

ПЕРМСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

О. В. Манжула

**ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ
МЭРИ РЕНО
В ПРОЦЕССЕ ДИНАМИКИ ЖАНРА**



Пермь 2023

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

О. В. Манжула

ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ МЭРИ РЕНО В ПРОЦЕССЕ ДИНАМИКИ ЖАНРА

МОНОГРАФИЯ



Пермь 2023

УДК 821.111-31(091)“18/19”

ББК 83/3(4)

M233

Манжула О. В.

M233 Исторические романы Мэри Рено в процессе динамики жанра [Электронный ресурс] : монография / О. В. Манжула ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные. – Пермь, 2023. – 1,39 Мб ; 157 с. – Режим доступа: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/mono/Manzhula-Istoricheskie-romany-Meri-Reno.pdf>. – Заглавие с экрана.

ISBN 978-5-7944-3964-9

Монография посвящена изучению развития жанра исторического романа в литературе Великобритании на примере творчества ряда писателей, основное внимание уделяется творчеству Мэри Рено.

УДК 821.111-31(091)“18/19”

ББК 83/3(4)

*Издается по решению кафедры английского языка профессиональной коммуникации
Пермского государственного национального исследовательского университета*

Рецензенты: доцент кафедры латинского языка и фармацевтической терминологии Пермской государственной фармацевтической академии Минздрава России, канд. филол. наук, доцент **О. Б. Бурдина**;
доцент кафедры английского языка, филологии и перевода Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, канд. филол. наук, доцент **Н. П. Ивинских**

ISBN 978-5-7944-3964-9

© ПГНИУ, 2023

© Манжула О. В., 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Традиция исторического романа В. Скотта и исторические романисты XIX в. (Э. Бульвер-Литтон, У. Теккерей, Ч. Диккенс, Дж. Элиот)..	27
1.1. Человек и история в романах В. Скотта и М. Рено.....	28
1.2. Изображение античности в романах Э. Бульвер-Литтона и М. Рено.....	47
1.3. Романы Мэри Рено и исторический роман середины XIX в.....	55
Глава 2. Особенности изображения античности в историческом романе первой половины XX в. в творчестве М. Рено, Р. Грейвза и Дж. Линдсея.....	79
2.1. Типы и субъекты повествования у Р. Грейвза и М. Рено.....	79
2.2. Исторические романы Мэри Рено и Джека Линдсея.....	104
Глава 3. Мэри Рено и мировой исторический роман XX в. (Г. Видал, М. Дрюон).....	110
3.1. М. Рено и Г. Видал: два подхода к образу античного правителя.....	110
3.2. Образ Александра Македонского у М. Дрюона и М. Рено.....	132
Заключение.....	141
Библиографический список.....	146

ВВЕДЕНИЕ

В монографии рассматривается литературное творчество Мэри Рено (*Eileen Mary Challans*, 1903-1985) в контексте динамики жанра исторического романа в целом. Подчеркнем, что в XX в. жанр исторического романа развивался под влиянием как внелитературных обстоятельств (мировые войны, социальное, политическое, экономическое и научно-техническое развитие общества), так и собственно литературной динамики (развитие реализма в XX в. во взаимоотношении с другими литературными направлениями и стилями, модернизмом и постмодернизмом прежде всего).

Наша задача – увидеть, что связывает Мэри Рено с английскими писателями, авторами исторического романа, и со всей мировой исторической литературой. Безусловно, мы рассмотрим, что лично рассмотреть, что лично привнесла писательница в динамику этого жанра. При анализе особенностей поэтики произведений писательницы мы применяем поэтологический, сравнительно-исторический и сопоставительный методы исследования. В нашем исследовании мы пытаемся провести параллели между творчеством Мэри Рено и творчеством исторических романистов XIX в. (Скотт, Теккерей, Диккенс), увидеть общие тенденции исторических романов английских писателей-современников Рено (Р. Грейвз, Дж. Линдсей) и рассмотреть романы писательницы в контексте их творчества, а также – в контексте мирового исторического романа об античности (на примере романов Г.Видала (*Eugene Luther Gore Vidal*, р. 1925 г.) и М.Дрюона (*Maurice Samuel Roger Charles Druon*, 1918–2009)). Говоря об английской традиции романа об античности, мы выбрали для сопоставления творчество Р. Грейвза, поскольку тематика произведений этого писателя близка тематике романов М. Рено, а героями произведений Грейвза выступают правители древнего мира, чьи образы писатель стремится демифологизировать. Также был выбран роман Дж.Линдсея «Ганнибал» (*Hannibaall, Take a Hand*, 1941 г.), поскольку нам было необходимо проследить, как в этом произведении писателя, в сравнении с романами Мэри Рено, отражаются размышления о войне и ее безысходности, размышления о политике и ее роли в судьбе персонажей). В романе Г.Видала «Император Юлиан» (*Julian*, 1964) сильна тенденция к романизации героя и к опоре на документальное начало. Роман Дрюона «Александр Великий, или книга о Боге» (*Alexandre le Grand. Le Roman d'un dieu*, 1958), был выбран нами для сравнительного анализа с целью сопоставить изображение Александра Македонского этими двумя писателями-современниками.

Объектом исследования в данной работе является поэтика исторических романов английской писательницы Мэри Рено: диалогия «Тезей» (*Theseus*, 1958–1962 гг.), включающая в себя романы «Царь должен умереть» (*The King Must*

Die, 1958) и «Бык из моря» (The Bull from the Sea, 1962), трилогия «Александр» (Alexander the Great, 1969–1981 гг.), в которую входят романы «Небесное пламя» (Fire from Heaven, 1969 г.), «Персидский мальчик» (The Persian Boy, 1972 г.) и «Погребальные игры» (Funeral Games, 1981 г.), роман «Последние капли вина» (The Last of the Wine, 1956 г.), роман «Маска Аполлона» (The Mask of Apollo, 1966 г.), роман «Поющий славу» (The Praise Singer, 1978).

Обозначенная цель требует решения ряда взаимосвязанных задач:

– показать основные этапы эволюции жанра исторического романа в английской литературе XIX–XX вв.;

– рассмотреть подход английских писателей исторического романа к историческим фактам и их взгляд на историю в целом, античность в том числе;

– рассмотреть подход М. Рено к историческим фактам и ее взгляд на историю в целом;

– выявить традиции и новаторство романов М. Рено об античности в контексте традиции исторического романа в английской литературе;

– выявить литературные и научные источники художественного историзма в романах М. Рено о Тесее – как общие для литературы XX века, так и индивидуальные, характерные исключительно для творчества писательницы;

– проанализировать романы «Персидский мальчик» и «Бык из моря» с точки зрения использования в них традиций исторического романа.

Методологической основой монографии послужили работы как отечественных, так и зарубежных ученых общего и частного характера по различным вопросам литературоведения:

– труды по теории литературы М.М. Бахтина, Н.Л. Лейдермана, Д.С. Лихачева, Н.П. Михальской, Б.В. Томашевского, В.Е. Хализева, А.Я. Эсалнек, и др.;

– работы, отражающие проблемы изучения английской литературы, в частности исследования по истории английского романа Г.В. Аникина, Д.Г. Жантиевой, В.В. Ивашевой, Н.П. Михальской, Б.М. Проскурнина, Т.Г. Боголеповой, Н.С. Бочкаревой, В.С. Вахрушева, Е.Ю. Шениевой, Н.Я. Дьяконовой, А.С. Козлова, А.Ф. Любимовой, В.Г. Новиковой, Е.В. Сомовой, А.А. Тахо-Годи, Е.В. Тега;

– работы по теории и истории жанра исторического романа в отечественном литературоведении (исследования А.Г. Баканова, А.А. Бельского, С.А. Орлова С.М. Петрова, Б.Г. Реизова, и др.) и зарубежной науке (Л. Госсмана, Н. Макьюэна, А. Масси, А. Флейшмана, Г. Шоу);

– по проблемам мифопоэтики и мифотворчества (труды Я.Э. Голосовкера, А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, А.А. Тахо-Годи, Дж. Фрэзера, Т.А. Шарыпиной, К.-Г. Юнга и др.).

В работе применяются биографический, сравнительно-исторический, функциональный, типологический и историко-генетический методы литературного исследования.

М. Рено входит в плеяду женщин-создательниц исторического романа в Великобритании после Второй мировой войны. Это Розмари Сатклифф (*Sutcliff Rosemary*, 1920–1992), Наоми Митчисон (*Mitchison Naomi*, 1897–1999), Мэри Стюарт (*Mary Stewart*, р. 1916) и другие. Нельзя сказать, что романы Мэри Рено были выдающимся явлением в истории жанра, ее произведения скорее являются примером творческого следования традиции исторического романа, идущей от В. Скотта, но тем не менее новаторство М. Рено в развитии исторического романа в XX в. очевидно, и в этой монографии мы попытаемся обозначить его.

Чем дальше эпоха, которая воспроизводится писателем, тем больше появляется места для художественного вымысла. Поэт или писатель, размышляя об истории, как правило, примыкает к какой-либо исторической концепции, либо создает свою. Мэри Рено открыто не примыкала ни к одной из существовавших исторических концепций. Однако можно сказать, что она придерживалась идеи, основанной на том, что в центре эпохи стоит историческая личность, которая аккумулирует основные ее приметы и движет ее. Английский критик Лондон С. Бернс, анализируя дилогию о Тесею, писал о том, что Мэри Рено удалось «разбудить в читателе интерес к Тесею-человеку, не разрушая образ Тесея – мифологического героя...». Он также говорил о том, что основным сюжетным мотивом произведений Рено является стремление царя во что бы то ни стало (в том числе и ценой жизни) воплотить свою судьбу. Критик утверждал, что писательница «актуализирует» миф, а фантастические стороны повествования объясняет с материалистической точки зрения. По его мнению, Мэри Рено воспроизводит правдоподобную историческую составляющую, не вступающую в конфликт с мифологической основой [Burns 1963: 104]. Другой исследователь творчества Рено, Нейл МакЮэн, отмечает способность писательницы «сохранять дух прошлого, не вступая в противоречие с настоящим» [McEwen 1987: 11].

Специфика романов об античности, как и исторических романов в целом, заключается в образном воссоздании исторических характеров, в способности достоверно реконструировать далекое прошлое, в сочетании исторической точности и высокой художественности; автор исторического романа должен быть «как романтиком и поклонником истинных героев, так и ученым и художником» [McEwan 1987: 11].

Вследствие того, что английский исторический роман как жанр складывался в русле английской национальной романной традиции, то типологические черты этой жанровой разновидности несут в себе общие черты английского романа.

Одной из первых таких черт надо назвать внимание к быту и нравам как способам и формам «бытования истории» и ее художественной реконструкции. Как известно, развитие жанра романа связано с поворотом всего повествования к внутреннему миру героя. При этом внутренний мир героев оказывается плотно вписанным в эпоху, более того, он несет в себе основные ее приметы. Неслучаен провозглашенный еще Г. Филдингом главный для развития английского романа эстетический принцип: «высочайшим предметом для пера наших историков и поэтов является человек» [Филдинг 1954: 307].

В связи с размышлениями о месте исторического романа в эволюции романного погружения во внутренний мир нельзя не вспомнить слова А.А. Бельского, писавшего о создателе жанра исторического романа Вальтере Скотте: «Большинство образов Скотта мастерски индивидуализированы. Таковы, в частности, Фрон де Беф, Бриан де Буагильбер, аббат Эймер. Показав людей одного социального круга, Скотт вместе с тем наделил их очень разными характерами. Историзм Вальтера Скотта, его несомненная гениальность проявились в умении нащупать скрытые пружины исторического процесса и проследить их влияние на судьбы отдельных людей, типичных представителей взглядов и представлений своего времени» [Бельский 1975: 19].

Понятно, что романное искусство В. Скотта, писателя первых двух десятилетий XIX в., выросло в значительной опоре на сделанное в области жанра романа его предшественниками, заложившими основы того, что получило название «хорошо сделанный английский роман», в котором все направлено на воспроизведение судьбы человека в меняющемся мире, на анализ взаимодействия человеческой природы и социума. Тут стоит согласиться с А.А. Елистратовой, которая писала о романистах века, предшествующего веку Скотта: «Все их романы в широком смысле слова представляют собой грандиозный, затянувшийся на три четверти столетия эксперимент над «человеческой природой», производимый в различных условиях, но ставящий себе одну и ту же задачу. На необитаемом острове, в воровском притоне, в публичном доме, в помещицкой усадьбе, на перекрестках больших дорог или в зловонном трюме военного корабля, – всюду, куда бы ни переносилось действие их романов, английские просветители, от Дефо до Годвина, стремятся уяснить себе и своим читателям меру душевных и нравственных сил, ума, находчивости и нравственной стойкости своих героев и героинь» [Елистратова 1966: 11].

Вот почему английский роман, начиная с XVIII в., обладает хорошо «срежиссированным» сюжетом, он выстраивается на истории героев, подающейся как быстрая смена эпизодов, что позволяет автору развивать действие романа по нескольким сюжетным линиям. Но при этом роман Скотта построен на воспро-

изведении судьбы героя в избранных и достаточно тщательно выписываемых исторических обстоятельствах, а каждый сюжет составляет звено в общей сюжетной линии, детерминированной историческим процессом (или тем, как понимает и трактует его писатель).

Эта особенность стала очевидной в английском романе, как раз начиная с просветительских романов Г. Филдинга, Л. Стерна, С. Ричардсона. В романе, как ни в каком другом жанре, наиболее полно раскрывается взаимодействие человека с миром и историей. Будучи жанром, ориентированным на саму жизнь и потому относительно мало зависящим от литературных канонов и образцов, роман как таковой развивается как форма, по ходу своей истории достигая все большего разнообразия свободных модификаций. «При устойчивости своих жанроопределяющих признаков роман постоянно изменяется и обновляется. Хотя пора его начального становления в развитых европейских литературах завершилась более двух столетий назад, он, как и прежде, остается незавершенным жанром, в котором открываются всё новые возможности» [Лейтес 1985: 86]. Как известно, в английской литературе доминирует герой, который стремится познать себя, сделать из себя личность, воспитать себя. Г.Д. Гачев справедливо замечал: «История Англии с давних времен – это шествие к своей сути, самосоздание и самопознание» [Гачев 2008: 153]. Вот и роман, как мы уже говорили, строится на таком характерологическом акценте, поэтому и создатели английского исторического романа динамику истории страны и нации стремились воспроизвести как драму трудного обретения человеком самого себя и понимания своего места в необычайно подвижном мире.

Как известно, Джейн Остен тоже стояла у истоков жанра английского реалистического романа социально-психологического и социально-бытового типов. В.Н. Чечелева справедливо пишет, что «реалистический роман достиг в ее творчестве качественно нового этапа по сравнению с просветительской литературой» [Чечелева 2008: 6]. Вальтер Скотт в свою очередь писал о Джейн Остен: «В "Гордости и предубеждении" автор знакомит нас с семейством молодых девиц, воспитанных глупой и вульгарной матерью и отцом, чьи хорошие качества скрыты под таким грузом лености и равнодушия, что он предпочитает делать недостатки и безрассудства жены и дочерей скорее предметом сухого и насмешливого сарказма, чем увещевания и обуздания. Это один из тех портретов из обыденной жизни, который показывает талант нашего автора с самой выгодной стороны» [<http://jane-austen.ru/>]. С точки зрения Вальтера Скотта, роман Остен «Эмма» показывает «глубокое знание человеческого сердца, и это знание поставлено на службу чести и добродетели» [<http://jane-austen.ru/>]. То обстоятельство, что В. Скотт ценит в романах своей современницы талант воспроизведения обыден-

ной жизни и мастерство создания характеров, вписанных в определенные обстоятельства, немало объясняет и в творчестве самого «великого шотландца», в том числе – в поэтике его исторических романов.

Итак, к главным особенностям поэтики исторического романа (и английского в том числе) английского можно отнести:

1. внимание к человеку в контексте исторического прошлого;
2. внимание к роли массы и народа в истории;
3. воспроизведение социально-бытовой картины прошлого;
4. художественное осмысление историко-политических процессов.

Нельзя не отметить любопытное обстоятельство: приход В. Скотта к историческому роману, «самовозникновение» жанра совпало со временем актуализации исторического знания, появлением новых и весьма прогрессивных на том историческом этапе исторических концепций. Особенно преуспели здесь французские ученые, своевременно откликнувшиеся на требования времени. По утверждению В.М. Далина, во Франции «Подъем исторической науки после 1815 г. был неизмеримо более значительным» [Далин 1981: 8].

Например, в основе исторической концепции французского историка Огюстена Тьерри (*Jacques Nicolas Augustin Thierry*, 1795–1856) лежала идея о борьбе между классом привилегированных и третьим сословием, в состав которого Тьерри включал буржуазию, крестьянство и рабочий класс. Размышляя о средневековой истории Франции, учёный, например, рассматривал как ключевую для становления Франции происходившую в раннем Средневековье борьбу римско-кельтского населения Галлии с завоевателями-франками. Очевидно, что Вальтер Скотт в значительной степени следовал концепции Тьерри в романе «Айвенго». Еще один из выдающихся французских историков эпохи Реставрации – Франсуа Гизо (*François Pierre Guillaume Guizot*, 1787-1874). Соединить в историческом процессе свободу личности и порядок – задача, которую он пытался решить всю жизнь. Историю Франции Гизо изображал как историю борьбы первоначально между завоевателями Галлии – германцами и поработанными ими галло-римлянами, а в дальнейшем – между их потомками: дворянами и потомками галло-римлян, третьим сословием. История, на взгляд еще одного французского историка, так же определившего движение историко-теоретической мысли в XIX в., Франсуа Минье (*François-Auguste Mignet*, 1796–1884), сплетается из ряда «неизбежных» событий; он развивает в своей книге картину «неизбежного логического хода» идей. Отсюда его исторический фатализм, оправдание терроризма, казни жирондистов, Наполеона.

Хорошо известно, что В. Скотт оказал воздействие на развитие самой науки о прошлом. Не случайно А.С. Пушкин писал о возникновении новой школы ис-

ториков, которая «образовалась под влиянием шотландского романиста» [Пушкин 1956:136]. Благодаря романам Вальтера Скотта появились на свет многие серьезные исторические труды. «Труды историков как бы ожили, наполнились человеческой плотью и, как мы уже говорили, стали живописными, даже подчас не уступая в этом историческим романам; исторические труды, как исторические романы, стали передавать картины и лица – местный колорит и местные нравы», – читаем мы у Д.М. Урнова [Урнов 1993: 28].

Разумеется, британец Вальтер Скотт и его последователи в Англии и Шотландии не могли обойти стороной исторические труды выдающегося английского историка Эдварда Гиббона (*Edward Gibbon*, 1737-1794), который, воссоздавая обширную историю Римской империи и обосновывая причины ее упадка, тем самым пытался найти некие законы движения истории вообще. Работа Гиббона отражала в историческом исследовании влияние просветительских социологических идей, особенно Вольтера. Гиббон разделяет представление Вольтера об историческом процессе как развитии цивилизации, т. е. не только политической истории, но и других сторон человеческого общества – экономики, земледелия, торговли, законов, культуры, военной организации. Особенностью труда Гиббона является использование всех доступных источников, широкое привлечение многочисленных антикварных исследований, например, комментарии Годфруа к кодексу Феодосия, специальных диссертаций. В отличие от Вольтера с его скептическим подходом к источникам, Гиббон придерживался умеренного критического отношения к данным античных авторов: «Летописные повествования об императорах представляют нам мощное и разностороннее изображение человеческой природы, которое мы напрасно стали бы искать среди описаний нецельных и колеблющихся характеров персонажей современной истории» [Гиббон 1997: 49]. Одно из многочисленных достоинств Гиббона-историка – ощущение вечности Рима. Гиббон в своем труде выражает идею исторической преемственности, перехода без разрыва от одного исторического этапа к другому. Именно поэтому его труд до сих пор не утратил своей ценности. Философские взгляды Гиббона, художественные достоинства его стиля, тонкий анализ событий, живые и образные портреты повлияли на формирование целой эпохи в науке и литературе. Гиббон считал время правления Антонинов «золотым веком» цивилизации: «Если бы кого-то попросили назвать период в мировой истории, когда человеческий род жил наиболее счастливо и в наибольшем процветании, этот человек несомненно назвал бы время от смерти Домициана до вступления на престол Коммода» [Гиббон 1997: 49].

Рассматривая создание огромного Римского государства как счастливую пору в истории Средиземноморья, Гиббон излагает историю непрерывного

упадка римской цивилизации после смерти Марка Аврелия и до взятия Константинополя турками. История Византии для Гиббона – прямое продолжение разрушающейся Римской империи.

Его деятельность имела большое значение для динамики общественного сознания британцев. Л.П. Репина утверждает, что «это сочинение сыграло важную роль в британской историографии, оно считается образцом исторических трудов эпохи Просвещения» [Репина 2004: 147]. Читая труд Гиббона, современники могли легко провести параллель между Римской империей времен Августовой колонизации и Британской империей. Те, кто чувствовал себя людьми разрушающейся цивилизации, могли найти много материала для сравнений в истории упадка Римской империи. Выдвинутые Эд. Гиббоном идеи (о воздействии христианства на античное общество и государство, о застойном характере византийской государственности) вызвали оживленную полемику и содействовали развитию научной мысли.

А.А. Елистратова справедливо отмечала: «В центре большинства этических учений английских просветителей стоит не человек-гражданин, в его отношении к обществу, а частный индивид, «человек вообще» [Елистратова 1966:12]. Поскольку для английского романа в целом и для исторического романа в частности характерна идея самовоспитания как познания жизни и себя в ней, то нельзя не отметить то воздействие, которое оказал на английскую литературу и английскую жизнь в целом Джон Локк (*John Locke* 1632–1704) и его взгляды на человека.

А.А. Елистратова считала, что просветительское учение о воспитании, основоположником которого в Англии был этот мыслитель, имело непреходящее значение для английского романа XVIII-XIX вв. Она писала: «Учение Локка о воспитании предваряло многие основные гуманистические идеи английского просветительского романа. К нему исторически восходит и внимание романистов-просветителей ко всему богатству чувственного человеческого опыта, и самая постановка темы воспитания, которое, далеко выходя за пределы школьных «лет учения», заканчивается, в сущности, лишь с самой жизнью. Романами воспитания в этом смысле были – и «Робинзон Крузо», и «Том Джонс», и «Пereгрин Пикль» [Елистратова 1966:16]. Джон Локк считал: «Великий принцип и основа всякой добродетели и достоинства заключаются в том, чтобы человек был способен отказываться от своих желаний, поступать вопреки своим наклонностям и следовать исключительно тому, что указывает разум как самое лучшее, хотя бы непосредственное желание влекло его в другую сторону» [Локк 1988: 431]. Этот принцип является ведущим в романах воспитания.

Б.М. Проскурнин отмечает: «общепринятым является утверждение об «историографической революции» в XVIII в., связанной с развитием естественных

наук в предшествующие столетия и переносом натурфилософских взглядов на человеческое общество и его историю, особенно представлений о том, что «благодаря разуму человек способен регулировать свою и общественную жизнь» [Проскурнин 2005: 16]. Такие размышления хорошо соотносились с английским эмпиризмом, практицизмом и прагматизмом. Историей начали интересоваться широкие круги. В 1830-е гг. Т. Карлейль писал, что история соединила различные области мысли, и «Поэзия, Философия, Богословие, Политика мирно сосуществуют на ее пространстве, где могут найти необходимый материал и последователь утилитаризма, и скептик, и теолог». История, по мнению Т. Карлейля, есть «философия, обучающая с помощью опыта» («teaching by Experience») [Carlyle 2002: 84–85]. Дж.С. Милль отмечал, что «идея соотносить свою эпоху с предшествующими этапами развития истории принадлежит еще философам прошлого, однако никогда прежде она не была столь значима. Возник не просто интерес к прошлому и стремление его воссоздать, оживить, но и необходимость серьезных размышлений над смыслом истории» [Mill 1965: 28]. Для историзма XIX в. характерно аналитическое отношение к прошлому, попытка объяснить универсальные законы развития с помощью истории. Т. Маколей, один из ведущих историков XIX в., большие надежды возлагал на прогресс: «История нашей страны в последние 160 лет в высшей степени есть история материального, морального и интеллектуального совершенствования» [Цит. по: Проскурнин 2005: 22].

Журнал «Fraser's Magazine» в 1852 г. в рецензии на «Историю Англии» Т. Маколея, отметил интерес англичан к этой научной работе. Автор рецензии видел причину этого интереса в повышении образованности, интереса к политике и социологии, а также в распространении беллетризированной истории («light history»). Увлечение англичан историческими романами, подготовило аудиторию к восприятию книги Т. Маколея», говорилось в журнале [Цит. по: Simmons 1973: 34]. Критиковавший либеральную систему ценностей известный историк и публицист Дж. Фруд отдавал предпочтение не каждой личности в отдельности, а объединяющей их общности, которая имеет бесспорное превосходство в силе. Права человека, если такие существуют, делал он вывод, должны состоять не в свободе, а в разумном руководстве и контроле [Froude 1931: 51].

Понятие эволюции и прогресса усилили свое значение после того, как были написаны работы Ч. Дарвина и Г. Спенсера. В викторианском сознании, как писал У. Хоутон, «уже доминировали представления о прогрессивном движении истории» [Houghton 1957: 10]. Идея непрерывности и преемственности развития человечества становится популярной в середине XIX в.

В конце XIX в. произошел кризис в историографической науке, заставивший сомневаться в достоверном и объективном познании истории. Т.И. Зайцева

утверждает, что это был «кризис, разразившийся вследствие катастроф» на рубеже веков принял всеохватный масштаб» [Зайцева 2011: 11]. Испытывая этот кризис, историческая наука шагнула в XX в. Идеи, из-за которых обозначился кризис, способствовали потере ориентиров и идеалов, что незамедлительно отразилось на историческом романе начала XX в.: для писателей на первый план выходят не исторические события, по их мнению запутанные и малообъяснимые, а восприятие их героем, его интерпретация исторических героев, явлений и фактов.

Популярным становится историко-биографический роман (Э.Л. Войнич (Voynich Ethel Lilian, 1864-1960) и ее роман «Овод» (*The Gadfly*, 1897), в центре которого находится судьба, формирование и развитие исторической личности. Одновременно появляется интерес к историко-философскому роману (У. Пейтер (Pater Walter Horatio, 1839-1994) «Марио-эпикурец» (*Marius the Epicurean*, 1885), поскольку писатели стремятся найти ответы на вопросы, поставленные перед ними катаклизмами начала XX в., а эта разновидность жанра позволяет посмотреть на социальные отношения и человека, несколько дистанцировавшись от реалий того или иного времени. Романисты начинают по-настоящему обращаться к историческим источникам, но особый интерес вызывают возможности трактовки документов и фактов. При этом документ не только становится не столько подтверждением достоверности художественного повествования, сколько приобретает эстетическую значимость. В связи с кризисом исторического знания, подверглись пересмотру достижения историзма в науке. Так, Ф. Ницше сомневался в деятельность историков, отвергая возможность объективного исторического знания, и высказывался категорически против идеи о том, что прошлое есть пример для настоящего. К. Маркс в рамках исторического материализма ставит перед собой задачу освободить немецкую философию истории от мифов и мистики. В. Дильтей, несмотря на веру в объективность исторического процесса, считал, что основной способ исторического познания – «вчувствование» в духовную жизнь человека прошлого. Итальянский философ и историк Б. Кроче задачу историков понимал как толкование человеческой природы, нравственности и религиозной жизни. Вслед за Дильтеем, О. Шпенглер вместо основ традиционной истории на первый план выдвигал чувственное познание. А. Тойнби считал, что спасение человечества в возвращении к Богу и критиковал традиционную историографию за недостаточное теоретизирование [см. об этом: Тойнби 2001].

Первая мировая война, нанеся огромнейший урон привычному устоям жизни, сильно, а порою болезненно повлияла на мировоззрение человечества в целом и привнесла идеи противоречий и хаоса в исторические концепции, более того, она заставила сомневаться в самой идее прогресса. Для исторического романа начала

XX в. становится самым важным не воспроизведение прошлого, а отражение исторических событий в сознании человека, восприятие истории персонажем.

Исследователь А. Шеппард писал, что «в литературе Англии интерес к жанру исторического романа в первой трети XX века невысок» [Sheppard 1930: 72]. На снижение популярности жанра оказала существенное влияние Первая мировая война. На первый план выходит интерес к современным событиям и их последствиям. В начале века стремительно рушатся традиции и устои, исторический роман кажется «несовременным», устаревшим жанром. Распадаются старые связи, разлагаются вековые устои и принципы. Писатели-приверженцы модернизма не часто прибегают к жанру исторического романа. Самый известный модернистский роман о прошлом – это произведение В. Вульф (*Woolf Virginia*, 1882 – 1941) «Орландо» (*Orlando*, 1928). Роман – эксперимент в жанре исторического романа, в котором история, изображенная через становление личности, воспринимается как единый временной культурно-исторический континуум, непрерывная связь времен, основанная не на политике или экономике, а на культуре, духовном знании человечества.

В то время, как снижается интерес к историческому роману в Европе и США, в Германии он наоборот возрастает. Появляются исторические романы Лиона Фейхтвангера («Еврей Зюсс» (*Jud Süß*, 1922), «Безобразная герцогиня» (*Die Häßliche Herzogin*, 1922), эссе Томаса Манна («Страдания и величие Рихарда Вагнера» (*Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933), его роман-тетралогия «Иосиф и его братья» (*Joseph und seine Brüder*, 1943), Генриха Манна («Молодые годы короля Генриха IV» (*Die Jugend des Königs Henri Quatre*, 1935), «Зрелые годы короля Генриха IV» (*Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, 1938). Именно в романах Г. Манна в немецком романе начинает обозначаться интерес к исторической личности. Интерес к бытованию личности, к человеческому началу в историческом герое. Эти тенденции проявляются в диалогии писателя о Генрихе IV. Г. Манн проявляет особое внимание к людям власти и их нравственному кредо. Писатель рассказывает о духовном формировании короля Генриха IV. Писатель создает обаятельный образ человека гуманного и благородного, борющегося за счастье народа, за торжество гуманистических идей, иногда вопреки портретному сходству с реальным историческим деятелем. Изображая Генриха как мудрого и гуманного государственного деятеля, ставит в романах вопросы добра и зла, войны и мира, любви и ненависти; заставляет размышлять о закономерности истории и роли в ней разума и души, о человеке в моменты его величия и его падения, о жажде счастья и страданиях, выпадающих на долю людей. Г. Манн «очеловечивает» своего героя, прослеживая его жизнь от рождения до смерти. Он показывает, как принц растет, становится взрослым, набирается жизненного опыта. Генрих стремится к веротерпимости, учится уважать труд

подданных. Король старается избегать кровопролития, он ненавидит войну, но политическая обстановка заставляет его вступать все в новые войны. Его самая значительная победа – мир с Испанией, за что люди называют его «наш Генрих». Во второй части дилогии Генрих – прежде всего государственный деятель, осуществляющий свой «Великий план» построения разумного общества, основанного на справедливости и процветании, мирном союзе европейских государств.

Интерес к историческому роману в Германии возрастает в связи с итогами Первой мировой войны, возрастанием реваншизма и переосмыслением роли своей нации в мировой истории. Как проигравшая страна Германия после Первой мировой войны пережила тяжелый экономический и социальный кризис. В стране была свергнута монархия, а на ее место пришла республика, получившая название Веймарской. Этот политический режим просуществовал до 1933 г., когда к власти пришли нацисты во главе с Адольфом Гитлером. Никакого спокойствия после окончания войны в Германии не наступило. Общество было озлоблено своим бедственным положением, в нем постоянно возникали левые и правые радикальные силы, которые искали предателей и виновников кризиса.

Одним из самых заметных исторических романов того времени является «Лже-Нерон» Лиона Фейхтвангера. Мы узнаем главного героя через призму его двойника Лже-Нерона. С одной стороны, этот человек – точная копия Нерона, а с другой – лишь жалкая подделка, которая при ближайшем рассмотрении ничего из себя не представляет. На его фоне истинное величие настоящего Нерона выделяется особенно ярко.

Еще один важный момент – безусловные исторические параллели. Автор пишет о приходе к власти горшечника Теренция, этого «создания», почти Франкенштейна, созданного руками других, дальновидных и тонких политиков, и внезапно вышедшего из-под контроля, а перед нами рисуется образ гораздо более близкого с точки зрения исторической перспективы ужасного комедианта – Гитлера. Он так же, как Лже-Нерон, был вознесен на невиданную высоту людьми, которым казалось, что он им подвластен, и также вышел из-под контроля, как безумная сломавшаяся кукла. Он обладал «ореолом», харизмой, он окружил себя уродцами Требонами и Кнопсами, которые от его имени вершили жесточайший самосуд. Он выстроил империю, внешне благополучную, но полную ужаса внутри, и он также был низвергнут.

Сходные процессы происходили и в Великобритании. «Первая мировая война закончилась. Англия вступила в новый период своей истории. Но раны военных лет кровоточили. Нанесенные войной бедствия оказались неисчислимы. Около миллиона солдат и офицеров британских вооруженных сил было убито, более двух миллионов ранено. Снижился жизненный уровень трудящихся.

Обострились классовые противоречия. До небывалых размеров возрос национальный долг страны. Неуклонно сокращались темпы развития ее промышленности и торговли. Страна-победительница, Англия утратила свою прежнюю силу и влияние. Мировой престиж Британской империи пошатнулся, ее былое величие отошло в прошлое. Страна стояла на пороге новых событий» [Михальская 1966: 4].

Тема места человека в мире является одной из главных в исторических романах. У М. Рено наибольшее развитие она получила в дилогии «Тесей». В ее романах, с одной стороны, Тесей – человек, смертный, он болеет, подвергается ранениям, может погибнуть. С другой стороны, он отказывается верить в свое «человеческое» происхождение и отчасти продолжает считать себя сыном Посейдона, о чем, как ему кажется, говорят многочисленные знаки, в том числе, голос Посейдона, который он слышит, его чудесная помощь. Тесей одновременно относится и к миру людей, и к миру богов. В такой же ситуации оказывается и Александр, который стремится найти доказательства того, что он является сыном Зевса, но в то же время уважает и любит своего земного отца Филиппа и не может отказаться от него.

Применяя принцип «растворения» истории в частной жизненной практике героя, писатель смотрит на изображаемую эпоху одновременно изнутри и со стороны. Уже классики XIX в. художественно «растворяли» историю в своих персонажах и их сюжетных «реализациях»: Скотт – в социально-политической, Теккерей – в психолого-бытовой, Дюма – в авантюрно-политической модели воспроизводимого времени. У всех этих писателей весьма разные концепции истории. Самое главное изменение в историческом романе XX в. связано с тем, что фактографическая точность перестала ставиться во главу угла, внимание фокусируется прежде всего на частных судьбах людей, через которые и реконструируется историческая эпоха. В этом отношении исторический роман второй половины XX в. совпадает с общим вектором развития романа в сторону интроспекции. Психологизация и драматизация – два пути, по которым вместе с другими литературными жанрами пошел исторический роман.

Особенно примечателен в этом отношении пример английских писателей середины XX в. Джека Линдсея (*Lindsay Jack*, 1900–1990) и Роберта Грейвза (*Graves Robert Ranke*, 1895–1985), творивших в жанре исторического романа. Подчеркнем, что они в своих произведениях обращались к античности.

Так, творчество Джека Линдсея отличает общественно-политическая направленность, что отразилось на его обращении к истории, которое диктовалось отчасти его личным интересом к историческому жанру, но преимущественно – насущными задачами борьбы против лейбористской идеологии. «В согласии со своими теоретическими взглядами, Линдсей в одном узле схватывает

характерные для эпохи черты, освещает самые разные стороны жизни – государственные установления, хозяйственную деятельность, мораль, религиозное разномыслие и пр.» [Баканов 1989: 49]. В 1941 г. Линдсей написал исторический роман «Ганнибал» (*Hannibal Takes a Hand*, 1941), а после 1945 г. опубликовал три исторических романа: «Люди 48-го года» (*Men of Forty-Eight*, 1948 г.), «Костры в Смитфильде» (*Fires in Smithfield – a novel of Mary Tudor's Reign*, 1950) и «Большой дуб» (*The Great Oak. A Story of 1549*, 1957). В первом из них Линдсей дает широкую картину революции 1848 г. в Англии и Франции, в частности с большой исторической точностью рисует движение чартизма, а в «Кострах в Смитфильде» изображает борьбу английского народа против католического фанатизма и религиозных преследований во время правления Марии Кровавой. В «Большом дубе» писатель воспроизводит мятежи английских крестьян в XVI в. При этом писатель, погружаясь в разные эпохи, тем не менее весьма политизирует свое историческое повествование, по справедливому мнению критиков, разбивая миф об «особом пути» Британии, пропагандируемый официальной историографией того времени.

Одной из особенностей английского романа середины XX в. об историческом прошлом становится обращение к мифу – античному и не только. Здесь должно быть прежде всего названо имя Роберта Грейвза, который известен своей теорией мифа, изложенного в книге «Белая богиня» (*The White Goddess*, 1948), пересказами античных мифов в романе «Золотое руно» (*The Golden Fleece*, 1944), реконструкцией Евангелия. Во всех исторических произведениях писателя есть нечто общее: «Грейвз стремился показать, что почти две тысячи лет назад, при неизмеримой разнице между эпохами, основные законы развития были те же; что люди всегда действовали под влиянием грубых интересов и страстей, а немногие, способные проникнуться мыслью о благе ближних, сходили в безвременную могилу под натиском победоносного эгоизма» [Дьяконова 1998: 7].

Знаменитый роман Грейвза «Я, Клавдий» (*I, Claudius*, 1934) развивает те же традиции исторического романа. Повествование в романе «Я, Клавдий» ведется от первого лица. Главный герой-рассказчик предстает перед нами не легендарной личностью, а прежде всего человеком со своими слабостями и недостатками, относящимся к себе со значительной долей юмора. Это очевидно из его самопредставления: «Я, Тиберий Клавдий Друз Нерон Германик, и прочая, и прочая (не стану докучать вам перечислением всех моих титулов), которого некогда, и не так уж давно, друзья, родные и знакомые называли "идиот Клавдий", или "этот Клавдий", или "Клавдий-заика", или "Клав-Клав-Клавдий", или в лучшем случае "бедный дядя Клавдий"» [Грейвз 1991: 3]. Грейвз представляет все сверхъестественное вполне объяснимым, но дает читателю возможность самому решить – вмешиваются ли здесь сверхъестественные силы или нет. Мы видим это, когда

Клавдий говорит о сивиллах, которые «не все равно знамениты. Некоторым из них за все долгие годы их службы Аполлон так ни разу и не даровал права произнести прорицание» [Грейвз 1991: 3]. Грейвз также детализирует описание, чтобы ввести читателя в атмосферу эпохи.

И Линдсей, и Грейвз пытаются прежде всего воспроизвести психологические свойства своих исторических героев, их интеллектуальный, нравственный мир. В этом особенность реконструкции прошлого в их произведениях.

Несомненно, интерес к историческому роману возрастает после Второй мировой войны. Последствия Второй мировой войны были очень тяжелы для всех европейцев. К 50-м гг. иссякло вдохновение, вызванное победой над фашизмом. В творчестве писателей появляются мотивы разочарования, мысли о всеобщем упадке культуры. Для литературы Великобритании периода конца 40-х – начала 50-х годов характерна ностальгия, которая выражается в обращении героя к прошлому в романах (Р. Черч, П. Ньюби, Л. Хартли), к эпохе конца XIX – началу XX века (А. Комптон-Бернетт, Дж. Кэри).

В творчестве М. Рено также есть ностальгия по давно ушедшему, миру античности. В 1956 г., посетив Грецию, которая произвела на нее огромное впечатление, М. Рено отказывается изображения современности и проблем, актуальных в те дни. Ранее, когда писательница училась в Оксфорде, по упоминанию ее биографа, «в то время как Во и Эктон противостояли тому, что они называли «*olde worlde*» («старинным») наваждениям, она (Рено) наслаждалась ими» [Sweetman 1994: 31].

В XX в. отношение к истории изменилось. Такие научные открытия XX в., как психоанализ Фрейда, общая теория относительности, разработка метода радиоуглеродного анализа, великие исторические открытия (гробница Тутанхамона, обнаружение рукописей Мертвого моря, открытие гробницы императора Шихуанди), безусловно, наложили отпечаток на мировой исторический роман. «Кризис исторической науки в XX в. являлся закономерным следствием бурного развития исторического познания предшествующего столетия, в результате чего возникла острая потребность привести теоретическое знание об истории в соответствие с её значительно расширившейся эмпирической базой» [Репина 2004:205]. Более подробно о историческом романе и исторической науке XX в. мы будем говорить в последующих главах, но здесь отметим, что «пересмотр позитивистских эпистемологических основ исторического знания происходил под флагом релятивизма и презентизма» [Репина 2004:215]. Наиболее авторитетными и последовательными критиками позитивизма были выдающиеся мыслители XX в. Б. Кроче и Р. Дж. Коллингвуд, которые, вслед за Г.В.Ф. Гегелем, представляли исторический процесс как историю развития духа. Кроче писал: «Современная история возникает непосредственно из жизни, отсюда же происходит

и несовременная история, ибо очевидно, что лишь интерес к настоящему способен подвигнуть нас на исследование фактов минувшего: они входят в нынешнюю жизнь и откликаются на нынешние, а не былые интересы» [Кроче 1998: 9]. Большая часть исторических событий описывает то, что связано с историческими деятелями, но иногда внимание уделяется отдельной личности, «маленькому» человеку. Писатели продолжают проявлять интерес к истории, но не как самому лучшему в человеческой жизни. История показывается такой, как она есть.

В современном литературоведении все еще ставится проблема типологии исторического романа. Первое, на что исследователи обращают внимание, это отношение автора к истории. Принцип историзма является решающим. По мнению исследователей, все произведения, в которых повествуется о прошлом, делятся на произведения «историчные» и «неисторичные». А.Г. Баканов, например, считает, что «наряду с подлинным историческим романом можно выделить условно-исторический и псевдоисторический роман. В произведениях первого рода история условна и служит сюжетно-образной почвой для идейных построений, далеко уходящих от непосредственного философского, социального и нравственного смысла конкретных эпизодов прошлого» [Баканов 1989: 35]. В псевдоисторическом романе картина истории примитивна, а иногда и умышленно или неумышленно некорректна. Примером могут являться произведения массовой беллетристики. Зачастую изображая прошлое в неоправданно идеализированной форме, они формируют антинаучные представления об истории и ложные представления об исторических деятелях [см. об этом Баканов: 1989: 51]. По нашему мнению, исторический роман, действительно, должен соответствовать ряду неоспоримых критериев, в том числе, не допускать искажений исторической правды и исторических фактов. Художественный вымысел уместен только в таком случае, если он не искажает историческую действительность и логически вписывается в нее.

Как справедливо писал А. Флейшман, исторический роман развивается согласно логике «повествовательного дискурса» («narrative discourse») [Fleischman 1971: 45], когда сюжетный каркас соответствует логике событий в их хронологии. При этом писатель ставит во главу угла категории, универсальные в эстетике и литературе – трагическое, комическое, сатирическое. На повествование в историческом романе оказывают влияние особенности характеров и сюжета, а также те средства, при помощи которых которыми писатель создает колорит эпохи и народа, и все представлено в эстетически «обработанной» форме.

В историческом романе история и вымысел взаимопроникают друг в друга. Английский исследователь Г. Баттерфилд в свое время писал о том, что историю невозможно понять и воссоздать, не прибегая к вымыслу. Он говорил о том, что

вымысел в историческом романе появляется из «вживания писателя в отображаемую эпоху; романист может воссоздать людей прошлого, если он проникнется их мироощущением и будет воспринимать жизнь, как они, если сумеет сделать прошлое областью своего сознания» [Цит. по: Fleischman 1971: 106]. По мнению Г. Баттерфилда, «романист не ограничивается простым воспроизведением прошлого, как художник – копированием природы, он не может описать прошлое, не выдав своего отношения к нему» [Цит. по: Fleischman 1971: 110].

Именно такие традиции художественного познания истории развивали английские писатели, творившие в жанре исторического романа в XIX в.

Исторический роман в английской литературе после Вальтера Скотта прошел поэтапное развитие благодаря таким писателям, как Чарльз Диккенс (Charles John Huffam Dickens, 1812–1870), Уильям Теккерей (William Makepeace Thackeray, 1811–1863), Эдвард Бульвер Литтон (Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton 1803–1873), Джордж Элиот (George Eliot, 1819–1890), Роберт Льюис Стивенсон (Robert Lois Stevenson, 1850–1894), Роберт Грейвз (Graves Robert Ranke, 1895–1985), Ивлин Во (Waugh Evelyn, 1903–1966), Джек Линдсей (Lindsey Jack, 1900–1990) и др.

Так, Эдвард Бульвер Литтон следуя принципу историко-социального бытовизма Скотта, сюжетно-повествовательно соединяет историю и частную жизнь. Однако он противопоставлял свой, как он говорил, «интеллектуальный подход» «живописному подходу» Скотта: «Сам Бульвер видел в себе не только ученика, но и продолжателя Вальтера Скотта. Он особо гордился своим «интеллектуальным» подходом к истории, в отличие от «живописного» подхода Скотта. Бульвер старательно документирует свои исторические романы, заботится о представителями современной ему историографии» [Елистратова 1955: 41].

Он уделял особенное внимание документам и сохранившимся свидетельствам, его интересовала прежде всего точность воспроизводимых деталей. Главенствующим в его произведениях становится мотив гибели цивилизации. Характерный пример – его роман «Последние дни Помпеи» (*The Last Days of Pompeii*, 1834), где через гибель города автор изобразил крах античной цивилизации в целом. Акцент в его романах делается на сильную личность. Исследователь Д. Симмонс писал о романах Бульвер Литтона как о произведениях, где «преобладает сильная личность» [Simmons 1973: 42]. Писатель безусловно внес большой вклад в развитие исторического романа, придав ему значительную интеллектуальность.

Новым в 30–40-е гг. XIX в. явилось углубление психологического начала в произведениях исторического жанра. Здесь необходимо назвать исторические романы У. Теккерея. Для Теккерея роман, как и для Скотта, – история нравов

эпохи, поданная при помощи образа героя, проживающего свое время как частное лицо.

Теккерей уходит от чрезмерной идеализации и романтизации прошлого, что было свойственно Скотту, в его произведениях очевидна ирония, которая делает ситуацию более реалистичной. Теккерей мастерски рисует психологические переживания героев из других эпох, например, в романах «Генри Эсмонд» (*The History of Henry Esmond*, 1852), «Виргинцы» (*The Virginians*, 1857–1859), а до этого – «Барри Линдон» (*The Luck of Barry Lyndon*, 1844).

Чарльз Диккенс, как и Вальтер Скотт, уделял большое внимание коллективным образам. Писатель пытался через собирательные образы увидеть основные вехи исторического процесса, например, в романе «Барнеби Радж» (*Barnaby Rudge*, 1841). В историческом романе Диккенса большое место принадлежит приключенческому началу, тайне, неожиданным совпадениям, что мы видим в «Повести о двух городах» (*A Tale of Two Cities*, 1859) – романе о Французской революции.

Впоследствии Джордж Элиот продолжила традицию В. Скотта детального воспроизведения исторического прошлого, обращаясь к переломным моментам в истории. Но в романе «Ромола» (*Romola*, 1866) она обращается прежде всего к психолого-этическим аспектам таких переходных периодов, в «Ромоле» – это позднее Возрождение. При этом прошлое является фоном, на котором писательница воспроизводит морально-этические переживания героев. Помимо всего прочего, она делает акцент на изображении истории не через политику, как чаще всего было у Скотта, а представляет ее как культурологическое обобщение.

Продолжая традицию изображения частной жизни в условиях катаклизма, свойственную Скотту и Теккерею, Томас Гарди (*Thomas Hardy*, 1840–1928) описывал трагическую судьбу своих героев, обнажая социальную основу психологических конфликтов. Большинство романов и рассказов Гарди посвятил крестьянам, но в историческом романе «Старший трубач полка» (*The Trumpet-Major*, 1880) писатель обращается к теме наполеоновских войн, и именно на фоне исторического события происходят события жизни героя. Гарди заслужил репутацию проницательного, но пессимистичного философа. Прекрасно владея материалом, он детально раскрывал трагедию крестьянства, угнетения бедных богатыми, резко критикуя виновников драматических событий. Самый известный роман писателя – «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей» (*Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented*, 1891). Автор анализирует психологическое состояние героев при помощи особых приемов описания: биографической ретроспективы, простоты характеров, справками из национальной истории, композицией, разнообразием языковых средств. Т. Гарди также мастерски создал словесный пейзаж.

