

Своеобразие сюжета. Развитие действия. Его мотивировка. Закономерность и случайность в американском историческом романе. Центристельный исторический роман

Композиция, выступая как общий принцип художественной организации произведения в единую эстетическую систему, направлена в историческом романе на решение основной проблемы, стоящей перед автором, – на воссоздание исторических событий и их оценку, т. е. на раскрытие (через характеры) философии истории, концепции истории и идеи истории, как она осмысливалась людьми отображаемого периода.

Важнейшим элементом композиции является сюжет, понимаемый как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей – истории роста и организации того или иного характера, типа»¹, т. е. как история характера, показанная в конкретной системе событий; включающий в себя, кроме конфликта, образы и обстоятельства.

В предыдущих главах были подробно рассмотрены истории характеров, показанных в конкретной системе событий в анализируемых исторических романах. В этой главе мы видим свою задачу в том, чтобы вывести закономерности композиционных принципов американского исторического романа и проследить их эволюцию на протяжении его развития в XX веке, выявить своеобразие сюжетов, свойственных этой жанровой разновидности в современной американской литературе.

В американском историческом романе XX века сюжет движет история, он определяется ходом исторических событий. Для него характерна точная мотивировка событий романа, и мотивы эти лежат за пределами психологии персонажей. Частные события романа логически связаны между собой, эта связь обеспечивается общим единством законов жизни и истории.

Полковник Франклин, герой «Битвы при Аквиле» Аллена, может сколько угодно колесить по стране, переживая разные приключения, выходя победителем из противоборства с мятежной ротой капитана-бандита – из всех своих перипетий он выйдет нетронутым, потому что правда жизни, логика истории требует, чтобы затронуло его только событие историческое. Джим Манди Фаулера выйдет невредимым из многих сражений, но роковым для него станет Геттисберг, переломивший ход Гражданской войны, и, выражая авторскую концепцию истории, будет он сражен по собственной героической глупости, стремясь увлечь солдат поддержать захлебнувшуюся, с самого начала обреченную атаку Пиккета – результат просчета генерала Ли. Даже в философском романе автор для разрешения духовных исканий, нравственного кризиса героя выбирает событие историческое – Битву в Дебрях. Правда, именно в философском романе происходящее с героем может быть детерминировано не историческими причинами, но обусловлено философской заданностью автора романа, стремлением его воплотить в характере героя свою философскую идею, как это происходит в романах Стафрона, Уоррена, Уайлдера.

Случайность в историческом романе США выступает как историческая закономерность. Каждая случайность мотивирована историческими событиями, психологией героя, обстоятельствами. Частные закономерности причинно связаны одна с другой, в случайности нет случайного; она подчинена более широкому кругу жизненных явлений, закономерностей.

Герой Джеймса Бойла мог не встретить прекрасную дочь плантатора и влюбиться в нее без памяти, но он не мог, воюя на стороне Юга, не осознать в конце концов, что воюет за чуждые интересы в чуждой для него войне. Любовь к дочери плантатора способствует заострению основного конфликта романа – конфликта классового. Сюжет «Долго помнить» М. Кэнтора, изобилующий драматическими поворотами и совпадениями, призван подчеркнуть трагедию битвы, в которой гибнут тысячи, и, шире, трагедию братоубийственной войны, от которой невозможно спрятаться, остаться в стороне. Ирине, возлюбленной героя, нужно было пережить смерть мальчика-северянина, умершего у нее на руках, видеть ужас операций, проводимых в ее библиотеке, чтобы морально сломаться и отказаться от счастья с любимым ради спокойствия воюющего, а затем калеки мужа. Герою нужно было пережить потерю любимой, наткнуться на телегу с полуразложившимся трупом его друга, увидеть после битвы майора Гленна, с которым он познакомился на два дня раньше, и узнать о гибели последнего из трех его сыновей, чтобы осознать невозможность для себя оставаться далее сторонним наблюдателем схватки. Эти сюжетные коллизии, предопределяя трагический исход для героя, не нарушают сурового реализма повествования, потому что закономерны для трагической реальности войны.

Не случайна, а скорее закономерна, и встреча полковника Франклина и миссис Криттенден, встреча полковника армии Севера, сметающей по приказу командования все на своем пути, применяющей на захваченных территориях тактику выжженной земли, и красавицы-южанки, умеющей с таким достоинством принять весть о том, что ее дом будет сожжен. Встреча эта в художественной системе романа вроде и случайна, но за ней – суровая историческая правда.

