

*О.П. Плахтиенко*

**О СВОЕОБРАЗИИ РЕШЕНИЯ  
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ  
В НОВЕЛЛАХ ИНГЕР ЭДЕЛЬФЕЛЬДТ**

Путешественники из России еще в XIX в. отмечали особое, трепетное отношение шведов к природе. «Сказать, что шведы любят природу, практически ничего не сказать, — пишет исследователь шведской архитектуры. — Это страсть, поклонение, почитание»<sup>1</sup>.

Г. Гиллитс, автор книги о самосознании шведов, отдельную главу посвящает любви соотечественников к природе, в которой говорит о почти религиозном чувстве по отношению к ней. Данное суждение и станет одним из базовых в нашем исследовании.

До начала XX в. и еще в первой трети столетия шведы были глубоко религиозными людьми и в большинстве своем исповедовали лютеранство. В художественной литературе образы природы, как правило, имели духовный смысл (иногда наряду с мифологическим).

К концу XX столетия шведы, по собственному признанию, охладели к религии, в связи с чем ярче стали проявляться такие свойства их национального характера, как рационализм, индивидуализм, прагматичность. Вместе с тем и сегодня ради природы швед готов забыть о личной пользе, общение с ней он относит к «великим радостям жизни»<sup>2</sup>, в слиянии с природой обретает духовную свободу, и, действительно, его отношение к ней сродни религиозному чувству. У многих шведских писателей именно природа обладает способностью вернуть человека к единству с миром, человека к человеку, к подлинному бытию.

В критическом очерке, посвященном новейшей шведской литературе, одним из самых значительных авторов называется Ингер Эдельфельдт (1956 г.р.). Эта писательница, по словам доктора литературоведения Ингрид Элам, занята «исследованием повседневности и изучением ее обитателей», у нее «действительность говорит в микрофон»<sup>3</sup>.

Однако лучшая книга писательницы — сборник рассказов «Удивительный хамелеон» (1995), переведенный на немецкий и французский, а в 2001 г. и на русский язык — поднимается над уровнем социального и психологического реализма. В трех рассказах из одиннадцати образы природы приобретают метафизический смысл.

Сквозной темой всех произведений Ингер Эдельфельдт является тема одиночества, что обычно объясняют закономерным выражением склонности шведов к уединению и независимости. Но первый же рассказ сборника — «Кроличий рай» — с первых строк задает экзистенциальную ситуацию, экзистенциальное измерение, в котором размывается социальный и, пожалуй, национальный код.

«Ее мать болела долго. Никто не говорил, что она может умереть: ни отец, ни брат. Но от сознания этого нестерпимо больно сжималось сердце. Она не заплакала даже тогда, когда узнала о смерти матери. Она просто сидела, представляя себя со стороны: вот тринадцатилетняя девочка, у которой умерла мама. Теперь она из породы чужаков; каждое ее слово будет словом, сказанным сиротой, при каждом ее движении будут думать: так движется сирота. Она станет постоянным напомином о том, что матери умирают. И поэтому будет чужой»<sup>4</sup>.

Экзистенциальное сознание, которое, по мнению В.В. Заманской, можно считать одним из основных типов художественного сознания XX в., выработало свои «принципы поэтики»<sup>5</sup>. Основным ее структурообразующим элементом становится ситуация чаще всего «пограничная», перед лицом смерти. Она-то отменяет привычные социальные представления о главном и второстепенном. Жизнь в ней предстает в единстве мига и вечности, без начала и конца. Экзистенциальное сознание выражает себя и в особом «экзистенциальном слове»<sup>6</sup>, передающем ощущение катастрофичности бытия и онтологическое одиночество человека. Одним из таких экзистенциальных слов и является слово *чужой*.

Ощущая, будто она «заражена смертью»<sup>7</sup>, девочка в рассказе Эдельфельдт не хочет встречаться с подругой, молча едет в машине маминых

друзей. Отчуждение окружает ее прочной стеной молчания, сквозь которую не решаются пройти взрослые.

Мир, увиденный через призму экзистенциального сознания, лишается четких форм, и само сознание отчуждается от тела, от всего *человеческого*.

«За окном был туман; из-за белых завес окрестности казались оцепенелыми и бескрайними, как будто мир реальности отправился в плавание и оставил после себя лишь столько своих фрагментов, чтобы сохранилось воспоминание о нем.

