##  Соотношение автор – герой в историческом романе США XX века. Авторская позиция и авторская роль

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

П. М. Кенделл, автор глубоко теоретического труда «Искусство биографии»[[1]](#footnote-2), счи­тает, что такими противоположными элементами, единство и борьба которых дает жизнь историческому сочинению, такими внутренними движущими силами для него являются отношения между автором, воплощающим творческую актив­ность, и его предметом, героем, представляющим сырой фактический материал – конф­ликт между условностями искусства и непреложностью факта. Кенделл адресует свои теоретические посылки биографическим произведениям, но они отражают реаль­ное положение вещей и в историческом романе.

На важности авторского присутствия в историческом романе, значении выра­же­ния им своей позиции для успеха произведения настаивает Баттерфилд: «Ро­ма­нист так же не ограничивается простым воспроизведением прошлого, как художник – копированием природы; он нагружает это воспроизведение частицей себя самого, он не может описать прошлое, не выдав свое отношение к нему, и то же можно ока­зать о любом историке, который стремится к подлинному воссозданию духа эпо­хи»[[2]](#footnote-3). Следствием подобного взгляда Баттерфилда на участие автора в исто­ри­че­ском романе становится его мысль о соизбранности исторического романиста и эпо­хи, места действия, которые он избирает, а также о соизбранности автора и ге­роя романа. К тем же выводам приходит и один из корифеев отечественной исто­ри­ческой романистики И. Андроников, считающий, что, создавая образ, историк неза­висимо от своего желания создает и свой собственный образ – образ автора, в котором отражается уровень понимания предмета, присущий эпохе, и инди­ви­ду­аль­ность автора. «Без автора, без отношения автора к герою, без взгляда автора на предмет описания не будет образов ни героя, ни автора»[[3]](#footnote-4),– утверждает писа­тель.

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

Автор исторического романа изначально проявляет себя в каждом аспекте произ­ведения: в выборе событий, развитии характеров и сюжета, в композиции рома­на, в различной степени использования документального материала, в приме­не­нии таких художественных средств, как пейзаж, диалог, ритм, повторы, контраст, отступления и так далее; в языке художественного произведения, в первую оче­редь в системе тропов, создаваемых автором,– в знаменитых «психогизмах»[[4]](#footnote-5).

Вследствие усиления авторского присутствия, авторской позиции в исто­ри­че­ском романе XX века происходят изменения в формах проявления авторского нача­ла во всех вышеперечисленных аспектах произведения, но главное изме­не­ние обнаруживает себя в системе автор–герой; парадоксальность его состоит в том, что при усилении авторской позиции сам автор из романа вроде исчезает. Автор-рассказчик, он же демиург действия, всезнающий, вездесущий, либо пере­дает свои функции герою, становящемуся рассказчиком, либо вовсе исчезает из рома­на. В этой смене авторских ролей – роли демиурга на роль исчезающего авто­ра – Д. 3атонский[[5]](#footnote-6) видит примету времени, констатирующую смену эпохи лите­ратурной и исторической. Всеведение автора отражало дух литературы XIX ве­ка; в веке XX рассказчику, по мысли Затонского, надлежит быть инди­ви­ду­а­ли­зи­ро­ванным. Осознание человеком сложности и многомерности окружающего мира и его самого, невозможность на настоящей стадии познания мира и личности под­ры­ва­ют позицию всеведающего автора в литературе и способствуют преобладанию худо­жественных структур лирического субъективного свойства. По выражению Г. Нос­сака, «Форма современной литературы – монолог».

