

«ПАСТОРАЛЬНЫЙ» ТИП ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ США (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ДЖОНА ГАРДНЕРА «НИКЕЛЕВАЯ ГОРА»)

В статье рассматриваются принципы создания автором типа героя в романе, жанр которого обозначен как «пасторальный». Определяются особенности жанровой модели пасторального романа как такового и его трансформация в рамках современного американского романа начала 70-х годов XX века; выявляются основные сюжетообразующие коды названной жанровой модели, их модификация и использование в художественной структуре романа «Никелевая гора». В результате литературоведческого анализа художественных компонентов содержания и формы романа делается вывод о формировании особого «пасторального» типа героя в произведении, определяется место данного жанрового вида романа в контексте творчества Гарднера и в литературном процессе США 70-х годов XX века; формулируется заключение о творческом использовании параметров традиционного жанра пасторали в художественных условиях современного американского романа.

Введение

Целью данной статьи является исследование художественной структуры романа Джона Гарднера «Никелевая гора» и определение принципов создания типа героя в жанровых параметрах пасторали. Основными задачами на пути решения данного феномена стали: выявление сюжетообразующих кодов жанровой модели пасторального романа, их модификация и трансформация в романе Гарднера, их подчинение художественным целям автора; образная характеристика главного героя, определение закономерностей построения сюжета, обозначение основных мотивов, раскрытие стиля повествования и особенностей художественного типа мышления автора, позволяющих заключить об экспериментальном жанровом характере произведения.

Американская критика о романе Дж.Гарднера «Никелевая гора»

Роман Джона Гарднера «Никелевая гора» [1] вышел в свет в 1973 году, но был написан Гарднером раньше его знаменитого бестселлера «Диалоги с Солнечным», на что указывал сам писатель в интервью Дэвиду Джо Беллами[10]. Многие американские критики сочли этот роман писателя «ученическим», считая, что несколько впечатляющих описаний одиночества героя, Генри Сомса, и его отношений с окружающим миром только в последующих романах обрели необходимую форму создания Гарднером особого «отчужденного» типа героя (впоследствии ставшим

особым «гарднеровским» типом) и процесса его перерождения благодаря слиянию с обществом. Отрицательные отзывы о романе дали А.Морейс[13], М.Хоуэлл [12], Г.Моррис [14], последний рассматривал роман как «неудачный», так как, по его мнению, Гарднер «больше говорит, чем показывает, и оттого его характеры плоские, иногда даже неприятные» [14, с.15]. Американские критики писали и о «пасторальности» «Никелевой горы». Наиболее интересной была рецензия Джорджа Стайда [16]. Критик рассматривал «Никелевую гору» в рамках экспериментальной литературы начала 70-х годов, в рамках формального эксперимента в области жанра. Задачу Гарднера Стайд видел в изображении условного, пасторального измерения действительности, в изображении мира, который ушел в прошлое вместе со старым, давно забытым жанром пасторали. Эта рецензия стала своего рода отправной точкой для многочисленных критических исследований «Никелевой горы». Так, Дэвид Коварт[11] находит в «Никелевой горе» многие признаки пасторального жанра: противопоставление развращенному городу нравственно чистой деревни, идеализацию сельской жизни и природы, ностальгию о прошлом, спокойную печаль о неизбежной смерти, идиллического, сентиментального героя, проповедующего любовь, и т.д. Но критик в своем исследовании идет по пути механического выбора из романа мотивов, которые могут подтвердить его положение о чисто формальном использовании Гарднером пасторального жанра. Эти оценки критиков довольно спорные – роман Гарднера имеет свои достоинства и в области художественных средств создания сюжета и образов, и по глубине идейного замысла. Более глубокий анализ романа «Никелевая гора» как сложного художественного единства позволяет прийти к иным выводам.

Преимственность и особенности создания протагониста в романе «Никелевая гора»

В «Никелевой горе» Гарднер продолжает линию, разработанную в ранних романах, таких, как «Крушение Агатона» и «Грендель». Несмотря на внешнюю диалогическую форму, использование так называемой «меняющейся точки зрения в повествовании» (shifted narrative of view), то есть раскрытие внутреннего мира разных персонажей, показ мира глазами разных героев, роман Гарднера «Никелевая гора» можно назвать романом одного героя. В других романах писателя бывает иногда невозможно выделить одного ведущего персонажа, протагониста, главного героя. Генри Сомс – явный и бесспорный протагонист «Никелевой горы» – большой,

