

Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

на правах рукопису

**БОЙНІЦЬКА ОЛЬГА СЕРГІЇВНА**

УДК 821.111'06-311.6.09"195/200"

**АНГЛІЙСЬКИЙ ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ РОМАН ПОМЕЖІВ'Я  
XX-XXI СТОЛІТТЯ: ГЕНЕЗА ТА ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація  
на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук

Науковий консультант  
Михед Тетяна Василівна  
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2016

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>5</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ТА ФІЛОСОФІЯ ЖАНРУ ІСТОРІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ</b> .....	<b>28</b>
1.1. Історичне та художнє письмо: своєрідність взаємовпливу.....	<b>30</b>
1.1.1. Співвідношення літературного та наукового аспектів в історії історіографії.....	<b>31</b>
1.1.2. Після "кінця історії": проблематизування відмінності історичного та художнього наративів у 2-й пол. ХХ ст. ....	<b>40</b>
1.1.2.1. Школа наративної історіографії Г. Вайта.....	<b>47</b>
1.1.2.2. Концепт історіографічної метапрози Л. Гатчієн.....	<b>55</b>
1.2. Від історичного до історіографічного роману.....	<b>62</b>
1.2.1. Формування жанру історичного роману та його еволюція в англійській літературі ХІХ ст. ....	<b>64</b>
1.2.1.1. Вальтер Скотт.....	<b>69</b>
1.2.1.2. Вікторіанський історичний роман.....	<b>74</b>
1.2.2. Історичний роман в англійській літературі ХХ ст. ....	<b>105</b>
1.2.3. Історіографічний versus історичний.....	<b>123</b>
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	<b>135</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ВИМІРИ МИНУЛОГО В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ: ПАМ'ЯТЬ, ТРАДИЦІЯ, ІСТОРІЯ</b> .....	<b>147</b>
2.1. Індивідуальна та колективна пам'ять в історіографічному ретроспективному романі.....	<b>149</b>

2.1.1. Ретроспективний роман Джуліана Барнса "Папуга Флобера".....	154
2.1.2. Подорож у минуле в романі Казуо Ішігуро "Залишок дня".....	159
2.1.3. Історія та історії у романах Грема Свіфта.....	165
2.1.3.1. "Земля води".....	167
2.1.3.2. "Відтоді й назавжди".....	174
2.1.3.3. "Останні розпорядження".....	183
2.2. Поновлення традиції.....	191
2.2.1. "Англійськість" в постімперську добу.....	193
2.2.1.1. Англійська спадщина.....	194
2.2.1.2. Постколоніальний та постімперський романи.....	197
2.2.2. Концепт архіву в історіографічному романі.....	199
2.2.2.1. "Архівний" роман Антонії Байетт "Володіти".....	204
2.2.3. Діалог із літературною традицією.....	213
2.2.3.1. Літературна традиція в романі Ієна Мак'юена "Спокута".....	213
2.2.3.2. Псевдовікторіанський роман Метью Ніла "Англійські пасажери".....	223
2.3. Розділові знаки історії: тема війни в історіографічних романах.....	232
2.3.1. Перша англо-афганська війна в романі Філіпа Геншера "Шовковична імперія".....	235
2.3.2. Перша світова війна в трилогії Пет Баркер.....	244
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>255</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРИОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ.....</b>	<b>265</b>
3.1. Способи поєднання минулого й теперішнього в англійському історіографічному романі.....	267

3.1.1. Синтез постмодерністських та реалістичних наративних стратегій.....	270
3.1.1.1. Постмодерністська та реалістична поетика в історіографічному романі Берил Бейнбрідж "Мастер Джорджі".....	276
3.1.2. Диспут раціоналізму та містики.....	282
3.1.2.1. Містична історія й містифікація історії у романах Пітера Акройда "Гоксмор" й "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса".....	283
3.1.2.2. Містичне й раціональне в романі Мішель Робертс "У червоній кухні".....	292
3.2. Політика написання історії.....	297
3.2.1. Історичний ревізйонізм.....	300
3.2.1.1. Ревізйоністська гра в романі Гарі Кунзру "Імпресйоніст".....	302
3.2.1.2. "Андеграундна" історія в романі Міка Джексона "Підземна людина".....	308
3.2.2. Проблема політичної коректності.....	319
3.2.3. Пародія та пастиш: ідеологічний аспект.....	323
3.2.4. Естетична ностальгія.....	328
3.2.4.1. Код Дікенса в романі Чарльза Паллісера "Квінканкс".....	332
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>345</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>354</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>362</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Жанр історіографічного роману формується наприкінці ХХ століття на рівні свідомості, котра не дозволяє розглядати реальність як безпосередньо досяжну, у світі, що відчувається як умовний, неупорядкований, підвладний випадковостям. Визначальною й парадоксальною рисою цієї доби стає настійливе звернення до минулого, котре втратило "реальність", та до історії, що позбулася "істини". Інтерес до історії й минулого навряд чи був колись потужнішим, аніж наприкінці другого тисячоліття. У такому контексті історіографічний роман пропонує новий формат інтерпретації минулого й підходу до історії.

Історіографічний роман є помітним явищем у літературах країн Західної Європи та США, однак, найбільшого розвитку цей жанр набуває саме в літературі Великої Британії. Актуальність вивчення історіографічного роману для сучасної англістики засвідчується невпинною дослідницькою увагою як до творів із уже усталеною репутацією класики жанру, так і до нових історіографічних романів, які щороку з'являються у Великій Британії.

Попри помітний інтерес до нової форми відтворення історії в літературі та до творчості окремих сучасних англійських письменників, ані в українській науці, ані в літературознавстві близького зарубіжжя, англійський історіографічний роман досі не розглядався комплексно як цілісне самобутнє явище, новий жанр, представлений творами різноманітних авторів помежів'я ХХ–ХХІ століть. Натомість він дещо губився в хвилях постмодерністського експерименту, між історичним та

історіографічним, між романом та метароманом і вивчався переважно у зв'язку з доробком визнаних метрів сучасного британського письма.

Таким чином, аналіз творчості нових для українського наукового дискурсу авторів та дослідження романістики провідних англійських письменників кінця XX – початку XXI століття з метою концептуалізації історіографічного роману як нового жанру, визначення художньої своєрідності, місця й значення історіографічного роману в системі англійської літератури періоду помежів'я століть є проблемами й завданнями актуальними для сучасного українського літературознавства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дослідження виконане у межах загальної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка "Мови та літератури народів світу: взаємодія та самотність" (11 БФ 044-01) і комплексної науково-дослідної теми кафедри зарубіжної літератури "Історія і полікритика зарубіжної літератури", затвердженої Вченою радою Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (протокол № 3 від 15 листопада 2004 р.). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (протокол № 5 від 20 грудня 2010 року).

**Мета і завдання дослідження** зумовлені необхідністю репрезентувати англійський історіографічний роман як принципово нову форму звернення до історичного матеріалу, відрізнити історіографічний від традиційного історичного роману, проаналізувати його генезу та жанрові модифікації. Таким чином, загальною метою дисертації є обґрунтування концепту англійського історіографічного роману. Центром, навколо якого вибудовано концепцію дослідження, постає специфіка розуміння та відтворення історії сьогодні.

Відповідно, серед завдань найважливішими є наступні:

- концептуалізувати історіографічний роман як новий жанр, споріднений із історичним романом, однак, такий, що відокремлюється та має певні суттєві відмінності;
- з'ясувати теоретичну та методологічну основу історіографічного роману;
- вивчити художню своєрідність окремих жанрових модифікацій англійського історіографічного роману;
- проаналізувати особливості його проблематики;
- окреслити характерні поетологічні риси.

Позаяк жанр історіографічного роману набув найбільшого розвитку в англійській літературі, магістральні завдання дослідження також полягають у тому, щоб:

- зрозуміти причини актуалізації історичного дискурсу у Великій Британії;
- окреслити саме англійську специфіку звернення до історії;
- сформулювати концепцію історії в англійській інтерпретації;
- визначити культурологічний аспект, що укладає ґрунт англійського історіографічного роману в цілому і є основою, на якій виникають його жанрові різновиди.

Крім того, завданням є уточнення терміна "історіографічний роман" та визначення його окремішнього місця й функціонування в парадигмальній системі таких понять, як "історіографічна метапроза", "новий історичний роман", "сучасний історичний роман", "постмодерністський історичний роман", "метаісторичний роман", "історичний метароман" і т. ін.

*Об'єктом* дослідження є англійські історіографічні романи, що вийшли в світ наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. В окремих

підрозділах дисертації проаналізовано дев'ятнадцять романів чотирнадцятьох авторів: Джуліан Барнс "Папуга Флобера" (Julian Barnes *Flaubert's Parrot*, 1984), Казуо Ішігуро "Залишок дня" (Kazuo Ishiguro *The Remains of the Day*, 1989), Грем Свіфт "Земля води", "Відтоді й назавжди", "Останні розпорядження" (Graham Swift *Waterland*, 1983, *Ever After*, 1992, *Last Orders*, 1996), Антонія Байєтт "Володіти" (A.S. Wyatt *Possession*, 1991), Ієн Мак'юєн "Спокута" (Ian McEwan *Atonement*, 2001), Метью Ніл "Англійські пасажери" (Matthew Kneale *English Passengers*, 2000), Філіп Геншер "Шовковична імперія" (Philip Hensher *The Mulberry Empire*, 2002), Пет Баркер "Відновлення", "Око в дверях", "Дорога примар" (Pat Barker *Regeneration*, 1991, *The Eye in the Door*, 1993, *The Ghost Road*, 1995), Берил Бейнбрідж "Мастер Джорджі" (Beryl Bainbridge *Master Georgie*, 1998), Пітер Акройд "Гоксмор", "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" (Peter Ackroyd *Hawksmoor*, 1985, *Dan Leno and the Limehouse Golem*, 1994), Мішель Робертс "У червоній кухні" (Michèle Roberts *In the Red Kitchen*, 1990), Гарі Кунзру "Імпресіоніст" (Hari Kunzru *The Impressionist*, 2002), Мік Джексон "Підземна людина" (Mick Jackson *The Underground Man*, 1997), Чарльз Паллісер "Квінканкс" (Charles Palliser *The Quincunx*, 1989).

Основними критеріями вибору художніх текстів для аналізу стали, по-перше, особливості проблематики (аналіз текстів проводиться в ракурсі тих чи інших проблем, що розглядаються в роботі), по-друге, певний критичний резонанс, спричинений творами. До аналітичного дискурсу роботи також залучені тексти, основні ідеї яких суголосні або жанровій філософії історіографічного роману, або вектору дослідження. Тому поряд зі зраними творами Г. Свіфта, П. Акройда, Дж. Барнса, К. Ішігуро, І. Мак'юєна, А. Байєтт, досліджуються менш відомі романи та автори – М. Ніл, Ф. Геншер,

Г. Кунзру, М. Робертс, Ч. Паллісер, М. Джексон та ін. Більшість із них в українському літературознавстві розглядаються вперше.

Ми намагаємось вийти за межі суто постмодерністського контексту вивчення історіографічного роману і не обмежуємо матеріал дослідження текстами типовими з погляду постмодерністської поетики, тобто суперечливими, уривчастими, радикально скептичними щодо історичних фактів, свідоцтв та об'єктивності, такими, що широко залучають гру, анахронізми, формальні експерименти і т. ін. Саме подібні твори привертали найбільшу увагу критиків та дослідників історіографічного роману, в той час як твори, дещо консервативні з погляду постмодернізму переважно залишались поза увагою. Ми поділяємо думку знаного теоретика постмодернізму Б. Макгейла, який переконує, що "постмодернізмом" не слід вільно охоплювати усі різновиди сучасного письма, адже це унеможлиблює визначення будь-яких відмінностей всередині сучасної літератури [392, с. 4]. Це стосується й поняття "історіографічної метапрози" Л. Гатчієн, яке є надто широким для визначення романів, вибраних нами для аналізу.

Відбір матеріалу нашого дослідження зумовлювався також і часом публікації творів. З огляду на надто широке розуміння нині поняття "сучасна" література, котре може охоплювати як тексти останніх років, так й літературну добу, що бере початок від 1950-х рр., – ми тримаємося досить вузьких часових рамок та визначаємо межі нашого дослідження періодом, який включає дві останні декади ХХ ст. й перше десятиліття ХХІ ст.

Крім того, ми обмежили вибір авторів їхньою територіальною та культурною приналежністю до англійської частини Великої Британії, а відтак віддаємо перевагу терміну "англійський" роман проти надто загального поняття "британський".

*Предмет* дослідження – генеза, поетика, модифікації та філософія жанру англійського історіографічного роману кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Аналіз текстів проводиться в ракурсі тих чи інших проблем, що розглядаються в окремих підрозділах. Водночас подібний цільовий аналіз ми намагалися поєднувати із загальною характеристикою творів.

**Методи дослідження.** Методологія аналізу зумовлена основними завданнями розвідки та конкретними особливостями художніх текстів. Обрано комбінований підхід до об'єкту дослідження, який поєднує елементи культурології, жанрової та постмодерністської критики. Дослідницька стратегія ґрунтується на використанні методик семантичного, стилістичного, контекстуального, інтертекстуального та текстуального аналізу з елементами порівняльної типології, а також герменевтичного, рецептивно-естетичного, структуралістського й постструктуралістського підходів.

Аналізуючи художні тексти, ми виокремлюємо певні деталі, по можливості об'єднуємо їх у моделі у залежності від дисциплінарних контекстів, які подекуди вже включають деякі усталені інтерпретації. На наш порівняльний аналіз і спробу класифікації творів вплинула наратологія, зокрема, її інтерес щодо виявлення схожих рис у несхожих наративах, а також увага рівною мірою як до знаних текстів, так і до менш відомих. Через дослідження наративних стратегій, тем і контексту романів ми пов'язуємо між собою вивчення питань проблематики та поетики.

