

§ 5. Художественная концепция прошлого в послевоенном американском историческом романе

Консервативные тенденции во внешней и внутренней политике США в первые послевоенные годы: курс на «холодную войну» и господство маккартизма внутри страны, объявившего войну не только леворадикальным силам, но и всем инакомыслящим вызвали к жизни роман Т. Уайлдера «Мартовские иды».

Античная история является неисчерпаемым источником для мировой литературы, которая, в поисках ответов на злободневные проблемы современности, постоянно обращается к ней. Торнтон Уайлдер, один из крупнейших американских писателей XX века, для решения круга проблем: властитель и народ, допустимый предел государственной власти, Поэт и диктатура, также обращается к истории Древнего Рима в романе «Мартовские Иды» (1948).

«Мартовские Иды» – философский роман, он условно привязан к древнему Риму, который для него – не более чем декорация для решения актуальной политической, нравственной проблемы. Уайлдер сам предупреждает в предисловии к своему роману: «Воссоздание подлинной истории не было первостепенной задачей этого сочинения. Его можно назвать фантазией о некоторых событиях и персонажах последних дней Римской республики»¹.

Документы, на которых построен роман, вымышлены, события, описанные в нем, перегруппированы, смещены во времени, так же, как и исторические персонажи, населяющие его. Об условности изображения прошлого говорит и подчеркнутое осовременивание языка составляющих его документов.

В литературоведении преобладает взгляд на этот роман как на роман экзистенциалистский. Наиболее последовательно эта точка зрения выражена в работе Денисовой Т.Н. «Экзистенциализм и современный американский роман», в которой все творчество Уайлдера рассматривается как выражение философии экзистенциализма. Однако подобный взгляд на «Мартовские Иды» представляется нам недостаточно аргументированным. Мы не считаем этот роман экзистенциалистским, так как в нем, в образе героя нет последовательного воплощения положений экзистенциалистской философии, в отличие от романа Стайрона «Признания Ната Тернера», например. Этого не может не заметить и сама Денисова, завершающая свой обзор романа констатацией того, что, «несмотря на заданную и ощутимую близость к экзистенциализму, «Мартовские Иды» значительно перерастают рамки экзистенциалистской философии»².

Общеизвестно, что Уайлдер увлекался философией экзистенциализма в период написания романа, но экзистенциализм в нем носит характер вспомогательный – не роман и образ героя подчинены воплощению идеи экзистенциалистской философии, но формлировка экзистенциализма призваны четче выразить дилемму, которая является центральной в романе: полезна ли для общества безграничная власть, даже если человек, ее осуществляющий, исполнит самых благих намерений? Для решения проблемы всевластия, осмыслению которой подчинен роман, автор выбирает и опирается на те положения экзистенциалистской философии, которые связаны с трактовкой понятия свободы и ответственности.

Цезарь Уайлдера (не претендующий на сходство с реальным, историческим Цезарем) изображен как человек и политик, в полной мере принявший на себя ответственность за свою Родину (Рим) и свой народ, посвятивший жизнь их укреплению и благополучию, и вдруг, в конце жизни, обнаруживший, что непонят и ненавидим за то, что якобы лишил людей свободы. Но для Цезаря «свобода существует только как ответственность за то, что делаешь»³, а римляне боятся ответственности и, следовательно, боятся свободы, а потому ее недостойны. Для Цезаря «жизнь не имеет другого смысла, кроме того, который мы ей придаем»⁴, а римляне, в том числе и римская аристократия, заражены страхом перед жизнью, а потому цепляются за суеверия и предрассудки. Конфликт Цезаря с римлянами – это не конфликт одинокого экзистенциалистского героя с враждебным окружением, но конфликт государственного деятеля, пробующего насаждать добро с помощью силы, с народом, деятеля, слишком поздно убедившегося в несостоятельности и порочности избранного пути. Трагедия Цезаря, по Уайлдеру, и состоит в том, что он слишком поздно приходит к осознанию своей губительной роли в судьбе любимой Родины и ее народа, и тогда в отчаянии восклицает: «Рим в том виде, в каком я его создал, ... не слишком привольное место для человека ... если бы я не был Цезарем, я стал бы убийцей Цезаря»⁵. Потому-то Цезарь и не предпринимает меры для ликвидации заговора, направленного против него. Жизнь для него потеряла всякий смысл.

Уайлдер подчеркивает универсальный характер вывода, сделанного им в романе о природе и последствиях деспотической власти, о безотносительности этих последствий с личностью, осуществляющей подобный политический курс, приводя рассуждения актрисы Кифериды о том, что Цезарь – прирожденный учитель, учительство – его страсть, из молодых людей он пытается лепить великих Граждан, великих римлян. Виновна в том, что он стал деспотом, его неограниченная власть: «Цезарь –

¹ Уайлдер Т. Мартовские Иды. – М.: «Радуга», 1983.- С.103.

² Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман.- Киев, 1985.- С.206.

³ Уайлдер Т. Мартовские Иды. – М.: «Радуга», 1983.- С.283.

⁴ Там же.- С. 279.

⁵ Там же.- С. 267.

тиран... Но вовсе не в том смысле, как другие тираны, которые скупаются дать свободу другим; просто он, будучи недостижимо свободен сам, не представляет себе, как растет и проявляется свобода в других...»⁶.

По мысли Уайлдера, диктатура всегда губительна как для народа, на который она направлена, так и для ее носителя. Диктатура порочна по самой своей сути и всегда враждебна Искусству. В этом смысле противостояния Цезарь – Катулл в романе. Просвещенный диктатор ищет дружбы Поэта, искренне расположен к нему, прощает ему все враждебные выпады против себя, а Катулл непреклонен – не потому, что ненавидит Цезаря как человека, он ненавидит в нем диктатора, с которым борется доступным ему оружием – поэзией.

«Мартовские Иды» Уайлдера – опосредованный отклик на события недавнего прошлого, на немецкую и итальянскую диктатуру. Литературоведы привычно проводят аналогию между Цезарем и Муссолини, забывая при этом указать на различие этих двух исторических персонажей. Между тем, аналогии здесь нет, есть скорее момент противопоставления. На историческом материале Уайлдер проводит политический, философский эксперимент, пытаясь выяснить, может ли диктатура быть благотворна для страны и народа, и в ходе своего исследования получает отрицательный ответ на этот вопрос.

«Признания Ната Тернера» Уильяма Стайрона, роман о предводителе крупнейшего восстания рабов в Виргинии в 1831 г., увидел свет в 1967 г. и, казалось, был порожден всколыхнувшими всю Америку негритянскими волнениями в гетто Лос-Анджелеса и Детройта, что обусловило редкое для исторического романа внимание к нему критики и читающей публики. Между тем прямым откликом на события дня этот роман никак нельзя было назвать – писался он в течение пяти лет, а замысел его возник у автора еще в конце 40-х годов. И все же обращение к теме рабства у Уильяма Стайрона, писателя с Юга, наследника старого плантаторского рода, было далеко не случайным. Специфика сложного творчества Стайрона и определяется в первую очередь его положением южного писателя и связью с «южной школой». В «Признаниях Ната Тернера» чувствуется несомненное влияние Фолкнера, дальнейшее развитие его идеи о нерасторжимом единстве и хитросплетении вины белых и черных на Юге, нашедшей в его прекрасном образе: «Каждый белый на Юге рождается распятым на черном кресте». И все-таки в центре внимания – черный, и воссоздание его образа, его сознания Стайрон считал своей главной задачей, о чем и говорил в одном из интервью.

Успешность решения этой задачи писателем, достоверность образа чернокожего вождя восстания, соответствие его историческому прототипу вызвали горячую дискуссию в прессе, от положительного отклика историка Карла Ван Вудворда до отрицательного – Герберта Аптекера, обвинявшего автора в крупных искажениях и умолчаниях исторических фактов, а также гневных откликов черных критиков романа, собранных в книге «Нат Тернер Уильяма Стайрона: десять черных писателей отвечают». Аллен Холдер, предьявляя свой иск к роману, справедливо отмечает, что главный пункт расхождений в оценке романа многочисленными его критиками заключается в вопросе о достоверности воссоздания сознания и характера раба.

На первый взгляд, характер Ната Тернера детерминирован в романе исторически и социально. Стайрон вроде бы поддерживает свою репутацию писателя, который следует «более традиционным обязанностям романиста – описанию поступков человека в социальном контексте»⁷. Такого же мнения о характере Ната Тернера придерживаются известные советские литературоведы А.Мулярчик и Т.Денисова. Стайрон, раскрывая характер Ната Тернера, действительно подчеркивает конкретные социально-исторические причины, способствовавшие его формированию: его привилегированное положение в доме доброго просвещенного хозяина, считавшего рабство злом, одним из путей преодоления которого должно стать образование негров, и потому обучившего чернокожего мальчишку грамоте; одиночество Ната с детства, вызванное этим привилегированным положением домашнего слуги и хозяйского любимчика, и его презрительное отношение к другим неграм, которые ему не ровня; его честолюбивые замыслы, основанные на обещании хозяина дать ему свободу и помочь стать проповедником; естественный и закономерный их крах, когда разорившийся хозяин, уезжая в другой штат, оставляет в своем инфантильном невежестве Ната на попечение преподобного Аппеза, который должен наставлять его на духовном поприще и освободить через год, а последний начинает с гомосексуальных заигрываний с героем, заставляет его работать не только на себя, но и на окрестных фермеров, наживаясь на нем, а вместо освобождения по истечении года продает его невежественному и грубому фермеру. Именно тогда, впервые в жизни отведав кнут из рук нового хозяина, только за то, что он оказался грамотным и попросил поест, Нат начинает ощущать присутствие Бога в своей жизни.

Последующие десять лет тяжелого труда у Мура были заполнены для Ната Тернера размышлениями над Библией, созреванием его ненависти к белому человеку, и оба эти занятия дали свой совместный результат: осознание Натом Тернером своей святой миссии уничтожения всех белых в Саутгемптоне. Нат Тернер отождествляет себя с пророком Иезекилем, горящим священной яростью, ощущает себя «черным отмщением, безграничным, разрушительным орудием божьего гнева»⁸. Его не смущает то, что первыми жертвами его гнева становятся люди, хорошо относившиеся к нему: его последние хозяева чета Тревисов,

⁶ Уайлдер Т. Мартовские Иды. – М.: «Радуга», 1983.- С.250.

