



Н. А. Пресс

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ РАНИХ РОМАНОВ СТИГА ДАГЕРМАНА

Композиция является одной из структурообразующих черт многих видов искусства, в том числе литературы. Тем не менее в силу своей ярко выраженной структурирующей функции композиция зачастую воспринимается как нечто «техническое», отделенное от внутреннего мира, создаваемого автором внутри текста. Множество романов XX в. характеризуются именно высокой степенью интегрированности внешней и внутренней формы, когда в центре внимания читателя нередко оказывается не то, *что* рассказывается, а то, *как* именно построено повествование. Таким образом, композиция представляется одним из наиболее важных художественных приемов для писателей-романистов. Раннее творчество шведского писателя середины XX в. Стига Дагермана является ярким примером того, как композиция романа становится самостоятельной силой, влияющей на рецепцию романа читателем в неменьшей степени, чем сам сюжет и те или иные стилистические приемы, используемые автором. При анализе композиции двух первых романов писателя («Змея», 1945, «Остров Осужденных», 1946) становится очевидно, что значение композиции огромно как для стилистической, так и для сюжетной составляющей обоих романов.

Первый роман Стига Дагермана «Змея» вызвал широкое обсуждение и среди читателей, и в литературных кругах. Многие в романе было провокационно: идеи футуризма (литературного направления 1940-х гг., сформировавшегося как оппозиция общепринятому

на тот момент типу литературы, в основном подражавшему с большим или меньшим успехом американским писателям, в первую очередь Хемингуэю, — «витализму»), протест против послевоенного оптимизма, характерная для фюртиоталистов склонность к пессимизму и интеллектуальному анализу, прямое высказывание писателем своих синдикалистских взглядов на мироустройство вообще и на политику шведского государства в частности.

Наиболее слабым и дискуссионным местом романа критики практически единогласно признавали его композицию. Роман делится на две части — «Ирен» и «Мы не можем спать». Первая часть представляет собой отдельное повествование, которое в принципе может выступать как самостоятельное произведение. Первая часть романа, «Ирен», характеризуется достаточно легко прослеживаемой линией повествования, в центре внимания читателя, бесспорно, оказывается «история любви» или, скорее, сложных конфликтных взаимоотношений молодой девушки Ирен и солдата Билла, проходящего службу в части, где работает Ирен. В их и без того непростых отношениях также присутствует третье лицо — официантка Вера, с которой Билла связывают сугубо плотские отношения. Внешняя канва сюжета состоит в том, что Билл собирается уйти «в самоволку» и отпраздновать за городом, в доме знакомых свой день рождения и отправляет Ирен туда заранее, чтобы она подготовила все для праздника. По дороге Ирен случайно встречается в поезде со своей матерью и сталкивает ее с поезда. Этот эпизод является одним из ключевых и дает повод для разнообразных трактовок, он будет рассмотрен в данной главе более подробно. Всю бесконечно долгую дорогу до нужного дома Ирен преследует страх, усугубляемый подавленными муками совести и заставляющий ее вступить в краткосрочную связь со случайным попутчиком. На праздник Билл приезжает с Верой; затаив на нее злобу из-за ее поведения во время его драки с Оке, любовником Веры, он решает отомстить ей, сбросив ее в колодец. Ирен тайком от Билла спасает Веру — отчасти из женской солидарности, отчасти пытаясь компенсировать совершенное ею самой убийство. Заключительные страницы романа — бегство Билла вместе с Ирен с места теоретически совершенного им преступления к месту теоретически совершенного ею преступления; доказав Ирен ее невиновность, Билл имеет хотя бы гипотетический шанс оправдать самого себя. Осознав эфемерность подобных надежд, Билл бьет Ирен и оставляет ее на произвол судьбы.

