

# Siergiej Pinajew

---

## Нравственные коллизии и трагическая вина в новеллах Амброза Бирса о Гражданской войне

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 337-345

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Siergiej Pinajew**

Rosyjski Uniwersytet Przyjaźni Ludowej  
Moskwa, Rosja

## **ПРАВСТВЕННЫЕ КОЛЛИЗИИ И ТРАГИЧЕСКАЯ ВИНА В НОВЕЛЛАХ АМБРОЗА БИРСА О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ**

Ключевые слова: *новелла, война, трагедия, мораль, вина*

Замечательный журналист, мастер короткого рассказа, участник Гражданской войны между Севером и Югом, Амброз Бирс был хорошо знаком с творчеством Э. По, с его теоретическими работами о романтической новелле. Считая, что «творческая фантазия составляет 9/10 ремесла писателя»<sup>1</sup>, Бирс развивает традиции «страшных рассказов», насыщенных болезненным психологизмом, зловещими розыгрышами, исключительными ситуациями, в которых обыденное граничит со сверхъестественным, фантастическое даётся в соединении с реалистическими мотивировками и натуралистическими подробностями.

События, происходящие в новеллах Бирса, как правило, сопряжены с несчастными случаями и печальными исходами. Но далеко не каждая смерть возбуждает в читателе «чувство страха и сострадания», далеко не каждое событие вызвано неразрешимыми противоречиями, столкновением противоположных сил и ведёт к торжеству «жизни человеческого духа». Такие произведения, как *Страж мертвеца, Человек и змея, Соответствующая обстановка, Глаза пантеры*, словно подтверждают мысль Гегеля о том, что недопустимо «смешивать интерес к трагическому исходу с простоватым удовлетворением – тем, что печальная ситуация, несчастье как таковое, пробудит в нас участие. Подобного рода огорчительные неприятности могут произойти с человеком и без всякого содействия с его стороны и без какой-либо вины, просто в результате стечения внешних случайностей и относительных обстоятельств...»<sup>2</sup>.

Рассказы А. Бирса о Гражданской войне в большинстве случаев вызывают ассоциации со второй частью положения Гегеля: «Истинно же трагическое страдание налагается на действующих индивидов только как следствие их собственного деяния, которое они должны отстаивать всем своим самобытием и которое столь

---

<sup>1</sup> *The Letters of Ambrose Bierce*. Ed. by B.C. Pope with a member by G. Sterling, New York 1967, p. 173.

<sup>2</sup> Г. Гегель, *Эстетика: в 4 томах*, т. 3, Москва 1971, с. 578.

же оправданно, как и исполнено вины...»<sup>3</sup>. Оправданно согласно долгу, верности идее, ими отстаиваемой, но оно же исполнено вины, так как во имя долга они совершают преступления против высших законов человечности. Ситуации в новеллах *Всадник в небе* и *Пересмешиник* порождают высшую форму трагической коллизии, когда, по словам Аристотеля, «страдание возникает среди близких – например, если брат брата, или сын отца... убивает, намеревается убить или делает что-то подобное»<sup>4</sup>. Эти новеллы перекликаются с рассказами М. Шолохова 1920-х гг. (*Родинка*, *Червоточина*, *Бахчевник*), иллюстрирующими исторические размежевания «между сторонниками революции и присоединившимися к контрреволюции... внутри отдельных семей, что приводило к разрыву семейных связей, к непримиримому и неразрешимому противоречию между кровно близкими людьми, к трагической гибели от рук ближайших родственников»<sup>5</sup>. В отличие от Шолохова, американский прозаик не отстаивает нравственной правды какой-либо из борющихся сторон (в данном случае Севера или Юга). Писатель осуждает (точнее, подводит читателя к осуждению) саму ситуацию, то противостоит естественное положение вещей, при котором подобное возможно.

