

А.Ю. Чукуров

КОНЦЕПТ УМИРАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ СКАНДИНАВСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В последние десятилетия тема смерти занимает весьма значимое место в художественной культуре Скандинавских стран и Финляндии. Одиночество, безысходность, отчужденность, смерть во всех проявлениях — все эти проблемы прочно «обосновались» в культуре североευропейских стран после Второй мировой войны. Много было написано о специфическом культурном комплексе — «комплексе нейтралитета», столь глубоко переживаемом шведами в 1940–1970-х гг. В наиболее полной мере он был выражен молодым шведским писателем Стигом Дагерманом как в его творчестве, так и в программе жизни и смерти — самоубийстве.

Мотив вины за неучастие в войне ярко прозвучал в творчестве шведского режиссера И. Бергмана, когда, будучи начинающим кинематографистом, он сближается с богемным кружком молодых людей (в который, кстати, входил и Стиг Дагерман), остро переживающих отстраненность своей родины от общемировых проблем. Именно тогда один за другим начинают выходить фильмы И. Бергмана, проникнутые настроениями печали, отчужденности, безысходности, а использование режиссером «рембрандтовского» эффекта освещения усугубляет мрачный колорит. Символичным на данном отрезке его творческого пути становится фильм 1949 г. «Жажда», в котором действие происходит в вагоне поезда Базель–Стокгольм. Именно здесь мы видим замкнутый душный мирок двух граждан нейтрального государства, следующих из одной избежавшей ужасов войны страны в другую, такую же относительно благополучную. Мы видим Германию в развалинах, голодных людей, виселицы, но всего этого не видят Рут и Бертиль, погруженные в кошмар собственной жизни. В фильмах И. Бергмана мы становимся свидетелями духовной смерти героев, но режиссер не переходит некую невидимую грань, не погружается в пучину стихии смерти физической.

Но И. Бергман не придает уходу из жизни легальный статус, навсегда поселяя этот феномен в художественной культуре не только Швеции, но и всей Скандинавии. Человеком, открывшим во второй половине XX столетия художественную дорогу к смерти и сделавшим ее частью повседневности, стал именно Стиг Дагерман, оставивший, возможно, не очень богатое

литературное наследие, но при этом оказавший колоссальное влияние на сознание молодого поколения, в том числе и людей, не относящихся к миру искусства.

Четыре романа, две пьесы, дорожные заметки и множество крошечных рассказов — много это или мало для человека, покончившего с собой в 26 лет? Симптоматично начало его творческого пути: Дагерман осознал себя писателем в 16 лет, когда случайный человек, страдающий психическим расстройством, убил его деда. Именно в тот трагический день, когда весть об убийстве дошла до него, Стиг Дагерман отправился в городскую библиотеку, испытывая острое желание написать поэму в память о дедушке. Поэма не состоялась, но желание писать более не оставляло его. Перед нами короткий и яркий творческий путь, начавшийся с убийства и закончившийся самоубийством. Темы стыда, вины и смерти навсегда становятся центральными в творчестве писателя.

Он покончил с собой в 1954 г., а в 1951 г. написал записку, адресованную второй жене — Аните. Записка, хотя и разорванная, чудом сохранилась и была найдена при разборе бумаг на его рабочем столе уже после смерти писателя. *«Это страшный опыт, — от которого, я знаю, ты будешь избавлена, — чувствовать, как близкий человек разрушается и тонет, в то время как другой молится, дабы обрести силы и идти дальше. Сейчас, когда весь выбор — это жалкая жизнь или жалкая смерть, я выбрал то, что сделал, потому что я верю — смерть плохого человека сделает мир лучше. Бог, надеюсь, позволит нашему ребенку стать похожим на тебя. Я люблю тебя и буду любить так долго, сколько мне это будет позволено. Прости меня, но, пожалуйста, верь. Стиг»¹* (пер. авт.).

После написания этого послания, он прожил еще почти три года. Прожил, зная, что собирается сделать. Каково должно быть мироощущение человека, уже один раз простившегося с этим миром? Может, это была уже не совсем жизнь, а долгое *умирание*. Дагерман будто бы уже покончил с собой, оставив миру лишь телесную оболочку. У него есть крошечный рассказ «Путешественник» — два абзаца, восемь предложений, — заканчивающийся эпитафией, печальным свидетельством собственной никчемной жизни:

*«Здесь покоится
шведский писатель павший ни за что
столь безобидным было преступление
забудьте его как можно быстрее»²* (пер. авт.).

