

противопоставил теорию социальной инженерии. «Историцизм склонен рассматривать общественное института с точки зрения их истории, т.е. происхождения, развития, а также с точки зрения их значения в настоящем и будущем. ... Сторонник социальной инженерии не задает вопросов об исторических тенденциях или о предназначении человека. ... В отличие от историцистов, полагающих, что возможность разумных политических действий зависит от степени понимания ими хода истории, сторонники социальной инженерии считают, что научная основа политики покоятся на совершенно иных принципах - она состоит в сборе фактической информации, необходимой для построения или изменения общественных институтов в соответствии с нашими целями или пожеланиями. ... Другими словами, социальная инженерия считает основами научной политики, нечто, аналогичное социальной технологии. ... Сторонник социальной инженерии ... предпочитает рациональное рассмотрение институтов как средств, обслуживающих определенное цели, и оценивает их исключительно с точки зрения их целесообразности, эффективности, простоты и т.п.» - подчеркивает К.Поппер⁵.

Через принцип социальной инженерии попперизм соединяет теорию исторического познания с практикой современности. В рамках этого принципа исследователя интересуют отдельные события истории отдельных общественных институтов, поскольку перед ним стоит конкретная практическая проблема - выдать рекомендации технологического характера с целью усовершенствования деятельности этого же общественного института в условиях современности.

Плюралистическая методологическая ориентация исследователей на альтернативные марксизму методологические школы все больше и больше начинает пробирать себе дорогу в отечественной исследовательской среде, в том числе и в области исторической науки.

1. Поппер К. Логика и рост научного знания. «Избр. работы. Пер. с англ. М., 1983.
2. Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. I, II. М., 1992.
3. Мандельбаум М. Проблема исторического значения "Цит. По: Кон И.С. "Философский идеализм и кризис буржуазной исторической мысли" – М., 1959. С.381.
4. См. более подробно: Дубовицкий Г. А. "Новая социальная история" в историографии США. Вопросы истории. 1989 №2 – С.143 – 151.
5. Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. I.M., 1992.- С. 53 – 56.

Т.Е. Комаровская

ПРИНЦИПЫ ВОССОЗДАНИЯ ИСТОРИИ И СТРУКТУРНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ПОСЛЕВОЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ США

Главное назначение вымысла в историческом романе - обеспечить пересоздание исторической реальности, свойственной роману как жанру, проявляя себя на стадиях отбора жизненных событий, обобщения их и типизации в образах искусства, способствуя, в конечном итоге, глубинному постижению прошлого и извлечению из него социально-исторического и нравственно-психологического смысла.

Вместе с тем, наличие и мера вымысла в историческом романе, соотношение его с историческим фактом, фантазии - с документом, определяющее жанровую специфику исторического романа, на всем протяжении существования исторического романа становилось предметом напряженных дебатов и даже незаслуженных нападок на этот вид литературы.

И в художественной практике, и теоретически вымысел занял главенствующее место в американском историческом романе с момента его рождения. Американский родоначальник жанра Ф. Купер отстаивал право писателей на вымысел, и тем самым уже с первых своих исторических романов указал направление, в котором должен развиваться американский исторический роман. В предисловии к "Лоцману" Купер писал: "Писатель, избегая насилия над реальными фактами, не искажая их и ни в коем случае не вдаваясь в сферу невероятного, должен смелее прибегать к помощи художественного вымысла".¹ Следует отметить, что в этом аспекте американский исторический роман в своих истоках отличался от английского, роман Купера отличался от романа Скотта соотношением исторического факта и художественного вымысла в пользу последнего. Исследовательские экскурсы Скотта, по выражению В.Н. Шейнкера², более многочисленны и основательны, носят более исследовательский ха-

рактер. Шейнкер считает, что особенность традиции американского исторического романа, начатой Купером, состоит в том, что он основывается на значительно менее известных эпизодах, на меньшем числе исторических фактов и документов, обладал "меньшей исторической плотностью",³ чем европейский классический роман.