В первой из новелл Бирса сын убивает отца (ситуация обратная той, что возникает в *Матео Фальконе* П. Мериме, *Родинке* и *Червоточине* М. Шолохова). Уроженец южного штата, Картер Дрюз вступает в федеральные войска. Мы так никогда и не узнаем причину этого поступка – автора не интересует психологическая мотивация. Отец напутствует сына, произнося принципиально весомые в идейном отношении слова: «Ну что ж... иди к северянам и помни, что бы ни случилось, ты должен исполнять то, что считаешь своим долгом»<sup>6</sup>. Выполняя свой долг часового, молодой человек стреляет в неожиданно возникшего на гребне скалы всадника-южанина, оказавшегося его отцом. Впрочем, читатель узнаёт об этом в самом конце новеллы. Читатель, но не Дрюз. Эффект эмоциональной ретардации (применительно к читателю) или задержка конечной информации, когда лишь последняя фраза (штрих, деталь) рассказа придаёт ему полноту смысла, – излюбленный приём Бирса, использованный в таких новеллах о войне, как *Случай на мосту через Совиный ручей*, *Пересмешиник*, *Чикамога*, *Сражение в ущелье Коултера*, *Заполненный пробел* и др.

В композиции рассказа *Всадник в небе* можно выделить четыре части: топографически точное описание местности (А. Бирс в армии исполнял обязанности топографа), которую должен контролировать часовой, уснувший на посту; история жизни, точнее, предыстория часового, который после некоторого колебания стреляет в противника; фантастическое зрелище, привидевшееся офицеру федеральной армии (всадник, сорвавшийся с высокой скалы и парящий в небе); разговор Дрюза с сержантом, которому юноша-часовой сообщает об убийстве отца. Самый запоминающийся здесь образ – видение в духе «нового Апокалипсиса»: человек, который верхом на коне по воздуху спускается в долину. Зрелище это исполнено величия и поэтической силы: «Волосы вздыбились на его обнажённой

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Аристотель, *Сочинения: в 4 томах*, т. 4, Москва 1984, с. 660.

<sup>5</sup> М. Лазарева, *Трагическое в литературе*, Москва 1983, с. 102.

<sup>6</sup> А. Бирс, *Словарь Сатаны и рассказы*. Предисловие Р. Орловой, Москва 1966, с. 31. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в тексте страницы.

голове и напоминали султан. Руки были скрыты облаком взметнувшейся конской гривы. Лошадь летела, вытянувшись в струнку, – можно было подумать, что она мчится бешеным галопом по гладкой дороге... И всё это происходило в воздухе» (34). Полёт ассоциируется с жизнью. Но в данном случае это падение, смерть. Трагическая поэзия заключается в совмещении двух противоположных начал, в иррациональном утверждении жизни перед лицом неотвратимой смерти.

Персонажи Бирса в военной обстановке нередко ведут себя так, как в мирное время: спят на посту, раздеваются на ночь, предаются философским разглагольствованиям. Попадая в «противоестественные» условия военного времени, они вынуждены совершать поступки, противные их природе, высшим нравственным законам, что непременно приводит к трагической развязке. Среди героев «военных» новелл крайне мало вояк-профессионалов, удовлетворённых своим ремеслом. «Досадно, что я не нашёл человека, убитого моей рукой! – сетует рядовой Грейрок (*Пересмешник*), который несколько часов назад убил своего брата-близнеца, но ещё не знает об этом. – Неужто я и вправду хотел бы лишить человека жизни, исполняя свой воинский долг, хотя мог бы и без этого выполнить его?.. Ведь если и была какая-нибудь опасность, мой выстрел предотвратил её, а именно это от меня и требовалось. Нет, право же я рад, что не погубил без нужды человеческую жизнь» (107).