Предошущение смерти, превращающее реальную жизнь в умирание, вот, пожалуй, то чувство, которое пронизывает творчество писателя и то,

что он передал по наследству новому поколению скандинавских литераторов. У Стига Дагермана есть маленький рассказ, в наиболее полной степени передающий суть этого парадоксального явления. Он называется «Убить ребенка». Пересказывать сюжет не имеет смысла, поскольку классического сюжета или того, что мы привыкли понимать под сюжетом, в данном случае нет. Случайная смерть ребенка под колесами автомобиля — вот доминанта рассказа. Здесь нет имен, но есть действующие лица. Две семьи на пороге трагедии. Солнечное воскресное утро, иллюзия счастья, видимость покоя. Писатель не скрывает от нас, что ребенок погибнет под колесами автомобиля буквально через несколько минут. Не пройдет и четверти часа, как мираж счастья испарится и люди окажутся посреди выжженной пустыни, полной горя и страданий. Герои рассказа еще не знают о предстоящей трагедии, но о ней знает читатель. Мы следим за светлой солнечной воскресной суетой этих людей, зная о приближающейся смерти.

Мы сталкиваемся если не с новой философией жизни, *то с философией приближения к смерти*. Что изменил Стиг Дагерман в окружающей реальности и в мире художественной культуры? В самом факте осознания неизбежности смерти нет ничего принципиально нового. Мы все отдаем себе отчет, что с момента рождения с каждым днем мы приближаемся к смерти, но *мы не думаем об этом ежедневно*. Осознание неизбежности конца не превращается в доминанту жизни психически нормального человека. Смерть, будучи частью реальности, в наше время всегда остается за дверью повседневности. Стиг Дагерман открыл эту дверь и впустил смерть в дом. Не только его герои или он сам оказываются проникнуты этим предошущением смерти, но он сообщает это чувство читателю, заставляя рассматривать поступки героев сквозь болезненную призму призрачности и краткости человеческого бытия.

Предошущение смерти, оставаясь в центре любого культурного текста, имеет свойство подстраиваться под технику автора и колорит произведения, словно хамелеон, меняющий цвет кожи. Обращает на себя внимание творчество Биргитты Тротсиг. В сборнике «Двойственность. Три саги» есть произведение «Кузнец» Повесть «Кузнец» задает магистральную тему — победа Смерти над Жизнью. Главный герой Кузнец выступает в произведении как символ и олицетворение жизни. Огонь рождает Жизнь, а Кузнец — властитель огня.

«Огонь выходит из света, движется от бесчисленных переливов к чему-то тихому, немому, тяжелому и потухшему. Из огня зарождается живой мир.

Огонь — основа мира, огонь рождает боль и форму»³.

Б. Тротсиг сразу «раскрывает карты», сообщая нехитрую философию: «А кузнец с помощью огня создает из безжизненного холодного вещества новую форму, новое существо. Мир становится материалом»⁴. Логичным при таком подходе становится и следующий пассаж: «И был у кузнеца сын. И был тот сын материалом». Читатель сразу погружается в суть пока еще неявного конфликта «сын — материал», а любой материал имеет разную степень сопротивления, тем самым задается и центральный конфликт произведения. Справедливость этой мысли сразу подтверждается и самой писательницей, сообщающей, что сын нисколько не походил на отца. Традиционный конфликт «отцов и детей» выводится на философский уровень противостояния двух стихий — огня и воды, что и порождает предощущение смерти, поскольку этим стихиям не дано «ужиться» вместе — финал произведения очевиден уже в самом начале. Для характеристики сына Б. Тротсиг использует следующие фразы-формулы: «неопределенный серый жир», «мутная кожа лица», он подчиняется «веществу». Мутность, неопределенность, бесформенность и способность принять форму сосуда. И далее Б. Тротсиг еще более подчеркивает связь сына с водной стихией, указывая на то, что «пил он» и «питье-растворение оставило свои следы».