К историческим произведениям обращался и Роберт Льюис Стивенсон, для которого смысл творчества – это «поиск «поэзии неведомого» в мире экзотики» [Себежко 1970: 7]. Стивенсон ищет идеал человека в быстро меняющемся мире. Он обращается ко времени войн Алой и Белой Роз в Англии XV в. в произведении «Черная стрела» (*The Black Arrow*, 1885 г.), к истории борьбы Шотландии за независимость с Англией в XVIII в. в романах «Похищенный» (*Kidnapped*, 1886) и «Катриона», (*Catriona*, 1891). Н.П. Михальская, как и многие литературоведы, называет творчество Стивенсона «неоромантическим» [Михальская 2007: 286]. Для творчества писателя характерны драматизм, обостренный психологизм, экзотические страны и пейзажи, порой и фантастические элементы. Н.П. Михальская писала: «В своих произведениях Стивенсон утверждает возможность реализации романтической мечты о жизни, в которой торжествует человеческое достоинство и высокие нравственные идеалы» [Михальская 2007: 286]. Стивенсон сознательно обращался к приемам романов В. Скотта, Дж. Смоллета и даже Д. Дефо, талантливо используя их приемы повествования, стремясь также спрятать себя за своими действующими лицами. Однако романтизм английской литературы начала XIX в. трансформировал в более сложный и многогранный художественный метод неоромантизма. Н.Я. Дьяконова писала: «Одинаково отвергая как релятивизм декадентов, чрезмерную изощренность их искусства, так и пессимистический эмпиризм натуралистов, он последовательно стремился воздать должное достоинству человека, не умаляя сложности его души, раскрывая ее многозначность и многогранность. Эту сложность он передавал в бурной динамике сюжета, в действии, движении и непрерывности изменений, в которых видел благородный смысл жизни и искусства» [Дьяконова 2001: 103]. Большею частью писателя интересовало приключение ради приключения, ему чужды были более глубокие мотивы приключенческого романа, как у Даниэля Дефо, а в историческом романе он отказывался от изображения больших общественных событий, ограничивая себя показом приключений героев, для которых история служит лишь фоном для изображения драматических ситуаций. Примером может служить роман «Черная стрела», действие которого происходит в XV в., в период войны Алой и Белой розы. На первый план в романе выходит приключенческая история главного героя – Шелтона, которая «вплетается» в историю Англии.

Исследователь Е.В. Сомова считает, что «опыт обращения к жанру «истории» В. Скотта, Э. Бульвер-Литтона, Ч. Кингсли, Ч. Диккенса, У. Теккерея показывает, что в английском историко-литературном процессе XIX в. наблюдается сближение исторической науки и художественного творчества. Историографическая и хронологическая точность, верность историческим фактам проникает в художественное повествование (У.Х. Эйнсворт, Э. Бульвер-Литтон, У. Коллинз,

Ч. Кингсли)» [Сомова 2015: 54]. Это становится возможным, благодаря в том числе и тому, что множественные раскопки в Греции и Италии способствовали организации историко-археологических работ и, как следствие, точному живописному и литературному воссозданию исторических событий.

В начале XX в. большое внимание приобрело «омассовление» социума, а вследствие этого омассовление политики и омассовление истории. Особенно это явление касается Англии. Большая масса среднего класса активизировалась в культурном аспекте. Литература отреагировала на это явление. Если мы обратимся к романам Герберта Уэлса (*Herbert George Wells*, 1866–1946) начала XX в, то увидим, что литература протестует против обыденности, инертности. Обыденность как таковая появилась в связи с возрастанием материального благополучия, появления людей, которые перестали голодать. Проблема жуткой бедности была решена, но при этом жизнь становилась однообразной, лишенной драматической проблематики.

В XX в. проблема маленького человека уже не столь актуальна. Отсюда появляется интерес к великой личности. К великой личности обращаются Бернард Шоу (*George Bernard Shaw*, 1856–1950) в пьесе «Святая Жанна» (*Saint Joan*, 1923), Роберт Грейвз (*Robert Ranke Graves*, 1895–1985) в своем романе «Я, Клавдий» (*I, Claudius*, 1934), Джон Осборн (*John Osborn*, 1929–1994) в пьесе «Лютер» (*Luther*, 1961) и другие писатели и драматурги. Особенно эта тенденция усилилась после Второй мировой войны, поскольку требовалось восстановить утраченные идеалы, показать великий героический пример из прошлого, проводя параллели с настоящим. Не удивительно, что писатели искали своих героев в античности.

На протяжении долгой истории английской литературы писатели проявляли интерес к античности, который возрос в литературе эпохи романтизма: вспомним Байрона («Осада Коринфа» (*The Siege of Corinth*, 1816), «Прометей» (*Prometheus*, 1816), «Сарданапал» (*Sardanapalus*, 1821), Шелли («Освобожденный Прометей» (*Prometheus Unbound*, 1819), «Адонис» (*Adonis*, 1821), «Эллада» (*Hellas*, 1821). В.Н. Чечелева утверждает, что «в Англии XIX в. все крупные художники слова в той или иной мере, с разными целями обращались к античности: Дж. Байрон, П.Б. Шелли, Д. Китс, Ли Хант и другие» [Чечелева 2008:1].

Например, Ч. Кингсли (*Charles Kingsley*; 1819–1875) в романе «Ипатия» (*Hipatia*, 1853) обращается к образу женщины-философа Ипатии, которую растерзали религиозные фанатики. В произведении воспроизводится столкновение христианской религии, иудаизма и неоплатонизма. Концепция истории Кингсли отличается тем, что писатель показывает обреченность языческой философии перед Христианством. Кингсли изображает смешение культуры в различии архитектурных стилей, в воссоздании быта и нравов города. Кингсли, отдавая

должное уму и образованности своей героини, обнаруживает пустоту и тщетность её духовной жизни без Христианства.

Определенное влияние Бульвер-Литтона очевидно в произведениях У. Коллинза (*William Wilkie Collins*, 1824–1889). Показателен в этом плане роман «Антонина, или Падение Рима» (*Antonina, or the Fall of Rome*, 1850), в котором воспроизводится история катастрофы в результате вторжения варваров в Рим. При этом автор постоянно делает отступления, дает исторические справки, цитирует древних и современных ему историков. Следуя традиции В. Скотта, развитию сюжета в романе способствует вымышленный персонаж. Великие исторические личности (Аларих и Гонорий) присутствуют эпизодически. Таким образом, писатель дает возможность увидеть читателю историю со стороны, глазами вымышленного героя, при этом, ход событий не противоречит реальной истории, и реальные исторические личности придают повествованию весомость.

Судя по интересу к истории В. Скотта, Ч. Диккенса, Э. Бульвер-Литтона, У. Теккерея, Ч. Кингсли, Э. Тrolлопа исторический роман демонстрирует явное сближение истории как науки и художественной литературы. Художественное повествование наполняется исторической точностью, соблюдается хронология, проявляется концепция историчности. В этом плане для нас показательны произведения Э. Бульвер-Литтона, Дж. П.Р. Джеймса, Ч. Кингсли, У. Коллинза, Н. Уайзмана, У.Х. Эйнсворта. Одновременно такие историографы, Т. Карлейл, Т. Макколей, Дж. Милль, Дж. Фруд вставляют в научное повествование детали описательного характера, уделяют внимание психологической подоплеке событий, пытаются рассуждать о нравственности, что сближает научные труды по истории с художественными произведениями.

В XX в. была предпринята серьезная попытка романизировать миф, каждый из авторов исторических романов стремился придать мифическому герою свойства, необходимые самому писателю для достижения цели написания произведения. У Так, Клавдий Грейвза является в романе мудрым беспристрастным историком, Ганнибал Линдсея – философом и политиком. Априори художественная литература, как и искусство в целом, неразрывно связана с мифологией, с совокупностью мифов, принадлежащих отдельным народам, определенным стадиям развития общества и всего человечества. В литературном процессе первой половины XX века сложилось особое понимание мифа, при котором миф, с одной стороны, обрел исторические черты, с другой стороны, был воспринят в своей самостоятельности как порождение далекого прошлого, которое освещает повторяющиеся закономерности в жизни человечества. По мнению Д.С. Лихачева, «любое познание через науку, через искусство, через любое человеческое сознание есть мифологизация» [Лихачев 1999: 7]. Мифологизация в литературе

– это не только художественный прием, но, в первую очередь, мироощущение автора.

Исследователь Н.А. Хренов говорит о том, что «если современная литература свидетельствует о возвращении к символу, то именно уже это обстоятельство можно считать аргументом в пользу нашего возвращения к мифу» [Хренов 2011: 127]. Наряду с мифологизацией происходят процессы демифологизации, которую мы понимаем как освобождение общественного сознания от присущих ему мифогенных представлений в процессе их интеллектуальной критики и культурно-исторического преодоления и ремифологизация. Е.М. Мелетинский писал: «В процессе демифологизации, по-видимому, сыграло свою роль взаимодействие традиции собственно мифологического повествования и всякого рода «быличек», центральными персонажами которых с самого начала были обыкновенные люди, порой безвестные и даже безымянные» [Мелетинский 1977]. Ремифологизация – направление в интерпретации мифа, стремящееся найти его связи с истинным бытием человека в мире. Сами по себе мифы испытали длительную эволюцию. М. Грабарь-Пассек утверждает: «Между тем, на развитие того или иного общеизвестного мифологического сюжета нередко оказывали влияние различные побочные версии, по какой-либо причине более соответствовавшие интересам и взглядам той эпохи, – когда этот сюжет заново подвергался литературной обработке и приобретал таким путем новую жизненную силу». [Грабарь-Пассек 1966: 9]. В основе ремифологизированной линии исследования лежит авторское отношение к объекту исследования. Писатели стремятся отбросить то наносное, неправдоподобное, что было приписано герою в процессе мифологизации и воссоздать изначальный образ вполне реального человека.

В середине XX в. к античности обращается Мэри Рено, и ее «работа» с античностью вписывается в традицию. Многие английские писатели пытались показать историческое прошлое, обращаясь к мифологическим сюжетам. Исторические романы Роберта Грейвза и Мэри Рено схожи в том, что в этих произведениях очевидно переплетение мифа и истории, при этом оба автора создают свой, авторский, мир.

В творчестве писательницы реализуется особенная концепция античной истории и античного человека. Для того, чтобы высветить вклад Рено в развитие английского исторического романа об античности, мы сопоставим ее творчество с творчеством писателей исторических романов классического периода, с писателями-современниками и посмотрим, как смотрится творчество Рено в контексте мировой традиции жанра.

Романы о Тесее, относящиеся к жанру историко-мифологических произведений, составляют значимую часть творчества Мэри Рено. Как известно, античная мифология оказывает огромное влияние не только на литературу и искусство

своей эпохи, но и на художественную жизнь всего мира. Миф служит не только ярким средством художественной образности, но и обладает философско-этическим потенциалом, и именно поэтому он становится важным элементом коммуникации различных культур, позволяющим в символической форме выражать современное содержание.

В диалогии о Тесее М. Рено наблюдается тенденция к демифолологизации известного цикла мифов. Это касается эпизодов, географии событий и персонажей мифа, которые рассматриваются с реалистической точки зрения и воссоздаются в их историческом правдоподобии. Основными механизмами демифологизации в романах о Тесее выступают: создание новых эпизодов; исключение эпизодов, не имеющих, с точки зрения автора, значения для развития сюжета; реалистические описания и использование аллюзий на известные современному читателю факты и явления. Современные М. Рено писатели и ее последователи часто заходят в демифологизации дальше. Так, например, писательница Джанет Уинтерсон (*Winterson Janette*, p. 1959) в своей исторической прозе «сосредоточена «не столько на происшедших событиях, сколько на процессе «рассказывания» о них». Исторические события представлены в произведении Дж. Уинтерсон иначе, чем в традиционном историческом романе; история выполняет скорее функцию фона, чем объекта изображения» [Тега 2015: 319].

Также романы Мэри Рено «Бык из моря» и «Царь должен умереть», как и трилогия об Александре Македонском, опираются на мифологическую теорию Роберта Грейвза и являются продолжением его художественной концепции.

Как видим, ценность исторических повествований Рено проявилась в изображении характеров реальных исторических личностей, которые пытаются сделать невозможное, личностей, которые своей волей к победе заражают всех вокруг и изменяют мир. Именно так она «прочитывает» известные мифы и предания. Своеобразие исторических романов М. Рено заключается в органичном сочетании исторического и легендарного планов, когда легенды получают обоснованное историческое истолкование, а трактовка легендарного начала позволяет ярче и объемнее дать психологические и нравственные характеристики исторических персонажей.

В отличие от Линдсея, Моэма и Грейвза, Мэри Рено акцентирует внимание на героическом начале своих персонажей. Однако при всем этом ее персонажи, будучи мифологическими героями и легендарными личностями, очеловечены при помощи воссоздания сложной сети обычных человеческих отношений, любви, ревности, сомнений, колебаний, ошибок и нравственных терзаний, сыновних и родительских чувств, – всего того, что присуще обычному человеку.

ГЛАВА 1. ТРАДИЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА В. СКОТТА И ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНИСТЫ XIX В. (Э. БУЛЬВЕР-ЛИТТОН, У. ТЕККЕРЕЙ, Ч. ДИККЕНС, ДЖ. ЭЛИОТ)

В данной главе представлены теоретические основы жанра исторического романа, определяется понятие «исторический роман», проводится типология исторического романа, рассматриваются исторические романы предшественников и современников Мэри Рено.

Когда Мэри Рено обратилась к созданию исторического романа, в британской литературе уже существовала крепкая национальная традиция жанра. Более того, к концу XX в. этот жанр претерпел определенную эволюцию, а его история уже насчитывала несколько модификаций.

На основании работ М.М. Бахтина, Б.Г. Реизова, А.А. Бельского, В.Г. Новиковой, В.В. Струкова, А.Г. Баканова и других можно обозначить определенные традиции английского исторического романа. Наиболее важные из них:

1. обращение к периоду истории страны, кардинально влияющему на ее судьбу;
2. широкий круг тем, по большей части нравственно-исторических, охватываемых писателями;
3. больший акцент на личности и изображение человека, чья судьба становится способом воспроизведения основных проявлений исторического процесса;
4. избегание крайностей, выбор героями и авторами «срединного» пути в истории.

Мэри Рено наследует традиции классиков жанра исторического романа в английской литературе: В. Скотта, У. Теккерея (*Thackeray William Makepeace*, 1811–1833), Ч. Диккена (*Charles Dickens*, 1812–1877), Э. Бульвера Литтона (*Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton*, 1803–1873), Дж. Элиот (*George Eliot*, 1819–1870). Однако в ее творчестве очевидно и то особенное, что отличает ее от плеяды английских исторических романистов XIX в. и вписывает в традицию жанра исторического романа XX в.

Историками литературы доказано, что в ключевые моменты истории обычно происходит повышение интереса к исторической литературе. Именно в переходные времена человек стремится найти в истории волнующие его ответы о том, как в дальнейшем будет развиваться человечество, сопоставить исторические ситуации с его действительностью и прийти к определенным выводам. Авторы исторических романов в подобные сложные времена как раз и стремятся ответить на запросы читателей о судьбах современников в свете исторической перспективы.

Продолжая сложившиеся традиции жанра, Мэри Рено создала свой собственный пласт литературы, увлекательный и своеобразный: на примере человека античного, своеобразно переплетая факты и вымысел, воссоздавая атмосферу античности, Рено размышляла о насущных проблемах, которые волновали ее современников в середине XX в.: человек и власть, роль личности в истории и роль народной массы, роль и значение политических институтов, судьбы демократии; наконец, судьба простого человека в условиях исторической динамики.

И.Г. Неупокоева писала, что необходимо «представить пути и художественный облик национальных литератур не как замкнутые в себе, но в том реальном историческом окружении, в тех реальных связях, в которых они формировались и развивались» [Неупокоева 1976: 239].

Исследователь Д. Дюришин утверждал: «Самый общий обзор исторически сложившихся и возможных группировок национальных литератур показывает, что при изучении литературных связей внутри подобных объединений необходимо учитывать разнообразные внелитературные факторы, а также их специфической взаимодействии» [Дюришин 1979: 246].

Английской национальной традицией жанра стал принцип «растворения» истории в частной жизненной практике героя, писатель смотрит на изображаемую эпоху одновременно изнутри и со стороны; художественно «растворяя» историю в судьбах своих персонажей и их сюжетных «реализациях»: Скотт – в социально-политической, Теккерей – в психолого-бытовой, Дж. Элиот – в культурологической. При этом у всех этих писателей весьма разные концепции истории и человека в ней.

1.1. Человек и история в романах В.Скотта и М. Рено

Основоположником исторического романа справедливо считается Вальтер Скотт. В начале XIX в. им были выработаны принципы, позволявшие создавать произведения, с одной стороны, передававшие своеобразие и узнаваемый отпечаток воспроизводимой эпохи прошлого, с другой – на примере прошлого обращавшие читателя к значительным проблемам своего времени. В. Скотт считал, что в историческом романе «весь секрет очарования заключается в искусстве, с которым автор, подобно второму Макферсону, использует сокровища старины, разбросанные повсюду, обогащая свое вялое и скудное воображение готовыми мотивами из недавнего прошлого родной страны и вводя в рассказ действительно существующих людей» [Скотт 2006: 8]. Расширив действие исторического романа путем ввода большого количества действующих лиц из разных со-

словий для воссоздания целостной картины жизни страны, писатель способствовал приданию художественному произведению о прошлом историко-социальной направленности. Б.Г. Реизов справедливо писал: «Вальтер Скотт необычайно расширил границы романа. Никогда еще роман не охватывал такого количества типов, сословий, классов и событий. Вместить в одно повествование жизнь всей страны, изобразить частные судьбы на фоне общественных катастроф, сплести жизнь обычного среднего человека с событиями государственной важности значило создать целую философию истории, проникнутую мыслью о единстве исторического процесса, о неразрывной связи частных интересов с интересами всего человеческого коллектива» [Реизов 1965: 24].

Как известно, В. Скотт создал прецедент художественного соединения исторической правды с вымыслом, считая, что «важнейшие человеческие страсти во всех своих проявлениях, а также и источники, которые их питают, являются общими для всех сословий, состояний, стран и эпох; отсюда следует, что хотя данное состояние общества влияет на мнения, образ мыслей и поступки людей, эти последние по самому своему существу чрезвычайно сходны между собой. Поэтому их чувства и страсти по своему характеру и по своей напряженности приближаются к нашим. И когда автор приступает к роману, то оказывается, что материал, которым он располагает, как языковой, так и историко-бытовой, в такой же мере принадлежит современности, как и эпохе, избранной им для изложения» [Бельский 1975: 27].

Рено, как и все исторические романисты после Скотта, также искусно сочетает факты и вымысел в своих произведениях, например, в трилогии об Александре Македонском. Однако когда писательница описывает детство и период взросления Александра, т.е. те периоды жизни македонского царя, о которых почти не осталось сведений, она многое домысливает и немало фантазирует, не выходя при этом за пределы устоявшегося понимания роли и значения Александра Македонского в истории античного мира. Что касается периода Персидского похода, который в центре изображения Рено и хорошо задокументирован, она предпочитает вести повествование от лица персонажа, который часть походов описывает только с чьих-то слов, а часть – исходя из своего собственного субъективного восприятия. Вероятно, писательница таким образом сознательно уходила от обвинений в неточности и попыталась посмотреть на известные факты по-новому, придав им личностный характер. При этом она различала символическую силу факта, который был достоверен, и факта, к которому она подходила путем логического умозаключения или воображения.

Как известно, в романах Вальтера Скотта на первый план выходят вымышленные герои, которые как бы «аккумулируют» основные приметы историче-

ского времени – социальные, политические, экономические, нравственные, этнографические и т.п., и приметы эти являются типичными для изображаемой эпохи и страны: «Скотт разворачивал летопись как бы с другого конца, начиная со страниц частных, малоизвестных и вымышленных» [Урнов 1989: 34]. Для творчества писателя характерно «изображение исторических событий сквозь восприятие частного вымышленного персонажа, ведущего любовную интригу романа, и тем самым соблюдение исторической точности вместе с сохранением обязательной романической интриги» [Бельский 1975: 27]. Для исторического романа Скотта особенно значим герой нового типа, которого Д.В. Затонский называл «межумочным свидетелем» [Затонский 1988: 66]. Такой герой помогает писателю более объективно раскрыть столкновение разных исторических сил в судьбе человека в связи с концепцией исторической необходимости.

Мэри Рено следует этой традиции. В романе «Последние капли вина» (*The Last of the Wine*, 1956) главный герой – вымышленное лицо, чья судьба разворачивается на фоне Пелопонесской войны и событий, связанных с правлением Перикла; глазами этого же героя мы видим Сократа и его школу, «присутствуем» при смерти философа. В конце книги мы читаем: «Эту книгу я нашел среди папирусов моего отца Мирона, которые перешли ко мне после его смерти. Я полагаю, это труд моего деда Алексия, внезапно умершего на охоте» [Рено 2007: 508]. Иначе говоря, М. Рено повествовательно организует роман как рассказ одного из учеников Сократа – вымышленного героя по имени Алексей. При этом в тексте нет намеренной стилизации под сочинения древних авторов, но все же ее повествователь «творит» в духе Платона и Ксенофонта, что придает произведению большую убедительность и «помещает» его в контекст того времени. Писательница стремится показать исторические события «изнутри», увлечь читателя духом эпохи, приблизить его к великим личностям, показать их в бытовых, жизненных ситуациях, в общении с современниками. Исторический процесс Мэри Рено показывает прежде всего через политическую борьбу.

Питер Вулф видит выражение политических взглядов Мэри Рено в следующем: «Политический идеал жизни как диалога или гражданского закона как продукта дискуссий между гражданами, выливается в демократию в блестящих доспехах» [Wolfe 1969: 126]. Писательница реализует этот идеал в своих романах. Так, как идеальное государство мы видим общину Журавлей в дилогии о Тесее и Афины Перикла в романе «Последние капли вина», где все граждане обладают равным политическим статусом.

В романах Мэри Рено отчетливо звучит идея идеального общественного устройства, равно как и мысль об «идеальном правителе». Однако в качестве главного героя М. Рено выбирает не философа, а воина (Алексий в «Последних

каплях вина») и актера (Никерат в «Маске Аполлона»), что позволяет воспроизвести прежде всего их рецепцию идей, господствующих в общественном сознании эпохи и, по Рено, наиболее ярко представленных в представлениях, ценностях, обычаях, привычках, нравах времени. Историзм заключается не в точном соответствии романа документам, а в воспроизведении духа и «души» эпохи.

Создавая историческое повествование, Рено также не могла обойтись без реальных (в ее случае – и легендарно-мифологических) исторических фигур. Писательница использовала зафиксированные факты жизни реально существовавших личностей – Сократа, Платона, Аристотеля, Симонида, Александра Великого. Так, Мэри Рено использовала труды Плутарха, когда писала о Тесее. Плутарх говорил о нем как о реально существовавшем правителе, демифологизируя его фигуру. Мэри Рено не вступает в противоречие с повествованием Плутарха. Она домысливает лишь моменты, связанные с психологией героя, его взрослением, например, период пребывания Тесея в Элевсине, о чем осталось мало свидетельств. Путешествию и пребыванию на Крите писательница придает легкий мистический ореол, направленный на подтверждение слов о том, что Тесей – сын Посейдона. Минотавр у Рено – не чудовище, а царевич, который стремится узурпировать власть.

Однако великая историческая личность у М. Рено, как у некоторых других ее предшественников и современников (Скотта, Теккерея, Диккенса, Моэма, Грейвза, Линдсея), может быть максимально приближенной к читателю и «вбирать» в себя целую историческую эпоху, неся ее основные приметы. Задача Рено в этом случае сложна: необходимо показать реально существовавшую историческую личность с разных сторон, продемонстрировать ее цельный характер, и одновременно воспроизвести как можно больше исторически значимых деталей и нюансов, чтобы при этом создать психологически убедительный романский образ прежде всего человека, а не героя. Здесь прослеживается стремление к воспроизведению исторической правды в ее интенциональных закономерностях.

Например, Тесей у Рено предстает обычным юношей с сильным характером и стремлением к победе. У него развито чувство товарищества, он горой встает за своих друзей. Как царь, он чувствует себя ответственным за свой народ в будущем. Именно поэтому он отправляется на Крит вместе с группой молодых афинян. Он человек со своими личными переживаниями. Так, он искренне и нежно любит Иполлиту, восхищается своим сыном, не может подавить в себе вспышки гнев, за которые потом раскаивается. Александр Македонский тоже рисуется человеком, которому не хватает человеческого тепла и которому нужно постоянно чувствовать поддержку: «Гэфестион был молод; он разделил потрясение Александра, когда льстецы, некогда усердные, стали держаться на расстоя-

нии. Самые победы Александра были для них теперь предостережением. В Македонии, с ее историей, он был отмечен опасностью, как пантера – яркими пятнами. Александр всегда презирал рабскую угодливость, но в нем жило желание быть любимым» [Рено 2006а: 523]. Этим объясняется его крепкая дружба с Гестифионом, с которым он делится мыслями и чувствами, в этом же контексте должна рассматриваться его привязанность к Багоасу.

Ценность исторических повествований Рено ясно проявилась в изображении характеров реальных исторических личностей, которые пытаются сделать невозможное, личностей, которые своей волей к победе заражают всех вокруг и изменяют мир. Именно так она «читает» образы из известных мифов и преданий. Своеобразие исторических романов М. Рено заключается в органичном сочетании исторического и легендарного планов, когда легенды получают обоснованное историческое истолкование, а трактовка легендарного начала позволяет ярче и объемнее дать психологические и нравственные характеристики исторических персонажей. В отличие от современников – Линдсея, Моэма и Грейвза, Мэри Рено акцентирует внимание на героическом начале своих персонажей. Однако при всем этом персонажи Рено, будучи мифологическими героями и легендарными личностями, очеловечены при помощи воссоздания сложной сети обычных человеческих отношений, любви, ревности, сомнений, колебаний, ошибок и нравственных терзаний, сыновних и родительских чувств, – всего того, что присуще обычному человеку.

В романах Мэри Рено прошлое реконструировано достаточно реально, но при этом она не занимается фактографически абсолютно точным воссозданием прошлого. Именно поэтому, например, у неё нет героев, являющихся профессиональными историками кроме, скажем, Каллисфена, который фигурирует в «Божественном пламени» (*«Fire From Heaven»*, 1969) как герой второго плана. Однако история «достраивается» Рено на крепком фундаменте имеющихся научных – археологических, культурологических, палеонтологических и пр. – сведений о Древней Греции. Она исторически весьма достоверно изображает общую расстановку классов, социально-политические отношения и конфликты античного времени. Рисуя картину ахейской Греции, подробно описывая природу и местность, восстанавливая менталитет античного человека, М. Рено следует традициям В. Скотта, стремившегося к детальному воспроизведению исторической эпохи в ее опорных историко-политических, культурологических и других приметах.

В число таких примет входят легенда и миф. Возьмем, например, романы Вальтера Скотта «Айвенго» и романы Мэри Рено о Тесее. Роман Скотта сообщает исторические сведения о жизни средневековой Англии, в нём соединяются рассказы о крестовом походе, ставшие едва ли не мифом, и загадочный сюжет

(тайна сына Седрика Сакса, тайна пилигрима, тайна Рыцаря, Лишённого Наследства, тайна Чёрного Рыцаря), роман соединяет в себе интригу, живописное зрелище и философское осмысление событий. Романического Ричарда Плантагенета, чей образ явно мифологизирован, больше всего привлекает жизнь простого странствующего рыцаря, ему дороже всего слава, которую он завоёвывает в одиночку своей твёрдой рукой и мечом, а не победа, одержанная во главе сотысячного войска. Это о нём Ревекка, наблюдающая из башни за сражением, говорит: «Он бросается в битву, точно на весёлый пир. Не одна сила мышц управляет его ударами – кажется, будто он всю свою душу вкладывает в каждый удар, наносимый врагу. Это страшное и величественное зрелище, когда рука и сердце одного человека побеждают сотни людей» [Скотт 2006: 155]. Истинный рыцарь Айвенго, не существовавший в действительности, и истинный рыцарь Ричард Львиное Сердце, чей исторический облик, мягко говоря, не вполне соответствовал романтическому образу легендарного короля, необходимы Вальтеру Скотту для воплощения в романе собственных идей, причём он прекрасно отдаёт себе отчёт в том, каков был реальный Ричард I.

А.А. Бельский говорил о том, что «новаторство Скотта проявилось ещё и в том, что в отличие от романа XVIII в., где судьба героя складывалась под влиянием случайного стечения обстоятельств, судьбы скоттовских героев тесно переплетены с крупными историческими событиями, обусловлены ими и, в свою очередь, действия персонажей оказывают влияние на ход исторических событий» [Бельский 1975: 15]. То же мы видим и у Мэри Рено: ее герои живут в эпоху великих исторических перемен, войн, завоеваний. Именно в переломные эпохи можно показать себя, заявить о себе миру, обрести многовековую славу, к которой стремятся герои исторического романа. Именно тогда проявляется характер героя и характер народа в целом. Б.М. Проскурнин пишет, что «роман Скотта произвел революцию в историческом жанре не только глубоким проникновением в прошлое, погружением в быт и нравы исторической эпохи. Он, будучи сыном XIX, аналитического, по Стендалю, века, заинтересовался закономерностями социально-исторического процесса, и поэтому его «исторический человек» – это центр пересечения и одновременного действия множества исторических, социальных, нравственных и психологических сил времени» [Проскурнин 2005: 28]. Именно этим мы можем объяснить повышенное внимание писателя к переломным моментам истории, когда аккумулируются исторические и политические силы, что придает произведениям особый драматизм. Переходы и переломы воспроизводятся писателем «прожитыми» персонажами, которые в свою очередь чаще всего рисуются в ситуациях внутренних борений, что драматизирует произведения писателя, так сказать, изнутри и создает столь свойственные

романам Скотта ситуации внешних и внутренних диалогов [Проскурнин 2005: 28].

С.А. Орлов отмечал, что в романах Вальтера Скотта «попутно с формальной интригой (любовная коллизия) развивается коллизия общественно-политическая, и она имеет решающее значение» [Орлов 1960: 355]. Мы видим аналогичную тенденцию и в романах Мэри Рено. Перед нами предстает жизнь Тесея, полная приключений, мы видим развитие его отношений с амазонкой Ипполитой, критскими царевнами Ариадной и Федрой. Однако все это происходит в контексте политических событий: падения Критской державы, объединения Аттики, нашествия сарматских племен на Аттику. При помощи этих сюжетных линий Рено отражает исторически важный переход от матриархата к патриархату. Тесей нарушает различные табу: он убивает священную для Элевсина свинью Файю, самовольно, не принужденный никем, отправляется на Крит, не слушая отца, похищает царицу амазонок. Он убивает Астериона-Минотавра, фактически уничтожая мужскую линию критских царей и обеих царевен увозит с собой. Он возвышает культ своего бога – бога своего рода – Посейдона. И за отступление от бога поплатился своим счастьем.

В первой половине XX в. большое влияние на восприятие мифа художниками и писателями оказывала политическая и общественная ситуация в Европе. Миф о Минотавре в этот период был метафорой, воплощавшей ужасы нацизма, политической диктатуры, войны и холокоста. Минотавр становится символом насилия, жестокости и смерти. Писательница намеренно изображает Минотавра человеком, показывая, что зло обрело человеческий облик, воплотилось в человеке. И Тесей побеждает Минотавра. Таким образом через судьбу героя, в том числе и перипетии личной жизни, автор рисует целую историческую эпоху, со всеми ее особенностями, событиями, на фоне которых проходит жизнь исторической личности или обычного человека и одновременно рисует яркую аллюзию к своему времени – эпоху трагических испытаний человека XX в.

Один из романов В. Скотта, «Талисман» (*The Talisman*, 1825), как и «Айвенго», относится к группе «средневековых» романов. Скотт в этом романе сосредоточивает повествование на конфликте характеров, когда воинственный рыцарь Ричард I, необузданный и благородный, образец рыцарства», встретившись с султаном Саладином, проявил «жестокость и несдержанность восточного султана», а Саладин «обнаружил крайнюю осмотрительность и благоразумие европейского государя» [Скотт 1965: 9]. Несмотря на то, что автор в предисловии заявляет: «Историческая правда, если она присутствует, сохранена только в изображении героев повествования» [Скотт, 1965: 13], это не означает, что он не стремится к историзму в целом. Факты истории и ее узловые моменты – в скоттовском понимании – подаются «растворенными» в характерах персонажей,

т.е. история приобретает характерологическое звучание, психологизируется и «приватизируется». В начале романа, например, писатель показывает Крестовый поход глазами Ричарда, добиваясь «многократного эффекта: с одной стороны, мы сразу же входим в характер отношений между руководителями похода, а с другой – мы погружаемся в характер самого Ричарда, входим в систему его ценностных ориентаций» [Проскурнин 1991: 59], которые суть история в ее бытовании, каким оно видится автору.

Аналогичную картину мы видим в дилогии Мэри Рено о Тесее, где повествование, в том числе о войнах и военных походах, организуется из точки зрения главного героя. Здесь можно провести аналогию с другим романом Рено «Персидский мальчик», в частности, с тем его эпизодом, где рассказывается о бунте в армии Александра Великого, воины которой, оказавшись на берегу реки Гидасп, отказываются идти дальше, так как мало кто из них верил в то, что они достигнут конца мира, как обещал им Александр. И только царь готов идти за своей мечтой: «Александром нравилось величие; наши дворцы, наши манеры показали ему, что это такое. Александром нравилось царствовать; перед ним расстилалась целая империя, ослабленная скверным управлением, – империя, едва почувывшая натяжение узды его сильной рукой. И наконец, у Александра было его Стремление. То горячее мгновение острой радости, что я испытал у Каспийских Врат, входя в новую, еще неведомую мне страну, Александр переживал постоянно: он жаждал узреть своими глазами все чудеса мира, воспетые в невероятных рассказах путешественников. Даже минута промедления может обернуться пыткой для тех, чья тяга к чему-то чересчур велика» [Рено 2005: 301]. Оба писателя показывают, что и Александр, и Ричард – это герои, опережающие свое время. Их историческое величие будет видно через века.

В романе «Талисман» противопоставляются восточная и западная цивилизация, что мы видим и в романах Рено: в дилогии «Тесей» Минойскому царству противопоставляются цивилизации Крита и Афин, а в трилогии об Александре мы видим противопоставления Греции и Персии. Но противопоставление здесь происходит во имя взаимного совершенствования. Герои Рено пытаются соединить эти два мира, прекратить их противостояние. Тесей говорит: «Есть мера во всем, – говорил я. – Я пришел не для того, чтобы оскорблять богиню – все мы ее дети. Но как нужны мужчина и женщина, чтобы сделать ребенка, так, чтобы сотворить мир, нужны богини и боги. Матерь Део рождает хлеб, но ее оплодотворяет семя бессмертного бога, а не смертного человека, обреченного на гибель. Вот будет зрелище, если устроить им свадьбу! А почему бы и нет? Бог шествует из Афин в ее родной дом со свадебными факелами, подобающими величию невесты, и предстает перед богиней в ее священном гроте; тем временем оба города поют и пируют» [Рено 2006б: 190-191].

И Скотт, и Рено не отказывают в определенной идеализации главным героям и их антагонистам: мы видим столь же идеализированные образы Саладина и Дария. Идеализация – это укрупнение, необходимо присутствующее в классическом историческом романе о смене эпох, вех, парадигм развития, т.е. в романе о движении истории, причем – прогрессивном движении. Мир и история предстают в романах Мэри Рено весьма логичными, последовательными и упорядоченными. Одни философские идеи, трансформируясь, порождают другие, на смену одним великим личностям в истории приходят следующие, и весь исторический процесс в целом подчиняется внутренним однонаправленным законам, определенной преемственности. При этом в выстраивании сюжета Рено ориентируется на миф. Кроме мифологического цикла о Тесее и Минотавре она включает в сюжет эпизоды из Фиванского и Троянского циклов. Так, в Трезене для царя поет Орфей, он поет об Агамемноне. Тесей в конце своей жизни встречается с царевичем Ахиллесом, для которого становится примером для подражания. В свою очередь, Ахиллес будет любимым героем Александра Македонского, и упоминания об Ахиллесе будут встречаться постоянно на протяжении трилогии об Александре. Одновременно в романах Рено, равно как и в романах ее великого предшественника, весьма сильно авантюрно-приключенческое начало, поскольку писателям важно показать героя в действии, в решительных поступках, в ситуациях «форс-мажора». Сказывается здесь и «генетическая основа» исторического романа, который берет свое начало в рыцарском романе и в том, что называют *romanse* (т.е. любовно-романтическое повествование). Б.М. Проскурнин пишет, что в поздних романах Скотта «авантюрно-приключенческое начало, безусловно, драматизирует повествование, «сгущает» обстоятельства и конфликтные отношения, открывая возможности более отчетливого выявления глубины характера героя» [Проскурнин 1991: 59]. Благодаря авантюрному сюжету, который вызывает интерес, читателю легче погрузиться в атмосферу воспроизводимого времени, острее почувствовать некоторые особенности изображаемой эпохи. Авантюрное начало характерно и для романов Мэри Рено. Повествование увлекательно, полно захватывающих сюжетов. Роман «Персидский мальчик», например, построен как описание полной приключений жизни евнуха Багоаса, которая разворачивается на фоне исторических событий: «Наше поместье в холмах к востоку от Суз принадлежало восьми поколениям моих предков, и мне было лишь десять лет, когда не по своей воле я покинул его, но уже тогда я начал постигать воинское искусство нашего рода, который, увы, на мне заканчивается» [Рено 2005: 7].

Все герои Вальтера Скотта попадают в сеть приключений, когда выходят из дома. Мы наблюдаем такую ситуацию в его романах «Роб Рой», «Айвенго», «Легенда о Монтрозе». Аналогичную тенденцию мы видим и в романах Мэри Рено

о Тесее и Александре. Это классическая форма романа приключенческого жанра с элементами романа-воспитания.

Нельзя не заметить, что в романах В. Скотта особую функцию выполняет пейзаж (очевидна жанрово-сюжетная «память» готического повествования): он приобретает аллегорический и сакральный смысл, являясь не только декорацией, но представляя собой важную составляющую истории, которая наделяет изображаемую местность особым символическим значением. В. Скотт писал: «Феодальный замок должен возвышаться во всем своем величии, художник должен изображать людей в костюмах и позах, свойственных эпохе; местность, которую художник избрал для изображения, должна быть передана со всеми своими особенностями, с возвышающимися утесами или стремительным падением водопада. Колорит также должен отличаться естественностью. Небо должно быть ясным или облачным, соответственно климату, а краски именно теми, которые преобладают в самой природе. В этих пределах законы искусства вынуждают художника строго следовать природе» [Скотт 1962: 28]. Мы видим в природе и мифологическое воплощение ее сил, и поэтическое олицетворение, и эмоциональное восприятие природы героями, и просто пейзажи. Природа может быть не только дружественной, но и враждебной: «Литература XIX–XX вв. постигала, однако, не только ситуации дружественного и благого единения человека и природы, но также их разлад и противостояние, которые освещались по-разному» [Хализев 1999: 135].

Пейзаж играет значительную роль в историческом романе Мэри Рено. В дилогии о Тесее он зачастую связан с морем – символом бога водной стихии – Посейдона – мифического отца Тесея: «Ночь выдалась тихой. Лунный свет лежал на водах пролива, негромко напевала ночная птица, тихий голосок ее булькал, словно вода, вытекающая из узкого горлышка. За горловиной и мысом пролив открывался в море. Укрытое горами море оставалось спокойным, тих был и воздух над ним» [Рено 2006б: 45]. В романе горы, море, лес – живые персонажи, способные чувствовать: «Величественная тень Олимпа, напозая на линию берега, гасила предвечернее сияние моря. Сумрак сгущался в дубраве; чаша за нею уже почернела. Между сумерками и ночью что-то двигалось» [Рено 2006а: 117]. Воспоминания Багоаса о детстве начинаются со слов: «Крепостной холм, истертый непогодой до складывающих его камней, был ровесником нашей семьи» [Рено 2005: 7]. Все эти метафоры олицетворения работают на воссоздание атмосферы эпохи, позволяет понять, чем живут персонажи, что их окружает. Поскольку Тесей считает себя в какой-то степени сыном Посейдона, поэтому море играет большую роль в его жизни, а Багоас, будучи весьма одиноким в этом мире, с грустью вспоминает о развалинах своего родового дома.

Подчеркнем, что в романах Рено по-разному решается задача исторической достоверности. Если о герое достаточно исторических сведений (например, в трилогии об Александре Македонском), то действие романа строго исторично по многим фактографическим и историко-политическим параметрам; если о персонаже имеются сведения в основном мифологического толка, то авторский художественный домысел очевидно превалирует (роман о Тесее). Аналогичная тенденция наблюдается в романах В. Скотта. Возьмем, например, «Роб Рой», говоря о котором Б.Г. Реизов отмечает, что Скотт воспринимался «не только романистом, но и историком, что в его романах на равных правах, не мешая друг другу, сосуществовали и правда и вымысел и что в этом и заключалось великое мастерство романиста: он «обманывал» читателя, заставляя глотать существовавшую в действительности правду, как ложь, и придуманную им ложь, как никогда не существовавшую правду» [Реизов 1971: 306].

События в романе «Роб Рой» происходят еще ближе к писателю по времени, в 1715 г., в напряженный период в истории и во внутривнутриполитическом положении Англии: тогда возник вопрос о приглашении на английский трон протестантской династии из Германии, но одновременно оживились и надежды на восстановление Стюартов с их католическими симпатиями. Мы видим жизнь шотландских гор, пограничной области между Шотландией и Англией. Главному герою Фрэнку Осбалдистону придется во многом изменить свои взгляды и мнения. На границе Англии и Шотландии молодой англичанин встречает Роб Роя – Роберта Кэмпбела, прозванного Роем за рыжий цвет волос. Кэмпбел – шотландский горец, реальное историческое лицо, глава отряда разбойников, занимавшихся набегами, грабежами и т.д., который в народных представлениях был своего рода шотландским Робинем Гудом. В романе он выступает защитником слабых и бедных, борцом за справедливость, врагом угнетателей простого народа. По сюжету, он спасает оклеветанного главного героя Фрэнка Осбалдистона от судебного преследования и возвращает ему честное имя. Он помогает вернуть похищенные предателем Рэшли важные документы и деньги, спасая от разорения клан Осбалдистонов. После разгрома мятежников-якобитов в 1715 г. Роб Рой спасает от смерти любимую девушку Фрэнка Диану и ее отца Вернона, участников заговора. Иначе говоря, Скотт идеализирует образ, опираясь на народно-литературную трактовку исторической личности, в коллективном сознании народа давно уже мифологизированную.

В романах Рено мы видим сходные моменты. Тесей спасает Ариадну от Астериона и исполняет последнюю просьбу ее отца, который желает избавиться от неизлечимой болезни и умереть от руки благородного героя. Он освобождает жителей Истма от разбойников, грабивших и убивавших их, позволяя им вздохнуть свободно. Александр Македонский проявляет благородство по отношению

к семье Дария, принимая их как своих гостей, а не как пленников. То есть писательница «плотно» идет за устоявшимся восприятием образов Тесея и Александра, в благородных поступках которых народ воплотил свои представления об идеальном царе-герое. Однако идеализация эта у обоих писателей умеренная. Она проявляется и в особенностях сюжета, строящегося на переплетении реального и вымышленного, при этом вымысел полностью подчинен авторской концепции прошлого и его истории. Это одна из особенностей исторического повествования, развившегося в английском историческом романе благодаря Скотту.

Повествование о прошлом у Рено, как и у Скотта, может быть и точным в подробностях, в изображении этнографических деталей, мелких примет времени, но одухотворено значительной обобщающей мыслью, что вписывает изображаемую и воображаемую ситуацию в широкую историческую перспективу. Вот как Мэри Рено описывает сцену приема послов в зале дворца в македонской Пелле: «В расписанной Зевксисом зале Персея, одном из парадных залов, где принимались почетные гости, управляющий дворцом присматривал за двумя рабами-фракийцами с синей татуировкой, расставлявшими маленькие столики с пирожными и вином. Послы сидели на почетных местах. На стене над ними Персей избавлял Андромеду от морского дракона» [Рено 2006а: 40–41]. Б.Г. Реизов в свое время писал: «Романы Вальтера Скотта основаны на историческом и этнографическом изучении страны; поэтому-то они и были восприняты современниками не только как художественное, но и как научное откровение» [Реизов 1965: 12]. Таким мы видим пиршественный зал замка Седрика Сакса в «Айвенго»: «Вся обстановка отличалась суровой саксонской простотой, которой гордился Седрик. Пол был сделан из глины с известью, сбитой в плотную массу, какую и поныне нередко можно встретить в наших амбарах. В одном конце зала пол был немного приподнят; на этом месте, называвшемся почетным помостом, могли сидеть только старшие члены семейства и наиболее уважаемые гости» [Скотт 2006: 23–24].

Так и М. Рено со скрупулезной точностью, по известным источникам, воспроизводит античную эпоху в деталях быта, обычаев, нравов и, в последнюю очередь, политической истории, тем самым погружая читателя прежде всего в культурную атмосферу эпохи. Так, например, она описывает интерьеры: «Старомодный ночник, разрисованный фигурками мальчиков, катающих обручи и наблюдающих за петушиными боями, слабо горел на подставке» [Рено 2006б: 7]; доспехи: «На шлеме колыхался гребень из красных и белых конских волос, на свободно вращающихся нащечниках вычеканены львы. На щите искусно нарисован бегущий вепрь» [Рено 2006б: 11]; дворцы: «Я шел вдоль колоннады,

плитки на полу складывались в изображения волн и зубцов; слева высились колонны из резного кедра, справа тянулся фриз, на котором грифоны преследовали оленя» [Рено 2006а: 164]; трущобы: «Поселенцы ютились в любом месте, где можно составить несколько досок и накрыть сверху кожей вместо кровли» [Рено 2006в: 10].

Очевидна переключка с подобным описанием у Вальтера Скотта: «В противоположных концах зала находились огромные очаги, их трубы были устроены так плохо, что большая часть дыма оставалась в помещении.» [Скотт 2006: 23].

Описание Скотта изобилует деталями, которые характеризуют как самого героя, так и исторический период. К тому же стремится и Мэри Рено. Сравним описание героев. Скотт пишет об Айвенго: «Насколько можно было судить о человеке, закованном в боевые доспехи, новый боец был немногим выше среднего роста и казался скорее хрупкого, чем крепкого телосложения. На нем был стальной панцирь с богатой золотой насечкой; девиз на его щите изображал молодой дуб, вырванный с корнем; под ним была надпись на испанском языке: «Desdichado», что означает «Лишенный наследства» [Скотт 2006: 53]. Скотт не представляет Айвенго великолепным героем богатырского телосложения – это обычный человек, который добивается всего в жизни, благодаря своей честности, отваге и порядочности. Аналогично Мэри Рено представляет Тесея. Это обычный смертный, не вполне довольный своей внешностью: «Шло время, я подрастал, но так и не догнал сверстников, а борцовская площадка приносила мне одни огорчения, поскольку даже юноши младше меня на целый год могли оторвать меня от земли. Я более не надеялся дорасти до четырех локтей; во мне и до трех с половиной не было, а ведь уже близилось мое шестнадцатилетие» [Рено 2006а: 49].

Однако «бытовизм» Скотта отличается от описания быта у Рено. У Скотта детальное изображение вещей ведет большей частью к воспроизведению колорита эпохи, а у Рено описание деталей быта заставляет читателя почувствовать себя включенным в эпоху, увидеть ее своими глазами: «Старомодный ночник, разрисованный фигурками мальчиков, катающих обручи и наблюдающих за петушиными боями, слабо горел на подставке. Сумрак, в котором ребенок заснул, рассеялся; только холодный резкий свет луны падал сквозь высокое окно, пятная желтый мраморный пол голубым. Он одернул одеяло, чтобы взглянуть на змею и удостовериться, что та безобидна. Мать говорила ему, что пестрых змей, чьи спины похожи на тканую кайму, не следует трогать. Но все было в порядке, змея оказалась бледно-коричневой с серым брюшком, гладкой, как полированная эмаль» [Рено 2006а: 7].

События частной жизни в ее романах, как и в романах В. Скотта, переплетены с важными событиями в жизни страны, а потому сложность сюжета, как и

в романах В. Скотта, обусловлена сложностью жизни в воспроизводимую историческую эпоху и многообразием ее связей с частным существованием человека. Именно поэтому, как правило, она смотрит на воссоздаваемый античный мир глазами главного героя, который как бы заново вместе с читателем проживает и переживает историю. Зачастую повествование ведется от лица персонажа, который является вымышленным или чье реальное существование находится под вопросом (Багоас), а то и от лица героя, детали жизни которого мифологизированы настолько, что не кажутся реальными, поскольку о нем осталось мало сведений. Это заставляет Рено за счет воспроизведения глубины психологических и нравственных переживаний персонажа «очеловечивать» его и таким образом, с одной стороны, «заставить» читателя поверить в реальность существования персонажа (допустить такую возможность), а с другой – оживить обстановку, в которой происходит действие. Вот как Мэри Рено описывает смерть Дария глазами Багоаса: «В мгновение ока нашими душами завладел страшный, смертельный ужас: поверженный царь, брошенный шатер, незнакомый черный лес, полный диких тварей и врагов... Хочу надеяться, что мы плакали о нем; с каждым прошедшим годом мне все проще верить в это. Мы кричали в голос посреди ночи, пьяные от страха и горя, как плакальщики на похоронах, мы сливали голоса в общий вой, не различая собственного стога среди чужих» [Рено 2005: 156].