Однако в своем более позднем историческом романе "Лайонел Линкольн" Купер отступает от своей прежней позиции, провозглашавшей, что вымысел в историческом романе точнее правды хроник, а убогая истинность фактов бледнеет перед обобщающей и типизирующей силой воображения. "Лайонел Линкольн" отличает крен в сторону чистой историографии и описания общеизвестных фактов. При подготовке к написанию романа Купер, кроме исторических источников, государственных документов, альманахов тщательно изучал местные сводки погоды, посещал места исторических событий, изучал их типографию. Купер считал местный колорит основным средством воссоздания прошлого, включая в это понятие не только воспроизведение быта, точную передачу внешних деталей и признаков, но и сознание народа, его нравы и идеалы.

Так Купер в своем творчестве обозначил сразу два основных направления, две оси координат, в пространстве между которыми будет развиваться американский исторический роман на протяжении двух столетий, склоняясь своими лучшими образцами то к горизонтальной, то к вертикальной оси, то передаваясь господству "вдохновенного вымысла и с небрежностью относясь к историческим фактам и документам, то отдавая им приоритет перед "даже свободного романа".

Развитие американского исторического романа в XX веке отмечено все возрастающим преклонением перед историческим фактом, стремлением к возможно точному воспроизведению его в романе, провозглашению исторической правды главной целью и мерилом достоинства исторического романа, насыщению его документом. Под исторической правдой подразумевается, в первую очередь, документально точное воспроизведение исторических событий, а также точность исторической детали, воссоздание интеллектуальной и эмоциональной атмосферы описываемой эпохи. Да и вся литературная ситуация в мире 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 последствия и научно-технических революций, возведших точное знание в абсолют, и усталость читателя от формальных изысков модернизма, и надежды обрести психологическую стабильность в наше сложное время хотя бы в точных фактах, и многое другое.

В 60-70-е годы интерес к документалистике у представителей исторических жанров был подкреплен появлением "нового журнализа", развитием документальной прозы и ростом фактографичности литературы; четырех одом на литературную арену писателей, видевших свою художественную задачу в создании романов-документов, "небеллеттизованных романов" (Эйджи, Херси, Капоте, Вульф, Уэмбо, Тэли, Уике, Брайан и др.).

Вследствие этих причин, документальная точность романов, созданных во второй половине XX века, повышается, факт, на первый взгляд, начинает теснить вымысел. Пристрастие к факту, документу неходит выражение не только в документальной точности воссоздания событий, но и во внешней форме произведения, которое все чаще представляется как собрание документов, аутентичных или фиктивных.

Говард Фаст представляет свои романы "Гордые и свободные" и "Апрельское утро" как мемуары никогда не существовавшего лица, так же, как и Р. Фаулер - "Джима Манди". "Бэрр" Видала является симбиозом вымышленных мемуаров и дневниковых записей двух героев, а "1876" состоит из дневниковых записей одного из них.

Той же тенденцией отмечено развитие исторического романа и в других, весьма далеко отстоящих друг от друга в геополитическом отношении, странах. Выше уже отмечалось наличие ее в немецком и восточно-европейском романах. Хотелось бы отметить, что она присутствует и в развитии белорусского исторического романа. Яркий пример - эволюция художественного метода В. Короткевича, создавшего вдохновенный романтический роман "Колосья под серпом твоим", намеревавшегося роман продолжить, но завершившего романтическую историю о белорусско-польском дворянстве накануне и во время восстания Кастуся Калиновского сугубо документальным историческим произведением "Оружие".

Создавая впечатление, что в американском историческом романе XX века, особенно во второй его половине, факт, документ начинает превалировать над вымыслом. Но это впечатление будет ошибочным. Просто взаимоотношения факта и вымысла в истори-ас-

ком романе XX века приобрели иное качество, обрели новую форму выражения. Ю.П. Гусев, исследовавший соотношение факта и вымысла в зарубежном историческом романе XX века,⁴ подчеркивает, что свойственный современному историческому роману более глубокий, более аналитический подход к прошлому отразился и на поэтике исторического романа, прежде всего на соотношении в нем факта и вымысла. Внутренняя установка писателя реализуется в произведении не только через сознание новой художественной реальности, но и в глубокой переработке исторического контекста, выявлении скрытых социальных и психологических пружин поступка исторического персонажа, исторического факта, события. Одним из парадоксальных следствий такой тенденции, считает Гусев, является то обстоятельство, что вымышленный контекст получает в романе не меньший, а больший вес, чем фактический, документированный материал. Следствием тенденции усиления аналитичности исторического романа, его интеллектуализация является повышение роли вымысла в романе, который, одухотворяя факты, несет в себе концепцию, мысль художника, подсказывает читателю оценочные критерии в отношении к историческому явлению. Следовательно, повышается значение авторского присутствия в романе, оно принимает иные художественные формы, например, способствует обнажению того процесса, в котором факт обрастает художественной плотью вымысла, определяя эстетический облик целостного образа. На те же явления указывает и Д.В. Затонский,⁵ анализируя исторический роман XX века. Гусев делает свои наблюдения на материале восточно-европейского исторического романа, Затонский - на основе западного романа, что позволяет говорить об универсальности явления, подмеченного ими, свойственного всему историческому роману XX века. Повышение роли вымысла в романе XX века усиливается, во-первых, через изменившиеся взаимоотношения внутри системы "автор - герой" и, во-вторых, через увеличение доли фактического документа в структуре произведения.