К водной стихии относится и жена кузнеца: «Была у сына мать — большая женщина, большое водянистое существо, блекло-голубые жилы, распухшие ноги»⁵. Здесь уже нет никакой «маскировки» за алкоголь, Б. Тротсиг сразу сообщает нам, что «родом она была с лесной стороны, оттуда, откуда бегут ручьи и речки — вода течет...»⁶ Так нам становится понятна «расстановка фигур»: мать и сын противопоставлены отцу. Более того, воды явно больше чем огня, а значит, огонь должен быть потушен, что и случится в конце произведения. Смерть в повести появляется изначально в анекдотических формах — потерявшего сознание, вероятно, в результате алкогольного отравления сына в городе отправляют в морг, откуда он сбегает и долго бродит по дорогам, прежде чем оказывается дома. После этого эпизода он изменился, стал еще более замкнутым, нелюдимым. Побывав «на том свете», он так оттуда, по сути, и не вернулся. «И все же он был каким-то мертвым. Будто прицепилось к нему некое превращение, запах с того света»⁷. Так смерть становится частью повседневной жизни семьи кузнеца. Немного позже сын умер на самом деле. А спустя непродолжительное время покончила с собой и жена кузнеца, утопившись в ручье. «Мать и сын, они были какими-то водянистыми мертвяками, серыми такими, вечно плачущими су-

ществами. И вдруг опустились вместе в землю и в воду, с журчанием вытекавшую отовсюду из земли...»⁸ Казалось бы, огонь восторжествовал, но нет. Кузнец не смог продолжать работать, стал грубым, пугал окружающих, а потом «потушил огонь, залив горн водой». До глубокой старости ходил он на кладбище, беседовал с сыном и женой. Вода победила огонь. Кузнец умер, будучи еще физически живым.

Все повести Б. Тортсиг проникнуты этим предощущением смерти, даже если главные герои доживают до старости. Обретя легальный статус, лишённая сакральности, Смерть незримо присутствует в самой жизни.

Предощущение смерти может принимать разные обличья, подменяя жизнь, как уже было сказано, бесконечным процессом умирания (как физического, так и метафизического). Причем эти формы умирания могут органично дополнять друг друга, как это нам показал шведский писатель Торгни Линдгрэн в романе «Шмелиный мед». Главная героиня романа Катарина, чей «облик производил впечатление худобы, угловатости и безнадежности»⁹, находясь в глухой провинции, где она читает лекции, получает приглашение от одного из слушателей, от которого «пахло разложением», а одежда на «его тощем теле висела мешком: казалось, он одолжил ее у кого-то...», переночевать в его доме. Если учесть, что он проспал всю ее лекцию, о чем Катарина знала, остается удивляться, как могла женщина в здравом уме откликнуться на приглашение столь «импозантной» личности. Тем не менее это и есть завязка романа. Нелогичность поведения героев скандинавских произведений, их изначальная подчиненность стихии смерти — явление распространенное. Катарина оказывается в доме Хадара, превращаясь в свидетельницу и участницу мучительного процесса умирания Хадара и его брата Улофа. Трагическая развязка совершенно очевидна. Впрочем, слово «трагическая» не совсем подходит к художественным произведениям Скандинавских стран. Трагедия предполагает катарсис, очищение с последующим рождением светлой надежды. В данном случае ни о каком катарсисе речи нет. Его просто не предполагается. Не будет ни очищения, ни светлой надежды. Вообще не будет ничего светлого.

В романе минимальное количество персонажей: Катарина, Хадар и Улоф. Все остальные действующие лица (Ларс и Минна) живут лишь в воспоминаниях братьев, связанных странной, патологической любовью–ненавистью. Роман «Шмелиный мед» — это своеобразный «гимн» процессу умирания. «Умирание — это тоже способ жить», — заверил он, это в высшей степени жизнь, обостренное существование, которое, в общем-

то, не позволяет ничего говорить и показывать, человек есть, и больше ничего, человек лишь напрягается до предела, стараясь сохранить жизнь, чтобы она не осталась навечно неоконченной; когда умирающий говорит, то не для того, чтобы сказать что-то особенное, а просто чтобы убить время»¹⁰ — вот такая, немного путаная философия умирания–жизни. Вот он — основополагающий культурный концепт, ставший краеугольным камнем современной скандинавской художественной культуры, — *умирание как способ жить*.