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

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

Не то в «Гордых и свободных». Здесь герой-рассказчик является одним из геро­ев повествования. Он присутствует в романе постоянно, композиционно орга­ни­зует повествование, свободно движется во времени, то пускаясь в вос­по­ми­на­ния, то забегая вперед и предсказывая дальнейший ход событий; не дает забыть о себе, часто прямо обращаясь к читателю фразами типа «не думаете ли вы...». Харак­тер его разработан, мотивирован Фастом социально и психологически, что, во-первых, не позволяет отождествлять его с автором романа, а, во-вторых, обес­пе­чивает временную, историческую перспективу событиям, изображенным в рома­не, связь времен, при которой борьба простых людей Америки за свою свободу во време­на Американской революции получает продолжение в борьбе або­ли­цио­нис­тов во время героя-рассказчика и, на уровне читательского восприятия, во все пре­ды­ду­щие десятилетия, отмеченные острыми классовыми столкновениями, включая его собственное перцептивное время. Так происходит расширение жанрового хро­но­топа романа, при котором время, отделяющее читателя от описанных в романе собы­тий, становится как бы более емким, вбирает в себя больше значительных событий, наполняется глубинным историческим смыслом и, вкупе с большим эмо­цио­нальным воздействием на читателя, присущим форме повествования от пер­во­го лица, способствует большему вовлечению его в описываемые события, вызывает более активное читательское сопереживание и более глубокое осмысление их. В то же время это более объемное, расширившееся романное время словно уда­ля­ет автора от его героя, разводит их на разные полюса, хотя герой-рассказчик и выра­жает авторскую позицию. Впрочем, не только он. Автор нигде не выступает само­стоятельно, он как бы раздроблен и выражает свою позицию не только через Джей­ми, познающего историческую правду и приобретающего исторический опыт в ходе беспримерного восстания, но и через других героев книги: Баузера, Леви, Ма­ло­­ни, предлагая читателю постичь сложную историческую истину путем восприя­тия калейдоскопического, мозаичного рисунка осознания событий многими персо­на­жами романа, людей разных национальностей и жизненного опыта, но единых в од­ном – в бесправном положении неимущих.

И все же до конца раствориться в иных сознаниях, созданных им в романе, ав­то­ру не удается. Он обнаруживает себя в импрессионистской пейзажной зари­сов­ке, выдающей авторское восприятие мира, но невозможной для его героя, не соот­ветст­вующей уровню эстетического развития его эпохи, несвойственной ее миро­ощу­щению: «Якоб Брэкен подошел к двери в *насыщенных красками заката* сумер­ках ... солнце садилось на зимнем западе, на небе – *мазок фиолетового цвета*, и в *красном зареве вечернего света* этот мудрый и добрый человек открыл передо мной дверь»[[6]](#footnote-7) .

«Признания Ната Тернера» Стайрона и «Бэрр», «1876» Гора Видала пред­став­ляют собой новый этап развития взаимоотношения автора и героя-рассказ­чи­ка. Фаст уже был более удален от созданного им героя-рассказчика, чем это свойст­вен­но романам на современную тематику, написанным от первого лица, или было свойст­венно до него американским историческим романам, прибегающим к тому же ухищрению. Но Фаст не противопоставлял себя своему герою, не отчуждал его от себя. Именно последнее – удаление от героя-рассказчика и путем отчуждения, про­тивопоставления ему имеет место в романах Стайрона и Гора Видала.

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

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

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

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

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

В аспекте художественной организации материала роман распадается как бы на две части, связанные с разными ипостасями героя-рассказчика. Ипостаси юного героя, повествующего о своих приключениях во время Гражданской войны, соот­ветст­вует приключенческий авантюрный роман, в котором, согласно законам жан­ра, есть даже чудесное спасение из лагеря для военнопленных в гробу, плывущем по бурным волнам озера; и строго документальное историческое сочинение, в кото­ром главная роль уделена на столько военному опыту самого героя, сколько его рассказу о ходе Гражданской войны, ее сражениях, его комментариям и ана­ли­зу исторических событий. Казалось бы, подобная структура романа способствует совпа­дению образов автора и героя-рассказчика. На самом деле происходит обрат­ное. Структурные изменения, связанные с более четким размежеванием двух ипос­тасей героя: как действующего лица и как рассказчика косвенно влияют и на уда­ление автора от любой из ипостасей его героя. От героя-рассказчика автора отде­ляет, во-первых, соблюдение им психологического и эмоционального единст­ва, тождества образа героя на протяжении всего романа, вследствие чего связь меж­ду героем и рассказчиком гораздо большая, чем между рассказчиком и авто­ром; и, во-вторых, та наполненность романного времени, о которой уже шла речь выше.