Они ехали мимо возделанных полей, которые терялись в тумане, словно берега несуществующего моря...

Так теперь выглядел мир... Она сама перемещалась по нему, не чувствуя своего тела; она вся превратилась в одну-единственную мысль, в дрожь, бегущую по листве, не человеком рожденная, не имеющая ни начала, ни конца.

Ничто не могло ранить ее; она была далеко»<sup>8</sup>.

Когда к девочке вместе с мыслями о теле, лежащем в земле, возвращается «все человеческое», а вместе с ним «отвращение», кажется, что повествование Эдельфельдт полностью встроилось в известную сартровскую экзистенциальную модель, в которой неодолимая стена отчуждает «я» от мира и прежде всего от вызывающей «тошноту» природы. Однако героиня шведской писательницы одолевает преграду «не символическую, а вполне ощутимую»<sup>9</sup>. Пройдя в одиночестве по незнакомому саду, девочка открывает казавшуюся запертой калитку. Все, что она видит, слышит, ощущает, существует независимо от нее, но не враждебно. «Оно» преисполнено какого-то тайного смысла и готово ее к этому смыслу приобщить.

Граница между внешним и внутренним, реальным и субъективным в повествовании Эдельфельдт почти не ощутима. Точным, конкретным словом называется каждый природный феномен, каждое движение в лесу, и тут же едва заметным метафорическим сдвигом значения слов расширяются, являя трепещущую мысль человека перед загадкой бытия. При чтении последней страницы рассказа читатель готов предположить, что автор приведет свою маленькую героиню к пантеистическому слиянию с природой.

«Калитка плавно скользнула в сторону. Ей позволили войти. Ни одна птица не взлетела. Ничто не изменилось с ее приходом... Меж сосен видне-

лась вересковая пустошь. Низкорослые можжевельниковые кусты тянулись кверху в невысокой траве. В них было какое-то движение — как будто они плыли.

Скрытое туманом море — как спящее чудовище... В этом уединенном уголке мира что-то проникло в нее, говорило с ней, благословляло ее...

Дрожь прошла по ней с обещанием: все одно целое, одно ничем не отличается от другого»<sup>10</sup>.

Увидев в сумерках и в тумане блуждающие огоньки кроличьих хвостов, вдруг поняв на миг, что именно сюда, в Кроличий рай, попадают души людей, готовая покинуть свое тело и перенестись в маленького крольчонка, который прижимается к своей матери, девочка слышит крик одинокой птицы: ты — человек<sup>11</sup>. И в ней созревает решение: «Пора возвращаться»<sup>12</sup>.

Экзистенциальный тип сознания, как и философия экзистенциализма, вариативны. Еще в самом начале XX в., когда человек в ужасе застыл перед абсурдом и пустотой, отчаянно, вопреки скептицизму стал он искать спасения в вере в жизнь. У шведской писательницы «урок» такой веры человек получает от природы.

В рассказе «Хищный ветер» ситуация первого рассказа сборника словно выворачивается: теперь это утрата матерью любимой семнадцатилетней дочери. Абсурдность жизни обрушивается на благополучную женщину без всякой подготовки. Сознание ее сразу приобретает пронзительную остроту. Оно словно раздваивается: одна часть следит за соблюдением семейных и общественных ритуалов, другая безжалостно констатирует их нелепость и лицемерие.

«Все то же самое, все ее старое. Только глаза не ее. Они видят страшный мир, каждая пылинка, каждая мельчайшая частичка которого изначально ложна, порочна и невысказана. Это насмешка»<sup>13</sup>.

Опять, как и в предыдущем рассказе, кажется, что Эдельфельдт использует ставшую хрестоматийной экзистенциальную модель: «я» героини отчуждается от мира, Бога («Я ненавижу этот мир! Я ненавижу Бога»<sup>14</sup>, — думает она). В ее сознании происходит и разрыв с природой, «бесстыжее» весеннее цветение которой ощущается женщиной как оскорбление. Несчастливая мать подходит к самой грани безумия.

Однако важна изначальная отличительная особенность «пограничных ситуаций» в рассказах Эдельфельдт: в них человек оказывается не перед

лицом собственной смерти, которая кладет конец обыденному существованию. Он наступает с утратой близкого и любимого человека.