Хадар умирает от рака, Улоф должен умереть из-за больного сердца и чрезмерного ожирения. Они оба на пути к смерти и прекрасно осознают данный печальный факт. Единственная их задача — пережить другого лишь на несколько минут, но пережить. Катарина органично вписывается в эту атмосферу. Одинокая женщина, не слишком счастливая в нормальной жизни, она легко становится частью болезненной мозаики смерти. Эти чужие для нее люди, отвратительные в своем умирании, увязшие в собственных фобиях и ненависти, постепенно раскрывают перед ней душу, становясь объектами наблюдения для писательницы средних талантов.

Роман переполнен символами смерти и самой смертью: это и убитая Улофом кошка, и съеденная собака, и гнойники Улофа, и тошнотворный запах Хадара, и комната, в которой разместились Катарина («Я обустроил эту комнату для отца, — сказал он (Хадар), — чтобы старику было где умереть. — Милая комнатка, — похвалила она. — По крайней мере он считал, что здесь хорошо умирать, — сказал Хадар»¹¹), страшная смерть Минны, нелепая смерть Ларса. По частотности повторений слово «смерть» и все производные от него превышают все мыслимые пределы, превращая роман в историю смертельной болезни.

Улоф и Хадар фактически уже мертвы, и смерть их наступила после гибели сына Хадара — Ларса. Именно по их вине погибает юноша, выступая в романе символом всего живого, что было в их жизни (здесь звучит «цитата» из языческой раннесредневековой скандинавской мифологии — вспомним образ Бальдра, бога юности и весны, прекраснейшего из богов, смерть которого влечет за собой гибель богов).

Минимальное количество персонажей позволяет автору разобраться с тонкими нюансами психологии героев, но психологические портреты остаются размытыми. Единственным до конца прописанным героем становится именно смерть, а точнее умирание. Являлось ли создание концепта «умирание» главной целью автора? Очевидно, Торгни Лингрен желал представить читателю сложную философскую притчу о смерти и смысле жизни, но фи-

лософия оказалась слишком прозрачной, а физиологические подробности больше напоминают медицинский отчет.

Сюжет романа Торгни Лингрена «Шмелиный мед» заставляет провести параллели с романом норвежской писательницы Лин Ульман «Дар». С первых же строчек этого произведения мы понимаем, о чем пойдет речь и чем именно закончится сюжет. Главному герою Юхану Слеттену врач сообщает о приближающейся кончине. *«Но когда врач в конце концов мимоходом произнес слово “метастаз”, Юхан перестал убеждать его в чем бы то ни было. Метастаз! Всю свою взрослую жизнь Юхан ждал, что услышит это слово, ждал, боялся и предвидел. Даже теперь, после его смерти, нет причин скрывать, что Юхан Слеттен был безнадежным ипохондриком, человеком катастрофическим, и эта сцена — вечный кошмар ипохондрика, — разыгравшаяся сейчас между ним и врачом, репетировалась в его голове снова и снова со времен его молодости»*¹². Лин Ульман, как и многие другие скандинавские писатели, сразу представляет нам всю «экспозицию» романа. Далее, как и в романе Торгни Лингрена, мы становимся свидетелями долгого и мучительного умирания героя. Перед нами разворачивается история жизни Юхана. Впрочем, история рассказана не слишком подробно — писательница выделяет наиболее существенные факты биографии, включая детские воспоминания, не слишком удачный первый брак, рождение сына и взаимоотношения с ним, наиболее существенные проблемы профессионального характера, второй брак. Жизненная канва намечена пунктиром, но этого оказывается вполне достаточно, чтобы понять психологию героя.

Интересно проследить, как перекликаются отдельные темы скандинавских романов. Вспомним описание сына в романе Биргитты Тротсиг «Кузнец», его «водянистость», вялость и аморфность, противопоставление «водной» природы сына «огненной» природе отца. Вот что мы можем прочитать о сыне Юхана Слеттена в романе Лин Ульман «Дар»: *«Что-то прозрачное и хлипкое ощущалось в его маленьком мальчишеском теле.*

*Однажды Алисе сказала, что сын напоминает ей амебу»*¹³.