толстый, бесконечно добрый и смешной человек не случайно самим Гарднером назван «фигурой мультипликационной». «Здоровый толстый увалень, на носу очки в стальной оправе и уши прижаты так плотно, словно он всю жизнь носил тесную шапочку» [1, с. 12], – так описан Генри Сомс в начале романа. Сомс действительно напоминает диснеевских мультипликационных героев, наделенных постоянными, устойчивыми характеристиками (добродетельная героиня, помогающий всем добряк, длинноволосый герой, обязательно все на свете отрицающий, и т.д.), которые превращают их в стереотипы массовой культуры и литературы. В произведениях подобного рода обычно не нарушается заявленная писателем уже с первых страниц схема героя, чем они и отличаются от произведений серьезной литературы, раскрывающих сложность, многогранность человеческих характеров. Поверхностная, схематическая типология, неизбежно упрощая жизнь героев, делает их придуманными, «книжными».

В романе «Никелевая гора» Гарднер ставит перед собой задачу исследовать «обыденную жизнь» с помощью, на первый взгляд, «ненадежного» типа героя-добряка, который выражает в романе глубокую философскую мысль. Незамысловатый сюжет волей автора получает философскую значимость и идейную глубину. Исследовательница американского романа XX века В.В.Ивашева пишет: «Никелевая гора» – эта книга так же философична, как сатира Воннегута. Написанный в мягкой лирической манере, роман Гарднера пропитан раздумьями автора, высказываемыми от лица главного героя, Генри Сомса, либо в его же диалогах с другими персонажами» [6, с.74]. Исследовательница справедливо полагает, что необыкновенно тонкое и лиричное описание природы, сдержанные и лаконичные психологические портреты, всегда оставляющие повод для раздумий, всего лишь «аккомпанемент»; главное в романе все же «решение мировоззренческих проблем» [6, с.79].

Жанровые параметры пасторали и их трансформация в романе Гарднера

«Пасторальный роман» – такой подзаголовок Джон Гарднер дал своему четвертому по счету беллетристическому произведению «Никелевая гора». Это говорит о том, что по форме и содержанию роман должен был соответствовать литературной традиции пасторального жанра. Однако, не следует буквально относиться к этому подзаголовку романа: пастораль – не обязательно синоним идиллии. Последовательное изучение

творчества Джона Гарднера показывает, как много значит для него традиция, однако, ни само название романа, ни его подзаголовки еще не выражают вкладываемое в понятие «пасторальный жанр» содержание. О термине «пастораль» так много говорится, что, как и другие литературно-критические определения, он часто теряет свой истинный смысл и кажется неуловимым. Однако, несмотря на спорность вопроса, в современном литературоведении существуют достаточно четкие отличительные признаки, с помощью которых можно охарактеризовать художественное произведение с точки зрения соответствия его формы и содержания определенному романному жанру. Когда мы называем те или иные жанры, например – эпопея, социально-психологический роман, исторический, пасторальный, и т.д., для нас это не только указание на определенные виды построения литературных произведений, но и «обозначение специфического подхода к явлениям жизни» [10, с.35]. Очевидно, что характер охвата процессов жизни, их освещение в эпопее и пасторали разный, равно как и во многих других жанрах.

Как известно, в переводе с латинского «пастораль» (*pastoralis*) означает «пастушеский», и в «традиционном смысле пасторальный жанр подразумевает, наряду с характерными специфическими пасторальными признаками, определенную модель сюжета, которая состоит в изображении жизни пастухов и пастушек на лоне природы» [7, с.361]. Обычной основой такого произведения является любовь юноши и девушки, наталкивающаяся на ряд препятствий, в конце концов приводящих к счастливой развязке. Естественно, что в середине XX века подобная «модель сюжета» возможна только как дань прошлому, как ностальгическое воспоминание о добрых старых временах, чаще ироническое, или как средство решения автором вполне реалистических художественных задач, что и делает Гарднер, вкладывая в повествовательные структуры своего романа мотивы, позволяющие дать «Никелевой горе» соответствующий подзаголовок. Характер творческого метода Гарднера, его видение мира в романе, конкретные разрешаемые им идейно-художественные задачи, вся совокупность изобразительных средств выступают поэтому, как пасторальные стилеобразующие факторы.

Несмотря на то, что Гарднер уделяет большое внимание пейзажу, и герои романа – люди, живущие вдали от больших городов, они не идеализируются как пастухи в классической пасторали и идея автора не замыкается на прославлении природных красот американского севера. Так,

действительность романа, насыщенная смертями, несчастными случаями, стихийными бедствиями, отнюдь не идиллична: разбивается старик Кузицкий, погибает СаймонБейл, люди все вместе переживают тяжелое время засухи. И не юный пастушок влюбляется в робкую невинную пастушку, а старый задыхающийся Сомс женится на уже соблазненной, беременной Кэлли Уэллс. Кроме того, Гарднер показывает эволюцию своего героя, его перерождение, трансформацию из пасторального «простака» в «мудреца», что никак невозможно в пасторали, герои которой должны быть статичны на протяжении всего повествования.