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 27. – М., 1953. – С. 215.

Закономерен и провал попытки бегства из Вэлли Фордж Аллена Хейла с товарищами. Случайностью была встреча ими конного разезда, но добраться до долины Могавка, родных мест героев, по жестокому морозу, без пищи, да еще со слабой женщиной было для них нереально.

В романе Фаулера случайности открыто придан исторический смысл: автор все время подчеркивает возможность иного поворота событий, если бы не та или иная случайность.

Впрочем, случайность в американском историческом романе может иметь и иной смысл, философский, т. е. служить для выражения философии истории автора, быть проводником его философской идеи. В том же романе Аллена «Битва при Аквиле» герой мог не встретить вторично южанку, поразившую его воображение, ее убежище могло не оказаться в непосредственной близости от стоянки его полка. Никакой исторической закономерности в этой встрече героев нет. Вторичная встреча героев и спасение полковника Франклина миссис Криттенден нужны автору для выражения его взглядов на варварство и безнадежность войны, единственную альтернативу которой он видит в любви, добровольном союзе людей, любящих друг друга. Случайность в философском романе Стайрона, Уайлдера, Уоррена обусловлена не только исторической закономерностью, но часто противоречит ей (особенно рельефно случайность в этой роли выступает в «Дебрях» Уоррена), ее смысловая нагрузка – в выражении философской идеи автора, его философии истории.

Итак, исторические закономерности определяют судьбы героев американского исторического романа 20–30-х годов. На рубеже 30-х и 40-х годов, однако, в историческом романе проявляется иная поведенческая модель героя, иная его реакция на гнет обстоятельств. Героя как жертву исторических обстоятельств начинает теснить герой, стремящийся к их преодолению, и сюжет исторического романа начинает уже определяться личностными поисками, нравственным выбором героя, действию чего не согласно, но вопреки создавшемуся status quo. В исторических романах Фаста герой осознанно выбирает свой путь, не просто подчиняясь исторической необходимости: у него есть право выбора. Это право выбора героя становится основным в философском историческом романе. Герой (Нат Тернер, Адам Розенцвейг, Цезарь, Лукан, Сенека, Эпихарис) поступает так, как поступает, становится тем, чем становится, не под влиянием исторических обстоятельств, а скорее в пику им. Личностное начало не подчиняется исторической ситуации, а вступает в борьбу с ней и в романах Видала «Бэрр», «Линкольн», Бауэра «Итак, я убил Линкольна», Окинклосса «Сигнальные костры».

В послевоенный период, в связи с тенденцией к неограниченному вымыслу в историческом романе и внутренне связанным с ней приходом в исторический роман исторического героя в качестве главного действующего лица, сюжет исторического романа обретает жесткость: у вымышленного героя (Джейми Стюарта, Джима Манди, Декстера, Джосия Уэйлза²) гораздо больше свободы действий, чем у Ли, Лонгстрита, Бута, Линкольна, Бэрра, выведенных авторским воображением из небытия, но связанных в романе историей, ее запротоколированным ходом.

И европейский исторический роман (роман В. Скотта), и американский исторический роман в своих истоках (роман Ф. Купера) начинались как романы, обязательно имеющие две основные линии сюжета: политическую и личную, историческую и романтическую, тесно между собой связанные. На самом деле сюжетных линий в романе было гораздо больше (вспомним хотя бы Купера: в «Шпионе» их насчитывается не менее восьми). Для американского исторического романа 20–40-х годов, в отличие от его истоков, характерна одна сюжетная линия, линия героя, раскрывающая его взаимодействие с историей. Одной из внешних причин этого изменения является, на наш взгляд, то, что американский исторический роман либо подчеркнута лишенная любовной интриги, либо она играет роль малозначительную в сюжете романа, причем в послевоенном романе эта тенденция усиливается. Любовь как одна из важных пружин действия, несвойственна американскому историческому роману XX века. Если любовная тема и возникает в послевоенном историческом романе, то трактуется она иронически; тема любви снижается в авторской интерпретации. Именно таково отношение к этой теме в романах Г. Видала. Даже единственный достойный уважения женский характер в них запятнан погоней за богатством и коварным убийством (Эмма, дочь Скайлера, «1876»). Любовный пыл героя «Сигнальных костров» направлен на распущенную пустую женщину. Единственным исключением является «Джим Манди» Фаулера, но не забудем, что сюжет этого романа, словно во исполнение закона вторичности литературного творчества, наиболее широко реализуемого литературой постмодернизма, явно взят из романа Бойда «Маршируя», совпадая с ним даже в деталях. И здесь герой, бедный фермер, влюблен в дочь крупного плантатора, которая, против воли отца, отвечает ему взаимностью. И здесь добрым ангелом героя, сочувствующим его любви, становится брат девушки, как и в романе Бойда, его непосредственный военачальник. Характеры молодых людей, братьев возлюбленных, очень похожи – умные, толковые, благородные молодые люди без всяких сословных предрассудков. И здесь соперник героя погибает, а герой возвращается к любимой и, правда, с более сложными перипетиями, чем в романе Бойда, женится на ней. И здесь герой проходит через плен, и только любовь помогает ему все выдержать. А вот темнокожая Реба, которой, по словам Джейн Феро, они принадлежат (а не она – им), напоминает Мамушку из «Унесенных ветром» – образ, ставший достаточно расхожим в историческом романе о Юге. Правда, фабула «Джима Манди» более изощренная, в отличие от строгого