Юноше снится сон, в котором они с братом, ещё дети, блуждали, «взявшись за руки, по залитым светом тропинкам, по мирным долинам, и каждый день новое солнце озаряло перед ними новый мир. И через все эти счастливые дни проходила одна нескончаемая мелодия – нежная, звонкая трель пересмешника, жившего в клетке над дверью домика... Ясная звучная мелодия была поистине душой этой мирной картины, объяснением сокровенного смысла всех тайн жизни и любви» (108-109). Автор создаёт поэтический образ мирного времени, возможный лишь в сновидении, указывает некую точку отсчёта на шкале человеческих отношений.

История жизни братьев ограничена рамками детского мировосприятия, она словно бы покрыта сказочно-романтической дымкой. Умирает их «добрая мать», разрушается «домик на лужайке», и мальчиков разлучают. «Уильям... отправился в многолюдный город в Таинственном Королевстве, а Джон переправился на другой берег реки, в заколдованную страну... где, по слухам, жили недобрые люди со странными обычаями» – аллегорическое (опять же – на уровне детского сознания) противопоставление Севера и Юга. Птицу также «увезли в незнакомый край, и она навсегда исчезла из жизни Уильяма. Однако и потом, в годы одиночества, песня пересмешника слышалась ему во всех снах и, казалось бы, всегда звучала в ушах и сердце» (109) – гармония добра и справедливости определяет душевную жизнь героя и после начала войны, которая не нарушила его систему нравственных ценностей.

Выстрелив ночью вслепую, Грейрок не может успокоиться и при свете дня ищет возможную жертву. А ей оказывается его брат. «Когда злополучный солдат опустился на колени перед этим апофеозом междоусобной войны, звонкоголосая птица высоко на ветке умолкла и, освещённая буйным заревом заката, бесшумно улетела в величественную даль. (Зримая метафора отлетевшей души – С.П.). В этот вечер на перекличке в лагере федеральных войск никто не отозвался на имя

Уильяма Грейрока. И никто никогда больше на него не отзывался» (110). Развязка здесь аналогична разрешению конфликта в *Родинке* Шолохова. В отличие от Дрюза, Грейрок совершает убийство в неведении – и это усугубляет трагизм его состояния. Поэтому и самооценка героя иная. Картер Дрюз остаётся жить (по крайней мере, в художественных пределах рассказа). Уильям Грейрок (а несколько десятилетий спустя – шолоховский казачий атаман) сам себе выносит смертный приговор.

А. Бирс отстаивал морально-нравственный аспект как важнейшую сферу исследования американской новеллы<sup>7</sup>. Этот же аспект оставался главнейшим и в художественной практике писателя. Его персонажи, подобно героям античной трагедии, сами над собой вершат суд, следуя незыблемым нормам высшей человечности. Капитану Граффенрейду, покончившему с собой прямо на поле сражения (*Один офицер, один солдат*), его сабля напоминает – знаменательное сравнение – меч римского воина: «Что-то было в этом сходстве зловещее, оно внушало мысль о висящем над людьми роке, о героизме...» (103). Впрочем, писателя мало интересует героика сама по себе. Во всяком случае, она подчинена «мысли о висящем над людьми роке», ставящем их в ситуации, когда «сын идёт против отца, любовник – против соперника, дом родной – разрушен (своим же снарядом – С.П.), шпион – кровный брат – расстрелян»<sup>8</sup>, человек, попросивший воды, оказывается вражеским лазутчиком (*Случай на мосту через Совинный ручей*), разведчик – будучи цел и невредим, но не в состоянии двинуться – оказывается под прицелом собственного ружья (*Без вести пропавший*).

Предельный драматизм двух последних новелл, их эмоциональный тонус обусловлены экстремальностью положений, в которых стихии жизни и смерти сходятся в «обнажённом виде», как бы «отстраняя» конкретно-историческую ситуацию. Пэйтон Факуэр, «состоятельный плантатор из старинной и весьма почитаемой алабамской семьи», обвинённый северянами в порче железнодорожного моста, стоит на этом самом мосту в ожидании смертного часа, точнее, секунды. Доска вот-вот уйдёт из-под ног, и тело участника борьбы за отделение Южных штатов повиснет в воздухе. Пока ещё живой, Факуэр уже ощущает дыхание смерти. Но в «пограничной ситуации» координаты пространства и времени смещаются. «Рассказчик, – по меткому замечанию П. Балашова, – несомненно, обладает искусством то как бы растягивать время до бесконечности, то сжимать его до одного мгновения...»<sup>9</sup>.