Если рассматривать природу не как признак идиллии, а как необходимый компонент серьезной литературы, то природу в романе Гарднера можно принимать не просто как пейзаж, но как самодостаточный космос. Уезжая в ранний час на Никелевую гору, «грозную, как судный день», Генри Сомс с пронзительной остротой ощущает себя частью мира, открывающегося с его вершины. Только тут чувствует себя Сомс Человеком, венцом творения природы и в то же время покорителем стихий. Раздумья Сомса на Никелевой горе – это и поиски высшей закономерности бытия, смысла жизни и своего предназначения, и – еще одно нарушение Гарднером «пасторального спокойствия», ведь вопрос о смысле жизни всегда был основой серьезной философской прозы, а не идиллической пасторали. В этом проявляется замена «идеального» пасторального мира философским, который проявляется не только в «философствованиях» главного героя, но и в символической нагрузке некоторых образов, мест, названий в романе. Развязка романа также отнюдь не пасторальная: герой обретает не счастье и умиротворенность, как это происходит в классической пасторали, а покой, обыкновенное и естественное состояние человека. И сколько пришлось преодолеть: смерть, болезни, засуха – совсем «неидиллические», «непасторальные» препятствия, чтобы прийти к такому концу, причем прямо подразумевающему смерть, пусть даже спокойно принимаемую героем, но все-таки смерть, а не счастливое безоблачное будущее.

Сюжетообразующие элементы

Действие в романе «Никелевая гора» происходит в глухой провинции штата Нью-Йорк: почти не населенное северное предместье, непролазные леса, редкие огоньки полузаброшенных ферм. Генри Сомс, владелец придорожной закусочной, его клиенты – водители и фермеры из окрестных сел – простые американцы, погруженные в мир будничных

забот. Эти люди под стать суровой, прозаической реальности, их окружающей: водители грузовиков, отупевшие от постоянного напряжения на горных дорогах; крестьяне, загрубевшие в борьбе с неподатливой природой. Генри Сомс женится на шестнадцатилетней девушке Кэлли, зная, что та ждет ребенка от бросившего ее шофера Уилларда Фройнда. «Среди множества мотивов этого поступка героя высвечивается один главный: ощущение тупика, в котором оказалась к закату его жизнь, чувство ее пустоты и, в высшем, нравственном смысле, неразумности, которая не может быть поправлена, изменена, если не разделить эту жизнь с близким, чьи беды надо принять, как свои собственные» [4, с.79]. Все, что происходит затем, а в сущности, ничего существенного в сюжетном плане не происходит – это хроника жизни одной заурядной семьи в отдаленном уголке одного из провинциальных районов США. И это закономерно, так как Гарднера, в первую очередь, «интересуют не события и сюжетные коллизии, а возможность подумать и поговорить о жизни и смерти, о смысле и значении человеческого бытия» [6, с.74].

Образная характеристика героя

Гарднер наделяет своего героя качеством, которое, по мнению писателя, исчезло у жителей урбанизированной Америки: Генри гармонично соединяет в себе «человеческое» и «природное» начала. Все то, что происходит в природе, находит незаметное отражение в сознании Сомса: «он восседал за рупем, взмокший от пота, и смотрел вниз на изнемогшую долину, уходящую к подножьям коричневатых-синих гор, так, словно он единолично владел всеми Кэтскиллами» [1, с.217]. Созерцание природы, ее близость помогают Сомсу не только в его поступках, продиктованных желанием творить добро, но и приводят к осознанию зла, не как внешней по отношению к человеку силы, а как одной из сторон внутреннего мира человека. Раздумья Сомса на Никелевой горе – это, прежде всего, поиски высшей закономерности бытия, поиски смысла жизни, обретения «самости», выявления собственного предназначения. Бывает, Генри просто всматривается в себя и в других, вслушивается в разговоры за стойкой бара, наблюдает за Кэлли и все больше укрепляется в мысли, суть которой можно передать чеховской формулой «спешите делать добро». Не то добро, что непременно пишется с большой буквы, а самые обычные добрые человеческие дела, продиктованные чувством

товарищества, распространяемым на всех: на Кэлли, на Уилларда, на СаймонаБейла...