² Герой романа Картера Ф. «Сбежавшие в Техас» (1973).

реалистического рисунка романа Бойда; она соответствует и определяет жанровую природу романа Фаулера как романа авантюрного.

Любовь как бы изгоняется из американского исторического послевоенного романа, он становится романом идей, а не чувств.

Одна сюжетная линия отмечает романы Бойда, Кэнтора, Митчелл (нельзя говорить о самостоятельном существовании в романе сюжетной линии Эшли – Мелани. Их роль в развитии сюжета – вспомогательная для обрисовки характера и судьбы главной героини), Аллена, Фаста. Следует отметить, что в романах Фаста почти нет частной линии сюжета. Исключение составляет роман Эдмондса «Барабаны над Могавком», в котором сюжетных линий несколько. Наличие нескольких параллельно развивающихся сюжетных линий в этом романе (главных героев – Джила и Ланы; линий семейства Уиверов, Риллов, капитана Демоса и его жены, Джо Болео, Адама Хелмера, Сары МакКленнер, Джона и Мэри, Нэнси Шайлер, индейца Голубой Спины, Джона Вулфа – если перечислить только основных персонажей) обусловлено жанровой спецификой романа-хроники, повествующим об исторической судьбе края, и творческим принципом сюжетостроения, выработанным Эдмондсом для этого романа. В предисловии к роману Эдмондс, указывая персонажи вымышленные и утверждая, что остальные персонажи романа – люди реально существовавшие, признается: «Чем больше я узнавал о них, тем более меня поражало, как простой рассказ об их жизнях становился романом, приводил в действие сюжет, при очень небольшом изменении мной фактических данных»³.

Перелом в сюжетостроении американского исторического романа наступает в послевоенные годы и связан с усвоением им «д'артезовской формы». В романах Стайрона, Уоррена, Бауэра, Фаулера по-прежнему сохраняется одна сюжетная линия – героя-рассказчика, что вполне естественно. Форме романа-монолога, романа, закамуфлированного под мемуары, соответствует, внутренне ближе моносюжет. Зато у Уайлдера в «Мартовских Идах» уже несколько сюжетных линий: Цезаря, Клодии Пульхры, Кифериды, Гая Валерия Катутла и др. Несколько сюжетных линий и в романе Херси: линии Лукана, Сенеки, Фенуса, Нерона. Роман Шаары распадается на четко выраженные сюжетные линии Ли, Лонгстрита, Бафорда, Чемберлейна, которые представляют собой уже не просто сюжетные линии, но равноправные центры повествования. По несколько сюжетных линий и в каждом из романов Видала. Как видим, разветвленность сюжета зависит от авторской роли в романе: автор, спрятавшийся за рассказчиком или автор, исчезнувший вообще. Первой авторской роли соответствует чаще всего роман моносюжетный, второй – с несколькими сюжетными линиями.

Сосредоточенность американского исторического романа на истории одного характера в системе событий предрасполагает его, и в то же время является следствием драматической композиции, утвердившейся в историческом романе США. Основной закон драматической композиции, сформулированный еще Скоттом, заключается в единстве действия, которое господствует над всеми другими действиями и включает в себя каждое из них. Подобное единство действия свойственно американскому историческому роману в XIX веке. Другие черты драматической композиции – драматизм и напряженность действия, в высшей степени характерны для современного исторического романа; они проявляются также и в диалоге романа и меняют его характер. Неслучайно в «Ангелах-убийцах» в моменты наивысшего напряжения диалог в романе теряет свойства романного диалога и оформляется как реплики в пьесе. Ведь, по меткому замечанию Л. Гинзбург, в пьесе на слово ложатся все психологические и сюжетные нагрузки, авторские ремарки в ней имеют подсобное значение⁴.