Пэйтон Факуэр падает в воду, ныряет, плывёт. «Пауза, толчок, снова пауза, – сам ритм прозы следует за движениями человека, чудом спасшегося от смерти» (3), – отмечает в предисловии к собранию избранных произведений Бирса Р. Орлова. Жизнь словно бы распадается на множество ощутимых атомов, воспринимается беглецом как высший и неоценимый дар: «Он ощущал лицом набегающую рябь и по очереди различал звук каждого толчка воды. Он смотрел на лесистый берег, видел отдельно каждое дерево, каждый листик и жилки на нём, всё вплоть до насекомых в листе...» (25). Но вот уже пейзаж представляется ирреальным, «крупные золотые звёзды» кажутся герою чужими, но он неудержимо

<sup>7</sup> *The Letters of Ambrose Bierce...*, p. 43-44.

<sup>8</sup> *Литературная история США: в 3 томах*, т. 3, Москва 1979, с. 162.

<sup>9</sup> П. Балашов, *Писатели-реалисты XX века на Западе*, Москва 1984, с. 198.

стремится к дому, видит спускающуюся навстречу жену, однако в этот момент «яростный удар обрушивается сзади на его шею...». Достоинство рассказа – в остроэмоциональном выражении жажды жизни, настолько сильной, что она как бы претупает пределы реальности, в показе борьбы за жизнь, оборачивающейся поражением в тот момент, когда цель, казалось бы, почти достигнута. Хотя бы в мыслях. Оптимизм борьбы и надежды сменяется в финале новеллы ироническим отрицанием. Ведь ничего этого не было: ни переплыwania реки под выстрелами, ни бегства сквозь чёрный лес. А только в последнее мгновение жизни в сознании героя пронесли картины желанного спасения. Желанного, но не осуществлённого.

Трагический смысл рассказа *Без вести пропавший*, на первый взгляд, заключается в обречённости внешне полноценной жизни, когда здоровый и энергичный мужчина вынужден капитулировать при нелепых, но непреодолимых обстоятельствах. Персонаж у Бирса нередко становится участником некоего таинственного представления, в организации которого главную роль играет рок, фатум, какая-то «внешняя сила», предоставляющая герою один вариант из тысячи – абсурдный вроде бы, но не лишённый внутренней закономерности (*Пересмешник*, *Страж мертвеца*, *Человек и змея* и др.). Во всех этих новеллах мы имеем дело с трагическим алогизмом. Но иногда – только кажущимся.

В данном случае удалой разведчик Джером Сиринг, придавленный балками полуразвалившегося дома, погибает, но не от увечий и даже не от голода или жажды. Его смерть – редчайший случай – «психического» свойства: Сиринг умирает от внутреннего перенапряжения, вызванного страхом, что его ружьё, отнесённое взрывом на груды обломков, при малейшем их смещении, выстрелит в голову. А Бирс – непревзойдённый специалист по созданию экстремальных ситуаций – и в этом рассказе представляет на суд читателя случай действительно редкий, можно сказать, уникальный. В самом деле, маловероятным было то, что капитан конфедератов «от нечего делать» наведёт оружие на гребень холма, где ему привиделись северяне, произведёт одиночный выстрел, в результате чего снаряд попадёт в дом, где находится Сиринг. Ещё меньше вероятности было в том, что последнего так «неудачно» накроют балки, а ружьё упадёт под таким «опасным» углом. Но та же «высшая сила, распоряжающаяся тем, чтобы события развивались согласно предначертанию... приняла меры против возможного отклонения от предначертанного плана» (46). Человек, потенциально способный мыслить и действовать, находящийся в полном здравии и к тому же вдали от неприятеля, обречён на гибель.

