку запасных». По этой причине Гоголь становится для шведского прозаика универсальным символом страдающего экзистенциального героя, пугающегося внешней стороны жизни, стремящегося к истине, но по причине своей слабости оказывающегося не причастным к ключевым моментам истории.

П. Лунгина) // Шестые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь в современном культурном пространстве. М.: Дом Гоголя, 2007. С. 258—270.

⁴³ Клеберг Л. Шведское лицо Гоголя // Юханссон Ч. Лицо Гоголя. Пер. А. Афиногеновой. М.: Художественная литература, 1993. С. 3.

⁴⁴ Там же. С. 4.

Роман Юханссона написан в форме воспоминаний Гоголя с использованием стратегии «я»-повествование. Автор берёт на себя ответственность стилизовать свой голос под гоголевскую манеру, прежде всего под его лирические отступления, письма и «Выбранные места из переписки с друзьями». В тексте есть характерная лексика и порядок слов, внутренняя диалогичность конструкций, риторические восклицания, обращённые героем к самому себе и к внешнему миру, смысловые рефрены, возврат в одну и ту же точку и даже та особенная гоголевская логика, которая отрицает очевидное и утверждает субъективное. В качестве иллюстрации приведем пример: «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»⁴⁵. 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?»⁴⁶.

Комплекс тем, очерченный Юханссоном в романе, достаточно широк. Особо значимыми являются страх и детские неврозы. Сам прозаик в интервью говорил об автобиографичности этого мотива⁴⁷, в частности ипохондрии, «мальчике в тёмной комнате», который ищет истинного духовного Отца и тем самым свою душу, т. е. самого себя. Мотив поиска Отца — один из самых заметных в шведских произведениях на тему детства в XX столетии, особенно у А. Линдгрена и П. У. Энквиста.

Другая тема произведения, отражающая концепцию человека у Юханссона, — загадка смерти. Сначала она связана со смертью Ивана, к образу которого неоднократно возвращается гоголевская мысль. Затем со смертью «папеньки», который обещал сыну вернуться, как только станет по-настоящему ему нужен. Однако гра-

⁴⁵ Юханссон Ч. Лицо Гоголя / Пер. А. Афиногеновой. М.: Художественная литература, 1993. С. 217.

⁴⁶ Там же. С. 216.

⁴⁷ *Gruvæus J. Kjell Yohansson // Svenska samtidsförfattare. Lund: Biblioteksjäst AB samt respektive författare. № 3. 2003. S. 197—105.*

ница смерти в жизни Гоголя, как это показано в романе, не преодолевается: писатель использует этот шанс, но безуспешно. В то же время из размышлений Гоголя следует, что он так и не понял, проницаема ли эта граница или нет. Расширяет тему смерти медленное умирание Виельгорского. В данном случае Юханссон воспроизводит известную гоголевскую мысль о неизбежности исчезновения всего лучшего, но при этом убирает сделанный реальным русским классиком акцент на том, что подобная тенденция характерна главным образом для России. Продолжают тему смерти размышления о казни декабристов и гибель Пушкина. Смерть явно воспринимается романским Гоголем двойственно: в ней соединены страх и наслаждение. Мазохистская рефлексия героя связывает роман Юханссона с новеллой Сёдерберга. В то же время смерть придаёт жизни смысл: «Тот самый смысл, в существовании которого нам постоянно приходится себя убеждать»⁴⁸. Данный мотив связывает христианское мировоззрение Гоголя и соответственно роман Юханссона с христианской идеей Лагерлёф о смерти как истинной цели земного странствования.

Следующий значимый мотив романа, отмеченный и в двух предшествующих произведениях шведских писателей, — власть. У Юханссона анализируются несколько её типов: власть психологическая над подавляемым, слабым Иваном, ощущение избранности и наслаждение этим чувством; власть гоголевского слова и магия всевозможных комбинаций художественного мира по своему авторскому усмотрению; ощущение особого предназначения и нравственной роли Учителя. Последний мотив сопрягается с мотивом тоски, связанным у Гоголя с желанием быть сопричастным всем важнейшим событиям, которым именно он мог бы дать истинную трактовку. По сути, стремление к абсолютному познанию, «комплекс Фауста» мотивирует его непокой, поиск своего пространства, где он мог бы стать частью истории и открыть миру логику происходящего. В реальности таким пространством для Гоголя стала Италия. В романе же Юханссона эта страна представлена в стиле «магического реализма» как страна чудес, аналог гоголевских фантазий, эквивалент способу его мышления.

⁴⁸ Там же. С. 174.