Кроме этого, то обстоятельство, что история подается через видение персонажей, позволяет Рено избежать возможных обвинений в исторических ошибках и одновременно придает всему повествованию персоналистический характер, что создает еще больший эффект правдоподобия и достоверности. Автор стремится представить событие в свете понимания и видения персонажем, указывая на то, что его мнение может быть субъективным, и если все это происходило не так, то в этом «виновен» персонаж, который передал все увиденное именно так, а не иначе. Однако ощущая ограниченность персонажа в понимании серьезных знаковых событий, она нарочито показывает, как это же событие видят другие действующие лица романа. Для поэтики романов М. Рено принципиально важно то, что к одной и той же эпохе, событию, историческому лицу она может неоднократно возвращаться при помощи «точек зрения» разных персонажей. Так, мы видим переговоры в Пелле глазами Демосфена, Филиппа и Александра. Демосфен очень неуверен в себе, он не чувствует свою правоту, и Рено рисует это, описывая его состояние: «Нос опять заложило, пришлось высморкаться в плащ – пол был слишком вызывающе изукрашен. Что, если из носа потечет во время выступления?» [Рено 2006б: 125]. Филипп явно потешается над ситуацией, видя свое превосходство, однако демонстрирует свое великодушие: «Мой гость, не торопитесь. Не надо беспокоиться, через пару минут дыхание вернется к вам» [Рено 2006б: 129]. Александр же чувствует себя уверенно, он хозяин положения,

он знает, что все, что произносит Демосфен – ложь: «Мальчик чуть наклонил голову к левому плечу. Серые глаза, широко открытые, оценивали его позор и страх» [Рено 2006б: 129]. При всем том центральной остается точка зрения сюжетно доминирующей исторической личности, что и свойственно всей трилогии об Александре Македонском.

В этом плане у М. Рено личностное играет важную роль наряду с социальным и политическим, поскольку и личностное (субъективное) окрашено авторской исторической интенциональностью, т.е. ее стремлением дать ощущение исторического прошлого в его объеме. Кроме того, личностное сопрягает социальное, политическое и историческое и соединяет прошлое с настоящим (особенно тогда, когда речь идет о вечных человеческих ценностях – любви, дружбе, семейной привязанности). Герои исходят прежде всего из личных побуждений, вот почему автор столь основательно проникает в их психологию, тем самым приближая их к читателю.

Так, Тесей отправляется на Крит, повинувшись внутреннему голосу, который он называет «голосом Посейдона», но это также голос его совести. Он понимает, что если поступит не так, как ему подсказывает сердце, он будет жалеть об этом всю жизнь, а боги отвернутся от его рода: «Я прислушался, приборой говорил мне: «Делай как угодно, сын Эгея. Видишь – там твой отец. Забудь мой голос, ты более его не услышишь, и учись править, как он. Ты свободен, и ты не мой сын, если сам не хочешь быть им» [Рено 2006б: 219].

Подход Рено к истории неизбежно персонализирован: она «достраивает» не только культурно-историческую эпоху, но и внутренний мир, психологию, интеллектуальный мир персонажей. С одной стороны, Рено создала образы исторических персонажей такими, что они гармонично вписываются в представления о Древней Греции, имеющиеся у человека XX в. А с другой – и Александр, и Тесей представляются вполне соответствующими современным стандартам юношами со своими нравственными поисками в переломные моменты жизни, они решают проблемы, свойственные их возрасту, они, как это бывает обычно с молодыми людьми, ищут себя.

По сути дела, повествуя об античности, Рено пишет о вечном: о любви, о войне, о верности, о семье и т. д. Писательница выделяет ключевые темы, вечные во все времена, и ищет их отражение в индивидуальных судьбах воспроизводимых ею античных персонажей. Конечно, в отличие от Тесея, современные молодые люди не ищут любви у богов и не ставят победу в бою с быком выше всего потому, что боги улыбнутся победителю. Однако любовь Тесея к Иполите, попытка утвердиться в жизни, его отношения с отцом – всё это из сферы вечных вопросов жизни. Тесей говорит: «Рождаясь, мы спрашиваем – почему?

Этим же вопросом мы и заканчиваем свою жизнь. Такими сотворили нас боги» [Рено 2006б:719].

Рено, как уже говорилось, отчасти идеализирует античность. Она считала, что в Древней Греции люди жили правильнее, потому что их чувства были настоящими, они не интриговали, не дорожили благами цивилизации так, как современные люди, не боялись идти в бой, были ближе к природе и жили в гармонии с ней. Разумеется, среди ее героев есть предатели и злодеи, она изображает ужасы войны, семейные неурядицы и природные катаклизмы. Однако она не написала бы девять романов и научно-исследовательскую работу о Древней Греции, если бы не любила эту эпоху. А когда любишь – идеализируешь. Писательница хочет во что бы то ни стало донести до читателя: время Эллады было потрясающим временем как великого, так и низкого, а потому нам есть чему поучиться у него.

По мнению писательницы, и здесь особенно ощутимо влияние Скотта, история является учителем, чей урок должно основательно постичь. Вот почему в ее романах обязательны ситуации ученичества и образ идеального учителя. Во всех романах о Древней Греции Рено уделяет особое внимание детству и образованию главного героя. Так, например, образ Сократа играет важнейшую роль в романе «Последние капли вина»: он является учителем и примером для главного героя Алексия, его друга Лисия и юного Платона. Платон, второстепенный персонаж в этом романе, появляется в более важном качестве – также в роли учителя – в романе «Маска Аполлона». В романе «Божественное пламя» Рено живописует юность Александра Великого, обращая внимание не только на его отношения с родителями, но и на обучение у Аристотеля, чье влияние он чувствовал на протяжении всей жизни. Это отражено во втором романе трилогии об Александре Македонском «Персидский мальчик» Александр говорит про Аристотеля: «Именно он рассказал мне, к чему следует стремиться душе; он преподавал мне искусство врачевателя, с помощью коего я уже спас несколько жизней; научил взирать на мир природы, и это обогатило мою жизнь» [Рено 2005: 310].

Идея учительства развивается и в дилогии о Тесее. В романе «Царь должен умереть» Тесей – одновременно ученик и учитель. Он самоучка, который учится на своих ошибках, и учитель для других: для тех молодых афинян и афинянок, с кем он отправляется на Крит, а его школа – это Бычий двор. В романе «Бык из моря» кентавр Хирон – мудрый учитель, который является авторитетом для Тесея, его друга Пиритоя и Ахиллеса, появляющегося в качестве духовного преемника главного героя в конце романа. В «Певце славы» Симонид вдохновлен певцом Клеобисом, который учит его не только поэмам Гомера, но и искусству сочинительства и моральным принципам, необходимым в жизни, без которых не-

возможно творить. В свою очередь, Симонид становится учителем для племянника Бассилада, который переходит от устного рассказывания героических поэм к их записям. Необходимо особо подчеркнуть, что взаимоотношения Симонида и Бассилада представляются для Рено идеальными. Мы можем наблюдать аналогичную тенденцию описания идеальных отношений – между друзьями, учителем и учеником и в других романах писательницы. Такова дружба Тесея и Пирифоя, Александра и Гефестиона, Алексия и Лисия. При этом писательница никогда не забывает о классической трактовке мифа и истории.

Следует подчеркнуть, что в большинстве романов Скотта тоже есть пара ученик – учитель, правда, в более широком смысле. Примером могут стать романы «Пуритане» и «Уэверли», где герои – «новички» в социально-политической ситуации, и для того, чтобы «ввести» их в эту историю, создается образ зрелого, мудрого, опытного человека, который выполняет функции своеобразного наставника. Этот образ облегчает автору задачу введения социально-политического материала. Иначе говоря, здесь мы видим элемент *Bildungsroman*, романа воспитания, вхождения в жизнь и познания жизни молодым человеком, который сочетается с историческим романом, то есть повествованием о важнейшем этапе в истории страны и народа. М.М. Бахтин говорит о том, что в романе воспитания «прежде всего необходимо строго выделить момент существенного становления человека» [Бахтин 1979: 199].

Именно такой момент является решающим в жизни Фрэнка Осбалдистона в романе «Роб Рой» и в романах Рено об Александре, когда герой становится царем, и о Тесее, когда он принимает решение отправиться на Крит. М.М. Бахтин утверждает: «Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как роман становления человека» [Бахтин 1979: 199]. Названные выше романы Скотта и Рено повествуют именно о становлении личности. В них нет готового героя, рисуется процесс его становления как правителя у Рено и как зрелого человека, личности у Скотта. Как известно, Бахтин выделял тип такого романа, в котором «становление человека дается в неразрывной связи с историческим становлением. Становление человека совершается в реальном историческом времени с его необходимостью, с его полнотой, с его будущим, с его глубокой хронологичностью» [Бахтин 1979: 202]. Именно к такому типу вполне логично отнести романы Скотта и Рено. Бахтин пишет также, что в таких романах «становление человека носит иной характер. Это уже не его частное дело. Он становится вместе с миром, отражает в себе историческое становление самого мира. Он уже не внутри эпохи, а на рубеже двух эпох, в точке перехода

от одной к другой. Этот переход совершается в нем и через него. Он принужден становиться новым, небывалым еще типом человека. Дело идет именно о становлении нового человека; организующая сила будущего здесь поэтому чрезвычайно велика, притом, конечно, не приватно-биографического, а исторического будущего. Меняются как раз устои мира, и человеку приходится меняться вместе с ними. Понятно, что в таком романе становления во весь рост встанут проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости и проблема творческой инициативности. Образ становящегося человека начинает преодолевать здесь свой приватный характер (конечно, до известных пределов) и выходит в совершенно иную, просторную сферу исторического бытия» [Бахтин 1979: 203].

Мэри Рено ставила во главу угла личность человека, и именно через личность в ее романах воспринимается эпоха. Здесь она идет за традицией: благодаря Скотту, в изображении центрального героя в историческом романе утвердился принцип демократизации; история дается через судьбу простого человека; одновременно по-новому решается и проблема героизма. Вот почему Тесей и Александр – хотя и цари, но «очеловечены», даны в «человеческом измерении». Тесей видит себя таким: «Среди дворцовых детей я был младшим, и мне никогда не приходило в голову сравнивать себя с другими. Вернувшись домой, я принялся оглядываться, разузнавать возраст остальных и насчитал семерых мальчишек, рожденных той же весной. Лишь один из них оказался ниже меня. Нашлись даже девчонки повыше меня ростом. Я притих и начал задумываться» [Рено 2006б: 35]. Кроме того – и в этом тоже видится демократизация – вожди у Скотта потому и вожди, что «питаются» народными силами, вырастают из народа. Д. Урнов пишет о трансформации образа народа на примере одного из героев Скотта: «Народ, угнетаемый корыстолюбивыми феодалами, – таков стержневой образ романа, складывающийся из многих лиц, в том числе народного заступника Робина Гуда, выведенного под именем Локсли» [Урнов 1990: 22]. Тесей Мэри Рено – это тоже герой, выросший из народа для борьбы с диктатурой Крита: «А мне казалось, что я гляжу на врага, плюнувшего мне в лицо перед народом; пальцы мои сами тянулись к его глотке, как было во время моей борьбы с Керкионом» [Рено 2006б: 217]

Б.Г. Реизов считает, что для Скотта важен «нравственный смысл исторического процесса» [Реизов 1965: 177], когда деятельность исторического лица подчинена требованиям долга и справедливости. И действительно, в романе «Айвенго» читаем: «Господь, читающий в наших сердцах, никогда не благословит преступление, под каким бы прекрасным предлогом оно ни совершалось. Мы не должны творить зла, даже если оно обещает привести нас к добру» [Скотт

2006:116]. В то же время В. Скотт отказывается от категории судьбы, рока, стремясь увидеть в историческом процессе целесообразность и закономерность движения вперед. Наиболее ярко это видно в описании столкновения двух цивилизаций: «Норманнское завоевание, ставшее чудовищным злосчастьем и катастрофой для тех, кому довелось его пережить, в конечном счете, сделало Англию более цивилизованной и более могущественной страной... В истории немало случаев, когда по воле Господней великое добро проистекало из того, что на первый взгляд представляется чернейшим злом» [Скотт 2005: 70].

У Скотта мощно дана нравственно-дидактическая сторона, социально-исторического процесса и существования человека в нем. Вызывая «призраки минувшего», Скотт не ждет от них ничего, кроме помощи в достижении законов истории, знание которых позволило бы ему нарисовать цельную картину жизни [Затонский 1973: 113]. Писатель избегает крайностей, в связи с чем Д.В.Затонский отмечал: «Писатель отступает на несколько шагов, чтобы обозреть «поле своего сражения», увидеть в движении, в становлении то, что уже завершилось. <...> Скотт выходит из потока и воспринимает историю как нечто вне его существующее, объективное, уже свершившееся» [Затонский 1973: 114]. Потому центральный герой и «серединен» у Скотта, что воплощает умеренность, отказ от крайностей. Скотт говорит: «Раз и навсегда я должен извиниться перед читателями, ищущими в романах одной забавы в том, что мучаю их так долго утратившей всякий интерес политикой, вигами и тори, ганноверцами и якобитами. Но иначе я не могу обещать им, что мой рассказ будет удобопонятен, не говоря уже о его правдоподобности. Для обоснования своего действия мой роман требует изложения побуждений, а побуждения обязательно рождались из чувств, предрассудков и понятий своего времени» [Скотт 2006: 78]. И здесь нельзя не согласиться с исследователем:

«Скотту нужно было поставить человека в контекст эпохи, показать его обусловленность и его самобытность, вывести его поступки из побуждений, а те, в свою очередь, из особенностей времени вообще и из той конкретной идейной атмосферы, географической обстановки, экономической ситуации, в которой человек жил, воспитывался, формировался» [Затонский 1973: 116].

Мэри Рено со Скоттом объединяет генетическая связь, поскольку писательница писала также о великих исторических событиях и великих людях ушедших эпох. В романах Рено, в центр которых поставлено историческое лицо, так же внимание уделяется необходимости следовать долгу и справедливости. Если герой поступает неправильно, удача и боги отворачиваются от него, хотя Рено не говорит прямо о божественном вмешательстве. В каждом из романов мы видим столкновение цивилизаций: эллины и минойцы, греки и персы, афиняне и спартанцы.

Мэри Рено удалось скрупулёзно воссоздать атмосферу эллинистического мира, несмотря на отсутствие формального исторического образования. Историческая достоверность её произведений нередко критикуется, впрочем Рено никогда не скрывала, что достраивала повествование, опираясь на своё воображение. В развёрнутых послесловиях в конце своих книг она проводила черту между тем, что основано на исторических источниках и тем, что основывалось лишь на домыслах автора (мотивы персонажей, особенности их характеров).

1.2. Изображение античности в романах Э. Бульвер-Литтона и М. Рено

Вальтер Скотт, помимо истории Англии и Шотландии нового времени, обращался к Средневековью. Эдвард Бульвер Литтон был одним из первых романистов в английской литературе, кто писал об античности. Поскольку исследуемые романы М. Рено посвящены античности, чтобы лучше и ярче увидеть особенности художественной реконструкции античности у нее, мы рассмотрим то, как работал с античностью ее предшественник Бульвер Литтон, и попытаемся увидеть общее и индивидуально своеобразное в трактовке античности и в ее художественной реконструкции.

В исторических романах Э. Бульвер Литтон прежде всего исследует вопросы смены эпох как условие прогресса. Аналогичное стремление мы видим и у Мэри Рено: ее герои живут в переходные эпохи (Тесей – в эпоху смены матриархата патриархатом, утверждения власти Афин над Аттикой и падения Крита, Александр – в эпоху свержения персидского ига, утверждения эллинизма в Средиземноморье). Бульвер Литтон считал принципиальной хронологическую точность, поэтому плотно опирается на исторические исследования. Например, писатель выражал благодарность английскому историку Генри Клинтону, автору «Анналов эллинизма». По мнению писателя, Г. Клинтон относится к тем немногим ученым, для которых история не предстает как «сухая хронология, механическое перечисление фактов» [http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=2499804]. Писатель считал, что «несомненная эрудиция и индуктивный метод рассуждений Г. Клинтона позволяет ему выстроить точную хронологию фактов, сохранившихся в относительно немногочисленных источниках» [http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=2499804].

Самый известный роман Бульвер-Литтона – «Последний день Помпей». Во время работы над ним писатель тщательно исследовал работы Тацита, Плиния Младшего, Диона Кассия, а также артефакты, которые были найдены при археологических раскопках в Помпеях. При этом он сопоставлял свой «интеллектуальный» подход к историческому роману с «живописным» подходом Скотта

[Rance 1975: 42]. Вслед за Скоттом, о «живописном» подходе к истории можно говорить у Мэри Рено, поскольку писательница хотя и уделяла большое внимание научным исследованиям и опиралась на исторические факты, при этом демифологизировала историческое повествование, уделяла внимание прежде всего психологическим переживаниям героев, а также допускала в определенной степени романтизацию и идеализацию протагониста, как это можно увидеть в дилогии о Тесее и романах об Александре Македонском, однако повествование у Рено – в духе XX в. – мало описательно. Здесь если и есть живописность, то иная, другая, нежели у Скотта. В произведениях Рено мы видим зримую деталь, а не пространные описания.

В литературе XX в., как утверждает Д.В. Затонский, «образность, метафорика, иносказание – не самоцель, но в равной мере и не украшение идеи, не изящная для нее упаковка; они – форма ее существования, вне которой она прекратила бы быть идеей художественной, поэтической» [Затонский 1988: 71–72]. В XIX же в., по мнению критика, описание было чересчур детальным, писатель не упускал ни одной мелочи, чтобы воссоздать чей-то облик или декорацию: «Так, в «Айвенго» есть сцена: ночной ужин в замке, входит какой-то незнакомец. Вальтер Скотт превосходно описывает его наружность, его платье, но совершает ошибку, описывая также его башмаки и чулки. Когда вечером сидишь за столом и кто-то входит в комнату, видны только его туловище и голова. Вздумай мы описать его ноги – в комнату ворвется дневной свет, и вся сцена утратит ночной колорит. По представлениям того времени, Скотт не совершил ошибки, увлекшись описаниями; для него важнее описать башмаки и чулки, чем не нарушить «конвенцию» [Затонский 1988: 77].

Бульвер-Литтон изображает кризис сознания накануне краха античного мира. Н.С. Бочкарева говорит о том, что «основным способом преодоления кризисного сознания становится для персонажа современного романа исповедь как «полное и завершенное самообнажение» в слове» [Бочкарева 2011: 270]. Это мы видим в романе Рено «Тесей», когда герой в конце своего жизненного пути подводит итоги своей жизни. Однако это характерно и для Бульвер-Литтона. Автор воспроизводит кризис нравственного сознания римской культуры. В этом смысле герой романа Главк предстает как идеал, рисуемый на основе контраста между кризисом нравственности и внешней красотой. Бульвер-Литтон здесь опирается на авторитет Петрония и Апулея, хотя ярко осмысляет период кризиса римской цивилизации.

Он продолжил линию Скотта, изображая ситуацию внутреннего кризиса и борьбы героев в обостренных исторических обстоятельствах. Так, события романа «Последний день Помпей» происходят в период правления императора Тита, когда Рим достигает апогея своего развития как социокультурное явление.

Писатель стремится, с одной стороны, продемонстрировать неотвратимое движение античной цивилизации к концу, с другой – показать Помпеи как образчик этой цивилизации. Бульвер-Литтон утверждает: «Ужасная судьба Помпеи может показаться лишь частным крушением в обширных морях имперских колебаний и катастроф, но она наиболее ярко воплощает идею временной ограниченности любого исторического периода» [Lytton 1885: viii]. Писатель изображает город как микромодель всей Римской империи: «the miniature of the civilization», «a model of the whole empire» [Lytton 1985: 10], он употребляет метафоры (a toy, a plaything, a showbox), тем самым стремясь показать всю «игрушечность» города, который выглядит хрупким перед природной стихией. Боги на время скрыли город, чтобы в будущем явить его потомкам как чудо. Помпеи напоминали игрушечный город в стеклянном ларце, где «в тесном пространстве, ограниченном городскими стенами, были сосредоточены образцы всех даров, которые роскошь может предложить могуществу», где, «словно по прихоти богов, была представлена величайшая империя» [Lytton 1985: 10]. Писатель показывает, что величайшие творения рук человека могут быть разрушены в один миг, тем самым подчеркивая хрупкость человеческой жизни и то, что на все воля Божья.

В романах Мэри Рено мы видим крах правления Тесея, крах македонской империи, которая рушится после смерти Александра. Вместе с тем, Рено показывает, что, несмотря на то, что судьба неотвратима, после великих людей остается то, что они создавали в своей жизни, о них вспоминают с уважением и любовью, их величие остается после их смерти, их дело живет, переходя из поколения в поколение. Так, мы видим в конце романа о Тесее мальчика, который с восторгом в глазах смотрит на старого царя, – это Ахилл. Слава и доблесть в ее романах переходит от одного поколения к другому, ее античный мир живет и процветает: Мэри Рено нигде в своих романах не показывает крах античной цивилизации в целом.

Аналогичные тенденции можно обнаружить и в романах Рено об Александре Македонском. История жизни Александра Македонского предстает в трилогии во всей трагичности и мощи, поскольку писательница воссоздала прошлое этого царя прежде всего как трагедию, «переплетая» вымысел и исторические факты. По Рено, трагедия Александра в том, что власть разрушила его как человека, как любимого и любящего мужчину, что политика победила мораль, а общественное одержало победу над частным. Александр, по Рено, стремится создать идеальное общество в своей империи, какое удалось создать Тесею в общине молодых афинян на Крите. Александр со своей армией пытается нести цивилизацию миру, но терпит крах как человек и как политик. Историк С.И. Ковалев справедливо объясняет причины распада державы Александра следующими

причинами: «Слишком пестра и непрочна была империя Александра, и не осталось после него человека, который хотя бы в отдаленной степени мог сравниться с ним» [Ковалев 1937: 112]. Немецкий историк Ф. Шахермайр говорит о том, что «умирая, Александр хотел оставить свою империю самому деловому и толковому из сподвижников, но такого среди них не оказалось. Все, кто пытался подражать Александру и стремился к власти над империей, неотвратимо погибали. Выжили лишь те диадохи, которые с самого начала довольствовались частью империи, где они создавали свои небольшие государства, т.е. те, кто обладал способностями Птолемея или сына Селевка – Антиоха. В конечном итоге Македония попала в руки наследников Антигона, в Малой Азии образовалось небольшое государство Атталидов. Греция оставалась раздробленной и стала ареной столкновения интересов Спарты, Этолии, Ахейского союза, Македонии, Птолемея и Селевкидов» [Шахермайр 1984: 353].

Заключительный роман трилогии об Александре «Погребальные игры» (*The Funeral Games*, 1980) в известной степени тоже построен на этой идее. Диадохи Александра пытаются бороться за власть, но терпят поражение, не будучи в состоянии ни победить друг друга, ни уступить.

В романе Бульвер-Литтона нельзя не обратить внимание на «греческую» линию, которая связана с образами главных героев – Главка и Ионы. Главк происходит из греческой семьи, он является сосредоточением мудрости и несет в себе опыт, накопленный предками. Предками Ионы тоже были греки: Иона – это греческое имя. Она являет собой духовный идеал, она по воле судьбы оказывается в руках нечистого на руку жреца Арбака. Главк – идеализированный герой, «второй Алкиной, щедро одаренный богами, но не знавший тщеславия» [Бульвер Литтон 1965: 18]. Он наделен тонким чувством прекрасного, знанием греческого искусства, творчества Гомера, Эсхила, Еврипида, Праксителя. Герой, как и другие персонажи Бульвер Литтона, склонен к философии. Иона – идеальная героиня, которая сочетает в себе множество талантов. Она поет, пишет стихи как Сапфо, играет на кифаре и на лире. Говоря о красоте Ионы, писатель сравнивает ее с произведениями искусства. Это типичный прием Бульвер Литтона, к которому он не раз обращается в своих произведениях. Бульвер Литтон пишет: «Лишь в одном творении сохраняются теперь для нас ее совершенные черты – в статуе Венеры Медичейской паросского мрамора» [Бульвер Литтон 1962: 96]. Далее он сравнивает ее с Галатеей: «Я нашел свой кумир и, как кипрский художник, вдохнул жизнь в свою Галатею» [Бульвер Литтон 1962: 98]. Подобная тенденция к идеализации героя очевидна и в романе Мэри Рено об Александре: ее герой очень талантлив, даже гениален, но из скромности не хвалится своими успехами. Напротив, Александр говорит учителю музыки Эпикрату: «Для этого нужно, чтобы математика вошла в душу. У меня этого никогда не получится, ты

знаешь сам. И в любом случае, я никогда бы не смог стать настоящим музыкантом» [Рено 2006а: 174]. В значительной степени это объясняется столь свойственной английской литературе XIX в. идеализацией Древней Греции, идущей от романтиков и подхваченной у Байрона, Китса, Кольриджа и др. последующими поколениями писателей и поэтов. В Англии неоклассицизм находит художественное воплощение прежде всего в поэзии перечисленных авторов, которые видели в древнегреческой культуре вневременный идеал прекрасного». Е.В. Сомова утверждает, что «в «Ренессансе», «Греческих очерках» («Greek Studies: A Series of Essays», 1839-1894), «Эстетике Платона» («Plato's Aesthetics», 1891–1892) У. Пейтер разделяет точку зрения Гегеля о том, что классический художественный тип, эстетический идеал, возникший в Греции в V в. до н.э., периодически возвращается в культуру – в эпоху Ренессанса, в XVII в. В очерке «Винкельман» У. Пейтер отмечает, что вслед за Гете, возродившим греческий идеал в современном ему мире, к «истинному классицизму» приходят и романтики – Гейне, Гельдерлин, Блейк, Китс, Шелли» [Цит. по: Сомова 2009: 10]. Авторы ищут в своем мире идеал, не находят его и возвращаются к античности, где такой идеал, по их мнению, представлен.

На протяжении всего романа Литтон сопоставляет греческое и римское. Роскоши и пышному великолепию римского двора противопоставлена греческая простота и утонченность. Главк размышляет о том, что римляне в стремлении подражать греческой учености смешивают наслаждение и познание, доказывая тем самым равнодушие к тому и к другому. Бульвер Литтон таким образом идеализирует греческую культуру и противопоставляет ее римской.

В романе появилась метафора, когда писатель говорит о человеке, как о сложно устроенном механизме. Римляне не имеют сердца, им не ведомо чувство страха, но они, по мнению писателя, не знают и чувства прекрасного.

В одном из завершающих эпизодов романа среди бушующих стихий описывается застывшее лицо неподвижного часового у ворот Помпеи. Не получив приказа покинуть пост, «бездушная машина, порождение жестокого величия Рима, не ожила, не превратилась в разумного и мыслящего человека» [Бульвер Литтон 1965: 265].

Вводя в роман большое количество разнообразных персонажей, писатель тем самым смог показать различные стороны жизни Помпей: гладиаторские бои, римские пиры, вещание оракула, проповеди первых христиан и их собрания.

Мэри Рено продолжает эту традицию создания социальной панорамы общества, где жизнь воспроизводится в ее многообразии. В ее романах представлены разнообразные слои населения. Например, в романе о Тесее мы побываем в цар-

ских дворцах и в домах простых афинян, пройдемся по дороге, населенной разбойниками, совершим путешествие по морю, побываем у кентавров, на острове Скирос и посетим Крит.

Литтон нередко отступает от событийного и описательного планов и предстает в роли ученого-историка. В романе чередуются главы, связанные с развитием собственно сюжета, и историографические отступления и рассуждения. Об этом свидетельствуют названия глав: «Размышления о религиозном пыле ранних христиан», «Форум в Помпеях». Первое грубое орудие, с помощью которого создавалась новая эра», «Похороны у древних».

При описании обряда похорон Э. Бульвер Литтон ссылается на труд Плиния, а в повествование вводит текст погребальной песни с традиционными мифологическими образами Аида, Стикса, Коцита, Данаид, Сизифа, Тантала.

Мэри Рено тоже выступает как историк, но дает специальные комментарии в виде отдельной главы после каждого своего романа как послесловие. В таких отступлениях она объясняет, почему ее персонажи действуют так, а не иначе, ссылаясь на исторические источники. Например, в послесловии к роману «Персидский мальчик» Рено пишет: «Все описанные в романе публичные действия Александра основаны на свидетельствах современников и подтверждены самыми авторитетными и заслуживающими доверия источниками» [Рено 200б: 731], а далее ссылается на тексты Плутарха, Арриана и Курция.

Согласно историческим источникам, следуя провозглашенному им самим интеллектуальному способу воссоздания прошлого, Бульвер Литтон тщательно воспроизводит своеобразие религиозных верований, примет, материальную культуру, обычаи и нравы горожан, красочно описывает храмы, дома, костюмы, празднества, эпизоды в термах, на форуме, хотя он и объявил себя не сторонником живописного метода. Вот как он описывает Главка: «Он не носил тоги, которая во времена императоров перестала быть национальной римской одеждой и вызывала насмешки модников, а его туника была из лучшего тирского пурпура, и застежка, которая скрепляла ее на плече, сверкала изумрудами; на шее у него была золотая цепь, оканчивавшаяся на груди головой змеи; изо рта у змеи свисало большое кольцо с печатью тончайшей работы; широкие рукава туники были оторочены златотканой материей; пояс из той же материи с вытканными на нем причудливыми узорами заменял карманы, и за него были заткнуты носовой платок, кошелек, стиль и навощенные таблички» [Бульвер-Литтон 1965:4]. по одежде и мельчайшим деталям мы можем увидеть характер человека, его социальный статус, мы понимаем, что Главк принадлежит к верхушке общества, но при этом пренебрегает своим положением: он относится как к равной к рабыне и к людям, которые небогаты. Здесь Бульвер Литтон акцентирует мысль о том, что гедонистическая жизнь верхушки Помпей ведет город к гибели, т.к. ради

наслаждения горожане забывают о духовности и нравственности, презрительно относятся к тем, кто беден и ниже по социальному положению. Но Главк, однако, другой. В его образе Бульвер Литтон воплощает собственные идеалы демократичности, как известно, получившие в дальнейшем развитие в творчестве английских исторических романистов.

Для писателя важны толерантность и равноправие в межличностных отношениях. Очень ярко эта идея проявилась в романе Розмари Сатклиф (*Rosemary Sutcliff*, 1920–1992) «Орел Девятого легиона» (*The Eagle of the Ninth*, 1954) в образе центуриона Марка Флавия Аквилы, который освобождает своего раба-бритта и называет его своим настоящим другом. Демократическая идея очевидна и в романах Мэри Рено. Так, ее Александр относится к Багоасу не как к рабу, а как к товарищу, он уважает чужую культуру и стремится взять из нее лучшее. Тесей, призывая «Журавлей» поклясться в верности друг перед другом, говорит: «Все мы отныне родня. Среди нас нет больше афинян и элевсинцев. Более того, бык не отличит знатного от простолюдина; поэтому пусть каждый думает лишь о своей чести и забудет о звании. Среди нас нет эллинов и минойцев, нет знатных и низких, нет даже мужей и жен» [Рено 2006б: 229]. Идеи демократии ярко проявляются в этой клятве: молодым грекам необходимо следовать этим принципам, чтобы выжить, а выжить они могут только все вместе, поддерживая друг друга.

Бульвер Литтон воссоздает облик Помпей так, что можно увидеть в деталях город, который был погребен под слоем вулканического пепла две тысячи лет назад: «Повсеместно, искрясь в солнечных лучах, били фонтаны, смягчая летний зной; всюду виднелись прохожие или, вернее, празднующиеся, почти все одетые в тирский пурпур; оживленные толпы собирались вокруг самых богатых лавок; сновали рабы, неся на головах бронзовые ведра самой изящной формы; у стен длинными рядами стояли молодые крестьянки с корзинами спелых плодов и цветов, пленявших древних итальянцев больше, нежели их потомков (для которых поистине *latet anguis in herba*, отравы таится в каждой фиалке и розе); часто попадались таверны, заменявшие праздным людям современные кафе и клубы. На мраморных полках рядами стояли сосуды с вином и маслом, а возле них были лежа, защищенные от солнца тентами из пурпура и мантиями усталого отдохнуть, а ленивого предаться безделью» [Бульвер Литтон 1965: 5]. Писатель делает это для того, чтобы читатель смог как можно плотнее «войти» в историю. Насыщенность текста деталями, фактами и сведениями Э. Бульвер-Литтон объясняет необходимостью представить Помпеи миниатюрным воплощением античной цивилизации I в. н.э.: «Все это вместе взятое составляло невиданное разнообразие обычаев, сословий, привычек, занятий. Здесь можно было увидеть все обличья той бурной цивилизации, в которой развлечения и торговля, праздность и труд сливались воедино свои разнородные потоки» [Бульвер-Литтон 1965: 148].

Смена эпох в романе представлена как противоборство трех главенствующих мировоззрений: веры в старых римских богов, культа Иисуса и христианского вероучения. Это характерно для концепции гибели цивилизации Бульвер-Литтона. Он показывает таким образом, что на смену старой эпохе приходит новая эпоха со своей новой религией. Литтон считал, что старый мир отжил свое, и пришло время для нового, христианского мира.

Рено, как и другие исторические романисты, внимательна к деталям. Это очевидно в описании церемонии Элевсинских мистерий, быта городов (Афины, Трезен, Пелла), архитектуры, мелких деталей быта. Вот каким видит Александра Багоас: «Ко времени нашей встречи Александр несколько дней провел в седле, защищаясь от солнца не шляпой, но открытым шлемом, и обжегся. Светлая кожа покраснела, приняв ненавистный оттенок, напоминавший нам о северных дикарях, но у Александра не было их рыжих волос – его локоны горели золотом. Небрежно остриженные по плечи, не прямые и не курчавые, они свободно ниспадали, подобно сияющей пряже. Когда Александр обернулся к толмачу, я увидел, что черты его лица правильны, хотя и искажены пересекавшим скулу шрамом от удара мечом» [Рено 2005:186]. Автор подчеркивает, что царь не скрывается от опасностей, смел в бою, не уделяет слишком много внимания своей внешности: это царь-воин, идущий впереди своего войска. Аналогично Бульвер Литтону, по имеющимся изображениям и свидетельствам Мэри Рено воссоздает облик Афин: «Он проехал между башнями Дипилонских ворот, через Керамик. По одну сторону тянулись гробницы прославленных мужей и знати; старые раскрашенные могильные стелы поблекли от дождей и ветра, на новых еще висели увядшие траурные венки с вплетенными в них прядями волос. Обнаженные мраморные вожди гордо поднимали головы, женщины улыбались своему отражению в зеркале, солдат смотрел на поглотившее его море. Все они оставались безмолвны. Среди них шумно толкалась толпа живых» [Рено 2005: 464]. Мэри Рено видит при смене эпох неизбежный «откат назад». Так, на смену блистательной власти Александра приходят алчные, не могущие договориться между собой диадохи, которые немедленно растаскивают империю по частям, и от ее величия мало что остается; на смену Тесею приходит узурпатор, незаконно захвативший власть. Это соответствует концепции идеализации античности Мэри Рено. Писательница выражает сожаление о том, что великие эпохи и великие правители отошли в прошлое.

В романе Литтона действуют немало реальных исторических лиц, например, адмирал Плиний Старший и его племянник Плиний Младший. Эти исторические лица в романе ведут себя достаточно достоверно, воспроизведенные действия этих военачальников зафиксированы в исторических источниках.

В романах обоих писателей доминируют нравственно-этический подход при оценке прошлого и культурологический аспект при воссоздании эпохи, т.е. очевидно желание автора дать одновременно артефактное представление о прошлом в его осязаемой материальности и духовное (эстетическое в том числе) его своеобразие.

1.3. Романы Мэри Рено и исторический роман середины XIX в.

Нравственная сторона истории, исторического развития и судьба человека в этой ситуации произведенных изменений крайне важна для Мэри Рено. И здесь она перекликается с У.М. Теккереем и его подходом к ситуации «человек и история», более того – «человек и политика в истории», т.е. судьба человека в ситуации динамики властных отношений в обществе. Хорошо известно, что для Теккереев роман – это история нравов эпохи. Его интересует проблема воздействия исторических событий на социальную, политическую и частную жизнь. Подлинно историческими Теккерей считал такие произведения, которые соответствуют «духу эпохи», раскрывают ее своеобразие, содержат правдивые картины жизни общества, дают верное и яркое представление об обычаях и морали своего времени. В таком случае историческим может быть назван и роман «Ярмарка тщеславия» (*Vanity Fair*, 1848).

Г. Сайнтсбэри считает, что роман Теккереев «Генри Эсмонд» (*The History of Henry Esmond*, 1852) – «одна из вершин британской литературы, изумительно написанный в удивительно воспроизведенном стиле восемнадцатого века, но связанный с современностью, так что его нельзя назвать стилизацией» [Saintsbury 1962: 745]. Если Мэри Рено нужен исторический сюжет, чтобы на фоне его показать величие своих героев, порассуждать о непреходящих ценностях, посмотреть, насколько актуальные современные ей проблемы были типичны для всемирной истории, то Теккерей берет исторический сюжет, чтобы на его фоне показать несостоятельность политических партий вигов и тори, с одной стороны, дать критику монархическому строю, с другой стороны, а с третьей – художественно воспроизвести личную судьбу человека в ситуации исторического слома. Последнее станет едва ли не обязательным для английского исторического романа XIX-XX вв. И Рено, нет сомнений, учтет этот урок Теккереев. В «Истории Генри Эсмонда» осмысливается эпоха, по Теккереев, формирования английской национальной политической системы: «По его мнению, это был период, когда формировались основные тенденции современной ему социальной, политической и нравственной жизни; это было время, заложившее «гены» английской социальной и государственной системы, которая и была основным предметом его пристального внимания и художественного осмысления, даже

если писатель обращался к жанру исторического романа и погружался в давно прошедшие времена» [Проскурнин, Яшенькина: 1994: 111]. Генри Эсмонд является участником создания этой политической системы, мы видим описываемый исторический период глазами активно действующего героя. Здесь нельзя не согласиться с мнением литературоведа, утверждающего: «Писатель был убежден, что не столько политические принципы, сколько люди, их взаимоотношения определяют движение истории. В одной из глав романа он, оставляя в стороне описание битв и осад, полемически заявляет, что их следует искать в соответствующих трудах, а его роман – всего лишь жизнеописание героя и его семьи. Такое заявление – преувеличение: с первых же страниц романа читатель попадает в атмосферу напряженной общественной жизни той эпохи. Возникают картины из жизни аристократии конца XVII – начала XVIII в., военных, литераторов, выводятся реальные исторические лица – Мальборо, политик и философ Болингброк, писатель-сатирик Свифт и др.» [Гениева 1992: 345]. Вот почему Теккерей столь внимателен к бытовой стороне жизни в своем повествовании. И во многом благодаря этому история в романе демифологизирована и дегероизирована.

Греческие романы Рено также во многом инспирированы столь обострившимися в XX в. политическими вопросами демократии, тоталитаризма, прав человека, сохранения им индивидуальности. Как уже говорилось, именно стремление подчеркнуть значимость человеческой личности в истории является «родовым» качеством английского исторического романа. Теккерей рассматривает историю не через призму великих деяний исторических лиц, а вслед за Скоттом, делает акцент на изображении жизни частного человека. Однако он показывает, «сколь значимы для частной жизни, а, следовательно, и для большой истории, индивидуальные качества свободного человека, определяющего свою судьбу и несущего ответственность за свои поступки и ошибки перед самим собою» [Проскурнин, Яшенькина 1994: 113]. Характерным является монолог заглавного героя и повествователя Генри Эсмонда: «Я решил еще двенадцать лет назад, у смертного одра моего дорогого лорда, – сказал полковник Эсмонд. – Дети ничего не должны знать. Титул будет носить Фрэнк, а после него его наследники. Он ему принадлежит по праву; у меня ведь нет даже доказательств законности брака моих родителей, хотя милорд и говорил мне перед смертью, что патер Холт привозил эти доказательства в Каслвуд. Но я не искал их и тогда, когда был в Брюсселе. Я лишь побывал на могиле бедной моей матери на монастырском кладбище. Что ей теперь до всего этого? Никакой суд на основании одних лишь моих слов не лишит милорда виконта его прав, с тем чтобы передать их мне. Пусть я глава рода, дорогая леди, но виконтом Каслвудом остается Фрэнк. И я скорее уйду в монахи или уеду в Америку, нежели решусь смутить его покой» [Теккерей 1977: 576].

Мы можем сравнить героев Мэри Рено с героями Теккерея. И Тесей, и Александр показаны Рено живыми, любопытствующими, умными и искренними детьми. Оба живут в период закладывания основ новой государственности. Оба непосредственно участвуют в этом процессе. И попытки объединить всех под своим началом, привести к некоему идеальному правлению обоих героев терпят крах: у Тесея отбирают его царство, Александр умирает, а его империя рушится. Перед смертью оба приходят к позиции стоицизма. Тесей говорит: «Прежде я пытался понять врагов и планировал свои действия против них. Зачем мне это теперь, когда все кончено?» [Рено 2006б: 719]. Александр уже не гневается на своих врагов и теряет интерес к жизни после смерти Гефестиона.

Мэри Рено изображала ценности, которые являются непреходящими для всех эпох: доблесть, верность, смелость, справедливость. Теккерей говорит о том, что человеческие добродетели были одинаковы и ценились во все времена, а также отмечает, что «внешние особенности, законы, мода и нравы меняются, но человек остается подверженным ошибкам, узнаваемым, знакомым под маскарадными костюмами» [Теккерей 1974: 334]. Осознавая, что каждая эпоха имеет свои особенности, романист вместе с тем видел и нечто общее, свойственное человечеству на разных этапах истории. В «Ньюкомах» (*The Newcomes*, 1855) писатель размышляет: «Солнце светит сегодня так же, как в первый день творения, и птицы в ветвях дуба у меня над головой выводят те же трели уже которое тысячелетие...Что может быть нового под солнцем?» [Теккерей 1977: 11]. Не принимая историю «героев» и «героических дел», писатели говорят о личной нравственной ответственности исторических деятелей. В эпоху утверждения идей либерализма (вспомним Дж.С.Миля с его работами), где доминирует концепция личной свободы и личной ответственности человека, размышления об их степенях и пределах, представленные в английском историческом романе XIX в., оказались чрезвычайно важными и даже необходимыми. Именно поэтому исторические личности представлены в романах У. Теккерея и Ч. Диккенса как люди, которые привнесли своей властью зло или добро в этот мир, нарушали нравственные заповеди и моральные принципы или, наоборот, соблюдали их. И от этого менялся ход событий, они приобретали другой оттенок, смысл и т.п. Так и Мэри Рено рисует своих героев прежде всего людьми, которые ответственны за принятые ими решения и за свой народ: таковы и Александр, царь Эгей, Тесей, царь Филипп, Алкивиад, Перикл, Дион.

Мэри Рено противопоставляла суровую действительность с ее несправедливостью, мелочностью, утерей нравственных идеалов античности. Теккерея также отличало критическое отношение к современной ему действительности и скептический склад ума, и это сочетание не позволяло ему разделить патриотический

оптимизм Т. Маколея (*Thomas Babington Macaulay*, 1800–1859), который в «Истории Англии» (*The History of England from the Accession of James the Second*, 1848) писал: «the History of our country during the last hundred and sixty years is eminently the history of physical, of moral, and of intellectual improvement» [<http://digital.library.upenn.edu/books>]. Здесь Теккерей был скорее согласен с Карлейлем и Диккенсом, которые высказывали опасения относительно современного состояния Англии. Но в то же время, в его романах очевидна и полемика с Карлейлем, а точнее – с его прочтением истории как биографии великих людей. Именно поэтому он настойчиво стремится показать историю через картины жизни «простого» человека, «рядового» участника исторического процесса. Сам он строго документировал историческую канву своего повествования. К примеру, он часто упоминает конкретные даты, из чего создается впечатление достоверности происходящего: «Когда Фрэнсис, четвертый виконт Каслвуд, вступил в свои наследственные права и в году 1691-м явился в качестве законного владельца в поместье Каслвуд в графстве Хэмпшир...» [Теккерей 1977: 14]. Но при этом Теккерей отнюдь не лишал писателя права на вымысел. Исторический роман, по его мнению, это «правдивый вымысел», т.е. правда и вымысел должны объединяться через творческое воображение. Так, например, в его романе «История Генри Эсмонда» версия о приезде претендента на трон в Англию является чистейшим вымыслом, но этот вымысел необходим для повествования.

Теккерей, вслед за Карлейлем (*Carlyle Thomas*, 1795–1881), интересовался прежде всего внутренними механизмами, которые движут историей, его интересовало соотношение между обществом, человеком и властью. Именно под этим углом писатель смотрел на историю. При этом Теккерей рассматривал историю в онтологическом плане, т.е. с точки зрения неких общих законов человеческого бытия, верных для любого периода истории человечества, а самое главное – с точки зрения борьба добра и зла, смысла и бессмыслицы, справедливости и обмана. В известной степени писатель экстраполировал все негативные аспекты предшествующих эпох в картину жизни XIX в., таким образом связывая их в единый, вовсе неблагоприятной динамики; сказывается скепсис и пессимизм писателя. Такая концепция писателя напоминает концепцию Роберта Грейвза, который считал, что зло одинаково во все времена и пессимистично относился к будущему. Мэри Рено близка к Теккерее в плане того, что придерживалась концепции «общих законов бытия». В ее романах акцент делается на вечные законы жизни, писательница ориентируется на то, что люди во все времена были одинаковыми и руководствовались одними и теми же мотивами. Но все же она очень далека от исторического скептицизма Теккерей.

В романе «История Генри Эсмонда» Теккерей обращается ко времени, когда складывалась английская конституционная монархия и когда в результате смены королевских династий и престол перешел к Ганноверскому дому.

И хотя автор провозглашает, что ни в коем случае нельзя забывать о народе, на плечи которого ложится основная тяжесть всех перипетий и изменений в стране, он не дает в своем романе ни одного массового описания сражения или иного движения народных масс, поскольку полагает, что в этом случае пришлось бы неизбежно писать о «великих мира сего»: королях, полководцах, политиках и т.п. Муза истории, по выражению писателя, должна «подняться с колен и принять естественную позу», ибо она вовсе не «придворная церемонейстерша» [Теккерей 1989: 10-11], и судьбы простых людей должны занимать ее не меньше. Однако простые люди для Теккерей – это не народ, а джентри, которые не относятся к придворной знати и весьма близки к народу.

Условное продолжение романа «История Генри Эсмонда» – «Виргинцы» (*The Virginians*, 1863) – написано в том же ключе. Действие этого романа относится ко времени войны за независимость Америки, а героями являются внуки Генри Эсмонда – Джордж и Генри Эсмонд Уоррингтоны. Однако здесь в основном изображены события, относящиеся к Англии, а не к Америке. Сравнивая все предыдущее творчество с романами начала пятидесятих годов, В.С. Вахрушев говорит о том, что в произведении «возникает новый в творчестве писателя тип романного героя, человека гамлетовских колебаний, сомнений <.>, усиливается внимание писателя к внутреннему миру таких персонажей, к проблеме становления их личности» [Вахрушев 1991: 84]. При том, что мы постоянно говорим об историзме Теккерей, о его связи с традицией исторической романистики XIX в. Очевидно, что его историческая концепция специфична. Писатель вообще сомневается в целесообразности истории, потому что тщетны усилия человека в борьбе с Судьбой, с обстоятельствами. Результаты этой борьбы часто не соответствуют стремлениям и желаниям людей. Писатель видит в этом некую иронию истории. Зачем совершалась Французская революция, если она не принесла «никаких иных преимуществ», кроме замены белого флага трехцветным? История смеется над субъективными желаниями и планами людей. Одного тирана заменил другой, и лозунг «Свобода, равенство, братство!» обернулся войной для всего мира.

В этом романе возникает тот же мотив забвения власти о народе. В нем англичане и французы, решая судьбу американских колоний, забывают, что помимо колонистов там есть еще и коренное население – индейцы: «Разумеется, помимо французов и англичан, существовали и другие люди, считавшие себя законными хозяевами территории, за которую сражались дети их Белых Отцов, – речь шла об индейцах, исконных собственниках этих земель. Однако мудрецы в

Сент-Джеймском дворце и в Версале благополучно предпочли считать указанный спор делом одних только европейцев, а не краснокожих, и лишили этих последних права участия в нем, хотя обе тяжущиеся стороны в случае необходимости охотно прибегали к помощи их томагавков» [Теккерей 1991: 37]. К поселенцам в Америке офицеры английских полков относятся также пренебрежительно и думают только о том, как бы обеспечить себе провизию за счет местных плантаторов: «Филадельфиец, мистер Франклин, повторил имя вдовы, ... сообщил множество сведений о ней, ее отце и ее поместье (впрочем, он всегда проявлял такую же осведомленность, о каком бы предмете или человеке ни зашла речь), объяснил генералу, что у госпожи Эсмонд есть большие стада, лошади и всяческие припасы, могущие оказаться очень полезными при настоящем положении дел, и посоветовал ему постараться завоевать ее расположение» [Теккерей 1991: 42]. Как и в предыдущем романе, это доказывает потребительский подход к поданным со стороны английского правительства.