Ми спираємось також на засади культурного матеріалізму й праці Реймонда Вільямса. Однією з магістральних тез теорії Р. Вільямса є ідея, що форми мистецтва відбивають культурні зміни.

Британський теоретик культури обґрунтовує важливе для нашого дослідження переконання: література є виразом деяких нагальних суперечок між домінуючими, залишковими та тими політичними ідеями, що перебувають у розвитку. У роботі "Марксизм та література" (*Marxism and Literature*, 1977) Р. Вільямс описує культурні форми, які існують у специфічний період часу та обґрунтовує ідею, що незалежно від того, якою є домінуюча у сучасності форма, "нова структура відчуття вже розпочала формування у суспільному сьогоденні" [501, с. 132]. Цю нову форму можна розпізнати серед добре знайомої домінуючої, а також залишкових старих форм. Англійський історіографічний роман, на наше переконання, є подібною новою формою, що живиться текстами, і літературними формами попередніх епох та у структурному відношенні являє собою таку домінуючу форму наративу, як англійський роман.

У зв'язку з певними аспектами постколоніалізму нашим орієнтиром була теорія Едварда Саїда. Окрім "Орієнталізму" (*Orientalism*, 1978) [430; 171] – напевне, ключової роботи у сучасній постколоніальній критиці, – ми спиралися на працю "Культура та Імперіалізм" (*Culture and Imperialism*, 1993) [429], в якій, зокрема, акцентується виявлення ознак імперського минулого у британській літературі.

Серед найважливіших методологічних джерел дисертації – роботи Г. Вайта, що стосуються наративної історіографії [492 – 497]. Окрім Г. Вайта, у дослідженні діалогу історії, історіографії та літератури ми послуговувались працями таких учених різних часів, як К.Л. Бекер [226 – 228], Г. Батерфілд [243 – 247], Р.Дж. Колінгвуд [125], Д.Г. Плам [412], Г. Гіммельфарб [320 – 323], Р. Берхофер [230]

– теоретиків історії, що справили значний вплив на погляди кількох поколінь історичних романістів.

У зв'язку з теорією постмодернізму ми значною мірою орієнтуємось на концепції Б. Макгейла [392]. Л. Гатчієн [328 – 334] та Ф. Джеймісона [339 – 341; 89], хоча й не всі висновки цих учених видаються нам беззаперечними. Зокрема, це стосується практичного ототожнення постмодернізму з історіографічною метапрозою у роботах Л. Гатчієн, а також пропонованого Ф. Джеймісоном розуміння постмодернізму як такого, що визначає всю сучасну культуру.

Теоретичною базою дисертації стали праці методологічного спрямування що належать М. Фуко [188; 294], Р. Барту [222; 223], Ж.-Ф. Ліотару [134], Ж. Бодріару [24; 224; 225], Ж. Дерріда [87; 88; 274; 275], Ж. Женетту [101], Ю. Крістевій [129 – 131] В. Дільтею [91 – 96], Г.Г. Гадамеру [83 – 85], П. Рікєру [169; 170], Г.Р. Яуссу [198 – 200], В. Ізеру [114 – 116].

Методологічним підґрунтям також слугували напрацювання українських літературознавців – Д. Затонського [109 – 111], Т. Денисової [86], С. Павличко [151], Н. Висоцької [67 – 71; 480], Т. Михед [145; 146], Т. Потніцевої [159 – 164], О. Бандровської [9 – 14], Н. Жлуктенко [102 – 108; 503], І. Мегели [143; 144], Т. Бовсунівської [21 – 23], А. Нямцу [2; 148].

Критичні статті та наукові розвідки, присвячені англійському історіографічному роману, які почали з'являтися наприкінці 1980-х рр. і продовжують з'являтися донині, засвідчують сталий інтерес науковців до нового жанру, а також сприяють якнайглибшому розумінню різноманітних аспектів цієї форми письма.

У зарубіжному літературознавстві історіографічний роман вивчався доволі продуктивно і на сьогоднішній день існує чимало

різноформатних наукових праць, присвячених розробці цієї теми. Серед перших ґрунтовних робіт слід відзначити монографію Д.Л. Гігдона [319], у якій автор простежує розвиток британського роману після Другої світової війни, наголошуючи на зміні парадигми сприйняття минулого взагалі й історії зокрема. Д.Л. Гігдон аналізує британську історичну прозу 1950-х – 1970-х рр., розглядаючи складну взаємодію минулого та індивідуальної пам'яті. Деякі висновки Д.Л. Гігдона ми залучили при формулюванні концепту історіографічного ретроспективного роману.

Також відзначимо працю американського вченого Д. Коварта [267], в якій, окрім визначення основних тенденцій і форм розвитку західноєвропейського та американського історичного роману після Другої світової війни, запропоновано оригінальну типологію історичної прози за принципом обраної історичним романістом позиції щодо погляду у минуле та відповідним способом реконструкції історії (минуле як "віддалене дзеркало" теперішнього, минуле як "зламний момент" і початок теперішнього, минуле, яке "сталось насправді", минуле з погляду майбутнього). Загалом американський дослідник репрезентує повоєнну історичну прозу як витвір унікальної історичної епохи, доби, коли сама історія може скінчитися. Розвідка Д. Коварта дала нам підстави для обґрунтування однієї з центральних проблем нашого дослідження – проблеми історичної перспективи.

Найбільша кількість наукових робіт, присвячених новому підходу до відтворення історії в англійській літературі, з'явилася впродовж 1990-х рр. Резонансними в англо-американській літературній критиці 1990-х рр. стали праці М. Скенлен [434], Е. Весселінг [490], С. Коннора [260], Ф. Холмса [327].

М. Скенлен визначає низку характерних відмінностей у сучасній британській історичній прозі порівняно з класичним історичним романом XIX ст. Дослідниця, зокрема, вказує на суттєві світоглядні зміни, скептичний та експериментальний підхід у творах повоєнних британських авторів до співвідношення історії та літератури, на тенденцію до зміщення акцентів з "епохального" до маргінального. Деякі висновки дослідження М. Скенлен допомогли нам у зіставленні традиційної й новітньої форми історичного письма та загалом у концептуалізації історіографічного роману.

Монографія Е. Весселінг є своєрідним постмодерністським оглядом основних етапів розвитку європейського та американського історичного роману XIX та XX ст. Дослідниця приділяє увагу аналізу експериментальних наративних стратегій та способам створення альтернативної історії. Позаяк авторка наголошує переважно на політичному аспекті постмодерністської історії, ми певною мірою орієнтувалися на її розвідку, формулюючи й досліджуючи проблеми політики написання історії.

С. Коннор проводить докладний аналіз історико-культурного контексту британської літератури 2-ї пол. XX ст. У нашому дослідженні ми спираємось на пропоноване С. Коннором бачення повоєнного роману як засобу створення історії. Ми також залуцаємо до аналізу обґрунтований вченим розподіл історичних романів на такі, що використовують сучасну наративну форму та перекладають минуле мовою сьогодення, і на такі, що не підтримують ідею подібного перекладу, намагаючись прочитати минуле "в оригіналі".

Ф. Холмс у своїй монографії зосереджує увагу на проблемах наративних і жанрових моделей, питанні історичної уяви та різноманітних способах відтворення історії. Для нашої розвідки важливим є висновок Ф. Холмса щодо загального епістемологічного

скептицизму, який виявляє себе у постмодерному історичному романі, проте не перешкоджає пошуку сенсу та можливості встановлення зв'язку з минулим.

Зарубіжні дослідження першої декади XXI ст. спрямовані здебільшого на вивчення вже визнаної і в загальних рисах окресленої форми історіографічного роману, на аналіз окремих модифікацій цієї форми та доробку провідних історіографічних романістів. Зокрема, маємо відзначити монографію С. Кін [349], у якій висунуто концепт архівного роману – твору, що поєднує настрої ностальгії за минулим, відчуття втрати Імперії із реакцією на постімперський стан Великої Британії. Долаючи постмодерний скептицизм, С. Кін обстоює ідею існування історичної істини та можливості її віднаходження.

**Наукова новизна одержаних результатів.** Новий тип історичного письма привертав увагу українських вчених, які звертались до вивчення проблеми теорії жанру, своєрідності репрезентації історії у сучасній англійській літературі, взаємодії фактуального та фікціонального, особливостей поетики провідних англійських романістів кінця XX ст.

Упродовж 2000-х рр. в Україні було захищено низку кандидатських дисертацій, присвячених вивченню жанрових модифікацій сучасного історичного роману [157], своєрідності поетики та певних аспектів історичного дискурсу у британському романі 1980-х–1990-х рр. [174; 98], а також аналізу творів Дж. Барнса [66; 185] та П. Акройда [124; 156] у контексті англійського постмодерністського роману.

У схожих напрямках проводили дослідження і літературознавці близького зарубіжжя: характеристика постмодерністського історіографічного метароману [165; 15; 182; 126] на прикладі відомих творів Дж. Барнса, П. Акройда, Дж. Свіфта, А. Байєтт, а також

загальний аналіз постмодерністської романістики зазначених письменників [79; 180; 172].

Ознайомлення зі згаданими роботами надало нам змогу визначити ступінь вивченості проблеми історіографічного роману у сучасній науці й окреслити потенційно перспективний для подальшого дослідження простір.

Дослідження жанру англійського історіографічного роману періоду помежів'я ХХ – ХХІ ст., вивчення проблеми його генези, визначення та аналіз модифікацій цього жанру у цілому залишається недостатньо розробленою в теоретико-методологічному й практично-аналітичному аспектах проблемою у вітчизняному літературознавстві.

З метою реконструкції виразнішої картини англійського історіографічного роману ми вважаємо за необхідне розширити коло досліджуваних текстів, звернувшись до доробку нових для української науки авторів. Крім того, на наш погляд, недостатньо уваги приділялося аналізу таких проблем, як типологічне зіставлення історичного та історіографічного романів, визначення основних ідейно-тематичних центрів історіографічного роману, феномен поновлення пам'яті, традиції та історії, а також поєднання минулого й теперішнього планів, взаємодія постмодернізму з традицією, політика історіографії.

Наукова новизна одержаних результатів роботи полягає в концептуалізації історіографічного роману як нового жанру в англійській літературі й базується на наступних основних положеннях.

Вперше в українському літературознавстві:

- обґрунтовано концептуальну схему англійського історіографічного роману з урахуванням його генези та традиції в англійській літературі;
- проведено типологічне зіставлення історичного та історіографічного романів;
- визначено та осмислено в контексті англійського історіографічного роману такі проблеми, як феномен поновлення пам'яті, традиції та історії, поєднання минулого й теперішнього планів, взаємодія постмодернізму з традицією, політика історіографії;
- виокремлено такі жанрові модифікації, як історіографічний ретроспективний та історіографічний "архівний" роман;

Удосконалено:

- обґрунтування позиції щодо проблематизування відмінності історичного та художнього наративів;
- комплексний підхід до виявлення та аналізу основних ідейно-тематичних центрів англійського історіографічного роману.

Отримали подальший розвиток:

- вивчення традиції англійського історичного роману;
- класифікація жанрових модифікацій англійського історіографічного роману;
- визначення тенденцій розвитку історіографічного роману.

Комплексне дослідження усіх вищезгаданих аспектів функціонування англійського історіографічного роману вперше постає предметом спеціальної наукової розвідки в українському літературознавстві.

**Теоретичне й практичне значення одержаних результатів.**

Дослідження жанру англійського історіографічного роману

поглиблює й уточнює наукову рецепцію низки актуальних для українського літературознавства питань, пов'язаних з логікою розвитку літературного процесу кінця XX – початку XXI ст. й, зокрема, з осмисленням національної своєрідності сучасного англійського роману. Матеріали та висновки дисертації можна застосовувати у нових теоретичних підходах до впорядкування жанрової схеми роману, для уточнення змісту таких термінів, як "історіографічний", "історичний", "ретроспективний", "псевдовікторіанський", "архівний" роман, для подальшого вивчення творчого доробку письменників новітнього періоду літератури Великої Британії.

Одержані результати можуть бути використані в підготовці курсів з історії світової літератури XX–XXI ст., історії англійської літератури XIX–XXI ст., країнознавства, культурології, історії, спецкурсів із історії англійського роману, при підготовці наукових досліджень, розробці навчальних та робочих програм, укладанні навчальних та методичних посібників із зарубіжної літератури.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним дослідженням. Одержані результати й висновки сформульовані безпосередньо автором роботи. Будь-які форми використання першоджерел та досліджень інших науковців підтверджені покликаннями, що відображені в посторінкових виносках, списку використаної літератури. Усі надруковані праці виконані без співавторів.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертацію обговорено та схвалено на засіданні кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 4 від 31 жовтня 2016). Основні положення

дисертації було викладено у 33 доповідях на таких міжнародних, міжрегіональних, міжвузівських конгресах, конференціях, семінарах:

1. Міжнародна наукова конференція "Філологія в Київському університеті: історія та сучасність (присвячена 200-річчю від дня народження М.О. Максимовича)" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 12 жовтня 2004 р.).
2. Всеукраїнська наукова конференція "Мови та літератури народів світу в контексті глобалізації" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 12 квітня 2005 р.).
3. 25th Cambridge Seminar "The contemporary British writer" (Great Britain, University of Cambridge, July 2005).
4. Міжнародна наукова конференція "Київські філологічні школи: історико-теоретичний спадок і сучасність" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 11 жовтня 2005 р.).
5. Міжнародна наукова конференція "Наукові читання, присвячені 130-річчю від дня народження професора І.В.Шаровольського" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 3 жовтня 2006 р.).
6. Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених "Світоглядні горизонти філології: традиції та сучасність" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 11 квітня 2007 р.).
7. Міжнародна наукова конференція "Національна культура у парадигмах семіотики, мовознавства, літературознавства" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 24 жовтня 2007 р.).