⁷ Мулярчик А. Спор идет о человеке. М., 1985.- С.31.

⁸ Styron W. The Confessions of Nat Turner. N. Y., 1968. – P. 52.

миссис Уайтхед. Стайрон, пытаясь психологически обосновать ненависть героя, не разбирающую правых и виновных, устами Ната Тернера неоднократно раскрывает в романе «главное безумие существования негра: бейте негра, морите его голодом, оставьте его валяться в собственной грязи, и он ваш до конца своих дней. Слепите его неожиданным благодеянием, поманите его надеждой, и у него возникнет желание перерезать вам глотку»⁹.

У Стайрона Нат – теоретик (как и сам автор, в чем мы вскоре убедимся), и столкновение с реальностью разбивает его теоретические постулаты, основанные на религиозном фанатизме и истерии. Таким столкновением становится в романе единственное убийство, которое совершает сам Нат Тернер – убийство Маргарет Уайтхед, девушки, которую Нат любил и которая любила его. По нашему мнению, нет нужды, рассматривая последствия этого убийства для духовной жизни Ната, говорить о том, что дух Ветхого Завета, вдохновлявший его, приходит в противоречие с духом любви, исходившим от Маргарет, которым проникнут Новый Завет, и это вызывает нравственный кризис героя. Психологически самодостаточным является объяснение, что этот акт дикого немотивированного убийства, описанного автором со всеми страшными подробностями, пробуждает человечность, скрывающуюся в душе героя под коростой расовой ненависти и религиозного фанатизма. В душе Ната Тернера, запрограммированного на убийства, освященные, как ему кажется, кровавым светом Божьего гнева, происходит психологический надлом, лишивший его желания убивать и повлекший, в конечном итоге, поражение восстания. После Преступления следует Наказание, но герою Стайрона не дано пережить живительный катарсис и пробудиться, хотя бы духовно, к новой жизни. Его удел до последних минут перед казнью – одиночество, подчеркиваемое образом (silence), молчания, которым автор окутывает своего героя, отделяя его от других людей, от Бога. Следует подчеркнуть, что этот образ – основной в художественной ткани романа для характеристики героя. Нат воспринимает мир не столько через визуальные, сколько через слуховые образы – достаточно проанализировать пейзажи, передающие чувства героя и особенности его мироощущения. Отсутствию звуков, молчанию – его удел последних дней: безмолвные пейзажи, которые он видит из тюремного незастекленного окна, и более страшное молчание Бога, отвернувшегося от своего избранника и судьи. «Ощущение Его отсутствия было подобно бездонному и страшному молчанию в моем мозгу»¹⁰, жалуется герой, с ужасом обнаруживающий, что он не может молиться.

И все же сказать, что образ героя психологически глубоко разработан, что все его действия психологически достаточно мотивированы, нельзя. Ни обстоятельствами жизни и судьбы Ната Тернера, ни его подавленной и потому извращенной сексуальностью нельзя до конца объяснить его всепоглощающую ненависть к белому человеку. Нельзя не согласиться с Алленом Холдером: отчужденный от людей герой Стайрона, чувствующий едва ли не отвращение к неграм, вряд ли подходит на роль лидера негритянского восстания.¹¹ Критик тонко подмечает в споре о выражении Ната, в стиле его речи черты не личности и речи негра начала XIX в., но, скорее, автора, его создавшего, и на этом основании выносит роману уничижительную оценку: «Стайрон ... не выполнил своей главной задачи воссоздания протагониста, который был бы нами принят как возможный или даже вероятный Нат Тернер ... Книга навязывает настоящее – прошлому, черты автора – его герою, вместо воссоздания духа, личности человека другой эпохи. И потому ... она плоха как историческое сочинение, и как литературное»¹².

Несмотря на несомненно справедливую критику важных частных романе, Аллен Холдер принципиально не прав в его оценке. Его критика рассчитана на исторический роман традиционного типа, на объективно-эпический роман. Стайрон же создал иной тип исторического романа – роман философский.

Автора мало волнует достоверность передачи исторических событий или воссоздания образа исторического героя. Перед нами роман идей. Это роман не о человеке, носителе определенных идей, но это роман идей, носителем которых становится один человек. Только поняв это, начинаешь различать в образе Ната Тернера второй план – экзистенциалистский, и различать за героем его создателя, Стайрона, примеряющего на подходящий исторический объект увлекающую его систему философских взглядов. Только в таком контексте становится понятным известное изречение Стайрона: «Нат – это я сам».

Критиков романа недаром мистифицировал прекрасный поэтический образ, неоднократно возникающий на страницах романа, – сон и видение Ната, белоснежный храм, без окон, без дверей, на высоком песчаном утесе, окутанный молчанием, за которым – океан, неисполнившаяся мечта героя, сопровождавшая всю его жизнь. Нат в своем видении стремится в челноке по реке к храму, и далее – к океану, никогда не достигая его.

Исследователь интеллектуальных импульсов, интеллектуального климата американского романа 50 – 60-х годов Джерри Брайант, рассматривая американский роман в терминах, близких к экзистенциализму, приходит к выводу, что человеком в американском романе правит жажда абсолюта, который человеку недоступен, что вызывает внутренний конфликт в повествовании, но из него же рождается жизнеутверждающая идея, что высшее удовлетворение для личности состоит в стремлении к воплощению абсолюта хотя бы в границах возможного. Океан и белоснежный храм видения Ната и становятся в романе

⁹ Styron W. The Confessions of Nat Turner. N. Y., 1968. – P. 70.

¹⁰ Styron W. The Confessions of Nat Turner. – N. Y., 1968. – P. 78.

¹¹ Holder A. The Imagined Past. – L., 1980. – P. 178-179.

¹² Holder A. The Imagined Past. L., 1980. – P. 187-188.

таким неосуществимым идеалом, символом свободы и красоты, к которому Нат стремится всю свою жизнь, и стремление это не покидает его даже перед казнью. Правильность подобного толкования этих символов подтверждает и еще один сходный с ними вспомогательный образ – образ прекрасной широкой реки, к которой так стремится в своих мечтах убежавший от хозяина негр Харк, потому что за ней – свобода. Но люди, встреченные им на берегу, связывают его и отводят к хозяину. Негр ошибся, это оказалась не та река. Попытка Харка убежать обретает в романе значение экзистенциалистского символа – вместо того, чтобы бежать на Север, в свободные штаты, он кружит на расстоянии 40 миль от дома. Человек не может обрести истинную свободу в мире, он не ориентируется в нем. Тщетны его потуги. Иллюзорна свобода, о которой мечтает Нат Тернер и которая доступна ему только в снах; жива свобода, обретенная Харком. Человек обречен, но, чтобы остаться человеком, он должен стремиться к абсолюту, но прежде должен ощутить себя в ситуации выбора и этот свободный выбор совершить.

Понятия «нравственный выбор», «духовное побуждение» возникают, словно экзистенциалистский пароль, уже в первой же сцене романа. Важно отметить в философской системе романа то значение, которое придает этим качествам, проявившимся у Ната Тернера, его адвокат Грей, разъясняющий Нату, что именно за свой нравственный выбор Нат и будет наказан – ведь он не телега фермера, а «одушевленная подвижность», т.е. проявление этих качеств возводит его в ранг человека, дают ему душу. Да и собственные размышления Ната о смысле и цели жизни протекают в рамках тех же экзистенциалистских понятий «акт воли», «выбор», «существование» и приводят героя к осознанию необходимости совершения нравственного выбора для реализации своей человеческой сущности: «Итак, даже если бы кто-нибудь, чтобы избавиться от человеческих горестей, захотел бы стать мухой, он бы только очутился в более страшном аду, чем он мог бы вообразить себе – существование, лишённое волеизъявления, выбора, но слепая и автоматическая покорность инстинкту, который заставлял бы его бесконечно, прожорливо, отвратительно пировать на кишках разлагающейся лисы или на помойном ведре заключенной». Вот что было бы окончательным проклятием: существовать в мире мухи, – без воли или выбора, против собственного желания¹³. Кстати, мухи – образ в данном контексте тоже не индифферентный, но экзистенциалистский, напоминающий нам об одноименной пьесе Сартра.

Итак, герой Стейрона ощущает себя в ситуации выбора и делает свой нравственный выбор – он выбирает бунт, тоже одно из основных понятий экзистенциалистской философии, хотя многое отделяет героя Стейрона от «Бунтующего человека» Камю.

Образ бунтаря Ната Тернера прекрасно совпал с намерением Стейрона передать ситуацию выбора и моральную ответственность за него, ответственность за нарушение человеком человеческих законов.

Бунт Ната Тернера сродни бунту американского экзистенциалистского героя, описанному Ихабом Хассаном: «...герой... при столкновении с разрушительными силами замыкается в себе и становится бунтовщиком или жертвой общественных сил. Его невинность проявляется в решительном отказе признать власть реальности, и как герой он рождается в критический момент столкновения с опытом¹⁴. Олдермен, автор интересного исследования американского романа 60-х годов, считает, что Стейрон в свои романы, написанные в 60-е годы, перенес это ощущение и интеллектуальный климат предыдущего десятилетия, имея в виду увлечение писателя экзистенциализмом¹⁵.

Один из основных постулатов экзистенциализма – существование предшествует сущности. К своей сущности Нат мучительно поднимается, проходя все стадии экзистенциалистского существования. Критиков романа, в частности, Аллена Холдера, удивляет специфика восприятия мира героем, его болезненная склонность к преувеличению физических недостатков людей, фиксирование внимания на уродстве, антиэстетичном, описывая которое, он смакует все натуралистические детали, способные вызвать отвращение. И действительно, тошнота – почти постоянное состояние героя в его отношениях с миром, как черных, так и белых. Объяснить ее реалистически, исходя из сюжетно-событийной канвы романа, мотивировать ее логикой развития образа героя невозможно – требуется иной код, иная система декодирования, которую нам предлагает экзистенциализм и его богатая литература – достаточно вспомнить хотя бы роман Сартра «Тошнота».

