

Т. Е. Комаровская.

ФОРМЫ МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ  
США XX ВЕКА

(На материале романов Г. Видала «Бэрр», «1876», «Линкольн»)

Литературная ситуация на протяжении почти всего XX столетия характеризуется стойким интересом к литературе невыдуманной, литературе факта, литературе, в основе которой – документ, причем этот интерес с течением времени возрастает. Причин тяги к факту, документу, несколько: здесь сказываются и последствия научно-технических революций, возведших точное знание в абсолют, и усталость читателя от формальных изысков модернизма, и надежда обрести психологическую стабильность в наше сложное время хотя бы в точных фактах, и многое другое.

Обращение современной американской литературы к документалистике является следствием существенных перемен в духовной жизни страны, последовавших за окончанием первой мировой войны. Эти перемены нашли выражение в духе нонконформизма, отрицании общепринятой системы идейных и нравственных ценностей, считавшихся незыблемыми на протяжении двух столетий, пересмотре традиционных представлений о национальных героях и национальной истории. Наиболее активно процесс переосмысления и переоценки американской истории шел в исторической беллетристике. Свидетельство тому – не только появление школы «дебункеров» (debunker – разрушитель фальшивых легенд) в документально-художественной биографии, но и весь изменившийся тон исторической беллетристики, основную задачу которой А. Моруа определил как «смелый поиск правды». Появляется целая плеяда исторических романистов (У. Лорд, Г. Фаст, У. Эдмондс, Л. Эрлих, Ш. Фут), которые обращаются к документу, псевдодокументу, дневниковым и эпистолярным формам именно с целью пересмотра привычного представления об историческом процессе в США. В их произведениях рождается новая версия американской истории, получающая развитие на протяжении всего столетия. Гражданскую войну как политическую авантюру, чуждую интересам бедных слоев южного фермерства, изображает Джеймс Бойд в романе «На марше» (1927), а концепция американской революции как результата деятельности горстки честолюбивых адвокатов, определяющая идею истории Г. Видала в «Бэрре», восходит к роману У. Эдмондса «Барабаны над Могавком» (1936).

В 60–70-е годы интерес к документалистике у представителей исторических жанров был подкреплен появлением «нового журнализма», развитием документальной прозы и ростом фактографичности литературы, выходом на литературную арену писателей, видевших свою художественную задачу в создании романов-документов, «небеллетризованных романов».

В современном американском историческом романе документ выступает в двух видах: в виде аутентичного документа или в

виде комбинации аутентичного документа с вымыслом.

Использование фиктивной документалистики свойственно литературной классической традиции, проявлявшей себя на протяжении веков. Одной из традиционнейших форм фиктивной документалистики являются вставленные в текст романа письма или дневниковые записи, представляющие собой от начала до конца вымысел автора. Мировая художественная литература дает блестящие примеры подобной маскировки под документ, да и большая американская литература началась, пожалуй, с «Истории Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга, которую родоначальник американской литературы выдал за рукопись некоего Дидриха Никербокера.

Воспоминания, мемуары становятся столь необходимы для писателя художественно-исторического жанра, что когда их нет в наличии или они не удовлетворяют его, он их придумывает сам, прибегая порой к «д'артезовской форме».<sup>1</sup> Этот прием (фиктивной документалистики) нашел широкое распространение в современном историческом романе США, в частности в произведениях Гора Видала, Уильяма Стайрона, Торнтона Уайлдера, Джона Херси, Луиса Окинклосса. При этом обращает на себя внимание плотность прилегания документа к вымыслу, часто порождающая ироничность и пародийность повествования.

Наиболее интересны с точки зрения использования фиктивной документалистики три романа Г. Видала: «Бэрр» (1973), «1876» (1976) и «Линкольн» (1984). Они содержат почти все формы фиктивной документалистики, представляют собой наиболее широкий спектр использования форм мемуарно-автобиографического жанра в историческом романе.