Оказавшись один на один со временем и беспредельным пространством, обнаружив свою затерянность и одиночество в непостижимом бытии, героини шведской писательницы возвращаются в мир людей, потому что не распаляется в предельном испытании первопричина всего сущего — любовь. В первом рассказе позвавшая девочку лишь намеком, как предчувствие, материнская любовь к сыну спасает героиню «Хищного ветра» от отчаяния. И здесь в трагедии человеческого сознания, во всех ее перипетиях природа играет важнейшую роль.

Ветер, слишком сильный ветер, заглушивший шум мотора, — едва ли не главная причина неожиданной гибели дочери — становится для несчастной матери воплощением то ли жестокого Бога, то ли тотальности бессмысленности жизни.

«Дует сильный ветер, думала она. Ветер должен дуть. В этом ветре нет никакой любви, он просто играет. Испытывает все новые комбинации. Поэтому люди должны быть смертны. Они были созданы, чтобы умереть, чтобы ветер мог неистовствовать... Конечно, ветер создал людей по своему образу и подобию: ненасытные, любопытные, эгоистичные, одержимые идеей своего продолжения. Человека ведет ветер, одновременно знакомый и непонятный, близкий и чуждый»<sup>15</sup>.

Развод с природой, бунт против абсурдности смерти, наконец, победа человеческой души, спасение ее для любви — все этапы внутренней драмы передаются у Эдельфельдт через обращения ее героини к природе. Большинство окружающих людей остаются в прежнем обманчиво прочном и плоском мире. Вровень с ней только ветер, океан, небо. В память о погибшей дочери мать шьет лоскутное одеяло, оно не имеет практической ценности, его изготовление не способ заполнить пустое время, но бунт. Одеяло женщина поднимает как флаг против ветра, убившего ее дочь, и этот акт своеобразного сопротивления помогает ей обрести силы, чтобы продолжать жить.

«Мария развернула одеяло. Ветер подул с такой силой, как будто море только что увидело раскаленный флаг и его охватила ненависть или любовь к нему.

Ветер врывается в ткань, безрассудно тряс, шумел, как крылья большой стаи птиц.

Хищный ветер.

Мария открыла рот. Ветер врывается в рот, словно хочет заткнуть его.

Но она кричит. Она кричит и ревет на ветер, прямо через море...

Её маленькое дыхание против большого дыхания ветра»<sup>16</sup>.

Внешний холод побеждается внутренним огнем: мать возвращается к заброшенному и несчастному сыну, чтобы спасти его своей любовью от одиночества. В холодном доме они разведут огонь, который поможет им обоим вернуться в жизнь «через черную воду»<sup>17</sup> смерти. Ветер, черная вода, холод осени и зимы — образы-лейтмотивы, создающие в рассказе Эдельфельдт философско-символический план. Они принадлежат не пейзажу, но той Природе, что напоминает человеку о глубинных смыслах жизни и помогает ему познать самого себя.

Еще в одном рассказе Эдельфельдт — «Творении» — героиня бежит от городской суеты, но одиночество, жизнь у моря, красота природы не избавляют ее от тревоги, снедающей «тоски, которую никак не удавалось призвать к ответу»<sup>18</sup>. Поиски какого-нибудь укромного уголка приводят женщину к частному владению, где на лесной лужайке она обнаруживает цементных зверей. Когда-то раскрашенные, а теперь облупившиеся, Лось, Лиса, Заяц, Олень — «все улыбались одинаково застывшей, но кроткой улыбкой. Архаичной улыбкой, подумала она... и внутри у нее защекотало, будто при виде чего-то таинственного»<sup>19</sup>.

Не допущенная до больной создательницы скульптур ее мужем, героиня рассказа пытается проникнуть в тайну «творения». Ее сознание сливается с сознанием незнакомки, и вот уже она слышит «зов из леса, крик живого существа»<sup>20</sup>. Профессор, специалист по народному искусству, собирающаяся даже в отпуске писать статью о райских птицах, сама ощущает себя творцом Рая: чувствует, что «беременна чем-то»: «Пустота луга зовет ее: насели меня зверями»<sup>21</sup>.