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 т.д.; в языке художественного произведения, в первую очередь в системе тропов, создаваемых автором, - в зна-

менитых "психологизма".⁶

Вследствие усиления авторского присутствия, авторской позиции в историческом романе УХ 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 demiurge 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. Затонский⁷ видит примету времени, констатирующую смену эпохи литературной и исторической. Всеведение 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".

Смена авторских ролей в американском историческом романе проявляется 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 романа 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, который 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 "поправкой" 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 Фастам 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 борьбеabolitionистов 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 хронотипа 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 сопререживание и более глубокое осмысливание их. В то же время это более объемное, расширяющееся 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 никогда не выступает самостоятельно, он как бы раздроблен и выражает свою позицию не только через Джейми, познающего историю как правду и приобретающего исторический опыт в ходе беспредметного 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 удается. 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.

"Признания Ната Тернера" Стайрона и "Бэрр", "1876" Гора Видала представляют собой новый этап развития взаимоотношений 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 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 "Нат - это я сам" касается только философской системы, которой автор, разделяющий ее, наделяет своего 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, передающим его отношение к миру нередко через тошноту, ее различные состояния и проявления; в развитии темы извращенной сексуальности героя. Совокупность этих приемов вызывает 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 "1876"; всепроникающей иронии, распространяющейся не только на изображение прошлого, но и в 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, занятия 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 1 мировую войну, решившего рассказать о Гражданской войне и изложить свое понимание ее в ответ на вопрос 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 1 мировой войны, соотносимого (автором и его читателями) с настоящим - 70-ми годами, годами осмыслиения горького опыта войны во Вьетнаме.

Созданию этого хронотопа способствует организация романа как мемуаров, постоянное присутствие в нем, наряду с юным героям (добровольцем, записавшимся в армию Конфедерации осенью 1961 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: предприми тот или иной генерал, правительство Конфедерации иные меры, и судьба Юга была бы иной, он был бы независимым от Севера (к лучшему или к худшему!), и тысячи жизней были бы спасены!

В плане 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 приклю-

ченческий авантюрный роман, в котором, согласно законам жанра, есть даже чудесное спасение из лагеря для военнопленных в гроту, плывущим по бурным волнам озера; и строго документальное историческое сочинение, в котором главная роль уделена не 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 любых 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: никто не может оправдать ее. Автор знает намного больше рассказчика, предчувствующего вступление США в 1 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 XV 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 жестокости, варварства и абсурдности военного насилия, когда тысячи людей обречены на гибель, штурмую по неразумному приказу никому не нужный холм; в лояльности по отношению к Линкольну и к солдатам Союзной армии, которую он заставляет занять рассказчика; в выборе героя - умного парня, умеющего анализировать, осмысливать события и имеющего мужество принимать эту новую тяжелую для него правду.

"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 о своем кровавом деянии вымышленными страницами дневника, найденного на его теле, в 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 это 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 чувства, но 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, жаждущего славы и сумевшего стяжать позорную славу Герострата, славу убийцы великого человека, нанесшего непоправимый ущерб якобы любимому им Югу. Баузэр разделяет общепринятое мнение, что при Линкольне Реконструкция Юга не приняла те крайние формы, мучительные для местного населения экономически и психологически, которые она приняла при его преемниках.

