

Роль документа в современном американском историческом романе

Широкое обращение писателей к документу, не только на стадии сбора материала и формирования художественного замысла, но и при создании художественного произведения, использование документа в тексте романа – одна из характерных особенностей художественной прозы на современном этапе.

Документ в художественном произведении предназначен усилить как художественную, так и историческую правдивость романного вымысла. Тяготение к документу особенно свойственно историческому роману, что объясняется его природой и задачами, стоящими перед этим жанром.

Использование документа имеет давнюю традицию в американском историческом романе, уходит своими корнями в его истоки.

«Колумбийская литературная история Соединенных Штатов»¹, один из последних по времени и современных по подходу трудов по истории американской литературы, специально акцентирует тот факт, что не случайно исторический роман «Израэль Поттер» Мелвилла, являющийся лучшей интерпретацией американской Революции во всей литературе, основывается на трех автобиографических повествованиях: Этена Аллена, Натаниэля Фэннинга и «Жизни и замечательных приключениях Израэля Р. Поттера».

В современном американском историческом романе документ выступает в двух видах:

- 1) фиктивная документальность, при которой чистейший вымысел сопрягается с аутентичнейшим документом;
- 2) аутентичный документ.

Для американского исторического романа 20–30-х годов характерно использование в тексте романа аутентичного документа. Наибольшей «документальной плотностью» отмечен роман У. Эдмондса «Барабаны над Могавком», что вполне естественно, если принять во внимание его жанровую природу романа-хроники. Автор специально оговаривает подлинность документов, приведенных в романе, и считает необходимым указать на единственный документ, вымышленный им, и на источники, побудившие его домыслить недостающий документ и придать ему именно такое содержание и форму.

В американском историческом романе этого периода документ вмонтирован в художественную ткань произведения; становясь элементом художественной структуры, он в контексте художественного произведения приобретает эстетическое качество, не свойственное ему изначально. В послевоенном историческом романе налицо иная тенденция: писатели отказываются от беллетризации документа, реконструкции их в рамках фабулы и отдают предпочтение методу свободного, мозаичного сцепления

¹ Columbia Literary History of the United States. – N. Y., 1988.

документов, «предоставляют слово» самому свидетельскому факту. По такому принципу созданы «Мартовские иды» Т. Уайлдера, «Заговор» Д. Херси, «Итак, я убил Линкольна» Бауэра (в части авторских комментариев), «1876» Г. Видала. Но главное в этой тенденции – в том, что фиктивный документ все в больших масштабах подменяет собой документ аутентичный, потому что в системе новых взаимоотношений автора и героя, в свете усиления авторской позиции в романе фиктивный документ воспринимается с большим доверием, чем документ подлинный, о чем уже шла речь выше.

Использование фиктивной документалистики свойственно литературной классической традиции, проявлявшей себя на протяжении веков. Одной из традиционнейших форм фиктивной документалистики является вставленное в текст романа письмо или дневниковые записи, представляющие собой от начала до конца вымысел автора.

Мировая художественная литература дает блестящие примеры подобной маскировки под документ: от «Манон Леско» и «Страданий молодого Вертера» до «Доктора Фаустуса» Т. Манна, до «Винтерспельта» А. Андерша и «Черного принца» А. Мердок. Да и большая американская литература началась, пожалуй, с «Истории Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга, которую родоначальник американской литературы выдал за рукопись некоего Дидриха Никербокера. Что же касается отечественной литературы, то как тут не вспомнить, что именно Пушкин, благодаря которому в русскую литературу пришел реалистический исторический роман, стремясь добиться у читателей иллюзии полной исторической правды, избирает для двух своих исторических романов, «Рославлева» и «Капитанской дочки», форму мемуара, воспоминаний очевидцев или прямых участников событий, сам выступая как их «издатель». Пушкин высоко ценил роль мемуаров как исторических документов и видел в популярности мемуарной литературы «дух времени», общее проявление интереса к истории, требование правды от исторических сочинений. Так смотрел на мемуарную литературу и Белинский. «К числу самых необыкновенных и самых интересных явлений в умственном мире нашего времени принадлежат записки или *memoires* – писал он в одной из рецензий 1835 года. – Это суть истинные летописи наших времен, летописи живые, любопытные, писанные не добродушными монахами, но людьми, по большей части, образованными и просвещенными, бывшими свидетелями, а иногда и участниками этих событий, которые описываются ими со всей откровенностью, какая только возможна в наше время, со всеми подробностями, которых ищет и романист, и драматург, и историк, и нравоописатель, и философ. И в самом деле, что может быть любопытнее этих записок: это история, это роман, это драма»². Белинский видел в художественных мемуарах много общего с романом, он говорил, что они «составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою»³.