Как и герой Сартра, Нат Тернер тоже открывает чуждый ему мир; как и экзистенциалистские герои, он отстранен, чужд всем, неспособен на нормальные человеческие чувства: привязанность, любовь. Эмоциональная палитра его взаимоотношений с миром совсем другая: отчаяние, ненависть, тоска, страх, всепроникающее одиночество: «Мое отчаяние и одиночество росли, и существование, которое я вел, казалось кошмарным сном, от которого я бешено старался пробудиться¹⁶. Экзистенциализм рассматривает жизнь как страшный сон, приход к осознанию существования лежит через тошноту. Но у Стейрона это экзистенциалистское прозрение героя-негра, его обретение ощущения бытия носит специфический расовый характер: «В это время я стал все более углубляться в себя, в яркий, кишачий образами мир

¹³ Styron W. The Confessions of Nat Turner. – N. Y., 1968. – P. 26-27.

¹⁴ Olderman R.M. Beyond the Waste Land. – L., 1976. – P. 13.

¹⁵ Olderman R.M. Beyond the Waste Land. – L., 1976. – P. 14-15.

¹⁶ Styron W. The Confessions of Nat Turner. – N. Y., 1968. – P. 243.

созерцания; чувство тупого отвращения, граничащее с почти непереносимой ненавистью к белым ... стало доминировать над моим внутренним миром"¹⁷.

Философская заданность образа героя сказывается и на индивидуализации его характера, в котором резонерство все же преобладает над естественными человеческими чертами. Это проявляется хотя бы в пейзажах, увиденных глазами героя. Пейзаж в восприятии Ната Тернера по большей части дан как бы издали; в нем отсутствуют крупные планы, он представляет собой общий вид, общий фон, становясь миром вообще, землей вообще, на которой разыгрывается извечная человеческая трагедия. Следующая пейзажная зарисовка. «... два оборванных силуэта на фоне сосновых лесов и зимнего неба, бредущих в никуда к крайним пределам земли – черные безликие парадигмы абсурдной и не имеющей начала тщеты"¹⁸, помимо воли, отсылает нас к очередному шедевр эзистенциалистской литературы – пьесе С.Беккета «В ожидании Годо».

В своей разгромной критике романа Стайрона Аллен Холдер совершенно справедливо замечает: «Стайрон подхватил часто упоминающееся в наши дни объяснение волнений черных, которые мы переживаем, значительно усилил его и перенес в прошлое"¹⁹. В этом признании скрыта и жанровая характеристика романа, и его оправдание. Роман философский, параболический, каким является «Признания Ната Тернера», в большей степени связан с современностью, чем с историей, по сравнению с романом объективно-эпического типа, более подчинен осмыслению современности, позволяя себе во исполнение этой задачи более вольное обращение с историческими фактами. Эта черта романа Стайрона как романа философского нашла точное выражение в авторском предисловии к роману, в котором он определяет свое произведение как «размышление на историю».

При анализе философского исторического романа нет смысла пытаться выявить идею истории, воплощенную в художественных образах романа. Авторы подобных исторических романов, как правило, не ставят перед собой задачу воссоздания исторически достоверных персонажей прошлого, так же, как и задачу фактографически точного воссоздания эпохи и ее исторических событий.

Еще в меньшей степени, чем «Признания Ната Тернера», посвящен реконструкции исторических событий роман о Гражданской войне другого крупнейшего послевоенного американского писателя, Р.П. Уоррена «Дебри». Хью Муре, автор книги «Р.П. Уоррен и история», справедливо считает «Дебри» (1961) кульминацией, победой вымысла над фактом в историческом романе Уоррена²⁰.

Постоянный интерес Уоррена к Гражданской войне вполне объясним его положением писателя «южной школы», одного из двенадцати авторов сборника-манifesta «Вот моя позиция», легализовавшего «южный ренессанс». Хью Муре связывает этот интерес с взглядами Уоррена на мифологию, с его отношением к Гражданской войне как к событию, способному дать рождение национальным мифам: и потому, что она лично затронула большую часть американцев, и потому, что это «наша единственная прочувствованная история – история, прожитая национальнм воображением», и потому, что национальные мифы всегда основываются на историческом событии, от которого народ начинает свое развитие как нация и в котором он видит истоки проблем, политических и социальных сил, определяющих его современную жизнь. В «Наследии» Уоррен называет Гражданскую войну «этим мистическим облаком, из которого возникла наша современность» и настаивает на том, что изучение Гражданской войны помогает лучше понять себя, дает ключ к природе и предназначению американцев. В его восприятии Гражданская война является прототипом любой войны, потому что распад страны – это зеркало глубоких конфликтов в жизни и в человеке. Изучая эту войну, можно прийти к национальному самосознанию, к пониманию «нашей общей человеческой сути, а это, как и положено мифу, поможет американцам лучше подготовиться к будущему». В этих словах Уоррена – ключ к трактовке Гражданской войны в «Дебрях».

В своем романе Уоррен и относится к Гражданской войне как к мифу; на мифологическое восприятие романа настраивают читателя и его первые прекрасные поэтические строки, напоминающие зачин произведений древнего эпоса, а его стиль, родственнй эпосу своими постоянными повторами, аллитерацией, особой ритмической организацией фраз – набором стилистических средств, столь важных в художественной системе романа. Да и центральный персонаж романа тоже задуман автором как фигура до большой степени мифологическая. Недаром его зовут Адам.

Несмотря на подзаголовок романа – он может быть переведен и как «Рассказ о Гражданской войне», и как «История времен Гражданской войны» – Гражданская война в идейно-художественной системе романа является условностью, историческим прецедентом, на котором автор возводит здание своего романа для решения интересующих его нравственных, этических проблем. И дело, конечно же, не только в том, что в романе почти нет /за исключением краткой сцены с генералом Грантом/ реальных исторических личностей и исторических событий. Гражданская война в нем остается за кадром. В романе она представлена следующими историческими эпизодами, вряд ли претендующими на то, чтобы выразить ее суть: стихийным выступлением толпы в Нью-Йорке, вызванным принятием закона об общем призыве и направленным против негров и зажиточных слоев населения; зимовкой армии северян в Виргинии в 1663-64 годах и их

¹⁷ Ibid. -- P. 286.

¹⁸ Ibid. – P.327.

¹⁹ Holder A. Op.cit. – P.182.

²⁰ Moore H. L. Robert Penn Warren and History. – The Hague, Paris, 1970.

выступлением в мае 1664 года из лагеря накануне крупной битвы. Важно другое: автора не интересуют движущие силы или действующие пружины действительного исторического конфликта, в его художественную задачу не входит их анализ, воссоздание подлинных исторических событий, определение идеи истории людей, живших в ней и творивших ее. Единственное значительное историческое событие, описанное в романе, Битва в Дебрях, одно из решающих сражений армий Ли и Гранта, рассматривается автором не как исторический факт, который он должен описать и интерпретировать, но как блестящие декорации, подходящий фон, на котором разыгрывается душевная драма героя. Персонажи романа не являются исторически конкретными социальными типами, не воплощают в себе тенденции, типичные для определенных социальных групп населения США во время войны Севера в Юга; своим существованием они словно бросают вызов принципу исторической социальной конкретности образа.

Герой романа – Адам Розенцвейг, бедный еврей из Баварии. Отец его – поэт, принимавший участие в баррикадных боях революции 1848 года, за что ему пришлось провести тринадцать лет в тюрьме и откуда он был выпущен с туберкулезом в последней стадии. Перед смертью отец Адама отрекся от того, что составляло цель и смысл его жизни – от борьбы за свободу. Сын решает продолжить дело своего отца и отправляется воевать за свободу и справедливость в Соединенные Штаты, где в это время идет Гражданская война. Поиски героем и другими персонажами Правды, Справедливости, нравственного идеала составляют сюжетную основу и определяют идейную доминанту произведения. Мечта о свободе – движущая пружина, мотив действий почти всех персонажей романа: героя; сапожника, сделавшего Адаму, калеке от рождения, специальный сапог на изуродованную ногу и не взявшего за него денег: «тогда он – мой, это как-будто бы я сам буду ходить по земле Америки»; солдат, оравший на корабле «Fur die Freiheit»; Джеда, маркитанта, свихнувшегося в конце на деньгах и кричащего Адаму в поступлении: «Никто не свободен!»

В Америке Адама постоянно ожидают разочарования и тяжкие прозрения, начиная с первых шагов по священной для него земле Свободы, ибо первое, что он видит – негр, повешенный на фонаре, и картина линча другого негра. Конфликт романа основан на столкновении абстрактных мечтаний и намерений героя воевать за Свободу, за Справедливость с реалиями жизни в Соединенных Штатах, где нет ни подлинной свободы, ни справедливости. Пройдя тяжкие испытания, преодолев соблазны, почти теряя веру в людей, Адам все же выстоял. В последней сцене романа /действие разворачивается во время Битвы в Дебрях/ Адам переборол отчаяние, овладевшее им после убийства мятежника-южанина, первого убийства, которое он совершил. Он снова берет винтовку – его идеализированная любовь к абстрактной свободе и людям наполнилась конкретным содержанием, акабилась в испытаниях, обрела материальную цель – он готов снова убивать, но «с другим сердцем"! Символическая смена обуви героем: он, потеряв своя башмаки, одевает башмаки убитых, словно теряет свою искалеченную сущность идеалиста-одиночки и приобщается к человечеству и подлинной человечности; он хочет быть достойным тех безымянных людей, которые до него носили эти башмаки. В последней сцене романа он исполнен желанием жить и воевать ради уже познанной цели.

Концепция человека, свободы личности является основной темой всего творчества Р.П.Уоррена. Решение этих проблем в «Дебрях» находится в согласии с общей гуманистической жизнеутверждающей направленностью всего творчества Уоррена, суммированной им в эссе «Демократия и поэзия» /1975/: «Утверждающий смысл литературы – в прославлении способности человека противостоять темным импульсам его природы и его судьбы». В то же время исторический роман Уоррена о Гражданской войне вписывается в общую картину развития американского романа в 60-е годы, основополагающие признаки которого Р.Чейз²¹ определил как разрешение конфликта не через примирение, компромисс, но через исключительный опыт ужаса, героизма, любви или смерти, причем жизнь торжествует над смертью. Основной метафорой, суммирующей атмосферу американского романа 60-х годов, определяющей вектор его развития, Олдермен считает метафору «waste land», «пустоши», в которой оказывается герой и из которой /в этом и состоит своеобразие романа 60-х/ он выбирается даже ценой смерти или внешнего поражения. Герой Уоррена тоже выбирается из пустыни своего одиночества и абстрактного идеализма. В этой связи представляется значительным наличие той внутренней общности, семантической, понятийной, образной, которая прослеживается между метафорой, суммирующей идейную направленность американского романа 60-х годов – образом «waste land» и центральным образом, которому подчинена идейно-художественная система романа Уоррена – «wilderness», «дебри».