Войска южан снова идут на приступ, и Чемберлейн понимает, что на этот раз он не сможет отбить их атаку. Это понимает и его адъютанты. Следует диалог (авторские оформление и пунктуация диалога сохраняются):

Спиар: «Больше мы их не удержим».

Чемберлейн: «Если мы не удержим, они перекачатся через нас, на другую сторону холма, и весь фланг будет смят».

Килрейн: «Полковник, они наступают»⁵.

Внутреннее сходство с драматическим произведением призвана подчеркнуть и композиция многих исторических романов, в которых действию предшествует, в качестве своеобразной экспозиции, «cast of characters»⁶, представляющий читателю персонажей романа и оформленный именно так, как это положено делать в пьесе. Роман Аллена «Битва при Аквиле» начинается со списка главных действующих лиц, оформленного по всем законам драматического произведения, со всеми общепринятыми для драмы ремарками автора. Таким же списком главных действующих лиц, созданным по правилам драматургического произведения, предваряют свои романы и Херси, и Бауэр, и Шаара. У Шаары этот список призван сыграть роль интродукции героев. В нем он дает краткие характеристики действующим лицам своего романа, рассказывает об их предыдущей жизни, разъясняет то психологическое состояние, в котором они находятся и результатом которого будет принятие ими тех или иных решений, те или иные их поступки во время Геттисбергской битвы. Интересно отметить, что и завершает роман список тех же

³ Edmonds W. Drums along the Mohawk. – P. VII–VIII.

⁴ Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1977. – С. 358.

⁵ Shaara M. The Killer Angels. – P. 239.

⁶ Действующие лица, состав пьесы.

действующих лиц, уже с кратким изложением их последующей судьбы после Геттисберга – прием, часто применяемый в современной драматургии, воспринимаемый в конце спектакля как эпилог. У Бауэра повествование временами сменяется откровенно драматическими формами изображения: монологом или диалогом с сопутствующими ремарками автора – единственной формой авторского комментария в пьесе.

Драматизация американского исторического романа видится процессом вполне естественным на фоне качественных изменений, переживаемых в XX веке другими прозаическими художественными формами. Начиная с 20-х годов, драматизация проникла в биографический жанр: документально-художественную биографию, биографический роман, другие виды биографической литературы. Драматизация биографии совершилась с легкой руки, вернее, благодаря творчеству одного из отцов новой биографии – Эмиля Людвига, создавшего жизнеописания на стыке двух родов литературы: прозы и драмы, насытившего свои прозаические произведения исконными чертами произведений драматургических, что вызвало глубинные и необратимые изменения в жанровой природе произведений. Распространение их с жизнеописаний, с биографического романа на типологически близкий ему роман исторический было, естественно, только вопросом времени.

Американскому историческому роману XX века несвойствен широкий охват исторических событий, широкая панорама действительности, отраженной в нем. И Бойд, и Кэнтон, и Митчелл, и Фаст, и Стайрон, и Херси, и Шаара, и Бауэр, и Окинклосс стремились скорее не к созданию больших описательных, исторических полотен, но к отражению исторических коллизий в человеческой душе, к анализу и показу реакции человека на свершающееся историческое действие. Исключение составляют романы, по своей жанровой природе нацеленные на более широкий обзор исторических событий, на панорамное изображение прошлого: романы-приключения («Эрандел», «Битва при Аквиле») и романы-хроники («Барабаны над Моговком»). Романы Фаста отмечены углублением социального анализа истории, но и в них круг изображаемой действительности узок.