Вторая часть состоит из пяти глав, характеризуется структурно четкой организацией и состоит из шести глав, связанных общим местом действия и общими действующими лицами. Первая глава, одноименная с названием части, является своеобразным введением, экспозицией к остальным главам и, в свою очередь, также неоднородна по структуре в силу того, что внутри нее также содержатся четыре истории, которые могут быть рассмотрены как самостоятельные. Три последующие главы — «Зеркало», «Железный обруч», «Тряпичная кукла» — композиционно можно считать равноправными, т. к. все три являются рассказами об одном дне из жизни троих солдат. Глава «Змея» рассказывает отчасти об истории одного из солдат, Гидеона, с которым автор знакомит читателей еще в первой главе, отчасти об истинной сути таинственной змеи, связывая, таким образом, главу не только со второй частью, но и с первой, что придает роману внутреннюю целостность и единство. Последняя, седьмая глава «Неудавшийся побег» — одна из наиболее часто обсуждаемых в критической литературе глав романа, что неудивительно, принимая во внимание два обстоятельства: идейную программу, изложенную автором именно в этой главе, и открытый финал, оставляющий пространство для разнообразных трактовок.

Стаффан Бьерк в своей монографии «Мир формы романа» сравнивает композицию романа «Змея» с такими произведениями мировой литературы, как «Тысяча и одна ночь» и «Декамерон», характеризуя подобный тип романа следующим образом: «Части этого романа сохраняют самостоятельность, но она же и ставит их в отношения конфликта в силу того, что место действия и персонажи этих разных по сути частей остаются неизменными»¹. Подобный тип романа является, по мнению исследователя, типичным, если не сказать классическим, для шведской литературы. Вследствие этого роман нередко критиковали за фрагментарную композицию, которая, по мнению современников, мешала восприятию романа как идейного и художественного целого.

Многие исследователи творчества Стига Дагермана, анализируя роман, обращают внимание на своеобразную композицию романа. Так, например, наиболее интересной в отношении трактовки компо-

¹ Björck S. Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik. Stockholm, 1983. S. 259.

зиции романа представляется версия Чештин Лайтинен, предложенная ею в диссертации «Лабиринты желания. Экзистенциальная тематика в текстах Дагермана», которая по праву считается одной из наиболее оригинальных и фундаментальных работ, посвященных Дагерману. Лайтинен считает, что не только альтер эго автора является не только Скривер в заключительной главе второй части, но и Ирен в первой части романа. При этом Скривер выражает сознательную, рациональную часть внутреннего мира автора, а Ирен олицетворяет собой его подсознательные страхи и желания, раскрывая его сущность: «Если толковать части, посвященные Ирен и Скриверу таким образом, т. е. рассматривая их как выражение *одного* сознания — интеллектуально и абстрактно представленного в образе Скривера и, напротив, нечетко, во власти отчаяния, в образе Ирен, — то в романе обнаруживается внутренняя связь, придающая ему целостность. В романе присутствует логика, которая не проявляется во внешнем композиционном трехчастном членении романа. Эта внутренняя связь также многое говорит о психологическом портрете самого Дагермана»².

Том Карлссон в своей диссертации «Указатель в ночи. Литературные проекты Стига Дагермана» пишет следующее о композиции романа: «Многие критики обращали внимание на структуру романа “Змея”. Дагерман полностью нарушил принцип единства действия. Роман состоит из трех частей, которые на первый взгляд не связаны ничем, кроме общей темы и змеи, являющейся наиболее значительным символом. Керстин Лайтинен была первой, кто осмелился истолковать текст как цельную структуру, рассмотрев отношение частей романа друг к другу. Выдвинутая ею теория является как интересной, так и релевантной»³. Теория Карлссона о трехчастной композиции романа основывается на том, что вторая часть романа, состоящая из пяти отдельных новелл, тоже отличается имманентной неоднородностью. В первых четырех новеллах рассказывается об историях, произошедших с живущими в одной казарме солдатами, о разных уровнях проявления экзистенциального страха и отчаяния. Последняя же новелла стоит особняком, т. к. в ней описывается эпизод, произошедший со Скривером, причем большую часть повествования зани-

² Laitinen K. Begärets irrvägar. Existentiell tematik i Stig Dagermans texter. Umeå, 1986. S. 91.