Мэри Рено, напротив, стремится показать, что правители, изображаемые ею, заботятся о народе, они считают равными людей разных наций, как это делает Александр по отношению и к персам, и к македонцам, так и Тесей показывает, что два его народа – элевсинцы и афиняне – равны. Тесей говорит: «Вот наш первый закон, – проговорил я. – Все мы отныне родня. Среди нас нет больше афинян и элевсинцев» [Рено 2006б: 172]. Мэри Рено идеализирует своих правителей, она приводит их к тому эталону, которому должен следовать правитель, чтобы прославиться в веках. При значительных недостатках они обладают великой силой, харизмой, притягательностью.

В «Виргинцах» война оказывается трагическим событием в жизни братьев Уорингтонов. Брат убивает брата – в этом трагедия любой войны, показанная с точки зрения здравого смысла, в духе века XVIII, века рационализма и Просвещения. Теккерей показывает, насколько страшно, когда дети, воспитывавшиеся вместе, становятся врагами. А также в романе продемонстрировано, насколько бессмысленна эта вражда и насколько она меняет человека. Теккерей постарался противопоставить положительного героя – полковника Лэмберта – эгоистичным Уоррингтонам. Нетипичные для Теккерей противопоставления «черного» и «белого» в этом романе встречаются часто.

Исторический роман был не только важной вехой в творческой биографии писателя. Обращаясь к источникам и специфике бытования исторического романа в викторианскую эпоху, Теккерей не мог пройти мимо исторического романа Вальтера Скотта, а также не заметить влияние популярной литературы, отреагировавшей на значительно возросший интерес викторианцев к истории. Вот почему появились своеобразные пародии писателя на исторические романы Скотта и Фенимора Купера. Сатирическое мастерство Теккерей позволило ему

даже в этих произведениях высказать свое отношение к концепции истории, роли и месте отдельной личности, а также назначения и функционирования главного персонажа, сочетающего в своей судьбе историю и вымысел.

Теккерей вернул популярность жанру исторического романа, хотя и писал о не самых приятных моментах в истории человечества.

Рено изображает исторические события в связи с судьбой исторической личности, именно эта личность оказывается в центре событий и оказывается вовлечена в них. Теккерей был уверен, что не политика, а человеческие взаимоотношения, отдельные люди определяют движение истории. Е. Гениева утверждает, что «В одной из глав романа он, оставляя в стороне описание битв и осад, полемически заявляет, что их следует искать в соответствующих трудах, а его роман – всего лишь жизнеописание героя и его семьи. Такое заявление – преувеличение: с первых же страниц романа читатель попадает в атмосферу напряженной общественной жизни той эпохи» [Гениева 1992: 346].

Оба писателя – и Рено, и Теккерей изображают историю как часть характера. Изменения в динамике характеров их героев связаны с изменениями в истории. Тесей становится царем благодаря тому, что свергнуто правление Крита над Афинами. Александр восходит на престол и мужает в связи с тем, что убит его отец. Тесей и Александр – не только цари, это персонажи, через которых раскрывается прошлое. Прошлое бытует в романе Рено. Теккерей обращается к истории в той степени, в которой это необходимо его герою. Исторические события служат ему фоном для раскрытия характера Генри Эсмонда. Генри целостен в любой ситуации.

Писатель рисует картины из жизни дворянства конца XVII – начала XVIII в., военных, литераторов, при этом он приводит настоящих исторических лиц – герцога Мальборо, философа Болингброка, писателя Свифта. Такую же тенденцию мы видим в романах Мэри Рено. Но при этом у Теккерейя, в отличие от Мэри Рено, нет пристрастия к известным историческим деятелям и королям. Он не идеализирует их личности, не пытается показать их величие и положительные качества.

К жанру исторического романа обращается и Чарльз Диккенс. Попробуем провести параллели между творчеством Мэри Рено и творчеством этого великого английского романиста, понимая, конечно, разность талантов и мастерства писателей.

Мы можем найти общие тенденции в историзме романов Рено и Диккенса. Прежде всего, обоим писателям в истории занимает этико-нравственный аспект. В их романах показан человек в определенных исторических условиях, острота которых особенно помогает писателям раскрыть основные черты его характера.

Обращались оба писателя и к вопросу о роли народных масс в историческом движении.

Проявление мощи народной массы в произведениях Рено мы видим прежде всего в дилогии о Тесее. Это восстание на Крите и нашествие амазонок и кочевых народов на Афины. Рено описывает нашествие варварских народов так: «На равнину напозла движущаяся масса: неторопливо шествовал скот; воины верхом и в колесницах охраняли его спереди и по бокам, возвышаясь над всей ордой» [Рено 2006б: 624]. Однако у Рено повествование о нашествии спокойно, буднично, в то время как у Диккенса оно мрачно и беспощадно, призвано показать весь ужас происходившего.

О том, какой мощной большей частью может быть сила народных масс, например, размышлял Диккенс в «Барнеби Радж» (*Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of «Eighty»*, 1841). Диккенс сравнивает народное волнение со стихией: «Когда разбушуются стихии, люди, склонные к дерзким предприятиям или волнуемые смелыми замыслами, добрыми или дурными, ощущают порой какую-то таинственную близость с мятежной стихией и приходят в такое же неистовство. Немало страшных дел свершалось под рев бури и при блеске молний – люди, ранее владевшие собой, вдруг давали волю страстям, которых не могли больше обуздать. Демоны ярости и отчаяния, владеющие человеком, стремятся тогда превзойти тех, которые повелевают бурями и вихрями, и человек, доведенный до безумия воем урагана и шумом бурлящих вод, становится в эти часы столь же буйным и беспощадным, как сами стихии» [Диккенс 1958: 27]. Диккенс так описывает толпу, которая собралась во время бунта: «Сквозь эту-то огромную толпу, в которой, конечно, попадались и честные фанатики, но большинство составляли подонки общества (количество их в Лондоне все росло благодаря суровым уголовным законам, плохому режиму в тюрьмах и никуда не годной полиции), пришлось прокладывать себе дорогу тем членам парламента, которые имели неосторожность опоздать. Их экипажи были остановлены и сломаны, колеса выворочены, стекла разбиты вдребезги, стенки вдавлены внутрь, кучера, лакеи и их господа сброшены в грязь. Лордов, преподобных епископов, членов палаты общин – всех, не разбирая, что за человек и какой он партии – толкали, угощали пинками и щипками: они перелетали из рук в руки, подвергаясь всяким оскорблениям, пока в конце концов не появлялись в палате среди своих коллег в самом жалком виде: одежда висела на них ключьями, парики были сорваны, и они с ног до головы были осыпаны пудрой, выколоченной из этих париков. Они едва переводили дух, не могли выговорить ни слова. Один лорд так долго пробыл в руках черни, что пэры решили в полном составе отправиться к нему на выручку и уже двинулись было на улицу, но тут он, к счастью, появился среди них, весь в грязи и синяках, избитый так, что его с трудом узнавали самые близкие знакомые. Шум

и гам усиливался с каждой минутой, воздух сотрясали ругательства, гиканье, свист, вой. Чернь бесновалась и ревела без передышки, подобно осатаневшему чудовищу, каким она и была, и каждое новое издевательство над жертвами еще сильнее раздувало ее ярость» [Диккенс 1958: 417].

Широкая эпичность в романе Диккенса не случайна. Начиная работу над романом, Диккенс предпринял попытку померяться силами с Вальтером Скоттом. Однако Диккенс не получил должного исторического образования, поэтому «для воспроизведения исторического прошлого у Диккенса, не получившего систематического образования, попросту было недостаточно знаний, а штудировать исторические труды с тем, чтобы проникнуться атмосферой восьмидесятих годов XVIII века, он не хотел, поскольку настоящего вкуса к истории у него не было» [Гениева 1993]. Кроме того, Диккенс не хотел ограничивать свою фантазию рамками исторической точности и документального правдоподобия. Введенные в повествование временные указания «в те дни», «в то время» усугубляют положение, поскольку не дают ясности, когда именно происходило действие. Подобное небрежное отношение к истории стало неприемлемым для исторического романа XX в. Мэри Рено, в отличие от Диккенса, очень аккуратно относилась к историческим фактам. Она точно следует исторической хронологии при воссоздании исторических событий, такие как битва, восхождение на трон царей, годы правления политических деятелей. Благодаря этому, читатель точно знает, когда происходило действие, может соотнести его с реальной исторической ситуацией, ознакомиться в произведении с эпохой в ее этнографическом и культурологическом проявлении.

Из исторических описаний Диккенсу наиболее удалась сцена штурма мятежниками Ньюгейтской тюрьмы, хотя и она не выдерживает сравнения с аналогичной сценой в «Эдинбургской темнице» В. Скотта. Однако именно этот эпизод выделяется в романе, поскольку в нем нашли отражение современные Диккенсу народные волнения – движение чартистов, захлестнувшее Англию с 1836 г. Е.Ю. Гениева утверждает: «Диккенс с большой настороженностью и опаской относился к этим выступлениям, к неразумной, кровожадной толпе, «черни»» [Гениева 1993: http://orwell.ru/library/reviews/dickens/russian/chd_g1]. На наш взгляд, писатель боялся, что в результате неорганизованного бунта, подхлестываемого маргинальными личностями, страна ввергнется в хаос, не будет соблюдаться закон, и наступит полная анархия.

История в романах Рено и Диккенса «очеловечена», хотя главный герой может быть различным. Главный герой Рено – это положительный герой – царь, вождь, полководец. У Диккенса же часто главным героем является герой отрицательный. Однако в романе «Барнеби Радж», в котором прослеживается негативное

отношение к бунту, Диккенс выводит и положительных героев. Это полубезумный юноша Барнаби и его мать, старый слесарь Габриэль Уорден и его дочь Долли. Они не участвуют в мятеже. Особенно интересен образ Габриэля Уордена. Этот герой символизирует радостный, свободный, прекрасный и веселый труд, приносящий не только хлеб, но и глубокое внутреннее удовлетворение.

Рено пишет в основном о великих, известных личностях: Тесее, Александре, знаменитом актере Никерате, поэте Симониде. Только в одном ее историческом романе перед нами предстает судьба обычного человека – юноши Алексия, который повествует об исторических событиях. Диккенс заостряет вопрос о нравственной стороне истории и о судьбе «маленького человека», о стихии исторической, о трудной «управляемости» истории, о роли случайности в истории. Именно поэтому в романах писателя уделяется такое внимание к «тов» – толпе, к народным массам.

Мэри Рено показывает, что иногда исторический процесс развивается не так, как хочется герою. Здесь можно привести в пример романы об Александре Македонском. Сам герой опережает свое время, история «не успевает» за ним, она развивается достаточно медленно, неторопливо. Здесь мы видим диккенсовский мотив. История не может развиваться слишком быстро, она может только эволюционировать. Противоположный вариант приведет за собой только хаос и разруху. Писательница иногда может повернуть повествование так, что случайные персонажи начнут играть ведущую роль. Иногда герои Рено ошибаются, оценивая свою роль в истории. Например, Демосфен думает, что управляет историей, но на самом деле он ошибается.

Диккенс выступает за эволюционизм в истории, а не за радикализм. Он показывает весь ужас народного бунта, способного только разрушать, а не создавать.

В романах Рено и Диккенса мы видим общий мотив «избранности» героя. Мэри Рено показывает, что именно «избранный» человек движет историю вперед, управляет ей. Ее герои избраны богами. Тесей считает себя в какой-то степени сыном Посейдона, Александр – сыном Зевса.

«Барнаби Радж – программный образ Диккенса, еще раз иллюстрирующий мысль об избранности человека не от мира сего, святости «идиота» [Гениева 1993]. На фоне остальных персонажей, которые руководствуются своими собственными эгоистичными стремлениями, Барнаби Радж выделяется своей полнейшей незаинтересованностью в благах мира. Безумие Барнаби, как до этого комическое чудачество Пиквика и детская наивность Нэлл, – освобождение героя от пут окружающего мира.

Обращаясь к масштабу личности героя, мы видим, что для Рено представляет интерес великая личность, а для Диккенса – «маленький человек». Великая

личность может влиять на историю, даже если это не всегда получается. От «маленького человека» же ничего не зависит, он вынужден полностью подчиниться ходу истории. Е.Ю. Гениева пишет о романе «Повесть о двух городах»: «Частные судьбы: судьба Александра Манетта, его дочери Люси, Чарльза – поданы в этом романе в прямой зависимости от судьбы народа» [Гениева 1993]. И Рено, и Диккенс, рисуют общество, где не может осуществиться мечта человека о счастье, пока несправедливость не будет устранена. Н.П. Михальская считала, что для поздних романов Диккенса очень существен мотив «невозможности для простого человека в условиях буржуазного общества осуществить свои мечты о счастье» [Михальская 2007: 223].

Писатели показывают разное отношение к историческому процессу и отношению героя к историческому процессу. Исторические события в романах Рено являются закономерными, они соотносятся с историческим процессом, писательница соглашается с реальной расстановкой сил и акцентов, она не оценивает исторические события субъективно. Рено рисует войну такой как она есть, с ее жестокостью, кровью, смертью, но это то должное, что должно свершиться, чтобы установилась справедливость. Поход Александра сопровождается смертью, потерями, болью, но это неотъемлемые составляющие войны вообще, без этого невозможно осуществить Персидский поход во имя справедливости и возмездия, освобождения народов. У Диккенса же отношение к историческим событиям часто субъективно, это личное отношение к историческому событию его героя. Специфика историзма Диккенса воплотилась в образе Терезы Дефарж. Е.Ю. Гениева утверждает: «Отношение Диккенса к этой героине двойственно: он понимает справедливость поступков Терезы Дефарж, когда она вместе с восставшим народом штурмует Бастилию. Но тот же Диккенс не приемлет Терезу, которая ненавидит Люси за то, что она близка к Чарльзу. Здесь христианский гуманизм Диккенса, гуманизм поступков вступает в непреодолимое противоречие с исторической необходимостью» [Гениева 1993]. Мы наблюдаем в романе, как революция мгновенно превращается в отрицательную, разрушительную силу, поскольку под угрозой оказывается личное счастье героини. Такое отношение к истории является нетипичным для писателя исторического романа, поскольку оно является сугубо субъективным и предвзятым, а исторический роман должен отражать объективную ситуацию и не давать столь явно выраженную оценку.

Как уже не раз говорилось, при написании романов Мэри Рено использовала исторические источники. Создавая роман «Повесть о двух городах», Диккенс обратился за помощью к известному историку, публицисту и философу Томасу Карлейлю. Диккенса, как и Карлейля, интересовали исторические закономерности

сти. Е.Ю. Гениева пишет: «Карлейль трактовал французскую революцию как историческое возмездие. Такое же понимание французских событий 1789–1793 гг. есть и в «Повести о двух городах» [Гениева: 1993]. Диккенс, рисуя ужасающие примеры в романе, вызывает справедливый гнев у читателя и, нагнетая обстановку, создает впечатление, что бунт – вполне справедливая реакция на безнаказанность преступлений, вопиющее социальное неравенство.

Н.П. Михальская утверждала: «Творчество Диккенса 1850-х годов свидетельствовало о еще большей демократизации мировоззрения писателя» [Михальская 2007: 219]. В романе интересны частные судьбы людей: судьба Александра Манетта, его дочери Люси, Чарльза – поданы в этом романе в прямой зависимости от судьбы народа. «Историческое чувство проявилось в типологическом сближении Лондона и Парижа» [Гениева: 1993]. Диккенс анализирует политическую ситуацию в Великобритании, где, как считает писатель, может начаться такой же бунт.

Однако историзм для Диккенса не выходил на первый план. Диккенс описывал события определенной исторической эпохи, но реалии этой эпохи не являлись главным для писателя. Прежде всего Диккенсу было важно показать движение народных масс. Также, как утверждала В.В. Ивашева «основное внимание писателя сосредоточивается на постижении сложной интриги, создании запутанного сюжета» [Ивашева <http://www.gramotey.com>]. Довольно достоверно Диккенс изобразил трагедию Александра Манетта. Два жестоких брата маркиза д'Эвремонд заточили его в Бастилию, где он провел восемнадцать лет. За это время Манетт почти лишился рассудка. Мистер Лорри, его бывший поверенный, клерк английского банка Теллсона, приехавший в Париж за Манеттом вместе с его дочерью Люси, не узнает некогда блестящего молодого доктора в старике с безумным взглядом. Тереза Дефарж занесла в свой вязаный «список» и это преступление. Хотя, как и полагается настоящему герою Диккенса, Манетт согласился на брак дочери с сыном одного из своих заклятых врагов, иными словами, простил обиду, в личную судьбу властно вмешалась история. Жених Люси арестован как враг революции – и счастье дочери под реальной угрозой. Чарльз осужден на казнь. Но на помощь приходит Сидни Картон, последовавший за Люси во Францию. Он спасает ее мужа. Проникнув в камеру Дарнея-д'Эвремонда, Сидни меняется с ним одеждой и усыпляет его наркотиком. Бесчувственного Дарнея выносят из камеры и доставляют в дом Люси, где мистер Лорри уже приготовил карету. Он, Люси и ее дочь, доктор, снова впавший в безумие, и еще бесчувственный Чарльз мчатся в Кале, к Ла-Маншу, к спасению.

По-разному писатели относятся к бытовым и культурологическим деталям. Повествование Мэри Рено изобилует деталями. В романе Диккенса «Повесть о двух городах» мало бытовых деталей, характеризующих жизнь Франции эпохи

революции; почти совсем отсутствуют описания революционных событий: кроме взятия Бастилии упомянуто только введение закона о ликвидации имущества эмигрантов, сентябрьские события 1792 г., суд над королем и казнь двадцати двух жирондистов. В этом отношении исторический роман Диккенса сильно отличается от распространенной в те годы в Англии литературы того же жанра (романы Дж. Элиот, Ч. Рида, Э. Бульвер Литтона и других). Диккенса нельзя упрекнуть в умышленном отступлении от исторической правды: у писателя были документальные основания для большинства эпизодов; главным источником ему служила книга Томаса Карлейля «История Французской революции», откуда он почерпнул большинство фактов, а также идею возмездия господствующим классам за их преступления перед народом. Однако, как ни тенденциозна картина революции в романе (особенно в его заключительной части), Диккенс не стремился показать историю детально, на первом месте была задача изобразить борьбу народа. «Повестью о двух городах» он художественно подкрепил мысль, что ответственность за революцию ложится на господствующий класс, не оставляющий перед народом иного выбора, кроме восстания.

Однако осуждая метод революционного насилия, Диккенс все надежды возлагает на надклассовую гуманность. Вне зависимости от класса, сословия, люди должны быть человечны и помогать друг другу. Носителями гуманности в романе является Чарльз Дарней (он же Шарль Эвремонт), добровольно отказавшийся от своих родовых прав в пользу народа, и Джарвис Лорри, агент банка Теллсона, с одинаковым рвением помогающий и бывшему узнику Бастилии Манетту и эмигрантам-аристократам, еле унесшим ноги из Франции.

Смелость писателя, напоминавшего господствующим классам в период наступившего в Англии «умиротворения» о неотвратимом и справедливом народном возмездии, сумевшего с большой сатирической силой обрисовать вершителей судеб народа и с большой теплотой и выразительностью изобразить духовное превосходство людей из народа, поднимает роман Диккенса над произведениями его современников. Диккенс не хотел революции, но он не хотел и сохранения в неприкосновенности жестоких порядков капиталистической Англии.

Рено демонстрирует право народа Крита свергнуть власть Астериона, поскольку она является узурпаторской: «Критяне бежали и выжили – чтобы увидеть руины гордого дворца Миноса, где они знали только тяжелый труд, не ведая уважения к себе. Только сейчас они увидели сломанные двери, раздавленные сундуки и шкафы, извергавшие из своих недр шелка и золотые предметы, накрепившиеся кувшины с вином, ими же разбросанные со столов блюда, драгоценные кубки и ритоны, которые они наполняли и подносили – к чужим устам» [Рено 2006б: 391]. Писательница показывает, что все это должно принадлежать

трудовому народу, который производит ценности и продукты, по справедливости. И люди пришли, чтобы по справедливости вернуть себе власть. Это восстание представлено писательницей в идеализированной форме, оно благословлено богами: Посейдон посылает землетрясение на Крит во время восстания, а Матьер Део принимает восставших как своих детей: «Она стояла перед ними, напоминая о просьбах, исполненных царем Миносом, предсказаниях, подсластивших им горький хлеб надеждой и тайной: крохотная богиня-критяночка, которой устыдилась бы выносившая ее богиня любви. Она была их богиней, их опорой в величии Лабиринта» [Рено 2006б: 391].

Хотя в «Повести о двух городах» Диккенс создавал немало сцен, где народная стихия показана отнюдь не идеализированно (вспомним крах мадам Дефарж), тем не менее он обосновывает право народа на возмущение и гнев. Так, Диккенс описывает нелюбимую картину беспорядков, сопутствующих бунту следующим образом: «Даже в столице каждую ночь происходили вооруженные грабежи, разбойники врывались в дома, грабили на улицах; власти советовали семейным людям не выезжать из города, не сдав предварительно свое домашнее имущество в мебельные склады; грабитель, орудовавший ночью на большой дороге, мог оказаться днем мирным торговцем Сити; так однажды некий купец, на которого ночью напала разбойничья шайка, узнал в главаре своего собрата по торговле и окликнул его, тот предупредительно всадил ему пулю в лоб и ускакал; на почтовую карету однажды напало семеро, троих кондуктор уложил на месте, а остальные четверо уложили его самого – у бедняги не хватило зарядов, – после чего они преспокойно ограбили почту; сам вельможный властитель города Лондона, лорд-мэр, подвергся нападению на Тернемском лугу, какой-то разбойник остановил его и на глазах у всей свиты обобрал дочиста его сиятельную особу; узники в лондонских тюрьмах вступали в драку со своими тюремщиками и блюстители закона усмиряли их картечью; на приемах во дворце воры срезали у благородных лордов усыпанные бриллиантами кресты; в приходе Сент-Джайлса солдаты врывались в лачуги в поисках контрабанды, из толпы в солдат летели пули, солдаты стреляли в толпу, – и никто этому не удивлялся. В этой повседневной суতোлке беспрестанно требовался палач, и хоть он работал не покладая рук, толку от этого было мало; то вздергивал он рядами партии осужденных преступников, то под конец недели, в субботу, вешал попавшегося во вторник громилу, то клеймил дюжинами заключенных Ньюгетской тюрьмы, то перед входом в Вестминстер жег на костре кучи памфлетов; нынче он казнит гнусного злодея, а завтра несчастного воришку, стянувшего медяк у деревенского батрака» [Диккенс 2011: 5].

В романе Рено о Тесее землетрясение является хорошим поводом свергнуть ненавистную власть, и Тесей немедленно этим воспользовался, восприняв гнев

природы как знак: «Это предупреждение. Нас ждет великое и ужасное испытание, нависшее над нами тенью огромной горы. Прежде я чувствовал лишь его приближение – так далеко протянулась эта тень. Сюда в черном гневе идет сокрушитель городов Посейдон – мы еще не видели такого. Он придет – не вот-вот, но скоро. Бог приближается. Я ощущаю его шаги по земле» [Рено 2006: 381]. Воспользовавшись своим даром – предчувствовать землетрясения и искренне веря в то, что он говорит, Тесея сумел призвать народ на восстание. Это сделать не трудно, поскольку критяне недовольны правлением Астериона. У самого Тесея нет другого выхода – иначе он не сможет вернуться в Афины.

Диккенс показывает, что люди доведены до отчаяния, у них также нет другого выхода: «Нужда, самая могущественная из всех. Люди, раздавленные ею, словно чудовищными жерновами, – только, конечно, не той легендарной мельницы, что превращает стариков в молодых, – попадают на каждом шагу, их можно увидеть в каждой подворотне, они выходят из дверей каждого дома, выглядывают из каждого окна, дрожат в своих лохмотьях на всех перекрестках» [Диккенс 2011: 31]. Читатель легко представляет себе безвыходность ситуации, толкнувшей людей на путь возмущений и бунта. Н.П. Михальская утверждала, что рабочие в романах Диккенса «понимают полную бесполезность разговоров с хозяевами, лживость их обещаний» [Михальская 2007: 222]. Писатель показывает, что альтернативы революции здесь нет, другой вопрос в том, какова должна быть эта революция. Оба писателя выступают за социальную справедливость и показывают право народа на бунт, при условии, что за ним последуют преобразования, позволяющие привести к процветанию.

В романах Мэри Рено даны разные слои населения, но преимущество писательница отдавала правящему классу, поскольку ее главные герои являются правителями. И только в силу углубления их в ту или иную сферу жизни (отправление Тесея на Крит и его пребывание среди танцоров, подростковые приключения Багоаса) писательница показывает жизнь других социальных слоев. Что характерно для зрелого Диккенса, остросюжетные конструкции позволяют ему наметить нити, пронизывающие всё общество, и представить взору читателя людей из самых разных сословий. Диккенс очень ярко, образно, на живых примерах, а не на сухих цифрах, показывает состояние французского общества в последнее десятилетие перед революцией: нищета и убожество простого народа, угнетенное и забитое крестьянство, произвол, жестокость, гнусность обогатившейся аристократии. Чтобы представить весь ужас, накал ситуации, не нужно штудировать учебники, Диккенсу для этого достаточно описать 2-3 сцены. Вот карета маркиза за всем ходом сбивает ребенка на улице. Вот крестьянская девушка, сошедшая с ума от того, что барин свел в могилу всю ее семью, а над ней надру-

гался. Вот несчастный доктор, проведенный в застенке Бастилии 18 лет и виновный только в том, что был невольным свидетелем злодеяния маркиза. Все это ужасает. И становится понятно, почему так долго копившееся народное возмущение вылилось в кровавую резню.

Вместе с тем, из романа вполне очевидно, что Диккенс, явно стоящий на стороне народа, не приемлет насильственных методов. Он столь же ярко показывает все ужасы революции, кровожадность разбуженной, обезумевшей от свободы и власти толпы, ее бездумную мстительность. Мы видим, как, словно дикари, люди топчут окровавленную мостовую под «Марсельезу», как каждый день без разбора выносят приговоры сотням невинных, как жестоко расправляются с теми, кто раньше был выше их. Толпа потеряла над собой контроль. Но новая власть умело умудряется с ней обращаться, направляя народный гнев туда, куда ей выгодно. Не удивительно, что такой строй и такая революция были не по душе писателю.

И на фоне всех этих ужасов разворачивается история семьи Манетт и их друзей. И тут снова перед нами в лучшей диккенсовской манере – яркие удивительные характеры и главных героев, и второстепенных. Сюжет закручен так лихо, что только в самом конце все складывается в окончательную картинку. Больше всего симпатий, естественно, вызвал, Сидни Картон, такой с виду ничемный, но такой светлый, стойкий, любящий в душе человек, способный отдать свою жизнь ради спокойствия и счастья любимой женщины, которая никогда не была и не будет его. И, конечно, стоит особое внимание обратить на второстепенных персонажей: англичанку до мозга костей мисс Просс, невероятного Джерри, мистера Лорри. Все они – восхитительные образцы Диккенсовского мастерства.

В романе Диккенса предстает особый взгляд на Великую Французскую революцию. Это время переоценки ценностей не только для французов, но и для всех европейцев. Месть, преследующая героев на всём протяжении сюжета, даже заявлена как действующее лицо книги: она ведет к насилию, а оно порождает месть. Создается круг, из которого выход лишь один – месть, насилие и смерть. Но рядом с этими монстрами – самопожертвование, рождённое любовью. Обязателен мотив дружбы, друга, на которого ты можешь положиться в трудную минуту.

Так и Рено демонстрирует, что борьба Тесея с притеснителем Афин на Крите не была бы возможна без поддержки его друзей по несчастью – представителей всех сословий афинского общества, вошедших в его свиту – «Журавлей». Тесей призывает друзей: «Сейчас мы обновим нашу клятву, – сказал я, – чтобы здешние боги услышали ее. Но теперь она будет звучать еще строже: «Жизнь каждого «журавля» да будет мне столь дорога, сколь моя собственная. И я окажу ему ту помощь, которой ожидал бы и сам, находясь в подобной опасности... Сделаю все – как для себя самого. Пусть будут сему слову свидетелями Стикс и дочери Ночи, а еще быкоголовый Посейдон, что обитает в недрах, под

Критом. И пусть они погубят меня в тот день, когда я нарушу клятву». <...> Конечно, вы ничем и не кому не обязаны. Я – царь без собственной крыши над головой; мне нечего дать вам: у меня нет еды, одежды, золота – вообще ничего, могу только помочь всем, чем способен, когда мы окажемся перед быком. Вы поклянетесь ради себя же. Мы с вами всего лишь смертные. Среди нас будут ссоры, соперничество в любви и прочее. Если вы поклянетесь, что их не будет, клятва ваша нарушится через неделю. Но мы должны поклясться в одном: пусть все наши раздоры всегда будут оставаться за пределами арены. Мы должны стать единым организмом – словно бы разделяем на всех одну жизнь. Да не будет сомнений между нами, как не усомнится та рука, которая держит щит, в той, которая держит копье» [Рено 2006б: 281–282]. Тесей доказывает друзьям, что без поддержки друг друга им не выжить. Только взаимное уважение, доверие, поддержка могут помочь им выжить и вернуться домой. Каждый должен полагаться на друга так, как на самого себя. При этом в их обществе нет места неравенству по сословному или половому признаку, все равны друг другу. Юный царь подчеркивает, что совсем прожить без ссор и обид невозможно. Он делает скидку на эти человеческие слабости. Однако на арене на это табу. На арене нет места ни одной из этих слабостей, иначе гибель неминуема. На арене Журавли должны быть безупречным единым целым.

Для романов Рено и Диккенса характерно соотнесение истории и этики, истории и морали, истории вечной и истории сиюминутной. Диккенс выделяет в истории этические моменты, и поэтому он проводит связь между цикличностью, повторяемостью времени и нравственными уроками, которые необходимо извлечь из истории: «Это было самое прекрасное время, это было самое злосчастное время, – век мудрости, век безумия, дни веры, дни безверия, пора света, пора тьмы, весна надежд, стужа отчаяния, у нас было все впереди, у нас впереди ничего не было, мы то витали в небесах, то вдруг обрушивались в преисподнюю, – словом, время это было очень похоже на нынешнее» [Диккенс 2011: 48]. Этические моменты истории заострены в романах Рено. Она рисует античный мир как некое идеальное общество, где мы можем почерпнуть полезные для себя знания и найти способ разрешить современные проблемы. «Журавли» у нее предстают идеальной организацией, которая может служить примером для того, как строить демократическое общество. Диккенс призывает ценить нравственность, человеческие добродетели, справедливость наряду с фактами и свидетельствами об исторических личностях. Он верит в то, что добро восторжествует: «Я вижу Барседа, Клая, Дефаржа, Месть, присяжных, судей и множество новых угнетателей, пришедших на смену старым, и всех их настигнет карающий меч, прежде чем его отложат в сторону. Я вижу цветущий город и прекрасный народ, поднявшийся из бездны; вижу, как он, в стойкой борьбе добываясь настоящей свободы,

через долгие, долгие годы терпеливых усилий и бесчисленных поражений и побед искупит и загладит зло моего жестокого времени и предшествующих ему времен, которые выносили в себе это зло» [Диккенс 1958: 448]. Таким образом, Диккенс приходит к выводу о постоянном внутреннем движении человека, его развитии. Е.Ю. Гениева отмечает «постоянное внутреннее движение человека» в поздних романах Диккенса в сторону «сплачивания сил добра» [Гениева 1993], что является одним из ведущих мотивов и в романах Рено. Писательница показывает, как объединяются «добрые силы» для борьбы со злом: объединяются аттические народы для борьбы с Астерионом и народы Эллады для борьбы с персидским владычеством. Центральное место в процессе истории М. Рено, как уже было сказано, отдает великой личности, которая способна возглавить войско, вдохновить воинов, повести их за собой на край света. Таково решение автором вопроса движущих сил истории. Самые характерные примеры такого проявления – это романы «Царь должен умереть», «Бык из моря», «Божественное пламя», «Персидский мальчик» и «Погребальные игры», а также оно заметно в романах «Последние капли вина» и «Маска Аполлона». В то же время у Рено народ ни в коем случае не является движущей силой истории.

В своих произведениях писательница обращается к различным периодам в истории Древней Греции, которые довольно отдалены от нашего времени. Чаще всего, как уже упоминалось, героями романов Рено становятся великие исторические личности, такие, как Тесей, Александр Македонский, Алкивиад, но также ее героями стали люди, чье существование в истории под вопросом или вскользь упоминается (Багоас, актер Никерат, разбойник Синид). Зачастую встречаются и вымышленные персонажи. В каждом романе М. Рено по-разному подходит к задаче художественного отражения прошлого, и мы можем наблюдать, что решения зависят и от объективных причин (наличие достаточного количества исторических свидетельств), и от авторской идеи, заложенной в произведение.

М. Рено настаивает на необходимости писателя отстаивать собственную точку зрения, и характеры героев, которые основаны на исторических свидетельствах, но подчиняются в первую очередь авторскому замыслу, основной идее произведения. Личности, оставившие после себя неоднозначные оценки, особенно привлекательны для художника. Противоречивые сведения дают возможность различного подхода к воплощению образа героя.

Как мы уже знаем, психологическое начало в изображении характера героя из прошлого стало одним из обязательных моментов в реконструкции истории у английских романистов, которые склонялись к ее воспроизведению «прожитой, прочувствованной», пережитой героем, пропущенной им через свое «я». Поэтому нет ничего удивительного, что Мэри Рено проявляет интерес к психологии героя, к его личным переживаниям, внутренний мир ее героев – это собственно

и есть история в ее психологическом проживании. Она пытается воспроизвести именно психологию античного человека, пытается представить, как думает и чувствует человек той эпохи, и здесь явно перекликается с Джордж Элиот (*George Eliot*, 1819-1880) и с английской жанровой традицией. Романы Джордж Элиот, по мнению Н.П. Михальской, отличаются «преимущественным интересом к психолого-этической проблематике» [Михальская 2007: 255]. Именно внутренний мир человека привлекает писательницу, в том числе, и тогда, когда она воспроизводит прошлое.

В этом плане представляет интерес прежде всего роман Элиот «Ромола» (*Romola*, 1866), поскольку в нем Элиот как раз «растворяет» историю в личных перипетиях героев.

Самое главное, что объединяет обеих писательниц, – это тяготение к нравственному аспекту в истории. Они заостряют проблему нравственности, когда помещают своих героев в переломную эпоху, способствующую ситуации раскрытия нравственности героев.

Рено в романах о Тесее ставит перед собой задачу изобразить переломную эпоху в становлении Афинского государства, когда пишет об эпохе установления первой демократии в Афинах, ломки стереотипов, старых порядков. Элиот также ставит перед собой сложную философскую и историческую задачу: описать переломный момент в истории гуманизма в целом, когда выбирает рубежную эпоху в истории Италии для романа «Ромола», действие которого происходит во Флоренции в конце XV в.

Так же, как и Рено, Элиот вела тщательную подготовку к написанию романа. Не стоит забывать и о том, что Элиот была поклонницей Вальтера Скотта, и ее концепция истории близка его взгляду на исторический процесс: это прежде всего история нравов. О романе «Ромола» муж писательницы, Льюис писал: «It occurred to me that his life and times afford fine material for a historical novel. Polly (George Eliot) at once caught the idea with enthusiasm» [Цит. по: Gordon 1978: 326]. Но мы не будем вдаваться в историю написания произведения и давать его целостный анализ, а обозначим основной вклад Элиот в жанр английского исторического романа.

Может показаться, что главным в «Ромоле» является хорошо известный в истории европейской культуры конфликт между Савонаролой, который отрицает ценность гуманистической культуры Возрождения, и Медичи, которые возвышают ее. Однако философские и собственно историко-политические аспекты явно на втором плане, на первом месте в ее романе психология героев и их нравственно-этические поиски, то есть то, что сопрягает конкретное прошлое с определенными вечными нравственно-этическими ценностями, столь важными для

Элиот «прошивающими» все времена человеческой истории. Вот почему в сюжетной системе доминируют не реальные исторические личности – Савонарола и Медичи, а вымышленные персонажи – Ромола и Тито, образы которых – сгустки нравственных и этических проблем позднего Возрождения, какими их видела и как их понимала Дж. Элиот.

Вероятно поэтому, изображая Савонаролу, писательница придерживается некоего нейтралитета. И здесь трудно не обратиться к любопытным размышлениям Л.Я. Гинзбург о новой структуре литературного героя, возникающей в литературе XIX в.: «Наряду с физическими формулами узнавания (рыжий, толстый, долговязый) – формулы социальные. В старом, сословном обществе социальная принадлежность человека была наглядно выражена в его наружности, одежде. Она легко воплощалась в одном слове: мужик, купец, мастеровой, барыня, чиновник, дворник, извозчик (недаром все это герои физиологических очерков 1840-х). Социальные формулы узнавания скрещиваются с морально-психологическими (добряк, весельчак, меланхолик), часто прошедшими уже литературное или культурно-историческое оформление (Дон-Кихот, Собакевич, Манилов или Наполеон, Савонарола и проч.)» [Гинзбург 1979: 20]. Вот и Савонарола изображен человеком, со своими преимуществами и недостатками. Особенно ярко это проявляется в его отношениях с заглавной героиней. Сложное время переживает Ромола, когда открывается, что ее муж Тито предал ее единственного друга Бернардо дель Неро, приговоренного к смертной казни. В отчаянии она бросается к Савонароле и умоляет его спасти дель Неро. Но этот человек, казавшийся ей таким святым и великим, исходя из чисто политической стратегии, не решается идти вразрез с большинством ради спасения жизни одного человека и отказывает ей: «Высшая цель жизни, облагораживающая страдания и озаряющая своим светом все мелочи нашей печальной жизни, опять погасла в ее сердце, где воцарилось чувство глубокого презрения к ничтожеству всех человеческих деяний и стремлений. Что такое в сущности был человек, представлявшийся для нее олицетворением высшего героизма – героизма сознательной, самоотверженной любви?» [Eliot 1997: 631].

Проблема нравственности проявляется в описании этого персонажа. С одной стороны, Савонарола желает общего блага, но, с другой стороны, пристрастен, и его личные предпочтения оказывают влияние на принятие им решений, он верит в то, что ему предназначено совершить великое событие, но часто сомневается в себе.

Подобный герой у Рено – Демосфен. С одной стороны, этот политик старается ради блага Афин. Но, с другой стороны, он ищет и собственной выгоды и руководствуется своими личными интересами.

Б.М. Проскурнин считает, что Джордж Элиот «одна из первых начала художественно глубоко исследовать психологию человека и его сознание, выбирая последнее в качестве основы характера, что весьма показательно для английской литературы прежде всего XX в.» [Проскурнин 2005: 5]. Именно сознание, психология героя интересует прежде всего и Мэри Рено в диалогии о Тесее, где также сталкиваются политические, психологические, общечеловеческие силы. Писательница пытается реконструировать сознание античного человека, но при этом она обращается прежде всего к общечеловеческому и вневременному в человеке. К тому же обращается и Джордж Элиот в «Ромоле»: «Хотя писательница и понимала, насколько меняются времена и люди, и не абсолютизировала свойственный историкам Просвещения поиск единого (а не различного) в разных исторических эпохах, благодаря тем параллелям, которые она выстраивает в романе между Возрождением и своим временем, и нравственным урокам, на примерах из флорентийской истории «преподаваемых», роман «Ромола» свидетельствует об осмыслении писательницей прежде всего человеческой природы, которая константна» [Проскурнин 2005: 18].

В романах обеих писательниц просматривается также проблема нравственной преемственности. Мэри Рено показывает, что мудрость переходила от эпохи к эпохе, эпохи взаимно обогащали друг друга. Не случаен мотив учительства в ее произведениях и преемственность героев: Тесей – Ахилл – Александр. Александр Македонский у Рено, например, почитает древнюю историю и культуру, читает Гомера и Ксенофонта, но одновременно привносит в культуру завоеванных народов культуру эллинизма, которая у него обогащена древними знаниями. Историческая эпоха у Элиот является скорее фоном для воспроизведения психологических и нравственно заостренных событий: «Совершенно в рамках сложившейся национальной традиции «работы» с прошлым Элиот обращается к истории прежде всего именно на уровне морали и этики, и поэтому такую большую роль она отводит памяти в своей концепции исторической нравственной преемственности» [Проскурнин 2005: 18]. Элиот рассматривала историю как интеллектуальное развитие человечества.

Как уже отмечалось, Мэри Рено писала о переходных периодах: в романах о Тесее – от матриархата к патриархату, в романах об Александре Македонском – от периода изоляции, разрозненности Греции – к эллинизму. О переходных периодах писала и Джордж Элиот: «Флоренция, воспроизводимая Элиот, – это «модель» скрещения эпох и культур в переходный от средневековья к Новому времени период» [Проскурнин 2005: 25].

Есть еще одна любопытная переключка. Как Мэри Рено, так и Джордж Элиот тщательно, подробно воспроизводят детали быта и культурные реалии

воспроизводимых эпох. Дж. Элиот, например, «нарочито эксплицирует изыскательский характер своих описаний» [Проскурнин 2005: 25]. В части романа «Прелюдия» она связывает «теперь и тогда» и подчеркивает, что она описывает Флоренцию именно такой, какой она была в описываемое ею в романе время. Б.М. Проскурнин отмечает, что «в романе в самом деле писательница щедра на выписывание географических, топографических и архитектурных примет Флоренции с опорой на карты Флоренции того времени, которые она изучала и в Италии, и в Британском музее, проведя огромную подготовительную работу перед написанием, всячески демонстрируя ее читателю» [Проскурнин 2005: 16]. Мэри Рено тоже тщательно изучала исторические источники, рассказывающие о жизни и походах Александра Македонского перед тем, как начать писать романы о нем. Она анализировала и сопоставляла все факты, чтобы отсеять лишнее, недостоверное, на ее взгляд и отбирала самые проверенные и совпадающие у разных историков факты.

Рено зачастую избегает описания военных реалий, а описывает, прежде всего, детали культурологические, этнографические. Подобная тенденция существует, например, в романе «Персидский мальчик», где писательница вскользь касается событий, связанных с решающими битвами при Иссе и при Гавгамеллах: «Я чувствовал, как стремится царь смыть свой позор. Он представлял себя у Каспийских Врат, где вновь обретал честь, потерянную при Гавгамеллах» [Рено 2005: 129]. Элиот описывает Флоренцию эпохи Возрождения прежде всего с культурологической стороны, она стремится точно выписать именно культурные приметы времени. Мы можем предположить, что это происходит от того, что и Рено, и Элиот важны именно эти культурологические детали, которые помогают им точнее и нагляднее описывать изображаемую эпоху. Но главное – и роман Элиот, и дилогия Рено о Тесее – это романы о нравственности, о поиске смысла жизни, обретении себя.

Мэри Рено в деталях следует традиции «аутентичности производимого». Писательница часто описывает оформление жилищ, традиции, праздники, одежду героев, описание городов: «Арбела – седой, древний город, стоящий на холме. Он столь стар, что его история восходит ко временам ассирийцев. В это я могу поверить, ибо жители его по сию пору поклоняются Иштар. Богиня встречает их в храме: невероятно старая, она впивается в пришедших холодным взглядом огромных глаз, сжимая в руке пучок стрел» [Рено 2005: 92]. Идя в русле к тому времени сложившейся жанровой традиции, Элиот также стремилась к «аутентичности производимого, пытаюсь найти его в многообразии проявлений времени – в том числе, в деталях и частностях, о которых нужно обязательно рассказывать, т.е. повествовать» [Проскурнин 2005: 18]. Рено обращается к религиозному сознанию античного человека, а Элиот – человека средневекового.

В романах Рено мы читаем описание Элевсинских мистерий, обращение Александра к оракулам в Дельфах и в Сиве, в Дионисийских мистериях и тайных обрядах участвует мать Александра царица Олимпиада. Мифологический компонент постоянно присутствует в жизни героев Рено: не случайны упоминания мифов об Ахилле, Геракле, Дионисе. В путешествиях Александр постоянно обращается к мифам: «Александр повертел в руках свой кубок и склонился над ним, принохаясь к запаху местного вина. Во Фракии вино лучше, но во Фракию виноградную лозу принес сам Дионис» [Рено 2006а: 425]. В романе Элиот обыгрываются мифы об Эдипе, Антигоне, Ариадне, Энее и многие другие. Так же она говорит о Деве Марии и Христе, об Иуде, о крещении.

Герой Рено Тесей готов жертвовать собой во имя справедливости и добра, именно поэтому, следуя голосу Посейдона, он добровольно отправляется на Крит, спасая этим свой народ. Приняв решение присоединиться к группе молодых афинян, отправляемых на Крит, он говорит: «Сердце мое исполнилось легкости. Я ощутил мир в душе, как бывает в самый удачный день. Я вдыхал полной грудью. Угроза миновала: бронзовые крылья и грозные когти больше не нависли надо мной. Страх оставил меня: все складывалось хорошо и бог ступал рядом со мной. Шагнув вперед, я услышал старческий голос деда: «Только согласие с самим собой делает человека свободным» [Рено 2006б: 219]. Характеры других персонажей в романе Элиот раскрываются в этом же ключе. Взять хотя бы главную героиню Ромолу де Барди. Героиня Элиот «готова на крайности самоотречения во имя утверждения высоких нравственных идеалов и главного среди них – жертвенного служения справедливости и добру» [Проскурнин 2005: 37].

Герой Мэри Рено не лишен отрицательных черт, он реалистичен. Мы видим, что Тесей совершает ошибки. Так, он проклинает своего сына Ипполита, поддавшись на уловки и не удостоверившись в его виновности, о чем потом терзается всю оставшуюся жизнь.

Несмотря на то, что Ромола Дж.Элиот – это, несомненно, положительная героиня, в ней присутствуют некие черты, до этого считавшиеся не свойственными «хорошим» героиням романов. Она не прощает Тито, и любовь ее – это особенное чувство: «her love was not that sweet clinging instinct, stronger than all judgments» [Eliot 1997: 389], она вполне способна трезво оценить действия своего любимого человека, как и происходит с Тито. Ее любовь не всепрощающая, она не может любить человека, предавшего и продавшего дело жизни ее отца. Ромола, как и многие другие героини Элиот и, в частности, Доротея Брук из романа «Миддлмарч», интересуется научными изысканиями в области литературы и истории, что тоже не типично для героинь этого периода. После смерти старого Бардо она берет на себя заботу об устройстве его библиотеки, считая это своим долгом. Тито же предает ее, и ее любовь к нему угасает.

Элиот жила в эпоху позитивизма, и это обстоятельство не могло не сказаться на ее представлении истории и исторических личностей. Соответственно представлению о решающей роли развития цивилизации или культуры в развертывании других форм социальной активности и в целостной истории человечества в качестве главной движущей силы Конт выделяет – с целью последующего разделения истории на три главные стадии – развитие человеческого духа, «развертывание человеческой интеллигенции», смену форм познавательной деятельности. Поэтому три формы человеческой истории вычлениваются соответственно «всеобщим системам» мышления, духа, философии. Они охарактеризованы так: 1) теологическая, или фиктивная, 2) метафизическая, или абстрактная, и 3) научная, или позитивная, системы [<http://sesii.net/jurisprudence/2610>].

На первой стадии человеческий дух, согласно Конту, стремится познать «внутреннюю природу сущего», но не в силах этого сделать, почему изобретает «сверхприродные» силы и придает им характер действительных. На метафизической стадии (а она есть своего рода модификация первой стадии) опять-таки изобретаются сверхприродные сущности, но теперь им придается чисто абстрактный характер. Абстрактные сущности в свою очередь интерпретируются как нечто реальное и самостоятельное, причем любому феномену считается необходимым поставить в соответствие метафизическую сущность. «Позитивная философия» есть «истинно всеобщая система», в рамках которой можно объяснить феномены природы. Она понуждает нас принять к сведению, что все феномены природы подчиняются природным законам и что законы эти носят неизменный характер. «Позитивная философия делает ясным: цель научных устремлений в том и состоит, чтобы открыть такие законы, сделать их точными и по возможности свести к немногим основным законам» [<http://sesii.net/jurisprudence/2610>].

Выведя своих героев на арену общественной деятельности, Элиот сумела гораздо шире раскрыть их достоинства и недостатки, нравственность, создать образы самоотверженной героини и корыстного интригана и предателя. Этот опыт общественной характеристики основных качеств героя Дж. Элиот попытается развить в своих позднейших романах.