Автор прячется как за героем, так и за рассказчиком, его роль – в том, чтобы при­сутствие его не ощущалось в романе, но они не более чем марионетки в его ру­ках, и он заставляет героя на собственном жизненном опыте прийти к выводу о нравст­венной несостоятельности войны и ее губительной силе – войну легко раз­вя­зать, но трудно положить ей конец, а причины, вызвавшие войну, большой роли не играют: ничто не может оправдать ее. Автор знает намного больше рассказчика, пред­чувствующего вступление США в I мировую войну, но не могущего знать, чем она обернется для его страны и для всего мира в целом; за плечами автора – зна­ние о кровавых войнах XX века, и авторское знание будущего придает роману иное изме­рение и перспективу, связанную с его образом, проявляющим себя через его пози­цию. Позиция автора выражается в пафосе отрицания войны как средства ре­ше­ния политических конфликтов, которым проникнут роман, в подчеркивании ее жес­то­кости, варварства и абсурд­но­сти, когда тысячи людей обречены на гибель, штур­муя по неразумному приказу никому не нужный холм; в лояльности по отно­ше­нию к Линкольну и солдатам Союзной армии, которую он заставляет принять рас­сказчика; в выборе героя – умного парня, умеющего анализировать, осмыс­ли­вать события и имеющего мужество принимать эту новую тяжелую для него прав­ду, в психогизмах автора, кото­рый, передавая восприятие мира своим юным героем, дере­венским парень­ком, до войны не выезжавшим за пределы своего округа, гово­рит, что Джимми «нашел Шиременстаун не похожим ни на одно из поселений, че­рез которые мы проходили, из-за своей главной улицы, широкой, как бульвар в Пари­же»[[7]](#footnote-8).

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

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

Второй разновидностью исторических романов, отражающих изменившееся соот­ношение в системе автор – герой, является роман с исчезающим автором, где рассказ о событиях берут на себя либо письменные свидетельства эпохи, чаще все­го вымышленные (документы, письма), которые, дополняя или противореча друг другу, создают картину прошлого; либо она создается множественностью точек зре­ния на историческое событие или личность – прием, получивший широ­кое рас­прост­ранение в американской литературе благодаря в первую очередь творчеству Г. Джеймса, а затем Фолкнера. Совокупность восприятий действительности раз­лич­ными действующими лицами романа, подобно мозаике или калейдоскопу, сла­гае­тся в одну картину, из которой каждый составляющий ее фрагмент, как и в мозаике, нетрудно вычленить. Перед нами полифонический исторический роман, в кото­ром, по определению М. Бахтина, различные голоса звучат, не сливаясь друг с дру­гом, но сливаются только в высшем художественном единстве произведения.

Примерами первого вида подобных романов могут служить романы Т. Уайл­де­ра «Мартовские иды» и Д. Херси «Заговор». В обоих романах присутствие авто­ров абсолютно не ощущается; они полностью составлены из документов (писем, днев­никовых записей), правда, в массе своей вымышленных, и на первый взгляд ка­жутся скорее плодом компиляции, чем творческой работы. Но это не более чем игра автора в собственное отсутствие. Его участие – не только в отборе и распо­ло­жении документов в романах, но и в их создании; в вследствие того, что доку­мент всегда воспринимается читателем с большим доверием и действует на него более эмоционально, то совокупность этих вымышленных документов содер­жит более яркий авторский образ, четче выражает его позицию, чем романы, напи­сан­ные в традиционной манере. Авторская позиция, его активность в подобных рома­нах проявляются в глубине проникновения во внутренний мир персонажей (Цеза­ря, Кло­дии Пульхры, Катулла, Кифериды, Лукана, Сенеки, Тигеллинуса), в при­да­нии геро­ям (речь идет о философском историческим романе) интел­лек­ту­аль­ных и пси­хо­логических черт людей современной эпохи, в намеренном нарушении соз­дан­ного образа, когда персонаж выражает не свою точку зрения, а точку зрения авто­ра, противоположную той, которую должен был бы иметь он сам согласно логи­ке соз­данного образа. Так, Тигеллинус после допроса Лукана пишет в отчете о том, как поэт сломался после известия о смерти Эпихарис под пыткой и ее ложном пре­да­тельстве, и «погрузился с *отвратительной* радостью прямо в *грязь* своего недо­верия, и быстро назвал имена»[[8]](#footnote-9) (участников заговора – ***Т. К.***), а полицейский Фе­нус чувствует свое человеческое ничтожество и никчемность перед лицом смер­ти Поэта. Автор заявляет о себе и намеренным осовремениванием языка романа. Совокупность этих приемов направлена на обнажение главного художественного прие­ма, на котором построено здание романа – на разоблачение игры, игры в доку­ментальность и достоверность описанного. А разоблачение игры в отсутствие авто­ра содействует усилению его позиции в романе.