Второй разновидностью исторических романов, отражающих изменившееся соотношение в системе "автор-герой", является роман с исчезающим автором, где рассказ о событиях бегут на себя либо письменные свидетельства эпохи, чаще всего вымышленные (документы, письма), которые, дополняя или при этом ореча друг другу, создают картину прошлого; либо она создается множественностью точек зрения на историческое событие и на личность - прием, получивший широкое распространение в американской литературе благодаря в первую очередь творчеству 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 вычленить. Перед нами полифонический исторический роман, в котором, по определению М. Бахтина, различные голоса звучат,

не сливаюсь друг с другом, но сливаются только в высшем художественном единстве произведения.

Примерами первого вида подобных романов могут служить романы Т. Уайл Дера "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; а вследствие того, что документ всегда воспринимается читателем с большим доверием, и действует на него более эмоционально, то совокупность этих вымышленных документов содержит более яркий аттрактивный образ, четче выражает его позицию, чем романы, написанные в традиционной манере. Авторская позиция, его активность в подобных романах проявляется в глубине проникновения во внутренний мир персонажей (Цезаря, Клодии Пульхры, Катулла, Кириди, Лукана, Сенеки, Тигеллиниуса), 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, Тигеллиниус 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 недоверия, 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 разоблачении игры, игры в документальность и достоверность описанного. А разоблачение игры в отсутствие автора соответствует усилению его позиции в романе.

Автор самоустраняется и в романах "Линкольн" и "Ангелы - убийцы".

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, в наложении времен (романы Видала, Фаста, Стайрона, Шаары, Фаулера), в психологизме (Кэнтор, Шаара, Окинкросс, Херси, Стайрон), в философской насыщенности текста (Стайрон, Херси, Уоррен, Уайдер, 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 открывавшихся при чтении романа истин и в то, что он к ним пришел самостоятельно.

1. Cooper J.F. *Preface to «The Pilot»*.//Shulerberger Coopers Theory of Fiction. N.Y., 1972. p.32.
2. Шейнкер В.Н. Исторический роман Купера "Лоцман" как произведение маринистского жанра. В сб.: Труды кафедры литературы МГПИ им. Герцен, т.463.- Мурманск, 1970.- С.89.
3. Там же. - С.88.
4. Гусев Ю.П. Факт и вымысел в историческом романе. В кн.: Исторический роман в литературе социалистических стран Европы. -М., 1989.
5. Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. - М., 1988.
6. Гинзбург Л. О психологической прозе. - Л., 1977.
7. Затонский Д.В. Цит. работа. - С.69.
8. Hersey I. *The Conspiracy*. N.Y., 1972. p.227.

В.И.САМУСЕНКО

О РАЗВИТИИ ТЕМЫ "ЧЕЛОВЕК-ПРИРОДА-ЦИВИЛИЗАЦИЯ" В РУССКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ XIX -XX СТОЛЕТИЙ

(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

ЧЕЛОВЕК-ДОПОЛНЕНИЕ ПРИРОДЫ

/ЛАТ/

НИКТО НЕ СТАНОВИТСЯ ХОРОШИМ ЧЕЛОВЕКОМ
СЛУЧАЙНО

/Платон/

...Осознав влияние искусства на людей, художники и государства попытались формировать те личности, в которых существовала потребность времени. XIX век в этом плане – эпоха диалога между творцом, еще свободным в художественном поиске, и читателем, пока наивно-искренним в открытии литературных истин и вольным в выборе кумиров.

XIX столетие - век людской инициативы, научных открытий, кажущегося преддверия разумно построенного земного рая и расцвета набравших сил и богатейших земель, в первую очередь Соединенных Штатов Америки и России. В этот век и сами данные государства и, соответственно, их культуры оказываются близки друг другу в своем развитии. Мощь стран привычно проверяется возможностью покорять и осваивать новые земли, а разносторонние достижения общества оцениваются искусством.

В числе ведущих тем художественного творчества столетия на обоих континентах оказываются взаимоотношения человека с обществом, цивилизаций, природой. И если исторический путь народов России и США на протяжении девятнадцатого века в целом можно охарактеризовать как период активного становления и входления в ряд стран, определяющих эволюцию мировой цивилизации, то в произведениях искусства картина предстает куда более пестрой и противоречивой.

Ведущая литература обеих стран взяла на себя миссию не столько прославления свершающегося и приобретенного, сколько предостережения современников от ошибок происходящего, миссию борьбы против укоренения пороков людских и общественных.

Классик американской литературы Генри Дэвид Торо писал: