



Н. А. Пресс

РОЛЬ СИМВОЛА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ СТИГА ДАГЕРМАНА

Ранний период творчества Стига Дагермана некоторые исследователи, такие как Кай Хенмарк и Жорж Перье, небезосновательно называют символистским, ограничивая при этом данный период хронологическими рамками с 1945 г. (момента выхода первого романа «Змея») до весны 1947 г. (включая в него, таким образом, роман «Остров осужденных» и пьесу «Осужденный на смерть»). Анализировать первые романы Дагермана, не обращая при этом к многозначному понятию символа, представляется практически невозможным, поэтому необходимо осветить данную проблематику в первую очередь в двух аспектах — символ как характеристика произведения в целом (идейный уровень) и символ как троп (стилистический уровень). В силу специфики текстов Дагермана эти два уровня порой отличаются столь высокой степенью интеграции, что четкое проведение границ между ними становится едва ли возможным. Но тем не менее некоторое разделение, пусть и формальное, необходимо.

Д. К. Купер в предисловии к монографии «Символы» пишет о символах как об одном из главнейших инструментов познания, отмечая также, что символы являются «древнейшей изначальной формой выражения, формой, которая открывает те стороны реальности, которые невозможно зафиксировать в каком-либо другом языке»¹. Поскольку литература, в свою очередь, также является одним из важ-

¹ Cooper D. C. *Symboler*. Göteborg, 1995. S. 5.

нейших способов познания себя и окружающего мира, значение символа для литературы переоценить невозможно. Как это часто происходит с казалось бы общепринятыми понятиями, само понятие «символ» вызывало и вызывает множество дискуссий. В рамках данной статьи не представляется возможным представить всю историю развития концепции символа в литературоведении (как это делает, например, Инге Юнссон в своем фундаментальном исследовании «В доме символа. Девять глав истории литературного понятия»), поэтому основное внимание будет уделено концепциям, наиболее релевантным непосредственно для изучения ранних романов Дагермана.

Называя раннее творчество Дагермана, в частности два его первых романа, символистским, необходимо уточнить, что под обозначением «символистский роман» будет пониматься такой тип романа, доминирующую роль в котором играет некий символ, приобретающий глобальный для произведения смысл. Значение такого символа может проявляться на нескольких уровнях — композиционном, стилистическом и идейном. Символ подобного глобального значения, как пишет Эрланд Лагеррот в книге «Роман в руках. Чтение, изучение и понимание эпических произведений», указывает на то, что автор не случайно избирает именно такой тип романа, т. к. значение символа тяжело поддается однозначному, четкому определению. Символ, как правило, указывает на ту часть человеческого существования и бытия вообще, которую нельзя целиком и полностью объяснить и зафиксировать в слове: «...автор избирает символическую форму именно потому, что он хочет поднять соответствующую тему или проблему»². Примером подобного типа романов Лагеррот считает, в частности, такие романы, как «Моби Дик» Мелвилла, «Степной волк» и «Игру в бисер» Гессе, «Сердце тьмы» Конрада, «Замок» Кафки. Лагеррот также отмечает сравнительную редкость подобного рода романов в шведской литературе, ограничиваясь лишь кратким упоминанием о работах двух фюртиоталистов — Вальтера Юнгквиста («Источник», «Азалия») и Стига Дагермана («Змея», «Остров осужденных»).

Для романов такого рода характерно наличие центрального символа, часто отраженного непосредственно в названии романа, который может быть в некотором роде важнее для повествования, чем

² Lagerroth E. Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst. Ystad, 1976. S. 125.

само действие и развитие характеров персонажей, что, однако, не исключает возможности его исследования именно с помощью анализа сюжета романа. Притягательность символистских романов заключается в высокой степени интегрированности центрального символа романа во все уровни текста романа, нередко именно символ становится также композиционной образующей романа, соединяющей его воедино и придающей ему истинную целостность. В монографии «Литературный символ», посвященной исследованию различных функций символа в романе XX в., Уильям Йорк Тиндалл отмечает взаимную важность символа и контекста, в который он помещен: «Ни один содержательный образ не может существовать без контекста, и каждый образ несет в себе часть контекста, в который он заключен»³.