Роман построен на противоречии, на принципе парадокса. Все персонажи оказываются своей противоположностью, внешний вид событий противоречит их сути. Маркитант Джек – выходец из семьи

²¹ Chase R. The American Novel and Its Tradition. –L., 1958.

плантатора Северной Каролины, в юности изгнанный с позором из родного штата за то, что в суде осмелился свидетельствовать в пользу негра против его белого хозяина, крупнейшего местного плантатора. В конце романа выясняется, что этот поступок, давший смысл и значение его жизни, он совершил не ради справедливости или опасения негра, а из мести отцу, пресмыкавшемуся перед этим плантатором, ради самоутверждения. Негр Моисей, спасший Адама, оказывается, сделал это ради собственной безопасности и спасения. В армии он был трусом и дезертировал оттуда. На уме у него – одни грязные мысли, свое присутствие в романе он оканчивает убийством ради денег. Однако в момент нравственного очищения он, рыдая, кричит, что мог бы быть не хуже, чем другие солдаты, мог бы отдать жизнь за другого, но неграм не доверяли участие в битвах, их использовали только для рытья и чистки сортиров. Спившийся доктор, бальзамирующий умерших, в прошлом спас одного из персонажей – отсосал у него из горла гной при дифтерите.

В американской армии, сражающейся за освобождение негров, процветают расовые предрассудки и неприятие цветных. Капитан кавалерии рыдает оттого, что своей жизнью он обязан спасшему его негру, который из-за него умирает: «Я не просил черного сукина сына спасти меня!» Северяне, прославляющие на кладбище героев Геттисберга, брезгают пить из одного кувшина с чернокожим Моисеем. Принцип приближения – основной стилистический художественный прием автора в «Дебрях».

Диалектическая сложность и противоречивость характеров и ситуаций отражают диалектическую сложность и противоречивость самой жизни, какой ее видит Уоррен, призваны выразить его философию истории. «Дебри» представляют дальнейшее развитие концепции истории Уоррена, изложенной им еще во «Всей королевской рати»: «все имеет свою причину, все взаимосвязано и взаимобусловлено, даже самые дикие поступки людей». «История – вот причина всего». Персонажи романа также созданы автором для выражения его философии бытия, для того, чтобы показать, насколько сложен, многомерен человек, заявить о его готовности «пасть и возвыситься», для того, чтобы герой, этот вполне американский Адам, продолжающий своим образом развитие знакомой темы Адама, познающего мир в условиях Нового Света, мог приобщиться подлинной человечности и познать истинный смысл борьбы за свободу в условиях несвободы внешней и внутренней. Герои романа предстают не как объекты художественных наблюдений, а как субъекты этического выбора. Принципы создания характеров, отношения к истории, ее фактам, свидетельствуют о том, что «Дебри» принадлежит к жанровой разновидности философского, условно-исторического романа. Справедливую оценку того, насколько автор справился с поставленной перед собой художественной задачей при создании этого философского исторического романа, не понятого и не оцененного по достоинству критикой, мы находим а упоминавшейся уже книге Мур: «роман ... предоставляет наилучшую возможность наблюдать, как историческое воображение Уоррена и его философия истории взаимодействуют с определенным историческим событием»²².

Настойчивое стремление литературы 70-х годов глубже осмыслить настоящее посредством свежего взгляда и нового прочтения прошлого нашло отражение в американской исторической романистике этого периода. Художественным мастерством и общественно-политической актуальностью выделяется роман Джона Херси «Заговор» /1972/.

Роман переносит нас в античный мир, в эпоху правления жестокого и аморального Нерона. Но древний Рим – такая же условность в художественной системе этого романа, как и в «Мартовских Идах» Уайлдера, хотя у Джона Херси были все возможности погрузиться в римскую античность – в 1970-77 годах он работал в Американской академии в Риме. Нравственные проблемы, которым посвящен роман – интеллигенция, творческая личность при авторитарном режиме, свобода личности, ответственность писателя, нравственное саморазрушение диктатора и деспота – имеют глобальный характер, актуальны всегда и везде, где Художник, Мыслитель и Человек зажаты в тиски деспотическим режимом. Характеры, созданные Херси для решения этих проблем, не тождественны своим историческим прототипам. Херси и не стремился к правдивому воссозданию исторических персонажей и ситуаций, недаром в послесловии к книге он подчеркивает, что роман был задуман «как развлечение, а не как историческое сочинение»²³. Более того, созданные им характеры наглядно выявляют особенность построения образов в философском историческом романе, в котором /при крайнем выражении этой тенденции/ нет полноценного самостоятельного характера, характер служит автору медиумом для передачи его мировоззрения, он – носитель философской идеи автора. Лукан, Сенека, Эпихарис нужны автору для выражения его взглядов на диктатуру, роль писателя в обществе и другие волнующие его проблемы. Все они – рупоры его видения мира, а отсутствие человеческой индивидуальности их образов не заботит автора, потому что не входит в его художественную задачу. В художественной системе философского исторического романа не коробит то, что было бы непростительно автору любого другого произведения, например, то, что незаконнорожденная дочь сенатора и рабыни Эпихарис дает такой же глубокий анализ диктатуры и в тех же выражениях, что и философ Сенека.

Создать подобных двухмерных персонажей автору помогает своеобразный метод презентации героев романа: Лукана, Сенеку, Тигеллинуса, Эпихарис, Нерона, Фенуса читатель узнает из их писем, из высказываний о них других персонажей, редко – из описаний их действий другими персонажами. Важнейшие структурные компоненты

²² Moore H. L. Robert Penn Warren and History. – The Hague, Paris, 1970. – P. 143.

²³ Hersey J. The Conspiracy. –N. Y., 1972.-P.275.

прозаического произведения: повествование, описание, диалог претерпевают в «Заговоре» существенную трансформацию, одним из последствий которой является опосредованный метод создания образов героев романа, превращающий их в послушных марионеток необходимой автору мифологемы. В истории Джона Херси интересуют только мифологема, общеизвестные однозначные историческая ситуация и личность жестокого Нерона, раздавившего заговор интеллектуалов, направленный против него. Основываясь на этой мифологеме, он строит собственную художественную реальность, соотносимую не столько с прошлым, сколько с настоящим. Поэтому в романе так условны приметы быта эпохи, ослаблен исторический колорит. Именно поэтому автор стилем своего произведения постоянно подчеркивает условность изображаемого прошлого. Своеобразным символом, паролем в этой игре в прошлое с читателем становятся настойчиво употребляемые в тексте слова «полиция», «полисмен». В описываемый период времени эти слова не употреблялись в Древнем Риме для обозначения реалий, с которыми их постоянно ассоциирует автор. Подчеркнутым анахронизмом, призванным современным звучанием напомнить читателю об условности изображаемого прошлого, выделяются многочисленные пассажи, подобные следующему: « Подавайте мне ежедневные отчеты о расследовании в Гвардии. Соблюдайте наивысшую меру секретности и тщательности в своем расследовании»²⁴. В художественной конструкции романа много и смысловых элементов, указывающих на «связь времен» в романе, где настоящее и прошлое намеренно перемешаны.

В досье Лукана, писанном, как известно, в середине 1 века нашей эры, речь идет о его «интровертной личности», хотя такое понятие и обозначающий его термин своим рождением обязаны веку XX. Да и подчеркнутый интерес «полицейского» Фенуса к носам заставляет интеллектуального читателя вспомнить о друге и соратнике Фрейда, разрабатывавшем теорию о взаимосвязи формы носа и физиологии, характера человека. Подобное скрещивание прошлого и настоящего, нарочито подчеркиваемое стилем произведения, характерно для хронотопа философского условно-исторического романа, основанного на мифологеме. Примерам несть числа: от «Иосифа и его братьев» Томаса Манна и «Же-Нерона» Л.Фейхтвангера до «Воспоминаний Адриана» М.Юрсенар, «Нефертити и мечта Эхнатона» Л.Шедид, «Козла отпущения» Я.-П.Шаброля, «Загадки Прометея» Л.Мештерхаз, «Шел по дороге человек» О.Чиладзе, «Райских псов» А.Поссе. Этот краткий перечень, который можно было бы продолжать как угодно долго, обращаясь к литературам разных стран, подчеркивает, что установленная тенденция свойственна в 60-80-е годы нашего столетия не только американскому историческому роману. К сходным выводам приходит Н.Ф.Донченко²⁵ на основе анализа восточно-европейского исторического романа.

В основе конфликта «Заговора» – столкновение двух идеологий: республиканского мышления, основанного на нормах общечеловеческой морали и культа диктатуры и аморальной силы. Джон Херси подвергает тщательному исследованию механизм диктатуры и заставляет Лукана и Сенеку прийти к одинаковым выводам относительно природы авторитарной власти: «Абсолютная власть может держаться только на репрессиях»²⁶. «Цель власти – сохранить власть»²⁷. Но для подобной неограниченной власти нет ничего страшнее свободного ума, интеллекта. Она не может позволить существовать инакомыслию рядом с собой. Подобная философия истории приводит Херси к изображению заговора Пизона как существующего только в умах и поисках служб безопасности Нерона. Лукан Херси прав, когда, умирая, бросает Фенусу: «Не было никакого заговора, кроме того, который вы выдумали... Вы его сфабриковали. Сейчас вы уничтожаете нас, чтобы оправдать себя»²⁸. В трактовке Херси, участники заговора Пизона повинны только в нравственной оппозиции к существующему режиму, их объединяет «любовь к идее Рима»²⁹. Инакомыслие, инаковоприятие, следование собственной поведенческой модели при диктатуре, по Херси, достаточны для возбуждения подозрений в злоумышлении против властей, приравниваются к преступлению – казнь за которое – смерть /эпизод с лояльным к Нерону консулом Вестинусом/. На празднике, в момент самого безудержного разгула, восемь уважаемых римлян, писатели, интеллектуалы, не разделяют всеобщего иступления. И только это вызывает подозрение их в заговоре: «их солидарность, абсолютная идентичность их поведения, языка, зажатые за зубами словно объединенным усилием челюстей – это не могло быть случайностью. Они, должно быть, выработали эту линию поведения заранее»³⁰.