Сюжет «Бэрра» основан на том, что молодой клерк Чарльз Скайлер, работающий в юридической конторе Аарона Бэрра, бывшего вице-президента Соединенных Штатов, обвиненного в попытке отколоть западные штаты от Союза и ныне (1833 г. — год разворачивающегося в романе действия) доживающего с клеймом изменника свой век в Нью-Йорке, получает предложение собирать сведения о Бэрре и его друзьях, особенно Мартине Ван Бюрне, с целью компрометации последнего и пресечения его попытки занять президентское кресло. Деньги Чарльзу нужны, и он, недолго мучимый совестью, соглашается на предательство своего патрона и, как впоследствии выясняется, отца. Итак, Чарльз Скайлер начинает свое расследование прошлого Бэрра. Бэрр, преисполненный доверия к Скайлеру, вручает ему свои мемуары в надежде, что последний напишет его биографию и воссоздаст в ней правдивую историю его жизни и главных событий эпохи. Повествование в романе оформлено в виде дневника, который ведет герой, Чарльз Скайлер.

В тексте «Бэрра», переплетаясь, дополняя и проясняя друг друга, возникают три временных плана. Первый план образуют дневниковые записи Скайлера, касающиеся событий, будто бы происходивших в 1830-е годы, второй — возникает из воспоминаний и дневников Аарона Бэрра, относящихся ко временам Войны за независимость, третий — вырастает из авторской

позиции самого Г. Видала, пишущего свой роман в 1973 г. как «юбилейную версию» американской истории к 200-летию Соединенных Штатов. Эти три временных плана, три временных пласта способствуют воплощению в образной форме основной политической идеи автора: государственная, политическая система США с самого момента своего зарождения была заражена коррупцией, основывалась на стремлении к власти и идеалах денежного мешка, не имела никакого соответствия с принципами «Декларации независимости». Эта мысль – стержень романа – определяет и прочтение автором истории США, сводящееся к осмеянию и безжалостному разоблачению всех святынь национальной истории: революции, ее героев, ее идеалов, закрепленных в «Декларации независимости».

Если сконцентрировать внимание только на документе, составляющем основу романа, то «Бэрр» озадачивает скрытым в нем парадоксом: из всех трех романов он наиболее обеспечен историческими источниками и в то же время сознательно ими пренебрегает, предпочитая вымышленный документ аутентичным. Дело в том, что мемуары Аарона Бэрра действительно существуют, так же, как существовал прототип Чарльз Скайлера – Чарльз Бердет, один из подопечных Бэрра и, возможно, его незаконнорожденный сын. Он, как и подставленный им герой, тоже работал в конторе у Бэрра, был даже автором «Воспоминаний об Аароне Бэрре. Того, кто знал и любил его». Это сочинение было, конечно, известно Видалу.

Итак, имелись аутентичные мемуары, как Бэрра, так и близкого ему человека – о Бэрре. Видал, однако же, сочиняет новые мемуары Бэрра и дневники Ч. Скайлера. Зачем? Вымышленные мемуары Бэрра, изящные – в духе XVIII века, исполненные язвительной иронии и разоблачительной силы по отношению к его политическим противникам и соратникам, стилистически соответствующие характеру и личности человека, которому они приписаны, не только играют важную роль в создании образа центрального героя книги, но и являются главным средством авторского выражения, развития тех политических взглядов и размышлений, которые встречаются во многих сочинениях Видала. Позиция Бэрра, выраженная в мемуарах, – это нередко позиция самого Видала. Она выражена, главным образом, через вымышленные мемуары Бэрра, которые вследствие специфики своей художественной формы вызывают большее доверие и сочувствие читателя, чем обычное повествование.

Вопрос, зачем в романе понадобилась сюжетная линия, связанная с Ч. Скайлером, не возникает. И хотя Бернард Дик, один из исследователей творчества Видала,<sup>2</sup> укоряет писателя в композиционной рыхлости его романа, очевидно, что именно вторая сюжетная линия, линия Скайлера, сделав роман параболическим, обеспечила в нем тесную связь времен – настоящего, прошлого и будущего, помогла, в конечном итоге, выразить автору его основную политическую идею. «Бэрр» Видала воплощает стремление автора поставить современные проблемы на историческом, документальном материале. Зародыш глубоких

неизгладимых противоречий, сотрясающих американскую социальную и политическую систему, предвестие нынешних политических скандалов, автор находит в далеком прошлом, что побуждает его к дегероизации этого прошлого, лишению событий и лиц героического ореола. Осуждение настоящего страны приводит его к развенчанию ее прошлого.