Анализ различных проявлений символа на разных уровнях романа представляется значительно более важным, чем непосредственно трактовка символа как такового, что, впрочем, также необходимо. Тиндалл неоднократно подчеркивает значимость рассмотрения символа как самостоятельной реальности: «Символ в тексте не является знаком, указывающим на что-то иное, занимающим место этого иного или обозначающим его, а знаком, отражающим себя самого с помощью всего им созданного»⁴.

Рене Уэллек и Остин Уоррен также особо подчеркивают самоценность символа, не сводя его характеристики лишь к функции связующего звена между двумя реальностями, в которых существует текст: «В теории литературы представляется желательным использовать этот термин в следующем значении: объект, указывающий на другой объект, но при этом требующий внимания сам по себе, как самоценное представление»⁵.

Уэллек и Уоррен также задаются вопросом, в чем же состоит существенная разница между символом, метафорой и образом, и приходят к выводу, что основное отличие символа состоит в его «повторяемости и устойчивости»⁶. Авторы также выделяют три типа символизма: личный, традиционный и естественный. Эти три типа редко встречаются в чистом виде в силу вовлеченности любого человека в систему общечеловеческих символов, в силу принадлежно-

³ Tindall W. Y. The literary symbol. Indiana, 1955. P. 9.

⁴ Ibid. P. 19.

⁵ Wellek R., Warren A. Theory of literature. N. Y., 1949. P. 193.

⁶ Ibid. P. 194.

сти любого писателя (в большей или меньшей степени) к определенной литературной традиции. Символ в ранних романах Стига Дагермана, бесспорно, представляет собой сплав всех трех типов, но именно благодаря ярко выраженному доминированию личного типа над естественным и традиционным символы обретают особую, магическую силу, не отпуская внимание читателя на протяжении всего текста.

Несмотря на разнообразие символики на страницах романов «Змея» и «Остров Осужденных», представляется уместным остановиться прежде всего на доминирующих символах, отраженных непосредственно в названиях романов. В дебютном романе «Змея» образ змеи играет, несомненно, важнейшую роль на всех трех потенциально возможных уровнях проявления символа — композиционном, стилистическом и идейном.

Образ змеи может быть рассмотрен как пример и «естественного», и личного символизма. Дагерман использует образ змеи в традиционном, универсальном смысле, особо выделяя некоторые аспекты этого многообразного символа, в той или иной форме представленного во всех мировых культурах. Прежде всего, змея является символом страха, неосознанного и потому еще более опасного. Интересен тот факт, что в христианской символике змея имеет двойственное значение, символизируя «и Христа, как мудрость, и Дьявола в его подземном проявлении. Змея символизирует также силу зла, которую человек должен победить внутри самого себя»⁷. Таким образом, змея, с одной стороны, символизирует деструктивный аспект страха, а с другой — потенциально несет в себе и возможность развития, внутреннего роста. Однако этот созидательный аспект будет лишь обозначен во втором романе, «Остров осужденных», когда альтер эго автора, Лука Эгмон (неслучайно носящий библейское имя), сравнивая себя с Христом, который принимает на себя страдания и вину всего человечества, сначала предложит в качестве символа, который герои собираются вырезать в скале, именно змею. Но, поддавшись своему антагонисту, капитану Уилсону, затем все-таки оставляет эту идею.

В то же время образ змеи получает столь важное место в первом романе Дагермана в первую очередь благодаря личному опыту писателя, без которого подобная интенсивность и лихорадочная напряженность символа вряд ли была бы возможна. Два факта из био-