Диктатура, подчеркивает Херси, страшна не только и не столько свойственными ей карательными мерами, сколько тем, что она развращает души и тех, кто ее насаждает и пользуется ею для укрепления своего господства, и тех, кто позволяет себя поработать. Сенека считает, что жестокость Нерона – извращенное проявление его желания быть справедливым, мудрым, милосердным, любимым, вызванного тоской по лучшей стороне его натуры, которую стремился развить Сенека и которую Нерон подавил в себе с помощью бывшего преступника, а ныне могущественного шефа службы безопасности Тигеллинуса.

²⁴ Hersey J. The Conspiracy. –N. Y., 1972.- P.151

²⁵ . Исторический роман в литературах социалистических стран Европы. – М., 1989.-С.12

²⁶ Hersey J. The Conspiracy. –N. Y., 1972.-P.81.

²⁷ Ibid.- P.90.

²⁸ Ibid.- P.265.

²⁹ Ibid.- P.7.

³⁰ Ibid.- P.64.

«Тиран – пленник своего я»³¹, – подводит итог Сенека, поднимая вопрос о том, кто виновен в тирании: тиран или те, кто позволил ему безраздельно властвовать и дал себя закабалить.

Развращение общества как главное тяжкое последствие диктатуры – такова концепция истории и времен Нерона, и любого другого времени, отмеченного господством тоталитаризма, к которой приходит Джон Херси в результате своего исследования. Устами Эпихарис, нимало не заботясь о том, насколько подобный глубокий анализ общественной модели соответствует логике созданного образа бывшей рабыни, Херси дает всесторонний глубокий анализ общества, пораженного диктатурой: «Последствия тирании проявляются не только в казнях, лишениях слежке, матереубийстве, загубленных репутациях, несправедливых приговорах, ссылках и убийствах..., нет, тирания достигла своей грязной цели, когда в массах утвердились покорность, апатия, самодовольство, покорное принятие беззакония, гордость вульгарными триумфами, затемнение значения слов, путаница в моральных оценках – короче, заблевание духа общества. Когда люди, считающиеся добрыми надежными гражданами, опорой нации, поражаются этой заразой и не осознают этого, становясь не только зараженными, но и распространителями инфекции – вот когда тирания может праздновать победу»³².

Одна из главных тем книги – назначение поэта, его место в обществе и ответственность его перед обществом. Интерес к ней у Джона Херси никак нельзя назвать сугубо индивидуальным на фоне развития общественной писательской мысли 70-х годов. Достаточно вспомнить хотя бы книгу Джона Гарднера «О нравственной литературе» /1976/, и острую дискуссию, последовавшую за ней. 70-е годы со свойственной им тенденцией подведения общественно-политических и духовных итогов развития общества в предшествующие послевоенные десятилетия естественно стимулировали не только писательский интерес к этой теме. Эта тема находит развитие на протяжении всего романа Джона Херси. Диаметрально противоположно отношению к ней у Власти и Творца, Мыслителя. Для Тигеллинуса, олицетворяющего диктатуру, проблем здесь нет. « У писателя нет ответственности, потому что ответственность сопряжена с властью. В лучшем случае, он служит для развлечения, подобно дрессированному медведю...»³³. Для Тигеллинуса проблема только в том, как укрощать писателя и методы, которые он перечисляет, свойственны не только жестокому правлению деспота Нерона, но вот уже два тысячелетия широко применяются всяким тоталитарным режимом против неудобной творческой интеллигенции: Сворачивание наградами. Разжигание зависти в менее удачливых коллегах и поощрение их к междоусобной войне, вплоть до писания доносов друг на друга. Поощрение интриг. Оскорбления. И, в конце концов, всегда можно оглушить их ударом по голове и утопить в Тибре. Впрочем, рек для неудобных писателей хватает во всех регионах земли.

Творец, на сочинения которого власть наложен запрет, и Мыслитель в ссылке, Лукан и Сенека, мучительно ищут ответ на вопрос о предназначении и роли писателя, обретая его только перед лицом смерти. Независимо друг от друга оба приходят к выводу, что назначение искусства в том, чтобы влиять на действительность. «Власть искусства – в слепящем свете узнавания»³⁴, – приходит к выводу Лукан, и ему сразу становится ясно, почему Нерон стремится превратить писателей в заговорщиков, заставить их играть несвойственную им роль – чувствительность, способность писателя узнавать ужасное непереносима для власть имущих. Мысль Лукана развивает Сенека: писатель не может изменить мир, его долг – описывать его, но он «может описать действительность таким образом, который откроет глаза человеку действия и тем стимулирует действие»³⁵.

В последнем письме Лукану, продиктованном Сенекой, ожидающим со вскрытыми венами конца, Сенека подводит черту под долгими размышлениями об ответственности писателя. Его долг – в том, чтобы быть верным своему призванию, чтобы писать. Но и философ, и писатель по самой своей сути являются бунтовщиками, потому что оба стараются найти наилучший способ жизнедеятельности: менее преступный, менее алчный, менее жестокий. Оба будут бунтарями при любой системе. Но именно эти люди, которые ищут в жизни иные, лучшие пути, и спасут мир, если его можно спасти.

Мысли Джона Херси о социальной ангажированности литературы предваряют позицию Гарднера, выраженную им шесть лет спустя, и находятся в унисоне с подъемом американской реалистической литературы в 70-е годы.

Построением сюжета романа Херси дает ответ на вопрос о месте писателя в обществе. Последние жестокие допросы выявили, насколько ненавидели деспота и желали от него избавиться даже высокопоставленные сановники, обладавшие верховной властью в государстве. Нерон, потрясенный этими разоблачениями, обезглавивший всех своих врагов, настоящих и мнимых, боится сейчас только Лукана и требует его смерти. Лукан принимает смерть со стоическим мужеством и спокойствием. Когда-то юный Лукан смело пророчествовал перед Агриппиной, матерью Нерона: «Поэзия – вечна, а императоры – нет!» Сейчас, в свои последние минуты, ему предстоит это доказать. И он доказывает это своим концом, оплакивая перед лицом смерти не жизнь, но свою неоконченную поэму, славившую свободу и призывавшую на

³¹ Hersey J. The Conspiracy. – N. Y., 1972. – P.110.

³² Hersey J. The Conspiracy. – N. Y., 1972. – P.136.

³³ Ibid. – P.30.

³⁴ Hersey J. The Conspiracy. – N. Y., 1972. – P.82.

³⁵ Ibid. – P. 133.

борьбу с тиранией. Даже «полицейский» Фенус чувствует всю человеческую никчемность себя и своей профессии перед лицом трагического конца Поэта, читающего свою поэму, стремящегося творить даже тогда, когда последние капли крови покидают его. Сцена смерти Лукана завершает одну из важнейших тем книги: могущество поэта, подводит черту под давним спором Власти и Творца: кто обладает большей властью – правитель или поэт. Умиравший Лукан предрекает: «уничтожая нас, вы уничтожаете Нерона, уничтожаете себя... Нерон погубил себя частично, убив свою мать. Но убив Сенеку, убив меня – от этого ему уже не оправиться»³⁶. Фенус возмущен – как можно приравнять убийство какого-то там писателя к матереубийству! Окончательные акценты в этом споре расставляются уже на уровне читательского восприятия: ведь читатель видит правоту Лукана, зная, что Нерона от его жалкой насильственной смерти отделяют всего три года!

«Заговор» Джона Херси своей философской направленностью достойно продолжил одну из кардинальных тем американской литературы, тему ответственности писателя перед обществом, которая в XX веке разрабатывалась такими крупными мастерами литературы США, как Лондон, Драйзер, Фицджеральд, Хемингуэй, Сэлинджер, Беллоу, Гарднер, Стоун, Воннегут.

Во II-ой половине XX века исторические романы тяготеют к условно-метафорическому изображению истории, их философская проблематика непосредственно вытекает из реальности 60-80-х годов и открыто подчиняет себе художественную интерпретацию прошлого. Писатели обращаются к условным формам, расширяющим возможности прямого соотношения времен. Причем в соотношении истории и современности современному взгляду автора отдана жанроопределяющая роль, что находит выражение в сюжетостроении, в обрисовке главных героев, в стилистической окрашенности речи, в которой превалирует современный слой лексики героев и автора.

В 70-е годы американский исторический роман пережил полосу немого подъема, связанного в первую очередь со стремлением подвести итоги накануне 200-летия страны. Этим стремлением обусловлено очередное в XX веке обращение к истокам – тема Войны за независимость вновь завоевывает пальму первенства в историческом романе США. Из многочисленных исторических романов, приуроченных к этой дате /"Вэлли Фордж" М.Кэнтора, «Сентенниэл» Дж.Миченр и др./, глубиной и охватом исследования исторической реальности, эстетическими достоинствами выделяется «Бэрт» Гора Видала, первый из цикла романов, трактующих американскую историю на протяжении двух столетий, воскрешающий /в ретроспекции/ времена Войны за независимость и первых лет существования американского государства.

Написанный в 1973 году, «Бэрт»³⁷ отражает тенденции, свойственные американской литературе начала новой декады, – тенденцию аналитического художественного исследования реальности, подведения общественных и духовных итогов бурных 60-х годов; своим появлением роман внес вклад в полемику о соотношении государственной власти и граждан и свободах личности и их гарантиях, занимавшую важное место в общественном сознании американцев первой половины 70-х годов и широко отраженной художественной литературой. Заново прочитывая американскую историю, сопоставляя Начало с реальностью 30-х годов XIX века и проекая то и другое современной ему общественно-политической практикой 70-х годов, Видал приходит к выводу, что государственная, политическая система США с самого момента своего зарождения была поражена коррупцией, основана 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 святых национальной истории: революции, ее героев, отцов-основателей, ее идеалов, закрепленных в «Декларации независимости».