На свадьбе Генри и Кэлли Джордж Лумис справедливо заметил, что Генри выглядел «как настоящий Иисус». Позже Джордж, исследуя мотив, по которому Генри впустил в дом СаймонаБейла, сказал: «Я думаю, это делает тебя Иисусом...» Все ссылки на роль Генри, подобную роли Христа, исходят и из его собственных слов, обращенных к Кэлли и Уилларду: «надо найти то, за что можно погибнуть на кресте. Вот, что необходимо человеку. Я убежден в этом. Погибнуть на кресте» [1, с.18]. И хотя внешне Генри напоминает только ироническую пародию «Иисуса с толстыми губами», он полон неистовой любви к шоферам, пьяницам, «уиллардам», «кэлли», он, действительно, готов погибнуть за них на кресте. В Генри живет «смутное сознание, что быть хорошим лучше, чем плохим, бескорыстным лучше, чем себялюбивым... и что в жизни, в общем-то, есть какой-то смысл» [1, с.268]. Этот нравственный смысл заключен не только во внутреннем убеждении Генри Сомса. Он и в духовной традиции, которую закрепили многие поколения, тяжким трудом налаживая жизнь на неподатливой земле, когда-то открывшейся первым европейским переселенцам. «Чтобы ее покорить, необходимо было товарищество, доверие и то, что Генри назвал «чувством святости всего сущего», чувство, которое в современном мире почти разрушено, как будто сообщества никогда не существовало, а заменившая его «толпа одиноких» признана как естественное состояние» [5, с.44]. По мере того, как Генри Сомс преодолевает это чувство «одиноких», он движется от изоляции и отчуждения к экзистенциальной ответственности, «берет на себя ответственность за отсутствующего Бога», из «толстого Иисуса» в начале романа превращается в кого-то, кто более походит на оригинал.

Пасторальные условности как ностальгия по изначальным американским ценностям.

При помощи сопоставления Генри Сомса с образом Иисуса Христа Гарднер стремится дать ключ к глубинному пласту романа, намекнуть читателям, что «Никелевая гора» – нечто большее, чем рассказ о неудавшейся жизни одинокого чудака. Однако, если в литературе 50-60х годов «духовная одиссея» героя сводилась к поискам своего места в сложном, изменяющемся мире, то 70-е годы внесли много нового в трактовку данной проблемы. С особой остротой встал вопрос об идейно-нравственных истоках американца-современника, его корнях. Сомс часто

задумывается над тем, какие нравственные ценности унаследовал он от своих родителей, ведь от этого в большей мере зависит его обретение «самости», выявление своего предназначения. Особенно следует подчеркнуть, что для Сомса важно именно нравственное наследство, а не материальное. Его позиция в этом отношении проявляется в идейных спорах с Джорджем Лумисом, проповедующим крайний индивидуализм, а в действительности, просто не знающим, как противостоять обрушившимся на него бедам.

Джордж Лумис, вернувшись с войны в Корею, в буквальном смысле, «заболел вещизмом». «Война начисто развеяла традиционные для американского фермерства убеждения в джефферсоновской демократии, превратила человека, которому не чужды импульсы доброты и справедливости, в яростного ниспровергателя всех ценностей, за исключением материальных» [2, с.178]. Образ Лумиса один из сложных и противоречивых в романе. В итоге Гарднер заставляет и этого героя «прозреть». Лумис осознает в конце, что добрую часть жизни посвятил служению «ложным идолам», стал рабом вещей: «И тогда, образумившись, наконец, он осознал с ужасной ясностью, как пуста его жизнь» [1, с.151].

По сути, проблема, рассматриваемая писателем гораздо шире, она касается не только конкретного персонажа – это «вечный вопрос» о ценностях мнимых и истинных. Возможно, одно из главных достоинств «Никелевой горы» заключается в том, что автор предоставляет каждому из героев право решать данную проблему в соответствии с собственными представлениями о добре и зле. Принимая «сомсовский выбор» внутренне, молча, вторым «я», Лумис продолжает отстаивать свое одиночество и убеждать Сомса, что выбранная им жизненная позиция нереальна. Джордж Лумис сознательно отказывается от «геройства шута в мундире», в то время когда Сомс и не задумывается над тем, геройство ли то, что он делает. Сомс – Дон Кихот XX века, который, не раздумывая, бросится сражаться с ветряными мельницами, если они почудились страшными великанами, не боясь при этом показаться кому-то смешным. Однажды Сомс вспоминает рассказ об убийстве старика в Нью-Йорке, когда пятнадцать человек безучастно взирали на совершающееся преступление. Для себя Генри тогда решил: «те пятнадцать человек в Нью-Йорке в конечном счете, возможно, и правы, но все равно нельзя бездействовать; мало того, надо доказать, что они неправы, неправы во все времена и при любых обстоятельствах. Пусть тебе лишь померещилось, что в старика

вонзают нож: ты бросаешься туда, в самую гущу, ты бесстрашно бросаешься на призрачного бандита с ножом и, если окажется, что ты размахиваешь кулаками на пустом, залитом солнцем тротуаре, – ничего не поделаешь, смиришься, когда тебя осмеют, а в следующий раз поступи так же, и еще раз поступи так же, и еще раз, и еще» [1, с.151]. В этих мыслях героя исчерпывающе отражена «донкихотская» натура Сомса, в которой скрыт глубоко христианский смысл, верность гуманистическим идеалам, старым, добрым раннеамериканским ценностям.