² Белинский В. Полн. собр. соч. Т. 1. – М.: Изд. АН СССР, 1955. – С. 159.

³ Там же. – Т. 10. – С. 316.

Воспоминания, мемуары становятся важным источником для писателя художественно-исторического жанра, настолько важным, что, когда их нет в наличии или они не удовлетворяют писателя, он их придумывает сам. Этот прием фиктивной документалистики нашел широкое распространение в современном историческом романе США, в частности, в произведениях Говарда Фаста, Гора Видала, Уильяма Стайрона, Торнтона Уайлдера, Джона Херси, Луиса Окинклосса, Р. Фаулера, Бауэра.

Прекрасным образцом стилизации под мемуары является роман Г. Фаста «Гордые и свободные». Стилизация в романа двойная – и под прозу XVIII – первой половины XIX веков, с сохранением архаичного синтаксиса, стиля повествования, с развернутыми подзаголовками глав, свойственными романам этого периода; и под мемуары с присущим им лирическим, ностальгическим тоном повествования, частыми обращениями к читателю, свободным скольжением назад и вперед по оси времени, авторскими комментариями, прерывающими повествование и расставляющими идейные акценты, имитацией стиля разговорной речи героя, едва обученного грамоте парня («I took me» вместо I took for myself или with me).

Фаст обогатил форму мемуаров за счет новаторского обращения с диалогом. В его романах диалогов как таковых нет, но прямая речь не переводится в косвенную, а непосредственно включена в текст повествования; диалог как бы срощен с ним. В результате, не теряя своей эмоциональной выразительности, сохраняя все присущие ему эстетические качества и свойства эмоционального воздействия на читателя, диалог становится частью единого потока воспоминания, что, безусловно, усиливает форму мемуаров как художественного целого, обогащает ее эстетически.

Значительны находки Фаста и в области создания пейзажей в повествовании, стилизованном под мемуары. Его пейзажные зарисовки – строгие, скупые, передающие самое общее впечатление от пейзажа, словно увиденного вдаль, что естественно для воспоминаний: в памяти сохраняется только общая картина окружающего, лишенная подробностей и полутонов.

Вот как вспоминает герой ясный вечер необычайно теплого для пенсильванской зимы дня: «Но надвигался вечер, с обжигающим холодным ветром, чтобы остудить беспричинное тепло дня. Солнце скользнуло за деревья, оставив за собой слепящий след алого и пурпурного...»⁴. Фаст создал пейзажные зарисовки, типичные для мемуарно-автобиографического жанра.

Использование форм мемуарно-автобиографического жанра в «Признаниях Ната Тернера» Стайрона интересно в первую очередь тем, что воспоминания героя, переданные через его внутренний монолог, признания, написанные, вернее, записанные за ним в тюрьме, отрывки из его дневника воспроизводятся почти исключительно с помощью системы настоящих времен, Present Tenses, составляя диссонанс по отношению к описанию его последних дней в тюрьме, выдержанному традиционно в системе прошлых времен, Past Tenses. Результатом этого авторского нововведения,

⁴ Fast H. The Proud and the Free. – P. 186.

