

Автор и герой в историческом романе XX века

Как известно, любой вид искусства основан на взаимодействии противоположных элементов.

П. М. Кенделл, автор глубоко теоретического труда «Искусство биографии»¹, считает, что такими противоположными элементами, единство и борьба которых дает жизнь историческому сочинению, такими внутренними движущими силами для него являются отношения между автором, воплощающим творческую активность, и его предметом, героем, представляющим сырой фактический материал — конфликт между условностями искусства и непреложностью факта. Кенделл адресует свои теоретические послылки биографическим произведениям, но они отражают реальное положение вещей и в историческом романе.

На важности авторского присутствия в историческом романе, значении выражения им своей позиции для успеха произведения настаивает Баттерфилд: «Романист так же не ограничивается простым воспроизведением прошлого, как художник — копированием природы; он нагружает это воспроизведение частицей себя самого, он не может описать прошлое, не выдав свое отношение к нему, и то же можно сказать о любом историке, который стремится к подлинному воссозданию духа эпохи»². Следствием подобного взгляда Баттерфилда на участие автора в историческом романе становится его мысль о соизбранности исторического романиста и эпохи, места действия, которые он избирает, а также о соизбранности автора и героя романа. К тем же выводам приходит и один из корифеев отечественной исторической романистики И. Андроников, считающий, что, создавая образ, историк независимо от своего желания создает и свой собственный образ — образ автора, в котором отражается уровень понимания предмета, присущий эпохе, и индивидуальность автора. «Без автора, без отношения автора к герою, без взгляда автора на предмет описания не будет образов ни героя, ни автора»³, — утверждает писатель.

¹ Kendall P. The Art of Biography.— N. Y., 1965.

² Butterfield H. The Historical Novel.— P. 109—110.

³ Андроников И. Ступени человеческого опыта // Вопросы литературы. 1973. № 10.— С. 61.

Авторское видение мира находит свое воплощение в «образе автора». Эта категория связывает воедино все структурно-композиционные и стилевые средства художественного произведения в цельную систему. Исходя из идейно-эстетической установки, автор может идентифицировать себя с воссоздаваемой им картиной действительности или удаляться от нее, создавая между собой и изображаемым определенную дистанцию.

Автор исторического романа изначально проявляет себя в каждом аспекте произведения: в выборе событий, развитии характеров и сюжета, в композиции романа, в различной степени использования документального материала, в применении таких художественных средств, как пейзаж, диалог, ритм, повторы, контраст, отступления и так далее; в языке художественного произведения, в первую очередь в системе тропов, создаваемых автором, — в знаменитых «психогизмах»⁴.

Вследствие усиления авторского присутствия, авторской позиции в историческом романе XX века происходят изменения в формах проявления авторского начала во всех вышеперечисленных аспектах произведения, но главное изменение обнаруживает себя в системе автор—герой, парадоксальность его состоит в том, что при усилении авторской позиции сам автор из романа вроде исчезает. Автор-рассказчик, он же демиург действия, всезнающий, вездесущий, либо передает свои функции герою, становящемуся рассказчиком, либо вовсе исчезает из романа. В этой смене авторских ролей — роли демиурга на роль исчезающего автора — Д. Затонский⁵ видит примету времени, констатирующую смену эпохи литературной и исторической. Всеребрение автора отражало дух литературы XIX века; в веке XX рассказчику, по мысли Затонского, надлежит быть индивидуализированным. Осознание человеком сложности и многомерности окружающего мира и его самого, невозможность на настоящей стадии познания мира и личности подрывают позицию всеведающего автора в литературе и способствуют преобладанию художественных структур лирического субъективного свойства. По выражению Г. Носсака, «Форма современной литературы — монолог».

⁴ Термин Л. Гинзбург. Гинзбург Л. Цит. соч.

⁵ Затонский Д. В. Цит. соч.— С. 69.