Композиция, стиль повествования и диалогический тип мышления автора

Композиционно роман «Никелевая гора» состоит из 8 частей и 51-й главы. В первых четырех и последних двух озаглавленных частях автор ограничивается описанием чувств одного какого-либо персонажа. Первая, третья и последняя главы романа («Никелевая гора», «Опушка леса», «Могила») отданы Генри Сомсу, вторая («Верчание») – Кэлли, четвертая («Вещи») – Джорджу Лумису, седьмая («Встреча») – Уилларду Фройнду. Но в пятой и шестой главах представлены восприятия мира глазами сразу нескольких героев («меняющаяся точка зрения»), что позволяет автору перемещать угол зрения повествования от героя к герою – старик Джадкинс, Кэлли, Лумис, Козья Педи, снова Кэлли появляются буквально в каждом абзаце главы. Американский критик Хоуэлл счел это недостатком романа: «попытка создания книги из коротких рассказов приводит Гарднера к отсутствию плавности повествования» [13, с.9]. На наш взгляд, изменение нарративной техники позволяет читателю двигаться вслед за протагонистом и участвовать в его трансформации из «парии» в «пастора», так как, несмотря на внешнее многоголосие отдельных частей романа, в целом все они по-разному раскрывают образ главного героя описанием того, как его воспринимают другие и как он воспринимает их. Так, роман начинается главами, знакомящими читателя с Генри Сомсом. С одной стороны, он вызывает чувство жалости, с другой, – искреннее сочувствие его одиночеству. Сближение с обществом начинается уже во второй части, где описана свадьба Кэлли и Сомса. В ней переданы чувства Кэлли, поэтому повествование исключает отчаянно-жалостливый тон первой части, что позволяет ощутить читателю большую степень благополучия. Третья часть остается зловещей. Озабоченный возможной смертью Кэлли и возвращением Уилларда, Генри долгое время ожидает роды жены. И снова читатель разделяет его одиночество, воспринимая

происходящее так, как его видит Сомс. Но с рождением ребенка в последней главе этой части настроение Генри Сомса меняется в лучшую сторону, и ему кажется, что все вокруг стало по-другому. После короткой части «Вещи» о Джордже Лумисе в романе начинается динамичное развитие действия. Гарднер отходит от ограничения повествования об одном персонаже, и среднюю треть книги посвящает изображению семейной жизни Сомсов и представляет сразу галерею судеб различных персонажей: Генри, Кэлли, Саймона, Лумиса, Джадкинса, Ника Блю, дока Кейзи...

Жизнь расцветает и наполняется каким-то смыслом для Генри и Кэлли. Крепнет их взаимная привязанность, входит в привычку, постепенно преображая обоих. Плавное течение романа нарушается, когда Генри из жалости пригрел и приютил у себя Саймона Бейла – несчастного, опустившегося, упрямого старика, которого подозревают в поджоге собственного дома и в смерти жены. Саймон – иеговист, нетерпимый в своем религиозном рвении: в людях гордыня, всюду зло, дьявол бдит. Кризис наступает тогда, когда маленькому Джимми начинают сниться страшные сны: он видит дьявола! Генри накричал на Саймона, и, сбегая с лестницы, тот разбился насмерть. Тот, кто по натуре всегда стремился помогать ближнему, невольно подтолкнул человека к гибели. Благое дело обернулось бедой. Генри погружен в состояние полной подавленности: он мучается не только виной – ему нестерпимо думать, что он стал пешкой в руках случая. Но в своем внимании к людям, к неудачливым соседям и в общей заботе о продолжительной засухе, Генри забывает об индивидуальном отчуждении для того, чтобы отпраздновать оздоравливающее влияние общественного целого. Радио приносит весть: восемь графств объявлены районами бедствия – засуха. Мрачнеют лица окрестных фермеров. Прогресс, машины, химикалии, но «земля насчет ихнего прогресса не знает», – говорит старый Джадкинс. Без дождя не будет хлеба, сена, нечем будет кормить скот зимой. Растут цены, обостряется конкуренция, так что они уже не о богатстве мечтают: «Дай Бог выжить, и то хорошо». «Нужно верить в лучшее», – говорит Кэлли. «Да нет, – отвечает ей Джадкинс, – держаться надо, вот и все» [1, с.241].