Таким образом, мы видим, что Вальтер Скотт уделяет внимание политической истории, позднее «опрокидывая» ее в нравственный мир персонажей. Эдвард Бульвер Литтон акцентируется на нравственно-этической стороне движения истории и кладет в основу гибели цивилизаций кризис нравственности. Уильям Теккереи вновь возвращается к политической стороне истории, но показывает действие политического механизма на частно-психологическом уровне. Чарльз Диккенс показывает роль личности в истории. Джордж Элиот пытается дать обобщенный взгляд на человека в истории, которая воспринимается ей как культурологическое целое.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ АНТИЧНОСТИ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В. В ТВОРЧЕСТВЕ М. РЕНО, Р. ГРЕЙВЗА И ДЖ. ЛИНДСЕЯ

В 30-е-40-е годы XX в. в европейской литературе, была особая потребность в героизме и эпичности. Размышляя о судьбе немецкого исторического романа того времени, Литературовед Н.С. Лейтес писала: «Нужно было снять представление об абсолютности гитлеровского режима, подчеркнуть его временность, показать, что он только жалкая часть огромного и многогранного целого – мира, истории» [Лейтес 1975: 275]. Эти размышления исследователя кажутся справедливыми не только по отношению к немецкой литературе. Общая напряженная политическая ситуация в мире, предвоенное время, обострение вопроса о роли личности в истории, о судьбе «маленького человека» в условиях глобальных исторических перемен и др. явно способствовали всплеску внимания к жанру исторического романа. В Англии именно в это время активно работает в этом жанре писатель, внесший значительный вклад в его развитие – Роберт Грейвз (*Robert Ranke Graves*, 1895–1985). В эти годы издаются такие его романы, как «Я, Клавдий» (*I, Claudius*, 1934), «Божественный Клавдий» (*Claudius the God and his Wife Messalina*, 1934), «Царь Иисус» (*King Jesus*, 1946), «Золотое руно» (*The Golden Fleece*, 1944). Роберт Грейвз известен также как исследователь мифологии, написавший популярный в Британии труд «Мифы Древней Греции» (*The Greek Myths*, 1955), мифологический трактат «Белая Богиня» (*The White Goddess*, 1948). В 1998 г. роман «Я, Клавдий» вошел в список ста лучших англоязычных романов XX века издательства Modern Classic, а в 2005 г. – в список журнала «TIME» «100 лучших англоязычных романов с 1923 года до наших дней» [См. TIME 2005].

2.1. Типы и субъекты повествования у Р. Грейвза и М. Рено

Романы Грейвза и Рено демонстрируют в равной степени следование устоявшейся традиции исторического романа в английской литературе и новаторства, связанные с переосмыслением истории. Так, роман Грейвза «Царь Иисус» построен на переосмыслении практически всех эпизодов Евангелия, и история предстает в романе в совершенно ином виде. Автор, например, убеждает читателя в том, что апостолы исказили учение Христа, и ищет некий универсальный миф.

Оригинальная трактовка мифологического сюжета в романах Роберта Грейвза и Мэри Рено сближает писателей. Новаторство обоих писателей проявляется в том, что они строят произведения на мифологической основе, однако рассказывают о частных судьбах отдельных людей. Грейвз – один из тех, кто

основательно внедрил в ткань английского исторического романа миф. Подобная тенденция была у Вальтера Скотта, однако Скотт основывал повествование скорее не на мифах, а на легендах. Миф (др.-греч. μῦθος) в литературе – сказание, передающее представления людей о мире, месте человека в нём, о происхождении всего сущего, о Богах и героях. В монографии «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев даёт следующее определение: «Миф есть для мифологического сознания наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни. Миф есть логическая, то есть прежде всего диалектическая, необходимая категория сознания и бытия вообще. Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь». По Лосеву, миф – особая форма выражения сознания и чувств древнего человека. С другой стороны, миф, как прахлетка, содержит ростки развившихся в будущем форм. В любом мифе можно выделить семантическое (смысловое) ядро, которое будет впоследствии востребовано» [Лосев 1990: 5]. Таким образом, А.Ф. Лосев поддерживает точку зрения, что миф основан на реальности; этой же позиции придерживались Рено и Грейвз. Е.М. Мелетинский писал: «Миф является средством концептуализации мира – того, что находится вокруг человека и в нем самом. В известной степени миф – продукт первобытного мышления. Его ментальность связана с коллективными представлениями (термин Дюркгейма), бессознательными и сознательными скорее, чем с личным опытом. Первобытная мысль диффузивна, синкретична, неотделима от сферы эмоциональной, аффективной, двигательной, откуда происходят антропоморфизация природы, универсальная персонификация, анимизм, метафорическая идентификация объектов природных и культурных. Универсальное совпадает с конкретно-чувственным. Вот почему мы находим в мифе трансформации внешнего вида: существо может иметь много рук и голов, глаз и т. д., или, например, болезни могут быть представлены в виде чудовищ, люди в образе животных (тотемизм), целый космос в виде космического дерева или антропоморфного великана» [Мелетинский 2000: 25].

В произведениях Грейвза и Рено внутренний мир героя совпадает с его представлениями о внешнем мире с его мифическими существами, антропоморфной природой, космосом. Грейвз видел мир, населенным существами из мифов, в каждой стране была своя Белая богиня, которой поклонялись с самого основания времен. А.А. Тахо-Годи писала: «Концепция Грейвса объединяла творческое и жертвенное начала, создавая миф о поэте, любимом богиней Музой, но отвергаемом ею и умирающем ритуальной жертвенной смертью» [Тахо-Годи 1992: 580]. Мэри Рено изображает мир, который реалистичен, в нем нет мифологизированных существ в их обычном понимании, но есть то, что герой считает сверхъестественным, божественным. Так Тесей в ее романе слышит Посейдона: «И тут я

услыхал в ушах грохот волн, обрушивающихся на гальку. «Ты хвастал мною, Тесей, сказал голос моря, но помолился ли ты мне?» Писательница показывает нам мир глазами античного человека, а он не может не быть населенным мифологическими существами. Клавдий же пишет исключительно как ученый, поэтому в его повествовании нет места русалкам, кентаврам и чудовищам.

С первой страницы трилогии Мэри Рено об Александре и дилогии Грейвза о Клавдии видна оригинальная интерпретация исторических фактов и сразу заметно, что писатели смотрят на историю не «сверху», а «изнутри». Рассказчиком у Роберта Грейвза выступает непосредственно главное действующее лицо – будущий император Клавдий, а в романе Мэри Рено «Персидский мальчик» – молодой евнух, раб Александра Великого по имени Багоас. Собственно, оба романа названы именами персонажей-повествователей.

В повествовании нет ни декларируемой претензии на объективность, ни скрытого «всезнания» повествователя, за которым, например, стоит Скотт. Мы видим происходящее глазами определенного персонажа, с его субъективной точки зрения. События именно так видятся рассказчику, и он не лукавит, а излагает ситуацию такой, какой она ему увиделась. Клавдий говорит: «Клянусь всеми богами, у меня был лишь один секретарь – я сам, и сам я был своим летописцем; я пишу своей собственной рукой, и чего, спрашивается, я добьюсь у себя самого, если стану льстить сам себе?» [Грейвз 1990: 22]. Багоас в первых строках романа, чтобы придать вес своим словам, говорит: «Чтобы люди не подумали, будто я – раб без роду и племени, проданный отцом-крестьянином с торгов в засушливый год, скажу сразу: корни нашей семьи уходят в далекое и славное прошлое» [Рено 2005: 7]. Таким образом, повествователь вызывает у читателя доверие своим происхождением, клятвами, вызывает симпатию, благодаря которой читатель охотно верит его словам.

В романах Мэри Рено преобладает нравственный аспект и видны четкие этические ориентиры. Античность для писательницы – это некий идеализированный мир, главные герои – справедливые, мудрые и честные правители. Писательница не демонстрирует чрезмерную идеализацию, однако определенная идеализация присутствует в ее повествовании. Это связано с поисками идеалов в обстановке послевоенного хаоса и разрухи. Именно в истории Рено ищет те непреходящие ценности, идеалы, которые, на ее взгляд, необходимы современности. Война – это, прежде всего, разруха. Люди ищут в войне выгоду. Вот как она описывает причины войны: «В Великой войне со Спартой афиняне сражались за славу и господство; они вышли из нее, разгромленные в прах, обобранные до нитки» [Рено 2006а: 414]. Для древних греков в войне важна не нажива, а идея, свобода, честь Родины. Писательница потому и обращается к эпохе Древней Гре-

ции, что в современной ей действительности эти ориентиры, нравственные границы, по ее мнению, размыты. Такое положение вещей не устраивает писательницу, и поэтому ее привлекает строгая нравственность античности, когда сразу видно, достойный перед тобой человек или ничтожный, друг или враг. Тесей в одноименной диалогии рассуждает: «Муж должен биться, если ему бросили вызов» [Рено 2006б: 489]. Концепция Грейвза иная: он стремится «вывернуть наизнанку», показать нам всю грязь борьбы за власть, показывая, что зло было одинаково во все времена.

Несомненно авторов привлекает возможность «приватизации» истории, придания ей «личного аспекта», некая ее романизация – психологизация, когда ее события и течение становятся источником характерологического зачина образа, выступают обстоятельством (сюжетным), определяющим динамику характера и специфику его внутреннего мира и т.д. Позднее у постмодернистов романизация получит форму «фабулизации истории». В романах Мэри Рено эта «романизация» приобрела гораздо больший размах. Она стремится показать читателю «так, как было», словно демонстрируя подсмотренное чужими глазами. Так, Багоас, ловя прощальное дыхание Александра, говорит: «Он узнал меня. Я клянусь перед ликами богов. Это со мной он простился, уходя» [Рено 2005б: 727].

Исторические романы Грейвза и Рено написаны из перспективы человека, «существовавшего» в истории, при этом – у Грейвза реальная историческая личность, а у Рено – почти вымышленная, но аккумулирующая основные исторические «силовые поля» времени. При этом Клавдий повествует беспристрастно, уделяя внимание деталям как ученый-историк. Повествование Багоаса же изначально субъективное. Мы видим историческую действительность, трансформировавшуюся в сознании юного персидского обитателя гарема.

Авторы выбирают повествователями персонажей, в уста которых вкладывают свои мысли, идеи, мнения. Например, Багоас рассуждает: «Цыпленок, заточенный в своей скорлупе, не знает иного мира. Сквозь стены крошечного дома к нему нисходит белизна, но он пока не знает, что это свет. И все же цыпленок пытается пробить свою белую стену, не понимая даже зачем. Молния пронзает ему сердце; скорлупа разбивается, и мир оказывается куда больше и богаче, чем он мог подозревать» [Рено 2005б: 227]. Такое мировоззрение очень близко самой писательнице, поскольку она познавала мир, открывала его, судя по собственным впечатлениям, и этот мир для нее становился все шире. Клавдий же говорит про себя: «По правде говоря, литература, а в особенности история – еще в юности я изучал этот предмет под руководством лучших историков Рима, – были, до того, как наступила вышеупомянутая перемена, моей единственной профессией, един-

ственным моим интересом в течение тридцати пяти лет» [Грейвз 1990: 22]. Интересы Грейвза к истории известны, писатель читал лекции по истории в университете Каира и интересовался античной историей всю жизнь.

Первыми историческими романами Роберта Грейвза были его произведения «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий и его жена Мессалина». Критики считали, что «успех этих произведений опровергает стереотип той популярной исторической прозы, где чрезмерно упрощаются и искажаются исторические факты, а главным персонажем является безрассудный герой, борющийся за свободу своей нации» [Сапату 1980: 83]. То есть, героизации истории у Грейвза нет; он пишет ее «бытование» (в том числе и изнанку истории). Напротив, романы «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий» знакомят читателя с заикающимся героем-рассказчиком, слабым физически и традиционно считающимся умственно отсталым, который в силу обстоятельств становится императором Рима. Романы о Клавдии – это тщательная реконструкция Рима эпохи Августа, Тиберия и собственно Клавдия на основе всех доступных источников, но как бы «изнутри» истории. Грейвз привлекает данные истории и археологии, военные и политические исследования, проникает в психологию жестокости и преступления. Сам он в предисловии к роману ссылается на Тацита и Светония: «копья с длинными древками и железными наконечниками использовались, согласно Тациту, и как метательное и как колющее оружие» [Грейвз 1990: 20]. В своем труде «Жизнь двенадцати цезарей» Светоний говорит, что «Истории» Клавдия написаны не так тяжеловесно, как бестолково» [Там же]. Дело в том, что в своих трудах Клавдий не мог писать правдиво о событиях, касающихся грязных интриг и как подозревалось убийств внутри императорской семьи. Светоний говорит об этом так: «Он видел, что о событиях более ранних правдивый и свободный рассказ уже был невозможен, так как за это его бранили и мать и бабка» [Там же]. Грейвз же в романе пишет все, что, по его мнению, действительно произошло, без утайки – то есть, подозрения превращает в реальные факты. Грейвз, создавая своего Клавдия, вступает в спор с традиционным взглядом на этого исторического деятеля: его Клавдий – это не умственно неполноценный, нелепый персонаж – это умный, рассудительный человек, который часто прикидывается дурачком, чтобы выжить. Не случайно Клавдий говорит: «Я не мог позволить себе критиковать императора Августа, моего двоюродного деда по материнской линии, или его третью, и последнюю, жену Ливию Августу, мою бабушку, потому что оба они были официально обожествлены, а я был связан с их культами в качестве жреца, и хотя мне ничего не стоило подвергнуть очень резко критике недостойных преемников Августа на императорском троне, я воздержался от этого из соображений приличия» [Грейвз 1990: 23]. Такой подход к герою обоснован, поскольку только умный и расчетливый человек мог выжить в ситуации, когда никто не был уверен

в завтрашнем дне, любой гражданин мог быть казнен по ложному доносу или из-за каприза императора и сохранить свое положение, а затем получить власть.

Принцип отхода от стереотипа изображения известной личности станет одним из основных и в романах М. Рено. Так, Багоас, традиционно считавшимся безродным рабом, игрушкой для царя, заявляет: «Чтобы люди не подумали, будто я – раб без роду и племени, проданный отцом-крестьянином с торгов в засушливый год, скажу сразу: корни нашей семьи уходят в далекое и славное прошлое. Отцом моим был Артембар, сын Аракса, и в жилах моих предков, издавна живших в Пасаргадах, текла древняя царская кровь – кровь великого Кира» [Рено 2005б: 7]. Такая трактовка образа персонажа Рено тоже обоснована, поскольку только юноша благородных кровей мог быть принесен в качестве особого дара повелителю, чтобы в числе прочих обязанностей уметь поддержать беседу с ним и обстоятельно поведать ему о персидских обычаях, для чего было необходимо хорошее образование, которое простой раб не мог бы получить. При реализации этой концепции Рено ссылается на слова Квинта Курция Руфа: «Набарзан, получив обещание безопасности, встретил его с обильными дарами. Среди них был Багой, юноша-евнух в расцвете юности и красоты, которого любил Дарий, вскоре полюбил его и Александр. Он пощадил и Набарзана главным образом по просьбе этого юноши» [Руф: 1993: 122]. Выдуманный персонаж Алексей в романе «Последние капли вина» начинает повествование с весьма убедительных слов: «Совсем еще мальчишкой, если случалась у меня болезнь, беда или, к примеру, меня били в школе, я обычно вспоминал, что в тот день, когда я родился, отец хотел меня убить. Вы скажете – в этом нет ничего необычного. И все же, полагаю, это не так: как правило, когда отец решает избавиться от ребенка, его выбрасывают – и на том дело кончается. И мало кто, упомянув спартанцев или чуму, может сказать, как я, что обязан им жизнью, а не смертью» [Рено 2006б: 9]. Настолько откровенное и страшное признание призывает читателя проникнуться довериться этому персонажу и поверить в то, что его слова откровенны и правдивы.

Светоний указывает, что император Клавдий, живший в 1 в. н.э., написал многотомную автобиографию: «Сочинил он также восемь книг о своей жизни которая, однако, не дошла до наших дней» [Светоний 1974: 377]. По словам Светония, можно сделать вывод, что он эту биографию читал. Роберт Грейвз, большой знаток Древней Греции и Древнего Рима, написал биографию Клавдия «заново», с детства и до его предвиденной им смерти.

Получивший родовую травму, Клавдий, всю жизнь страдающий нервным тиком, заиканием, слюнотечением и внезапными обмороками, производил впечатление полного идиота и был постоянным предметом презрения и насмешек, в том числе и со стороны своей матери. Но, по мнению Грейвза, это была лишь

внешняя оболочка, за которой пряталась ранимая душа, желание доверять людям и недюжинный ум. Клавдий у Грейвза говорит: «И вот тогда, когда все другие нынешние авторы, произведения которых доживут до тех дней, будут казаться заиками, а слог их хромым – ведь они пишут лишь для своих современников, притом с оглядкой, – моя книга расскажет обо всем ясно и без утайки» [Грейвз 1993: 30].

Отвергнутый многими уже с детства, Клавдий искал приюта и утешения в богатых библиотеках Рима, и был очень начитанным мальчиком. Он получил хорошее образование. Он говорит: «Это будет отнюдь не первая моя книга: по правде говоря, литература, а в особенности история – еще в юности я изучал этот предмет под руководством лучших историков Рима, – были, до того как наступила вышеупомянутая перемена, моей единственной профессией, единственным моим интересом в течение тридцати пяти лет» [Грейвз 1993: 22]. Несмотря на физическую непривлекательность, у него были друзья (Ирод Агриппа, который искренне сочувствовал Клавдию и до конца не предал его, Германик, Постум, которые ценили Клавдия и видели его хорошие личные качества, прислушивались к его мнению, но безвременно погибли), ценившие его прежде всего за его порядочность и ум, и сочувствовавшие (Тит Ливий), советовавшие ему и дальше изображать из себя полного дурачка, чтобы суметь дожить до старости. В то время, как вокруг него шла жестокая борьба за императорский трон, плелись интриги, странными смертями умирали родственники, Клавдий посвятил себя написанию истории этрусков и Карфагена. В душе он был республиканцем и, как и многие просвещённые люди его времени, мечтал, что когда-нибудь Римская Империя снова станет республикой. Когда он вырос, все его родственники – те, кто имел хоть какие-то права или притязания на трон, были убиты, отравлены, отправлены в ссылку, и он, всегда боявшийся внимания общественности, вдруг вынужден был занять трон императора. Так он получил возможность реализовать свои республиканские идеи. Он проводит многие реформы, преодолевая невероятное противодействие сената, а и иногда толпы. Клавдий рассказывает и о своей личной жизни, о четырёх жёнах, одна из которых – знаменитая Мессалина. Интересно, что, по версии автора, именно разочарование в той, кому Клавдий больше всех доверял, довершило его превращение из республиканца в тирана. Таким образом мы видим мотивы, на первый взгляд, странных поступков Клавдия, причины его реформ и принятия законов. Дается ответ на многие вопросы, когда Клавдий без утайки рассказывает страшные тайны своей семьи.

Романы Грейвза как раз отличаются тем, что автор пытается показать неприглядную «изнанку» истории. В романах Рено этого нет. Мы так и не узнаем, кто заказал убийство Филиппа, действительно ли справедливо пострадал Филота и другие приближенные Александра. Автор не показывает историю с «обратной

стороны», как это сделал Грейвз, когда на основе известных исторических фактов и событий попытался представить, что стояло за всем этим в чисто человеческом и бытовом планах.

В романах обоих писателей история и миф тесно связаны друг с другом. У Грейвза миф «открывается», становится реальностью. У Рено миф остается мифом – она предоставляет читателю право самому делать выводы о правдоподобности мифологизированных эпизодов. Каждый автор интерпретирует их по-своему, тем самым конструируя свой художественный мир. Отечественный исследователь пишет: «Мифоцентрические романы Рено «Царь должен умереть» и «Бык из моря» имеют в своей основе теоретические разработки Р. Грейвза в области мифа и во многом продолжают традицию его художественной практики» [Балакин Ю. Исторический роман в современном своем выражении // URL: http://piligrim.omskreg.ru/04/04_public_balakin.html]. М. Рено остановила свой выбор на версии Тесеиды в изложении Плутарха, а также на интерпретации мифа о Тесее Р. Грейвзом. Понять образ мыслей Тесея М. Рено действительно помогла книга Р. Грейвза «Мифы Древней Греции», а также «Золотая ветвь» Дж. Фрэзера. Именно они познакомили писательницу с теорией царского самопожертвования – традицией, практиковавшейся многими древними народами. В тяжелый для народа момент царь мог предложить богам самую ценную жертву – себя, и эта внутренняя готовность пожертвовать собой ради интересов и благополучия народа была отличительной чертой настоящего правителя. Исходя из мифа, писательница пыталась объяснить, почему Тесей совершал определенные подвиги и почему он поступал именно так, как об этом говорится в мифе, поскольку некоторые эпизоды, как, например, добровольная отправка на съедение Минотавру, выглядят не совсем понятными для современного человека.

Мотивы поступков Тесея, будущего царя Афин, занявшего трон полулегально, становятся ясны и понятны в контексте его самоутверждения как правителя. В моменты сомнения в своем предназначении Тесей усматривает в происходящих с ним событиях проверку судьбой на его подлинность как царя. Он постоянно находится в ситуации выбора, рискуя своей жизнью ради своего народа – в Элевсине, в Афинах, предлагая себя богам, и получает в ответ лишь все большее величие и признание. Таким образом, основным мотивом романа «Царь должен умереть» становится жертвенность царя, его благородство и безграничная храбрость, а также преданность своему народу. Все эти качества, с точки зрения М. Рено, должны были быть характерны для династии микенских царей, чьим потомком по материнской линии был протагонист: «Внезапно все встало на свои места. Я начала понимать образ мыслей Тесея, какими верованиями, стремлениями и обязанностями могли быть продиктованы его поступки. Напряженные от-

ношения между одержавшим верх патриархатом и поверженным, но все еще могущественным матриархатом могли лежать в основе любовных конфликтов, ставших частью его легендарных отношений с женщинами. Сюжет начал стремительно развиваться в моей голове, и я приступила к серьезным исследованиям, чтобы избежать ошибок при написании книги, пока еще не слишком поздно. Но все, что я читала, идеально укладывалось в тот вариант истории Тесея, каким я его задумала, и ничего не противоречило ей» [Рено 2006б: 383]. Исключением является внешний облик Тесея. В классических источниках Тесей описывается как высокий и сильный мужчина, что неудивительно в свете того, что он – сын божества, двоюродный брат Геракла. Р. Грейвз пишет: «Теперь он был сильным, умным и предусмотрительным юношей» [Грейвз 2005: 454]. Образ высокого, сильного мужчины свойственен греческой мифологии, когда речь идет о героях-полубогах. М. Рено изменяет классическую трактовку. Рослый воин никак не укладывается в ее концепцию романа, где Тесею предстоит принять участие в «бычьей пляске», то есть прыгать через быка на арене.

А.Ф. Лосев рассматривает миф с точки зрения самого мифа, стремясь выработать наиболее чистое понятие, свободное от интерполяции с другими сферами человеческих знаний: «Миф – не есть научное и, в частности, примитивно-научное, построение, но живое субъект-объектное взаимодействие, содержащее в себе свою собственную, вне-научную, чисто мифическую же истинность, достоверность и принципиальную закономерность и структуру» [Лосев 1999: 230]. Именно к такой истинности в своем повествовании стремится Рено. Она стремится показать, откуда пошел миф, почему люди мифологизировали эпизоды жизни афинского царя. Мы видим именно целостную систему, мир как сюжет мифа, подвергнутый демифологизации в романе Рено. Е.М. Мелетинский писал: «Литературный мифологизм – сознательный отказ от традиционного сюжета ради отражения действительности в адекватных жизненных формах» [Мелетинский 1998: 280]. Это тоже очень близко произведению Рено, для которого характерна демифологизация. Д.С. Лихачев писал: «Миф огромным слоем окружает данность. В нем непосредственной данности остается очень мало места» [Лихачев 1996: 5]. Однако писательница смогла вычленить эту непосредственную данность, и именно ее она описывает в своих произведениях. Так, например, отделив вымысел от реальности, Рено предположила, что Минотавр – это царевич Астерион, стремившийся узурпировать власть: «Наследника положено называть Минотавром» [Рено 2006а: 254].

Прозе Роберта Грейвза свойственно перемежение научного и художественного, когда воображение подкрепляется значительной научной базой. Писатель рисует картину правления Юлиев-Клавдиев, опираясь на имеющиеся научные источники по истории Древнего Рима, а именно Публия Корнелия Тацита

(*Publius Cornelius Tacitus*), Тита Ливия (*Titus Livius*) и Гая Светония Транквилла (*Gaius Suetonius Tranquillus*). Грейвз ссылается на этих историков в предисловии к роману: «копья с длинными древками и железными наконечниками использовались, согласно Тациту, и как метательное, и как колющее оружие», «В своем труде «Жизнь двенадцати цезарей» Светония говорит, что «Истории» Клавдия написаны не так тяжеловесно, как бестолково» [Грейвз 1990б: 20]. Аналогичным образом работала Мэри Рено, когда писала свои исторические романы об Александре Македонском. Она выбирала нужные сведения из всех имеющихся источников об Александре и расширяла и дополняла их художественным вымыслом. Рено писала: «Для Арриана главным источником был персонаж данного романа Птолемей, но труд Арриана начинается с изложения событий, происшедших после восшествия Александра на престол. Первые главы Квинта Курция исчезли; Диодор, который отражает нужное время и рассказывает главным образом о Филиппе, мало говорит об Александре до начала его правления. Для первых двух десятилетий, составляющих почти две трети жизни Александра, единственным дошедшим до нас источником служит Плутарх, а также немногие упоминания ретроспективного порядка в других исторических трудах» [Рено 2006в: 599]. Таким образом, мы видим, что, реконструируя жизнь Александра, писательница придерживалась концепции Плутарха, который говорил об Александре как о справедливом, мудром, гуманном правителе, стремившемся объединить народы под эгидой одного государства. Но писательница делает акцент на том, что Александром двигала прежде всего жажда нового, жажда познания, преодоления трудностей, стремление достигнуть того, чего еще никто не достигал. Рено именно так показывает своего Александра. Багоас говорит: «Александром нравилось величие; наши дворцы, наши манеры показали ему, что это такое. Александром нравилось царствовать; перед ним расстилалась целая империя, едва почувывшая натяжение узды его сильной рукой. И, наконец, у Александра было его Стремление. <...> Александр переживал постоянно: он жаждал узреть своими глазами все чудеса мира, воспетые в невероятных рассказах путешественников. Даже минута промедления может обернуться пыткой для тех, чья тяга к чему-то чересчур велика» [Рено 2005а: 301].

Оба романа – «Я, Клавдий» и «Персидский мальчик» – стилизованы под мемуары. В романе Грейвза доминируют воспоминания главного героя – императора Клавдия на склоне лет, в романе Рено – евнуха Багоаса, который прислуживает Александру Македонскому и имеет возможность постоянно находиться рядом с царем. В романе Грейвза воспоминания охватывают большой период времени от 10 г. до н.э. до 41 г. н.э., когда Клавдия провозгласили императором, в который вкрапляются его рассказы о событиях, произошедших до его рождения и восстановленных им по полученным от учителей, историков и родственников

сведениям. В рассказе евнуха Багоаса у Рено воспроизводится отрезок времени с 331 г. до н.э. (взятие Персеполя) до 326 г. до н.э. – (смерть Александра), которому предшествуют воспоминания Багоаса о собственном детстве и отрочестве.

При анализе «автобиографии» Клавдия, придуманной Грейвзом, необходимо вспомнить о том, что говорили о Клавдии римские историки. Неоднозначные оценки императору дают его современники. Светоний в труде «Жизнь двенадцати цезарей» весьма нелестно характеризует Клавдия: «Мать его Антония говорила, что он урод среди людей, что природа начала его и не кончила, и, желая укорить кого-нибудь в тупоумии, говорила: «глупей моего Клавдия». Бабка его Августа всегда относилась к нему с глубочайшим презрением, говорила с ним очень редко, и даже замечания ему делала или в записках, коротких и резких, или через рабов. Сестра его Ливилла, услышав, что ему суждено быть императором, громко и при всех проклинала эту несчастную и недостойную участь римского народа» [Светоний 1974: 210]. К концу своего правления Август полностью убедился, что Клавдия нельзя рассматривать в качестве политического деятеля, хотя отмечал, что периодически в нём проявляются задатки хорошего оратора и учёного, о чём писал в нескольких письмах к Ливии: «Хоть убей, я сам изумлен, дорогая Ливия, что декламация твоего внука Тиберия мне понравилась. Понять не могу, как он мог, декламируя, говорить все, что нужно, и так связно, когда обычно говорит столь бессвязно» [Светоний 1974: 211].

Сенека издевается над физическими недостатками покойного Клавдия в сатире «Апоколокинтосис», чтобы позабавить нового императора Нерона и его фаворитов. Само название – «Отыквление» – свидетельствует об отношении Сенеки к покойному императору: тыква – символ глупости у древних римлян. Клавдий был отравлен в 54 г., обвинения против него содержались уже в первой речи Нерона в сенате: «В день похорон похвальное слово ему было произнесено принцепсом: пока речь шла о древности его рода и перечислялись консульства и триумфы всех его предков, Нерон говорил с подъемом, и его внимательно слушали; упоминание о научных занятиях Клавдия и о том, что в его правление Римское государство не претерпело никаких неприятностей от иноземцев, было также выслушано с сочувствием; но когда он перешел к предусмотрительности и мудрости Клавдия, никто не мог побороть усмешку» [Тацит 2010:256]. Тем не менее, он был обожествлен, потому что Нерону было выгодно именоваться «сыном Божественного Клавдия». Сочинение пародии на этот апофеоз было делом рискованным, но возможным; безудержная похвала Нерону служила автору как бы страховкой. Политический смысл такой сатиры остается спорным: в ней видели нападки на мать Нерона Агриппину, отравившую Клавдия: ее обеление, так как в сатире Клавдий умирает просто от обжорства; осмеяние самого обычая обо-

жествления императоров; это был также урок политики на отрицательном примере, приведенный Сенекой для Нерона; памфлет, написанный самим Нероном совместно с Сенекой или Петронием; автопародию Сенеки на его похвалы Клавдию в давнем «Утешении к Полибию» и т. п. Еще один античный историк, Аврелий Виктор, отзываясь о Клавдии так: «Он был лукав и очень скрытен: притворно проявлял враждебность к тому, чего больше всего хотел, и коварно высказывал склонность к тому, что было ему ненавистно» [Цит по: Вестник древней истории 1963: 220]. Современные историки отзываюся о Клавдии тоже противоречиво. Вот что говорит о нем М. Грант: «Что касается положительных черт и изъянов его характера, то трудно подвести им однозначный итог. Так, сенаторы яростно отстаивали традиции, а Клавдий, подобно Августу, которого очень чтил, старался совместить традиции с нововведениями. Его стремление придерживаться такого сочетания порождало ужасную смесь прогрессивных преобразований и заскорузлого педантизма. Разум Клавдия бурлил полезными идеями, но он не умел облечь их в четко определенную форму и легко поддавался подозрительности, апатии и страху, присущими его характеру. Однако что было самым замечательным в Клавдии, кроме своеобразной внешности и манер, так это высокий уровень эрудиции. Плиний Старший, чрезвычайно просвещенный человек, причислял его к сотне выдающихся ученых той эпохи. В юные годы Ливий увидел в нем будущего историка и посоветовал юноше посвятить себя написанию истории современного Рима; Клавдий создал двадцать книг об этрусках, восемь книг по истории Карфагена и еще восемь книг автобиографических мемуаров, к сожалению, все они утрачены. Он также написал исторический труд о романском алфавите, к которому добавил три буквы, хотя вскоре они были вновь упразднены» [Грант 1998: 86].

Иначе говоря, историки свидетельствуют, что Клавдий пытался проводить реформы, но не все они были успешны. В то же время Клавдий был талантливым ученым, и именно благодаря его трудам до нас дошли многие сведения из истории Рима, особенно те, которые касаются этрусков. Именно такого Клавдия, мудрого человека, реформатора, ученого показывает на страницах своего романа Грейвз.

Клавдий с детства считался изгоем. «Его бабка Ливия презирала его, а мать Антония считала уродом» [Кузищин 2005:180]. Однако некоторые историки считают Клавдия довольно прогрессивным императором, который смог преодолеть пренебрежительное отношение к себе: один из них отмечает, что Клавдий вел «разумную и созидательную политику» [Кузищин, 2005: 181]. В романе перед нами проходит галерея портретов римских императоров: Октавиан Август, Тиберий, Калигула, и, наконец, сам Клавдий. Он совсем не хотел быть императо-

ром, его с детства считали странным, игнорировали, а он рос тихим, слабым, болезненным мальчиком, далеким от борьбы за власть. Он хотел быть писателем и историком, прекрасно знал греческий, серьезно занимался историей, написал несколько исторических трудов. Автор убедительно показывает нам, насколько силен интерес к истории у Клавдия.

Интерпретация истории в романе связана, в первую очередь, с фигурой самого Клавдия. Грейвз попытался объединить противоречивые сведения о своем герое и дать им объяснение, при этом он создал совершенно оригинальный образ, который основан на личном восприятии Грейвзом Клавдия. В романе «Я, Клавдий» история интерпретируется самим Клавдием – историком, который пишет втайне свой труд, не надеясь его когда-либо опубликовать. Тиберий Клавдий Цезарь Август Германик (лат. *Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus*), урождённый Тиберий Клавдий Друз (лат. *Tiberius Claudius Drusus*, 10 г. н. э. – 54 г. н. э.), принадлежал к династии Юлиев-Клавдиев. Клавдий был сыном Друза Старшего, младшего сына супруги Августа Ливии Друзиллы от её первого брака, и его жены, Антонии Младшей, дочери Марка Антония от сестры Августа, Октавии. По рождению он принадлежал к патрицианскому сословию, к одному из древнейших родов – Клавдиям. При рождении получил имя в честь своего дяди Тиберия – Тиберий Клавдий и когномен ветви своего отца – Друз, о чем говорит Светоний. Болезненный и слабохарактерный по природе, Клавдий первоначально находился в стороне от государственных дел; ревностно занимался науками, в частности, историей Рима и этрусков, а также пытался ввести в обиход новые латинские буквы. После убийства Калигулы преторианцы провозгласили его как последнего из Клавдиев императором. Клавдий щедро одарил стражу, обязанный ей своим возвышением. После вступления на престол власть фактически перешла в руки 3-й жены Клавдия Мессалины и ее любовников, вольноотпущенников Нарцисса, Каллиста и Палласа. Вместе с тем в период правления Клавдия по его личному почину проведен ряд прогрессивных мероприятий, например, дарование полного гражданства внеиталийским общинам, что сыграло существенную роль в романизации провинций; были внесены изменения в наследственное, брачное и рабское право; государственная казна возвращена в управление квесторов и др.; были основаны многочисленные колонии, проложены дороги и возведены технические сооружения, например, шлюз для отвода воды из Фуцинского озера и новая гавань в Остии. В этот же период к Римской империи были присоединены Южная Британия и Мавритания. Серьезное внимание Клавдий уделял транспортному сообщению в империи. Во время его правления был построен канал, связавший Рейн с морем, а также дорога из Германии в Италию. Также им был построен новый город-порт, который позволил избежать нехватки зерна, приходившего морем из Египта, поскольку порт в

Остии уже не справлялся с объемами экспорта. Город получил имя Порт и находился в 2,5 км к северу от Остии. От него был построен канал к Остии, чтобы суда могли беспрепятственно в любое время подниматься по нему в новый порт. Также, чтобы повысить интерес у торговцев в перевозке зерна, были уменьшены налоги на торговлю им, наложенные Калигулой и введены некоторые привилегии для купцов, в том числе, получение римского гражданства [Тацит 2010: 302]. У Грейвза Клавдий – мудрый не по годам, адекватный, полноценный в умственном плане человек, который вынужден прикидываться дурачком, чтобы не погибнуть. Герой Грейвза быстро становится хорошо понятным для читателя, благодаря мнениям о людях и событиях, которые он высказывает, а также тем моральным ценностям, которые важны для него и которые разделяет читатель. Он был в стороне, но видел все и все запоминал, чтобы потом написать правду о том, что было. А когда лучшие наследники пали в бездну борьбы и интриги и Клавдию пришлось в очень зрелом возрасте стать императором, этот «идиот» и физически слабый человек удивил подданных умным, мудрым и добрым правлением.

Клавдий с детства имеет стремление к наукам и искусству. В отличие от своего старшего брата Германика, он посвятил свободное время не военным упражнениям, а наукам (филологии, лингвистике, философии), отлично знал греческий и этрусский языки, был автором компилятивных сочинений по истории и филологии, за что прослыл чудаком» [Кузищин 2005: 180]. И в этом он похож на Александра у Рено который тоже любил заниматься науками, много читал книги, имел талант к языкам. Багоас поражен эрудицией Александра: «Никто не мог уподобиться Александру в красноречии, когда тот бывал в ударе и обращался к благодарному слушателю. С греком он заговаривал об известных пьесах и актерах, о скульптуре, поэзии и живописи или же о том, как следует спланировать улицы города так, чтобы жителям было удобно в нем; с персом он говорил о предках собеседника, лошадях, обычаях его сатрапии или же о наших богах» [Рено 2005а: 360]. Однако различие явно проявляется в том, что Клавдий не любил войну и был физически не столь совершенен, как Александр.

В отличие от Клавдия, Александр стремился к власти и военному триумфу с детства, о чем свидетельствует Плутарх: «Всякий раз, когда приходило известие, что Филипп завоевал какой-либо известный город или одержал славную победу, Александр мрачнел, слыша это, и говорил своим сверстникам: «Мальчики, отец успеет захватить все, так что мне вместе с вами не удастся совершить ничего великого и блестящего» [Плутарх 1987: 365]. За Клавдием же этого не наблюдалось. Александра с детства видели правителем и готовили к этой роли, Клавдия же правителем не воспринимали. Клавдий рассказывает: «Мне не разрешали ходить в Школу для мальчиков: из-за слабых ног я не смог бы участво-

вать в гимнастических упражнениях, составлявших основную часть образования, из-за своих болезней я отстал от остальных, а моя глухота и заикание служили помехой занятиям» [Грейвз 1990: 79].

С молодых лет отец давал Александру важные поручения и доверял командовать армией: «Когда в отсутствие Филиппа в Македонию прибыли послы персидского царя, Александр, не растерявшись, радушно их принял; он настолько покорило послов своей приветливостью и тем, что не задал ни одного детского или малозначительного вопроса, а расспрашивал о протяженности дорог, о способах путешествия вглубь Персии, о самом царе – каков он в борьбе с врагами, а также о том, каковы силы и могущество персов, что они немало удивлялись и пришли к выводу, что прославленные способности Филиппа меркнут перед величием замыслов и стремлений этого мальчика [Плутарх 1987: 365]. Клавдию же ничего ответственного не доверяли. Август говорил о нем: «Боюсь, что обучать Тиберия Клавдия – довольно утомительное занятие. По-моему, он с каждым днем выглядит все более жалким, тупым и нервозным» [Грейвз 1990: 149]. Текст Грейвза полностью соответствует описанию историка. Ливия пишет мужу по поводу внука: «Вчерашнее недостойное мужчины поведение Клавдия – его обморок при виде сражающихся людей, не говоря уж о нелепом подергивании рук и головы, – которое было тем более позорным, что произошло все это на торжественном празднике в ознаменование побед его отца, имеет по крайней мере одно преимущество: теперь мы можем раз и навсегда с уверенностью сказать, что кроме как в качестве жреца – ибо вакансии в коллегии должны быть так или иначе заполнены, и Плавтий сумел как следует его натаскать для исполнения его обязанностей, – Клавдий ни в коем случае не должен появляться на людях [Грейвз 1990: 232].

Пришествие Александра на престол после смерти Филиппа было вполне закономерным и ожидаемым: «Голпа расступилась. Антипатр проложил себе путь в беспорядочном кружении гостей, македонцы дали ему дорогу сами. В течение долгих лет он назначался единственным наместником Македонии; за ним стояла царская армия. Высокий, с венком на голове, одетый с умеренной пышностью, облеченный своим авторитетом, он оглядывался вокруг» [Рено 2006а: 593]. Приход на престол Клавдия, когда гвардия провозгласила его императором, было полной неожиданностью: «Нам, кажется, повезло. Это старый Клавдий. Чем не император? Лучшего человека на это место во всем Риме не сыщешь, хоть он и прихрамывает чуток и малость заикается» [Грейвз 1990: 491].

Оказавшись на престоле, и Александр, и Клавдий все свои силы используют во благо государства. На первых порах Александр стремится наладить отношения с Афинами мирным путем, не желая ссориться с ними. То же делает Клавдий

по отношению к сенату. Однако далее Клавдий действует хитростью. Он использовал закон об оскорблении величия для устранения оппонентов, которых не удалось переманить на свою сторону выгодными наместничествами и магистратскими должностями. Клавдий также ослабил влияние сената путем введения в его состав представителей провинциальной знати и усиливая совет принцепса как орган монархической власти. Оба правителя таким образом действуют «цивилизованным» путем, что ложится в основную концепцию авторов, стремящихся показать, насколько прогрессивны Александр и Клавдий по сравнению с их предшественниками.

Оба правителя погибают преждевременно. Роман «Персидский мальчик» оканчивается описанием смерти Александра, а в романе «Божественный Клавдий и его жена Мессалина» автор приводит отрывки из исторических источников с описанием смерти Клавдия. Грейвз ссылается здесь на Диона Кассия: «Клавдий, вознегодовав на Агриппину за ее происки, в которых он все больше убеждался, призвал к себе сына своего Британика, коего она умышленно не пускала к нему на глаза (ибо делала все возможное, чтобы посадить на трон Нерона, своего сына от первого брака с Домицием), и стал открыто выражать любовь к мальчику всякий раз, что встречал его. Он не желал более мириться с поведением Агриппины и намеревался положить конец ее власти, разрешить сыну надеть *toga virilis* и объявить его наследником престола. Узнав об этом, Агриппина пришла в смятение и поспешила предвосхитить события, отравив Клавдия. Но поскольку он всегда пил за едой много вина и брал все те меры, что были в обычае у императоров, дабы защитить свою жизнь, причинить ему вред было не так-то легко. Поэтому Агриппина послала за известной отравительницей по имени Локуста, которую незадолго до того осудили за это самое преступление, с ее помощью приготовила яд, за смертоносное действие которого та ручалась, и подсыпала его в овощи под названием грибы. Затем сама отведала их с одного блюда, а мужу положила с другого, куда был подмешан яд, сказав, что они крупнее и лучше. И вот жертву заговора унесли с пира как бы во хмелю, что частенько случалось и раньше, а ночью яд возымел свое действие, и Клавдий испустил дух, не могучи ни услышать, ни произнести ни слова» [Цит. по: Грейвз 1994: 523]. Поскольку Клавдий является повествователем на протяжении всего романа, а в конце романа он умирает, Грейвз счел уместным использовать исторический документ, текст которого он вплетает в повествование. Однако оба писателя такими разными приемами стремятся убедить читателя, что это повествование правдиво и точно. Багоас, который был при Александре несколько лет жизни, преданно служа ему и не отходя от ложа во время болезни, вызывает у читателя сочувствие, жалость и, при помощи этого, доверие. Его слова уверяют нас в том, что

Багоас ни в чем не солгал, все рассказал правдиво. До этого повествователь детально описывал разные ситуации, поэтому охотно можно поверить, что он очень наблюдателен и ничего не уклонилось от его внимания. Ссылки на историков у Грейвза также призваны убедить нас в том, что все повествование было достоверно.

Если сопоставить творчество Рено, основанное на мифологии, а именно дилогию о Тесее, с творчеством Грейвза, то будет уместно искать аналогии с его романом «Золотое Руно», в котором писатель, строго соблюдая канву античного мифа, основательно опирается на сведения об исторических событиях, о нравах, быте и образе жизни древних греков. Аналогично Мэри Рено, Грейвз описывает доисторические времена, о которых почти не осталось достоверных сведений, и все сведения, которые можно почерпнуть, содержатся в мифах. Естественно, реальные факты претерпели трансформацию, обросли домыслами и легендами и кажутся почти нереальными, вымышленными. Однако в каждом мифе содержится реальная история, переданная народом в фольклорной форме. Роберт Грейвз в романе «Золотое Руно» и Мэри Рено в дилогии о Тесее попытались вычленивать это реальное, историческое, отделить его от мифологического. Так Рено описывает жизнь Тесея как реально существовавшего аттического правителя, представив нам его без лишней мифологизации, обычным человеком, а не героем-полубогом: «Итак, страхи мои улетучились. Впрочем, вместе с самыми пылкими надеждами. Все это время в самой потаенной глубине моего сердца я надеялся, что Посейдон сжалится и признает меня. А потом подумал: «Тот старик во дворце знал все это, еще когда я был во чреве матери. И если бы он оставил меня в покое и не забивал мою голову детскими сказками, сегодняшний день принес бы мне счастье. Это по его вине рот мой сегодня ощущает вкус пепла» [Рено 2006а: 67]. Грейвз же, наоборот, опровергает миф о слабоумном Клавдии: «И вот тогда, когда все другие нынешние авторы, произведения которых доживут до тех дней, будут казаться заиками, а слог их хромым – ведь они пишут лишь для своих современников, притом с оглядкой, – моя книга расскажет обо всем ясно и без утайки» [Грейвз 1990: 30].

Роберта Грейвза традиционно причисляют к последователям Кембриджской школы – ритуально-мифологической школы, которая сложилась в западном литературоведении и культурологии в 30-е гг. XX в. как синтез ритуально-мифологической теории, оформившейся в начале XX в. (Робертсон Смит, Дж. Фрейзер и «Кембриджская группа» (Великобритания) его последователей – Д Харрисон, А.Б. Кук, Ф.М. Корнфорд и др.), и аналитической психологии (в особенности – учения об архетипах) К.Г. Юнга. Мифопоэтическая концепция писателя отличается особой оригинальностью и заключается в том, что он считал миф началом начал художественного творчества. Один из приверженцев теории, Н. Фрай,

например, считал, что миф «доминировал в литературе до эпохи Возрождения» [Фрай 2007: 82]. Ритуально-мифологическая теория, восприняв многие идеи мифологической школы, утверждала, однако, приоритет ритуала над мифом и обосновывала исключительное значение ритуала в происхождении литературы, искусства, философии. С представителями кембриджской школы (особенно ранними «ритуалистами») Роберта Грейвза объединяет традиционная уверенность в правильности своих выводов и упрямый поиск доказательств своих гипотез. Стиль Грейвза интересен тем, что он являлся результатом синтеза поэтического и научного начал, при этом научное преобладает. В исследовании «Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии» Роберт Грейвз пишет: «Я уверен в том, что язык поэтического мифа, известный в древние времена в странах Средиземноморья и Северной Европы был магическим языком, неотделимым от религиозных обрядов в честь богини луны или Музы, и ведёт свою историю с каменного века, оставаясь языком истинной поэзии» [Грейвз 2005: 7]. В основе мифопоэтической концепции Роберта Грейвза лежит миф об обожествлении Луны. Грейвз, сконцентрировав свои интересы именно на луне, Белой богине и судьбе Бога нарождающегося Года, создал настоящий мифологический архетип, продемонстрировав тем самым близость к теории К. Юнга об архетипах. «Отныне Белая богиня стала для Грейвза лейтмотивом всей его мифологической концепции, затмевая все остальные побочные линии, вбирая в себя всю систему кельтских, италийских, греческих, ассиро-вавилонских, шумерских, древнееврейских мифов и становясь поистине грандиозным, универсальным, господствующим мономифом» [Тахо-Годи 1982: 581].

При исследовании мифологического творчества Роберта Грейвза нельзя не заметить влияние на его трактовку работ Дж. Фрейзера (*James George Frazer*, 1854-1941). А.С. Козлов делает вывод, что Р. Грейвз «использовал и уже полностью утратившую научную ценность так называемую лунарную теорию мифа» [Козлов 1994: 22]. Он достаточно критично расценивает попытку Р. Грейвза «проанализировать многообразное использование луны в качестве поэтического символа», однако оправдывает это особенностью мифокритического метода [Козлов 2004: 78]. Положительным моментом в мифологических исследованиях Роберта Грейвза А.С. Козлов считает то, что он стал «первым мифокритиком, попытавшимся с помощью нового метода решить ряд кардинальных проблем поэзии», а также предложил оригинальный подход к анализу поэтических произведений [Козлов 2004: 22]. Своеобразие мифопоэтического мышления Роберта Грейвза заключается в том, что в нём объединяются разные тенденции, характерные для ряда школ и направлений XX в., ориентирующихся на художественное освоение мифа. В произведениях поэта миф и поэзия теснейшим образом

связаны. Для Грейвза «мифы – это драматические сюжеты, которые представляют собой нечто вроде священной грамоты, отвергающей или одобряющей существование древних институтов, обычаев, ритуалов, верований» [Грейвз 2005: 5]. Далее Роберт Грейвз пишет: «То, что некоторые мифы оказываются на первый взгляд непонятными, часто результат случайно или сознательно неверной интерпретации мифографом священных изображений или драматических результатов» [Грейвз 2005: 13]. Писатель считал, что поэзия своими корнями уходит в волшебство. В «Белой Богине» Р. Грейвз утверждает, что «природа поэзии слишком таинственна, чтобы её можно было исследовать», а «язык поэтического мифа, известный в древние времена в странах Средиземноморья и Северной Европы, был магическим языком» [Грейвз 2005: 17]. Для Роберта Грейвза мифология правдивее, истиннее истории, она сохраняет память древних ритуалов и построена на постоянных, регулярных повторях деятельности многих людей под воздействием глубоко эмоционального порыва. Концепцию поэзии Роберт Грейвз выдвинул в своих исследованиях в начале 20-х годов. Например, в работе «Об английской поэзии» (1922) Роберт Грейвз утверждал, что «поэт, как и его поэзия, представляют собой результат сплава несовместимых сил» [Graves 1922: 33]. Под этими силами Грейвс подразумевал две полярно противоположные начала – женское и мужское. При этом поэзия связывалась только с женским началом. В романах Рено производится демифологизация, писательница вычленяет из мифа историю, предполагая, на каких событиях он основан. Демифологизация подразумевает собой разрушение существующей мифологической основы, отказ от фантастического и сверхъестественного в сюжете. Как правило, она реализуется на основе исторических источников (в романах М. Рено о Тесее это труды Р. Грейвза). Ремифологизация представляет собой обратный процесс, когда на основе уже разрушенного мифа реконструируется миф, приближенный к своему праобразу, но являющийся его индивидуально-авторским вариантом.