Смена авторских ролей в американском историческом романе проявляет себя наиболее рельефно начиная с романов Г. Фаста. Нельзя сказать, чтобы до 1939 года, года появления «Рожденной для свободы», американский исторический роман не знал формы повествования от первого лица. Знаменитый «Эрандел» тоже оформлен как мемуары героя-рассказчика. Но, начиная с романов Г. Фаста, форма повествования от первого лица становится одной из двух основных форм организации материала в американском историческом романе, приобретая те структурные признаки, вызывая те изменения в соотношении автор—герой, в поэтике романа, в его хронотопе, которые определяют, в конечном итоге, жанровое своеобразие современного исторического романа.

В «Рожденной для свободы» эта форма находится еще в зачаточном состоянии и потому носит характер сугубо формальный, не вызывая тех глубинных изменений в структуре автор—герой, в хронотопе романа, которые ей свойственны. Здесь нет еще двойного видения событий, эффект которого создается сосуществованием мировосприятия юного героя и «посредством» его, обеспечиваемой комментарием умудренного жизненным опытом героя-рассказчика. Дистанции, разрыва между ними, обеспечивающего это двойное видение под углом зрения иной эпохи, почти нет. Соотношение автор—герой принципиально не изменяется по сравнению с романами, написанными в традиционной манере — от третьего лица.

Не то в «Гордых и свободных». Здесь герой-рассказчик является одним из героев повествования. Он присутствует в романе постоянно, композиционно организует повествование, свободно движется во времени, то пускаясь в воспоминания, то забегая вперед и предсказывая дальнейший ход событий; не дает забыть о себе, часто прямо обращаясь к читателю фразами типа «не думаете ли вы...». Характер его разработан, мотивирован Фастом социально и психологически, что, во-первых, не позволяет отождествлять его с автором романа, а, во-вторых, обеспечивает временную, историческую перспективу событиям, изображенным в романе, связь времен, при которой борьба простых людей Америки за свою свободу во времена Американской революции получает продолжение в борьбе аболиционистов во время героя-рассказчика и, на уровне читательского восприятия, во все предыдущие десятилетия, отмеченные острыми классовыми столкновениями, включая его

собственное перцептивное время. Так происходит расширение жанрового хроно-топа романа, при котором время, отделяющее читателя от описанных в романе событий, становится как бы более емким, вбирает в себя больше значительных событий, наполняется глубинным историческим смыслом и, вкупе с большим эмоциональным воздействием на читателя, присущим форме повествования от первого лица, способствует большему вовлечению его в описываемые события, вызывает более активное читательское сопереживание и более глубокое осмысление их. В то же время это более объемное, расширившееся романное время словно удаляет автора от его героя, разводит их на разные полюса, хотя герой-рассказчик и выражает авторскую позицию. Впрочем, не только он. Автор нигде не выступает самостоятельно, он как бы раздроблен и выражает свою позицию не только через Джейми, познающего историческую правду и приобретающего исторический опыт в ходе беспримерного восстания, но и через других героев книги: Баузера, Леви, Малони, предлагая читателю постичь сложную историческую истину путем восприятия калейдоскопического, мозаичного рисунка осознания событий многими персонажами романа, людей разных национальностей и жизненного опыта, но единых в одном — в бесправном положении неимущих.

И все же до конца раствориться в иных сознаниях, созданных им в романе, автору не удастся. Он обнаруживает себя в импрессионистской пейзажной зарисовке, выдающей авторское восприятие мира, но невозможной для его героя, не соответствующей уровню эстетического развития его эпохи, несвойственной ее мироощущению: «Якоб Брэккен подошел к двери в *насыщенных красками заката* сумерках ... солнце садилось на зимнем западе, на небе — *мазок фиолетового цвета*, и в *красном зареве вечернего света* этот мудрый и добрый человек открыл передо мной дверь»⁶.