Роман заканчивается двумя сбалансированными частями (в каждой по четыре главы), которые возвращают повествование в русло рассказа об одном герое. Часть седьмая посвящается возвращению из колледжа Уилларда. Он завел любовную связь с невротической дочкой какого-то

психоаналитика, потерял былой энтузиазм гонщика, стал циничным и пренебрежительным к обществу, которое его произвело. Вырванный с корнем из родной среды, сбежав в город, он, к сожалению, не нашел то, что искал, а только пополнил собой безликую «толпу одиноких». Уиллард оказался между двух миров: сбежав от механизированного, стяжательского зла, каким ему виделись молочные фермы Фройнда-старшего, он не нашел удовлетворения и в том, что предложила ему городская цивилизация.

В отличие от него, Генри Сомс сумел преодолеть отчаяние и одиночество, обрести покой и уверенность в своем сообществе, в семье, в доме, где ему уютно и тепло, который теперь стал для него тем, чем была когда-то Никелевая гора. В этом его счастье, его богатство, что подтверждается и его именем, происходящим от немецких корней и обозначающим «дом», «королевство». Сомс больше не боится – Уилларду же никогда не появится в судьбе Кэлли, потому что теперь «время прошло». Он, Сомс, был рядом с Кэлли, а его, Уилларда, там не было: «нужно было присутствовать», а сейчас «для него не осталось места, не осталось ни любви, ни ненависти...» [1, с.241]

Трансформация «пасторального» типа героя

Подзаголовок последней части «Могила» снова напоминает нам, что и в этой образовавшейся семейной «аркадии» существует смерть. Одиночество Генри в конце романа означает близость его собственной смерти, но не в отчаянии и страхе встретит ее герой: «Он подумал и о своей приближающейся смерти, и о том, что Кэлли и Джимми будут тяжело горевать, как и он горевал после смерти отца, но с течением времени горе начнет забываться, и они вернутся понемногу в мир живых, а это правильно» [1, с.260]. Теперь Генри Сомс принадлежал к обществу, в котором жизнь и смерть принимаются как части одного процесса, такого же, который приносит смену времен года и урожая. Генри один, но он не в уединении, не в отчуждении, он понимает, что жизнь продолжается и принимает ее, независимо от того, есть ли в ней какой-нибудь смысл или нет, что, впрочем, совсем не существенно. Генри подтверждает не красоту мира, а мир сам. Зная, что скоро должен умереть, он продолжал жить, «принимал, когда нужно таблетки, постепенно к этому привык... Все проходит, тому свидетельство каменные плиты над ручьем, и возбуждение страха не продолжается вечно, так же как все остальное. Больное сердце – начало мудрости» [1, с.261]. Если Джордж Лумис высмеивает мир, то Сомс приходит к вере в него. «Мир Генри Сомса изменился: мало-помалу он все

менее представлялся ему застольной беседой в кругу родственников и все больше – чем-то вроде богослужения, скажем, причащением или венчанием» [1, с.261]. Чувствуя себя человеком, который родился снова, как человек с новой жизнью, Генри «воспринимает святость сущего». Вековой спаситель, он спасает не только Кэлли и Джимми, но и себя. Он хотел спасти и Саймона Бейла, охваченного идеей Христа. Но соответствующий религиозный язык не должен ввести читателя в заблуждение, так как Генри, строго говоря, «экзистенциальный Спаситель». Генри прошел тяжкий путь познания пасторального героя от абстрактной любви к человеку, которая бьется в нем, «бессмысленная и пустая как туман», до осознания каждодневной необходимости действия во имя любви к человеку. Его позиция выявляется в прямом столкновении двух принципиально противоположных жизненных убеждений: альтруизма Генри и эгоизма в его крайнем, индивидуалистском варианте Джорджа Лумиса. В столкновении двух диаметрально противоположных нравственных позиций Гарднер приходит к выводу, что сила благодеяния состоит не только в конкретном, практическом результате, но и в том, что действие во имя блага других совершенствует самого человека.