Исследователь Т.В. Шадрина отмечает символизм в интерпретации мифов, проявившийся у Роберта Грейвза в образе Белой Богини и подтверждает связь размышлений Грейвза с концепцией Фрейзера. Она отмечает, что Грейвз видит воплощение концепции «Белой Богини» практически во всем, даже в поэтическом названии Англии – Туманный Альбион. Роберт Грейвз практически не разграничивает понятия «поэзия» и «мифология», рассматривает их в такой тесной связи, что иногда невозможно понять, где заканчивается миф и начинается поэзия. В связи с этим А.А. Тахо-Годи утверждает, что в интерпретации мифа Роберта Грейвза постоянно нарушается историко-социальное движение мифа. Помимо этого, по её мнению, «понимание Р. Грейвзом мифа отличается нечёткостью и двойственностью, что приводит к выдвиганию бездоказательных аргу-

ментов и несколько свободному обращению с текстами, что в свою очередь порождает прямые фактические ошибки, путаницу мифологических наименований, латинских и греческих имён [Тахо-Годи 1992: 584]. Как отмечает исследователь, «историко-социальная обусловленность и ритуала, и мифа остаётся вне поля зрения Грейвза, увлечённого своей теорией, по которой изменения в институте родовых вождей – или, как их называет Грейвз, царей – были обусловлены переходом к новой календарной системе, а часто и просто зависели от неё» [Тахо-Годи 1992: 582]. Мы согласны с тем, что в произведениях Грейвза зачастую нарушается сюжет мифа, и писатель очень вольно обращается с классическим мифом. Так, Богиня-Мать, например, у него становится Герой: «И ты предлагаешь нам держать в этой ссоре сторону Бога Овна, которого теперь называют Отец Зевс, – против Великой Триединой Матери, которую он потом принудил стать своей женой Герой» [Грейвз 1998: 72].

Российский литературный критик М. Елисеева пишет о Р. Грейвзе не только как о поэте, прозаике и исследователе, но и как о мистике, отдавшем всю свою жизнь таинственному идеалу – образу Богини. Она считает, что Белая Богиня всегда была кумиром поэтов-мистиков, независимо от места их рождения и проводит аналогию между творчеством британского поэта и своего соотечественника Александра Блока, называя его родным братом Р. Грейвза. В целом, она выступает в защиту мифологической концепции английского писателя, высказываясь довольно резко против тех, кто считает мифологию Р. Грейвза выражением тенденции возвысить женщин. Говоря о книге Р. Грейвза «Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии», Т.М. Фадеева отмечает, что она «представляет собой замечательное по глубине проникновение в мифопоэтический мир кельтов и его реликты в последующей средневековой культуре Британии, французской Бретани и вообще ареала древней Кельтики. Одно из самых древних и почитаемых божеств кельтского мира – Богиня-Мать, выступающая в триедином облике – супруги весеннего и осеннего богов. Символическим её обозначением была полная Луна, тогда как два её спутника изображались как убывающий и растущий полумесяцы» [Фадеева 2003: 195].

Дж. Смедс рассматривает мифопоэтическую концепцию Роберта Грейвза как результат объединения научного подхода с поэтическим мышлением, считая, что именно это стало причиной того, что критическая проза поэта была воспринята научным сообществом неоднозначно, как своеобразный вызов академическому литературоведению и критике. По мнению Дж. Смедса, «Грейвз представляет собой интерпретатора мифов, который видит скрытый подтекст во многих читаемых им текстах, и аллегорический способ интерпретации – это один из методов, которые Грейвз использует, создавая новый миф, включая его величайшее изобретение – миф о Белой Богине» [Smeds 1997: 41]. Что касается авторской

интерпретации отдельных эпизодов мифа у Мэри Рено, то наиболее значительным примером в романе «Царь должен умереть» здесь служит глава «Элевсин». Эта сюжетная линия, значительно повлиявшая на становление личности главного героя, возникла из упоминания в классических источниках о разбойнике Керкионе, который убивал в рукопашном поединке путников на Истмийской дороге. Керкион у М. Рено становится иерофантом, временным царем-жрецом, который на год вступает в брак с царицей-жрицей богини плодородия Деметрой (в романе она носит имя Персефоны, дочери Деметры), чтобы по истечении срока быть убитым соперником и принесенным в жертву во имя предстоящего урожая. Одно имя дает жизнь целому миру, основанному на матриархате и архаическом культе плодородия, с которым Тесею приходится бороться всю жизнь. «Я снова вспомнил, что рассказывали о старой вере. Им на него [Керкиона] наплевать, хоть он сейчас умрет для них, – так они надеются, по крайней мере, – чтобы влить свою жизнь в их хлеба. Он – козел отпущения; глядя на него, они видят лишь беды минувшего года: невзошедшие поля, яловых коров, болезни» [Рено 2006в: 70].

Мифоцентрические романы Рено «Царь должен умереть» и «Бык из моря» имеют в своей основе теоретические разработки Р. Грейвза в области мифа и во многом продолжают традицию его художественной практики. Следует отметить такие важные особенности диалогии о Тесее, как «актуализация» мифа, объяснение фантастических элементов мифа с логической и реалистической точек зрения, стремление автора отразить психологию Тезея, не разрушая при этом образа мифологического героя, поэтичность художественного стиля Рено. В романах писательнице удается добиться удачного сочетания правдоподобного исторического повествования и мифологической основы сюжета.

Исследователь Л. Бернс отмечает, что М. Рено «удалось разбудить в читателе интерес к Тесею – человеку, не разрушая образ Тесея – мифологического героя» [Burns 1963: 104]. Анализ структуры романов «Царь должен умереть» и «Бык из моря», позволяет сделать вывод о том, что основным мотивом произведений является смерть царя и его стремление воплотить свою судьбу, то есть, исполнить то, что ему предназначено богами. Кроме того, Бернс утверждает, что Тесей Рено – «более немифический авантюрист, а подлинно трагическая личность, подобная Эдипу или Лиру» [Burns 1963: 112]. М. Рено «актуализирует» миф, то есть, обозначает его рациональную основу, а фантастические элементы просто и логично объясняет с точки зрения здравого смысла, т. е. демифологизирует. Л. Бернс подчеркивает несомненное достоинство исторических романов М. Рено о Тесее – правдоподобную историческую составляющую, не вступающую в конфликт с мифологической основой.

Роберт Грейвз не проводит в романе демифологизацию. Действующими лицами его произведения являются нимфы и фавны именно как мифологические

существа. Богиня мать сама говорит с людьми. Хотя отдельные элементы демифологизации есть: Фрикс и Гелла не летят на баране в Колхиду, а плывут на корабле, везя в дар священную шкуру барана: «А на третий день, когда они огибали при попутном ветре актейский мыс Атос, Фрикс достал Золотое Руно из темного одеяла, в которое оно было завернуто, и растянул его на носу корабля, к удивлению капитана и команды» [Грейвз 1998: 28]. Гелла при этом путешествия утонула, упав с корабля во время бури: «Но Гелла перелетела через борт, когда корабль внезапно сотрясло, волна тут же унесла ее, и девочка утонула» [Грейвз 1998: 28].

В романах Мэри Рено также присутствуют кентавры и Минотавр, но кентавры у нее – лесной народ, который настолько умело сидит на лошадях, что кажется с ними единым целым. Минотавр же – царевич, стремящийся узурпировать власть, образ которого оброс легендами и слухами. Однако для античного человека они представляют мифологическую картину мира. Перед тем, как совершить что-то важное, Тесею всегда спрашивает совета у богов, и они отвечают ему: «Я крикнул: «Убирайся!» – и топнул ногой. Нога моя ударила землю – и земля дрогнула, вроде спина гигантского коня стряхивала мух, дернув кожей.... А я – я был слишком потрясен, чтобы испытать счастье в тот миг» [Рено 2006б: 32]. Боги помогают Тесею: Аполлон дает ему знак, как поднять камень, Посейдон благословляет его на путешествие на Крит, а затем посылает землетрясение для того, чтобы он смог сбежать вместе с Журавлями и Ариадной из Кносского дворца. Читатель XX в. не может не видеть рациональной стороны происходящего с Тесеем, но поддается его интерпретации и тоже видит волю богов и мойру в каждом важном эпизоде его жизни.

Однако при этом Рено не позволяет себе вольно интерпретировать мифы, в ее повествовании очевидно точное следование классической мифологии, в то время как Грейвз порой очень вольно обращается с мифом. Так, он пишет, что Геката была превращена в Цербера: «С Матерью Гекатой обошлись еще более жестоко. Прежде, согласно обычаю, ей приносили в жертву собак, так вот, она стала трехглавым псом, водворенным в конуру у ворот царства Гадеса, и была переименована в Кербера» [Грейвз 1998: 38]. Согласно классическому мифу, страшный змей вырос на Тенаре и был назван Псом Аида. Грейвз же пытается сблизить малоазиатские мифы и древнегреческие, тем самым показав, что они имеют один источник.

Образ изначального, древнего женского божества проходит через романы обоих писателей. В романе Грейвза это Триединая богиня: «Трижды они проходили места, где пересекались три дороги, и каждый раз шли далеко в обход, чтобы не забредать в заросли, помеченные камнями и росшие в форме треугольника. Анкею приятно было обнаружить, что здесь платят такую дань уважения

Триединой Богине, которой были посвящены эти земли» [Грейвз 1998: 4]. В дилогии о Рено это Матерь Део. Царица Элевсина говорит: «Что может решить муж? Жена рождает его; он вырастает, разбрасывает семя, подобно траве, и падает в борозду. Лишь мать Део, что порождает мужей и богов и вновь собирает их, остается возле очага вселенной и живет вечно» [Рено 2006б: 93]. Однако очевидно, что речь идет об одной и той же богине, которая почитается со времен матриархата.

В дилогии Рено повествование ведется от лица самого Тесея, который повествует о своей жизни от того момента, как он себя помнит, до самой смерти. В романе Грейвза мы видим происходящее глазами давно умершего аргонAUT Анкея, которого призывает автор: «Анкей, Маленький Анкей, пророчествующий герой, последний, оставшийся в живых аргонAUT, один из тех, что плавали с Ясоном в Колхиду в поисках Золотого Руна, заговори с нами; мы пришли к тебе, заговори из своей каменной гробницы у источника Богини в прохладной гесперидской Дейе» [Грейвз 1998: 3]. В обоих случаях мы наблюдаем за происходящим глазами участников событий, о которых повествуется. Таким образом у читателя складывается впечатление, что о событиях рассказывает непосредственный их участник, и усиливается ощущение правдоподобности изображаемого. Именно поэтому язык повествования близок к разговорному.

Несмотря на то, что язык повествования достаточно прост и современен, в психологии героев мы видим моменты, которые можно отнести к психологии античного человека. Так, для Тесея важна прежде всего честь, он слушается повелений Посейдона, который разговаривает с ним внутренним голосом: «Словно из глубин земли до меня донесся голос морского прибоя; взмываясь и рушась, он говорил: – Те-сей! – Те-сей! Я понял, чего хочет бог» [Рено 2006б: 218]. Анкей в романе Грейвза рассказывает: «На этих островах, благодаря мощи апельсинов, и мужчины и женщины живут сколько они пожелают; вообще-то они решают умереть, когда понимают, что стали обузой для друзей, ибо их движения стали медленны, а речь уныла. Тогда, соблюдая вежливость, они не говорят «прощайте» своим близким, не делают себе никакого ложа в пещере – ибо они живут в пещерах, а тихо выскальзывают наружу и бросаются вниз со скалы, так велит Богиня, которая не терпит проявления скорби или жалоб, и после их самоубийства она устраивает торжественные и радостные похороны» [Грейвз 1998: 4].

У современного человека описанные в романах действия, такие, как убийство Миноса, проклятие Ипполита, часто вызывают удивление и даже возмущение, в то время как для повествователя они являются вполне разумными вещами. Мотив зова бога и богини и призыва к смерти прослеживается и в романе Мэри Рено: Эгей бросается со скалы, сам Тесей в конце делает шаг с обрыва по призыву Посейдона: «Смерть моя послужит не чужому народу, как гибель Эдипа

Фиванского. Пусть отец Посейдон примет ее и израсходует дар на нужды народа» [Рено 2006б: 725]. Исследователь Гарри Мур утверждал, что «все ее книги на протяжении всей писательской карьеры отражают идеалы эллинистической цивилизации» [Moore 1974: viii].

В обоих романах – и Рено, и Грейвза – отражена смена матриархата патриархатом. Анкей рассказывает нимфе, что «изгнан с Самоса из-за своей упорной приверженности древнему культу Богини; самосцы ввели у себя недавно новый олимпийский культ, который оскорбляет его религиозные чувства, зная, что на Майорке почитают Богиню со всей страстью, на какую способны простые, неискушенные люди, он попросил капитана корабля высадить его здесь на берег» [Грейвз 1998: 6]. У Рено показан и Элевсин и Крит, где царит матриархат и поклоняются Матери Део, и Трезен, и Афины, и Фессалия, где утвердился патриархат. Тесей стремится объединить эти два мира: «Но как нужны и мужчина и женщина, чтобы сделать ребенка, так, чтобы сотворить мир, нужны богини и боги. Матерь Део рождает хлеб, но ее оплодотворяет семя бессмертного бога, а не смертного человека, обреченного на гибель. Вот будет зрелище, если устроить им свадьбу! А почему бы и нет? Бог шествует из Афин в ее родной дом со свадебными факелами, подобающими величию невесты, и предстает перед богиней в ее священном гроте; тем временем оба города поют и пируют» [Рено 2006б: 190–191].

Определенное сходство видно в описании «охотниц Артемиды»: амазонок у Рено и дочерей нимфы у Грейвза. У Рено «лунные девы» описаны так: «Теперь они были одеты в мягкую выделанную кожу; туники, вышитые понизу или украшенные бахромой, скифские брюки в обтяжку. Одежды их блистали яркими чистыми красками, словно ягоды или самоцветы; сверкали золотые и серебряные пряжки. Я словно бы встретил юных князей, собравшихся после охоты выпить вина и послушать сказителя» [Рено 2006б: 546]. У Грейвза встречается такое описание: «Ее четыре девочки еще слишком юные, чтобы стать нимфами, они были девами-охотницами, весьма искусными прашницами, которые отправлялись с мужчинами, чтобы принести им удачу на охоте» [Грейвз 1998: 6].

Совершенно очевидно сходство двух писателей в детальности повествования. Например, Рено так описывает критских мореходов: «Эти щеголи в вышитых юбочках, с перетянутой осиной талией элегантно прокладывали себе путь. Некоторые, отыскав живые цветы, украсили ими длинные волосы. На их запястьях болтались свободные браслеты с печатями на золоте или резном камне; от критян исходили загадочные пьянящие запахи» [Рено 2006б: 80]. Грейвз пишет: «Кто эти греки, твои повелители, что прибывают на таких же кораблях, на каких раньше плавали критяне, с теми же товарами для продажи вазами, оливковым маслом, красками, драгоценными камнями, полотном, точильными камнями и

прекрасным бронзовым оружием? Но Овен на носу их кораблей красуется, а не Бык, и говорят они на непонятном языке, торгуются грубо и с угрозами, бесстыдно глазают на женщин и тащат любую мелочь, лежащую без присмотра» [Грейвз 1998: 8]. Писатель вводит такое повествование с целью создать артефактную основу.

Кентавры в обоих романах представлены народом, живущим в Фессалии. Рено описывает кентавров так: «Нагие, если не считать куска козьей шкуры, они сперва показались мне одетыми – настолько густой волос покрывал их тела. Он не свисал с шеи и плеч, как грива, просто спускался густым гребнем, поднимаясь над хребтом. Длинные руки и кривые ноги были не менее волосаты, чем животы диких лошадок, за шерсть которых они держались пальцами ног» [Рено 2006б: 503]. Грейвз пишет о них: «Кентавры, аборигены горы Пелион, следили за ними, пока те медленно двигались со стадами овец и коров к Пагасейской равнине, что далеко на западе, где они встали на стоянку на несколько дней; а затем, узнав, что на юге пастбища богаче, ионийцы двинулись к крепости Фтия и исчезли из виду» [Грейвз 1998: 14].

Оба писателя видят эллинов-пришельцев высокими светловолосыми и светлоглазыми людьми. Рено так описывает Ипполита: «Ипполит напоминал изваяние какого-то бога. Когда сын приветствовал меня со строгой почтительностью, подобающей заморскому божеству, я встретил взгляд его серых глаз, чистых, словно снеговая вода; широко раскрытые, они смотрели куда-то вдаль, словно за море, но были спокойнее глаз морехода» [Рено 2006б: 647]. У Грейвза царь миниев Афамант «высокий и красивый светловолосый мужчина» [Грейвз 1998: 16]. Именно такими представляют оба писателя идеализированный народ Афин.

И Рено, и Грейвз не перегружают повествование чрезмерно архаизированной речью. Герои Рено говорят на языке, понятном для современника. Язык Грейвза тоже не является примером официоза: «Дочь, – спросила она, – как тебе это нравится? Почему твой отец должен варварски жертвовать тобой и твоим дорогим братом Фриксом во цвете лет?» [Грейвз 1998: 24].

В романах обоих писателей одним из важнейших мотивов является мотив жертвенности царя и его покорности судьбе. Дед рассказывает Тесею об этом обычае, который люди соблюдали со времен матриархата: «Когда царя посвящали, он знал свою мойру. Через три года, или семь, или девять – каков был обычай – правление кончалось, и бог призывал его. И царь шел своей волей, иначе он не родился бы для такого дела и дар предводительство над людьми не был бы ниспослан ему» [Рено 2006б: 647]. В романе Грейвза Фрикс говорит: «Кто мы такие, чтобы бросать вызов судьбе? Нам остается лишь одно – подчиниться» [Грейвз 1998: 24]. Ино призывает мужа – Афаманта – притвориться мертвым: «Во-первых, примиришься с Белой Богиней, склонившись перед ней в ее

святилище на Пелионе и предложив ей богатейшие жертвоприношения в надежде отвести ее гнев, а затем вернись сюда и притворись будто ты умер. Если ты этого не сделаешь, твой народ, который верит, что ты тайно вывез куда-то своих детей, бросив вызов оракулу Аполлона, потребует, чтобы ты сам был принесен в жертву» [Грейвз 1998: 4]. Мы видим, что царь добровольно следует своей судьбе, принимает ее, и не может допустить другого исхода. Так, Тесей следует своей мойре, и ему сопутствует удача до тех пор, пока он выполняет свое предназначение.

В романах Рено и Грейвза очевидно следование традиции английского исторического романа: детальное воссоздание исторической эпохи, воспроизводимой главным образом через судьбу героя – Александра Македонского, Клавдия и многих других. Оба романа написаны от первого лица, причем рассказчик – реально существовавший человек. Оба автора стремятся воссоздать события правдиво, при этом повествование не лишено художественного вымысла, который, однако, не противоречит реальному ходу событий в истории.

В романах показаны не только судьбы частных людей, а персонализированная, личная история.

Повествование Рено наивное, в духе XIX в. В ее стиле нет новаторства. Однако писательница стремится показать героев такими, какими она их видит, зачастую героизируя их личности и романизируя повествование. Несмотря на личное отношение к героям, писательница не противоречит историческим фактам, а, наоборот, стремится следовать им в полной мере. Она позволяет себе красочные описания, для ее повествования характерно подробное, детальное описание культуры и быта. Стиль Грейвза отличен. Это сухой повествовательный стиль, пронизанный иронией без обширных описаний, не изобилующий описанием психологических переживаний героя. Грейвза интересует прежде всего документальный факт, который и стремится беспристрастно описать его герой – историк Клавдий.

2.2. Исторические романы Мэри Рено и Джека Линдсея

Среди современных ей писателей творчество М. Рено весьма близко к творчеству Джека Линдсея (*Lindsay Jack*, 1900 – 1990). И здесь прежде всего интересен роман «Ганнибал» (*Hannibal Takes a Hand*, 1941).

Действие романа Джека Линдсея происходит в Карфагене в период военного затишья после II Пунической войны (216 – 201 годы до н. э.). Так называемые Пунические войны, то есть римско-карфагенские войны, были лишь заключительным этапом многовекового соперничества между обеими странами. В романе автор отражает современные проблемы, а именно то, как легко правящие классы предают свою страну в момент, когда в ней берут верх демократические силы. В романе показано предательство олигархами своего народа в момент

опасности, стремление их сохранить свои материальные ресурсы ценой жизни людей и благополучия страны. В иные времена давление демократической ситуации нейтрализуется разразившимся военным конфликтом; но когда правящие классы попадают в отчаянное положение и не видят возможности разрешить внутренние противоречия путем внешней войны, они без колебаний отдают свою страну во власть врага, предпочитая погубить родину, лишь бы не идти на уступки народным массам.

В романе «Ганнибал» писатель талантливо воссоздает быт, образы известных исторических персонажей, но более всего – атмосферу предательства и духовного опустошения карфагенского и римского обществ, ярость борьбы и счастье любви. Автор, например, тщательно выписывает детали повседневной жизни: «Оба мы – и розовый куст и я – укоренились в здешней почве, но не этот красивый, глупый греческий юноша из пентеликского мрамора – имя Мирона начертано там слева, на подножии [Линдсей 1962: 15]. Мэри Рено тоже детально описывает быт афинян в романе «Последние капли вина»: «Наше поместье находится в предгорьях, за Ахарнами. Мои предки жили там издревле. Склон над долиной обработан под виноградник – террасами, но основной доход дают оливки да еще ячмень с полей между оливковыми деревьями. Есть там одна роща, которая, я думаю, стара, как сама земля. Стволы тех деревьев – толщиной в три тела взрослых мужей, узловатые и скрюченные. Считалось, что их посадила сама Афина, когда даровала оливу людям» [Рено 2007: 15].

В романе Линдсея тщательно описаны культура Карфагена второго столетия до нашей эры. Автор детально представил архитектурные зарисовки, религиозные обряды, способы ведения сельского хозяйства и ремесел, взаимоотношения между классами и разными народами. Вопреки сложившемуся стереотипу Карфагена как безжалостного и кровавого, этот город-государство предстает в произведении Линдсея могущественным и красивым, местом соединения многих цивилизаций: «Он всегда воспринимал звуки городской жизни как нечто единое – гроыхание и жалобный вой огромного голодного чудовища; так слепой моряк узнает состояние моря по изменению его шума. Казалось, будто валы на мгновение отступали в океанские глубины, а затем, вздуваясь, вновь понеслись вперед, еще более могучие и неукротимые» [Линдсей 1962: 43]. Столь же детально описаны города и у Мэри Рено. Однако писательница не развенчивает легенды отрицательного толка, сложившиеся вокруг завоеванных греками народов, например, персов она показывает достаточно жестокими, корыстными и лживыми людьми.

Линдсей рисует карфагенян не злобными дикими варварами, какими их представляли историки-римляне, ссылающиеся на римские источники, а совершенно другими. Ганнибал сродни современному стратегу и политику, который

желает победы, свободы и процветания своей стране. Все это вполне приемлемо для современного политика. При этом его повествование достаточно реалистично, не приукрашено, не идеализировано. Рено несколько идеализирует античный мир, однако она тоже показывает черты политика, которые приемлемы и для современных правителей: космополитизм Александра, демократизм Тесея.

Линдсей представляет Ганнибала как мудрого и осторожного политика, поступками которого движет не личное честолюбие, а благородная цель спасти родину от порабощения: «Теперь он снова в родном городе, и здесь он снова сможет созидать; он разрушил и сокрушил бы все до основания и на развалинах зла воздвиг бы новое здание» [Линдсей 1962: 34]. Здесь уместно провести параллель с Александром Македонским в романах Рено. Александр тоже благороден, пытается расширить границы своей страны ради ее блага. У него есть мечта: «Александр покинул Грецию, будучи царем-полководцем; свободный, как птица, он оставил царство на попечение регента и переправился через море. <...> Теперь Александр был Великим царем Персии и находился в пределах собственной империи, а потому все государственные дела не отставали от него [Рено 2005а: 266].

Роман «Ганнибалл» синтезирует в себе черты политического и романтико-бытового романа. Повествование идет в двух направлениях: анализ политической ситуации и ее динамика и история частной жизни, история любви. Несмотря на то, что произведение названо в честь исторического деятеля, он не является главным героем. События книги происходят на фоне войны, начатой Ганнибалом. В произведениях Рено мы также видим подобное внешнее смещение внимания. Повествование о политике перемежается с повествованием о любви и дружбе, о повседневной жизни и быте. Оба писателя повествуют о мудрых, талантливых, прогрессивных политиках. Их герои вполне современны, поскольку сталкиваются с проблемами, которые были актуальны во все времена. Но при этом писатели не страдают «осовремениванием» героев: эти люди являются представителями своего времени, их психология – это психология античного человека, который мыслит категориями своего времени.

Особый интерес представляет одна из тем романа, актуальная по сей день. Правящие олигархи ради наживы готовы уничтожить родную страну. В романе воспроизводится борьба Ганнибала против них. Писатель говорил об этом: «Характер этой истории так разительно напоминает слишком хорошо известный нам стиль современной политики, что читатель может заподозрить, будто я выдумал ее или, по меньшей мере, подтасовал исторические факты, чтобы создать аналогию. На это я могу лишь возразить, что взял факты такими, как они излагаются в истории Карфагена, и читатель должен винить не меня, а неизменную природу правящих классов, по милости которой события в Карфагене 196–195 годов до нашей эры наводят на мысль о Европе тридцатых годов с ее пятью колоннами.

В самом деле, перед нами классический пример того, как легко правящие классы предадут свою страну в момент, когда в ней берут верх демократические силы. В иные времена давление демократической ситуации нейтрализуется разразившимся военным конфликтом; но когда правящие классы попадают в отчаянное положение и не видят возможности разрешить внутренние противоречия путем внешней войны, они без колебаний отдают свою страну во власть врага, предпочитая погубить родину, лишь бы не идти на уступки народным массам» [Линдсей 1987: 5]. Мы видим тему предательства и у Рено, когда Филота, которому Александр доверял, становится руководителем заговора.

Ганнибал, не смотря на название произведения, как уже было сказано, не главный герой и встречается на страницах романа лишь несколько раз. В романах Рено мы видим противоположную картину: главными героями романов являются Александр и Тесей, все повествование вращается вокруг их судьбы.

И Рено, и Линдсей описывают античность детально, подробно. Описание быта не идеализировано у обоих писателей: они показывают как красоту обстановки, красивые здания, изящные статуи, так и рыночную грязь, кровь во время битвы, красочно рисуют звуки и запахи. Вот как описывает Рено последствия битвы: «Мертвые враги – изуродованные, распростертые в пыли, брошенные на произвол судьбы. Женщины, похожие на стаю ворон, подбирают павших победителей» [Рено 2006а: 205]. Описание Линдсея даже более детально: «Негры в красных набедренных повязках расталкивали низкорослых финикийцев; мавры с хищным видом крались между палатками; пахло кожей, горячим маслом, чесноком, мочой и смолой» [Линдсей 1962: 41].

Рено изображает свои героев идеализированно: «Тогда вперед выступил друг царя Гефестион, самый красивый мужчина, которого она видела в жизни. Статный и высокий, с блестящими золотыми волосами, он отлично подошел сестре по росту» [Рено 2009: 95]. Описание персонажей Линдсея реалистично, он не преувеличивает их достоинств, а описания внешности главного Линдсей вообще не дает. Писатель лишь подчеркивает, что он стареет, увядает и сожалеет о своей молодости: «Как молод был я тогда, о Мелькарт, как молод был я, когда с вершины горы глядел вниз сквозь клубящийся туман; а теперь я стар, пятидесятилетний старик и неудачник» [Линдсей 1962: 20].

М. Рено не проводила прямых параллелей с современностью, она стремилась в античности найти идеал и показать пример, на который должны были бы ориентироваться современники. Напротив, Дж. Линдсей в «Ганнибалле», проводил прямую параллель с современной ему действительностью: власть во многих странах фактически находится в руках олигархов, которые не считались с благом страны. В предисловии к роману Линдсей писал: «Характер этой истории так

разительно напоминает слишком хорошо известный нам стиль современной политики, что читатель может заподозрить, будто я выдумал ее или, по меньшей мере, подтасовал исторические факты, чтобы создать аналогию. На это я могу лишь возразить, что взял факты такими, как они излагаются в истории Карфагена, и читатель должен винить не меня, а неизменную природу правящих классов, по милости которых события в Карфагене 196–195 годов до нашей эры наводят на мысль о Европе тридцатых годов с ее пятыми колоннами» [Линдсей 1962: 3].

М. Рено столкнулась с проблемой, заключавшейся в том, что источники изображали Александра совершенно разным человеком. Курций рисовал его алчным, истеричным самодуром: Арриан каждому поступку царя стремился придать черты благородства. Рено выбрала повествование Плутарха, средний вариант, и стремилась отсеять все наносное, возникшее как результат идеологически заданной интерпретации, изображая царя таким, каким он, по ее мнению был, хотя и не избежала при этом его идеализации. Проблема для Линдсея состояла в том, что все сведения о народе Карфагена исходят из враждебных ему источников, а писателю нужно было реалистично и исторически достоверно изобразить героев и историческую обстановку. Линдсей попытался абстрагироваться от негативного отношения римских историков к его герою и изобразить его таким, каким он должен был быть, на основании логических выводов, сделанных после прочтения исторических источников. Линдсей писал: «Народ, если он состоит из мрачных, одержимых жаждой наживы филистеров – какими хотят изобразить карфагенян историки, – не способен создать человека, подобного Ганнибалу; не может проявить столь блестящих качеств в мореплавании и в смелых исследованиях, – качества, в которых нельзя отказать карфагенянам [Линдсей 1962: 8]. В романе Линдсей показывает карфагенян великими мореплавателями, открывателями земель, земледельцами. Соседние народы мирно живут с ними рядом и уважают их. Карфагеняне храбры в бою и самоотверженны. Писатель также опровергает мнение о том, что у карфагенян отсутствует самобытная культура. При этом он показывает и хорошие, и плохие качества изображаемых им людей и не стремится к их идеализации.

Также интересно в романе Линдсея то, что он пишет о Карфагене как о земле, на которую вскоре пришло Христианство: «Ибо учения североафриканских отцов церкви, от Тертуллиана до Августина, бесспорно, придали западному христианству его существенные черты» [Линдсей 1962: 14]. Александр у Рено считает, что для всех людей Бог един: «Правда заключена в том, что все мы – дети Бога. Самые чистые, самые прекрасные из нас ближе к нему, чем остальные; и таких можно найти повсюду, в любом краю» [Рено 2005: 249]. Рено не говорит напрямую о предпосылках Христианства у Александра, но его религиозное мировоззрение близко к идее монотеизма.

М. Рено изображала Александра Македонского положительным героем. Александр полон идей и мечтаний, радуется жизни: «он жаждал узреть своими глазами все чудеса мира, воспетые в рассказах путешественников. Даже минута промедления может обернуться пыткой для тех, чья тяга к чему-то чересчур велика» [Рено 2005: 301]. Стратегией Линдсея также является изображение Ганнибала положительным героем. При этом он избегает чрезмерной идеализации. Линдсей, как и Рено, изображает психологические переживания героя, как человека, несущего свое тяжелое бремя: «Его снова охватило смутное ощущение огромного пространства, которое надо преодолеть» [Линдсей 1962: 14]. Ганнибал не стремится, в отличие от Александра, вперед, он жаждет покоя: «Поглаживая чисто выбритый подбородок, он посмеивался над своей жаждой покоя» [Линдсей 1962: 14].

Трилогия Рено об Александре начинается с рассказа о раннем детстве героя, когда он набирается сил, учится всему, что пригодится ему в будущей блестящей жизни. Роман Линдсея начинается с конца жизни Ганнибала, с того момента, когда карфагенин задумывается о предстоящем выступлении против римлян и понимает, что его время уже прошло.

М. Рено включает в повествование все основные события жизни Александра, начиная с детства до самой смерти. Линдсей же берет за основу малоизвестный эпизод из жизни Ганнибала. Позади его поход на Италию. С тех пор прошло два года. В конце жизни Ганнибал предпринял неудачную попытку подплыть к побережью Африки и высадиться в Киренаике, «чтобы попытаться склонить карфагян к войне, вселяя в них надежду и веру в Антиоха, которого побудил отправиться со своей армией в Италию» [Непот 1992: 205].

Окружающая обстановка подчеркивает чувства героев и Рено, и Линдсея. Александр в начале своего пути. Он любуется природой: «Вершины гор темными силуэтами вырисовывались на фоне неба, в глубине которого медленно бледнели звезды. Мальчик, сжимая поводья и дротики, ждал, когда появится первая розовая полоса, предвещающая рассвет: он должен был запомнить ее раз и навсегда» [Рено 2006а: 197]. В романе «Ганнибал» природа подчеркивает увядание, приближение неотвратимой бури, которая способна уничтожить все вокруг: «Как, однако, мягок воздух. А далеко на севере уже собираются тучи» [Линдсей 1962: 16].

В романах Линдсея и Рено мы видим детальную картину истории античности определенного периода. Оба романа построены на достаточно известных и задокументированных эпизодах истории. Писатели основываются на подлинных событиях, однако стремятся показать персонализированную историю, во многом взывая к чувствам читателя, чему способствует атмосферность и детальность повествования.

ГЛАВА 3. МЭРИ РЕНО И МИРОВОЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН XX В. (Г. ВИДАЛ, М. ДРЮОН)

Во второй половине XX в. в англоязычной литературе возрос интерес к античности. На тему античности пишут Розмари Сатклифф, Стивен Прессфилд (Steven Pressfield, род. в 1943 г.), Наоми Митчисон. Эта тема представляла интерес и для англоязычных писателей за пределами Великобритании. Одними из самых известных американских романов об античности являются произведения Гора Видала (*Eugene Luther Gore Vidal*, 1925–2012) «Император Юлиан» (*Julian*, 1964) и «Сотворение мира» (*Creation*, 1981).

3.1. Мэри Рено и Гор Видал: два подхода к образу античного правителя

Собственно как писатель исторических романов об античности Видал заявил о себе в 1964 г. романом «Юлиан». В книге описывается жизнь римского императора Юлиана II, известного в истории как Юлиан-Отступник и попытавшегося во время своего непродолжительного царствования отказаться от христианства и вернуть Римскую империю к прежним языческим религиям. Племянник Константина Великого, Юлиан воспитывался как христианин, однако с детства полюбил эллинскую культуру и, став впоследствии императором, поклялся возродить веру в «истинных богов». За это и был прозван Отступником. После смерти Юлиана на войне с персами его антихристианские эдикты были отменены. Ненависть, которую христианская церковь питала и продолжает питать к этому римскому правителю, придавала его образу черты антихриста, сатанинского супостата и гонителя веры Христовой. Русскому читателю такой взгляд на Юлиана был известен по трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист». Ближе к исторической правде Юлиан Г. Ибсена; в трагедии норвежского драматурга «Цезарь и Галилеянин» монологи императора – почти буквальные цитаты из его писаний. Но и Ибсен наделил своего героя демоническими чертами, вовсе тому не свойственными, по мнению современников Юлиана, согласно дошедшим до нас документам и воспоминаниям, он был немного наивным и сентиментальным человеком, в политике руководствовался прежде всего религиозно-философскими взглядами, зачастую не считаясь с реальным положением вещей и не учитывая ни сил, ни возможностей противников. Именно таким и показывает Видал римского правителя. Фактически, Юлиан являлся идеологом и орудием разбитых остатков senatorской знати. Как и все идеологи этих групп, Юлиан считал, что путем восстановления древней религии можно будет удержать и старые порядки. Получив в свои руки императорскую власть, он решил, что можно повернуть колесо истории назад, что, восстанавливая запрещенный преемником Константина культ древних богов, он тем самым восстановит былое величие

Рима времен Цезаря. Юлиан имел и личные основания для вражды против христиан, у которых он долгое время находился под надзором на положении пленника. Сыновья Константина предусмотрительно перебили своих племянников, как возможных претендентов на престол. Юлиан и Галл, его брат, казались какое-то время Констанцию неопасными и поэтому избежали общей участи. Однако их поселили в глуши одного из дальних имений. После краткого пребывания в школе в Константинополе будущий император был отправлен в Никомидию, где прожил безвыездно пять лет под жестким надзором. И только смерть Констанция в 361 г. дала конфликту естественное разрешение: Юлиан стал императором «по праву».

Все это подробно описывает Видал в романе, нигде не поступаясь правдой факта. Более того, писатель акцентирует внимание на обстоятельстве, которое обычно умалчивается традиционной историей. Получив власть, Юлиан не начал гонений против христиан, как это делали его христианские предшественники и преемники по отношению к «язычникам». Однако Видал скорее склонен объяснять это гуманными помыслами императора, в то время как в действительности Юлиан и его сторонники не хотели что называется обострять конфликт, прекрасно понимая, что христианская церковь стала уже слишком сильна. Юлиан попросту провозгласил свободу вероисповедания; единственный его открыто враждебный акт по отношению к христианам – запрет на преподавание светских наук христианами. Христианства же как такового Юлиан не запрещал. Однако такая относительная лояльность императора не умеряла гнева и ненависти к нему христианской знати, лишившейся своего значения и влияния. Весьма правдоподобно поэтому предположение некоторых историков (в том числе одного из героев романа, философа Либания), что копье, нанесшее Юлиану смертельную рану в сражении с персами в 363 г., было пущено рукой христианина. Гипотеза историков у Видала приобретает черты реально случившегося события. В финале романа Юлиан гибнет от руки своего слуги Каллиста, подкупленного христианами.

В романах «Император Юлиан» и трилогии об Александре Македонском в центр произведений поставлена фигура античного правителя, и оба автора опирались на исторические источники при написании произведений. Дэвид Свитмен говорит о Мэри Рено и о Горе Видале как о писателях одного ряда. Он пишет о том, что писатели «на расстоянии восхищались работами друг друга» [Sweetman 1994: 140].

При анализе этих романов очевидны общие тенденции в американской и европейской литературах после Второй мировой войны: увеличение значимости документа в художественном произведении, повышение интереса к факту, слия-

ние художественных и документальных жанров. Романы Гора Видала традиционно относят к жанру «нового журнализма» – формы повествования, которая соединила методы художественной литературы и журналистики.

ЗадOCUMENTИРОВАННЫЕ факты, документы как таковые, написанные в жанре «нового журнализма», являются центром повествования романов Видала. Эти факты и сведения имеют большое значение и соотносятся с историческими, политическими и нравственными проблемами изображаемого времени. Жанр «нового журнализма», внимание к документальному факту стали популярными вследствие обострения политических и социальных проблем в мире. Историческое прошлое в романах представлено как актуальная новость, сенсация. При этом этот факт, новость связан с современностью. Современник легко проводит ассоциацию этого факта с каким-либо фактом современности. Этот факт непременно выписывается в широком политическом и национальном контексте. Так жизнеописание Юлиана сопровождается описанием политической ситуации в Римской империи и расстановкой политических сил. В некоторых случаях автор расширяет границы повествования и вписывает события в общемировой контекст, как происходит в романе «Сотворение мира». Центром повествования может являться любой предмет исследования – политика, религия, духовность, социально-бытовая обстановка – все равно автор анализирует памятники и тексты, написанные людьми. В этих документах запечатлено человеческое сознание, именно на это ориентируется писатель.

Документализм Мэри Рено не настолько силен и точен, насколько документализм Видала. Писательнице присуще романтизированное отношение к герою, которого она зачастую идеализирует. Мэри Рено, несомненно, опиралась на исторические источники, которые тщательно и в полном объеме изучала перед тем, как взяться за написание романов. Однако в силу объективных обстоятельств писательница не обладала материалом в том объеме, который был у Видала. Источники об Александре дошли до нас в пересказе более поздних историков, которые жили через 400-500 лет после смерти царя. Многие исторические события, а тем более сведения о личной жизни Александра и его характере, дошли до нас только в виде сплетен и слухов или в легендарной, явно мифологизированной форме. Однако мы не можем отрицать, что писательница тяготела к факту, который в ее произведениях обрастал логично выстроенными домыслами. История у Мэри Рено беллетризирована, но на достаточно высоком уровне, без особого искажения фактов и исторических документов, без превратного толкования личности исторических деятелей. Стремясь привить интерес к античности, в послесловии к каждому роману Мэри Рено поясняла, на какие источники она опиралась при написании произведения и объясняла, на чем основан художественный вымысел в том случае, если сведений нет. Кроме того, писательница опиралась на факты

и документы, которые также имели важное политическое и историческое значение. Мотивы обращения к исторической прозе у Рено были те же, что и у Видала – обострение политической обстановки в мире в последствие Второй мировой войны, кризис устоев, хаос, царящий после войны. В отличие от Видала, Рено в произведениях об исторических событиях не погружает в широкий мировой контекст. Известно лишь то, что происходит в стране, к которой относятся описываемые события. Даже в повествовании о походе Александра Македонского дано описание того, что происходило непосредственно в тех землях, где находятся главные герои. Исключение составляет роман «Погребальные игры», в котором дается обзор того, что произошло во всех землях, завоеванных Александром, после его смерти. Так же, как и у Видала, в произведениях Рено важную роль играет деталь, мелочь быта, через которую мы познаем экономические, политические связи. Посредством этого можно проникнуть в сознание античного человека, научиться понимать мотивы и поступки героев.

Мэри Рено также дает читателю понять, что она пишет художественное произведение, а не историю, но при этом пытается уверить читателя, что все сведения, приведенные ей в романе, достоверны. Зачастую она показывает события глазами персонажа, который может относиться к ним предвзято, тем самым давая понять, что все это так мог увидеть именно персонаж. Вот почему она предоставляет читателю возможность самому доверять или не доверять его словам. Несомненно, что поступки героев Рено также мотивирует их психологическими переживаниями, что неизбежно для писателя исторического романа. В произведениях Рено вымысел тоже играет роль «домысла», построенного на подлинном факте и восполняющего пробел в исторических хрониках. Писательница также ставит своей задачей показать как это было на самом деле. В ее повествовании также видна комбинация исторического и художественного. Художественное возобладает в тех эпизодах и описаниях, которые касаются непосредственно размышлений персонажей, их внутреннего мира, мотивов их поступков.

Сюжет в произведениях Видала также имеет свои особенности. В привычном романе, относящемся к сфере художественной литературы, сюжетное построение предполагает конфликтность, связанную с законченностью, завершённостью. Конфликт, лежащий в основе сюжета, имеет завязку, развитие действия и развязку. В так называемом небеллетристическом романе действительно происходящие события являются копией себя же самих, поэтому они, как правило, передаются хронологически и их расположение подчинено ритму происходящего в действительности. Понятия характера и героя также видоизменяется. В произведениях «новых журналистов» взаимосвязь повествователя с героями обычно имеет отличный от чисто беллетристического романа характер. В художествен-

ном произведении поведение человека осмысливается писателем и обобщается соответственно его творческим целям, его видению мира и воплощается в характерах. В «новом журнализме» герои – это реальные люди, и их индивидуальность является не эстетическим завоеванием писателя, а результатом неповторимости человека. Но реальный человек в конкретных жизненных обстоятельствах самой неповторимостью своих проявлений даёт возможность художественного обобщения. Исследователь «нового журнализма» Т. Вульф утверждает, что «своей задачей «новый журнализм» ставит исследование нравов, морали, образа жизни, отношения к миру своих современников, которые изменили страну существеннее, чем любые политические события» [Wolfe 1973: 6].

Что касается характера и героя у Рено, то ее герои тесно связаны с автором. В соответствии с целью произведения – показать величие и человечность царей древности – Мэри Рено пытается представить своих героев просветителями, несущими цивилизацию народам, справедливыми правителями, объединителями земель. Нельзя признать характер героев Рено – Александра и Тесея – неповторимыми. Можно найти определенное сходство с другими фигурами справедливых и сильных правителей в литературе. Автор редко позволяет своим героям проявлять слабость. Исключением являются тяжелые обстоятельства, когда героиней Рено не может сдержать своих эмоций, но и в таком случае читатель вполне понимает героя и сочувствует ему. Примером такой ситуации может служить скорбь Тесея по Ипполите и скорбь Александра по умершему другу Гефестиону. Для «нового журнализма» характерна некая предвзятость отношения к изображаемому явлению, сопричастность, субъективная точка зрения. Можно даже сказать, что это – обязательное условие метода «новых журналистов». Они стремились к выражению собственного мнения, к соучастию, «эффекту присутствия». Объективность – это индифферентность, безразличие в их понимании. Не голый факт, не точная информация, а факт передуманный, информация – перевоссозданная, переведённая в область художественной литературы. Но литературы специфической, где не должны быть утрачены актуальность, свежесть восприятия и достоверность. Отсюда необходимое требование верности реалистической детали, точной хронологической последовательности вводимых сцен-кадров (не случайно здесь обращение к приёмам кино; так, Трумен Капоте отмечал, что он перенял у визуальных средств массовой информации и параллельное повествование, и внутреннюю разбивку разных потоков повествования, и интенсивные крупные планы, бытовые детали).

Мэри Рено, как и Гор Видал, относится предвзято к определенным ситуациям. Например, она очень негативно изображает Демосфена, приукрашив отрицательные черты этого героя, нелюбимого ею. Писательница, как и Видал, стремится создать у читателя эффект присутствия при воспроизводимой сцене: при

помощи значимых мелких деталей, обстановки, быта, экспрессивных описаний она стремится создать у читателя впечатление, что он видит это своими глазами. Писательница переосмысливает событие и характер исторической личности и пытается преподнести его так, как она понимает и видит. Однако при этом она пишет о проблемах, актуальных для ее современности, как бы «моделируя» их в античной обстановке. Достоверность имеющихся сведений в ее произведениях при этом не страдает. Факты в ее изложении обрастают подробностями, вымышленными ею, но при этом не противоречащими исторической достоверности и логически выстроенными. Исторические детали в ее произведениях достоверны и придают повествованию особый колорит эпохи. Писательницей не нарушается ни общая закономерность событий, ни историческая хронология, она точно следует задокументированным фактам. Читая роман, можно проследить, насколько точно Мэри Рено следует описанию Плутарха, например, в сцене укрощения Буцефала. Сравним у Плутарха: «Тогда присутствовавший при этом Александр сказал: «Какого коня теряют эти люди только потому, что по собственной трусости и неловкости не могут укротить его» [Плутарх 1987: 366]. У Рено: «Александр не выдержал. – Какая потеря! – крикнул он высоким срывающимся голосом. – Лучшая на этих торгах лошадь!» [Рено 2006а: 224]. Филипп у Плутарха: «Ты упрекаешь старших, будто больше их смыслишь или лучше умеешь обращаться с конем» [Плутарх 1987: 366]. У Рено он говорит: «Ты слышишь, Александр? Но ты полагаешь, что справишься лучше?» [Рено 2006а: 225]. Александр у Плутарха отвечает: С этим, по крайней мере, я справлюсь лучше, чем кто-либо другой» [Плутарх 1987: 366]. У Рено: «Да. С этой лошадью – да» [Рено 2006а: 225]. Очевидно, что Рено руководствовалась трудами Плутарха для опоры на исторические факты и документально засвидетельствованные события.

В западной критике Гор Видал позиционируется как писатель, установивший новые интеллектуальные и художественные стандарты для американской литературы, в том числе литературы на историческую тему. Журналист Р. Абовитц назвал его «современным биографом Америки» [Abowitz 1999: 1]. Гор Видал – автор семи романов, исследующих историю Америки от Войны за независимость до наших дней, и четырех романов, посвященных сюжетам «древней» истории; герои этих книг – Джордж Вашингтон, Томас Джефферсон, Абрахам Линкольн, император Юлиан, Конфуций, Сократ и многие другие не менее известные персонажи мировой истории. Предметы, быт, архитектурные сооружения, – все эти артефакты прошлого предстают на страницах американского писателя как своеобразная «модель для сборки» будущих исторических романов в духе В. Скотта.

Интерес в плане общих для Видала и Рено традиций, идущих от Вальтера Скотта, представляет роман американского писателя «Сотворение мира». Главный герой романа, по-восточному молчаливый и задумчивый перс Кир Спитама, находится во власти своих воспоминаний. Создается даже впечатление, что он медитирует. Кир ищет правду, идеальную модель мироздания, и в этом отношении образ весьма символичен. А символ, согласно определению А.Ф. Лосева, это функция с возможным бесконечным количеством значений. Кир Спитама является не только достоверно выписанным образом древнего перса, в нем также видится некий универсальный образ, образ, во многом схожий с «отцами-пилигримами», с первыми пуританами, ищущими Царство Божие на земле. Кир вопрошает: «Разве не я смотрел на священный огонь – олицетворение Ахурамазды, Мудрого Господа? Я видел Персию, и Индию, и далекий Китай. Ни один из ныне живущих столько не путешествовал» [Видал 2005: 12].