Традиционный тип повествования от третьего лица сменяется в рассказе на редкий в литературе от второго лица. В нем содержится странный двойной эффект.

«Звери требовали твоих рук. Ты вылепила их одного за другим»<sup>22</sup>, — обращение то ли к незнакомке, то ли к самой себе. В этой смене дискурса сокращается дистанция между повествователем и персонажем и словно

высвобождается обычно сдерживаемое личностное начало. «Ты» по отношению к себе — как неожиданное открытие своего истинного «я».

Как одеяло в рассказе «Хищный ветер», цементные создания женщины не имеют практической ценности. Сначала звери, потом — «два нагих создания... Ты нашла их в Первом Саду, в самой глубине темноты, куда уводила тропинка. Там, где деревья изнемогали под тяжестью красно-золотистых плодов, где цветы были вечными, как звезды, где глаза Зверей были похожи на детские»<sup>23</sup>.

«“Пусть все и вся придёт ко мне” — просишь ты. Ты просишь для себя всего Творения»<sup>24</sup> — только оно может утолить «голод» души. Осознанию происходящего с ней героине шведской писательницы опять помогает природа. Давно живущая вдали от детей стареющая женщина утоляет свою потребность в любви, в единстве творением целого.

«Ты смотришь в окно: там только черная, как смоль, темнота и шелест леса, но ты знаешь, что там — целый мир: все сверкающие города, все морские глубины и живые существа — пространство, кишашее настоящим и прошедшим, существующим в реальности и в воображении...»

И когда ты смотришь в ночь, ты чувствуешь, что стоишь на носу корабля, и отчётливо слышишь, что корабль этот — время, человеческое время, которое невозмутимо держит курс через темноту, сердце твоё колотится от беспомощности, от ненасытного голода.

И что бы ни случилось, ты должна сохранить в себе этот голод»<sup>25</sup>.

В рассказах Ингер Эдельфельдт нет развернутых описаний природы, пейзаж не выступает объектом эстетического любования или фоном, не служит аналогией или контрастом человеческим переживаниям. Природа — живая тайна, которую человек пытается разгадать ради самого себя.

Повествовательная модель, построенная на выходе человека из круга социальных ролей, области быта, приближении его к природе и обретении своего «я», благодаря чему происходит его сближение с другими людьми, достаточно распространена в шведской литературе. При этом в природных образах не всегда прямо угадывается бытийственное значение, но лед, вода, небо, лес обычно хранят память о нем.

\* \* \*

- <sup>1</sup> *Птичникова Г.А.* Градостроительство и архитектура в Швеции 1980–2000. СПб., 1990. С. 18.
- <sup>2</sup> *Гиллис Г.* Шведы. Какие мы, и почему мы такие, какие мы есть / Пер.со швед. Т.Сандстедт, В. Ефрон. Konsultforlaget АВ, 1991. С. 30.
- <sup>3</sup> *Элам И.* Новая шведская проза / Пер.со швед. А. Лавруши. Фальчепинг, 2002. С. 13.
- <sup>4</sup> *Эдельфельдт И.* Кроличий рай // Эдельфельдт И. Удивительный хамелеон. М., 2001. С. 5.
- <sup>5</sup> *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002. С. 35.
- <sup>6</sup> Там же. С. 37.
- <sup>7</sup> *Эдельфельдт И.* Кроличий рай. С. 6.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же. С. 8.
- <sup>10</sup> Там же. С. 8–9.
- <sup>11</sup> Там же. С. 10.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> *Эдельфельдт И.* Хищный ветер // Эдельфельдт И. Удивительный хамелеон. С. 78.
- <sup>14</sup> Там же. С. 80.
- <sup>15</sup> Там же. С. 90–91.
- <sup>16</sup> Там же. С. 97.
- <sup>17</sup> Там же. С. 98.
- <sup>18</sup> *Эдельфельдт И.* Творение // Эдельфельдт И. Удивительный хамелеон. С. 33.
- <sup>19</sup> Там же. С. 55.
- <sup>20</sup> Там же. С. 60.
- <sup>21</sup> Там же. С. 62.
- <sup>22</sup> Там же. С. 61.
- <sup>23</sup> Там же. С. 67.
- <sup>24</sup> Там же. С. 69.
- <sup>25</sup> Там же. С. 69–70.