Однако под видимостью алогизма, абсурда у Бирса скрывается закономерность, обусловленная трагической виной героя. Она заключается в его адаптации к бойне, к насильственной смерти. В отличие от рядового Грейрока или капитана Граффенрейда, разведчик Сиринг перестал видеть в убийстве преступление против высших законов природы – он давно привык убивать. «Его винтовке... ничего не стоило послать унцию свинца в самую гущу врага» (45). Его внимание привлекает колонна отступающей пехоты, и он поднимает ружьё. «Скорей всего это не повлияло бы на длительность и исход войны, – иронизирует автор, – но ведь убивать ремесло солдата. Если он при этом ещё и хороший солдат, то и привычка» (45). Тон писателя становится всё более ироничным и осуждающим: «Джером Сиринг... обдумывал, куда лучше послать пулю с таким расчётом, чтобы от-

нять мужа у жены, отца у ребёнка или сына у матери, а если повезёт, то обездолить всех троих сразу...» (46). Однако выстрелить он не успевает – мгновением раньше он оказывается под обломками...

Таким образом, видимость и сущность трагического содержания в этой новелле не совпадают. Сиринг – не просто жертва рокового стечения обстоятельств. Он – осквернитель «нравственной силы, которая есть... нечто вечное и нерушимое, так что, обращаясь против неё, человек восстанавливает её против себя самого»<sup>10</sup>.

Проблема трагической вины – только в более сложной и неожиданной художественной интерпретации – исследуется Бирсом в одном из самых известных его произведений, рассказе *Чикамога*. Чикамога – место одного из сражений Гражданской войны. Но писателя, как уже говорилось, мало заботят исторические реалии. В этом рассказе мы вновь ощущаем эффект «двойного дна». Кажется бы, основное внимание автор уделяет преломлению ужасов войны в сознании шестилетнего мальчика. Вероятно, в целях наиболее эффективного её осуждения. Своего рода «очуждение» ситуации. Военный кошмар невозможно осознать сразу и в полной мере, поэтому Бирс как бы «маскирует» его в детское мировосприятие. Мальчик не отдаёт себе отчёт в том, что видит. Игра в войну кажется ему реальнее войны настоящей, кролик с воинственно торчащими ушами – страшней и опасней раненых солдат с горящими ненавистью глазами. Зная войну лишь по батальным гравюрам, висящим у него дома, ребёнок не осознаёт всего ужаса окружающей обстановки, которая в его восприятии приобретает характер фантазмагории, на его взгляд, вполне безобидной: десятки взрослых мужчин ползают на четвереньках, совсем как негры на плантациях его отца, лес освещается красивым заревом, там и сям разбросаны любопытные предметы.

Однако фантазмагория оборачивается страшной реальностью. Приближая развязку, художник проводит восприятие читателя через несколько «порогов узнавания», а затем как бы вынуждает его «прокрутить» сюжет в обратном направлении. В финале открывается самое жуткое: горящее строение, возле которого приплясывает не узнавший его ребёнок, оказывается его родным домом, мёртвая женщина по другую сторону дома – его матерью, сам он – глухонемым. Вот почему не слышал он шума сражения, разыгравшегося в нескольких километрах от того места в лесу, где он спал; вот почему страшная вереница ползущих людей казалась ему безмолвно-нелепой. И, наконец, вернёмся к поэтическому описанию природы в начале рассказа: «Лесные пташки весело щебетали у него над головой, белки, помахивая пышными хвостами, вереща, перепрыгивали с дерева на дерево, а откуда-то издали доносился странный приглушённый треск, точно перепела хлопали крыльями, прославляя победу природы над сыном её извечных работников» (37).