Сама революция рассматривается автором не как действие широких народных масс, поднявшихся на борьбу за свободу и независимость своей родины, но как деятельность «горстки честолюбивых адвокатов»³⁸. Следует отметить, что одним из отправных пунктов философии истории Гора Видала, воплощенной в его исторических романах, является мысль о том, что историю творит Личность /Вашингтон, Джефферсон, Линкольн/, а не массы, сливающиеся в его сознании с толпой. Движущие пружины революции Видал видит в «амбициях нескольких жадных и тщеславных адвокатов, умеющих хитро замаскировать свои личные интересы под покровом возвышенных банальностей и туманного политического теоретизирования Джефферсона»³⁹. Под последним имеется в виду святая святых национальной истории – «Декларация независимости». Столь же уничижительной оценке подверглись и дух воинов-патриотов, которых в армию привела якобы жажда денег и которые всегда предпочитали в битвах отступление, и I и II Континентальные конгрессы представителей колоний – «банда воров и демагогов, называющих себя Конгрессом»⁴⁰. В романе Видала достается всем отцам-основателям: Вашингтону, Джону Адамсу, Монроу, Джефферсону. По отношению к Вашингтону автор особенно безжалостен, поистине сокрушая этого, по его мнению, глиняного колосса. Бездарный военачальник, нерешительный и без-инициативный, способный наносить поражения только своим соперникам по власти, самовлюбленный, склонный к монархическим замашкам –

³⁶ Hersey J. The Conspiracy. – N. Y., 1972. – P. 266.

³⁷ Русский перевод «Иностранная литература», 1977, № 7-10

³⁸ Vidal G. Burr. -N.Y., 1973.-P.43

³⁹ Vidal G. Burr. -N.Y., 1973.-P.83

⁴⁰ Ibid. - P.88.

таким предстает этот величайший герой национальной истории в романе Видала. Автор обвиняет его в неумелом ведении битв, возлагает на него ответственность за все неудачи и поражения в войне. Следует оговориться, что выраженная в книге оценка исторических событий официально принадлежит герою романа, Аарону Бэрру. Точка зрения автора нигде прямо не выражена. Отсутствие четко обозначенной позиции автора в романе, выбор героя, обуславливающий именно такое освещение и оценку воссозданных исторических событий и лиц, сквозная ирония всего повествования, свойственная не только пласту речи Бэрра, но и других персонажей, в первую очередь Скайлера, проникающая всю ткань романа, как бы объединяющая все точки зрения в одно целое, придающая идейно-художественное единство роману, позволяют говорить о слиянии его позиции с позицией героя, позволяют отождествлять их.

В своем скептическом отношении к «славному прошлому» родной страны Гор Видал не был первопроходцем. Традиция обнажения язв общества, срывания всяческих масок берет начало в американской литературе с «разгребателей грязи», а еще раньше – с «Позолоченного века» Марка Твена; ростки ее очевидны уже в «Моникинах» Купера. Если рассматривать жанры, типологически более близкие историческому роману, то здесь прямым предшественником Видала являются, безусловно, «дебункеры» в документально-художественной биографии. Что же касается романов, которые последнее время часто незаслуженно, на наш взгляд, называют историческими⁴¹, то здесь непосредственными предтечами «Бэрра» является «Демократия» /1880/ Генри Адамса и «Разгул» /1926/ Самуэля Хопкинса Адамса. Последний роман, строением интриги перекликающийся, кстати, с «Демократией», непредвзято описывает политическую коррупцию, казнокрадство, взяточничество, спекуляции и аферы, которыми «прославилась» администрация Гардинга. Тенденция разоблачения сложившегося в общественном сознании героического мифа об американской революции отличала и роман У.Эдмондса «Барабаны над Могавком», и цикл романов о революции Говарда Фаста.

Впрочем, нигилистическое отрицание не являлось сверхзадачей Гора Видала при написании «Бэрра». Сам писатель так объяснял мотивы написания своего романа: «Сумбур, неразбериха, коррупция в мире американской политики заставили меня задуматься над вопросом: как же случилось, что все мы, американцы, оказались в таком положении? Я стал искать корни и причины»⁴². Его роман, так явно созвучный современности, в котором нельзя не увидеть параллели с Уотергейтом /сцена суда над Бэрром, несправедливый приговор Бэрру только за то, что его демократические взгляды разошлись со стремлением правящей клики к усилению централизации, к олигархии/, был направлен в первую очередь на защиту демократических свобод, наступлением на которые было отмечено начало 70-х.

«Бэрр» Видала воплощает стремление автора поставить современные проблемы на историческом, документальном материале, проследив американскую историю, через нравственные критерии понять и оценить настоящее. Зародыш глубоких междоусобиц, противоречий, потрясающих американскую социальную и политическую систему, о звук политических скандалов конца XX века /например, Уотергейта/, тенденции к ограничению демократии 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.

Роман Видала внес значительный вклад в процесс демифологизации прошлого, обозначившийся в начале 70-х в американской историографии и общественном сознании. Конфликт рационалистического сознания и сознания мифологического является одной из тем этого романа.

Несомненной авторской удачей стал образ Аарона Бэрра, воплощающий это рационалистическое сознание, свойственное веку Просвещения. Умный, тонкий, ироничный, аналитически мыслящий Бэрр, доверяющий только фактам и не боящийся взглянуть в лицо правде – верный наследник XVIII столетия, не признающего сумбура, кроме Знания и Истины. Он легко узнаваем как тип исторический, чего не скажешь о других героях романа. В его характере Видалу удалось передать интеллектуальный и эмоциональный тип воссоздаваемой эпохи, и в то же время он воспринимается как живой человек со всеми, присущими только ему, особенностями. А вот другие исторические персонажи, возникающие в воспоминаниях Бэрра, такими не представляются, возможно, вследствие своеобразного ракурса изображения. Все они представлены только как политические деятели, только через призму соответствия интересам и нуждам страны, что обедняет их образы в романе и не способствует восприятию их как живых представителей эпохи. Даже Чарльз Скайлер, сюжетно скрепляющий все повествование, воспринимается не как герой своего времени, но, скорее, как новый Адам, готовый совершить грех. Идея истории воссоздается Гором Видалом в этом романе на двух исторических уровнях – времен Войны за независимость и 30-х годов XIX века, и именно она, приходя в конфликт с мифологизированным сознанием, с идеей истории, как она сложилась в массовом сознании, благодаря недобросовестности историков, представивших общественности отлакированный вариант отечественной истории, удаливших из нее все темные пятна, взрывает общепризнанные исторические представления. Собственно, процесс демифологизации истории является одной из тем романа. Ключевой для раскрытия этой темы является сцена встречи Скайлера, желающего с помощью Бэрра воссоздать

⁴¹ Эти романы, написанные по следам события, лишены временной дистанции между изображаемой реальностью и временем написания, этого важного условия существования исторического романа, являются, по нашему мнению, романами политическими, а не историческими.

⁴² Vidal G. Burr. -N.Y., 1973.

подлинную историю Войны за независимость, с Вашингтоном Ирвингом, к тому времени – не только первым писателем Америки, но общепризнанным историком, автором жизнеописания Вашингтона. Именно в уста Ирвинга автор вкладывает слова, выражающие подход официальной историографии к освещению исторического прошлого: «Не лучше ли нам написать свою, приемлемую версию нашей истории, а грустные и менее поучительные детали забросить на чердак, где им и место?»

Следующий роман дилогии, «1876», продолжает основную линию «Бэрра», линию разоблачения государственных основ и общественного устройства страны, празднующей свой столетний юбилей. Темой этого романа становятся подробно описанные политические скандалы и разоблачения, отметившие последний год правления администрации Улисса Гранта и охватившие официальные круги вплоть до самого президента. Но нельзя не согласиться с А.С.Мулярчиком⁴³, что новая книга Видала проигрывала «Бэрру» как по масштабу изображаемых событий, так и вовлеченных в них личностей. Герои, вернее, антигерои, «1876» – Хейс, Тилден, Конклинг и генерал Грант на закате своей славы – фигуры несоизмеримые с Вашингтоном, Джефферсоном, Гамильтоном даже в том варианте, какими изобразил их Гор Видал в «Бэрре». Т.Н.Денисова⁴⁴ очевидно, права, высказывая в одной из своих статей предположение, что исторический процесс измелчания личностей и нарастающего духовного и социально-политического гниения системы сознательно поставлен писателем в эпицентр произведения. Рассматриваемые под этим углом зрения, с точки зрения стабильности и надежности политической системы страны как гаранта демократии и прогресса, ее нравственной оправданности эти два романа, вместе с «Империей» /1989/, пятым романом исторической саги Видала, повествующим о превращении США в империю на рубеже XIX-XX веков, сопровождавшимся сращиванием капитала, политического аппарата и процесс, позволяют сделать вывод о философии истории автора, который, если и воспринимает историческое движение как движение, осуществляющееся по спирали, то считает его нисходящим, а не восходящим. У Видала, если все и возвращается на круги своя, то в нравственном отношении – главным критерии автора при вынесении исторической оценки событию или явлению – каждый новый круг безусловно хуже предыдущего. Историческая концепция Г. Видала – концепция регресса.

Тема столкновения сознания рационалистического и сознания мифологического является основной и для «1876»⁴⁵. Носителем рационалистического сознания является здесь Чарльз Скайлер как духовный наследник и прямой потомок Аарона Бэрра, снова невольный свидетель пороков, порожденных системой. Идея истории воссоздается на уровне восприятия действительности Скайлером и другими героями романа и, приходя в конфликт с историческим мифом, укоренившимся в массовом сознании, содействует разрушению мифа, что и являлось художественной задачей автора романа.

Следующий роман Видала продолжает исследование вечно тревожащего как писателя, так и других его американских коллег вопроса, насколько Конституция, государственное устройство США, являются гарантом демократии, существует ли опасность установления тоталитарного режима в стране. Для анализа соотношения прав личности и нужд государства в тот или иной исторически переломный момент, для осмысления проблемы сильного лидера, ставшего во главе государственного корабля, давшего течь, – каков должен быть его политический курс, имеет ли он право на нарушение конституционных, демократических норм жизни для спасения государства? – Видал выбирает исторического героя, наиболее популярного и любимого в США, известного своей демократичностью, прославившегося как освободителя негров – президента Линкольна /роман «Линкольн», 1984/.