оригинального использования и сочетания в мемуарно-автобиографическом жанре системы прошлых и настоящих времен является неожиданный эффект необычайно живого прошлого героя, оживающей на наших глазах истории жизни его души и становления личности, отодвигающего на задний план его настоящее – тягостные дни в заточении в ожидании казни. Стайрон благодаря этому приему успешно выполнил стоявшую перед ним психологическую дилемму: воссоздать прошлое героя таким образом, чтобы оно казалось реальнее, чем его настоящее, и передать таким образом особенности его мироощущения – настоящее утратило для Ната смысл, впереди его ждет казнь, его единственная реальность – в воспоминаниях.

Своим успехом роман Р. Фаулера «Джим Манди» во многом обязан удачно найденной мемуарной форме: именно благодаря ей два художественных пласта повествования гармонично смыкаются, осуществляя намерение автора дать широкую панораму, создать объективную картину Гражданской войны. И для этого романа характерен тон доверительного разговора с читателем, риторические приемы, прямые обращения к читателю, свободное перемещение автора-повествователя во времени, нарушение последовательного хода повествования за счет его взволнованного вмешательства и предсказаний исхода отображаемых событий: «1 июля! Если бы генерал Иуэлл или генерал Ровде знали утром этого дня то, что открылось им к его концу, история Америки была бы другой»⁵.

В романе преобладает несобственно-прямая речь; грубоватый язык повествования, естественный для фермерского сына и старого вояки, говорит об авторском мастерстве стилизации. Фаулер делает новый шаг по пути разработки мемуарно-автобиографической формы в историческом романе, также связанной с употреблением временных форм: Past Indefinite, прошлое время часто соседствует, замещается Present Indefinite, настоящим временем даже в рамках повествования о прошлом. Это «драматическое настоящее» способствует оживлению картины повествования, заставляет читателя воспринимать свершающееся в прошлом как действие, разыгрывающееся у него на глазах, изменяет хронотоп романа.

Наиболее интересны с точки зрения использования фиктивной документалистики три последовательно написанные романа Г. Видала «Бэrrр», «1876» и «Линкольн». Они содержат почти все формы фиктивной документалистики, представляют собой наиболее широкий спектр использования форм мемуарно-автобиографического жанра в историческом романе.

Сюжет «Бэrrра», первого из рассматриваемых романов, основан на том, что молодой клерк Чарльз Скайлер, работающий в юридической конторе Аарона Бэrrра, бывшего вице-президента Соединенных Штатов, обвиненного в попытке отколоть западные штаты от Союза, и ныне (в 1833 году – год разворачивающегося в романе действия) доживающего с клеймом изменника свой век в Нью-Йорке, получает предложение собирать сведения о Бэrrре

⁵ Fowler R. Jim Mundy. – P. 252.

и его друзьях, особенно Мартине Ван Бюрене, с целью компрометации последнего и пресечения его попытки занять президентское кресло. Деньги Чарльзу нужны, и он, не долго мучимый совестью, соглашается на предательство своего патрона и, как впоследствии выясняется, отца. Итак, Чарльз Скайлер начинает свое расследование прошлого Бэрра. А тут и сам Бэrrр, преисполненный доверия к Скайлеру, вручает ему свои мемуары, в надежде, что последний напишет его биографию и воссоздаст в ней правдивую историю его жизни и Революции. Повествование в романе оформлено в виде дневника, который ведет герой, Чарльз Скайлер.

Так в романе, переплетаясь, дополняя и проясняя друг друга, возникают три временных плана: время действия – 30-е годы XIX века; начало – время американской революции и Войны за независимость, воскрешенное мемуарами Аарона Бэрра, его воспоминаниями; и время написания романа – 1973 год. (Видал посвятил свой роман, свою версию американской истории 200-летнему юбилею США). Эти три временных плана способствуют воплощению в образной форме основной политической идеи автора: государственная, политическая система США с самого момента своего зарождения была заражена коррупцией, основана на стремлении к власти и идеалах денежного мешка, не имела никакого соответствия с принципами «Декларации независимости».