Только дочитав рассказ до конца, понимаешь, что «странный приглушённый треск» вызывают не хлопающие крылья перепелов – это звуки начавшегося не вдалеке сражения. Лесная идиллия обманчива, она таит в себе угрозу. Автор затрагивает проблему трагической вины человека, на этот раз – человека-завоевателя, вторгшегося в девственный мир природы, разрушившего естественный быт «дикарей», покорившего и уничтожившего целые племена, жившие на своей искон-

<sup>10</sup> Г. Гегель, *Эстетика...*, т. 3, с. 577.

ной земле. И вот оно – возмездие природы, свидетелем которого становится «сын её извечных поработителей», не попавших в художественный формат рассказа. Война реальная и война игровая смыкаются в едином образе, вызывающем ассоциации с библейским сюжетом. Вообразивший себя полководцем ребёнок, подобно Моисею, ведёт за собой людей, указывая картонным «мечом на путеводный огненный столп этого своеобразного Исхода» (41). Но если Моисей привёл свой народ к родному процветающему Ханаану могучим и организованным, то маленький герой Бирса приходит к уничтоженному отчуждённому дому в сопровождении кучки искалеченных солдат. В Библии огненный столп скрывал в себе покровителя израильтян бога Яхве. У американского писателя пламенем объят дом рабовладельца-южанина, покорителя природы и узурпатора древних народов. Огненный столп в данном случае символизирует возмездие, своего рода Божий суд. Вкусивший плодов войны, от войны и погибнет. И его близкие – тоже. Бумеранг истории найдёт свою жертву. Библейский Ханаан оборачивается у Бирса Чикагогой Гражданской войны, местом, где сложили головы наследники «многих поколений первооткрывателей и покорителей», тех самых, что оставили «в наследство своим потомкам страсть к войнам и разрушениям» (36).

Обладая особой предрасположенностью к трагическому мировосприятию и полагая, что «трагедия занимает наиболее устойчивое место в мировой литературе и искусстве»<sup>11</sup>, А. Бирс, как видим, обнаруживает её проявления в разных сферах жизни. Особенно – в условиях войны. Сражавшийся четыре года на стороне северян писатель, однако, нигде не ратует за правоту их дела, не говорит о прогрессивной роли Севера в истории США. В его произведениях мы не встретим таких классических вариантов в типологии трагического, как трагедия старого мира или – ложно выбранного пути. Не это волнует художника. Война, по Бирсу, суть чудовищное нарушение всяческих моральных норм и критериев. Она извращает и разрушает устоявшиеся органичные связи людей. Поэтому в рассказах американского прозаика чаще всего выявляется трагедия отступления (бессознательно-вынужденного или осознанно-закономерного) от природы человеческих отношений, высшего нравственного кода, что, так или иначе, рано или поздно, приводит к расплате и возмездию. «Исследуя в военных рассказах тему смерти, Бирс каждый раз находит новые ракурсы, новые вариации, несколько не смягчая суровости общего колорита новелл и их трагедийного звучания»<sup>12</sup>, – пишет П. Балашов.

Всё это верно. Но трагическое содержание заключается не только в многообразии «ракурсов» военных сюжетов. Война в рассказах, не связанных с ней сюжетно-тематически, нередко уходит в подтекст. В какой-то мере А. Бирс – предтеча малой прозы Э. Хемингуэя с его принципом «айсберга», умением подчеркнуть «военную» обусловленность трагедий мирного времени. Конечно, у Бирса подобная форма новеллы пребывает ещё в стадии развития, однако природа конфликта, хотя и несколько схематизированного, вызывает определённые ассоциации с литературой XX века.

В качестве примера можно привести рассказ *Заполненный пробел*. Он весьма невелик по объёму. Безымянный участник одного из сражений Гражданской

<sup>11</sup> *The Letters of Ambrose Bierce...*, p. 192.