«Признания Ната Тернера» Стайрона и «Бэрр», «1876» Гора Видала представляют собой новый этап развития взаимоотношения автора и героя-рассказчика. Фаст уже был более удален от созданного им героя-рассказчика, чем это свойственно романам на современную тематику, написанным от первого лица, или было свойственно до него американским историческим романам, прибегающим к тому же

⁶ *Fast H. The Proud and the Free.* — P. 254.

ухищрению. Но Фаст не противопоставлял себя своему герою, не отчуждал его от себя. Именно последнее — удаление от героя-рассказчика и путем отчуждения, противопоставления ему имеет место в романах Стайрона и Гора Видала.

Признание Стайрона «Нет — это я сам» касается только философской системы, которой автор, разделяющий ее, наделяет своего героя. Во всем остальном автор решительно отделяет себя от героя; нравственное неприятие его и даже отвращение к его кровожадному фанатизму и черному расизму находят в художественной ткани романа выражение в обилии натуралистических деталей физиологического плана, сопутствующих рассказу Ната Тернера о себе, в системе тропов, связанных с центральным образом, передающих его отношение к миру, образом тошноты, ее различных состояний и проявлений; в развитии темы извращенной сексуальности героя — в совокупности этих приемов, цель которых — вызвать у читателя эффект отчуждения от героя. Этой же цели служит и постоянно подчеркиваемое автором одиночество героя, обособленность его от людей, концентрированным выражением которого является система образов молчания, постоянно сопутствующего Нату Тернеру на манер своеобразной ауры, — основная система образов в описании его связей с миром.

Отчуждение автора от героя рассказчика, противопоставление ему осуществляется Гором Видалом посредством иронии, основного художественного принципа воссоздания автором исторического прошлого в «Бэрре» и «1976»; всепроникающей иронии, распространяющейся не только на изображение прошлого, но в не меньшей мере на фигуры героя (Бэрра) и рассказчика (Чарльза Скайлера). Правда, эта ирония сродни характерам персонажей, скептиков, трезво оценивающих жизнь и людей, напрочь лишенных мифогенного сознания. Но в то же время она служит и мощным средством дифференциации, не позволяющим отождествлять рассказчика с автором, тем более, что для такого отождествления возникают в романах Видала дополнительные импульсы: его герой — тоже писатель, как и сам Видал, и образ «сражающегося со словом человека» стремится слиться в читательском восприятии с образом автора.

«Джим Манди» Фаулера и «Итак, я убил Линкольна» Бауэра — следующая ступень удаления друг от друга автора и героя-рассказчика, занятие ими противоположных полюсов в повествовательной системе романа.

Роман Фаулера оформлен как воспоминания ветерана Гражданской войны, в конце жизни, в 1917 году, накануне вступления США в I мировую войну, решившего рассказать о Гражданской войне и изложить свое понимание ее в ответ на вопрос внука о ее причинах и подлинном характере. Так в романе устанавливается его хронотоп, возникает связь времен и двух войн: прошлого — Гражданской войны — судимого, оцениваемого с позиций настоящего романного времени, времени I мировой войны, соотносимого (автором и его читателями) с настоящим — 70-ми годами, годами осмысления горького опыта войны во Вьетнаме. Книга призвана дать ответ на вопрос, который ее герой и одновременно рассказчик задает в начале романа: почему начинается война, любая война?

Созданию этого хронотопа способствует организация романа как мемуаров, постоянное присутствие в нем, наряду с юным героем, добровольцем записавшимся в армию Конфедерации осенью 1861 года, умудренного жизнью человека, постоянно комментирующего не только переживания юного героя, но и ход войны, военные и политические шаги правительства Конфедерации и действия генералов Союзной армии. Автор-рассказчик с юмором, а то и с иронией относится к агрессивному патриотизму своего юного героя, отправившегося защищать свободу Юга от воображаемых посягательств центрального правительства, объективно оценивает каждое событие с точки зрения его исторических и нравственных последствий: предпринял тот или иной генерал, правительство Конфедерации иные меры, и судьба Юга была бы иной, он был бы независим от Севера, к лучшему или к худшему, и тысячи жизней были бы спасены!