⁷ *Cooper D. C. Op. cit. S. 142.*

графии Дагермана, безусловно, сыграли важную роль для последующего возникновение в его текстах образа змеи. Первый факт, упоминаемый, в частности, Юханом Кульбергом в его психоаналитической трактовке творчества Стига Дагермана, — детское воспоминание об увиденной им змее, до смерти напугавшей ребенка. Тем не менее сводить последующее использование Дагерманом этого символа в своем творчестве исключительно к последствиям этого детского впечатления, пусть и сильно повлиявшего на писателя, представляется неуместным. Второй эпизод, имеющий непосредственную связь с написанием романа, произошел во время прохождения Дагерманом воинской повинности в Вэстерханинге в 1945 г. Один из солдат, с которым Дагерман жил в одной казарме, принес с полевых учений змею, которая затем неожиданно исчезла, вызвав панику среди солдат, боявшихся ночью обнаружить ее в своей постели. Как отмечает английский исследователь Лори Томпсон, «произошедшее произвело большое впечатление на Дагермана, и он положил этот эпизод в основу сюжета своего первого романа, “Змея” <...> однако, делая змею, стандартный символ страха, центральным символом книги, Дагерман не сводит ее значение лишь к иллюстративному образу подавленного страха, владеющего солдатами нейтральной в политическом отношении страны»⁸.

Таким образом, в текстах Дагермана змея как символ является как частью биографического контекста, так и частью универсального контекста общечеловеческой системы символов на идейном уровне. Кроме того, образ змеи также оказывается важной композиционной образующей романа, получившего критические отзывы во многом из-за своей на первый взгляд нестройной, несбалансированной двухчастной композиции романа. Первая часть романа, «Ирен», может рассматриваться как самостоятельное повествование, вторая же часть, «Мы не можем спать», представляет собой семь отдельных новелл, объединенных общей темой и общими героями. В немалой степени именно благодаря символу змеи, постоянно возникающему как в первой, так и во второй части, автору удается создать цельное произведение, которое держит читателя в постоянном эмоциональном напряжении с первой до последней страницы.

На стилистическом уровне образ змеи используется автором в многочисленных метафорах и сравнениях, которыми насыщен текст. Образ все время балансирует на тонкой грани между реальностью,

⁸ *Thompson L. Stig Dagerman. Boston, 1983. P. 15.*

появляясь в виде реальной змеи, и внутренним миром героев, в частности в их снах и галлюцинациях. В кошмарном сне Билла, одного из главных героев первой части романа, когда он видит, как целуются Ирен и сержант Буман, и хочет отомстить им, вновь неожиданно возникает образ змеи: «Но он не мог решить, с какого расстояния надо бросать, и пока он кружил вокруг них, граната стала обжигающе горячей, зашипела и в конце концов взорвалась у него в руке. Боли он не почувствовал, но, посмотрев на осколки гранаты, он к своему ужасу обнаружил, что его рука превратилась в клубок извивающихся змеек. Он мгновенно покрылся холодным потом, проснулся и выбрался из кровати»⁹.

В журнале «*Norstedts Nyheter*» от 10 октября 1946 г. была опубликована статья Дагермана, в которой сам автор анонсирует свой роман «Остров осужденных» за несколько дней до его выхода в свет. В этой статье он дает подробное обоснование того, почему местом действия романа был избран именно необитаемый остров. Хронотоп острова представляется автору наиболее интересным с точки зрения потенциальной возможности раскрытия избранной им темы: необитаемый остров, в отличие от обыденной действительности, выступает как «нейтральная сцена». В этом состоит его несомненное преимущество, т. к. символические действия и события, которыми изобилует пространство романа, показаны с повышенной контрастностью. «Остров — символ, конечно, если под символом понимать результат вынужденного уменьшения, которому приходится подвергнуть людские страдания, для того чтобы их вообще было возможно пронаблюдать, понять, сразиться с ними на уровне возможного»¹⁰.

Зачастую автор наделяет остров «собственным существованием», превращая его в живое существо: «...и песок круглой пленкой лежит, словно невидящий глаз, на безмятежной поверхности лагуны, и этот невидящий глаз — единственный счастливый глаз острова, он не видит тень останков корабля, просвечивающую со дна лагуны, не видит два могильных холма, воздвигнутых над двумя надеждами, от которых никто ничего не ожидал, и поэтому их оплакивают еще горестней, не видит огня, который медленно затухает, потому что слишком давно никому не было холодно, не видит ужасных видений, которые то и дело вспыхивают летучими мышами в поле зрения, призраков самых больших страхов каждого из них, которые

⁹ *Dagerman S. De dömdas ö.* Stockholm, 1991. S. 25.