Постоянное обращение к физиологическим деталям — гнойникам, язвам, пролежням, истощенному телу Юхана, подробному описанию страшной болезни его отца — все это выступает своеобразной отсылкой к «Шмелиному меду» Т. Лингрена. Параллели настолько очевидны, что невольно возникает ощущение, что читаешь один роман.

Лин Ульман оказывается «смелее» своих коллег по писательскому цеху: она вводит Смерть как равноправный персонаж в ткань повествования.

Происходит это в сцене разговора тринадцатилетнего Юхана со смертью, в которой он просит ее не забирать большую мать, а забрать отца, мотивируя это тем, что он на 10 лет старше матери. После этого разговора мать поправляется, а отец вскоре узнает о своей болезни. *«Отец, этот маленький вонючий человечек, у которого нет друзей, этот кроткий мужчина, который всегда был так добр с Юханом, теперь испуганно плакал в гостиной»*¹⁴. Обращают на себя внимание описание окружающих Юхана людей, в которых подчеркиваются их самые неприглядные стороны, неприятные физиологические детали, за которыми совершенно теряются положительные качества характера. В данном аспекте роман Л. Ульман вновь перекликается как с уже приведенными выше произведениями, так, впрочем, и со многими другими литературными экзерсисами скандинавских писателей. *Невольно закрадывается мысль, что в данном случае мы имеем дело не столько с ипохондриком Юханом и его восприятием окружающего, сколько с неким коллективным восприятием скандинавских литераторов окружающего человечества.*

Смерть становится постоянным спутником Юхана. Она живет в его сознании, его воспоминаниях, окружающей действительности, давящей и неудобной. Смерть отца, смерть первой жены Алисе, смертельная болезнь самого Юхана — смерть в том или ином виде присутствует на каждой странице романа. Зная, что умрет и смерть эта будет не самой легкой, он просит свою вторую жену Май избавить его от мучений. Эвтания запрещена, но Май готова совершить преступление. Прожив бок о бок со смертью всю жизнь и будучи к ней готов, в последний момент Юхан все же страшится ее:

«— Нет, — повторяет Юхан. — Нет, Май! Не сейчас! Пожалуйста! Подожди, пока рассветет.

*— Я люблю тебя, — шепчет она, беря его за руку и протирая предплечье ваткой. Она вкалывает ему снотворное. Она видит, как он засыпает, не чувствуя боли. Ему хорошо. И тогда она делает ему укол парализующего мышцы лекарства “Секонал”. Она наблюдает и ждет»*¹⁵. Главврач Эмма Майер согласна с решением Май и обещает хранить эту страшную тайну. Это трагедия, но какая-то будничная, к ней готовились и ждали. Невинное и безобидное преступление, как у Стига Дагермана: the crime was innocence.

Какие латентные процессы должны протекать в благополучном с экономической и социальной точек зрения обществе, если художественная культура совершает столь странный поворот, выбирая своей магистральной

темой Смерть? Даже не сама смерть, а медленный процесс умирания. Происходит подмена жизни приближением к смерти: незаметное смещение акцентов, приводящее к глобальным художественным трансформациям.

¹ «It is a terrible experience, which I know you will be spared, to feel oneself disintegrate and sink, when one is praying to be allowed to grow and climb. Now that the choice has finally come between living like a pariah and dying wretchedly, I must choose as I have done, because I believe that a bad person's death makes the world a better place. God grant our child may be like you. I have loved you, and will do so for as long as I am allowed to. Forgive me, but please believe me. Stig». URL: <http://abrax7.stormloader.com/dagerman.htm>.

² Here rests a swedish author/ fallen for nothing/ the crime was innocence/ forget him often. URL: <http://hem.passagen.se/iblis/dagerman.html>.

³ *Тротсиг Биргитта*. Двойственность. Три саги. СПб., 2002. С. 7–8.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 23.

⁸ Там же. С. 37–38.

⁹ *Линдгрен Торгни*. Шмелиный мед. СПб., 1997. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 95.

¹¹ Там же. С. 19.

¹² *Ульман Лин*. Дар // Когда ты рядом. М., 2006. С. 263.

¹³ Там же. С. 269.

¹⁴ Там же. С. 321.

¹⁵ Там же. С. 379.