Кроме того, роман представляет собой сложную систему иерархически подчиненных документов: мемуары и воспоминания Аарона Бэрра, включенные в дневники Чарльза Скайлера.

Если сконцентрировать внимание только на документе, составляющем основу романа, то Бэrrр озадачивает скрытым в нем парадоксом: из всех трех романов он наиболее обеспечен историческими источниками и в то же время сознательно ими пренебрегает, предпочитая вымышленный документ имеющимся аутентичным документам. Дело в том, что мемуары Аарона Бэрра действительно существуют, так же, как существовал прототип Чарльза Скайлера – Чарльз Бердет, один из подопечных Бэрра и, возможно, его незаконнорожденный сын. Он, как и подсказанный им герой, тоже работал в конторе у Бэрра, был даже каким-никаким писателем, автором «Воспоминаний об Аароне Бэрре, Того, кто знал и любил его». Чувствуется, что Видал перед написанием романа познакомился с его произведениями. Даже эпизод с Хелен Джюэт имеет документальную основу: Бердет проявлял интерес к положению швей, которые становятся жертвами безнравственных нанимателей.

Итак, имелись аутентичные мемуары, как Бэрра, так и близкого ему человека – о Бэрре. Видал, отталкиваясь от них, создал сам мемуары Бэрра и дневники Ч. Скайлера. Зачем? Вымышленные мемуары Бэрра, изящные – в духе 18 века, исполненные язвительной иронии и разоблачительной силы по отношению к его политическим противникам и соратникам, стилистически соответствующие характеру и личности человека, которому они приписаны, не только играют важную роль в создании образа центрального героя книги, но и являются главным средством авторского

выражения, развития тех политических взглядов и раздумий, которыми полны его эссе. Позиция Бэрра, выраженная в мемуарах, – это позиция самого Видала, настаивавшего в своих политических эссе, что положение не обеспечивает цезарям императорской неприкосновенности. Если ранее Видал только возмущался тем, что республика превратилась в империю, то теперь, в «Бэрре», он показывает, как этот процесс проходил, показывает, главным образом, через вымышленные мемуары Бэрра, которые, вследствие специфики своей художественной формы, вызывают большее доверие и сочувствие читателя, чем обычное повествование.

Вопрос, зачем в романе вообще понадобилась сюжетная линия, связанная с Ч. Скайлером, не возникает. И хотя Бернард Дик, один из исследователей творчества Видала⁶, укоряет писателя в композиционной рыхлости его романа, очевидно, что именно вторая сюжетная линия, линия Скайлера, сделав роман параболическим, обеспечила в нем тесную связь времен – настоящего, прошлого и будущего, помогла, в конечном итоге, выразить автору его основную политическую идею. «Бэрр» Видала воплощает стремление автора поставить современные проблемы на историческом, документальном материале, проследив американскую историю, через нравственные критерии понять и оценить настоящее.

Но зачем же опять симулировать дневниковые записи? Неужели роману так необходим второй мемуарный план? Почему не ограничиться было просто повествованием от первого лица? Ответ на этот вопрос мы получим, приняв во внимание эстетическую специфику образа автора художественных мемуаров, от имени которого ведется повествование. В традиционных мемуарах, по мнению С. Машинского⁷, автор-рассказчик всегда воспринимается как один из персонажей исторического сюжета, как один из участников событий, о которых он повествует, лицо, представляющее ту же действительность, которую он воссоздает, а не как нечто постороннее по отношению к ней. В романе же соотношение между автором-повествователем и действительностью, им воссоздаваемой, иное. В романе – даже самом автобиографическом, автор и герой не отождествляются, хотя бы герой и являлся «рассказчиком»; не отождествляются потому, что герой воспринимается как принадлежащий другой, художественно отраженной действительности.

Специфика читательского восприятия автора-рассказчика в мемуарах и заставила Видала сделать героя, Чарльза Скайлера, автором дневника.