В аспекте художественной организации материала роман распадается как бы на две части, связанные с разными ипостасями героя-рассказчика. Ипостаси юного героя, повествующего о своих приключениях во время Гражданской войны, соответствует приключенческий авантюрный роман, в котором, согласно законам жанра, есть даже чудесное спасение из лагеря для военнопленных в гробу, плывущем по бурным волнам озера; и строго документальное историческое сочинение, в кото-

ром главная роль уделена на столько военному опыту самого героя, сколько его рассказу о ходе Гражданской войны, ее сражениях, его комментариям и анализу исторических событий. Казалось бы, подобная структура романа способствует совпадению образов автора и героя-рассказчика. На самом деле происходит обратное. Структурные изменения, связанные с более четким размежеванием двух ипостасей героя: как действующего лица и как рассказчика косвенно влияют и на удаление автора от любой из ипостасей его героя. От героя-рассказчика автора отделяет, во-первых, соблюдение им психологического и эмоционального единства, тождества образа героя на протяжении всего романа, вследствие чего связь между героем и рассказчиком гораздо большая, чем между рассказчиком и автором; и, во-вторых, та наполненность романного времени, о которой уже шла речь выше.

Автор прячется как за героем, так и за рассказчиком, его роль — в том, чтобы присутствие его не ощущалось в романе, но они не более чем марионетки в его руках, и он заставляет героя на собственном жизненном опыте прийти к выводу о нравственной несостоятельности войны и ее губительной силе — войну легко развязать, но трудно положить ей конец, а причины, вызвавшие войну, большой роли не играют: ничто не может оправдать ее. Автор знает намного больше рассказчика, предчувствующего вступление США в I мировую войну, но не могущего знать, чем она обернется для его страны и для всего мира в целом; за плечами автора — знание о кровавых войнах XX века, и авторское знание будущего придает роману иное измерение и перспективу, связанную с его образом, проявляющим себя через его позицию. Позиция автора выражается в пафосе отрицания войны как средства решения политических конфликтов, которым проникнут роман, в подчеркивании ее жестокости, варварства и абсурдности, когда тысячи людей обречены на гибель, штурмуя по неразумному приказу никому не нужный холм; в лояльности по отношению к Линкольну и солдатам Союзной армии, которую он заставляет принять рассказчика; в выборе героя — умного парня, умеющего анализировать, осмысливать события и имеющего мужество принимать эту новую тяжелую для него правду, в психогизмах автора, который, передавая восприятие мира своим юным героем, деревенским пареньком, до войны не выезжавшим за пределы своего округа, гово-

рит, что Джимми «нашел Шиременстаун не похожим ни на одно из поселений, через которые мы проходили, из-за своей главной улицы, широкой, как бульвар в Париже»⁷.

«Итак, я убил Линкольна» Бауэра завершает этот ряд, отражающий тенденцию удаления автора от героя-рассказчика при усилении его позиции в послевоенном американском историческом романе, написанном от первого лица. В этом романе Бут, убийца Линкольна, повествует о себе и своем кровавом деянии вымышленными страницами дневника, найденного на его теле, а автор после каждой дневниковой записи-главы в «Заметках» комментирует его записи, расставляет акценты, рассказывает о том, что осталось за кадром, приводит данные, способствующие воссозданию объективной картины убийства Линкольна и настроений и сил в стране, сделавших его возможным и даже неизбежным. Таким образом, в структуре романа отчетливо выделены два речевых пласта: пласт монологической речи, повествование от первого лица и сугубо документальное описание исторических фактов, сухое, беспристрастное, намеренно лишенное авторского эмоционального отношения, обличающее героя не силой чувств, а фактов. Нигде в послевоенном американском историческом романе автор и герой-рассказчик не разведены так далеко, и противостояние их — не только в поэтике романа, оно обусловлено стойким неприятием автором своего героя — самовлюбленного мелкого актеришки, жаждавшего славы и сумевшего стяжать позорную славу Герострата, славу убийцы великого человека; нанесшего непоправимый ущерб якобы любимому им Югу — Бауэр разделяет общепринятое мнение, что при Линкольне Реконструкция Юга не приняла бы те крайние формы, мучительные для местного населения экономически и психологически, которые она приняла при его преемниках.