8. Всеукраїнська наукова конференція молодих учених "Діалог культур: лінгвістичний і літературознавчий виміри" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 9 квітня 2008 р.).
9. Міжнародна наукова конференція "Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 22 жовтня 2008 р.).
10. Всеукраїнська наукова конференція "Подорож як літературознавча та культурологічна проблема" Київський національний лінгвістичний університет, 20 березня 2009 р.).
11. Всеукраїнська наукова конференція "Літературознавчий квест XXI сторіччя" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 10 квітня 2009 р.).
12. Всеукраїнська наукова конференція "Етнічні мовно-культурні моделі світу в контексті українського перекладознавства: до 90-річчя Миколи Лукаша" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 22 жовтня 2009 р.).
13. Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених "Етнічні виміри універсуму: мова, література, культура" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 14 квітня 2010 р.).
14. Міжнародна наукова конференція "Поетика містичного" (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 7-8 жовтня 2010 р.).
15. Міжнародна наукова конференція "Думка й слово: традиції О. Потебні й сучасна філологічна наука (до 175-річчя О.Потебні)" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 21 жовтня 2010 р.).

16. Всеукраїнська наукова конференція "Концепти та константи в мові, літературі, культурі" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 14 квітня 2011 р.).
17. Міжнародна наукова конференція "Вектори розвитку літературного процесу ХХ століття й методи його дослідження" (Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова, 5-7 травня 2011 р.).
18. Міжнародна наукова конференція "Генеза жанрових форм у контексті інтермедіальності" (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 29-30 вересня 2011 р.).
19. Міжнародна наукова конференція "Актуальні проблеми історичної і теоретичної поетики" (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 14-15 жовтня 2011 р.).
20. Міжнародна наукова конференція "Творчий спадок А.О. Білецького в новітніх парадигмах наукового знання: до 100-річчя від дня народження" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 21 жовтня 2011 р.).
21. VII Міжнародні Чичерінські читання "Світова літературна класика у "великому часі" (Львівський національний університет імені Івана Франка, 21-22 жовтня 2011 р.).
22. Всеукраїнська наукова конференція "Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 5 квітня 2012 р.).
23. XXI Міжнародна наукова конференція "Мова і культура" імені Сергія Бураго (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 27-29 вересня 2012 р.).

24. IV Міжнародна наукова конференція "Актуальні проблеми історичної і теоретичної поетики" (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 5-6 жовтня 2012 р.).
25. Міжнародна наукова конференція "Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 18 жовтня 2012 р.).
26. Всеукраїнська наукова конференція "Література та історія" (Запорізький національний університет, 18-19 жовтня 2012 р.).
27. Міжвузівська наукова конференція "Функціонування літератури в культурному контексті епохи. XII Шрейдерівські читання" (Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 7-8 лютого 2013 р.).
28. Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених "Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 11 квітня 2013 р.).
29. Міжнародна наукова конференція "Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 17 жовтня 2013 р.).
30. Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених "Філологічна наука в інформаційному суспільстві" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 10 квітня 2014 р.).
31. Міжнародна наукова конференція "Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 9 жовтня 2014 р.).

32. Всеукраїнські наукові читання за участі молодих учених "Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту" (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 7–9 квітня 2015 р.).

33. Scientific and Professional Conference "Urgent Problems of Philology and Linguistics – 2015" (Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, Budapest, 15 November, 2015).

**Публікації.** Результати дослідження опубліковано: у монографії (15,0 др.а.) і у 38 наукових публікаціях, з яких 28 – у фахових виданнях України, 4 – у закордонних виданнях, 6 статей додатково відображають наукові результати дисертації.

**Структура роботи** підпорядкована послідовному розв'язанню поставлених завдань. Дослідження побудоване за проблемним принципом і складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ 1 "Генеза та філософія жанру історіографічного роману в англійській літературі" присвячено формуванню методологічного підґрунтя, напрацюванню інструментарію подальшого аналізу, вивченню теоретичних аспектів історіографічного роману, зокрема, дослідженню контексту його генези й традиції в англійській літературі, визначенню своєрідності поетики та філософії жанру.

Починаючи з розгляду особливостей взаємовпливу історії і літератури, ми відзначаємо деякі етапи розвитку історіографії, коли суттєво змінювались оцінки співвідношення історичного та художнього письма, а також епістемологічного статусу історіографії.

Далі детальніше зупиняємось на характеристиці змін, що відбулися у 2-й пол. ХХ ст. й були обґрунтовані в роботах сучасних мислителів. З критичних теорій, які посутньо проблематизують відмінність між історичним та художнім наративами, ми

виокремлюємо дві найбільш резонансні: теорію Гейдена Вайта – у площині історичної науки та теорію Лінди Гатчєн – у царині науки літературної.

Продовжуючи вивчення проблеми генези історіографічного роману у другій частині Розділу 1, ми звертаємось до історії літератури й визначаємо деякі етапи розвитку жанру історичного роману в англійській літературі XIX – XX ст., зокрема, аналізуємо своєрідність еволюції жанру від його виходу на авансцену літератури 1-ї пол. XIX ст. завдяки "веверлієвському циклу" романів В. Скотта до подальшого розвитку в англійській літературі XIX ст. (у творах Дж.П.Р. Джеймса, В.Г. Ейнсворта, Е. Бульвер-Літтона, Ч. Кінгслі, Ч. Діккенса, В. Теккерея, Ч. Ріда, Дж. Еліот, Т. Гарді) та XX ст. (у романах Дж. Конрада, Н. Мітчисон, Р. Грейвза, І. Во, М. Рено та ін.).

Ми завершуємо перший розділ дисертації зіставленням художніх параметрів двох форм – роману історичного та роману історіографічного. Зокрема, обґрунтовуємо концепт історіографічного роману як жанру, що виникає після й в результаті "кінця історії"; жанру, в якому фактуальне й фікціональне не поєднуються й не співіснують, а набувають рівноправного статусу у репрезентації історії. Історіографічний роман розриває стару угоду про довіру між письменником і читачем, ставлячи під сумнів відмінність між фактом та вимислом, перетворюючи фактуальне у фікціональне і навпаки. Цей тип роману спрямований більшою мірою на *створення*, аніж на *відтворення* історії. Поняття "історіографічний" розуміється нами насамперед як таке, що стосується прийомів, теорій, методів і принципів історичного дослідження та письма. Надалі ми віддаємо перевагу застосуванню терміна "історіографічний роман" у контексті літератури кінця XX –

поч. ХХІ ст., розрізняючи історичний та історіографічний романи як форми традиційну та новітню відповідно.

У Розділі 2 "Виміри минулого в англійському історіографічному романі: пам'ять, традиція, історія" розглядається своєрідність відтворення минулого в історіографічному романі, а також вирізняються деякі його жанрові модифікації. Ми виокремлюємо три ключові аспекти – пам'ять, традиція та історія, – крізь які минуле оприявнює себе в художньому творі. Саме ці виміри минулого, на наш погляд, утворюють ґрунт історіографічного роману кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Поряд із тим, подібна рубрикація дає нам змогу, по-перше, певним чином згрупувати твори, по-друге, проілюструвати такі різновиди англійського історіографічного роману, як ретроспективний, архівний, псевдовікторіанський тощо.

Таким чином, відносно першого виміру – пам'яті – ми формулюємо концепт "ретроспективного роману" як жанрової модифікації роману історіографічного й аналізуємо у цьому зв'язку романи Дж. Барнса, К. Ішігуро та Г. Свіфта. Стосовно другого виміру минулого – традиції – ми розглядаємо концепт "англійськості", зокрема, таку його складову, як англійська спадщина. Відгуки на "англійськість" слугують основою для виокремлення постколоніального та постімперського романів. Із "англійськістю" пов'язуємо концепт архіву та т.зв. "архівні романи" (напр., А. Байєт "Володіти"). Ми аналізуємо діалог із літературною традицією на прикладі роману І. Мак'юена "Спокута", а також на прикладі такої форми, як псевдовікторіанський роман (напр., М. Ніл "Англійські пасажери"). І нарешті у зв'язку з останнім, але не менш значущим, третім виміром визначаємо специфічні функції історії, у порівнянні з пам'яттю й традицією, розмежовуємо поняття "історія" й "минуле" та

звертаємось до романів Ф. Геншера й П. Баркер, що відтворюють війни як поворотні моменти історії.

У Розділі 3 "Проблема історичної перспективи в англійському історіографічному романі" вивчається одна з ключових проблем історіографічного роману – проблема історичної перспективи, чи іншими словами, рівноваги теперішнього відносно минулого й навпаки. Ми обговорюємо як способи встановлення такої рівноваги, так і можливі варіанти її порушення.

Серед поширених в англійському історіографічному романі шляхів узгодження часових планів є поєднання постмодерністських та реалістичних наративних стратегій, яке ми ілюструємо на прикладі роману Б. Бейнбрідж "Мастер Джорджі". Ми також аналізуємо один із найбільш оригінальних варіантів збалансування історичної перспективи – синтезування минулого й теперішнього за допомоги елемента містичного, як-от у романах П. Акройда "Гоксмор", "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" та М. Робертс "У червоній кухні".

Проблема історичної перспективи має безпосередній зв'язок із політикою написання історії, позаяк новий підхід до репрезентації історії разом із новим інтерпретаційним поглядом передбачає переоцінку історії з певних ідеологічних позицій. Такі політично зорієнтовані аспекти англійського історіографічного роману, як історичний ревізіонізм, політична коректність, зумовлений ідеологічною позицією автора вибір деяких наративних стратегій подекуди виявляють себе через зміщення акцентів на користь тієї чи іншої позиції, і як результат спричиняють порушення балансу історичної перспективи.

Продовжуючи вивчення центральної проблеми третього розділу, ми аналізуємо романи Г. Кунзру "Імпресіоніст" та М. Джексона "Підземна людина" як приклади своєрідної

ревізійістської гри, а також роман Ч. Паллісера "Квінканкс", який ілюструє парадокс ностальгичного ревізійізму.

У завершальній частині дисертації ми викладаємо основні результати нашого наукового пошуку.

## РОЗДІЛ 1

### ГЕНЕЗА ТА ФІЛОСОФІЯ ЖАНРУ ІСТОРИОГРАФІЧНОГО РОМАНУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Історіографічний роман помежів'я ХХ–ХХІ ст. є новою жанровою формою, що виникає на перетині історіографії та літератури. Хоча цей жанр формується одночасно в літературах різних країн Європи та Америки і його можна розглядати як явище світового масштабу, що сягає корінням, приміром, в англо-американську "фабуляцію" та іспано-американський "магічний реалізм", усе ж таки найвиразніше він окреслився саме в літературі Великої Британії.

Перші зразки цього жанру – романи Дж. Ріс "Широке Саргасове море" й Дж. Фаулза "Жінка французького лейтенанта" – з'являються ще наприкінці 1960-х, та як явище історіографічний роман заявляє про себе, коли один за одним виходять у світ твори П. Акройда, Г. Свіфта, Дж. Барнса та інших представників літературного покоління 1980-х. Письменники й літературні критики, філологи, випускники Оксбриджа, вони глибоко й професійно обізнані з літературною теорією та літературною традицією, до якої належать. Така "філологічність", своєрідний смак до іронії та парадоксу, а надто – наполегливий дослідницький інтерес до історії об'єднує різноманітні твори цих авторів. Аналізуючи основні напрями у британській літературі наприкінці 1980-х рр., англійська письменниця й критик Морін Даффі відзначає появу цілої низки творів, що в них "відступ в історію" здійснюється з метою "не висвітлити теперішнє, але засліпити, як при вході у печеру Аладіна, повну яскраво

виблискуючих речей". Цей різновид роману М. Даффі у 1988 році назвала "найбільш помітним напрямом сучасної англійської прози" [цит. за 406, с. 93]. Отже, у цей час окреслюється новий підхід до історії у формі роману.

Історіографічний роман генетично пов'язаний із історичним, та позаяк історичний роман вальтерскоттівського типу вже не зустрічається в літературі у своїх класичних обрисах, є підстави говорити не тільки про окремі зміни всередині усталеної форми, а й про істотне її переродження. По суті, історичний роман (про те, *що сталося* в минулому) перетворюється на історіографічний (про те, *як функціонує* історія). Сам термін "історіографічний роман" містить наголос насамперед на активній ролі роману цього типу у *створенні історії*. Історична реальність постає конструктом, подібним до художнього твору, тож так само є й може бути "написаною". Переосмислюючи поняття "реальність" та "істина" з позицій сучасного скептицизму, історіографічний роман наново відкриває минуле.

Окрім прагнення зачарувати читача захопливими оповідями та образами попередніх епох, сучасні романісти, котрі звертаються до історії, намагаються стимулювати інтерес щодо методів, за допомогою яких ми пізнаємо минуле, та щодо мети, з якою ми застосовуємо це знання. Подекуди історіографічний роман у наративній формі обговорює проблеми історіографії, а також ставить під сумнів відмінність між історичним та художнім наративами як двома формами репрезентації, що традиційно протиставлялися, вимірюючись відносно критеріїв "правдивості" й точності покликів на реальність.

Слід наголосити, що взаємодія історіографії й літературної творчості є процесом обопільним: поряд із формуванням жанру

історіографічного роману в літературі, в межах історичної науки нині плідно розвивається такий напрям, як наративна історіографія. Загалом формування і жанру історіографічного роману, і школи наративної історіографії є своєрідним результатом тривалого діалогу історіографії із літературою.