¹⁰ *Ibid.* S. 294.

зловеще улыбаются им...»¹¹. Остров словно является увеличительным стеклом, в котором отражаются все страхи, все чувства, следующие героям.

Шесть из семи глав первой части романа (за исключением первой главы, посвященной Луке Эгмону) начинаются с экспозиции, описывающей, как выглядел остров в то или иное время суток, и вместе с тем сообщаящей читателю основные сведения о герое, которому посвящена глава. Так, например, глава «Вечернее желание», посвященная англичанке, начинается с описания вечера, а точнее — его отсутствия на острове, что сразу задает тон для дальнейшего описания внутреннего конфликта героини: «Нет, вечеров на острове, конечно, не бывало. После недолгих зеленоватых сумерек на остров, словно смертельно уставший орел, опускающийся на свою скалу, обрушивалась ночь, и вокруг воцарялась непроглядная чернота. Иногда, если необходимо было прогуляться, можно было попробовать сориентироваться по звездам, от которых сквозь космос падали тонкие, хрупкие да почти выдохшиеся полоски света; неуверенные и почти не желающие достичь своей цели, они лишь с упрямой горечью подчеркивали то, что темнота была ночной темнотой, безнадежной, вечной ночью»¹².

Остров, как символ одиночества и изоляции, оказывается тюремной камерой для шестерых героев, в то время как для главного персонажа, Луки Эгмона, остров становится единственным местом на земле, где он находит силы остаться верным самому себе, победив в борьбе с собственным эскейпизмом, в большой степени благодаря тому, что, оставшись наедине со своим страхом, он обретает более глубокое понимание смысла человеческого существования.

Символ, без сомнения, является одним из главных художественных средств, с помощью которых Дагерману удалось создать неповторимую, целиком поглощающую читателя атмосферу в романах «Змея» и «Остров осужденных». Символ — осознанно или нет — становится для писателя своеобразной стратегией текста, придавая ему многоуровневость и неоднозначность, давая повод для различных трактовок текста. Центральные символы обоих романов совмещают в себе два типа символов, которые выделяет Умберто Эко в сборнике эссе «Мысли о литературе»: «...символ может быть либо чем-то очень четким (однозначным выражением определенного со-

¹¹ *Dagerman S.* Op. cit. S. 203.

¹² *Ibid.* S. 132.

держания) или чем-то очень расплывчатым (многозначным выражением неясного содержания)»¹³. За кажущейся простотой и однозначностью символа у Дагермана скрывается иная реальность, целый мир, живущий по своим собственным внутренним законам, не поддающийся четкой расшифровке. Эта реальность является предметом, достойным как пристального внимания читателя, так и литературоведческого анализа, при котором, однако, сложно избежать полного погружения в нее. По словам самого писателя, внутри сознания каждого человека есть важная часть, которая не пользуется символами, а существует благодаря им, «которая руководствуется символами, которая живет в мире символов, которую мы презираем за то, что она не реальна, как будто есть что-то почетное в том, чтобы быть реальным, быть верным своей реальности, когда есть так много иных реальностей, которым гораздо важнее хранить верность»¹⁴.

N. A. Press

SYMBOLENS ROLL I STIG DAGERMANS TIDIGA FÖRFATTARSKAP

Symbolen är ett av de mest komplicerade och mångartade begreppen inom litteraturvetenskap. Stig Dagermans två första romaner «Ormen» och «De dömdas ö» visar en ovanlig symboltäthet på alla textens nivåer och kan betraktas som ett bra exempel på de få «symbolistiska romaner» som kom till i Sverige på 1940-talet. Att analysera symboliken på både metafysisk och stilistisk nivå är således oerhört viktigt för att få en djupare förståelse av dessa texter, speciellt med tanke på romanernas specifika metaforer och symboler som genomsyrar texterna såväl innehållsmässigt som rent språkligt.

¹³ *Eco U.* Tankar om litteratur. Falun, 2004. P. 126.

¹⁴ *Dagerman S.* Op. cit. S. 260.