В исторических романах монологической формы носителем авторской философии истории является, как правило, герой-рассказчик (и, естественно, стоящий за ним автор); герой как действующее лицо романа выступает носителем идеи истории.

Второй разновидностью исторических романов, отражающих изменившееся соотношение в системе автор — герой, является роман с исчезающим автором, где рассказ о событиях берут на себя либо письменные свидетельства эпохи, чаще всего вымышленные (документы, письма), которые, дополняя или противореча друг

⁷ Fowler R. Jim Mundy.— N. Y., 1977.— P. 242.

другу, создают картину прошлого; либо она создается множественностью точек зрения на историческое событие или личность — прием, получивший широкое распространение в американской литературе благодаря в первую очередь творчеству Г. Джеймса, а затем Фолкнера. Совокупность восприятий действительности различными действующими лицами романа, подобно мозаике или калейдоскопу, слагается в одну картину, из которой каждый составляющий ее фрагмент, как и в мозаике, нетрудно вычленишь. Перед нами полифонический исторический роман, в котором, по определению М. Бахтина, различные голоса звучат, не сливаясь друг с другом, но сливаются только в высшем художественном единстве произведения.

Примерами первого вида подобных романов могут служить романы Т. Уайлдера «Мартовские иды» и Д. Херси «Заговор». В обоих романах присутствие авторов абсолютно не ощущается; они полностью составлены из документов (писем, дневниковых записей), правда, в массе своей вымышленных, и на первый взгляд кажутся скорее плодом компиляции, чем творческой работы. Но это не более чем игра автора в собственное отсутствие. Его участие — не только в отборе и расположении документов в романах, но и в их создании; в следствие того, что документ всегда воспринимается читателем с большим доверием и действует на него более эмоционально, то совокупность этих вымышленных документов содержит более яркий авторский образ, четче выражает его позицию, чем романы, написанные в традиционной манере. Авторская позиция, его активность в подобных романах проявляются в глубине проникновения во внутренний мир персонажей (Цезаря, Клодии Пульхры, Катиллы, Кифериды, Лукана, Сенеки, Тигеллинуса), в придании героям (речь идет о философском историческом романе) интеллектуальных и психологических черт людей современной эпохи, в намеренном нарушении созданного образа, когда персонаж выражает не свою точку зрения, а точку зрения автора, противоположную той, которую должен был бы иметь он сам согласно логике созданного образа. Так, Тигеллинус после допроса Лукана пишет в отчете о том, как поэт сломался после известия о смерти Эпихарис под пыткой и ее ложном предательстве, и «погрузился с *отвратительной* радостью прямо в *грязь* своего недо-

верия, и быстро назвал имена»⁸ (участников заговора — *Т. К.*), а полицейский Фенус чувствует свое человеческое ничтожество и никчемность перед лицом смерти Поэта. Автор заявляет о себе и намеренным осовремениванием языка романа. Совокупность этих приемов направлена на обнажение главного художественного приема, на котором построено здание романа — на разоблачение игры, игры в документальность и достоверность описанного. А разоблачение игры в отсутствие автора содействует усилению его позиции в романе.

Автор самоустраняется и в романах «Линкольн» и «Ангелы-убийцы».

В «Линкольне» Гор Видал блестяще использует «д'артезовскую форму» для воссоздания исторических событий, в центре которых — президент США. Термин «д'артезовская форма» введен в литературоведческий обиход Д. Затонским⁹ для обозначения такого способа создания образа героя, при котором он дан через призму восприятия его одним из второстепенных персонажей романа, лица чаще всего вымышленного.