Впрочем, автор-повествователь, то есть Чарльз Скайлер, выступает в романе как бы в двух ипостасях: он играет роль, обычную для автора воспоминаний, то есть композиционно организует повествование, документирует события, комментирует их. Но гораздо важнее то, что он выступает в «художественном преломлении», как своеобразный персонаж. Чаще всего именно этой его ипостаси соответствует «д'артезовская форма» повествования, которой он с таким блеском, а часто и лукавством, пользуется

⁶ Dick B. The Apostate Angel. – N. Y., 1974.

⁷ Машинский С. О мемуарно-автобиографическом жанре // Вопросы литературы. 1960. № 6.

в романе. «Д'артезовская форма», разработанная Видалом, представляет собой внутренний монолог, а иногда и поток сознания героя, т. е. Скайлера. Роль стилистического выразительного средства играют в нем грамматические времена, Present, Past, сменяющие друг друга даже в рамках одного предложения. На их эстетическую функцию в романе не без кокетства указывает и сам автор. Ч. Скайлер, прерывая свое повествование о Бэрре, все выдержанное в Present, вдруг замечает: «How for History – and a change in tense»⁸, переходя далее к рассказу в системе прошедших времен. Плавный ход повествования о Бэрре постоянно прерывается личным взглядом, ощущением рассказчика, его субъективным восприятием личности Бэрра. Вот пример такого повествования: «Бэрр говорит: «Когда ты в следующий раз увидишь Легетта, передай ему, что я восхищаюсь его статьями по вопросу об аннулировании. Я ведь тоже сторонник Джексона и против аннулирования». Ключ. Недавно Южная Каролина объявила, что она имеет право аннулировать не только федеральные законы, но и прервать, если ей будет брошен вызов, свои связи с Союзом. Если бы полковник Бэрр действительно хотел отделить западные штаты от восточных, как принято считать, он бы приветствовал Нулификационный Акт Южной Каролины. Но он против. Или говорит, что против. Он – лабиринт. Я не должен потеряться в нем»⁹.

Важной чертой и дневников Скайлера и его повествования, выдержанного в духе «д'артезовской формы» (Бэрр раскрывается в романе через восприятие Скайлера), является их полное созвучие всему тону повествования. Созвучие не случайное, определенное эмоциональной близостью Скайлера его патрону и отцу. Для его мироощущения характерны та же ирония, тот же здравый смысл и интеллектуальная смелость, которые, однако же, в гораздо более высокой степени отличают его отца. Вспомним хотя бы его портретную характеристику Бэрра в начале книги, в которой последний сравнивается с дьяволом, – насмешку над предрассудками обывателя. Драматургия этого образа отлично разработана и органически вписана в художественную ткань романа.

Фиктивный документ в романе, опирающийся на постижение Видалом личности его героя, Бэрра, оживленный силой искусства, оказывается убедительнее документа подлинного. Роман обладает художественной цельностью, отличается единством замысла и его художественного воплощения. В нем Видалу удалось достичь того, что должно являться высшей целью автора исторического романа – правды человеческого характера, преломляющего в себе правду истории. Образ Бэрра представляет пример воплощения изменившихся принципов типизации образа в историческом романе в XX веке, когда, по мысли Д. Затонского¹⁰, типичное для времени и эпохи начинают искать не в массовидном, а в характерном

⁸ Vidal G. Burr. – P. 15.

⁹ Vidal G. Burr. – P. 15.

¹⁰ Затонский Д. Роман и документ // Вопросы литературы. 1978. – № 12. – С. 161.

и оттого единичном, даже аутентичном, что вызывает переосмысление понятия «литературный тип». Реалистический тип сегодня – это зачастую не обобщенный образ, а образ исторический, наделенный типичными чертами. Мемуарно-автобиографический жанр еще и потому находит широкое распространение в американском историческом романе, что принцип типизации образа, лежащий в основе этого жанра, соответствует изменившимся принципам типизации американского исторического романа второй половины XX века.