В романах Мэри Рено «Тесей» и «Персидский мальчик» также даны воспоминания героя. Эти воспоминания очень четки и детальны. Несмотря на свой личный интерес, повествователь передает события достаточно объективно. Как и Кир Спитама, Тесей у Рено ищет свою идеальную модель государства, которую он видит в прообразе демократии, когда в государстве равны все люди: минойцы и афиняне, мужчины и женщины, царь и крестьянин имеют одинаковые права. Герои Рено обладают символичностью не меньшей, чем герои Видала. Тесей символизирует политическое и всякое другое возвышения Афин. Александра в западной культуре принято считать символом объединения народов, прогресса, цивилизации, символом распространения эллинизма.

Спитама у Видала противостоит Геродот, символизирующий логос в романе. Согласно Г. Видалу, он оклеветал всех персов: «Из-за этакой неполноты моего несчастья мне пришлось вчера шесть часов кряду слушать одного самозванного историка, чьи описания событий, которые афинянам нравится называть Персидскими войнами, столь абсурдны, что будь я помоложе и не столь стеснен в своих поступках, то поднялся бы со своего места и устроил скандал на все Афины вместо ожидаемого от меня ответа» [Видал 2005: 11]. Такие параллели, на наш взгляд, не являются уж столь далекими. Геродот – знаковая и глубоко символичная фигура для всей западной цивилизации. Он, как уже было замечено, – и есть воплощение логоса, который лежит в основе и политического учения Аристотеля, и платоновского диалога «Государство», и «Государя» Н. Макиавелли – начала начал западноевропейской политической мысли. Скорее всего, бывая во время своих путешествий в различных странах, Геродот составлял для себя краткие заметки наподобие того, как это делают современные туристы. «Материалы обрабатывались Геродотом отдельно для каждой страны, в которой он бывал (это было в духе современной ему историографии, где начинали

преобладать сочинения, посвященные отдельным странам). Так возникали «λόγοι», о которых он неоднократно упоминает» [Борухович: 1972: 70]. Отсюда произошло слово «логос».

В романе Рено «Небесное пламя» мы также видим противостояние между македонскими царями и Демосфеном. Образ Демосфена – это образ врага, лживого, корыстного человека, который действует вопреки интересам народа, руководствуясь прежде всего своими собственными интересами: «он стал зарабатывать на жизнь единственным, чему научился, сколачивая состояние такими способами, которыми иной бы побрезговал, пока наконец не пригубил крепкого вина власти, когда толпа на Пниксе слушала и поддерживала только его» [Рено 2006а: 139]. Рено показывает Демосфена абсолютно беспринципным и готовым лгать и строить политические интриги во благо себе, как и Геродот способен у Видала солгать в своей истории, чтобы выставить греков в лучшем свете.

Рено более идеализирует и романтизирует своего героя, чем Видал. Ее целью является показать образ идеального правителя, способного привести людей к прогрессу: «Жрец помнил, как восемь лет назад блистательный молодой победитель явился в храм с драгоценными дарами и арабскими благовониями. А в этом году сюда вернулся закаленный и покрытый шрамами воин с выгоревшими на солнце прядями белокурых волос, однако в глубине его глаз еще горел божественный огонь, еще поблескивало в них беспечное обаяние любимца богов, еще полыхали они порой внушающим ужас гневом» [Рено 2009: 13]. Только в третьем романе трилогии об Александре Македонском, «Погребальные игры», писательница показывает нам царя глазами разных людей, но при этом их мнение о царе однобоко, никто из них не отзывается о нем отрицательно. Завоевав Персию, аналогично Юлиану, Александр не преследует и не казнит своих врагов, не преследует их религию, относится к персам достаточно лояльно. Он с почестями относится к убитому царю Дарию: «Александр, придя слишком поздно, набросил на тело собственный плащ. Передав Дария скорбящей матери, он затем отослал телов Персеполь для погребения с царскими почестями» [Рено 2006: 221]. Царь идентифицирует персидских богов с эллинскими. Как и Видал, Рено объясняет такое поведение царя гуманными помыслами и искренней верой.

Рассуждая о неожиданной смерти Юлиана, Видал в очередной раз приходит к традиционному для себя выводу о случайном характере истории. История, по его мнению, часто являет собой не цепь закономерностей, а случайное стечение обстоятельств. Что бы произошло, не погибни император от руки подкупленного убийцы (Юлиан всегда отличался отменным здоровьем и мог бы прожить долгую жизнь)? Насколько вероятным в таком случае могло бы быть возвращение империи к прежней религии, и каковы бы были последствия. Этот момент в ис-

тории трактуется писателем в романе. Видал демонстрирует, как незначительные, частные, события могли бы повлечь за собой коренные изменения в ходе истории. Так в конце романа Юлиан погибает из-за того, что его слуга оказывается религиозным фанатиком, а сам император в пылу битвы вовремя не заметил, что ранен: «Август не чувствовал своей раны, пока персов не отбили. <...> Август даже поблагодарил меня за то, что я все время был рядом» [Видал 2001: 605].

Подобные рассуждения о случайности истории мы видим и в романе Рено. В романе «Погребальные игры» писательница пытается вообразить, что бы случилось, если бы Александр не умер в расцвете сил и молодости. Предполагается, что он пошел бы походом на Аравию и, вероятно, заставил бы римлян уменьшить границы влияния. Здесь очевидно применение теории контрафакта, ибо писательница во многом видит причиной смерти Александра преждевременную смерть Гефестиона от болезни. Потеря верного друга, единственного человека, его «Патрокла», которому Александр мог доверять бесконечно, подкосила здоровье царя и в буквальном смысле лишила его смысла жизни в представлении Рено. Багоас рассказывает: «Глаза Александра бесцельно блуждали по комнате. Он не слышал и половины того, что я говорил ему, выпустил мои волосы, вернувшись к одиночеству. Отойдя к кровати, он упал на нее и закрыл лицо» [Рено 2005: 672].

Видал заметно идеализирует своего персонажа. Он пытается представить Юлиана образцом доброго правителя, философом и демократом, борющимся за справедливость. Приск говорит о нем: «Юлианом восторгаются, так как он был молод и красив, да к тому же он – самый удачливый полководец нашего века» [Видал 2001: 15]. Возможно, в образе Юлиана Видал хотел изобразить свое видение идеального правителя.

Как и герой Видала, Александр у Рено предстает добрым и справедливым правителем, ученым, философом, талантливым стратегом и полководцем, прогрессивным царем. Несомненно, в этом образе писательница пытается представить идеального правителя таким, как она его видит. Аристотель, когда впервые видит Александра, например, говорит: «Красота, дар богов. И к тому же облагороженная умом, живым беспокойным духом» [Рено 2006: 258].

Видал излагает историю в виде записей очевидцев происходившего (следует заметить, что эта одна из излюбленных писателем форм повествования: «Калки» (Kalki, 1978), «Майра Брекенридж» (Myra Breckinridge, 1968), «Вице-президент Бэрт» (Burt, 1973) и еще несколько романов написаны в виде дневников, переписки или мемуаров героев). На этот раз вниманию читателя предлагаются дневниковые записи самого Юлиана и комментарии двух языческих фило-

софов – Либания Антиохского и Приска Афинского. Философы, реально существовавшие исторические лица, обмениваются друг с другом письмами, в которых обсуждают Юлиана и его реформы. Делают они это с изрядной долей иронии и цинизма, но именно их переписка и читается с наибольшим интересом. Во-первых, античные философы выполняют в романе ту же роль, что и Бэрр в одноименном романе; сочувствуя Юлиану, они тем не менее дезавуируют его пафос. Для Либания и Приска христианство – это дискриминационная политика группы победивших варваров, в то время как для Юлиана – Мировое Зло и Великая Ложь. Во-вторых, именно пара философов является, на наш взгляд, носителем взгляда самого автора на историю, взгляда скептического и, как правило, идущего вразрез с традиционными выводами. Таким образом. Видал как бы скрещивает мнение разных персонажей, дабы читатель мог смотреть на описываемые в книге события под разным углом: ведь только соединение спектров может дать истинный свет. «Всегда хорошо иметь как можно больше точек зрения на одно событие, поскольку такой вещи, как абсолютная человеческая правда, не существует» [Видал 2001: 211].

Мэри Рено также использует форму мемуаров при написании, например, романа «Погребальные игры». Мы видим переписку царя и его диадохов, письма его матери. Однако писательница использует этот метод в романе не как основной, а как вспомогательный, чем отличается от Видала, роман которого полностью написан в виде письменных воспоминаний. Письменные воспоминания об Александре зачастую довольно пафосны и не содержат критики царя. В данном случае в письмах современников мы можем увидеть взгляд самой Мэри Рено на историю. Вероятно, писательница хотела реабилитироваться за пристрастное изображение Александра в романе «Персидский мальчик», где царь представлен глазами персидского слуги чересчур возвышено и идеализировано. Она стремилась воспроизвести воспоминания о своем герое разных людей, но они не вступают в противоречие друг с другом, и фигура Александра все равно остается в романе идеализированной.

В романе «Император Юлиан» Видал пытается воспроизвести стиль и манеру письма изображенной эпохи. Он пишет сжато, энергично, ориентируясь на аттический стиль. Видимо, учитывая критические замечания в свой адрес по поводу исторической некомпетентности в «американских» романах, в романе «Император Юлиан» писатель приводит краткую библиографию, «чтобы не подумали, что моим единственным источником была история Аммиана Марцеллина (а то и Эдварда Гиббона)» [Видал 2001: 5], Видал добавляет, что делает он это по примеру Роберта Грейвза, который свой роман «Я, Клавдий» снабдил намного более внушительной библиографией. Впрочем, список источников, приведенный Видалом, тоже вызывает уважение. В краткой библиографии, данной в

конце романа, значатся также Либаний, Григорий Назиазин, Созомен, Теодорет, Эвнапий и другие историки.

В романе «Погребальные игры» Рено тоже стремится воссоздать стиль эпохи. Более того, в конце этого романа, как и многих других, она указывает источники, которыми пользовалась перед тем, как начать работу.

Одной из целей Видала при создании романа «Император Юлиан» и других исторических произведений была попытка сделать слишком официальную историю, каковой она оказывалась в большинстве исторических исследованиях, более «читабельной». Достигнуть этой цели писателю помогает вымысел, приукрашивание исторического факта. Однако абсолютизация вымысла у Видала не приводит к искажению истории, наоборот. Ведь искажают ее, прежде всего, сами исторические исследования: многие историки пишут об одном и том же историческом событии и освещают и интерпретируют его по-разному. Часто традиционное, хронологически последовательное воспроизведение событий оказывается несовершенным, когда из-за отсутствия некоторых исторических фактов цепь описываемых событий может разорваться. Особенно если дело касается далекого прошлого (например, античности, как у Видала). Недостающие звенья вынуждают прибегнуть ко всякого рода догадкам и домыслам. В результате, историческая правда смешивается с вымыслом. Вполне обосновано по этой причине и недоверие к официальной истории. «Истина», то есть единственно верное понимание определенного исторического события или исторического периода, в силу недостаточной осведомленности науки часто недостижима. Взамен любопытство читателя призван удовлетворить заметно субъективированный рассказ о прошлом.

Мэри Рено создала типичное художественное повествование, наполненное чувствами и эмоциями. Она не ставила перед собой задачи провести историческое исследование, а стремилась показать героя таким, каким она его видит, чувствует, понимает. В этом писательнице помог вымысел, «домысливание» на базе фактов. При этом так же, как у Видала, ее повествование не искажает исторической действительности. Она выбирала из античных источников те факты, которые характеризовали Александра как умелого полководца, великого царя и которые показывали величие его души. Рено стремится опровергнуть мнение Курция, который акцентировал нелюбимые факты из биографии царя. Мэри Рено брала из современных исторических исследований только существенные факты. Опираясь на разные античные источники, она создала из них свой образ Александра Македонского, выявив общее для создания его цельного идеализированного образа и отбросив те сведения, которые выглядели неправдоподобными и предвзятыми. Например, она не показывает, что Александр чрезмерно

пил вино, о чем говорит Курций. Писательница верно хронологически воспроизвела события, восполнив пробелы художественным домыслом, основанном на логическом умозаключении. Так, она домысливает причину неожиданной растерянности Демосфена, когда он увидел Александра. М. Рено придумала эпизод, когда Александр накануне приходит к нему, чтобы узнать замыслы оратора, а Демосфен не догадывается, что это царевич. Закономерно, что в дилогии о Тесее она прибегала к домыслу чаще, чем в романах об Александре. Взяв за основу исторический труд Арриана «Поход Александра», Мэри Рено позволила себе с недоверием отнестись к биографии Александра, написанной Курцием Руфом, поскольку сочла это повествование чересчур необъективным и политизированным. Рено считала, что история Курция «склоняется в сторону антимакедонской пропаганды афинского толка, имеющей приблизительно то же отношение к объективной истине, какое можно найти в «Истории еврейского народа», написанной по заказу Адольфа Гитлера» [Рено 2005: 735].

Видал также знал, как наилучшим образом использовать материал, из какого бы источника он ни был. Писатель ворошит историю, как поленья в печке, ловко жонглируя ее противоречиями. В более поздней традиции Юлиан изображается жестоким врагом христианства наряду с Диоклетианом и Нероном. Однако этот император у Видала не творит никаких жестокостей и не подвергает гонениям христиан. Юлиан вообще считает, что император не в праве управлять делами религии единовластно: «Впрочем я не собирался уподобиться в безрассудстве Констанцию, который объявил церковному собору в Милане в 355 году: «Отныне вас будет направлять моя воля!» [Видал 2001: 413]. Хотя она (история) предстает в романе не столько в виде основного объекта изображения, сколько является поводом для размышлений о политике, религии и человеке. Можно сказать, что Видал здесь видит прошлое, зная будущее. А Мэри Рено видит прошлое, зная настоящее. И это «знание» во многом определяет стиль повествования писателей. Несмотря на то, что Видал старается строго придерживаться фактов, иногда он, как и в большинстве своих романов, основанных на исторических сюжетах, допускает некоторые изменения (в предисловии к книге писатель этого и не скрывает: «Хотя я писал не исторический трактат, а роман, я старался строго придерживаться фактов и лишь иногда допускал некоторые перестановки» [Видал 2005: 11]). И здесь вновь несложно догадаться, какой целью руководствуется писатель: в «Юлиане» Видал стремится показать свое негативное отношение к христианству. Для этого он сталкивает в романе между собой три разных позиции, разные взгляды на религию в их борьбе и развитии – христианство, язычество и атеизм. Именно по этой причине автор порой «увлекается», и его интерпретация истории подгоняется под субъективное отношение к религии. Видал

«препарирует» и эллинов, и христиан, одинаково несовершенных, по его мнению, людей, ищущих не Бога, а выгоды. Так, философ Максим выглядит мошенником: «Тебе предстоит дальний путь, – произнес он, и у меня упало сердце. С этих слов начинал любой гадатель на агоре» [Видал 2001: 107]. Он видит, что современные ему христиане часто отступают от учения Христа. Подросток-Юлиан рассуждает: «Но раз они такие же христиане, как мы, то вместо того, чтобы с ними драться, мы должны подставить им другую щеку, а убивать вообще нельзя, ведь Иисус нас учит...» [Видал 2001: 13].

Мэри Рено не позволила себе исказить ни один исторический факт, поскольку писательнице не нужно было этого делать. Она считала, что ее взгляд на личность Александра, его эпоху и события, происходившие после его смерти, полностью объективен и правдив. Писательница подтверждает свою точку зрения, ссылаясь на труды Арриана и Плутарха. Она говорит: «Лучше всех прочих – Арриан, писавший на основе утерянных мемуаров Птолемея и Аристубула и относившийся к своему труду с высочайшим чувством ответственности» [Рено 2005: 741].

Как уже было замечено, Видал явно идеализирует Юлиана, пытаясь разрушить зловещий образ императора, созданный официальной историей. Юлиан и привлекает Видала прежде всего своей противоречивостью, неоднозначностью его оценки историками. Римский император вознамерился повернуть путь человечества вспять, и попытаться описать это – цель для американского прозаика, так любящего глобальные сюжеты, не важно, зарождение ли это демократии в Америке или конец современной цивилизации (роман «Калки»), весьма заманчивая. Обзор мировых религий в пределах одного произведения – замысел не менее, а, наверняка, даже более масштабный и впечатляющий. Именно его попытался реализовать Видал в романе «Сотворение мира». Кир говорит о себе: «По мужской линии я последний живой внук Зороастра, пророка Единого Бога, Ахурамазды – по-гречески, Мудрого Господа» [Видал 2001: 16].

Мэри Рено также идеализировала образ Александра Македонского, однако ее взгляд не идет вразрез с официальной историей, представляющей македонского царя мудрым, справедливым правителем, талантливым полководцем, человеком, который опередил свое время. Мэри Рено стремилась доказать, что положительный образ царя, данный историками, правдив и заслужен. Если Юлиан пытается повернуть время вспять, то Александр идет только вперед, он стремится ускорить ход времени. Для нее, как для писательницы, пишущей после Второй мировой войны, было важно показать глобальное стремление к возрождению и к прогрессу посредством объединения наций и народов.

Видала никогда нельзя было обвинить в отсутствии честолюбия. «Сотворение мира» – один из самых панорамных исторических романов в американской

литературе. Время действия – V век до нашей эры (который Видал называет «самым экстраординарным веком в истории человечества, когда зародились все идеи, которыми мы живем сегодня» [Видал 2005: 8]); место действия – Древняя Греция, Персия, Индия, Китай; цель автора – пролить свет на истоки древних мыслительных и философских систем, возобладавших над всем миром. Востоком и Западом. Задача, бесспорно, чрезвычайно сложная, прежде всего в художественном воплощении. И Видал идет на своего рода авантюру: если наделить человека долголетием, возможностью путешествовать и невероятной удачей, чтобы оказываться в нужное время в нужном месте, то он сможет повстречаться лицом к лицу с такими персонажами мировой истории, как Зороастр, Будда, Конфуций, Геродот, Демокрит и др. Таким человеком в романе становится Кир Спитама, внук и духовный наследник Зороастра, а произведение представляет собой его своеобразную автобиографию.

Дилогия Рено о Тесее также представляет собой автобиографию. В романах о Тесее писательница попыталась показать целостную картину ахейского мира с Афинами в центре. Она постаралась передать истоки греческой мощи и демократии, которые были заложены Тесеем как основателем этого централизованного государства из разрозненных княжеств. Тесей, как и Кир Спитама, проживает долгую жизнь, поэтому мы можем увидеть его глазами все события, связанные с ним, окунуться в события, легшие в основу фиванского цикла мифов, захватить часть событий, связанных с плаванием аргонавтов и начало Троянского цикла. Все это писательница тоже дала в форме автобиографии главного героя. Тесей говорит: «Я отстоял Афинскую Скалу и отразил северные орды, я очистил Истм и изменил законы Элевсина, я убил Минотавра Астериона и раздвинул границы Аттики до острова Пелопа» [Рено 2007: 502]

В семилетнем возрасте Кир находился рядом с дедом в момент его смерти и слышал, как умирающий пророк произносил «священные слова Мудрого Бога». А поэтому, оставаясь преданным своему деду и учителю, Кир не может лгать, что делает его чрезвычайно «надежным» рассказчиком, через которого Видал разоблачает общепринятую историю («теперь, когда я заделался историком – или опровергателем истории...» [Видал 2005: 56]) по своему усмотрению. Обращаясь к тому или иному знаменательному моменту из прошлого, Кир непременно допускает оговорки, вроде «...и я повторяю ее (историю – прим. мои)... только чтобы ты смог представить себе, как все это выглядело с другой стороны». Слова деда звучат как призыв к совести Кира говорить только правду.

Мерой совести и ответственности для Тесея является его связь с Посейдоном, голос Посейдона, который звучит у него внутри. Царь стремится жить так, чтобы Посейдон его не покинул. Таким образом, писательница показывает, что Тесей не может солгать ни слова в своей истории. Например, она утверждает, что

Тесей в гневе может вызывать землетрясения: «Я крикнул: «Убирайся!» – и топнул ногой. Нога моя ударила землю – и земля дрогнула, вроде спина гигантского коня стряхивала мух, дернув кожей. Затрещало дерево, и навес начал валиться на нас... Кричали люди, лаяли и выли собаки, старый дребезжащий голос Каннадиса взывал к богу... Вдруг оказалось, что я стою в холодной воде – она хлынула из камней вокруг священного источника и залила все вокруг...» [Рено 2007: 22].

Говоря правду со своей стороны, Кир оспаривает не только официальную историю в лице Геродота (собственно, он делает это уже с первых страниц романа: «... мне пришлось вчера шесть часов кряду слушать одного самозваного историка, чьи описания событий, которые афинянам нравится называть Персидскими войнами, столь абсурдны, что будь я помоложе и не столь стеснен в своих поступках, то поднялся бы со своего места и устроил скандал на все Афины...» [Видал 2005: 11]; «... Великий Царь Ксеркс и я – ровесники. Будь он сейчас жив, ему было бы семьдесят пять. Когда он взошел на престол, ему было тридцать четыре – пик жизни. Хотя ваш историк только что сообщил, что Ксеркс, когда сменил Дария, был неуравновешенным юнцом» [Видал 2005: 18]. Он также подвергает критике и других общепризнанных античных авторитетов («Демокрит напоминает о пьесе Эсхила «Персы»... Пьеса – полная чушь. Во-первых... я ни разу не слышал от Ксеркса ни слова об афинянах, да и вообще о греках. И уж: определенно он не называл их смелыми и дерзкими. И – как там звучит эта строчка? Прочти мне правильно, чтобы я посмеялся... Да, вот:

Крушилась отчизна, увы, увы,
На кораблях многовесельных!

Но Ксеркс не то что не сокрушил свою отчизну, он думал, что хорошо ей послужил. Он хотел преподать грекам урок и преподавал, а жаловался лишь на одно: эти войны были слишком дороги») [Видал 2005: 718].

Также и Рено оспаривает историю, написанную Курцием. В ее романе Александр непричастен к убийству отца, он не является пьяницей и развратником, он не отдает приказы о массовых убийствах невинных. Рассматривая изображение Александра Рено, мы не можем опровергнуть ее точку зрения, поскольку писательница ссылается на Арриана и Плутарха и в ее тексте мы постоянно встречаем параллели с их повествованием, о которых мы уже упоминали.

При чтении исторических романов Видала неизбежно возникает вопрос, насколько можно доверять его «истории», его интерпретации фактов, и каково соотношение реального и вымышленного в произведениях этого писателя? Как и в «Императоре Юлиане», в «Сотворении мира» Видал считает обязательным сообщить, что он «пишет роман, а не историю». То, что писатель стремится сразу же предупредить читателя о жанре своего произведения, можно, во-первых, расценить как попытку обезопасить себя от нареканий ученых педантов и критиков,

во-вторых – принимать как информацию автора о возможных импровизациях с историческими фактами. Для Видала «привлекательность исторического романа в том, что можно быть скрупулезным (или беззаботным)... сохраняя за собой право не только перемещать события, но, что гораздо важнее, мотивировать поступки, а добросовестный историк никогда себе этого не позволит» [Видал 1977: 3]. И эта «поправка» писателя тенденциозна от начала до конца: Видал как бы играет с категориями «правдоподобия и «исторической правды», то переплетая их, то разводя, делая очевидными разницу между ними. Факт как бы ограничивает возможности вымысла, превращая его, скорее, в домысел или догадку, выступает неким Препятствием, ограничивающим фантазию писателя. Основой такого вымысла оказывается творческая изобретательность автора. В «Сотворении мира» эффект «правдоподобия» позволяет проникнуть в самую суть исторических процессов, показать их в обобщенном виде, дать им философское обоснование. Задача Видала как писателя – показать, «как это могло быть на самом деле». Такая «игра в историю» устраняет антагонизм, объективно существующий между фактом и вымыслом, и, как следствие, «история» становится своеобразной комбинацией исторического и художественного. Такая позиция позволяет Видалу иногда «грешить» излишней произвольностью в обращении с фактом, подходя к нему как к некоему «сырью», из которого можно сделать все, что угодно. Нередко писатель трактует факты в своих интересах, в интересах произведения, в результате чего страдает такая составляющая романа как «историческая достоверность».

Однако если автор и выдумывает что-либо, домысливает и интерпретирует, то он все равно старается обосновать свои «предположения», исходя из проверенных данных, опираясь на строго фактический, доказанный материал. На это указывал и А.А. Файгнар, один из отечественных переводчиков Видала. «Как переводчик... могу сказать, что выборочные обращения к исторической литературе для более точной передачи отдельных эпизодов на русском языке свидетельствуют о величайшей добросовестности писателя: даже в репликах исторических лиц использованы источники – их сочинения и письма, мемуары современников; пресловутые лакуны между установленными и общепринятыми фактами заполнены на редкость правдоподобно. Значит ли это, что историю США можно изучать по Видалу? Наверное, нет. Но это исключительно познавательное и поучительное чтение...» [Видал 2003: 147].

Хотя произведения Мэри Рено нельзя отнести к жанру нового журнализма, сюжет в романе «Погребальные игры» также очень похож на сюжет Видала в романе «Император Юлиан». События также незакончены и подаются в развитии. Например, Юлиан говорит: «Мне предстояло прожить в Афинах сорок семь незабываемых дней, самых счастливых дней в моей жизни» [Видал 2001: 157], и

мы предвкушаем связанные с этим события, которые начинают развиваться на наших глазах. У Видала мы смотрим на происходящее глазами самого Юлиана, Либания и Приска, следовательно, происходящее подается с разных точек зрения. У Рено аналогично события представлены глазами диадохов, жен Александра, воинов. В начале романа мы видим приближение смерти Александра глазами разных людей, которые находятся во дворце. Жрец рассказывает: «Он потерял дар речи... и вообще едва дышит. Однако, когда македонские воины подняли шум у дверей, заявив, что хотят видеть его, он приказал всех впустить. <...> Те едва не плакали, проходя через царскую опочивальню, а он всех их приветствовал молчаливыми знаками.» [Рено 2009: 13].

Об императоре Юлиане остались достоверные свидетельства. Воспоминания о нем оставили современники императора: Либаний, Аммиан Марцеллин и Григорий Назианин, кроме того, сохранились также его письма и сочинения.

Юлиан – трагический герой, соединивший в себе доблести античности и добродетели христианства; отринутый и античностью (прошлое), и христианством (будущее) – человек современности; политик, пытавшийся очеловечить доставшееся ему в наследство – империю и веру. Мощь его врага, христианства, проверяется на нем же. Он христианизировал язычество. Скептицизм настоящего философа – Марка Аврелия – помогал ему физически уничтожать идеологических противников, христиан; суеверия неоригинального эклектика Юлиана не позволяли ему расправляться с идеологическими противниками до конца. Тем интереснее, что написал о Юлиане американский прозаик, имевший некоторое отношение к политике, друг Джона Кеннеди, советник президента по культуре. Впрочем, роман свой о вероотступнике Гор Видал писал как раз в момент наивысших сложностей с молодым президентом, когда дружба сменялась враждой, а вражда – скорбью, пониманием, какого талантливый президент вероломно убили.

Однако автор допускает исторические неточности для достижения своих задач. Так, Приск не был в Галлии с Юлианом, но в интересах повествования автором изменено это обстоятельство. Повествование ведется от лица реальной исторической личности – Либания, который, анализируя события прошлых дней, пишет письма Приску.

Из письменных трудов самого Юлиана Видал обращается к его речи «Мисопогон, или Враг бороды», трактатам «Против галилеян», «Против невежественных киников» и другим письменным источникам, например, дневнику императора. Путем логических умозаключений и анализа имеющихся фактов, писатель реконструирует (додумывает) легшие в основу романа события. Так, Видал склоняется к версии убийства императора его слугой, хотя Юлиана убил воин персидской армии. Автор выбрал такой вариант, поскольку в соответствии

с задачей романа ему было важно, чтобы император принял смерть от руки приближенного к нему человека.

У Мэри Рено, когда она писала романы об Александре Македонском, была более сложная ситуация: в ее распоряжении находились так называемые «источники», труды античных авторов, которые были написаны через несколько столетий после его смерти. Авторы этих трудов, не будучи сами участниками событий, опирались на свидетельства современников македонского царя, ныне утраченные: Флавия Арриана, Плутарха, Квинта Курция Руфа и Диодора Сицилийского.

Однако при этом писатели тщательно выписывают этнографические детали, атрибуты времени в деталях обычаев, нравов, тем самым погружая читателя прежде всего в культурную атмосферу эпохи.

В отличие от Видала, Мэри Рено во втором романе трилогии поручает повествование не историку (Каллисфену, например), а полуполюгендарному персонажу – евнуху Багоасу. Ее цель при введении такого повествователя – рассказать об Александре-человеке, а не правителе, показать его в частной жизни, погрузиться в его мысли и чувства.

Хотя Видал также уделяет внимание личности Юлиана, его все же прежде всего как писателя интересовал вопрос о совместимости в одном человеке философа и правителя. Именно этому посвящена дискуссия Приска и Либания, чьими устами говорит сам писатель. В результате размышлений автор склоняется к тому, что такой синтез невозможен. Юлиан говорит перед смертью: «И до и после того, как я взошел на престол, я хранил данную мне богом душу и оберегал ее от тяжкого греха. В государственных делах я руководствовался кротостью, объявлял войну и заключал мир лишь по зрелом размышлении, но понимал, что успех не всегда венчает тщательно разработанные планы, а окончательный результат любого дела в руках богов» [Видал 2001б:593].

Видал показывает, что правителю невозможно добиться результатов, демонстрируя мягкость, философствуя и личным примером пытаясь убедить людей. Такой правитель, по Видалу, вызывает непонимание у народа, и его замыслы обречены на неудачу. Вот почему его герой в результате погибает.

Никакой другой президент XX века так глубоко не проникал в коллективное сознание американцев, как Джон Фицджералд Кеннеди. Сам факт президентства Кеннеди нес в себе массу нового: это был первый президент, который родился в двадцатом веке, самый молодой из всех президентов США, первый президент-католик. Его воодушевление, рациональность говорили о переходе к новому поколению. В президенство Кеннеди мир вступил на порог атомной войны; сто-

лица Вашингтон стала центром супердержавы, а после его убийства за ним сохранился имидж личной жертвы во имя высоких ценностей, перекрывший историческую действительность.

Выборная компания Кеннеди проходила под лозунгом: «Вдохнем в страну новую жизнь!» В своей знаменитой инаугурационной речи он призвал американцев «с достоинством нести бремя долгой и неблагодарной борьбы с общими врагами человека: тиранией, бедностью, болезнями и самой войной». Кеннеди заявил: «Сегодня мы являемся свидетелями не победы партии, а торжества свободы, символизирующего конец, равно как и начало, знаменательных новшеств и перемен» [Инаугурационные речи президентов 2001: 448]. Это была инаугурационная речь, которая давала слушателям ощущение, что они выбрали в президенты действительно особенного человека. В июне 1963 г., выступая с речью в Американском университете в Вашингтоне, Кеннеди призвал к разрыву «порочного и опасного круга холодной войны». [Сагателян 1972: 41]. Можно сделать вывод о том, что Д.Ф. Кеннеди был необыкновенно популярным президентом в Америке и за рубежом.

Мэри Рено, предпринимая попытку показать, как совмещаются правитель и обычный человек, царь и музыкант, полководец и ученый, также демонстрирует, насколько сложно и неоднозначно такое смешение. Александр знает о своем предназначении воина и царя, но он обучается философии, анатомии, поэзии и музыке. Аристотель сразу замечает неординарность юноши: «Красота, думал философ, дар богов. И к тому же облагороженная умом, живым беспокойным духом» [Рено 2006: 258].

Оба героя: и Александр, и Юлиан – ощущают себя не такими, как все, но каждый из них ощущает себя избранным. Оба склонны к изучению наук и стремятся познать мир, оба несомненно обладают выдающимися способностями. Мэри Рено говорит о своем герое так: «Его самозабвенное лицо носило печать откровения, которую не передал бы ни один скульптор; за опущенными занавесями горел потайной светильник, и было видно то сияние вспышки, то мерцание огня сквозь щель» [Рено 2006а:391]. В романе Видала Приск называет Юлиана «одаренным юношей, который обладал философским складом ума, любил учиться и с блеском выступал на диспутах» [Видал 2001б:100].

И Александр, и Юлиан успешны в войне как полководцы. Приск отзывается о Юлиане: «К тому же он – самый удачливый полководец нашего века» [Видал 2001б: 15]. Александр у Рено очень смел и отважен, всегда в авангарде битвы, он настоящий воин и не страшится быть убитым, хотя, как царю, ему не обязательно быть в гуще сражения.

Характеры Юлиана у Видала и Александра у Рено сходны. У Видала: «Записки эти вышли несколько сумбурными, так как он был человеком живым и

порывистым, что и отразилось на его стиле» [Видал 2001б:16]. При всех своих положительных качествах, Александр у Рено крайне самолюбив и не терпит ни малейшего оскорбления в свой адрес или в адрес родителей. Так, аргивянин в Афинах, посмеявшийся над ним, тотчас же был убит: «Последнее слово застряло у него в горле. Рот и глаза грека широко раскрылись, из шеи хлынула кровь. Уверенным привычным движением Александр вытащил свой меч» [Рено 2006а: 373].

Оба правителя имеют пытливым ум и интересуются историей. У Видала написано: «Юлиан всегда живо интересовался историей и любил осматривать достопримечательности» [Видал 2001б:16]. Аристотель у Рено, говоря об Александре, отмечает, что «наследник был прилежен и собран, он хорошо успевал в этике и логике» [Рено 2006а: 323]. Умственная одаренность и интерес, проявляемый к знанию, объясняют то, что Юлиан стремился постигнуть истинность, не удовлетворяясь одной религией, а Александр мечтал о завоевании мира не только ради великой славы: для него это была своеобразная форма познания жизни и мира.

Юлиан, как и Александр, в детстве предпочитает проводить время за книгой, что объясняет, почему мечты обоих выходят далеко за рамки приземленных планов рядовых правителей. Они оба склонны к мечтаниям.

И Александр, и Юлиан с детства постоянно читают Гомера, и свои доктрины (Александр – завоевания мира, Юлиан – возвращения античной религии) строят на «Илиаде». Только Александр, зачитываясь «Илиадой», стремится к славе своего предка Ахилла, а Юлиан, опираясь на «Илиаду», пытается вывести доказательства существования античных богов.

Оба героя стремятся объединить религии, они считают, что Бог един, его только по-разному называют в разных религиях и по-своему почитают. Именно поэтому Александр стремится объединить народы, при этом не угнетая и не поработывая их, а стремясь адаптировать их культуру для мирного проживания рядом друг с другом. Юлиан же таким образом хочет вернуть религию отцов, собрав под ее эгидой как можно больше народов.

Александра обучает философ Аристотель, а Юлиана – несколько философов, среди которых Либаний и Максим. Именно поэтому оба становятся блестящими философами, риториками и учеными.

И Александр, и Юлиан похожи на своих матерей. Юлиан говорит: «Судя по ее портретам, я похожу на нее больше, чем на отца: у меня, как и у нее, прямой нос и пухлые губы» [Видал 2001б:24]. Александр внешне подчеркнуто тоже похож на мать: «Брови над тонкими гладкими веками, сквозь которые, казалось, просвечивали дымчато-серые глаза, были четко очерчены, ресницы подкрашены» [Рено 2006а: 14]. Таким образом подчеркивается родство Александра с

Ахиллом, из рода которого происходит его мать. Известна легенда о том, что матери Юлиана приснился тот же сон, что и матери Александра Македонского перед его рождением: во сне ей явился божественный змей, от которого она зачала сына. Следовательно, сходство с матерью подчеркивает божественное происхождение Юлиана. Через матерей обоим правителям передается божественная сущность, которую они должны реализовать, изменить мир в лучшую сторону, иначе говоря, им обоим уготована великая миссия.

Юлиан уважительно относится к своему предку – императору Адриану, т.к. он был «всесторонне одарен, особенно в области музыки» [Видал 2001б:162]. Он идеализирует раннюю античность, и поэтому он решает вернуть эллинскую веру. Юлиан приходит к мысли о возврате античной религии после посвящение в культ Митры: «Ибо там, на крутом горном склоне, я был подвигнут на великий труд, который сейчас выполняю: на меня была возложена миссия восстановить религию Единого Бога во всем ее великолепии и неповторимости» [Видал 2001: 119].

Александр также проявляет уважение к своим предкам – Ахиллу и Гераклу. Он сам и окружающие часто сравнивают его с Ахиллом, считая царя продолжателем славных подвигов его предка.

Видал, как и Рено, пытается объяснить мотивы поступков своего героя, исходя из его психологии. Так Юлиан в детстве начал испытывать сомнения по отношению к христианству, поскольку увидел лицемерие со стороны подданных к императору-убийце Констанцию: «Я усвоил только одно: Констанций истреблял свой род и при этом был добрым христианином, значит в этой религии что-то не так» [Видал 2001б:34].

Свои реформы Юлиан объясняет так: «У моего ложа всегда лежит биография Александра. Удивительно, сколько людей соизмеряли свои деяния с подвигами этого необыкновенного юноши. Юлий Цезарь, стоя у могилы Александра, заплакал – ему предстояло начать завоевание мира, будучи намного старше этого юноши в час его кончины. Октавиан Август вскрыл гробницу Александра и долго всматривался в лицо лежащей там мумии. Как он повествует в автобиографии, тело Александра хорошо сохранилось и было сходно с его изображением. Однако на лице, высохшем и побуревшем от времени, застыла гримаса такого гнева, что, несмотря на столетия, отделявшие живого политика от мертвого бога, невозмутимый Октавиан впервые в жизни ощутил страх и приказал опечатать саркофаг. Через много лет его вновь открыл негодяй Калигула; он похитил из гробницы щит и панцирь и оделся Александром, но на том их сходство и кончилось. Все мои предшественники мечтали сравниться славой с этим мертвым юношей, но никому это не удавалось. Теперь настал мой черед, и я добьюсь своего!» [Видал 2001: 237]. Видал объясняет отсутствие гонений на христиан при Юлиане

тем, что Юлиан стремился проявить гуманность по отношению к людям другой веры. Юлиан в его романе объявляет свободу вероисповеданий, ограничив христиан только возможностью преподавания наук.

Рено также стремится объяснить поступки своего героя, даже самые необычные. Так она показывает, что происходило в душе у Александра, когда он приказал поджечь Персеполь. Мотивом для этого, по мнению писательницы, послужила встреча Александра с греческими пленниками, которых изуродовали слуги Дария. Александр «плакал, увидев их. <...> А потом он разозлился, как никогда, двинулся прямо в город и спустил своих людей с цепи» [Рено 2005:122].

Также писательница объясняет, почему Александр решает вернуться к отцу после изгнания, так как хорошо продумывает обстановку: «Во-первых, я зря трачу время, такого со мной никогда не бывало. Во-вторых, есть несколько человек – наверно, царь Клейт тоже из них, – которые, как только убедятся, что не смогут использовать меня против отца, – захотят послать ему мою голову. А третья... Ведь он смертен, и никто не знает своего часа. Если он умрёт, а я за границей...» [Рено 2006а: 184]. А вот как автор объясняет, почему именно тех, а не иных людей он выбирает себе в друзья: «Шло время. Александр – он снова был свободен – обнаружил, что людей вокруг него стало гораздо меньше. Быть в моде – это иногда слишком дорогое удовольствие, даже для молодых... Теперь вся мякина отлетела, осталось только полноценное зерно. Он заметил всех, кто остался ему верен, и помнил их до конца жизни» [Рено 2006а:193].

Произведение Видала полно символов. Так, например, когда Констанций говорит о том, что разрешает Юлиану продолжить обучение в Афинах, тем самым фактически объявляя, что он помилован, «как вдруг из-под темных сводов с писком выпорхнули две летучие мыши и подлетели прямо к Констанцию» [Видал 2001б:156]. Разумеется, это является дурным знаком для того. В античной мифологии летучие мыши – священные животные Персефоны, богини подземного царства, а, следовательно, являются символом смерти. В романе Рено символы и предзнаменования тоже весьма важны. Олимпиада пишет в письме, как «царь Филипп пытался снова и снова оседлать лошадь и наконец благородное животное, придя в негодование, сбросило его в пыль перед всем народом; как зверь свирепствовал, подобно льву, но ее сын укротил коня» [Рено 2006а: 233]. По замыслу Рено, это символ того, что власти Филиппа пришел конец и что ему необходимо уступить трон своему блистательному сыну.

Однако авторы романов выстраивают их так, что мечты Александра и Юлиана терпят крах, поскольку они слишком возвышены для мира, а их мечты слишком идеалистичны. Возвеличивание обоих правителей продолжается и после их смерти. По словам Приска: «Юлианом восторгаются, так как он был молод и красив» [Видал 2001б: 15]. О восхищении царем Александром после его смерти

Мэри Рено пишет в романе «Погребальные игры». Воины Александра не могут поверить в его смерть, настолько они прониклись мыслью о царе-легенде: «Точно замороженные, они вглядывались в черты знакомого лица, так безвозвратно безжизненные, и в них все росло и росло возмущение, почти негодование, вызванное неприятием непоправимого факта. Разве с Александром могло случиться что-то без его на то согласия?» Один из диадохов Александра, Пердикка, возвещая о смерти царя, говорит солдатам, что «они все потеряли, величайшего из царей, храбрейшего из лучших воинов, известных в этом мире с тех пор, как сыны богов покинули землю» [Рено 2009: 46].

3.2. Образ Александра Македонского у М. Дрюона и М. Рено

В 1958 г. выходит в свет роман французского писателя Мориса Дрюона (Druon Maurice, 1918-2009) «Александр Великий, или Книга о Боге» (Alexandre le Grand, 1958). Писатель в произведении выходит за рамки исторической достоверности и высказывает смелые гипотезы, представляя читателю новое жизнеописание Александра Великого, представленного правителем, «промчавшимся от Индии до Атлантики подобно метеору и тем предопределившим эллинизацию всего древнего мира» [Дрюон 1993:4].

В романах Мэри Рено Александр предстает обычным человеком, личность которого обросла легендами и мифами, аэды «на все лады прославляли великого государя, приписывая ему самые невероятные подвиги, когда им не доставало сведений о его реальных деяниях» [Рено 2009: 193]. Рено предоставляет возможность читателю самому решать: придерживаться концепции божественного происхождения Александра или считать его простым человеком. При этом писательница в романах не рисует никаких сверхъестественных вещей, все происходящее вполне объяснимо с материалистической точки зрения. В романе Дрюона Александр рисуется человеком божественного происхождения, «его мать, бывшая и царевной и жрицей, нашептывала ему это на протяжении всего детства; враги говорили ему об этом открыто, в глаза, когда он стал взрослым, и сам он гордо это провозглашал, после того как оракулы в Ливийской пустыне подтвердили божественное предназначение его жизни пророками, состояла в том, чтобы освободить Египет и восстановить культ Амона» [Дрюон 1993:4]. При этом «нашептывания» матери и уверенность Александра в своем божественном происхождении не голословны: Дрюон приводит множество подтверждений божественного происхождения своего героя, свидетелем тому является рассказчик – прорицатель Аристандр, который говорит: «Как Асклепий премудрый при Зазере Великом, как Аменхотеп при Аменофисе, я был поставлен при Александре, царе и фараоне, чтобы через него свершились божественные замыслы» [Дрюон 1993: 21].

Античный человек Аристандр цитирует богов, например, Гермеса: «Мудрость богов передавалась людям через уста Гермеса, и среди его речей были и такие: «Зло от невежества заполняет собой всю землю; оно калечит душу, заточенную в теле» [Дрюон 1993: 51]. Это доказывает, что Аристандр, как человек своего времени, обладает сведениями из письменных источников, не дошедших до нашего времени. Здесь автор допускает существование священного писания античности, он ссылается на записки Диониса и Гермеса.

Оба писателя основывают повествование на исторических источниках. Рено ссылается на Арриана и Курция, Дрюон – на Плутарха: «Идея написать эту книгу пришла мне, когда я читал Плутарха» [Дрюон 1993: 4]. Таким образом, писатели пытаются соответствовать исторической достоверности при написании своих произведений, и не идти вразрез с официальной историей.

Интересна позиция выбора писателями повествователя. В двух романах из трилогии Рено об Александре разные повествователи. В первом романе М. Рено, «Божественное пламя», повествование ведется от лица автора, и мы видим Александра глазами разных людей: царя Филиппа, царицы Олимпиады, Гестииона, Аристотеля, Лисимаха и многих других. Во втором романе, «Персидский мальчик», мы видим царя на главном этапе его жизни – во время Восточного похода – глазами евнуха Багоаса. Можно предположить, что Рено предпочла этого рассказчика, тем самым попытавшись ввести читателя в атмосферу максимальной приближенности к македонскому царю. Багоас представляет другую сторону жизни Александра, такую, какая не была известна по историческим источникам. Багоас, например, так описывает жилище Александра: «В шатре я увидел несколько красивых золотых сосудов (изъятых, дерзну сказать, из персепольского дворца); что же до прочей обстановки, то она оказалась удивительно проста: кровать со скамеечкой для одежды, умывальник, стол со стулом, полочка со свитками и высокая ванна, выложенная серебряными листами, – должно быть, она некогда принадлежала Дарию и была захвачена вместе с самим шатром» [Рено 2005: 192]. Она показывает того Александра, который был известен только самым приближенным к нему людям, настолько близко, насколько возможно, чтобы читатели сами смогли сделать выводы, что двигало царем и оценить его поступки. Этот этап жизни Александра вплоть до его смерти изобилует многочисленными битвами и сражениями. В книге же этой важной стороне жизни Александра уделяется очень мало внимания. Поскольку повествование ведется от лица Багоаса, больше рассказывается о том, что чувствовал Александр в то время, кого любил и кого ненавидел, как относился к близким. Так, например, Багоас описывает сцену встречи Александра с его воспитателем Лисимахом: «Александр встречал старца у полога шатра; шагнул вперед, взял его ладони в

свои, подставил щеку для поцелуя. Покончив с этими формальностями, царь сердечно обнял его: так любящий сын может заключить в объятия престарелого родителя» [Рено 2005: 206]. Вероятно, замысел писательницы был в том, чтобы показать настоящего Александра, таким, каким его видели лишь те люди, при которых он полностью был самим собой, обычным человеком, а не царем. Багоас видел его с той стороны, с которой его могли увидеть только самые приближенные к нему люди. Писательница таким образом показывает, почему в тех или иных ситуациях Александр вел себя так, а не иначе. Например, мы узнаем, что Александр объединяет свое войско с персидским, прочитав о подобном поступке в истории Кира: «А теперь скажи мне, – попросил он, – правда ли, что Кир объединил собственное войско с мидийским, чтобы воевать с ассирийцами? Здесь об этом прямо сказано» [Рено 2005: 249]. Александр очень уважал царя Кира и такой тактический ход послужил для него хорошим примером. Рено попыталась показать жизнь Александра во время Персидского похода так, чтобы читатель увидел Александра прежде всего человеком, а не полководцем и царем. В третьем романе трилогии, «Погребальные игры», Рено возвращается к изображению Александра разными героями: его сподвижниками, жрецами, женами, учеными, окружавшими его, но уже в воспоминаниях. Этим писательница дает понять, почему сведения об Александре, дошедшие до нас, настолько противоречивы: каждый из мемуаристов видел Александра Великого своими глазами, что и показано в романе писательницы. И прорицатель Аристандр, и Багоас – реально существовавшие люди, находящиеся рядом с Александром на определенном этапе его похода. Историчность повествования соответствует представлениям античного человека. Однако Аристандр Дрюона – это подлинно человек 4 в. до н.э., в то время как Багоас Рено кажется современным подростком, стиль его повествования, мысли и чувства очень похожи на мысли современного человека.

Дрюон ведет повествование от первого лица: читатель видит происходящее глазами самого прорицателя Аристандра из Тельмесса. Поэтому и Александр в романе – это божество языческого мира, и его образ и описание его деяний мало чем отличается от повествований об античных богах. Однако автор использует эпитафию А. Мальро: «Не стоит путать мифы с божественными жизнеописаниями, а богов – с их изображениями». Использование этого эпитафия не даёт читающему забыть, что доминирующая точка зрения в произведениях – это восприятие античного придворного жреца.

Роман Дрюона – это роман о боге языческого мира, каковым представляет себе Александра Аристандр. Герой Рено – это героизированная идеализированная личность. Однако Александр Рено – это человек, смертный. У него есть свои недостатки, он подвержен болезням и слабостям: «Лицо Александра пылало; ничего удивительного, в ночной духоте и после нескольких чаш вина, но блеск в

его глазах мне чем-то не понравился» [Рено 2005: 707]. В ее романе никто не сомневается в том, что Александр смертен. Если Дрюон изображает Александра языческим божеством, то Рено, для творчества которой свойственен прием демифологизации, склонна считать Александра обычным смертным, сыном Филиппа.