### **1.1. Історичне та художнє письмо: своєрідність взаємовпливу**

До питань, яким чином і якою мірою пов'язані між собою історіографія та художня проза, історія та література, романіст та історіограф в усі часи звертались науковці, філософи й літератори, обґрунтовуючи досить різноманітні концепції. Приміром, розмірковуючи про природу й сутність взаємозв'язку історика та романіста, Джозеф Конрад пише: "Література – це історія, людська історія, або вона – ніщо. Але вона також є чимось більшим; вона стоїть на твердішому ґрунті, засновуючись на реальності форм та спостереженні за суспільними явищами, у той час як історія спирається на документи та прочитання друкованих видань й рукописів – на вторинне враження. Отже, література є ближчою до істини. Та обличимо це. Історик також може бути митцем, а романіст є істориком, охоронцем, доглядачем, тлумачем людського досвіду" [261].

У цих словах Конрада звучать ключові питання, що на них шукають відповідь, зокрема, й автори сучасних історіографічних романів. Чи є література історією, а історія різновидом літератури? Чи може бути історик митцем, і чи є романіст істориком? І нарешті, що ж є ближчим до істини – історія чи література?

### **1.1.1. Співвідношення літературного та наукового аспектів в історії історіографії**

Проблема взаємозв'язку та співвідношення історичного й літературного письма є дуже давньою. За відомим визначенням Арістотеля, історик може говорити лише про те, що сталося, у той час як поет говорить про те, що могло б статися: "Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один пише віршем, а другий прозою; можна б твори Геродота написати віршем, а все ж таки це буде історія чи у віршованій формі, чи ні; різниця між ними полягає в тому, що історик говорить про те, що дійсно сталося, а поет про те, що могло б статися" [3, IX]. При цьому, за Арістотелем, поезія є більш філософською та серйозною справою, ніж історія, адже поезія говорить про загальне, тоді як історія – про окреме. "Загальне полягає в тому, що людині з якимось характером доводиться говорити або діяти згідно із законами ймовірності або необхідності; це має на увазі поезія, називаючи своїх героїв іменами; окреме – це, наприклад, те, що зробив або пережив Алквіад" [3, IX].

Утім, визначення історичного письма за античних часів не завжди робилися у протиставленні до письма літературного. Історія тісно співвідносилась із літературою, а написання історії вважалося насамперед художньою, специфічно риторичною справою. Історіографія оцінювалася з погляду як фактологічної адекватності, так і літературної майстерності та довершеності. Класичні історики Давньої Греції та Риму були митцями, котрі звертались до своєї музи Клію по творчу насагу для написання історії. Античні філософи й ритори – Тацит, Плутарх, Цицерон, Лукіан – віддавали належне концепції історика, який неупереджено відображає реальність [302, с. 4], але в принципі пов'язували проблеми історіографії не стільки з епістемологією, скільки з риторикою. Історіографія присутньо

концептуалізувалася як мистецтво викладу, а не емпіричного дослідження минулого<sup>1</sup>.

Античні настанови щодо історіографії залишались впливовими протягом тривалого часу<sup>2</sup>. Історики визнавали наративну природу історіографії і, відтворюючи минуле, свідомо вживали елементи художньої прози. Вважалося, що прикрашання історичних фактів особистою думкою та часті авторські відступи свідчать про креативність історіографа і відчутно покращують якість історичного наративу. Історіографи загалом спиралися на наративні стратегії, подібні до тих, що їх використовували поети й оратори. Вони надавали більшого значення естетичній зв'язності та моральним урокам історії, аніж створенню враження відстороненого й нейтрального погляду.

Взаємини між історичним письмом та художньою літературою зазнають суттєвих змін у ХІХ ст. Наскільки глибоко змінюється за доби романтизму сама література, настільки далеко вона відходить від емпіричного світу історії. З одного боку, саме в цей період епохальних історичних подій відчутно зростає інтерес до минулого й формується жанр історичного роману, але з іншого боку, історія як наукова дисципліна, заснована передусім на фактичному матеріалі, відмежовується від художньої прози, асоційованої здебільшого з уявою й вимислом. Історія стає в один ряд із природничими науками, намагаючись закріпити за собою такий само високий авторитет, що

---

<sup>1</sup> Зокрема, Лукіан визначає розум історика як "правдиве дзеркало", однак наголошує, що "історик має обмірковувати, не що сказати, але як сказати" [139, с. 51].

<sup>2</sup> Еволюцію статусу історії відносно літератури докладно розглядає Л. Госсман [302]; інформативний історичний огляд цього питання пропонує С. Онега [460, с. 7-18]; також проблему проаналізовано в статті Б. Енглера [285]; аналіз діяхронічних змін у відносинах між фікціональним та історичним письмом проводить А. Нюннінг [402].

його має наука. Надалі більшість істориків дотримуватиметься переконання, що їх дисципліна керується принципами організації, подібними до тих, на які спираються природничі науки, і що написання історії є цілковитою протилежністю до написання художнього твору. Професійний історик має у своїх дослідженнях орієнтуватися насамперед на достовірні факти, позбувшись будь-яких упереджень та уникаючи особистих чи-то ідеологічних оцінок.

У такий спосіб, по суті перевертаючи тезу Арістотеля про пріоритетність поезії, історія мовби підносить себе над літературою, оскільки на відміну від останньої має справу не з вимислом, а з об'єктивним відтворенням емпіричної дійсності. Коментуючи цю трансформацію зв'язку історії з літературою, Г. Вайт зазначає, що "від початку ХІХ ст. загальноприйнятим, принаймні серед істориків, стало ототожнювати істину з фактом, а також розглядати художню літературу – fiction – як протилежність істині, а отже як перешкоду для розуміння реальності, а не шлях до її пізнання" [493, с. 25].

Парадигмальна зміна в історичних студіях у цілому зумовила чітке розмежування "фактуального" ("factual") і "фікціонального" ("fictional"). За висловом знаного історика ХІХ століття Т.Б. Маколея історія – це "спірна країна", якою правлять дві ворогуючі сили: "Замість того, щоб бути рівноправно поділеною між двома правителями – Розумом та Уявою – вона почергово підкорюється єдиній й абсолютній владі то одного, то іншого. Іноді вона є літературою. Іноді вона є теорією" [цит. за 469, с. 165].

Історична наука розробляє свій методологічний апарат для дослідження виникнення, обставин та наслідків історичних фактів та подій. Історіографи-науковці у своїх розвідках відмовляються від риторичних прийомів та літературних наративних стратегій, прагнучи створити враження, що вони лише реєструють "надані" факти, які

самі оповідають про себе. На початку 1850-х рр. Огюст Конт відзначив, що історія "тепер уперше систематично розглядається в цілому, як така, що, подібно до інших явищ, підкоряється незмінним законам" [цит. за 299, с. 45].

"Наукова історія", одним із провідних представників якої у XIX ст. виступав німецький історик Леопольд фон Ранке (Leopold von Ranke, 1795–1886), спрямована на емпіричний пошук певної минулої реальності, котру має "відкрити" та реконструювати історик. За відомим висловом німецького вченого, завданням історика є схопити те, "що сталося насправді" [цит. за 470, с. 57]. Бажання Л. фон Ранке насолоджуватись "знанням того, що відоме Богові" [цит. за 287, с. 191], поділяло чимало його сучасників. Філософія історії Ранке відкидала уявлення про історію як таку, що містить моральні настанови та про історика як захисника моральності<sup>1</sup>. Розміркування про окреме, як переконує Ранке, поступово приводить історика до розуміння загальних тенденцій розвитку світу: "Історія здатна піднятися від спостереження та дослідження окремих речей до загального погляду на події, до пізнання об'єктивно діючих зв'язків" [цит. за 470, с. 59]. Оперуючи категоріями "прогрес", "розвиток", "послідовність", а також спираючись на позитивістські концепти "наукового" й "універсального", вчені школи Ранке нерідко нехтували окремим та локальним.

Необхідно однак зауважити, що поряд із поширенням концепту "наукової історії", упродовж XIX ст. висловлювався й певний скептицизм щодо її принципів. Йоганн Дройзен оспориював засади міметичної епістемології, на яких ґрунтувалася наукова історія. Він виступав проти наївного реалізму та спростовував переконання в

---

<sup>1</sup> Огляд основних морально-етичних концепцій історії міститься в роботі Б. Саутгейт [450, с. 28-39].

тому, що минуле можливо безперешкодно віддзеркалити, а відтак встановити історичну істину [214]. Фрідріх Ніцше стверджував, що теперішні інтереси історика неодмінно позначаються на дослідженнях минулого, котрі, у свою чергу, мають стосуватися подій, значущих насамперед із погляду сучасності; історія розумілася ним в дусі романтичної концепції як результат діалогу минулого з теперішнім [441]. Скептичну щодо безособової об'єктивності позицію обґрунтовував Бенедетто Кроче, який наголошував на суб'єктивному та інтерпретаційному аспектах історичного письма, зумовлених завданням історика, що полягає не лише у відтворенні хронології подій, але й в об'єднанні розрізнених фактів у зв'язну, уніфіковану форму тексту [270; 425].

Однак попри скептицизм та антипозитивістську позицію, навіть ті філософи й історики, які заперечували ідею наближення історії до природничих наук, ніколи загалом не відкидали самої можливості історичного пізнання. Історики XIX ст. дотримувались консенсусу щодо "змоги встановлення певного когнітивного авторитету в історичній репрезентації. І ті, хто поділяли позитивістські переконання, і ті, хто симпатизували релятивістським поглядам, погоджувалися у тому, що відповідальний історик та ерудований читач завжди можуть розрізнити в історичному письмі елементи, які ґрунтуються на підтверджених фактах, і ті, які є результатом інтерпретації історіографа" [285, с. 21]. Тут додамо, що принциповий критичний перегляд репрезентаційної парадигми відбудеться лише у 2-й пол. XX ст., а вже в історіографічному романі межі XX–XXI ст. зникне як сама необхідність, так і прагнення до розмежування фактуального й фікціонального. Втім, слід зауважити, що історіографи, які свідомо проблематизують свої дослідження на метатеоретичному рівні, перебувають у меншості, у той час як

більшість науковців донині спирається на досить традиційне розуміння історії<sup>1</sup>.

Критична полеміка навколо концепту об'єктивно реалістичної репрезентації минулого й міметичного зв'язку між минулими подіями та їхньою текстуалізацією в історіографії, яка розгорнеться в ХХ ст., сягає корінням у вчення Фердинанда де Сосюра. За Сосюром, лінгвістичні знаки набувають значення не в результаті якогось природного зв'язку між словами та речами, а лише завдяки їхньому відношенню до інших знаків всередині певної лінгвістичної системи. Концепти й значення обґрунтовуються структурними відносинами між знаками та не існують незалежно як "надані" або "природні". Таким чином, мова не відображає реальність, а породжує її, саме як реальність не існує поза межами мови, а конструюється у мові. Відправною точкою постсосюрівських теорій стане аналіз мови як системи відмінностей.

Теорія Ф. де Сосюра значною мірою вплинула на історичну науку, яка в середині ХХ ст. робить, за терміном, пропонуваним постструктуралістами, "лінгвістичний поворот" у своїх дослідженнях. Неоісторики – Гейден Вайт, Лайонел Госсман, Домінік Лакапра, Поль Вейн – підкреслюють лінгвістичну природу історичного дискурсу й джерельного матеріалу, що є його ґрунтом, зосереджуючи увагу на вивченні питання про те, як тропи, сюжети, наративні голоси впливають на історичне письмо. Ці вчені стверджують, що історіографія, як і література, конструює свої об'єкти, і ці об'єкти є, по

---

<sup>1</sup> Небагато істориків сьогодні заходять настільки далеко як С. Шама, який використав вигаданих персонажів і вигадані історичні епізоди у цілком, на перший погляд, конвенційній історичній розвідці, зауваживши це тільки у післямові [437]. Однак для багатьох сучасних істориків, які рішуче відкидають ідею фікціональної або ж метафікціональної історії, цілком прийнятним виявляється вигадливий, креативний підхід до того матеріалу, що раніше потребував максимальної точності й об'єктивності [321].

суті, об'єктами мови і не стосуються жодної реальності – минулого чи теперішнього – поза межами тексту. "Континентальні європейські мислителі [...] піддавали серйозному сумніву цінність специфічно "історичної" свідомості, наголошували на фіктивному характері історичних реконструкцій та оспорювали право історії на місце серед наук. У цей же час англо-американські філософи створили цілий масив літератури, присвяченої епістемологічному статусу та культурній функції історичної думки, [...] і це виправдовує серйозні сумніви стосовно статусу історії як або точної науки, або автентичного мистецтва" [492, с. 1-2].

Одним із перших у ХХ ст. британський історик Робін Дж. Колінгвуд обстоює ідею суб'єктивної природи історичного письма та спорідненості між історіографом і романістом. Згідно Колінгвуда, аргументація історика суттєво відрізняється від наукової аргументації, оскільки спирається не на закони, а на історичну уяву. Коментуючи відомий вислів Бенедетто Кроче "всяка історія є історією сучасною", Колінгвуд пише: "Всяка історія є історією сучасною – не у звичайному розумінні слова, де "сучасна історія" означає історію порівняно недавнього минулого, а в строгому розумінні, коли йдеться про усвідомлення чийсь власної діяльності, як вона тією особою здійснюється. Історія є, отже, самопізнанням живого духу. Адже навіть тоді, коли події, що їх вивчає історія, є подіями, які відбулися у віддаленому минулому, умовою їхньої історичної пізнаності є те, що вони повинні "бриніти в істориковій душі" [125, с. 276].

Колінгвуд указує на паралелі між написанням історичного та художнього твору: "Кожен із них [історик і романіст] ставить собі за мету вибудувати картину, котра була б почасти оповіддю подій, почасти – описом ситуацій, розкриттям мотивів, аналізом характерів.