Отдельной темой шведского романа является природа страха, его экзистенциальное наполнение и проблема выбора. Гоголя интересует страх других: почему заболел перед самым восстанием Рылеев, струсил Трубецкой, повернул назад в Михайловское Пушкин и, напротив, почему не боялся смерти Виельгорский, какой страх мучил сошедшего с ума придуманного Юханссоном декабриста Белоусова. В целом страх, о котором говорил сам скандинавский прозаик и о котором писал в предисловии к роману Клеберг, — страх незнания, т. е. ограниченности знания⁴⁹. Этот страх был знаком Фаусту и романтикам, тяготеющим к смерти как к искомому пространству и состоянию, где открываются причины всего творимого в земной действительности. Доказательством этому может служить 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»⁵⁰.

Из мужских образов значительную роль Юханссон отводит брату Ивану, отцу, затем учителю Белоусову, позже Пушкину, Виельгорскому и отцу Матвею. Эпизодически населяют роман Погодин, Аксаков, Жуковский, граф Толстой. Лишь Белинский был удостоен не только упоминания, но включения фрагмента его письма к Гоголю в текст романа. Показывая, как воспринимали творчество Гоголя многие русские критики, особенно Белинский, Юханссон стремится подчеркнуть, что русский классик был понят ими неверно. С точки зрения шведского прозаика, Гоголь не писал социальных произведений, истинный их смысл — нравственный. Очевидно, именно по этой причине личность русского классика была так духовно близка Юханссону, поскольку ключевая задача всей шведской литературы — это формирование *этических* ценностей и лишь вслед за ними социальных и политических.

Общая идея всего наследия Гоголя, по мысли Юханссона, может быть определена как поиск истины, дающей возможность

⁴⁹ Клеберг Л. Шведское лицо Гоголя // Юханссон Ч. Лицо Гоголя / Пер. А. Афиногеновой. М.: Художественная литература, 1993. С. 4.

⁵⁰ Там же. С. 11.

сравняться с Богом. По мнению скандинавского романиста, Гоголь искал этого величия. Однако сожжение второго тома «Мёртвых душ» символизирует отказ писателя от поставленной цели, которая была смыслом его существования. Невозможность стать равным Творцу примирила Гоголя с «общей» жизнью и вновь делала 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»⁵¹.

Так, сконструированный в конце XX века образ русского классика воспроизводит черты созданных им же героев, которые были переосмыслены шведскими писателями Сёдербергом, Лагерлёф и Юханссоном. В их произведениях нашли свое отражение выделенные Кьеркегором типы человеческого сознания: принимающий ход жизни «эстет» Сёдерберга противопоставлен «этику» Лагерлёф, стремящемуся улучшить мир в соответствии с нравственным идеалом. Человек Юханссона совмещает на пороге нового тысячелетия черты того и другого: переживает свою миссионерскую роль и в итоге отказывается от неё. Он смиряется с тем, что изменить Божий замысел невозможно.

Финал романа позволил Юханссону выйти из эпистемы игровой постмодернистской прозы и перевести роман в плоскость философского повествования. Здесь вступают в силу законы шведского религиозного сознания, для которого богоборчество наказуемо. Самый сильный страх — это страх перед Богом, поэтому попытки возвыситься до Всевышнего, изменить его творение или вовсе исключить из своего мира обречены. Характерная позиция скандинавов XX века — вести теософскую полемику, страдать от неверия и в то же время страшиться возмездия.

Роман Юханссона соответствует принципам шведской «биографической» прозы, создаваемой в постмодернистскую эпоху. Шведский «биографизм» отличается тем, что он использует известные имена не только с целью привлечения массового читателя, интересующегося эпатажной версией жизни харизматичной личности

⁵¹ Там же. С. 218.

(хотя и эта составляющая очевидна). Истинная задача состоит в обнаружении 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 поиск психологического «ключа» к сознанию человека современной эпохи.

Шведская литературная традиция, сформировавшая глубокий «идейный роман», по-прежнему остаётся приоритетной. Прозаики и поэты нередко лишь внешне следуют формальным экспериментам, так называемым «постмодернистским практикам», оставаясь верными классическим моделям реалистического и модернистского письма. Так, на каждом этапе проза Гоголя отражала проблемные вопросы шведской культуры, становясь аутентичным материалом для авторов разных литературных направлений и течений: от неоромантизма и модернизма рубежа XIX—XX вв. до постмодернизма конца XX столетия. Гоголь не создавал «цельного» 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, находящимся на «окраине» жизни. Неслучайно шведская культура восприняла именно тех русских авторов, которые изобразили человеческую слабость (Гоголь, Достоевский, Мережковский), и не проявила интереса к сильным героям, например персонажам Л. Н. Толстого. В каждом случае двойственная концепция человека, предложенная Гоголем, оставалась ментально близкой шведскому обществу, переживающему трагический разрыв между слабостью и властью, желаемым и возможным.