³ Karlsson T. Vägvisare in i natten. Stig Dagermans litterära projekt. Åbo, 1994. S. 17.

мает монолог Скривера, устами которого Дагерман излагает свою концепцию творчества и идейное обоснование важности принятия человеком страха для установления с ним своего рода симбиоза. Необходимо также упомянуть в данной связи работу Анти Питкэнена «К вопросу о эстетике романов Стига Дагермана», в которой автор анализирует творчество писателя с художественной точки зрения, обращая внимание, в частности, на особенности композиции, внутреннего времени, роли рассказчика и формы эпического повествования. Питкэнен особо подчеркивает роль контрапункта, т. е. постоянного тесного сплетения двух или более сюжетных линий, в романах Дагермана: «С помощью техники контрапункта Дагерману удастся добиться иллюзии своего рода возврата в прошлое и вместе с тем одновременности действия»⁴.

При изучении композиции романа нельзя также обойти вниманием само название романа, которое является своеобразным кодом, ключом к пониманию всего романа в целом. Можно сказать, что Дагерман отчасти облегчает задачу своим читателям, вынося главенствующий символ всего романа в название, — подобный прием неизбежно влияет на рецепцию романа, т. к. читатель изначально получает своего рода инструкцию и обращает внимание на образ змеи. Без этого многие мелкие детали, которыми полны страницы романа, могли бы остаться без должного внимания. Несмотря на фрагментарную композицию романа и его «многоголосие», читатель сразу понимает, когда устами тех или иных персонажей автор постепенно подводит его к разгадке или, скорее, разгадкам, символического образа змеи, вынесенного Дагерманом в название. Необходимо также отметить, что хотя традиционно альтер эго писателя в этом романе считается один из солдат по имени Скривер, в независимости от того, чьими глазами мы видим ситуацию в каждой из глав-новелл второй части романа, все персонажи являются носителями идей Дагермана, что также способствует восприятию романа как единого целого.

Название второго романа «Остров осужденных» неоднозначно: с одной стороны, в нем обозначается непосредственно место действия романа, с другой — остров это весь мир, вся жизнь в ее многообразии; остров для Дагермана и его героев является одновременно и микрокосмом, и макрокосмом. «Остров осужденных» по праву считается наиболее сложным и противоречивым романом Стига Дагермана.

⁴ Pitkänen A. Studier i Stig Dagermans romanteknik. Tammerfors, 1985. S. 67.

Для понимания романа как целостной структуры, как самостоятельной реальности, развивающейся по своим внутренним законам, необходимо полное погружение в символический мир романа. Композиционно роман делится на две части, первая из которых, «Потерпевшие кораблекрушение», состоит из семи своеобразных «жизнеописаний» героев, а вторая, «Борьба за льва», представляет собой разрешение всех конфликтов, намеченных в первой части, с акцентом на противостояние между двумя главными героями романа, Лукой Эгмоном и капитаном Уилсоном. В жизни каждого из героев присутствует некое событие, которое становится катализатором развития чувства, становящегося психодоминантой героя. Шестеро из семи героев романа погибают во второй части романа. Смерть каждого из них символична и в какой-то мере обусловлена их жизнью — таким образом события второй части уже присутствуют в первой части, пусть и латентно.