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

В «Линкольне» Гор Видал блестяще использует «д'артезовскую форму» для вос­создания исторических событий, в центре которых – президент США. Термин «д'арте­зовская форма» введен в литературоведческий обиход Д. 3атонским[[9]](#footnote-10) для обозна­чения такого способа создания образа героя, при котором он дан через приз­му восприятия его одним из второстепенных персонажей романа, лица чаще все­го вымышленного.

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

«Д'артезовская форма» в этом романе приобретает новые черты, становится поли­фонической, обогащается оригинальным решением автором проблемы хро­но­то­па[[10]](#footnote-11). Она, с одной стороны, обеспечивает авторское неприсутствие в романе, но, с другой стороны, «Линкольн» – первый из исторических романов Видала, где автор­ское отношение к герою, подчеркнуто благожелательное, ярко выражено, где автор в процессе постижения персонажами сущности и величия протагониста, ло­ги­кой этого процесса утверждает свою позицию, раскрывает свое отношение к герою романа.

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

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

Показать войну изнутри, переживание битвы каждым действующим лицом рома­на автору помогают поток сознания и внутренний монолог – техника письма, утвер­дившаяся со второй декады века благодаря художественным поискам модер­ни­стов и быстро освоенная и с успехом применяемая историческими романистами начи­ная с романа М. Кэнтора «Долго помнить». В повествование о герое легко и естест­венно вплетаются его внутренний монолог и поток сознания, вызывая необ­хо­димые сдвиги грамматических форм: «Он постарался отвлечься от этих мыслей. Бу­дешь думать об этом, когда придет время. Ты слишком много думаешь обо всем зара­нее, становишься слишком связанным и не можешь действовать как надо. Он знал, что он человек инстинктивных действий, а не из тех, кто планирует все заго­дя, и лучше всего действовал тогда, когда полагался на интуицию. Теперь думай о музы­ке и пении. Но было слишком жарко»[[11]](#footnote-12).

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

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

Авторское присутствие в романе, в котором каждому из героев предоставлена воз­можность высказать свою правду, лишенную авторского комментария и оценки, ощу­щается в глубоком психологическом анализе душевного мира и состояний геро­ев; в философской насыщенности текста, превращающей детальный, доку­мен­тально выверенный рассказ о трех днях Геттиcбергской битвы в философское раз­думье автора о сущности человека, его способности любить и сохранять вер­ность дружбе вопреки разнице идейных убеждений, готовности к само­по­жерт­во­ва­нию и убийству; в пейзажных зарисовках, либо окрашенных авторским знанием о пред­стоящей трагедии («За его деревом, пока он спал, первый *кровавый* свет утра разго­рался в небе»[[12]](#footnote-13),– накануне последнего, самого кровопролитного дня битвы), либо содержащих его нравственную оценку описываемых событий. В ночь после пос­леднего дня Геттисбергской битвы пошел ливень, продолжавшийся довольно дол­­го – это исторический факт. Но Шаара наполняет его нравственным содер­жа­ни­ем, сообщает ему свою нравственную оценку войны как преступной бойни, в кото­рой пра­вых нет, и дождь в его романе призван смыть след кровавых преступ­ле­ний людей.

Пейзаж вообще является особой эстетической системой, в которой прояв­ля­ется жанровое своеобразие исторического романа. Анализируя поэтику истори­че­ского романа, мы считаем необходимым выделить два вида пейзажа: пейзаж, назван­ный нами историческим, представляющий описание «крупных, прочных объек­тов»[[13]](#footnote-14), исторических реалий; документально точное воспроизведение топо­гра­фии местности или улиц города – мест романного действия; и пейзаж, наз­ван­ный нами беллетристическим, основанный на вымысле, призванный передать мироощу­щение героя и передающий зачастую, как мы видели, мироощущение авто­ра, представляющий ту художественную систему, в которой автор чаще всего вы­дает себя, свое присутствие в романе. Назначение исторического пейзажа – во-пер­вых, чисто информационное, он – элемент структуры, содержащий исто­ри­че­ские сведения, которые могут быть подтверждены реальностью и документами; и, во-вторых, он призван создать впечатление исторической достоверности опи­сы­вае­мых событий, исторический и местный колорит. Назначение пейзажа бел­лет­ри­сти­ческого – передать настроение героев, их чувства, их реакцию на опре­де­лен­ное событие, дополнить картину внутреннего мира героев – то есть функция пси­хо­ло­ги­­ческая, свойственная пейзажу в художественной литературе.