Основные векторы в концепции образа Линкольна, созданного Видалом, – неумное честолюбие, властолюбие протекциониста и его всепоглощающая преданность Союзу штатов, который он намерен сохранить любой ценой, даже преступив через все демократические установки и завоевания предыдущего столетия. Обвинение в этих, столь неожиданных для читателя склонностях президента, бросает Линкольну Стивен Дуглас, убежденный им соперник по президентским выборам. Припоминая Линкольну его раннюю речь, в которой оратор сетовал на то, что основатели Республики забрали себе всю славу, ничего не оставив своим последователям, и что великий человек жаждет славы и будет добиваться ее, за счет ли освобождения рабов или закабаления свободных людей – не важно, Дуглас прямо обращается к Линкольну с вопросом: «В Вашей власти ... освободить рабов или закабалить нас всех. На что Вы пойдете?»⁴⁶ Линкольн не дает ему ответа, но его дает автор всем ходом своего повествования, логикой раскрытия характера героя. Последующие действия Линкольна, кажется, призваны подтвердить обвинения Дугласа в том, что властолюбие и честолюбие движут Президентом скорее, чем желание сохранить Союз и защитить свободу. В обход решений Конгресса, используя нажим на Кабинет, Линкольн добивается принятия самых непопулярных решений, нарушающих *habeas corpus*, усекающих демократические свободы в стране и права личности, или самолично отдает приказ о проведении их в жизнь. С шокирующим политическим цинизмом говорит он о том, что членов не подчинившейся ему легистратуры можно, обвинив их в предательстве, держать в тюрьме как угодно долго: «подобные процессы бесконечны и безжалостны к невиновным,

⁴³ Мулярчик А.С. Послевоенные американские романы. – М., 1980. – С.258.

⁴⁴ Денисова Т. Н. Проверяется масштаб истории. Проблема личности в новейшем романе США в свете эстетики ленинизма// Ленинизм и развитие реализма как мировой эстетической системы. – Киев, 1987г.

⁴⁵ Русский перевод «Иностранная литература», 1986, № 4,5.

1 Vidal G. Lincoln. -N.Y., 1984.- P.149.

которые легко могут быть признаны виновными"⁴⁷ Возмущенному Сиорду, пытающемуся защитить «самую древнюю из наших свобод», он поясняет свою позицию: «... самая древняя черта людей – желание выжить. Чтобы Союз выжил, я счел необходимым приостановить действие *habeas corpus*...»⁴⁸.

Преданность делу сохранения страны, Союза штатов, и готовность принести себя в жертву этому великому делу возвышают в глазах Видала Линкольна. Поэтому образ Линкольна – единственный положительный образ в галерее портретов политических деятелей, созданной Видалом, окрашенный авторской симпатией. Едкая ирония, злая сатира – излюбленные Видалом стилистические средства при написании портретов его политических персонажей, уступают место при создании образа Линкольна мягкой иронии, отчетливо ощущаемой субъективной авторской заинтересованности в герое, сочувствия ему. Впервые Видал не прячется за персонажами, а открыто, устами Хэя в конце романа, выражает свое отношение к герою. Он ставит его в истории выше Вашингтона, потому что у Линкольна была более сложная задача, ему пришлось взять на себя гораздо большую нравственную ответственность за судьбу страны. Объявив приоритет и незыблемость Союза как основной принцип своей политики, он принял на себя ответственность за разразившуюся гражданскую войну и сумел в ней победить, не допустив выхода южных штатов из состава Союза, имевших на то все юридические права. Он не только сумел сохранить страну, но и дал начало ее новой жизни, импульс ее дальнейшему развитию. Именно этим – высоким чувством личной ответственности за судьбу страны, готовностью пожертвовать собой ради ее спасения – дорог Линкольн скептику в политике Гору Видалу. Мерилом личности Линкольна, как и других героев исторических романов Видала, являются нравственный критерий и критерий соответствия исторической личности политическим нуждам и запросам страны в тот или иной момент ее развития. И с точки зрения этого критерия Линкольн как личность и как исторический персонаж заслуживает самую высокую оценку автора. Личностные качества героя совпали, оказались необходимыми для страны в переживаемый ею критический момент: и его честолюбие, властолюбие, и беспринципность в шумной политической жизни, позволившая реализовать меры, необходимые для спасения страны, и редкостное умение обезоруживать своих политических соперников. Отсюда – толерантное нравственное отношение к ним самого автора. Стране необходим был сильный лидер, сумевший идти к цели, невзирая на средства ее достижения, сумевший спасти ее, – таким оказался Линкольн. Но понимание нравственной оправданности его действий, его политики катастрофическим положением страны не затмевает для автора самой сути вопроса о соотношении диктатуры и демократии, о ненадежности американской демократии. Он в ужасе от того, что «два юриста и один генерал отобрали у всего народа его нерушимое право, которое оказалось, при малейшем испытании, таким уязвимым»⁴⁹. Хрупкость, уязвимость демократических свобод в стране, возможность установления тоталитарной власти беспокоят Гору Видала, и отсюда его настойчиво повторяющаяся в романе мысль о том, что диктатура, даже необходимого для спасения страны, следует убирать, как только такая необходимость исчезает. Отсюда в романе мотив обреченности Линкольна, предчувствие конца, которое постоянно возникает у героя. А в конце романа автор устами Хэя прямо говорит о том, что его герой «... спровел свой собственный убийство как искупление за великое и страшное свое деяние – за то, что он дал второе рождение стране таким кровавым путем»⁵⁰. По Видалу, авторитарный режим и демократия взаимоисключают друг друга, даже когда авторитарный режим необходим для спасения демократии.

Из всех рассмотренных исторических романов Видала автор «Линкольна» менее всего заинтересован в воссоздании идеи истории, как она осмысливалась людьми изображаемой эпохи. За исключением Линкольна, остальные персонажи мыслят, чувствуют и воспринимают события скорее как современные автору политические деятели (социальный круг, хорошо знакомый Видалу, учитывая его близость к клану Кеннеди). Можно предположить, что социально-политические проблемы, которым посвящен роман, слишком увлекли писателя, заставив его решать их на материале, только закамуфлированном под историю. Подобные просчеты исторического романиста дают основания для мнения, существующего у некоторых литературоведов по поводу жанровой природы романов Гора Видала, причисляющих их к романам политическим.

Ярким проявлением историографической концепции, отмечающей миф об особом историческом пути Соединенных Штатов, настаивающей на том, что история страны подчинена и развивается согласно всеобщим социально-экономическим законам, концепции, превалирующей в историческом романе США 70-80-х годов, отчетливо выраженной в рассмотренных романах Гора Видала, стал роман М. Шаары «Ангелы-убийцы» (1974). Этот роман, навеянный негритянскими волнениями 1968 г. и войной во Вьетнаме, описывающий три дня Геттисбергской битвы, посвящен философским проблемам сущности человека, сути войны вообще и гражданской, в частности. Метафорой своего заглавия роман обязан эпизоду из воспоминаний одного из героев, рассказывающего о том, как в детстве, когда он учил вслух вдохновенные слова Гамлета о человеке, в деяниях своего подобного ангелу, отец героя мрачно заметил: «если он ангел, то

⁴⁷ Vidal G. Lincoln. -N.Y., 1984.- P.202.

⁴⁸ Vidal G. Lincoln. -N.Y., 1984.-H.203.

⁴⁹ Vidal G. Lincoln. -N.Y., 1984.-P.206.

⁵⁰ Ibid.- P.859.

наверняка ангел-убийца»⁵¹. Эта метафора точно отражает концепцию Человека на войне Майкла Шаары. Его герои вдохновенно убивают и умирают не потому, что inferнальное Зло или инстинкт саморазрушения движут ими. Герои романа, как северяне, так и южане – Ли, Лонгстрит, Армистед, Иуэлл, Чемберлейн, Килрейн, Бафорд – не жаждут крови и даже не ненавидят врага. Друзья, разведенные войной по разные стороны линии фронта, воюющие друг против друга, остаются друзьями (Армистед – Хэнкок); генерал Лонгстрит, второе по значению лицо в армии Конфедератов, говорит о противнике: «Эти парни в голубом никогда по-настоящему не были нашими врагами»⁵² и вспоминает времена, когда он командовал ими, когда в предыдущей Мексиканской войне они были одной армией; а северянин полковник Чемберлейн даже во время боя восхищается противником и жалеет его, а в перерыве между двумя жестокими схватками замечает: «На этой войне мы убиваем братьев»⁵³ солдаты враждующих сторон гордятся друг другом, потому что осознают себя одним народом.

Убивать друг друга людей заставляет извращенная логика войны, войны гражданской. Тема романа – подлинная трагедия единого народа, связанного братскими узами, но разделенного противоположными убеждениями, и потому сошедшего в смертельной схватке.

Роман Шаары создан в русле тенденции изображения Гражданской войны, наметившейся в американском историческом романе в 70-е гг., продемонстрированной популярным романом Роберта Фаулера «Джим Манди» (1977), отмеченной отсутствием тенденциозности, беспристрастностью, или равным пристрастием к обеим воюющим сторонам. Шаара старается понять и воссоздать «правду» как одной, так и другой стороны; беспристрастность его намерения призваны передать четыре эпиграфа к четырем частям романа, подчеркивающие авторскую позицию и оценивающие Гражданскую войну с точки зрения позиций то Севера (два эпиграфа), то Юга (тоже два). Несколько большее внимание, уделенное в романе южанам, обусловлено ущербностью их нравственной позиции в Гражданской войне, тем, что Юг эту войну развязал. Психологическим центром повествования становится внутренний конфликт, разлад, переживаемый Главнокомандующим армии Конфедерации генералом Ли и его правой рукой генералом Лонгстритом. Оба они не верят в Правое Дело, они были против войны, они, командиры армии Союза Штатов, нарушили присягу Союзу, но, по автору, традиция гражданской войны в том и состоит, что безжалостная логика раскола страны заставила их пойти против своих убеждений, чести, друзей, присяги ради защиты своих близких. Драматизм образов Ли, Лонгстрита, Армистеда, Пендера не только сообщает психологическую глубину роману, но и, выводя автора на уровень воссоздания идеи истории, как она осмысливалась его героями, помогает ему разобраться в том, во имя чего война велась. Большинство его героев – южан не отдают себе отчета в действительных причинах войны, с возмущением отвечая, что воюют они не за рабство, а за свои права и свободу, свободу от сильного центрального правительства. Их вдохновляет вера в исклочительность Юга, исклочительность своей армии, воюющей за правое дело, в ее непобедимость. Лонгстрит относится к этой массовой эйфории скептически и прекрасно осознает суть войны: «...Война велась из-за рабства. Лонгстрит воевал не за него, но война велась из-за этого»⁵⁴. Он относится к войне как профессионал, и только в ночных кошмарах позволяет себе переживать ее как кошмар, в котором он воюет против друзей, с которыми вместе рос и служил. С еще большим драматизмом осмысливает свою позицию генерал Ли: «... он воевал не за Дело, и не за страну, не за идеалы и не за справедливость. Он воевал за своих родных, за своих детей, даже не за землю, потому что даже земля не стоила войны, но люди стояли, как ни были они неправы, как ни были безумны многие из них. Он принадлежал им, он был частью их. Итак, он взялся за оружие по своей воле, осознанно, защищая неправое дело, нарушив свою священную клятву защищать землю, на которую посягнул, но у него не было выбора... Он нарушил клятву и заплатит за это. Он знал это и примирился с этим»⁵⁵. Впервые в американском историческом романе о Гражданской войне автор глубоко проникает в психологию воюющих южан не из среды охваченных патриотической истерией масс, но людей интеллектуальных, мыслящих, стоявших во главе армии.