В исследовании «Роман в ваших руках. Чтение, изучение и понимание повествовательного искусства» Эрланд Лагеррот представляет заслуживающую пристального внимания концепцию подхода к рассмотрению особенностей и значения композиции романа «Остров осужденных». Если первая часть романа представляет собой рассказ о судьбах семи человек, о роли чувства вины в жизни человека, о его бесплодных попытках убежать от собственной судьбы, то вторая часть является «длительным эпическим процессом, цель которого — интерпретировать эту проблематику»⁵. Процесс может принимать разные формы, первая из них, эпизодическая, представляет собой описание некоего эпизода из жизни героя, значимого для формирования его психодоминанты и развития его внутреннего процесса самосознания или самоотрицания. Вторая может быть обозначена как диалектическая, она представлена главным образом в форме внутренних монологов героев, плавно перетекающих в авторские лирические отступления (как и в первом романе, герои не имеют своего собственного голоса, скорее автор «говорит» с читателем разными голосами). Третья, циклическая, форма процесса, состоит отчасти в постоянном упоминании важных для каждого героя символов, становящихся его своеобразными атрибутами, отчасти в фрагментарности композиции, когда имеет место смешение разных пла-

⁵ Lagerroth E. Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst. Ystad, 1976. S. 120.

стов времени действия романа (прошлое героев и их настоящее, точкой отсчета которого является кораблекрушение). Три вышеперечисленные формы эпического процесса, по Лагерроту, имеют последовательно следующие функции: проникновение в проблему, обоснование символа, рост осознания, побуждение героя к действию, раскрытие его положительного или отрицательного потенциала, создание героем собственного мира со своими законами внутренней логики.

Таким образом, в этом романе можно отметить наличие проблематики микрокосма (человека как индивидуума) и макрокосма (человеческого существования вообще). В этой связи интересно также отметить, что названия глав первой части романа отражают одновременно время суток и проблематику личности героя, которому посвящена данная глава: «Утреннее оцепенение», «Голод дня», «Горе на закате» и т. д. Таким образом, автор апеллирует и к микрокосму, и к макрокосму одновременно. Фрагментарность композиции, с одной стороны, как неоднократно отмечалось наиболее критически настроенными современниками, серьезно затрудняет рецепцию романа читателем, т. к. происходит смещение и хронологических, и пространственных, и личностных рамок (при первом прочтении романа читателю далеко не всегда ясно, глазами кого из героев автор показывает происходящее). С другой стороны, подобная композиция является наиболее точным отражением строения и микрокосма, и макрокосма, хаотичных на первый взгляд, но, при более внимательном рассмотрении, отличающихся четким подчинением причинно-следственному закону.

Как и в романе «Змея», две части, составляющие роман, неоднозначны по своей функции и построению. Здесь Дагерман идет противоположным путем: если в «Змее» первая часть представляла собой практически самостоятельное повествование, построенное на взаимодействии двух героев-антагонистов, а вторая — собрание новелл, объединенных общими героями, то в «Острове осужденных» Дагерман словно меняет местами эти два принципа, преследуя одну и ту же цель. Разнятся лишь способы достижения цели: в первом случае читателю предлагается общее, затем частное, что побуждает его сделать соответствующие выводы об интересующей автора проблематике — проблематике страха. В романе «Остров осужденных» автор наоборот предлагает читателю восхождение от частных (судеб семи героев) к общему (проблеме выбора, перед которым

встает человек, оказавшись лицом к лицу сначала со своим персонифицированным страхом, а затем со страхом, пронизывающим всю его экзистенцию). Но благодаря особенностям композиции романа это восхождение становится не прямой дорогой вверх, а, скорее, винтовой лестницей, когда, нанизывая значимые детали, эпизоды и символы на нить повествования, автор с каждой главой все больше расширяет понимание проблематики романа.

Подобно другим отличительным чертам ранних романов Дагермана, таким как глубокий символизм и предельно насыщенный метафорами язык, своеобразие композиции, подвергавшееся столь жесткой критике после выхода романов в свет, является одним из несомненных достоинств романа, порождающим их своеобразие и придающим цельность, обоснованность и убедительность философским идеям автора. Композиция играет сбалансированно важную роль в романах «Змея» и «Остров осужденных»: не выходя на первый план и не бросаясь в глаза при первом прочтении романа, композиция служит замыслу автора, помогая ему полнее реализовать свои идеи как на сюжетном, так и на философско-структурном уровне.