Пасторальный пейзаж

Пейзаж в романе Гарднера имеет особое значение, он несет и определенную символическую нагрузку, как и времена года. С весной в «Никелевой горе» ассоциируются образы юных Кэлли и Уилларда Фройнда, расцвет любви в душе Сомса, лето – пора стабилизации супружеской пары, любовь Кэлли к Сомсу крепнет и закаляется в испытаниях, обрушившихся на семью; осень – «время пожинать плоды» – Генри и Джордж Лумис подводят некоторые итоги прожитого временного отрезка; зима несет угасание и смерть: в автокатастрофе гибнет «удачливый» торговец цветами, с которым домой на каникулы возвращается Фройнд. Вместе с тем в канун Нового года появляется на свет ребенок Кэлли, символизирующий рождение надежды на новую жизнь, более светлую и радостную. Никелевая гора также представляет собой емкий символ, обобщающий высшие устремления человеческого духа. С горы открывался чудесный вид, и мрачная красота окружающей его природы, величественные Кэтскиллы являют собой резкий контраст пошлости и обыденности жизни в долине. Только тут чувствовал себя Сомс человеком, венцом творения природы, и в то же время, существом высшего порядка, покорителем стихий: «деревья с лету вкатываются в

полосу света от автомобильных фар, ветер врывается в открытое окно, и у тебя ощущение, словно ты сам Иисус Христос, въезжающий в небо на колеснице» [1, с.166]. Антитезой как горе, так и пропасти по обеим сторонам дороги на гору (символу безумия и смерти) является долина, где расположены фермы, закусочная, а впоследствии – ресторан Сомса и Кэлли.

Судя по подзаголовку романа, это должен быть райский уголок, где тихая и размеренная жизнь на лоне природы противостоит «урбанистическим кошмарам». Но место, где происходит действие романа, далеко не райское. Лучше всего определяет это место Кэлли, которая меньше всех задумывается над смыслом происходящего: «Здесь – то нечто из действительной жизни, и относится оно ни к литературе, а к ее своду обыденных правил сельского быта: у ребенка должен быть отец, у жены – муж» [1, с.167]. В этом и состоит смысл жизни самых обыкновенных американцев из глубинки. Перед нами жизнь без прикрас и декораций. Человек не может только тем и заниматься, что витать на вершинах духа или бороться со злом в себе. Он должен самой жизнью доказать правомерность своего нравственного кодекса – такова центральная мысль романа.

Заключение

Жанровое обозначение романа – «пасторальный» – дано автором как условное использование признаков сюжета для решения сложной художественной задачи, смыкающейся с общей склонностью автора к философским размышлениям над жизнью. Гарднер не пытается представить сельскую жизнь американцев 70-х в «розовых» пасторальных тонах. Для него важно показать, что в деревне принципиально невозможен тип человеческих отношений, построенных на индифферентности и отчужденности, с которым протагонист столкнулся в городе, «словно он глядит глазами мыслящего камня». Поэтому безмятежный, «пасторальный» тип героя, его идиллическое, надреальное существование воспринимаются как дань и приверженность автора определенным мировоззренческим концепциям, базирующимся на традиционных, изначальных американских ценностях.

С одной стороны, необходимые жанрообразующие отличительные признаки пасторали внешне соблюдены автором (пейзаж, место действия, статус героев, нравственный идеал, воплощенный в трактовке образа протагониста, и т.д.), но с другой стороны, Гарднер намеренно

нарушает принципы и закономерности пасторального жанра. Гарднер переосмысляет традиционные пасторальные качества и показывает изменение пасторального видения мира в современной Америке, представляет трансформацию «пасторального» типа героя.

Очевидно, что подзаголовок романа эмблематичен, Т.Н.Денисова называет его даже «явно ироничным» [3, с.126]. Гарднер стремился обозначить, во-первых, гуманистическую направленность произведения, во-вторых, дидактическую, проповедническую его линию. Однако не стоит забывать, что прославление истинных человеческих ценностей и «нравоучительная» функция пасторали являются эстетическим ядром пасторали от античности и Возрождения до наших дней. Уже в «Дафнисе и Хлое» Лонга и «Золотом осле» Апулея интерес к частной жизни личности определял внимание к нравственному миру человека и к принципам его поведения, и к его отношениям с другими людьми. Кроме того, особое значение для Гарднера, как американского писателя, приобретает и такое понятие как «пасторальный импульс» — мотив, тема. Пасторальный импульс можно видеть в том, что называется «аграрным мифом», который со времен Джефферсона преследовал умы реформаторов и интеллектуалов. Миф этот включает идею пасторального «золотого века», времени простой и естественной жизни, независимости и близости к земле — идею, которая отражалась разными способами многими американскими писателями, вслед за которыми идет и Гарднер.

Адаптация пасторальных условностей с опорой на литературную традицию позволяет автору более ясно сфокусировать внимание на вопросах морали и нравственности, а также показать природу как источник благополучия и покоя. Гарднер видит очарование в простоте и естественности, он использует пастораль как пункт наблюдения, с которого можно увидеть и воссоздать картину современного мира и человека.

