

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФАКТОВ АНТИЧНОЙ ИСТОРИИ В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА

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 первоочередной задачей этого сочинения. Его можно назвать фантазией о некоторых событиях и персонажах последних дней Римской республики* (Уайлдер 1983: 103).

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 признать и сама Денисова, завершая свой обзор романа констатацией того, что, *несмотря на заданную и ощутимую близость к экзистенциализму, «Мартовские Иды» значительно перерастают рамки экзистенциалистской философии* [Денисова 1985, 206].

Общеизвестно, что Уайлдер увлекался философией экзистенциализма в период написания романа, но экзистенциализм в нем носит характер вспомогательный – не роман и

образ героя подчинены воплощению идей экзистенциалистской философии, но формулировки экзистенциализма призваны четче выразить дилемму, которая является центральной в романе: полезна ли для общества безграничная власть, даже если человек, ее осуществляющий, исполнен 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 ненавистим за то, что якобы лишил людей свободы. Но для Цезаря *свобода существует только как ответственность за то, что делаешь* (Уайлдер 1983: 283), 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* (Уайлдер 1983: 279), 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* (Уайлдер 1983: 267). 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 – тиран... Но вовсе не в том смысле, как другие тираны, которые скупают дать свободу другим; просто он, будучи недостижимо*

свободен сам, не представляет себе, как растет и проявляется свобода в других... (Уайлдер 1983: 250).

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.

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 деспотического режима. 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» (Hersey 1972: 275). 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 прозаического произведения: повествование, описание, диалог претерпевают «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 интересует 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 романа 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* (Hersey 1972: 151). В художественной конструкции романа много и смысловых элементов, указывающих на «связь времен» в романе, где настоящее и прошлое намеренно перемешано.

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 «Лже-Нерона» Л.Фейхтвангера до «Воспоминаний Адриана» М.Юрсенар, «Нефертити и мечта Эхнатона» А.Шедид, «Козла отпущения» Я.-П.Шаброля, «Загадки Прометея» Л.Мештерхаз, «Шел по дороге человек» О.Чиладзе, «Райских псов» А.Иоссе. Этот краткий перечень, который можно было бы продолжать так 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.Донченко (Донченко 1989: 12) на основе анализа восточно-европейского исторического романа. Исследовательница отмечает, что и в этих литературах 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 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* (Hersey 1972: 81). *Цель власти - сохранить власть* (Hersey 1972: 90). 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 службы 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 (Hersey 1972: 265), В трактовке Херси, участники заговора Пизона повинны только в нравственной оппозиции к существующему режиму, их объединяет любовь к идее Рима (Hersey 1972: 7). Инакомыслие, инаковосприятие, следование собственной поведенческой модели при диктатуре, по Херси, достаточны для возбуждения подозрений в злоумышлении против властей, приравниваются к преступлению, кара 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 исступления. И только это вызывает подозрение их в заговоре: *их солидарность, абсолютная идентичность их поведения, языки, зажатые за зубами словно объединенным усилием челюстей - это не могло быть случайностью. Они, должно быть, выработали эту линию поведения заранее* (Hersey 1972: 64).

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 служба безопасности Тигеллиуса. *Тиран - пленник своего* (Hersey 1982: 110), - подводит итог Сенека, поднимая вопрос о том, кто виновен в тирании: тиран или те, кто позволил ему безраздельно владычествовать 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, заболевание 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 (Hersey 1972: 136). 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 противоположное отношение 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...* (Hersey 1972: 10). 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 неугодной творческой интеллигенции: Совращение 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, рецептов для неугодных писателей хватает во всех регионах земли.

Творец, на сочинения которого властью 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* (Hersey 1972: 82), - 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 власти 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* (Hersey 1972: 133).

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 к борьбе 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, подрывающего 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* (Hersey 1972: 266). 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.

1. Уайлдер Т. Мартовские Иды. – М.: «Радуга», 1983.
2. Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман.- Киев, 1985.
3. Hersey J. The Conspiracy. –N. Y., 1972.
4. Исторический роман в литературах социалистических стран Европы. – М., 1989.

INTERPRETATION OF ANTIQUE HISTORY IN THE AMERICAN NOVEL OF THE 20TH CENTURY.

The article reveals the main ideas of T. Wilder and J. Hersey which they expressed in their interpretation of the facts of Roman history. Ceaser's assassination and Piso's conspiracy are for the authors of "Ides of March" and "The Conspiracy" a form, a pretext of expressing their cherished thoughts about the nature of dictatorship, of the possibility of good dictatorship, of the opposition of the intelligencia to the totalitarian regime. On the historical material the writers solve the problems of modern life.