Кожен прагне зробити свою картину когерентним цілим, де б кожен персонаж і кожна ситуація були так пов'язані з усією рештою, щоб цей персонаж у цій ситуації міг діяти тільки в цей спосіб, і ми не могли б уявити, щоб він діяв якось інакше. І роман, й історія повинні триматися купи; ні в те, ні в те не допускається нічого такого, що не є необхідним, а суддею цієї необхідності в обох випадках є уява. Як роман, так і історія є самопояснювальними, самовиправдувальними творами, плодами самотійної чи самоуповноваженої діяльності, й в обох випадках ця діяльність є уявою *a priori*" [125, с. 324-325]. Однак усе ж таки на переконання Колінгвуда, історичні тексти не є довільними конструктами. Учений наполягає на необхідності орієнтації на істинність та авторитети у відтворенні минулого. Попри свої ж власні висновки щодо схожості у написанні історії та літератури, Колінгвуд зауважує, що історик, подібно до романіста, має "вбудувати когерентну картину", але, на відміну від романіста, історикові потрібно, щоб його картина "складалася з речей, якими вони були насправді, та з подій, як вони дійсно відбувалися" [125, с. 325]. Таким чином, зрештою повернувшись до есенціалістських понять значення та структури, британський історик дещо відсторонюється від будь-яких радикальних висновків зі своєї теорії.

Певною мірою наслідуючи ідеї Р. Дж. Колінгвуда, французький філософ Поль Рікер у роботі "Час та оповідь" (*Temps et récit*, 1983) також наголошує на зв'язку між літературою та історією [169]. Позаяк минуле окреслюється та оповідається тільки з певної часової відстані, його потрібно мовби повторно інсценувати у теперішньому, тож минуле ніколи не є справді "минулим". Рікер, як і Колінгвуд, зауважує, що подібне повторне відтворення неможливе без втручання уяви. Історія є комбінацією факту й можливості з власною інтерпретацією та уявою історика.

У той час як історіографи займаються дослідженням художніх елементів в історіографічних текстах, літературознавці, у свою чергу, вивчають історичні елементи в літературі. Зокрема, новий історизм розглядає літературні тексти як історичні джерела, а історичні джерела – як (літературні) тексти, у такий спосіб стираючи традиційну різницю між текстом та контекстом, що більше не вважається незмінною історичною реальністю. Взаємопов'язаність тексту та контексту в новому історизмі переосмислюється як інтертекстуальний зв'язок, і таким чином, руйнується опозиція між літературою та історією.

Історія й художня проза вже більше не розташовуються на різних полюсах як те, *"що сталося насправді"*, й те, що вигадали письменники. У такій ситуації, література та життя, знаки та об'єкти опиняються в одній площині, на якій, за висловом А. Флейшмана, *"стають настільки рівноправними, що входять у ніч, де всі кішки є сірими"* [289, с. 12].

Минуле не можна побачити без допомоги мови, котра завжди є *"написаною"*, вторинною. Більше того, сучасні історичні діячі ніколи не стикаються з історією у чистому вигляді, начебто уперше. *"Коли Маргарет Тетчер зрозуміла, що англійська колонія на Фолклендських островах опинилась під загрозою, вона почала діяти за умовами певного сценарію, тексту, що є однією з версій власного іміджу Англії, концепту імперії, цивілізаційних привілеїв, морського домінування й подібних речей, які мають витoki у популярному історичному наративі та навіть у літературі"* [434, с. 15].

Піддавши сумніву уявлення про історію як науку, котра зводиться до чітких методів, визначень, правил та законів, власне, повернувшись до тези про спорідненість історії з літературою – як зазначав англійський історик Джордж Маколей Тревельян, *"Ключ,*

врешті-решт є музою" [цит. за 231, с. 68], – сучасні вчені з тією чи іншою мірою скептицизму ставляться до можливості віднаходження історичної істини.

### **1.1.2. Після "кінця історії": проблематизування відмінності історичного та художнього наративів у 2-й пол. ХХ ст.**

"Єдина річ, яка, на мій погляд, є важливою стосовно історії, це те, що вона сягнула точки, де, вірогідно, добігає кінця", – такі слова у романі Г. Свіфта "Земля води" виголошує учень під час шкільного уроку історії [458, с. 5]. Персонаж Свіфта несвідомо повторює знану тезу Г.В.Ф. Гегеля про "кінець історії", сформульовану філософом іще на початку ХІХ ст. [76]. За Гегелем, історія як послідовність драматичних цілеспрямованих дій закінчилася разом із наполеонівською добою.

У 2-й пол. ХХ ст. глобальний перехід до постмодерного та постколоніального стану, маркований остаточною деколонізацією Великої Британії, розпадом Радянського Союзу та держав у Східній Європі, кінцем холодної війни, спричинили на Заході сумніви щодо безперервності історії та можливості її розуміння. Це відчуття скепсису та непевності спонукало таких різних філософів, як Жан-Франсуа Ліотар, Жан Бодріяр, Френсіс Фукуяма, Фредрик Джеймісон, повернувшись до гегелівської тези, стверджувати, що весь західний світ опинився наприкінці або поза "кінцем історії". Ф. Фукуяма у відомому есеї "Кінець історії" (*The End of History*, 1989) писав: "Те, чому ми, можливо, є свідками, це – не просто кінець холодної війни, або ж завершення певного періоду повоєнної історії, це – кінець історії як такої; тобто кінцевий пункт ідеологічної еволюції людства та універсалізація західної ліберальної демократії як остаточної форми правління в людському суспільстві" [296].

Сучасні мислителі декларують, що світ має тільки просторовий вимір, не розвивається у часі, існує лише вічне теперішнє, а отже, історія й справді скінчилася.

Клод Леві-Строс у роботі "Первісне мислення" (*La Pensée sauvage*, 1962), описуючи історію як "метод без об'єкта", який аналізує явища в термінах "коду до й після" [367, с. 262, 260], спростовує уявлення про те, що історія має будь-який визначений об'єкт: "Фактично історія не прив'язана ані до людини, ані до якогось специфічного об'єкта. Вона полягає цілком у своєму методі, застосування якого виявляється необхідним для каталогізування елементів будь-якої структури, пов'язаних чи не пов'язаних з людиною в їхній сукупності" [367, с. 262]. Леві-Строс критикує обґрунтованість розрізнення "історичного" ("цивілізованого") та "доісторичного" ("первісного") суспільств, а також правомірність поняття особливого "методу" дослідження та способу репрезентації структур і процесів "історичного" суспільства. Тип пізнання, що його має забезпечувати т.зв. історичний метод, тобто "історичне пізнання", за Леві-Стросом, практично не відрізняється від міфологічного пізнання "первісних" спільнот. Коментуючи теорію Леві-Строса, Г. Вайт зазначає: "Історіографія – під якою Леві-Строс розумів традиційну, "оповідну" історіографію, була нічим іншим, як міфом західних, зокрема нових, буржуазних, індустріальних та імперіалістичних суспільств. Сутність цього міфу полягала в тому, що метод репрезентації, наратив, помилково приймався за зміст, тобто за концепт людства, ототожненого з цими суспільствами, здатними вірити, що вони *прожили* ті історії, які історики *розповіли* про них" [495, с. 111].

Своєрідним результатом "кінця історії" є літературний постмодернізм, який, текстуалізуючи поняття часу, замінює цілісний

образ минулого низкою симулякрів. Осмислюючи постмодерне заперечення історичного прогресу та змінене розуміння історизму, Ж. Бодріяр пише: "історія, значення та прогрес уже не здатні сягнути своєї швидкості втечі. Вони більше не здатні відірватись від цього надщільного тіла, яке сповільнює їхню траєкторію, яке уповільнює час до того моменту, коли, просто зараз, відчуття та уявлення майбутнього є поза межами наших можливостей. Усю соціальну, історичну та часову трансцендентність поглинула ця маса в її безмовній іманентності" [225, с. 41]. Бодріяр стверджує, що зараз немає підстав вважати історію такою, що прямує до певної мети та містить у собі потенційне завершення. На його переконання, у майбутньому сформується новий тип історії, якого ми ще не бачили – своєрідна історія "без кінця".

Втрата історією реальності (за Бодріяром) й серйозності (за Джеймісоном) характеризує "стан постмодерну", в якому "минуле відкидається як референт, час текстуалізується та залишаються самі репрезентації, тексти, псевдоподії, образи без оригіналів: радше просторова, аніж часова, послідовність симулякрів" [229, с. 262]. За Ж.-Ф. Ліуаром, "стан постмодерну" імплікує також і відсутність великих наративів, на які могли б покладатися філософи, історики або письменники [134]. Тож реальність стає локальною, регіональною та навіть індивідуальною.

Відсутність метанаративів зумовлює перегляд конвенційної логіки впливу. М. Фуко стверджує, що різноманітні тексти й їхні автори потрапили у таку собі епістемологічну сітку й значною мірою заплутались у ній: "Дуже різні твори, розпорошені книжки, вся ця маса текстів, які належать до однієї мовної формації, – і стільки авторів, що знають або не знають один одного, критикують один одного, спростовують один одного, запозичають один у одного,

знаходять один одного, самі про те не здогадуючись, і наполегливо сплітають свої неповторні мови в мережу, якою вони не володіють і якої не бачать в усій її повноті й погано уявляють собі її розміри" [188, с. 203].

Руйнування метанаративів почасти співвідноситься із постструктуралістським концептом текстуальності історії, згідно якого не існує прямого доступу до минулого, можливе лише звернення до текстів про минуле. Навіть факти історії конструюються у мові. Отже, постструктуралісти заперечують можливість неопосередкованого наближення до будь-якої концептуальної сутності.

Ідея текстуальності історії отримує переконливе обґрунтування у теорії Жака Дерріда, який, виступаючи взагалі проти простих двополюсних опозицій, що характеризували західну думку із часів Платона, зокрема відкидає й опозицію між світом подій та світом тексту. Теорія Дерріда не означає, що не існує історії, проте декларує, що ми завжди отримуємо досвід нашої історії через текст. Деконструюючи емпіричні відносини між історією та реальним, у праці "Про граматику" (*De la grammatologie*, 1967) Дерріда проголошує: "Не існує нічого поза текстом" [275, с. 158]. Такий висновок не лише спричиняє скептицизм стосовно доступу до минулого, а й провокує полеміку навколо питання, чи можуть історичні наративи бути об'єктивними репрезентаціями, чи вони лише суб'єктивно конструюються автором.

Теорія Дерріда обґрунтовує концепцію історіографічного роману тією мірою, якою заохочує побачити історичну прозу, що є свідомою фікціональністю історичного досвіду, як потужний інструмент репрезентації та культурної критики. За цією ж теорією художня проза є необхідним доповненням при заповненні лакун у

знанні історії. Кожна написана історія повинна певною мірою реконструювати завжди відсутнє минуле, при цьому найвитонченіші гіпотези, висунуті істориками, відрізняються за рівнем, але не за родом, від художніх гіпотез, які висувають письменники, ілюструючи їх вигаданими персонажами та діалогами.

Ролан Барт також піддає критиці намагання істориків досягнути "факти", що їх нібито постачає певна незалежно існуюча реальність. Р. Барт твердить: "Виявляється, що єдиною рисою, яка відрізняє історичний дискурс від інших, є парадокс: "факти" можуть існувати тільки лінгвістично, як вираз у дискурсі, втім, ми поведимось так, немов це проста копія чогось з іншої площини існування взагалі, якась екстраструктурна 'реальність' " [222, с. 153].

У роботі "Дискурс історії" (*Le discours de l'histoire*, 1967) Р. Барт заперечує відмінність історичного та художнього дискурсів: "Невже оповідь про минулі події, яка в нашій культурі від часів давніх греків здебільшого була предметом для санкціонування історичною "наукою", і котра є пов'язаною з основоположним стандартом "реального" та обґрунтованою принципами "раціональної" експозиції, – невже ця форма оповіді справді відрізняється, певною специфічною рисою, безперечно особливою ознакою, від оповіді, заснованій на уяві, яку ми знаходимо в епосі, романі та драмі?" [223, с. 7]. Барт вказує, що історію можна представляти різними способами – тим менш "міфологічними", що більш відкрито вони привертатимуть увагу до процесу свого формування та вказуватимуть не на "знайдену", а на "створену" природу своїх референтів. На переконання Барта, історія, єдина з усіх дисциплін, що претендують на статус науки, залишається жертвою "помилки референційності". Барт вважає парадоксальним те, що "нарративна структура, яка від початку виготовувалась у казані художньої літератури (у міфах та

першому епосі)", у традиційній історіографії стає "одразу й ознакою, й доказом реальності" [223, с. 18].

Французькі постструктуралісти наголошують на тому, що історичні тексти створюються людиною, тож можуть бути обмеженими й упередженими. Постструктуралістська деконструкція емпіричного історизму застерігає від припущення, що історія є прозорим та нейтральним відтворенням реальності, а також закликає постійно бути пильними щодо соціальних умовностей та авторитетів, які впливають на написання історії. Загалом результатом постструктуралістської критики є спростування уявлення про минуле як про автономну, позатекстуальну територію.

Радикальні висновки постструктуралістів стосовно референційності історії спричинили полеміку серед теоретиків як історії, так і літератури. Приміром, на переконання французького історика Роже Шарт'є (Roger Chartier), постструктуралістський релятивізм цілком "роззброює" історію, яка в результаті "втрачає будь-яку здатність відрізнити правдиве від хибного, розповідати про те, що сталося, а також викривати підробки та фальсифікаторів" [253, с. 34]. Навіть враховуючи, що автоматичне ототожнення історіографії з реальністю подекуди є вельми проблематичним та пізнання минулого можливе тільки крізь тексти, "логоцентрична та герменевтична логіка, яка керує формуванням дискурсу, не є тотожною практичній логіці, що визначає поведінку та вчинки" [253, с. 19-20]. За висловом Д. Лоджа, "історія може бути у філософському сенсі фікцією, але ми не відчуваємо її такою, коли спізнаємось на поїзд або коли хтось розпочинає війну" [373, с. 109].