Линкольн в романе нигде не выступает сам остоятельно, не показан крупным планом; его внутренний мир почти не раскрыт. Мы получаем представление о герое через восприятие его окружающими Линкольна соратниками; мы видим его то глазами Сиурда, то — его секретаря Хэя, то Чейза, то Уошберна и других персонажей романа. Это дает автору возможность сосредоточиться только на сторонах личности Линкольна-политика, государственного деятеля, единственно интересующих его в этом романе. Основной стилистический прием при создании образа Линкольна — принцип приближения. Он — вечная загадка для окружающих его политиков, и к постижению его личности они медленно приходят «от противоположного».

«Д'артезовская форма» в этом романе приобретает новые черты, становится полифонической, обогащается оригинальным решением автором проблемы хронотопа¹⁰. Она, с одной стороны, обеспечивает авторское неприсутствие в романе, но, с другой стороны, «Линкольн» — первый из исторических романов Видала, где авторское отношение к герою, подчеркнуто благожелательное, ярко выражено, где автор в процессе постижения персонажами сущности и величия протагониста, логи-

⁸ Hersey J. Op. cit.

⁹ Затонский Д. В. Цит. соч.

¹⁰ Подробнее об этом см. гл. IV.

кой этого процесса утверждает свою позицию, раскрывает свое отношение к герою романа.

В обращении к читателю, заключающем роман «Ангелы-убийцы», М. Шаара пишет о том, что его роман — это повествование о Геттисбергской битве, рассказанное Робертом Ли, Джеймсом Лонгстритом и другими участниками сражения. На создание романа в такой манере его вдохновило признание Стивена Крейна, что он написал «Алый знак доблести» потому, что чтение сухих исторических сочинений его не удовлетворяло: ему хотелось узнать, каково было *быть* там, какая была погода и какими — лица людей. Чтобы пережить все это, Крейн и написал книгу. Книга «Ангелы-убийцы», по утверждению автора, была написана по этой же причине.

Главы романа, названные именами главных действующих лиц (Ли, Лонгстрит, Бафорд, Чемберлейн, Армистед), представляют рассказ о событиях с точки зрения каждого из героев романа. Они перемежаются (фолнеровский прием множественности точек зрения на предмет изображения), и мы видим Геттисбергскую битву глазами то северян, то южан, попадаем на разные участки фронта, являемся свидетелями наиболее драматичных моментов боя, получаем более полное представление о битве и, благодаря этому приему, переживаем ее то будучи на стороне северян, то — южан. Так достигается стремление автора представить обе стороны в романе эмоционально равноценно, заставить читателя сопереживать им обеим.

Показать войну изнутри, переживание битвы каждым действующим лицом романа автору помогают поток сознания и внутренний монолог — техника письма, утвердившаяся со второй декады века благодаря художественным поискам модернистов и быстро освоенная и с успехом применяемая историческими романистами начиная с романа М. Кэнтора «Долго помнить». В повествование о герое легко и естественно вплетаются его внутренний монолог и поток сознания, вызывая необходимые сдвиги грамматических форм: «Он постарался отвлечься от этих мыслей. Будешь думать об этом, когда придет время. Ты слишком много думаешь обо всем заранее, становишься слишком связанным и не можешь действовать как надо. Он знал, что он человек инстинктивных действий, а не из тех, кто планирует все заго-

дя, и лучше всего действовал тогда, когда полагался на интуицию. Теперь думай о музыке и пении. Но было слишком жарко»¹¹.

Воссозданию сложности и многомерности личностей, участвующих в историческом конфликте, сложности их постижения свершающегося, передаче душевного мира и переживаний героев способствует «д'артезовская форма», к которой Шаара прибегает в своем романе. Действительность в его романе складывается не только из симбиоза восприятий происходящего многочисленными участниками романного действия, но и из их восприятий друг друга. Почти каждый из главных героев романа (Ли, Лонгстрит, Чемберлейн, Армистел, Пикет) показан глазами друзей и соратников. Особую роль играет в этом процессе англичанин Фриментл, человек в общем недалекий, плохой психолог, не понимающий душевные побуждения и мотивы поведения южан, которыми он восхищается. Несовпадение его восприятия и действительности составляет зазор, позволяющий автору через это несовпадение выразить свою интерпретацию психологической драмы героев, попавших в историческую западню — еще одна форма проявления авторского участия в романе.