«1876», следующий из романов Видала, представляет с точки зрения своей поэтики как бы переход от прямого цитирования вымышленного документа, являющегося композиционной основой «Бэрра», к «Линкольну», следующему из романов пенталогии, где фиктивной документалистики в чистом виде почти нет и где «д'артезовская форма» находит наиболее тонкое воплощение, где она, на первый взгляд, незаметна.

В «1876» Чарльз Скайлер, проживший более тридцати лет в Европе, разорившийся, возвращается с овдовевшей дочерью в Штаты. Он надеется выдать ее там замуж и снова, как во времена своей юности, зарабатывать на жизнь пером. Его постижение своей изменившейся за эти годы родины, готовящейся отметить 100-летний юбилей своей демократии, составляет фабулу романа.

«1876» состоит из дневниковых записей уже постаревшего героя «Бэрра». Впрочем, камуфляж под дневниковые записи несколько условен. Перед нами свободно текущее повествование, которое вдруг прерывается, фиксируется остановкой, подчеркнутой сменой грамматических времен. Происходит как бы временной перепад, при котором свободное историческое время, время объективное, подчиняется времени воспринимающего его «я», времени субъективному. Эти временные переходы создают своеобразную лирическую атмосферу романа свойственную повествованию от первого лица, являющуюся неотъемлемой принадлежностью мемуарно-автобиографического жанра. Но зачем в «1876» нужен Скайлер? Неужели только для того, чтобы, сохранив единого героя, обеспечить тематическое, идейное и художественное единство дилогии? Сюжетная линия Скайлер – его дочь в США, по сравнению с «Бэрром», гораздо менее органична для «1876», разве только создает возможность для проигрывания довольно избитого сюжета о Рипе ван Винкле, проснувшемся через 20 лет и воспринимающим изменившиеся Штаты. На аллюзию с этим избитым сюжетом указывает с иронией и сам автор. Для достижения своей идейной задачи, Видал мог бы прекрасно обойтись без Скайлера, тем более, что поведение Эммы, убивающей прелестную молодую женщину, свою подругу, чтобы завладеть ее мужем и ее миллионами, не выглядит в романе естественным. Ее образ лишен жизненности, достоверности. Это – не живой человеческий характер. Тогда зачем они так нужны этому роману, и почему опять Скайлер ведет дневник, а не просто автор рассказывает о своем герое тридцать лет спустя? Не потому ли, чтобы, говоря словами Герцена, создать «не историческую монографию, а отражение истории в человеке...». Ведь, по

мнению Затонского, именно «автобиографичность, личностный подход к миру, некий «антропоцентризм»¹¹ делают книгу художественным произведением. Эту автобиографичность, личностный подход к миру и создает Видал, публикуя ненаписанные дневники никогда не существовавшего героя.

«Линкольн», следующий роман пенталогии, по утверждению Г. Видала, еще в меньшей степени, чем предыдущие романы, допускает вымысел и основан на документах: письмах, дневниках, журнальных и газетных публикациях того времени. Документ мастерски вработан в художественную ткань повествования, создавая свою художественную реальность, хотя время от времени и проступает хрестоматийными «историями», которые так любил рассказывать Линкольн.

«Д'артезовская форма» в этом романе приобретает новые черты, становится полифонической*.

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

Для современного американского исторического романа характерны: монтаж документа и вымысла, соотношение которых определяет особенности композиции исторических романов; плотность прилегания документа к вымыслу, что обусловлено его фиктивностью; ироничность и пародийность фиктивной документалистики; «д'артезовская форма».

Преобладание вымышленного документа в структуре послевоенного американского исторического романа свидетельствует, во-первых, о тяге современного романа к документальной точности, о стремлении воспринять формы документальной литературы; а во-вторых – о все возрастающей роли вымысла в создании исторического романа, позволяющей ему принять новые художественные формы, но в то же время укрепляющей его в главном предназначении – создании на базе точных данных и документов своей особой новой художественной реальности.

¹¹ Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 158.

* Подробнее об этом см. § 2.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