Згідно Р. Шарт'є, "усі історичні позиції мають враховувати, що досвід не зводиться до дискурсу, і необхідно уникати необмеженого використання категорії "тексту" [253, с. 20]. Наголошучи на

сконструйованій, суб'єктивній та вибірковій природі історичного знання та репрезентації, історіографи мають бути обачними щодо крайнього постмодерністського релятивізму, який повністю заперечує ідею визначеності та реальності самого минулого. Цю позицію Р. Шартъє, за нашим спостереженням, поділяє чимало англійських історіографічних романістів, які проблематизують природу історичного пізнання, проте не доходять до тотального заперечення пізнаваності та фактуальності, власне, історичних свідчень. Приміром, А. Байєтт, демонструючи у своїх романах складність пошуку історичної істини, приділяє водночас увагу історичній достовірності та реальності минулого. У романі "Володіти", зображуючи персонажів, які вирушили на пошук "фактів" минувшини, письменниця обстоює думку, що минуле можливо віднайти та зрозуміти, якщо докласти необхідних зусиль аби, словами американської вченої Гертруди Гіммельфарб (Gertrude Himmelfarb), "увійти в свідомість та досвід людей у минулому, спробувати зрозуміти їх, як вони самі розуміли себе, при цьому якомога більше спираючись на сучасні свідчення" [320, с. 158-59].

Г. Гіммельфарб зазначає: "Якщо ми пережили "смерть Бога" та "смерть людини", ми напевне переживемо й "смерть історії", а також істини, здорового глузду, моралі, суспільства, реальності та геть усього, що ми звикли приймати як належне, і того, що зараз було "проблематизовано" та "деконструйовано". Ми переживемо навіть і смерть постмодернізму" [320, с. 174].

Отже, попри майже апокаліптичні висновки постсюрревістських та постмодерністських теоретиків щодо "кінця історії", концепт історії сьогодні все ж таки продовжує жити, що засвідчує зокрема й англійський історіографічний роман. Історія та історична свідомість набувають особливого значення у творчості багатьох англійських

авторів кінця ХХ – початку ХХІ ст., які, кожен у свій спосіб, демонструють важливість, необхідність та складність звернення до історії.

Серед критичних теорій, які ставлять під питання відмінність між історичним та художнім наративами, примітно вирізняються дві. У галузі літературознавства – це теорія Лінди Гатчієн, яка обґрунтовує поняття "історіографічної метапрози", що поєднує в собі скептичне усвідомлення обмежуючого впливу мови з постійним інтересом сучасних авторів до відтворення минулого. А у галузі історичної науки – це концепт "метаісторії" Гейдена Вайта, який постулює історіографію як поетичний конструкт та переконує у "літературності" роботи історика, тобто її залежності від риторики й наративу.

#### **1.1.2.1. Школа наративної історіографії Г. Вайта**

Знаний американський історик культури, теоретик історичного письма, представник наративної історіографічної школи Гейден Вайт (Hayden White), попри певний скепсис щодо надто категоричного заперечення референційності історії французькими постструктуралістами, стверджує, що принаймні на рівні мови, історію не можна відокремити від літератури, і жодна з них не є реальнішою за другу, а "історія" являє собою "по суті поетичний акт", який ґрунтується на експліцитних чи імпліцитних ідеологічних припущеннях [497, с. х]. Історичні наративи, за висновком ученого, є суто вербальними артефактами, котрі спираються на ті ж самі наративні стратегії, які використовують у літературі. Американський історіограф робить спробу застосувати літературний структуралізм до історичного дискурсу.

Декларуючи, що вся історія є наративом, Г. Вайт обстоює думку, що саме вибір певного типу наративу завжди надає історичним подіям того чи іншого значення й змісту, а також визначає форму та структуру історії, зумовлюючи хронологічний та причинно-наслідковий порядок розташування подій. Г. Вайт проводить аналіз історичного письма в термінах "осюжетнення" й "тропології".

На його переконання, підгрунття історіографічних праць утворюють лінгвістичні тропи, котрі знаходяться безпосередньо під поверхнею історичного твору. "Чотири головних тропи", визначених Кенетом Берком [241], – метафору, метонімію, синекдоху та іронію, Г. Вайт називає основними засобами, що зумовлюють як вибір лінгвістичних одиниць, так і їхнє поєднання для створення фігур мовлення або мислення [492, с. 1-42].

Твердження Г. Вайта, що всі види історичного дискурсу визначаються умовностями форми, суттєво впливає на підхід до вивчення історії: історик уже більше не може претендувати на прямий доступ до матеріалів, які становлять історичне поле, адже цей доступ є наперед зумовленим тропологічними діями мови. Замість вважати репрезентації минулого фактуальними, маючи на увазі їхню точну відповідність позатекстуальній "історичній реальності", Г. Вайт постулює, що історичні тексти створюються літературними тропами. У такий спосіб учений підриває стрижневу для традиційної історичної епістемології аристотелівську теорію відповідності, за якою істина є відповідністю наших знань дійсності.

Надаючи тропам основну роль у конструюванні історичного твору, Гейден Вайт поза тим говорить про "тлумачення через осюжетнення" як ще одну цілковито "літературну" техніку. Учений неодноразово підкреслює: історичні події не промовляють самі за

себе. Він упроваджує поняття "осюжетнення", тобто оформлення подій в історію певного типу, спираючись на переконання, що наративи мають пояснювальну властивість, а історик маніпулює фактами та подіями, певним чином структуруючи їх.

З одного боку, за твердженням Г. Вайта, "історії "історичні" відрізняються від "літературних" насамперед своїм *змістом*, а не *формою*. Зміст історичних історій – це реальні події, події, які насправді відбулися, на відміну від уявних подій, вигаданих наратором" [495, с. 105]. Але, з іншого боку, позаяк історик пов'язує ці події у певний сюжет, зміст історичних наративів виявляється "*вигаданим* тією ж мірою, як і *виявленим*, а їхні форми мають більше спільного з формами літературними, ніж із тими, що використовуються в науці" [494, с. 42]. "Романісти можуть мати справу з уявними подіями, тоді як історики займаються подіями реальними, проте процес сплавлення подій, уявних чи реальних, у зрозумілу сукупність, здатну служити об'єктом репрезентації, є процесом поетичним [...]. У неоформлених історичних документах [...] факти існують лише як маса стичних фрагментів. Ці фрагменти потрібно з'єднати у такий же самий спосіб, як романісти з'єднують фрагменти своєї уяви, аби продемонструвати впорядкований світ" [493, с. 28]. Лише через брак критичної скромності історики можуть твердити, що вони "відкривають", а не вигадують зв'язні історичні структури. Структура як така не є іманентною властивістю минулих подій, сюжет історичного наративу не міститься у самих подіях, а вибудовується за допомогою наративних засобів. "Жодна задана низка випадково задокументованих історичних подій не являє собою історії; найбільше, що вони пропонують історикові, – це елементи історії. З подій *робиться* історія, шляхом вилучення або підпорядкування деяких з них та акцентування інших, через

характеризування, повторення мотивів, зміни тону та точки зору, альтернативні описові стратегії і тому подібні прийоми, які ми зазвичай очікуємо знайти в осюжетненні роману або ж п'єси" [494, с. 47]. Іншими словами, структурованість та зв'язність не притаманна самій історії, а створюється історіографами.

Хоча історичні події можуть бути структуровані згідно найрізноманітніших оповідних моделей, Г. Вайт будує свою аргументацію на теорії модусів Нортропа Фрая і розрізняє чотири основні форми осюжетнення: романсе, трагедію, комедію та сатиру. Саме ці сюжетотвірні моделі визначають інтерпретацію минулого істориком ще навіть до того, як він починає обмірковувати, які "факти" відібрати та поєднати. Відбір, тлумачення та розташування елементів історії скеровуються наданням переваги певній моделі й не є результатом вибору істориком того чи іншого "наповнення" історії. Отже, написання історії детермінується тим, що Г. Вайт, слідом за Н. Фраєм, називає архетипними сюжетними формами. Щойно історик вирішує, історію якого типу він наративізуватиме, відбір та порядок розташування фактів і подій зумовлюється структурою даної форми осюжетнення. Таким чином, історичні події не містять у собі внутрішнього значення. Якщо прибічники об'єктивно реалістичного підходу обстоюють думку, що порядок, зв'язок та розвиток, створені історіографами в їхніх наративах, відповідають порядку, зв'язку та розвитку минулого, Г. Вайт стверджує, що систематична структура є результатом наративних прийомів.

Існує чимало способів осюжетнення історичних подій без порушення їхньої хронології чи зв'язності: "Жодна історична подія не є трагічною за своїми властивостями; її лише можна сприймати як таку з певного погляду або ж зсередини контексту впорядкованої низки подій, в якому вона посідає привілейоване місце. Адже в історії

те, що є трагічним з однієї точки зору, – комічне з іншої; достоту як у суспільстві – те, що виглядає "трагічним" з позицій одного класу, може бути, як Маркс намагався показати в роботі "18 брюмера Луї Бонапарта", лише "фарсом" з позицій іншого класу. Розглянуті як потенційні елементи оповіді, історичні події мають нейтральне значення. Чи вони зрештою знайдуть своє місце в історії, що є трагічною, комічною, романтичною або ж іронічною, залежить від того, як історик вирішить їх розташувати згідно вимог тієї чи іншої сюжетної структури" [494, с. 47]. Наскільки достовірним виглядає наративний звіт про минуле, залежить не від існуючих у джерельному матеріалі зв'язків, а від "вправності історика у поєднанні специфічної сюжетної структури із низкою історичних подій, яким він прагне надати певного значення. Це, по суті, літературний, тобто спрямований на створення художньої умовності, процес" [494, с. 48].

Теорія Гейдена Вайта пропонує новий спосіб підходу до історії та історіографії. Його концепція історичного наративу як вербальної фікції, сформованої за вимогами сюжету та точки зору, підтверджує можливість суб'єктивно створених текстів. Теорія Г. Вайта наголошує на тому, що не існує єдиної істини, а натомість є численні різноманітні "істини", які неодмінно є відносними, тимчасовими та частковими. Ця ідея множинності істини є особливо привабливою для британських постколоніальних та феміністичних студій, які переглядають імперський та патріархальний архів.

Концепцію американського історика найчастіше критикують за релятивізм, змішання історії з історіографією, історичного дискурсу з наративом, історичної правди з дискурсом. Розуміння історіографії як процесу "фікціоналізації" проблематизує можливість розрізнення художніх та нехудожніх наративів і в результаті стирає різницю між художньою прозою та історичним письмом. Чимало критиків, хоча й

погоджуються з тезою про спорідненість літератури та історіографії, рішуче відкидають згладжування або ж навіть нівелювання різниці між написанням історії та художньої прози. Вони обстоюють думку, що історичне письмо не може розумітися суто як ретрансляція фактів мовою художньої прози, й указують на те, що, фокусуючи увагу на формальних рисах та глибинних структурах історичних творів, Г. Вайт нехтує іншими важливими чинниками, які стосуються різниці якісної, різниці у самій суті між історичними та літературними текстами.

Приміром, нараторологи Дорріт Кон (Dorrit Cohn) та Ансгар Нюннінг (Ansgar Nünning) критикують американського історика за фактичне ототожнення понять "нарративність" і "фікціональність" та ігнорування відмінності у референційних рівнях історичних та художніх нарративів. На переконання Д. Кон, процес історіографічного відтворення, на відміну від написання художньої прози, є "дуже стриманим та контрольованим, предметом авторського обґрунтування та читацької ретельної перевірки, з обов'язковою відповідністю наратованим подіям, відкрито показаним у самому тексті" [255, с. 781]. До цього А. Нюннінг додає, що Г. Вайт не бере до уваги відмінні дискурсивні умовності, яких дотримуються соціальні системи, відомі як "Література" та "Академія". Ці умовності накладають певні нараторологічні рамки, різні для історичного та художнього нарративів. Якщо історична художня проза має чимало привілеїв у відборі, використанні, комбінуванні референційного матеріалу, історичне письмо є досить обмеженим у виборі специфічних текстуальних особливостей (як-от: тип нарративу, нарративний спосіб) та позатекстуальних деталей (назви, заголовки розділів, підзаголовки, примітки) [403, с. 153-199]. Наголошуючи на існуванні широкого спектра текстуальних особливостей, які є

ознаками фікціональності, а також підкреслюючи різну орієнтацію фікціонального та історичного наративів щодо питання правдивості, ці критики привертають увагу до відмінних дискурсивних модусів, котрі зумовлюють якісну різницю між романами та історичними творами.

Гейден Вайт може видатись радикальним релятивістом, для якого сутність історичного знання є лише створеною тропами наративною формою. Однак у контексті постструктуралізму, який похитнув упевненість щодо відношення між мовою та позамовною реальністю, і, таким чином, підірвав розуміння історії як безпосередньої репрезентації минулого, теорія Г. Вайта виглядає, за висловом німецького вченого Бернда Енглера, "чемно обережною й поміркованою": "Вайт та інші вчені зіткнулися з парадоксом, що, попри кілька десятиліть більш-менш відкритого визнання посутньої фікціональності історії, віра в те, що історія є безпосередньою репрезентацією реальності, залишилась майже такою ж сильною, як у XIX столітті" [285, с. 17]. З одного боку, Г. Вайт говорить про спорідненість історичного та фікціонального письма, які спираються на однакові наративні прийоми, з іншого ж – він критикує Дерріда, котрий надто далеко заходить у дослідженні мови, стверджуючи, що "не існує "значення", а є лише примарний балет альтернативних "значень", що їх постачають різноманітні форми образності" [497, с. 281].