Рено напрямую не указывает, что говорил Александр о своем божественном происхождении, у Дрюона он в этом вполне уверен: «Хотя в присутствии Александра перестали говорить о том, что он происходит непосредственно от Зевса, он помнил, как слышал об этом в раннем детстве, и это еще более укрепляло его в мысли о высшем предназначении» [Дрюон 1993: 65]. Прорицатель Аристандр подогревает идею царя о божественности, заставляет его искать тому подтверждение.

Сам М. Дрюон во введении к роману поясняет, что считает Александра побочным ребенком, из тех побочных детей, которые двигают вперед историю, «ниспровергают, устанавливают новые порядки, открывают лучшие пути, которые даются им путем завоевания, и предпочитают стремиться к тому, чтобы пожинать плоды, совершать подвиги, все использовать с выгодой» [Дрюон 1993:5]. И в то же время Дрюон говорит о признании Александра божеством египтянами, греками, иудеями, римлянами и индийцами, а также он признавался пророком ранними христианами и мусульманами. Задавшись вопросом о происхождении Александра, Дрюон прежде всего ставит вопрос: «Что означало в ту эпоху быть богом среди людей?» [Дрюон 1993: 6].

Если в романе Рено «Персидский мальчик» повествование ведется от лица юноши, который видит Александра лишь в период апогея его славы, то в романе Дрюона повествователем является придворный прорицатель Аристандр, «тот, кто знал об Александре более всего, кто присутствовал при его рождении, являлся свидетелем его роста, отчасти направлял его образование, сопровождал его в походах, объяснял его сновидения, толковал предзнаменования перед сражениями, входил вместе с ним в храмы и был рядом с ним до самой смерти» [Дрюон 1993:6]. Если герой Рено порой мыслит современными читателю категориями, то Дрюон постарался передать ход мыслей античного человека.

Александр Дрюона более традиционен. Он интересует писателя прежде всего как правитель и полководец. Дрюон концентрируется на феномене Александра – властителя огромной империи и полководца, не знавшего поражений. Эмоциональной стороне в романе уделяется немного внимания. Если сравнить героя Дрюона с героем Мэри Рено, в произведении последней больше «беллетристики», оно ориентировано на более массового читателя, а также оно не лишено романтики. Произведение Дрюона строже. Дрюон все стремится подтвер-

дить историческими фактами. Он приводит детальную родословную Александра, возводя его род к Гераклу со стороны отца и к Ахиллу со стороны матери. Для романа Дрюона характерна точность в именах и в датах: «Таким образом, во второй год 108-й Олимпиады мы стали свидетелями прибытия в Пеллу посольства из десяти афинян, среди которых были Ктесифон, Эсхин и Филократ» Дрюон показывает Александра довольно необычным и даже странным человеком: «ребенок, который мог внезапно переходить от мечтательности к гневу, часами стоять, склонив голову к левому плечу, подолгу всматриваться в небеса, мог, если кто-то противился его воле, внезапно в ярости затопать ногами, трясая золотыми кудрями, или кататься по земле, молотя кулаками» [Дрюон 1993: 61].

В романах М. Рено дается двойное восприятие Александра как греками, так и завоеванными народами. С одной стороны, они готовы верить тем легендам, которые говорят о божественном происхождении царя, но, с другой стороны, они воспринимают Александра как смертного человека, сына царя Филиппа. Аналогично отношение к своему происхождению и самого Александра. Он постоянно пытается найти доказательства своего божественного происхождения, и находит их, однако, не готов отказаться от того, что он – сын Филиппа, а не иного, божественного отца. Показательным в такой ситуации является спор двух философов: Анаксарха, который высказывается в пользу божественного происхождения Александра, и Каллисфена, которого возмущает восхваление Александра наряду с божеествами. Анаксарх приводит в доказательство своей точки зрения сходство Александра с Гераклом и Дионисом: «Александр имел нечто от обоих – стремление достичь чего-то, лежащего далеко за пределами, доступными всем прочим; и наравне с этим – красоту, мечты, исступленный восторг... [Рено 2005: 348]. В конце своей речи Анаксарх заявляет, что когда Александр покинет этот свет, «ему сразу будут возданы почести, достойные божеества» [Рено 2005: 348]. Он говорит: «Мы все должны гордиться, что были первыми, кто поклонился новому богу» [Рено 2005: 348]. Каллисфен же противится этому и заявляет, что «божеественная хвала, возданная смертному, оскорбляет богов» [Рено 2005: 349]. Такое же смятение происходит и в душе царя. Рено таким образом предоставляет читателю возможность самому решить, на какую сторону склониться.

Принцип героизации также по-разному реализуется у писателей. В романах Дрюона в героическом предстает проявление божественной силы, а у Рено – человеческого начала. В то же время разным является и отношение автора к своему герою: Рено относится к нему наивно и искренне, а Дрюон – с легкой долей юмора.

О воспитании Александра Аристандр, герой Дрюона, говорит так: «Воспитанный в контакте с мистическими силами благодаря матери, в героическом духе – благодаря Гомеру, приобщенный мною к священным знаниям и приученный

Леонидом к суровому образу жизни завоевателя, Александр поражал всех, кто месяц за месяцем следил за его возмужанием» [Дрюон 1993: 56]. Рено описывает воспитание Александра у Леонида и Аристотеля. Аристотель учит не военному искусству, а философии и наукам, а также пытается вывести своих учеников на рассуждения о вечных ценностях: «В школе часто рассуждали о дружбе. Ученики Аристотеля узнали, что это одна из тех немногих вещей, которые прекрасны сами по себе и более всего необходимы человеку, желающему вести достойную жизнь» [Рено 2006а: 265].

Оба писателя подчеркивают образованность Александра. Так она описывает его учебу у Аристотеля: «Когда нужно было писать, рисовать или изучать образцы, мальчики работали в доме; беседовали и слушали философа в саду. Они рассуждали об этике и политике, о природе наслаждения и справедливости, о душе, доблести, дружбе и любви. Они проникали в суть вещей» [Рено 2006а: 264]. Описание образованности Александра у Дрюона несколько ироничное: «Он уже имел достаточно познания в различных науках, которых не знает большинство людей, и с удовольствием давал объяснения, как и всякий, кто недавно научился сам. Он с каждым вступал в спор, раздражая невежд, надоедая ученым» [Дрюон 1993: 65]. Описание Дрюона вполне вписывается в ироничный характер его отношения к Александру в целом.

Некоторые эпизоды для Рено и Дрюона являются ключевыми. они нужны, чтобы объяснить происходящее с точки зрения писателя. Оба писателя говорят о Демосфене, причем описывают его в негативном ключе. Рено рисует довольно жалкого и неприятного человека: «У Демосфена было три одеяла, но он не отказался бы еще от трех. Он проснулся по нужде, но горшок стоял у противоположной стены. Ковра на полу не было» [Рено 2006а: 134]. Дрюон пишет о Демосфене с нескрываемой иронией и даже сарказмом, напрямую обвиняя оратора в корыстолюбии и способности лгать ради собственной выгоды: «Вначале он получал за эти дела довольно скромные вознаграждения, специализируясь на процессах о клевете, в которых его ловкость и не слишком большая щепетильность в обращении с аргументами зачастую приводили к вынесению приговора жертве и к оправданию виновного. Он также зарекомендовал себя в качестве хорошего советчика по таким вопросам, как извращение какого-либо мнения и подкуп судей. Он был очень умен, работал под началом лучших ораторов и риторов, посещал Платона и вынес из этого достаточно знаний, чтобы придать блеск своим речам» [Дрюон 1993: 57]. Далее идет обвинение напрямую в продажности, в результате чего Демосфен начал выступать против Филиппа, отца Александра: «Афинские колонии платили Демосфену, чтобы он проводил через голосование выгодные им законы; таким образом он стал защищать их от Македонии» [Дрюон 1993: 58].

Дрюон, как и Рено, создает негативный образ Демосфена, который вызывает смех и презрение. Рено показывает неконтролируемую, заставляющую забыть все, страсть Демосфена к мальчикам. Так, Демосфен готов все отдать за мальчика-раба, за которого он принял Александра: «Одно бесспорно – и эта мысль прочно засела в его мозгу, даже когда он обдумывал следующую фразу, – никогда прежде он не видел столь красивого мальчика. <...> Желание становилось непреодолимым, путая расчеты» [Рено 2006а: 145]. Дрюон показывает те же самые чувства Демосфена, только по отношению к женщинам. «Если какая-нибудь из женщин, даже невзрачная, уступала наконец его домогательствам, он настолько терял голову, что его писец говорил: «Ну можно ли поручать Демосфену серьезное дело? Все, над чем он размышлял в течение года, теперь поставлено под угрозу из-за женщины!» [Дрюон 1993: 58]. Писатели стремятся показать низменные чувства Демосфена, демонстрируя ничтожность и зависимость его натуры от физиологии.

Оба писателя также в красках описывают эпизод, когда Демосфен в Македонии не смог произнести заранее подготовленную речь. Рено явно смеется над продажным оратором в этом эпизоде: «Голос Демосфена пресекся, рот открылся и закрылся, слышно было только дыхание» [Рено 2006: 159]. Писательница показывает трусость Демосфена. Дрюон описывает этот эпизод так: «Но когда подошла его очередь выступить с долгожданной речью, слова застряли у него в горле. Перед лицом царя, которого он так часто поносил и обвинял издали, его излияния превратились в невнятное, еле слышное бормотание, а вскоре его «красноречие» и совсем иссякло» [Дрюон 1993: 62]. Причиной такого поведения оратора у Рено является упомянутый выше вымышленный эпизод разговора с Александром, которого Демосфен принял за раба. У Дрюона Демосфен испугался Филиппа: «Спокойно сидя в окружении македонских советников, царь Филипп глядел на него своим единственным глазом, в котором отражалась ложная доброжелательность, и чем явственнее читалась в его взгляде ирония, тем в большее замешательство приходил Демосфен» [Дрюон 1993: 62]. Отношение Демосфена к Александру у Дрюона ничем не оправдано: «Едва увидев Александра, Демосфен возненавидел его лишь за то, что он – сын Филиппа. А в исключительно одаренности, которую выказывал десятилетний мальчик, он видел лишь пародию на ученость» [Дрюон 1993: 63]. А далее идет пояснение, которое показывает Демосфена вздорным, пристрастным, завистливым человеком: «Александр раздосадовал его тем, что знал уже гораздо больше его и глубже разбирался в божественных знаниях» [Дрюон 1993: 63].

В другом известном эпизоде – об укрощении Буцефала – у писателей практически нет разногласий. Согласно легенде, они считают, что Александр сумел

укротить Буцефала, поняв, что он боится своей тени. Об этом мы можем прочитать у Плутарха: «Александр сразу подбежал к коню, схватил его за узду и повернул мордой к солнцу: по-видимому, он заметил, что конь пугается, видя впереди себя колеблющуюся тень» [Плутарх 1987: 366]. Сравним данный эпизод у Рено: «Не забывая следить, чтобы его тень не пугала лошадь, он подошел совсем близко, глядя на белое рогатое пятно под длинной, развевающейся челкой» [Рено 2006а: 227] и у Дрюона: «Он заметил, что, становясь спиной к солнцу, конь, начал беситься, так как пугался своей движущейся тени и тени наездника» [Дрюон 1993: 67]. Таким образом, мы видим, что оба писателя опирались на труды Плутарха и описывали данный эпизод в основном по этому источнику, позволяя себе некоторые вариации в трактовке эпизода.

Александр у обоих писателей воспитывается под влиянием произведений Гомера. Он сравнивает себя с Ахиллом и всех остальных людей с другими героями Гомера: «Александр думал о красноречии гомеровских воинов. Он представлял Демосфена высоким и смуглым, как Гектор, с пылающими глазами и голосом, в котором звенят раскаты бронзы» [Рено 2006а: 127]. Дрюон также показывает, насколько Гомер важен для Александра: «Так что можно сказать, что скорее Гомер, чем Лисимах, стал первым наставником Александра» [Дрюон 1993: 55]. Писатели говорят о Гомере, чтобы показать влияние творений сказителя на будущие политические деяния Александра. Читая произведения Гомера, Александр начал мечтать о дальних странах и о завоеваниях.

Александр-ребенок поэтому вполне необычен у Рено, что связано с названием ее романа «Небесное пламя». Первые строки романа заставляют провести ассоциацию с божественным Гераклом, который боролся со змеями в колыбели: «Ребенка разбудили сжавшиеся на его теле кольца змеи. На мгновение он испугался; гладкий пояс затруднил дыхание, нагнал дурной сон. Но едва проснувшись, он уже понял, в чем дело, и тут же просунул обе руки под плотный обруч» [Рено 2006а: 7]. Дрюон также показывает Александра довольно необычным и даже странным ребенком: «ребенок, который мог внезапно переходить от мечтательности к гневу, часами стоять, склонив голову к левому плечу, подолгу всматриваться в небеса, мог, если кто-то противился его воле, внезапно в ярости затопать ногами, тряся золотыми кудрями, или кататься по земле, молотя кулаками» [Дрюон 1993: 55].

Дрюон также многое домысливает. Так, люди, подсланные Олимпиадой, подсыпают Арридею – еще одному сыну Филиппа и, следовательно, претенденту на трон, специальные средства, которые делают его слабоумным: «Существуют средства для укрепления жизненных сил и умственных способностей, но есть и такие, которые ослабляют рассудок и телесную силу, с их помощью из царевича можно сделать дурачка. Ребенку наложницы давали яды замедленного действия.

Уже с колыбели в его голове сгущалась мгла слабоумия, которое проступало и в его чертах, никогда не суждено было ему выбраться из этого тумана» [Дрюон 1993: 50]. Этот домысел существенен.

Кроме того, Дрюон допускает реалии, несовместимые с греческой культурой: «Нужно по семь недель медитировать по поводу каждого врага, которого мы носили в себе, и лишь затем можно начинать учить других» [Дрюон 1993: 51]. У Мэри Рено в романах подобных вещей нет.

Таким образом, повествование Рено более романтизировано и идеализировано, в центре его находится идеальный правитель, практически лишенный недостатков, героизированная личность. В отличие от Дрюона, Рено не вкладывает в повествование долю юмора, стремится строго следовать историзму в повествовании, скупозно учитывая реалии времени. Мифологизм Рено иного плана, в отличие от Дрюона, она предоставляет читателю выбор, придерживаться ли концепции божественного происхождения Александра и представляет в повествовании своего героя земным человеком.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нет сомнений, Мэри Рено наследует традиции писателей исторического романа XIX в., внося свой вклад в его динамику в веке XX. Вслед за Вальтером Скоттом, она переплетает историю и художественный вымысел, но при этом художественный вымысел в ее романах не противоречит имеющимся историческим свидетельствам и фактам. Поэтому писательницу можно смело назвать наследницей великого английского романиста.

В некоторых романах Мэри Рено делает главным героем вымышленное лицо, однако максимально точно реконструирует историческую ситуацию, а то, что развитие событий истории дано глазами этого персонажа, работает на реалистичность воспроизведения картины прошлого. Выводя реальных исторических персонажей на страницах романов, Рено стремится показать их обычными людьми, а потому рисует прежде всего психологическую сторону их поступков. Но это не мешает великой исторической личности в ее произведениях воплощать целую эпоху. Повествование вращается вокруг великой исторической личности, при этом писательница переплетает историю с личными переживаниями героев.

Писательница достоверно выписывает прошлое, уделяя много внимания реалиям и бытовой стороне. Таким образом, читая подробные описания исторической обстановки, интерьеров, костюмов персонажей, читатель способен лучше ощутить атмосферу эпохи.

Природа, пейзаж в ее романах также соответствует исторической обстановке и играет важную роль в произведении. Зачастую природа как бы сопереживает герою, чувствует его состояние и помогает ему.

В романах писательница противопоставляет цивилизации, стремясь показать достижения и недостатки каждой из них. Таким образом, прочитав роман, читатель получает представление сразу о двух или более цивилизациях, существовавших параллельно, сопоставляет свое видение этих цивилизаций с концепцией автора, формирует собственную картину древнего мира.

Писательница зачастую, вслед за Вальтером Скоттом, идеализирует своих героев. Более того, в ее романах нередко идеализировано само прошлое. В творчестве М. Рено видна ностальгия по давно ушедшему миру, миру античности. Видно желание писательницы вернуть этот мир, восстановить его по имеющимся источникам, фактам, таким, каким она себе его представляет.

Нередко сюжет романов Рено строится на мифе или легенде. Писательница стремится отбросить то наносное, неправдоподобное, что было приписано герою в процессе мифологизации и воссоздать изначальный образ вполне реального человека.

В романах писательницы реализуется идея учительства. Некоторые ее романы можно отнести к жанру романа воспитания. В каждом из произведений есть пара учитель-ученик.

Так же, как и романы Теккерея и Диккенса, произведения Рено во многом повествуют о столь характерных и для XX в. демократии, абсолютизме, правах человека, о важности сохранения человеком в любую эпоху индивидуальности. Как и Бульвер-Литтон, Мэри Рено пишет о смене эпох, однако старые эпохи в ее произведениях не терпят крах. Писательница реализует идею преемничества, показывая, что идеалы живут вечно, как и вечные ценности. Как и в романах Джордж Элиот, в произведениях Мэри Рено доминирует интерес прежде всего к психологической стороне героя из прошлого. Тема места человека в мире является одной из главных в исторических романах М. Рено

Мэри Рено выбрала эпоху античности, поскольку была увлечена этим временем, но воссоздавая атмосферу античности, она в то же время размышляла на этом материале о тех проблемах, которые волновали ее современников: выбор собственного пути, проблемы измены и верности, любви, дружбы, предательства. Писательница увлекательно повествовала о быте и реалиях эпохи, придавала большую значимость факту и детали, при помощи этого показывая дух эпохи античности и характер героев. Рено придерживалась культурологического принципа в изображении античности.

Для исторических романистов XX века свойственно переосмысление истории. Свою трактовку истории, основанную как на письменных источниках, так и на мифе предлагают М. Рено и Р. Грейвз. В романах обоих писателей видна оригинальная трактовка мифологического сюжета, авторы придерживаются мнения, что миф основан на реальности. Герой у обоих писателей – античный человек, представления которого соответствуют окружающему его миру. Писатели стремились показать историю античности «изнутри», при этом придавая ей «личный аспект» и изобразить великую личность, отходя от стереотипа в ее изображении.

Если Грейвз стремится «вывернуть» историю наизнанку, расставив все по своим местам, объяснив все эпизоды истории и раскрыв все тайны, то Рено не спешит это делать – она предоставляет читателю самому решать, как было на самом деле.

М. Рено не проводит прямые параллели с современной ситуацией, не актуализирует в своих романах проблемы послевоенной Европы, как это делает Дж. Линдсей. Тем не менее, в обоих романах затрагиваются проблемы, которые актуальны во все времена. В отличие от идеализированного описания героев Рено, описание характеров Линдсея вполне реалистично и не приукрашено. При этом герой Рено предстает перед читателем на протяжении всей жизни, с рождения до самой смерти, а герой Линдсей в конце своего жизненного пути. М. Рено

имеет возможность выбирать для написания романа источники, которые кажутся ей наиболее объективными в то время, как Дж. Линдсей вынужден исходить из источников враждебных Ганнибалу римских историков, которые изображают его с негативной стороны.

Исходя из сопоставления произведений Рено и Видала, мы можем сделать вывод, что авторы создали во многом идеализированные образы античных царей, однако опирались на реальные факты и пытались воссоздать историческую личность узнаваемой, воспроизвести характерные ей свойства и таким образом подать историю как живой процесс. В обоих произведениях показана трагедия героя, планы которого рушатся, поскольку они были слишком обширными, планка правителей была слишком завышена, они стремились к мечте, но мир вокруг них не был еще готов к таким преобразованиям. Однако это не умаляет величие героя, которое показано в обоих романах. В исторических романах писателям Мэри Рено и Гору Видалу удалось реалистично изобразить саму историю и психологические портреты правителей, которые являются главными действующими лицами произведений. В романах обоих писателей представлен процесс усиления документального потенциала, поскольку писатели опираются на документальные источники и строят свои произведения на документальной основе. Писатели говорят об античности, однако в романах раскрываются общечеловеческие проблемы и проблемы современности.

При анализе произведений Рено и Дрюона, мы видим, что в романе обоих писателей Александр предстает человеком, живущим в двух мирах: божественном, легендарном и реальном мире. В романе Дрюона божественная, легендарная сущность Александра преобладает, а в романах Рено Александр тяготеет более к земному, обычному миру. Несмотря на некую иронию, гиперболизацию при описании качеств и поступков героя, Дрюон выводит на первый план именно его божественную сущность. Рено, в свою очередь, несмотря на некую идеализацию героя, стремится показать Александра в совершенно обыденных, житейских ситуациях, чтобы продемонстрировать его обычные человеческие качества, показать его земную человеческую натуру.

Ценность исторической прозы Рено четко видна в изображении характеров реально существовавших исторических личностей, которые пытаются превзойти имеющиеся возможности, личностей, которые своей волей к победе вдохновляют всех вокруг и изменяют мир. Именно так она «читает» образы из известных мифов и преданий. Своеобразие исторических романов М. Рено заключается в органичном сочетании исторического и легендарного планов, когда легенды получают обоснованное историческое истолкование, а трактовка легендарного начала позволяет ярче и объемнее дать психологические и нравственные характеристики исторических персонажей. В отличие от современников – Линдсея,

Мозма и Грейвза, Мэри Рено акцентирует внимание на героическом начале своих персонажей. Однако при всем этом персонажи Рено, будучи мифологическими героями и легендарными личностями, очеловечены при помощи воссоздания сложной сети обычных человеческих отношений, любви, ревности, сомнений, колебаний, ошибок и нравственных терзаний, сыновних и родительских чувств, – всего того, что присуще обычному человеку.

В своем творчестве писательница обращается к периоду истории страны, кардинально влияющему на ее судьбу. Она изображает эпохи великих войн, походов и завоеваний, которые меняют карту мира и сложившийся образ жизни людей. Перемены в ее романах преимущественно изменяют жизнь людей в лучшую сторону.

Писательница затрагивает широкий круг тем, по большей части нравственно-исторических. Ее герой близок современному человеку, поскольку он испытывает те же проблемы, переживает схожие ситуации, ему приходится делать выбор, как и людям XX в.

Мэри Рено делает большой акцент на личности и изображение человека, чья судьба становится способом воспроизведения основных проявлений исторического процесса. В ее произведениях читатель может встретить как великих исторических личностей, так и обычных людей, вскользь упомянутых в истории или вымышленных персонажей. При изображении своего героя писательница избегает крайностей, она выбирает «срединный» путь в истории.

Творчество Мэри Рено является продолжением традиций жанра исторического романа XIX в. и содержит характерные черты динамики жанра в XX в.

Основные положения монографии:

1. В жанре исторического романа сочетаются историографическое и литературное начало, что обуславливает художественную структуру произведения, выражающуюся в неразрывной связи частной жизни героя с историческими событиями.

2. Исторические романы М. Рено продолжают классическую линию развития жанра, связанную с традициями творчества В. Скотта, У. Теккерея, Э. Бульвера-Литтона. В современной писательнице литературе наибольшее типологическое сходство ее произведений обнаруживается с историческими романами Р. Грейвза, Дж. Линдсея и Г. Видала.

3. Идеино-художественная структура исторических романов М. Рено организована таким образом, что не проводя прямых параллелей с событиями современного мира, автор на античном материале решает актуальные социально-политические, моральные и философские вопросы XX в.

4. Художественная структура романов Мэри Рено представляет собой повествование о судьбе человека в меняющихся исторических обстоятельствах, когда повороты этой судьбы – узловые моменты исторического процесса.

5. Творчеству М. Рено в жанре исторического романа присуще типологическое разнообразие. На основе анализа художественного конфликта в произведении выделяются историко-социальные романы («Последние капли вина», «Маска Аполлона», «Поющий славу»), историко-биографические романы («Небесное пламя», «Персидский мальчик», «Погребальные игры»), историко-философские романы на основе мифологического сюжета и исторических данных («Царь должен умереть», «Бык из моря»).

6. В романах М. Рено происходит демифологизация, которая является не случайной, а имеет убедительную и правдоподобную основу в результате проведенной писательницей предварительной работы с источниками и историческими документами;

7. Писательница реконструирует античность, исходя как из тенденции воссоздания исторического прошлого писателями XX в., так и руководствуясь личным интересом к античности, опираясь при этом на классические труды по антропологии, мифологии и археологии Р. Грейвза, Дж. Фрэзера и А. Эванса а также на исторические труды Плутарха.

Life of the Earl of Beaconsfield. London: J. M. Dent, 1931.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абузарова Р.Ф. Историко-политические романы Гора Видала. Дисс. канд. филол. наук. М., Моск., обл. пед. институт, 1983. 211 с.
2. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировые литературы. М.: Наука, 1981. 368 с.
3. Аверинцев С.С. София-логос. Киев: Дух и литера, 2000. 450 с.
4. Александрова Л.П. Советский исторический роман и вопросы историзма // Типология и поэтика. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1987. 155 с.
5. Английская литература 1945-1980 / Отв. ред. А.П. Саруханян. М.: АН СССР, 1987. 514 с.
6. Аникин Г.В. Современный английский роман. Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1971. 309 с.
7. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Высшая школа, 1975. 517 с.
8. Анисимов А.Б. Философия истории и жанровый синтетизм артуровской пенталогии Мэри Стюарт. Дисс. ... канд. филол. наук. Москва, Моск. пед. гос. ун-т. 2007. 219 с.
9. Античная литература: Учеб. для студентов пед. ин-тов/А.Ф. Лосев, Г.А. Сонкина, А.А. Тахо-Годи и др.; Под ред. А.А. Тахо-Годи. 4-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1986. 464 с.
10. Арриан. Поход Александра / пер. с лат. М.Е. Сергеенко. М.: МИФ, 1993. 432 с.
11. Артамонова М.В. Художественный мифологизм в романах Мэри Рено о Тесее. Дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск: МГУ, 2010. 200 с.
12. Баканов А.Г. Современный зарубежный исторический роман. Киев: Высшая школа, 1989. 184 с.
13. Балакин Ю. Исторический роман в современном своем выражении 1983 // URL: http://piligrim.omskreg.ru/04/04_public_balakin.html (дата обращения 22.01.2012).
14. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
16. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3 т. М.: ОГИЗ 1948. Т.2. С. 294–350.
17. Бельский А. А. Английский роман 1800–1810 гг. Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 1968. 333 с.

18. Бельский А.А. Английский роман 1820-х годов: учебное пособие. Пермь, 1975. 204 с.
19. Блаватская Т.В. Ахейская Греция. М.: Наука, 1966. 256 с.
20. Боголепова Т.Г. Мотив движущегося времени в поздних романах Чарльза Диккенса // URL: <http://spintongues.msk.ru/time.htm> (дата обращения 04.02.12 г.).
21. Боннар А. Греческая цивилизация / пер. с фр. А. Продан. В 3 т. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. Т.3. 387 с.
22. Борухович В.Г. Историческая концепция египетского логоса Геродота // Античный мир и археология. Вып. 1. Саратов, 1972. С. 66–77.
23. Бочкарева Н.С. Формы выражения кризисного сознания в исповедально-философском романе на рубеже XX-XXI веков // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. Выпуск 4(16). Пермь, 2011 г. С. 269–272.
24. Бриан П. Дарий в тени Александра / пер. с франц. А.Н. Степановой. М.: Вече, 2007. 448 с.
25. Бульвер-Литтон Э. Последние дни Помпей / пер. с англ. Виктора Хинкиса. М.: Детская литература, 1965. 242 с.
26. Вахрушев В. С. Творчество Теккерей. Саратов: Саратовский ун-т, 1984. 149 с.
27. Вахрушев В.С. Творчество Теккерей в мировом литературном процессе // Филологические науки. 1991. № 1. С. 38–44.
28. Видал Г. Вице-президент Бэрр / пер. с англ. Н.Н. Яковлев. М.: Прогресс, 1977. 528 с.
29. Видал Г. Император Юлиан / пер. с англ. Е. Цыпина. СПб: Лимбрус Пресс, 2001. 616 с.
30. Видал Г. Почему нас ненавидят? Вечная война ради вечного мира / пер. с англ. А.А. Файнгар, М., 2003. 150 с.
31. Видал Г. Сотворение мира. СПб: Амфора, 2005. 767 с.
32. Виктор Секст Аврелий. История Рима. // Вестник древней истории. 1963. № 4. С. 214–257.
33. Виктор Секст Аврелий // Римские историки IV века. М.: Российская политическая энциклопедия, 1997. 414 с.
34. Воробьева Н.Н. Принцип историзма в изображении характера. М.: Наука, 1978. 264 с.
35. Всемирная энциклопедия. Мифология / гл. ред. Адамчик М.В. Минск: Современный литератор, 2004. 1088 с.
36. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
37. Гачев Г. Ментальности народов мира. М.: ЭКСМО, 2008. 541 с.

38. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс, 1995. 442 с.
39. Гениева Е.Ю. Творчество Теккерея 50–60-х годов // История всемирной литературы: В 9 томах. М.: Наука. 1992. Том 7. С. 344–349.
40. Е.Ю. Гениева Чарльз Диккенс: Великая тайна. 1993. // URL: http://orwell.ru/library/reviews/dickens/russian/chd_g1 (дата обращения 26.05.12 г.)
41. Гиббон Э. История упадка и разрушения Римской империи / пер. с англ. В.Н. Неведомского. Часть I. М.: Наука, 1997. 432 с.
42. Гомер. Илиада. Одиссея / пер. с древнегр. А.А. Гнедича. М.: Художественная литература, 1967. 586 с.
43. Грабарь-Пассек М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 319 с.
44. Грант М. Римские императоры / пер. с англ. М. Гитт. М.; ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. 400 с.
45. Грейвз Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии / Грейвс Р. / пер. с англ. Л.И. Володарской. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 656 с.
46. Грейвз Р. Божественный Клавдий и его жена Мессалина / пер. Г. Островской. СПб: Художественная литература, 1994. 528 с.
47. Грейвз Р. Золотое Руно / пер. Т. Усовой, Г. Усовой // Грейвз Р. Собрание сочинений в 5 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. Т.5. 448 с.
48. Грейвз Р. Мифы Древней Греции пер. с англ. К. Лукьяненко. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 1008 с.
49. Грейвз Р.Я. Клавдий / пер. с англ. Г. Островской. М.: Художественная литература, 1991. 512 с.
50. Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000. Ростов-н/Д.: Южный федеральный ун-т, 2011. 320 с.
51. Диккенс Ч. Барнеби Радж / пер. М. Абкиной. // Диккенс Ч. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Художественная литература, 1958 г. Том 8. 767 с.
52. Диккенс Ч. Повесть о двух городах / пер. М. Богословской. М.: АСТ, 2011. 480 с.
53. Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/diodoros/index.htm> (дата обращения 21.12.2011).
54. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. М.: Наука, 1978. 202 с.
55. Дьяконова Н.Я. Из истории английской литературы. СПб.: Алетейя, 2001. 192 с.
56. Дьяконова Н.Я. Роберт Грейвз // Грейвз Р. Собр. соч. в 5 т. М.: Терра, 1998. Т.1. С. 3–8.

57. Дрюон М. Александр Великий или Книга о Боге / пер. с фр. А. Коротеева. М.: Нугешиинвест, 1993. 368 с.
58. Жантиева А.Г. Английский роман XX века. М.: Наука, 1965. 345 с.
58. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. М.: Либроком, 2009. 464 с.
59. Зайцева Т.И. Зарубежная историография XX-начало XXI в. М.: «Академия», 2011. 144 с.
60. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973 г. 574 с.
61. Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
62. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX в. в его современном звучании. М.: Художественная литература, 1974. 464 с.
63. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века: Учеб. для филол. спец. вузов. М., 1984. 488 с.
64. Ивашева В.В. Теккерей – гуманист и сатирик// Теккерей У. Собр. соч.: В 12 т. М.: Художественная литература. Т. 1. 1974. С. 2–21.
65. Ивашева В.В. Творчество Диккенса. 1954 // URL: http://www.gramotey.com/?open_file=401213956824.42 (дата обращения 12.06.12 г.)
66. Ивашева В.В. Что сохраняет время. М.: Современный писатель, 1977. 336 с.
67. Изотов Т. Проблемы современного исторического романа. М.: Художественная литература, 1972. 172 с.
68. История английской литературы / под ред. Н.Н. Анисимова и др. В 3 т. М.: Академия наук СССР. Том 2. 1955 г. 446 с.
69. История Древней Греции / под ред. Кузищина В.И. М.: Высшая школа, 1986. 388 с.
70. История Древнего мира. Ранняя древность / ред. И.М. Дьяконов. М.: Главная редакция восточной литературы, 1982. 390 с.
71. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972. 440 с.
72. Кагарлицкий Ю. Уэллс: Очерки жизни и творчества. М.: Гослитиздат, 1963. 279 с.
73. Квенелл М., Квенелл Ч. Гомеровская Греция. М.: Центполиграф, 2005. 189 с.
74. Кеттл А. Введение в историю английского романа. / пер. с англ. Воронова В., Тарховой В.И., Тархова М.Х. М.: Прогресс, 1966. 448 с.

75. Кожин В.В. Историзм в литературе. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Наука. Т.3. 1966. С. 227–230.
76. Курций Руф, Квинт. История Александра Македонского. М.: Изд-во МГУ, 1993. 464 с.
77. Ковалев С.И. Александр Македонский. Л.: ОГИЗ, 1937. 114 с.
78. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. Симферополь: Таврида, 1994. 255 с.
79. Ксенофонт. Сократические сочинения. СПб: Изд-во АО «Комплект», 1993. 415 с.
80. Кузицин В.И., Гвоздева И.А. История Древнего Рима. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 448 с.
81. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии / пер. с нем. Н. Федоровой. М.: Энигма, 1996. 368 с.
82. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития сов. прозы в 60-70-е гг. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. 254 с.
83. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. 904 с.
84. Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918-1945. Пермь: Перм. ун-т, 1975. 275 с.
85. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. Пермь: Перм. ун-т, 1985. 66 с.
86. Линдсей Дж. Ганнибал. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 556 с.
87. Лисовый И.А., Ревяко К.А. Античный мир в терминах, именах и названиях: Словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима. Мн: Беларусь, 2001. 253 с.
88. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1999. 192 с.
89. Локк Дж. Сочинения: В 3 т. М.: Мысль. 1988. Т. 3. 668 с.
90. Лосев А.Ф. Античная мифология с античными комментариями к ней. Харьков: Фолио; М.: Эксмо, 2005. 1040 с.
91. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320с.
92. Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. М.: ЗАО Издательство ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.
93. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Боги и герои Древней Греции. Харьков: Фолио, 2009. 349 с.
94. Лукач Д. Исторический роман// Литературный критик. 1937. № 7; 12. С. 71–87.

95. Лурье С.Я. История Греции. Ч. 1: С древнейших времен до образования афинского морского союза. Л.: Ленинградский гос. ун-т, 1940. 211 с.
96. Лурье С.Я. Заговорившие таблички. М.: МК-Периодика, 2002. 208 с.
97. Любимова А.Ф. Проблематика и поэтика романов Г. Уэллса 1900-1940-х годов. Иркутск: Иркутский гос. ун-т 1990 г. 104 с.
98. Малиничев Г.Д. Археология по следам легенд и мифов. М.: Вече, 2006. 416 с.
99. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь: Тверской ун-т 2002. 140 с.
100. Манн Т. Иосиф и его братья. / пер. с нем. Апта С. – М.: Правда, 1991. – 720 с.
101. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980. 374 с.
102. Махлаюк А.В. Римские войны. Под знаком Марса. М.: Центрполиграф, 2010. 445 с.
103. Мелетинский Е.М. Мифологическое мышление. Категории мифов // От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000, с. 24–31.
104. Мелетинский Е.М. Доклад на конференции «Фольклор: поэтическая система» (Москва, 1977). Миф и историческая поэтика фольклора. // URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky4.htm> (дата обращения 11.06.2012).
105. Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Издательский центр «Академия», 2007 г. 480 с.
106. Непот Корнелий. О знаменитых иноземных полководцах. Из книги о римских историках / Пер. с лат. и коммент. Н.Н. Трухиной. М.: Изд-во МГУ. 1992. 208 с.
107. Николаев П. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. 336 с.
108. Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький: Изд-во Горьк. ун-та, 1960. 478 с.
109. Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / У. Пейтер; Пер с англ. С. Займовского. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. 399 с.
110. Пендлбери Дж. Археология Крита/ пер. с англ. Я.М.Боровского. М.: Иностранная литература, 1950. 472 с.
111. Перевезенцева А.Ю. Жанровое своеобразие исторических романов Мэри Рено 1950–1980-х гг. XX в. Дисс. канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2011. 217 с.
112. Платон. Избранные диалоги. / пер. с древнегреч. Соловьева М.С., Маркиша С.П. М.: АСТ, 2006. 512 с.

113. Плутарх. Избранные жизнеописания / пер. с древнегреческого М.Томашевской М.: Правда, 1987. Т.1. 592 с.
114. Потанина Н.Л. Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса. Тамбов: Тамбовский ун-т, 1998. 252 с. 115.
115. Потрашков А.С. Загадки истории. Древний Рим. Харьков: Фолио, 2009. 380 с.
116. Проскурнин Б.М. Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь: Пермский ун-т, 2005. 144 с.
117. Проскурнин Б.М. Политическое и характерологическое в структуре романа Вальтера Скотта «Талисман» // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX веков. Межвуз. сб. науч. тр. Пермь: Пермский ун-т, 1995. С. 27–39.
118. Проскурнин Б.М., Яшенькина Р.Ф. Из истории зарубежной литературы. Английские реалисты XIX века. Ч. Диккенс, У.М. Теккерей, Ш. Бронте. Пермь: Пермский ун-т, 1994. 151 с.
119. Пушкин А.С. Письмо к издателю «Сына Отечества». // Полн. собр. соч.: В 10-ти томах. М.: Госполитиздат, 1956. Т. VII. С. 136.
120. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. Л.: Художественная литература, 1965. 497 с.
121. Рено М. Маска Аполлона / пер. с англ. Г.С. Усовой. М.: Эксмо. 2006. 480 с.
122. Рено М. Небесное пламя / пер. с англ. Е.А. Чеботаревой СПб.: Амфора, 2006а. 608 с.
123. Рено М. Персидский мальчик / пер. с англ. А. Ковжуна СПб.: Амфора, 2005. 742 с.
124. Рено М. Погребальные игры / пер. с англ. М.Ю. Юркан. М.: Эксмо, 2009. 415 с.
125. Рено М. Последние капли вина / пер. с англ. Э.Х. Маринина. М.: Эксмо, 2007. 512 с.
126. Рено М. Царь должен умереть. Бык из моря / пер. с англ. Ю. Соколова. М.: Эксмо, 2006б. 736 с.
127. Репина Л.П. История исторического знания: Пособие для вузов / Л.П. Репина, В.В. Зверева, М. Ю. Парамонова. М: Дрофа, 2004. 288 с.
128. Руф К.К. История Александра Македонского. М.: Издательство МГУ, 1993. 464 с.
129. Сатклиф Р. Орел Девятого легиона / пер. с англ. Н. Рахмановой. СПб.: Азбука, 2011. 320 с.
130. Селитрина Т.Л. Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур: учебное пособие М.: Высшая школа, 2009. 288 с.

131. Скотт В. Айвенго / пер. Е.Г. Бекетовой. СПб: Нева, 2006. 258 с.
132. Скотт В. Пуритане. Легенда о Монтрозе / пер. А. Бобовича и Н. Арбеновой. М.: Художественная литература. 1971. 688 с.
133. Скотт В. Талисман / пер. П. Оболенского. М.: АСТ, 2011. 448 с.
134. Скотт В. Уэверли, или Шестьдесят лет назад / пер. И.А. Лихачева Скотт В.: В 8 т. М.: Правда. 1990 г. Том 1. 538 с.
135. Сомова Е.В. Античный мир в английском историческом романе XIX в. Автореф. дисс.... докт. филол. наук. Москва: МПГУ, 2009. 34 с.
136. Спектор А.Л. Исторический роман. История и теория. (Материалы спецкурса и спецсеминара). Душанбе, 1988. 124 с.
137. Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 2. С. 44–53.
138. Тахо-Годи А.А. Роберт Грейвс – мифолог-поэт (Послесловие) // Р. Грейвз. Мифы древней Греции / пер. с англ. Лукьяненко К.П., под ред. и с послесловием Тахо-Годи А.А. М.: Прогресс, 1992. С. 577–585.
139. Тацит Публий Корнелий. Анналы / пер. Ананий Бобович, Яков Боровский, Мария Сергеенко. Москва: Аст, 2010 г. 512 с.
140. Теккерей У.М. Виргинцы. М.: Правда, 1991. Т.2. 512 с.
141. Теккерей У.М. История Генри Эсмонта. Перевод Е. Калашниковой // Теккерей У.М. Собр. соч.: В 12 т. М., Художественная литература, 1977. Т. 7. 784 с.
142. Теккерей. У.М. Ревекка и Ровена / пер. З. Александровой // Теккерей У.М. Собр. соч.: В 12 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 12. 648 с.
143. Тойнби А. Дж. Постигание истории: Сборник / Пер. с англ. Е. Д. Жаркова. М.: Рольф, 2001. 640 с.
144. Томашевский Б.В. Теория литературы. М.: Аспект-Пресс, 1999. 334 с.
145. Томсон Дж. Исследования по истории древнегреческого общества / пер. с англ. А.О. Маковельского М.: Издательство иностранной литературы, 1958. 660 с.
146. Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей / перевод с лат. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1993. 368 с.
147. Туган-Барановская Л.К. Джордж Элиот. Ее жизнь и литературная деятельность. СПб, 1891. 219 с.
148. Уайльдер Т. Мартовские иды / пер. с англ. Е. Гольшевой. М.: Издательство АСТ, 2003. 302 с.
149. Уотсон Дж. Римский воин / пер. с англ. А.Л. Андреева. М.: Центрполиграф, 2010. 189 с.

150. Урнов Д.М. Вальтер Скотт // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1993. Т.6. С. 95–100.
151. Урнов Д.М. Сам Вальтер Скотт, или Волшебный вымысел. / Скотт В. Собр. соч.: В 8 томах. М.: Библиотека «Огонек» 1990. Том 1. С. 5–44.
152. Фадеева Т.М. Крым в сакральном мире: История, символы, легенды. Симферополь: Бизнес-Информ, 2003. 304 с.
153. Файнгар А.А. // Видал Г. Почему нас ненавидят? Вечная война ради вечного мира/пер. с англ. А.А. Файнгар, М., 2003. С. 147–150.
154. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. Избранные произведения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1954. Т.2. 328 с.
155. Философский словарь // URL: <http://vslovar.ru/slovo/filosofskii-slovar/kont-o-stadijah-razvitija-istorii-chelovechestva/283954> (Дата обращения 17.04.2012).
156. Фрай Н. Анатомия критики // пер. с англ. Г.К. Косикова М.: Директ-Медиа, 2007. 82 с.
157. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт. 1997 г. 448 с.
158. Фрибус Т.Ю. Император Тиберий в восприятии сограждан: эмоционально-психологический аспект // Античное общество-IV: Власть и общество в античности. СПб: Центра антиковедения СПбГУ, 2001 // URL: <http://centant.spbu.ru/centrum/publik/confcent/2001-03/fribus.htm> (дата обращения 22.02.2012).
159. Хрестоматия по литературе Древней Греции. СПб: Издательство «Азбука-классика», 2008. 928 с.
160. Чечелева В.Н. Античность в прозе Т.Л. Пикока: Автореф. дисс... канд. фил. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2008 г.
161. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX-XX в.в. Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. 135 с.
162. Шахермайр Ф. Александр Македонский / пер. с нем. М.Н. Ботвинника М.: Наука, 1984. 384 с.
163. Эсалнек А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты). М.: Изд-во МГУ, 1991. 159 с.
164. Юстин Марк Юниан. Эпитома сочинения Помпея Трога «Historiae Philippicae» / пер. с лат. А.А.Деконского и М.И.Рижского. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. 493 с.
165. Abowitz R. America's Biographer // Gadfly. July 1999 // URL: <http://gadflyonline.com/archive/July99/archive-gore-vidal.html> (дата обращения 12.06.2012).
166. Burns L. C. Men are Just Men: The Novels of Mary Renault // Critique: Studies in Modern Fiction. Vol. VI. №3.1963. P. 102–121.

167. Batterfield H. *The Historical Novel. An Essay*. Cambridge. 1924. 184 p.
168. Burns, L. C. *Men are Just Men: The Novels of Mary Renault // Critique: Studies in Modern Fiction*. Vol. VI. №3. 1963. Pp. 102–121.
169. Canary, Robert H. *Robert Graves*. Boston: The University Press, 1980. 167 p.
170. Carlyle, T. *Historical Essays / T. Carlyle / Ed. by C R. V. Bossche*. University of California Press, 2002. 403 p.
171. Cohen, J.M. *Robert Graves*. Edinburg and London, 1960. P. 72–73.
172. Dando-Collins S. *Legions of Rome*. London: Quercus, 2010. 608 p.
173. Dibelius W. *Englische Romankunst*. Bd. 2. Berlin und Leipzig, 1922. 317 S.
174. Dick B.F. *The Hellenism of Mary Renault*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1974. 145 p.
175. Burns, L. C. *Men are Just Men: The Novels of Mary Renault // Critique: Studies in Modern Fiction*. Vol. VI. №3. 1963. Pp. 102–121.
176. Eliot G. *Romola*. Penguin Classics, 1997. P. 649.
177. Fleishman A. *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimor-London, 1971. 262 p.
178. Fox R.L. *Alexander the Great*. London: Penguin Books, 2004. 568 p.
179. Graves R. *On English Poetry* L., 1922. 256 p. 165.
180. Haight G.S. *George Eliot: A Biography*. Oxford, 1978. 326 p.
181. Houghton, W. E. *The Victorian Frame of Mind, 1830–1870*. New Haven: Yale University Press, 1957. 467 p.
182. Kirkham M. *The Poetry of Robert Graves*. NY: Oxford University Press, 1969. 284 p.
183. Lytton E.G. *Bulwer-Lytton. Athens: Its Rise and Falls // URL: http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=2499804/* (Дата обращения 24.05.2012).
184. Macaulay Thomas B. *The History of England from the Accession of James II // URL: ([http\\digital.library.upenn.edu\\books](http://digital.library.upenn.edu/books))* (дата обращения 21.01.2012).
185. Marriott, J. *English history in English fiction*. London and Glasgow, 1946. 248 p.
186. McEwan N. *Perspective in British Historical Fiction Today*. London, 1987. P. 477.
187. Mill J.S. *Essays on Literature and Society / Ed. by J. Schneewind*. N.Y., 1965. 228 p.
188. Moore H.T. *Preface // Dick B.F. The Hellenism of Mary Renault*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1974. P. vii-ix.
189. Mylonas G.E. *Ancient Mycenae : the Capital City of Agamemnon*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1957. 201 p.

190. Rance N. *The Historical Novel and Popular Politics in Nineteenth-Century England*. London, 1975. 302 p.
191. Renault Mary. *Fire from Heaven*. New York: A Division of Random House, Inc., 2002. 376 p.
192. Renault Mary. *Funeral Games*. New York: A Division of Random House, Inc., 2002. 336 p.
193. Renault Mary. *The Bull from the Sea*. New York: A Division of Random House, Inc., 2001. 344 p.
194. Renault Mary. *The King Must Die*. New York: A Division of Random House, Inc., 1988. 340 p.
195. Renault Mary. *The Last of the Wine*. New York: A Division of Random House, Inc., 2001. 390 p.
196. Renault Mary. *The Mask of Apollo*. New York: A Division of Random House, Inc., 1988. 371 p.
197. Renault Mary. *The Nature of Alexander*. New York: Pantheon Books, 1979. 276 p.
198. Renault Mary. *The Persian Boy*. New York: A Division of Random House, Inc., 1988. 420 p.
199. Renault M. *The Praise Singer*. New York: Bantam Book, 1979. 278 p.
200. Sheppard A.T. *The Art and Practice of Historical Fiction*. London, 1930. 272 p.
201. Simmons J.C. *The Novelist as Historian*. Paris, 1973. 66 p.
202. Smeds J. *Statement and Story. Robert Graves' Myth-making*. Abo: Akad., 1997. 341 p.
203. Sweetman D. *Mary Renault. A Biography*. San Diego – New York – London, 1994. 322 p.
204. Spatari E. *Mycenae*. Athenes: Hesperos Edition, 2001. 96 p.
205. Wolfe P. *Mary Renault*. NY: Twayne Publisher Inc. 1969. 198 p.
206. Wolfe T. *The New Journalism. With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*. N.Y., 1973. 432 p.
207. Zilburg C. *The Masks of Mary Renault. A Literary Biography*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 2001. 258 p.
208. TIME № 10 2005 // The Top 500 Books.

Научное издание

Манжула Оксана Владимировна

Исторические романы Мэри Рено в процессе динамики жанра

Монография

Издается в авторской редакции
Компьютерная верстка: *Е. А. Шкураток*

Объем данных 1,39 Мб
Подписано к использованию 25.04.2023

Размещено в открытом доступе
на сайте www.psu.ru
в разделе НАУКА / Электронные публикации
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS

Управление издательской деятельности
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15