Образ Фриментла является показательным и еще для одного явления, которым обогатилась поэтика американского исторического романа в XX веке, типология героя исторического романа. Имеется в виду новый тип героя — забытый герой реальной действительности, заявивший о себе в романах Видала, Шаары, Бауэра (Дэвид Хэрролд, который в «Линкольне» представлен как герой вымышленный).

Авторское присутствие в романе, в котором каждому из героев предоставлена возможность высказать свою правду, лишённую авторского комментария и оценки, ощущается в глубоком психологическом анализе душевного мира и состояний героев; в философской насыщенности текста, превращающей детальный, документально выверенный рассказ о трех днях Геттисбергской битвы в философское раздумье автора о сущности человека, его способности любить и сохранять верность дружбе вопреки разнице идейных убеждений, готовности к самопожертвованию и убийству; в пейзажных зарисовках, либо окрашенных авторским знанием о предстоящей трагедии («За его деревом, пока он спал, первый кровавый свет утра разго-

¹¹ Shaara M. Op. cit.— P. 126—127.

рался в небе»¹², — накануне последнего, самого кровопролитного дня битвы), либо содержащих его нравственную оценку описываемых событий. В ночь после последнего дня Геттисбергской битвы пошел ливень, продолжавшийся довольно долго — это исторический факт. Но Шаара наполняет его нравственным содержанием, сообщает ему свою нравственную оценку войны как преступной бойни, в которой правых нет, и дождь в его романе призван смыть след кровавых преступлений людей.

Пейзаж вообще является особой эстетической системой, в которой проявляется жанровое своеобразие исторического романа. Анализируя поэтику исторического романа, мы считаем необходимым выделить два вида пейзажа: пейзаж, названный нами историческим, представляющий описание «крупных, прочных объектов»¹³, исторических реалий; документально точное воспроизведение топографии местности или улиц города — мест романного действия; и пейзаж, названный нами беллетристическим, основанный на вымысле, призванный передать мироощущение героя и передающий зачастую, как мы видели, мироощущение автора, представляющий ту художественную систему, в которой автор чаще всего выдает себя, свое присутствие в романе. Назначение исторического пейзажа — во-первых, чисто информационное, он — элемент структуры, содержащий исторические сведения, которые могут быть подтверждены реальностью и документами; и, во-вторых, он призван создать впечатление исторической достоверности описываемых событий, исторический и местный колорит. Назначение пейзажа беллетристического — передать настроение героев, их чувства, их реакцию на определенное событие, дополнить картину внутреннего мира героев — то есть функция психологическая, свойственная пейзажу в художественной литературе.

Исторический пейзаж — неотъемлемое звено исторического романа на протяжении всего XX столетия. В исследуемых романах он представлен подробными описаниями местностей в районе Малверн-Хилл, Геттисберга — мест кровопролитных сражений во время Гражданской войны в романе Фаулера «Джим Манди», узнаваемых читателем исторических романов благодаря таким же точным описаниям в романах Кэнтора «Долго помнить» и Шаары «Ангелы-убийцы»;

¹² Shaara M. Op. cit.— P. 126—127.

¹³ Кумок Я. Биография и биограф // Вопросы литературы. 1973. № 10.

исторически точным воспроизведением улиц Уилмингтона в романе «Маршируя» Бойда и топографически безупречным описанием различных местностей долины Могавка Эдмондсом. Видал воскрешает улицы Вашингтона и Нью-Йорка в «Линкольне» и «1876», Окинклосс — Нью-Йорка в «Сигнальных кострах».