Но зачем же опять симулировать дневниковые записи? Неужели роману так необходим второй мемуарный план? Почему не ограничиться просто повествованием от первого лица? Ответ на этот вопрос мы получим, приняв во внимание специфику образа автора художественных мемуаров, от имени которого ведется повествование. В традиционных материалах, по мнению С. Машинского<sup>3</sup>, автор-рассказчик всегда воспринимается как один из персонажей исторического сюжета, как один из участников событий, о которых он повествует, лицо, представляющее ту же действительность, которую он воссоздает, а не как нечто постороннее по отношению к ней. В романе же, даже самом автобиографическом, соотношение между автором-повествователем и действительностью, им воссоздаваемой, иное: автор и герой не отождествляются, хотя бы герой и являлся «рассказчиком» (потому что герой воспринимается как принадлежащий другой, художественно отраженной действительности).

В «Бэрре» автор-повествователь Чарльз Скайлер выступает как бы в двух ипостасях: он играет роль, обычную для автора воспоминаний, т.е. композиционно организует повествование, документирует события, комментирует их. Но гораздо важнее то, что он выступает в «художественном преломлении», как действующее лицо. Чаще всего именно этой его ипостаси соответствует «д'артезовская форма» повествования, которой он с таким блеском, а часто и лукавством, пользуется в романе. «Д'артезовская форма», разработанная Видалом, представляет собой внутренний диалог, а иногда и поток сознания Скайлера. Плавный ход повествования о Бэрре постоянно прерывает личным взглядом, ощущением рассказчика, его субъективным восприятием личности Бэрра. Вот пример такого повествования: «Бэрр говорит: «Когда ты в следующий раз увидишь Леггета, передай ему, что я восхищаюсь его статьями по вопросу об аннулировании. Я ведь тоже сторонник Джексона и против аннулирования». Ключ. Недавно Южная Каролина объявила, что она имеет право аннулировать не только федеральные законы, но прервать, если ей будет брошен вызов, свои связи с Союзом. Если бы полковник Бэрр действительно хотел отделить западные штаты от восточных, как принято считать, он бы приветствовал Нулификационный Акт Южной Каролины. Но он против. Или говорит, что против. Он – лабиринт. Я не должен потеряться в нем».<sup>4</sup>

При этом Видал приложил специальные усилия, чтобы в дневниках Скайлера и особенно в «д'артезианских» пассажах отчетливо слышались созвучия, сближающие их с дневниками самого Бэрра. Результат этих усилий очевиден: с одной стороны, ненавязчиво подчеркнута родственная связь между «повествователем» и героем, а с другой – все повествование

приобретает эмоционально-стилистическое единство – единство тона, ограждающее читателя от необходимости постоянно «перестраиваться».

Фиктивный документ в «Бэрре», пронизанный силой искусства, оказывается убедительнее документа подлинного. Роман обладает художественной цельностью, отличается единством замысла и его художественного воплощения. В нем Видалу удалось достичь того, что должно являться высшей целью автора исторического романа – правды человеческого характера, преломляющего в себе правду истории. Образ Бэрра представляет пример воплощения изменившихся принципов типизации в историческом романе XX века, когда, по мысли Д. Затонского,<sup>5</sup> типичное для времени и эпохи начинают искать не в массовидном, а в характерном и оттого единичном, даже аутентичном, что вызывает переосмысление понятия «литературный тип». Сегодня – это зачастую не обобщенный образ, а образ исторический, наделенный типичными чертами. Мемуарно-автобиографический жанр еще и потому находит широкое распространение в американском историческом романе, что принцип типизации, лежащий в основе этого жанра, соответствует изменившимся принципам типизации американского исторического романа второй половины XX века.

«Бэрр» – первый роман серии, которая мыслилась первоначально как диалогия, потом как трилогия («Бэрр», «1876», «Линкольн»), теперь уже как пенталогия. Для нас в данном случае важно не количество частей в серии, а факт внутреннего эстетического развития жанра в его «видаловском» варианте. С этой точки зрения специальный интерес может представлять проблема соотношения и взаимодействия аутентичных и вымышленных документов, особая форма повествования, которую мы обозначили как «д'артезовскую».