Философию истории автора, его концепцию глубинных причин войны передает позиция англичанина Фриментла, находящегося в рядах армии Конфедерации в качестве военного наблюдателя Короны и прекрасно понимающего, что причина войны – во внутреннем несходстве демократического Севера, развивающегося на принципиально новой экономической, социальной и культурной основе, которую он кратко характеризует как «равенство сброда», и Юга, возродившего жизнь и нравы феодальной Европы: «Юг и есть Старый Свет. Они не покидали Европу. Они просто пересадили ее на новое место, и из-за этого и идет война»⁵⁶. Образы рыцарей отошедших времен, отправляющихся в новый Крестовый поход, теней прошлого, создаваемые автором для характеристики воинов-конфедератов, усиливают эту мысль и прекрасно передают его историческую концепцию разных экономических и политических укладов, пришедших в противоречие в рамках одной страны.

⁵¹ Shaara M. The Killer Angels.-N.Y., 1974, p.126.

⁵² Ibid. – P.201.

⁵³ Ibid. - P.325.

⁵⁴ Shaara M. The Killer Angels.- N.Y., 1974.- P.271.

⁵⁵ Ibid. – P. 279-280.

⁵⁶ Shaara M. The Killer Angels.-N.Y., 1974, p.174.

Северяне, представители разных социальных групп и интеллектуального уровня, на уровне идеи истории по-разному осмысливают суть войны, но все – от практика Килрейна до теоретика, рефлектирующего интеллигента, идеалиста Чемберлейна, понимают, что причина войны кроется не только в рабстве, но во враждебности буржуазной демократии самого уклада жизни на Юге, который поэтому следует сломать. Наиболее глубоко этот прогрессивный демократический характер войны со стороны Севера понимает профессор филологии Чемберлейн, хотя и воспринимает его в духе просветительских идеалов и в рамках Американской мечты: «Америка стала первым местом на земле, где человек значил больше, чем государство. Настоящая свобода началась здесь и отсюда она постепенно распространится по всей земле... Если люди будут равны в Америке, они будут равны везде... Француз может воевать за Францию, но американец воюет за человечество, за свободу, за народ, а не за землю»⁵⁷. Недаром попидавший виды Килрейн называет Чемберлейна идеалистом.

С образом Чемберлейна связана тенденция, проявившаяся в американской литературе в 70-е гг. и выражающаяся в поиске нравственных основ, возрождении общечеловеческих ценностей. Герой Шаары преодолевает свое отчуждение, свое одиночество и, как и Роберт Джордан тридцать лет назад, осознает себя частью неделимого целого, которому готов служить до конца. «... сейчас он больше не был одинок: он стал частью не только армии, но расы, не только страны, но человечества»⁵⁸.

В системе философии истории автора вопрос исторической правоты той или иной стороны отступает на второй план перед чудовищной сущностью братоубийственной бойни, для которой не могут служить оправданием самые высокие рассуждения об исторической необходимости и предопределении. И потому резким диссонансом описанию поли брани, по которому полки южан медленно шли на приступ под огнем артиллерии противника, укрепившегося на вершине хребта, насмешкой звучит последняя фраза романа – «Завтра – четвертое июля», и ураганный дождь в конце романа спешит смыть грязь и позор бойни. Для Шаары историческая необходимость, оправданность и неизбежность войны не могут служить оправданием ее абсурда и антигуманности, ибо война превращает ангела в убийцу даже против его воли, заставляет брата затыкать телом брата прорыв в обороне (эпизод, которому в нравственно-философской системе романа Шаара придает большое значение). И потому вопрос исторической правоты обеих сторон писатель приводит к знаменателю, который есть Бог, который один все поймет и простит. Только Бог может судить об историческом промысле, только ему ведома цена поступков и проступков, и перед ним все равны. Христианская идея всепрощения, отчетливо прозвучавшая в конце романа, заставляет вспомнить другого прекрасного писателя, так же расставившего исторические акценты в оценке более поздней и более жестокой гражданской войны – Булгакова и его «Белую гвардию». Впрочем, у Шаары был, безусловно, американский источник подобного нравственного отношения к противоположным воюющим сторонам – знаменитая Геттисбергская речь Линкольна, в которой Линкольн, в разгар войны, призывал отдать должное и противнику и почтить его павших солдат с тем же почетом, что и солдат Союза.

Роман Аллена проследживает трансформацию одной из основных идей национальной мифологии – идеи мессианской роли США, в укоренение которой в массовое сознание внесли свой вклад историки Бэнкрофт, Фук, Махан. Аллен переосмысливает идею национальной исключительности. Он видит ее в том, что США предназначено стать оплотом добра во всем мире.

Американскому историческому роману о Гражданской войне присуща общечеловеческая нравственная направленность, когда вопрос исторической правоты той или иной стороны отступает на второй план перед выявлением чудовищной сути войны, любой войны, перед развенчанием ее как средства решения политических конфликтов, что обеспечивает высокий нравственный потенциал американского исторического романа XX века. В изображении войны создатели американского исторического романа продолжают традиции Стивена Крейна, показавшего в «Алом знаке доблести» ее жестокость и бессмысленность, но также отвлекавшегося от ее высокого исторического предназначения. Исторический роман 30-х гг. подчеркнуто пацифичен. В американском историческом романе 20 – 30-х гг. теряется прогрессивная историческая рать Гражданской войны в жизни страны; война осуждается как способ решения политических проблем.

Неоконсерватизм оказал заметное влияние на исторический роман США в 70-е годы, в частности, на исторический роман об американском Юге, результатом чего явилась новая, более реакционная интерпретация «южного мифа». Примером подобного исторического романа может служить «Земля обетованная» Л.Коулмена. Авторская концепция южного общества до Гражданской войны – это концепция общества социально однородного, белые и черные члены которого живут одной семьей, равные перед законом, юридическим и нравственным, объединенные нерасторжимым духовным единством.

Созданный по эстетическим канонам массовой литературы, роман Коулмена является не только двойником, но и полемизирует с историческим романом М.Митчелл «Унесенные ветром». Это полемическое противостояние распространяется как на тематику, так и на систему образов, сферу идей романа Митчелл. В «Земле обетованной» пародируются такие элементы «южного мифа», нашедшие художественное воплощение в романе Митчелл, как образы южного джентльмена, гордой южной красавицы. Скарлет О'Харра, в жизненной драме которой Митчелл исторически верно отразила тенденцию

⁵⁷Ibid. P. 29-30.

⁵⁸Shaara M. The Killer Angels.-N.Y., 1974, p.175.

социального расслоения старого южного дворянства и выделения из его среды «новых людей», противостоит негр Роско Элк, отвратительный прообраз человека буржуазной формации, наделенный всеми нравственными пороками, в котором, по мысли Коулмена, и заключена подлинная угроза старому Югу.

Интересно отметить, что при всей антиисторичности романа Коулмена, он и по художественной форме /семейная сага, тяготение к эпичности/, и по эмоциональной доминанте отразил тенденцию американской демократической литературы 70-х годов, состоящую в поиске незыблемых нравственных основ, символом и средоточием которых часто становятся семья, городок, здесь – плантация Бьюла Лэнд.

В 70-е и особенно в 80-е года в развитии американского исторического романа отчетливо различимы две противоположные тенденции – поиск незыблемых нравственных основ, на которые можно опереться в выборе пути, идея гражданского служения и гражданской ответственности перед обществом, столь отчетливо проявившиеся в «Линкольне» Гора Видала, «Сигнальных кострах» Л.Окинклосса /1982/, «Выборе Софи» Стайрона, «Ангелах-убийцах» Шаары, «Женщине по прозвищу Моисей» М.Хейдиш, если упомянуть только наиболее известные исторические романы этого периода; и политическая и нравственная толерантность и даже амбивалентность, многовариантность как следствие влияния постмодернизма с присущей ему мировоззренческой амбивалентностью, до какой-то степени: «Итак, я убил Линкольна» Ч.Бауэра, «Мамбо-Джамбо» и «Побег в Канаду» Ишмаэля Рида и другие романы, созданные по канонам постмодернизма. Для романов, развивающих первую из упомянутых тенденций, свойственно признание универсальности исторических законов и для Америки, отказ от стремления увидеть в Соединенных Штатах страну со специфической исторической судьбой, которой поэтому уготовано иное, чем другим странам, особое будущее. В то же время в историческом романе 70-80-х годов усиливается тенденция обращения к истории для проверки современности ее масштабом, по выражению Т.Н.Денисовой.

В силу усиливающейся интровертности американского исторического романа, сосредоточенности его на восприятии исторических событий отдельным индивидуальным сознанием неизмеримо возрастает значение уровня идеи истории в мировоззренческой системе исторического романа. Авторская философия истории оказывается в подтексте, подчас заслоненная воспроизводимой автором идеей истории; авторская позиция, на первый взгляд, размывается, самоликвидируется. В поэтике исторического романа философия истории и идея истории проявляются в первую очередь через авторскую позицию и авторскую роль, через соотношение автор-герой, важное для любого литературного произведения, но особенно – для исторического романа.