Вот конкретный пример подобного исторического пейзажа (герой Бойда в Уилмингтоне): «Справа от него более узкая улица нырнула к длинному навесу рынка, за которым был грязный овраг, затем взбегала на поросший деревьями холм, на котором красивые дома не желали скрывать, несмотря на деревья, своей массивной элегантности. Налево от него шла та же улица, прямая и немощеная, с солидными торговыми домами города»¹⁴.

Но если в исторических романах 20—30-х годов оба вида пейзажа были представлены в равновесии, то послевоенный американский исторический роман явно отдаёт предпочтение историческому пейзажу. Беллетристический пейзаж, за исключением особых случаев, обусловленных спецификой художественной задачи автора при воссоздании личности героя (в романе Стайрона, например, пейзаж «нагружен» и философской функцией, способствует воссозданию мироощущения экзистенциалистского героя), стремится к краткости, документальной точности, превращаясь все чаще в пейзажную зарисовку, в создании которой вымысел автора минимален, представляющей описание состояния природы и ландшафта, естественных для изображаемого места в описываемое время года. В романе М. Шаары беллетристических пейзажей почти нет. Вот как автор описывает погожую летнюю ночь в Пенсильвании: «Луна зашла, ночное небо было усеяно звездами»¹⁵. В романе Л. Окинклосса «Сигнальные костры» пейзажных зарисовок немного, развернутых пейзажей почти нет.

Несколько примеров беллетристических пейзажей и пейзажных зарисовок, свойственных историческому роману:

¹⁴ *Boyd J. Marching On.*— P. 133.

¹⁵ *Shaara M. The Killer Angels.*— P. 72.

«Вечером в пятницу он шел через тени и слабое разбросанное серебро месяца в Бьюмонт. Тени слегка дрожали от вечернего ветерка, луна и звезды казались ярче от первого дыхания осени в воздухе»¹⁶.

«Голубизна стала мягче, чем была зимой, и белая ватная пелена облаков повисла над южными холмами. Некоторые ручьи уже открылись, и от них шел дух влажной земли»¹⁷.

«О, это был прекрасный день... Ветерок с запада был таким теплым и нежным... маленькие белые облачка плыли по голубому небу»¹⁸.

Подобная трансформация беллетристического пейзажа в послевоенном американском историческом романе является следствием тенденции к фактологической документальной точности повествования, свойственной историческому роману этого периода, к внешнему превалированию в нем факта над вымыслом, к маскировке вымысла под факт.

Автор, внешне не ощущаемый в послевоенном историческом романе, словно исчезнувший из него, словно предоставивший героям полную свободу, более, чем когда-либо, держит на своих плечах все здание романной конструкции. Только проявляет себя он уже по-иному: в сложной временной организации событийного времени — в ретроспекциях и интроспекциях, в наложении времен (романы Видала, Фаста, Стайрона, Шаары, Фаулера), в психологизме (Кэнтон, Шаара, Окинклосс, Херси, Стайрон), в философской насыщенности текста (Стайрон, Херси, Уоррен, Уайлдер, Шаара), в комментировании (Фаулер, Видал, Фаст), в иронии и смехе (Видал, Фаулер). Достаточно действенными остаются и получают новую художественную нагрузку и традиционные формы проявления авторской мысли и воли: выбор событий, выверенность сюжетных перипетий, роль автора как строителя характера, напряженность конфликта, положенного в основу романа, продуманность композиции. Однако при общем усилении авторской позиции в романе роль его состоит в том, чтобы сыграть собственное отсутствие, собственное неучастие в романном действии, сыграть свою объективность и беспристрастность, заставив между тем читателя поверить в объективную непреложность

¹⁶ *Boyd J. Marching On.*— P. 133.

¹⁷ *Edmonds W. Drums along the Mohawk.*— P. 403.

¹⁸ *Fast H. The Proud and the Free.*— P. 230.

открывающихся ему при чтении романа истин и в то, что он к ним пришел самостоятельно.

Литература:

1. Каваленка В. Давер: Літ.-крытыч.арт. - Мінск: Беларусь, 1967.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