В послевоенном американском историческом романе эта тенденция к сужению охвата исторической действительности нарастает. Американский исторический роман становится все более интровертным, замкнутым на внутреннем мире личности, ее морально-психологических проблемах, в которых, однако, отражаются проблемы общественно-исторического бытия, что позволяет писателю исследовать через частное – общее, в «одной песчинке видеть вечность». Модель центростремительного романа, который Д. Затонский считает знаменем времени для послевоенного развития жанра⁷, заняла прочные позиции в американском историческом романе последних четырех десятилетий, о чем свидетельствуют романы Т. Уайлдера «Мартовские иды», У. Стайрона «Приключения Ната Тернера», Д. Херси «Заговор», М. Шаары «Ангелы-убийцы», Ч. Бауэра «Итак, я убила Линкольна», Л. Окинклосса «Сигнальные костры». Для выполнения своей философской, художественной задачи автор не нуждается в панорамном изображении действительности, в широком охвате исторического материала. В то же время эта тенденция успешно преодолевается в романах Г. Видала, Р. Фаулера, традиционно стремящихся дать широкую картину исторической действительности, представить ее возможно более объемно, панорамно. Традиционно, однако, только стремление этих авторов к всеохватности, панорамности изображения. Художественные приемы, к которым они прибегают для достижения своей цели, традиционными никак не назовешь. Видалу на помощь приходят оригинальные, используемые им формы мемуарно-автобиографического жанра, о чем уже шла речь выше, а Фаулер добивается цели, наполняя форму авантюрного романа фактическим историческим материалом. Он заставляет героя принять участие почти во всех крупных сражениях Гражданской войны: в битвах при Нью-Берне, при Малверн Хиле, Харперс Ферри, Антитэме, Фредериксберге, Геттисберге; пройти плен на острове Джонсона, ознакомиться (и едва избежать участия) в деятельности террористических группировок, поддерживаемых правительством Конфедерации в Канаде, пройти через блокаду портов Юга, пробираясь на родину через линию фронта, перенести ужас последних сражений и позор капитуляции при Аппоматоксе. Таким образом, в романе получают отражение все основные события и обстоятельства Гражданской войны. Два поэтических пласта повествования, рассказ о событиях от первого лица и сопровождающие его авторские комментарии, гармонично смыкаясь благодаря удачно найденной мемуарной форме, способствуют намерению автора создать широкую объективную картину Гражданской войны.

И все же, как ни значительны достижения Фаулера в «Джиме Манди» и романы Видала, не они отражают основную тенденцию развития исторического романа после II мировой войны, выражающуюся (на уровне серьезного реалистического романа) в модели центростремительного романа, проявившуюся в историческом романе не только вследствие типологического сходства исторических, эстетических условий для развития романного жанра, но пришедшую на подготовленную для нее почву: изначальную «меньшую историческую плотность» американского исторического романа, его моносюжетность, драматическую композицию с преобладанием единого интереса, свойственного ему. Так, в эволюции сюжета американского исторического романа, его все возрастающей камерности, интровертности проявилось изменение авторской роли в произведении, переход его с позиции всеведующего, всезнающего демиурга действия, рассказывающего о событиях, на позицию автора исчезающего, предоставляющего своим героям рассказывать о том, как они воспринимают ход истории. В этом процессе нельзя не увидеть

⁷ Затонский Д. Художественные ориентирсы XX века. – М., 1988.

и влияние художников-модернистов, раньше других почувствовавших изменившееся мироощущение человека кризисной эпохи и еще в начале века отказавшихся от попытки всеохватного отражения мира и провозгласивших своей главной художественной задачей создание модели мира, отразившегося в человеческой душе. Взаимообогащение разных художественных методов отчетливо проявляется при рассмотрении тенденций, возникающих в историческом романе на фоне того, как вызывающие их новации зарекомендовали себя, участвуя в создании шедевров мировой литературы. Именно творчество модернистов способствовало утверждению в литературной практике новых повествовательных форм: внутреннего монолога и потока сознания. Интересно проследить освоение их в исторических романах на примере исследуемых произведений.

Основным художественным средством передачи мыслей и чувств героя, раскрытия его внутреннего мира является в романе Бойда несобственно-прямая речь. Но уже в «Долго помнить» Кэнтора повествовательная манера обогащается за счет включения в повествовательный поток мыслей, чувств, переживаний героев. Объективное повествование свободно переходит во внутренний монолог или поток сознания героя; прямая речь, диалог никак не оформлены кавычками или тире, а просто включаются в повествовательный поток со свойственной им системой настоящих времен. Этот единый повествовательный поток помогает читателю воспринять картину событий, пропущенную через восприятие героев, обнажая их психологию, сложную внутреннюю жизнь и в то же время способствуя интровертности исторического романа, его замкнутости на реакции индивидуального сознания на событие. С тех пор (1934 года) американский исторический роман немислим без потока сознания, внутреннего монолога, и не просто эксплуатирует утвердившуюся в художественной практике 20 столетия психологическую манеру письма, но, особенно в послевоенный период, стремится к творческому ее развитию и обогащению, исходя из специфики жанра и художественной задачи, поставленной авторами перед собой. Какие формы принимает это развитие, было показано при анализе конкретных произведений.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