Гарднер заканчивает «Никелевую гору» своеобразной притчей о любви, соединяющей Генри Сомса не только с семьей, соседями, так называемым, малым миром, но и со всем большим миром. На местном кладбище Генри встречает пожилых мужчину и женщину, которые хотят перезахоронить тело давно умершего сына. Женщина очень религиозна: «Я верю в воскресшего Христа». Мужчина, напротив, реалист: «Он умер и истлел» [1, с.170], — говорит он о своем сыне. Хотя взгляды двух старых людей очевидно различны, их объединяет связь с сыном и друг с другом.

Любовь, однажды соединившая их, существует до сих пор. Генри понимает значение их действий: «Любовь, – наконец начал он, но не мог придумать, как закончить». Ему не хватает слов, которыми легко владеют другие герои-философы Гарднера. Но, тем не менее, и этот «пасторальный», молчаливый, но думающий тип героя дополняет галерею персонажей, в дальнейшем составивших, так называемые «гарднеровские» типы философов, прозревающих истину через единение с другими, через открытие себя другим. Поэтому трансформация «пасторального» типа героя в «философа от души» вполне закономерна в структуре романа с подзаголовком «пасторальный». Философский итог этой трансформации очевиден – человек должен быть частью природы, принимая все изменения в окружающем мире, как принимаем мы незыблемый ход времени. Существование человека кратковременно и хрупко. Его повсюду подстерегают смертельные опасности: стихийные бедствия, автомобильные катастрофы, дикие случаи, жестокая конкуренция, собственное невежество и черствость. Однако жизнь имеет смысл. «Трудности преодолимы, и философским камнем, преображающим грубую руду однообразных будней и врачующим смертную тоску, сопутствующую человеку от рождения, становится, в глазах писателя, устойчивость семейной жизни, помноженная на «религию сердца» [8, с.196].

Литература

1. Гарднер, Дж. Никелевая гора. Роман. Королевский гамбит. Повесть. Рассказы / Дж. Гарднер. – М., 1979.
2. Денисова, Т.Н. Литература и общественное сознание Запада/ Т.Н. Денисова. – Киев, 1990.
3. Денисова, Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман/ Т.Н. Денисова. – Киев, 1985.
4. Зверев, А. Джон Гарднер. «Никелевая гора» / А. Зверев // Современная художественная литература за рубежом. – 1974. – №5.
5. Злобин, Г.П. По ту сторону мечты: страницы американской литературы XX века / Г.П. Злобин. – М., 1985.
6. Ивашева, В. На пороге XXI века / В. Ивашева. – М., 1979.
7. Локшина, С.М. Краткий словарь иностранных слов / С.М. Локшина. – М., 1988.
8. Мулярчик, А.С. Послевоенные американские романисты / А.С. Мулярчик. – М., 1980

9. Художественное восприятие. Основные термины и понятия / Словарь-справочник. – Тверь, 1991.

10. Bellamy J.D. The New Fiction. Interviews with Innovative American writers / J.D. Bellamy. – Urbana, 1975.

11. Cowart, D. Arches and light: The Fiction of John Gardner / D. Cowart. – Carbondale, 1983.

12. Gardner, J. Learning from Disney and Dickens / J. Gardner // The New York Times Book Review. – 30 Jan. – 1983.

13. Howell, M. Thor's Hammer. Essays On John Gardner / M. Howell. – N.Y., 1985.

14. Morace A. John Gardner: An Annotated Secondary Bibliography / A. Morace. – N.Y., 1984.

15. Morris G. A World of Order and Light / G. Morris. – Athens, 1984.

16. Stade, G. A Pastoral Novel. / G. Stade // The New York Times Book Review. – Dec.9. – 1973.

Summary

“Pastoral” type of the hero in a modern USA novel (based on the work “Nickel Mountain” by John Gardner). Natalia Serzhant

This article describes the peculiarities of a pastoral novel and its transformation within the bounds of a modern American novel of the early twentieth century. The main plotmaking techniques of the mentioned genre model are revealed in this article as well as their modification and usage in the structure of the novel “Nickel Mountain”. As a result of a literary analysis of the novel's form and content one may come to a conclusion about a peculiar “pastoral” type of the hero in the “Nickel Mountain”; the place of the pastoral genre in Gardner's fiction and in the literary process of the twentieth century is also stated in this overview.

Finally, the conclusion of Gardner's constructive usage of the traditional pastoral genre in the fiction frameworks of the modern American novel is formulated in this article.