Історик Домінік Лакапра (Dominick LaCapra) вважає, що Г. Вайт перекладає відповідальність на Ж. Дерріда, теорія якого містить "загрозливі" елементи теорії самого Г. Вайта. На думку Д. Лакапра, вороже ставлення Г. Вайта до французьких постструктуралістів є спробою "повернутися до безпечного "здорового глузду" та загальноприйнятої іронії перед лицем "іншого",

котрий фактично артикулює речі, які є "всередині" самого Г. Вайта, однак, такого "іншого", чий висловлення є, можливо, надто бентежними чи, як мінімум, надто чужорідними у формулюванні, аби бути упізнаваними" [360, с. 78].

Д. Лакапра погоджується з Г. Вайтом в оцінці тієї визначальної ролі, що її відіграє мова у конструюванні історичного дискурсу. Втім, якщо Г. Вайт зосереджує увагу на структурі історичного тексту, Д. Лакапра наголошує на його внутрішніх суперечностях, які загрожують цілісності й впорядкованості будь-якої формальної структури. Слідуючи за М. Бахтіним, Д. Лакапра висуває концепцію діалогізму в історії, декларуючи, що минуле не можна розглядати як монологічний, упорядкований ланцюг подій, адже воно складається з поліфонії різноманітних, часто конфліктних та суперечливих голосів [360].

Крім того, Д. Лакапра критикує Г. Вайта за створення враження, що історик є "вільним формуючим агентом по відношенню до інертних та нейтральних документальних записів" [359, с. 35]. Зауважуючи, що "минуле доходить до нас у формі текстів та текстуалізованих решток – спогадів, звітів, опублікованих творів, архівів, пам'ятників і т.п." [359, с. 128], Д. Лакапра стверджує, що ці записи, очевидно, самі зобов'язують історика надати їм форму історичного тексту.

Д. Лакапра заявляє, що Г. Вайт, подібно до багатьох традиційних істориків, і досі шукає надійного ґрунту для історичних студій, і знаходить його вже не у певному позатекстуальному історичному контексті, а у тропях, які, за Вайтом, підводять фундамент та структурують усі елементи історичного твору. Отже, категоріальне мислення, що його традиційні історики застосовують до контексту, Г. Вайт прикладає до тропологічних категорій [360,

с. 76]. Основою наукового пошуку Гейдена Вайта, переконує Домінік Лакапра, все ж таки є метафізичне прагнення повної присутності та повного значення.

### **1.1.2.2. Концепт історіографічної метапрози Л. Гатчієн**

У 1988 році канадська дослідниця Лінда Гатчієн (Linda Hutcheon) у резонансній роботі "Поетика постмодернізму" (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988) обґрунтувала концепт "історіографічної метапрози". На переконання Гатчієн, інтерес сучасної художньої прози до історії та епістемологічного статусу історіографії є найважливішою рисою постмодерністської літератури. Дослідниця пропонує термін "історіографічна метапроза" для визначення "тих широко відомих і популярних романів, які є такими, що виразно свідомі своєї художності та водночас претендують на відтворення історичних подій і персоналій" [328, с. 5]. Характерною особливістю історіографічної метапрози є унікальне поєднання історії з літературою як різновидів дискурсивних конструкцій. Гатчієн пише: "У більшості критичних робіт з постмодернізму саме наратив – у літературі, історії чи теорії – зазвичай був основним центром уваги. Історіографічна метапроза об'єднує всі ці три галузі, тобто її теоретичне самоусвідомлення історії і художньої літератури як людських конструктів (історіографічна метапроза) становить ґрунт для переосмислення та перетворення форм і змісту минулого" [328, с. 5].

Значне місце в історіографічній метапрозі відводиться дослідженню епістемологічного, онтологічного й методологічного аспектів історії та історіографії, яке може реалізовуватись на різних рівнях твору, однак, найбільш помітно – у вигляді експліцитних коментарів і міркувань оповідача з приводу метаісторіографічних

проблем. На відміну від традиційного історичного роману, котрий, приховуючи наративні стратегії та відсторонюючи автора, претендував на "об'єктивне" й "нейтральне" відтворення історії, історіографічна метапроза широко застосовує металітературні наративні техніки, відверто декларує не тільки присутність оповідача, а й його здатність до інтерпретацій і маніпулювання фактами, повсякчас нагадуючи читачеві, що центром наративу є дискурсивно сконструйована позиція. Теоретичні міркування домінують над сюжетом твору, а сам оповідач може бути учасником відтворюваних у романі подій або ж не брати в них безпосередньої участі. Однак він вочевидь контролює спосіб подання подій і персонажів, розташовує акценти, визначає кут зору. Історіографічна метапроза розмірковує про свої власні стратегії написання та створення історій, привертаючи увагу до сконструйованості, суб'єктивності й відносності інтерпретаційних моделей та систем значення. У згоді з концептом метаісторії Г. Вайта, який постулює, що всі свідчення про історію неодмінно є "наративізованими", історіографічна метапроза наголошує на тому, що історичні факти є не знайденими, а сконструйованими. Не маючи свого власного значення, документи отримують його завдяки історикам [331, с. 5]. Автор постмодерністського історичного роману, як переконує Л. Гатчієн, звертаючись до минулого, намагається найперше визначити межі, природу й можливості використання історичного знання з епістемологічного та політичного погляду.

Нерідко, підкреслюючи гетерогенний, локальний, умовний характер історичних репрезентацій, історіографічна метапроза руйнує традиційний концепт історії як єдиного монологічного наративу. Історіографічна метапроза "розкриває" та демократизує історію, надаючи змогу меншинам висловити свій погляд на минуле й

переповісти історію зі своєї точки зору: "На поверхню впливає щось відмінне від унітарного, закритого, еволюційного наративу історіографії, яку ми традиційно знаємо: зараз ми маємо історії (у множині) як тих, хто програв, так і тих, хто виграв, як регіонів (та колоній), так і центру, як багато неоспіваних, так і небагато добре оспіваних, і ще можу додати – як жінок, так і чоловіків" [333, с. 63].

Розвиваючи ідеї Гатчієн, С. Онега обґрунтовує думку, що для історіографічної метапрози "спроба відтворити конкретний історичний період у традиційних термінах є лише приводом для того, щоб увійти у часовий тунель з метою розкрити іншу, приховану, половину західної цивілізації та історії" [406, с. 100].

Таким чином, історіографічна метапроза не ставить питання, "якою є справжня історія?", а радше запитує, *хто і що саме* репрезентує в історії, а також, *хто* читає й витлумачує її та з *якою* метою [386, с. 153]. Безумовно, подібні питання мають досить давню інтелектуальну історію і не є оригінальним винаходом постмодерністів. Саме як і типові постмодерністські стратегії, на кшталт саморефлексії, фрагментарності, порушення послідовності тощо, використовувались, напевне, упродовж усієї історії літератури. Однак, як переконує Лінда Гатчієн, на відміну від попередніх поодиноких скептичних висловлювань із приводу концепту історії як уніфікованого єдиного цілого, у постмодерній літературі спостерігається висока концентрація метаісторіографічних рефлексій та екстенсивне використання наведених стильових прийомів. Отже, не стільки нова якість, скільки саме кількісна концентрація цих стратегій в історіографічній метапрозі вказує на принципову зміну в оцінці історії та історіографії і засвідчує руйнацію старої парадигми [334, с. 366-367].

Скептична позиція постмодерністів стосовно можливості створення об'єктивного, нейтрального історичного письма часто висловлюється у формі пародіювання традиційних концептів та версій історії: "Інтертекстуальне пародіювання канонічної класики є одним із способів перегляду й переформулювання – із суттєвими при цьому змінами – домінуючої культури, в центрі якої білий чоловік, європеець, що належить до середнього класу. Пародія не заперечує цю культуру, бо її неможливо заперечити. Вона вказує на свою залежність, *використовуючи* канон. Водночас вона виражає протест, іронічно *користуючись* каноном" [330, с. 11]. Історіографічна метапроза демонструє бажання повернути традиційний смак до оповідання історій, але разом із тим підкреслює той факт, що це повернення є проблематичним [328, с. 124-125]. Характерною рисою постмодерністської літератури Гатч'єн називає, з одного боку, поклики на великі наративи та використання традиційних форм історіографії, з іншого – їхнє руйнування: "Постмодерн рухається у двох одночасних напрямках. Він вибудовує історичні контексти як важливі та навіть визначальні, але, роблячи це, він проблематизує ціле поняття історичного пізнання" [328, с. 89]. Таким чином, історіографічна метапроза мовби говорить на два голоси – підкоряючись традиційній історії і бунтуючи проти неї.

У полеміці навколо постструктуралістського аналізу та референційності, Лінда Гатч'єн пропонує свій варіант подолання суперечностей. У "Політиці постмодернізму" (*The Politics of Postmodernism*, 1989) дослідниця стверджує, що постмодерна культура не відкидає історичну репрезентацію взагалі, а лише ставить під питання її статус. Гатч'єн пише: "Сказати, що минуле *відоме* нам тільки через текстуальні сліди не те саме, як сказати, що минуле є суто текстуальним, як це, здається, стверджує семіотичний ідеалізм

деяких форм постструктуралізму. Подібна онтологічна редукція не є справою постмодернізму: минулі події існували емпірично, але в епістемологічних термінах ми можемо їх пізнати сьогодні тільки через тексти. Минулим подіям надається *значення*, не *існування*, шляхом їхньої репрезентації в історії" [333, с. 78]. Гатчієн робить тут суттєве розрізнення між онтологією та епістемологією, між минулим (подією) та історією (нарративом). Підтверджуючи "сучасний трюїзм, що реалізм є набором умовностей, що репрезентація реального не є тим самим, що, власне, реальне" [328, с. 125], Гатчієн наголошує, що диспут стосовно історії не є тим самим, що її оспорювання. Існування минулого самоочевидне, а скасування реального призведе до заперечення таких історичних подій, як, приміром, рабство або Голокост.

Концепція історіографічної метапрози, висунута Ліндою Гатчієн, мала великий резонанс як в Америці, так і в Європі. Нерідко дослідники називають її "канонічною теорією" постмодернізму [232, с. 135]. Однак теорія канадської дослідниці зазнала чимало критики передусім через надто широке та водночас обмежуваче визначення постмодернізму. На думку деяких учених, історіографічна метапроза є лише одним із кількох типів метапрози у сучасній літературі, а теорія Л. Гатчієн ігнорує будь-які інші різновиди. Фактично дослідниця ставить знак рівності між історіографічною метапрозою та постмодерністською художньою прозою взагалі. Приміром, С. Онега критикує Гатчієн за догматичне визнання історіографічної метапрози "єдиним різновидом художньої літератури, що застосовує поетику постмодернізму" [406, с. 95], тоді як Е. Весселінг указує на те, що авторка "Поетики постмодернізму" "доходить висновків однакового *типу* у кожному розділі книги, незалежно від обговорюваної проблеми" [490, с. 11]. Поза тим, власне поняття

"історіографічної метапрози" у Гатчієн залишається вельми нечітко визначеним та, по суті, непридатним для класифікації романів.

Відтак у західному літературознавстві з'являються теорії, які прагнуть деталізувати та увиразнити термін, запропонований Л. Гатчієн. Приміром, Ансгар Нюннінг, полемізуючи з Гатчієн у роботі "Від історичної прози до історіографічної метапрози" (*Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 1995), переконує, що постмодерне історичне письмо не обмежується лише історіографічною метапрозою. Німецький учений розробляє типологію, яка вміщує п'ять різновидів історичного письма, що укладають свого роду спектр, тобто вони є пов'язаними між собою і можуть перетинатися; розподіл на типи відбувається за принципом домінантної ознаки. Водночас між опозиційними частинами спектра існує суттєва різниця. До одного полюса тяжіють *документальна* та *реалістична історична проза* – типи, в яких переважає реалістичне, засноване на "фактах" подання історичних постатей та подій. Подібні типи наративів націлені, за визначенням Нюннінга, на "мімесис продукту", тобто читач повинен упізнавати "продукти", що відтворюються – персонажів, події, декорації, – і визнавати їхню приналежність до т.зв. "реального" минулого. З іншого полюса спектра маємо типи історичного письма, в яких домінують метахудожні рефлексії із приводу можливостей та меж історичного знання. Це – постмодерні форми: *ревізійністська історична проза*, *метаісторична проза* та *історіографічна метапроза*. Ці типи спрямовані на "мімесис процесу", тобто в них зацентований наративний процес перетворення минулих подій на історію. У своїй частині спектра постмодерне історичне письмо коливається між поміркованим типом – ревізійністською історичною прозою – та радикальним варіантом – історіографічною метапрозою.

Е. Весселінг у роботі "Писати історію як пророк: постмодерністські інновації в історичному романі" (*Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, 1991) також виокремлює кілька типів сучасної історичної прози. Зокрема, історичне письмо, яке відтворює "нереалізовані можливості, приховані в певних історичних ситуаціях", дослідниця відрізняє від історичного письма, яке "збагачує репертуар історичного роману стратегіями, що перетворюють епістемологічні питання стосовно природи та розуміння історії на літературну тему" [490, с. vii].

Варіанти типології історичної прози наявні в роботах і інших учених. На наш погляд, подібні розгалужені типологічні моделі не є продуктивними, адже вони лише ускладнюють загальну дефініцію сучасного жанру. У той же час, вважаємо, така типологія можлива й потрібна всередині жанру історіографічного роману.

Попри те, що термінологія Лінди Гатчїєн визнана недостатньо диференційованою, саме поняття "історіографічної метапрози", запропоноване канадською дослідницею, набуло найбільшого поширення у критичному дискурсі.