Исторический пейзаж – неотъемлемое звено исторического романа на про­тя­же­нии всего XX столетия. В исследуемых романах он представлен подробными описаниями местностей в районе Малверн-Хилл, Геттисберга – мест кро­во­про­лит­ных сражений во время Гражданской войны в романе Фаулера «Джим Манди», узна­ваемых читателем исторических романов благодаря таким же точным опи­са­ниям в романах Кэнтора «Долго помнить» и Шаары «Ангелы-убийцы»; исторически точ­ным воспроизведением улиц Уилмингтона в романе «Маршируя» Бойда и топо­гра­фически безупречным описанием различных местностей долины Могавка Эдмонд­сом. Видал воскрешает улицы Вашингтона и Нью-Йорка в «Линкольне» и «1876», Окинклосс – Нью-Йорка в «Сигнальных кострах».

Вот конкретный пример подобного исторического пейзажа (герой Бойда в Уил­мин­г­тоне): «Справа от него более узкая улица ныряла к длинному навесу рынка, за кото­­рым был грязный овраг, затем взбегала на поросший деревьями холм, на кото­ром красивые дома не желали скрывать, несмотря на деревья, своей массивной эле­­гантности. Налево от него шла та же улица, прямая и немощеная, с солидными тор­­говыми домами города»[[14]](#footnote-15).

Но если в исторических романах 20–30-х годов оба вида пейзажа были пред­став­лены в равновесии, то послевоенный американский исторический роман явст­венно отдает предпочтение историческому пейзажу. Беллетристический пейзаж, за иск­лючением особых случаев, обусловленных спецификой художественной задачи авто­ра при воссоздании личности героя (в романе Стайрона, например, пейзаж «на­гружен» и философской функцией, содействует воссозданию мироощущения экзи­стенциалистского героя), стремится к краткости, документальной точности, прев­ращаясь все чаще в пейзажную зарисовку, в создании которой вымысел авто­ра минимален, представляющей описание состояния природы и ландшафта, естест­вен­ных для изображаемого места в описываемое время года. В романе М. Шаары бел­летристических пейзажей почти нет. Вот как автор описывает погожую летнюю ночь в Пенсильвании: «Луна зашла, ночное небо было усеяно звездами»[[15]](#footnote-16). В рома­не Л. Окинклосса «Сигнальные костры» пейзажных зарисовок немного, развернутых пейзажей почти нет.

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

«Вечером в пятницу он шел через тени и слабое разбросанное серебро меся­ца в Бьюмонт. Тени слегка дрожали от вечернего ветерка, луна и звезды казались яр­че от первого дыхания осени в воздухе»[[16]](#footnote-17).

«Голубизна стала мягче, чем была зимой, и белая ватная пелена облаков повис­ла над южными холмами. Некоторые ручьи уже открылись, и от них шел дух влаж­ной земли»[[17]](#footnote-18).

«О, это был прекрасный день... Ветерок с запада был таким теплым и неж­ным... маленькие белые облачка плыли по голубому небу»[[18]](#footnote-19).

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

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

1. *Kendall P*. The Art of Biography. – N. Y., 1965. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Butterfield H*. The Historical Novel. – P. 109–110. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Андроников И*. Ступени человеческого опыта // Вопросы литературы. 1973. № 10. – С. 61. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Термин Л*. Гинзбург. Гинзбург Л. Цит. соч. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Затонский Д. В*. Цит. соч. – С. 69. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Fast H*. The Proud and the Free. – P. 254. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Fowler R*. Jim Mundy. – N. Y., 1977. – P. 242. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Hersey J*. Op. cit. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Затонский Д. В*. Цит. соч. [↑](#footnote-ref-10)
10. Подробнее об этом см. гл. IV. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Shaara M*. Op. cit. – P. 126–127. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Shaara M*. Op. cit. – P. 126–127. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Кумок Я*. Биография и биограф // Вопросы литературы. 1973. № 10. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Boyd J*. Marching On. – P. 133. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Shaara M*. The Killer Angels. – P. 72. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Boyd J*. Marching On. – P. 133. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Edmonds W*. Drums along the Mohawk. – P. 403. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Fast H*. The Proud and the Free. – P. 230. [↑](#footnote-ref-19)