<sup>12</sup> П. Балашов, *Писатели-реалисты XX века...*, с. 198.

войны много лет спустя лунной ночью стоит на вершине холма. Окружающий пейзаж кажется ему удивительно знакомым, но «он не может найти своего места в нём и не знает, что делать» (219). Неожиданно герой попадает во власть галлюцинаций: его взору открывается беззвучное передвижение с юга на север крупных воинских подразделений. Его тревожит «не загадочное безмолвие этого ночного похода», а то обстоятельство, что «если это действительно южане, значит, мы проиграли сражение и они двигаются к Нэшвиллу!» (220). Но почему же тогда нигде не видно следов военных опустошений? Окончательно сбитый с толку, бывший лейтенант спрашивает у проезжающего мимо врача (уже представителя реального мира), как завершилось сражение и где сейчас войска северян, но, естественно, не получает ответа. Его взгляд падает на старый монумент, покрытый пятнами мха и потемневший от времени. Это памятник солдатам, павшим в бою при Стон-Ривер, в котором участвовал и герой рассказа. «Он вскрикнул страшным голосом. Руки его ослабели, он упал лицом вниз, прямо в лужу, и нить, связавшая на миг начало и конец его существования, оборвалась навсегда» (224).

Сражения первых лет войны оставили неизгладимый след в психике лейтенанта федеральных войск, деформировали его память, так или иначе, определили последующее бытие. По мнению Р. Орловой, трагическим в данном случае является осознание того, «что в беспамятстве прожита целая долгая жизнь» (12). Но автор далёк от подобной «конкретизации» замысла. В импрессионистической недосказанности судьбы героя кроется подтекст большого эмоционального накала и обобщения. Персонаж (редчайший случай у Бирса) не наделён именем. Это один из «неизвестных солдат» войны. Неважно – какой. Важно другое: прошлое не «отпустило» участника давно закончившихся сражений, трагически ограничило его жизнь. Физически существуя в настоящем, человек, в сущности, принадлежит прошлому, хотя и не отдаёт себе в этом отчёта. Неожиданное совмещение в сознании двух временных пластов убивает героя рассказа: время как бы разрывает его на части.

То, что произошло с персонажем Бирса, в какой-то мере соотносимо и с судьбой самого писателя, для которого годы войны, несмотря на весь ужас и жестокость этого времени, остались в жизни самыми примечательными. «Рип Ван Винкль Гражданской войны», – так называет Бирса американский критик Г.Т. Левин, отмечая, что вся последующая жизнь художника была движением к закату: «Разрыв с женой, трагическая смерть обоих сыновей омрачили его личную жизнь... В семьдесят лет, подготовив собрание сочинений к изданию и посетив поля битв юности, он исчез за мексиканской границей, предоставив своей биографии навсегда раствориться в легенде»<sup>13</sup>.

Лучшие произведения А. Бирса являются – без всякого преувеличения – наиболее ярким проявлением категории трагического в сюжетной новелле действия конца XIX века. Мастер непредсказуемой интриги и неожиданного финала, он вместе с тем затрагивает в своих рассказах непреходящие нравственные проблемы, актуальные для читателей разных эпох и национальностей.

---

<sup>13</sup> *Литературная история США...*, т. 3, с. 161.

## Summary

### **Moral conflicts and tragic guilt in Ambrose Bierce's short stories about the Civil War**

The author examines motifs, genre frames and models of Ambrose Bierce's short stories. The main topic of this article is the investigation of tragic conflicts on a material of the best tales of the writer (*An Occurrence on the Owl Creek Bridge*, *A Mocking-bird*, *A Resumed Identity* etc.). Selection of the short stories is based upon the author's treatment of their characters running into the Civil War. These characters are all doomed to falling at the end of the novels because Bierce wants to say that any violation of the order dominating at that war time might lead to human downfall, be it man or a woman.

Key words: *short story, war, tragedy, moral, guilt*