В «1876» разорившийся Чарльз Скайлер возвращается с овдовевшей дочерью из Европы, где прожил более тридцати лет. Он как бы заново постигает родину, готовящуюся отметить свой столетний юбилей. Этот процесс постижения составляет фабулу романа. Как и «Бэрр», «1876» состоит из дневниковых записей постаревшего героя. Впрочем, камуфляж под дневниковые записи здесь несколько условен. Перед нами свободно текущее повествование, которое вдруг прерывается, фиксируется остановкой, подчеркнутой сменой грамматических времен. Происходит как бы временной перепад, при котором историческое время, время объективное, подчиняется времени воспринимающего его «я», времени субъективному. Эти временные переходы порождают своеобразную лирическую атмосферу романа, свойственную повествованию от первого лица, являющуюся неотъемлемой принадлежностью мемуарно-автобиографического жанра. Но зачем в «1876» нужен Скайлер? Он уже не может функционировать как элемент «д'артезовской формы», т.е. как свидетель, современник героя и как интерпретатор дневников, документов и событий.

По-видимому, Видал ощущал опасность соскользнуть к чисто историографическому способу повествования, к абсолютной

объективности, уничтожающей художественность. Он стремился, говоря словами Герцена, создать «не историческую монографию, а отражение истории в человеке..». Эту автобиографичность, личностный подход к миру и создает Видал, публикуя ненаписанные дневники никогда не существовавшего героя.

«Линкольн», следующий роман серии, по утверждению Г. Видала, еще в меньшей степени, чем предыдущие романы, допускает вымысел и основан на документах: письмах, дневниках, журнальных и газетных публикациях того времени. Документ мастерски вработан в художественную ткань повествования, создавая свою художественную реальность.

«Д'артезовская форма» в этом романе приобретает новые черты, становится полифонической. Линкольн в романе нигде не выступает самостоятельно, не показан крупным планом; его внутренний мир почти не раскрыт. Мы получаем представление о герое через восприятие его другими персонажами романа. Это дает автору возможность целиком сосредоточиться на личности Линкольна-политика, государственного деятеля.

«Д'артезовская форма» обогащается оригинальным решением проблемы хронотопа. В «Линкольне» показаны не события, но симультанное восприятие событий различными персонажами, что сообщает роману необычный стереоскопический эффект, создает иллюзию реального движения жизни. В романе нет единой точки освещения событий; мир «Линкольна» многопланов и одновременен, как сама реальность. Каждое мгновение, событие растянуто во времени, так как требовалось передать совокупность мгновения, переживаемого разными людьми, заполняющими его своими занятиями, заботами, интересами. Заметим, кстати, что в решении проблемы хронотопа Г. Видалом можно уловить сходство с приемом параллельного повествования, свойственным кинематографу, что лишь раз свидетельствует о синкретизме современного искусства, взаимопроникновении художественных средств.

Мемуарно-автобиографический жанр, к которому столь часто обращается современный американский исторический роман, представлен в трех рассмотренных произведениях Г. Видала несколькими своими разновидностями: фиктивными мемуарами, фиктивными дневниковыми записями, «д'артезовской формой». Видал, выполняя свои художественные задачи, расширил сферу применения и обогатил каждую из них, продемонстрировал их нереализованные прежде эстетические возможности. Как известно, в основе трансформации факта, документа в образ лежит не только его логическое осмысление, но и образное расширение, претворение. Именно этим процессом образного расширения, претворения документа в образ интересна работа Видала с подлинным и фиктивным документом, включенным им в свои произведения.

<sup>1</sup> Имеется в виду такой тип повествования, в котором герой показан через призму восприятия его одним из второстепенных персонажей, лица, чаще всего, вымышленного. Термин введен Д. В. Затонским.

<sup>2</sup> Dick В. F. The apostate angel. New York, 1974.

<sup>3</sup> Машинский С. О мемуарно-автобиографическом жанре // Вопросы литературы. 1960. № 6.

<sup>4</sup> Vidal G. Burr. New York, 1974. P. 12.

<sup>5</sup> Затонский Д. Роман и документ // Вопросы литературы. 1978 № 12. С. 161.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