Нам видається необхідним уточнення терміна Л. Гатчїєн. На наш погляд, при визначенні історичного письма нового типу доцільно використовувати поняття не "історіографічна метапроза", а "історіографічний роман". Аналіз текстів дає підстави висновувати, що "мета-" елемент може бути або відсутнім, або не настільки помітним, щоб називати романи цього жанру "метароманами". Ми погоджуємось із А. Нюннінгом у тому, що історіографічна метапроза являє собою саме "радикальний" варіант постмодерністського історичного письма та обстоюємо ідею, що історіографічний роман не наголошує на обов'язковій наявності металітературних технік, на

зразок експліцитних коментарів щодо метаісторіографічних проблем та позасюжетних теоретико-методологічних міркувань.

Крім того, термін "історіографічна метапроза" не імплікує спорідненості історичного письма нового типу з жанром історичного роману, що, на наше переконання, потрібно зауважити. Далі ми деталізуємо характеристику концепту історіографічного роману у зіставленні з його попередником.

## 1.2. Від історичного до історіографічного роману

При всій художній своєрідності та відокремленості історіографічний роман кінця XX – початку XXI ст. є спорідненим та тісно пов'язаним із класичним історичним романом і може вважатися оригінальною формою його сучасної трансформації й переродження. З метою глибшого розуміння філософії історіографічного роману, а також чіткішого окреслення його жанрових параметрів, необхідно звернутися до вивчення витоків та основних етапів еволюції англійського історичного роману в XIX – XX століттях.

Історичний роман завжди викликав значний інтерес як з боку читачів, так і літературознавців. Однак ця тема є досить об'ємною й такою, що містить чимало неоднозначних наукових проблем, що потребують сучасних розв'язань та оцінок.

Одним із перших комплексних досліджень жанру англійського історичного роману є робота Г'ю Волпола (Hugh Walpole) "Історичний роман в Англії від сера Вальтера Скотта" (*The Historical Novel in England Since Sir Walter Scott*, 1932) [481]. Загалом ця праця засвідчує масштабність та складність жанру історичного роману. Приурочивши розвідку до сотої річниці від дня смерті Вальтера Скотта, дослідник аналізує розвиток жанру впродовж XIX – початку XX ст. Г. Волпол виокремлює чотири періоди: 1830 – 1840 рр.

("прості романісти" / "simple romancers"), 1840 – 1870 pp. ("серйозні вікторіанці" / "serious Victorians"), 1870 – 1910 pp. ("справжній романтичний дух" / "real romantic spirit"), 1910 – 1930 pp. ("модерний реалізм" / "modern realism"). Така періодизація поствальтерскоттівського розвитку жанру в цілому, на наш погляд, є слушною, оскільки відбиває основні етапи розвитку жанру, хоча, написана у 1932 році, робота Г. Волпола не враховує наступних двох десятиліть, упродовж яких з'являтимуться варті дослідницької уваги історичні романи.

У цьому підрозділі роботи ми аналізуємо шлях історичного роману від доволі повільного формування й поступового окреслення певних жанрових ознак до народження форми на початку ХІХ ст.

Надалі вивчаємо своєрідність еволюції жанру від його виходу на авансцену літератури 1-ї пол. ХІХ ст. завдяки "веверлієвському циклу" романів В. Скотта до подальшого плідного розвитку в англійській літературі ранньовікторіанської епохи та середини ХІХ ст. (романи Дж.П.Р. Джеймса, В.Г. Ейнсворта, Е. Бульвер-Літтона, Ч. Кінгслі, Ч. Діккенса, В. Теккерея), а також періоду пізнього вікторіанства (твори Ч. Ріда, Дж. Еліот, Т. Гарді).

У наступному пункті ми простежуємо зміни жанрової парадигми у модерністський період на початку ХХ ст., відзначаючи, зокрема, історичні романи Дж. Конрада. Як важливі й помітні в розвитку жанру історичного роману в англійській літературі 1-ї пол. ХХ ст. виокремлюємо історичні твори Н. Мітчисон, Р. Грейвза, І. Во, М. Рено; й завершуємо аналіз еволюції жанру, намічаючи точки його подальшої трансформації.

В останньому пункті цього підрозділу ми аналізуємо проблему дефініції історичного роману і відтак робимо зіставлення основних характеристик історичної та історіографічної форм романів.

### **1.2.1. Формування жанру історичного роману та його еволюція в англійській літературі XIX ст.**

Історичний роман поширюється в Європі на початку XIX ст. переважно як один із варіантів полеміки романтиків із Просвітництвом. Поезія, зокрема, епічна поема та поетична трагедія, у цей період іще естетично домінує над прозою, яка розглядається як міметичний засіб для зображення історичних подій. Однак, інтерес до романного жанру невпинно зростає. Формування жанру історичного роману, його стрімко зростаюча популярність засвідчують процес зміщення естетичних домінант у художній літературі XIX ст.

Не випадково, що жанр, який міг народитися й раніше з епічної традиції та з національних літописів, з'являється саме за доби романтизму, набуває окреслених форм, утверджується й поширюється у вікторіанський період. Специфіка суспільно-політичного контексту, в якому виникає й розвивається історичний роман, дає можливість побачити цей жанр як своєрідний результат епохи націоналізму, індустріалізації та революції.

Вивчення проблеми походження жанру історичного роману, у першу чергу, ставить дослідників перед питанням, коли з'являються перші зразки історичної художньої прози в західноєвропейській літературі, і який твір можна назвати "відправним пунктом" для формування жанрової парадигми.

Одним із перших варіантів історичного роману в західноєвропейській літературі вважають "Принцесу Клевську" (*La Princesse de Clèves*, 1678), французький роман, автором якого, імовірно, є мадам де Лафаетт. Оpubлікований у 1678 році, твір оповідає про події 1558–1559 років. Попри те, що "Принцесу Клевську" розглядають, насамперед, у зв'язку з традицією

психологічної прози, точність у відтворенні прикмет та атмосфери часу, відповідність до документальних джерел, залучення численних історичних особистостей до системи персонажів дає змогу говорити про цей твір також і як про перший французький історичний роман.

Вплив "Принцеси Клевської" на формування жанру історичного роману в англійській літературі визнається сьогодні багатьма дослідниками. У сучасному літературознавстві усталилась думка, що англійський історичний роман розвивається саме від твору мадам де Лафаетт та під подальшим впливом готичного роману [271, с. 383].

Готика позичає чимало своїх характерних рис, тем та образів історичному жанру. Зокрема, готична образність та стилістика "Замку Отранто" (*The Castle of Otranto*, 1764) стане джерелом натхнення для багатьох англійських історичних романістів, а Вальтер Скотт відзначить цей роман Горація Волпола, як "першу сучасну спробу заснувати оповідь із захоплюючим вимислом на давніх лицарських романах" [449, с. 61]. Сам образ старовинного маєтку, сповненого таємниць та прихованих історій минувшини стане одним із наскрізних символів в англійській літературі та улюбленою декорацією численних історичних романів.

Крім того, важливу роль для історичного роману гратиме така складова деяких готичних творів як звернення до питань національної історії. Прикладами тут можуть слугувати романи "Лонгсворд, граф Солсберійський" (*Longsword, Earl of Salisbury: An Historical Romance*, 1762) Томаса Леленда (Thomas Leland, 1722–1785) та "Старий англійський барон" (*The Old English Baron*, 1777) Кларі Рів. Важливим чинником, що суттєво впливатиме на подальше формування жанру англійського історичного роману є своєрідна міфологізація славетного національного минулого у цих творах, а також уславлення "англійськості" та англосаксонської раси,

утвердження специфічно англійського кодексу честі та ідеалів, що їх обстоювали англійські лицарі й барони, і т. ін.

Національна історія уславлювалась, певна річ, не лише в готичних романах. До того ж, поряд із міфологізацією англійської минувшини, поширення набували міфологізовані шотландські та ірландські національні історії. Одним із найбільш відомих варіантів ірландської історії є роман **Марії Еджворт** (Maria Edgeworth, 1768–1849) "Замок Рекрент" (*Castle Rackrent*, 1800), в якому через історію чотирьох поколінь англо-ірландських лендлордів, власників замку Рекрент, відтворено певні події в Ірландії до Конституції 1782 року. [197]. Марія Енджворт створює виразну, яскраву картину ірландського життя середини XVIII ст. В. Скотт визнає вплив і висловлює захоплення майстерністю письменниці у післямові до "Веверлі": "Схарактеризувати персонажів я намагався не шляхом перебільшеного та карикатурного вживання шотландського діалекту, а через відтворення їхніх звичок, звичаїв та почуттів у такий спосіб, аби хоч найменшою мірою зрівнятися з неперевершеними ірландськими портретами, написаними міс Еджворт, що настільки відрізняються від, мов дві краплі води подібних одне до одного, шаблонів, котрі тривалий час наповнювали нашу драму та наш роман" [440, с. 317].

Взагалі роман М. Енджворт містить всі типові жанрові характеристики історичного роману, тож серед дослідників немає повної згоди щодо того, який з творів – "Веверлі" В. Скотта, опублікований у 1814 році, або "Замок Рекрент" М. Енджворт – справедливо назвати *першим* історичним романом в англійській літературі.

Крім того, десятиліттям раніше від "Веверлі" виходить у світ роман шотландської письменниці **Джейн Портер** (1776–1850)

"Тадеуш Варшавський" (*Thaddeus of Warsaw*, 1803), який також можна вважати одним із ранніх прикладів жанру. Роман набуває великої популярності, перевидається вісімдесят чотири рази та перекладається французькою й німецькою мовами. Історичною основою твору стали події другого та третього поділів Речі Посполитої. А згодом Джейн Портер публікує ще один історичний роман – "Шотландські вожді" (*The Scottish Chiefs*, 1810), який стає не менш успішним, ніж "Тадеуш Варшавський". Центральною історичною постаттю у цьому творі є Вільям Воллес – національний шотландський герой, один із керманичів у війні за незалежність Шотландії.

Американська дослідниця Д. Лузер (Devoney Looser) тлумачить з позицій феміністичної критики причини маргіналізації жінок – авторів історичної прози. В її книзі "Жінки-письменниці та старий вік у Великій Британії, 1750–1850" (*Women Writers and Old Age in Great Britain, 1750–1850*) є окремі розділи, присвячені творчості Марії Еджворт [377, с. 31–51] та Джейн Портер [377, с. 141–168]. Дослідниця переконливо обґрунтовує думку, що в період помежів'я XVIII–XIX ст. жінка-письменниця за жодних обставин не могла конкурувати з письменником-чоловіком у ролі засновника літературного жанру. В іншій своїй книзі – "Британські жінки-письменниці та історичне письмо, 1670–1820" (*British Women Writers and the Writing of History, 1670–1820*) – Д. Лузер зазначає: "Загальноприйнята феміністична мудрість уявляє собі історію як чоловічий анклав, позбавлений жінок і в якості теми зображення, і в якості практикуючих авторів, особливо до XX ст. У 1972 році Енн Форфрідом (Ann Forefreedom) пише: "У варіантах історії від Геродота до Вілла Дюранта – головні персонажі, основні точки зору та

предмети зацікавленості – все було чоловічим"<sup>1</sup>. Друга хвиля феміністичних досліджень упродовж 1970-х та 1980-х років оцінювала історію переважно як "his"/"його", створивши термін "herstory" та ввівши його в обіг сучасних феміністичних студій. "Herstory" відводить жінці центральне місце в альтернативному наративі про минулі події" [376, с. 1]. Таким чином, сьогодні феміністична критика намагається встановити справедливість стосовно ролі жінок-письменниць в історії жанру історичного роману.

Попри те, що феміністична критика звучить досить голосно, у сучасному науковому дискурсі все ж таки переважає усталене уявлення про М. Еджворт та Д. Портер як письменниць, котрі лише готували народження жанру. Так чи інакше, загальновизнаним нині фактом є те, що жанрові параметри історичного роману окреслились саме у творчості Вальтера Скотта і саме вальтерскоттівський роман сприяв поширенню історичного роману в Європі та його подальшому плідному розвитку в англійській літературі ХІХ ст., зокрема, в творчості Дж.П.Р. Джеймса, В.Г. Ейнсворта, Е. Бульвер-Літтона, Ч. Діккенса, В. Теккерея, Дж. Еліот та багатьох інших. "Беззаперечно, двадцять п'ять романів "веверлієвського циклу" (1814-1832) утвердили історичний роман як домінуючий тип прози у першій половині ХІХ ст. [...] Значення Скотта для британського історичного роману є таким самим, як значення Шекспіра для англійської трагедії" [467, с. 482].

---

<sup>1</sup> Ann Forefreedom "Women out of History: A Herstory Anthology" (Los Angeles: Every-woman, 1972).

### 1.2.1.1. Вальтер Скотт

Вальтеру Скотту вдалося те, що не настільки добре вдавалося його попередникам – вправно й гармонійно поєднати історичний факт із художнім вимислом, а також передати й дозволити читачам відчувати унікальний характер минулих епох. Конфлікти в романах Скотта є універсальними, суперечності характерні не лише для відтвореного автором періоду, а для всіх перехідних часів. До того ж історичні романи Вальтера Скотта з'являються напрочуд вчасно, адже велика популярність жанру історичного роману за доби романтизму почасти обумовлена значним інтересом до історіософії у цей період. Слід зауважити, однак, що творчість Скотта виходить за межі романтизму, точніше, у романному доробку "автора "Веверлі" окреслюється своєрідний варіант романтизму, який не виключає зв'язку з неокласицизмом та Просвітництвом.

Марксистський критик, один із перших дослідників історичного роману Георг Лукач (Georg Lukács) називає Вальтера Скотта першим письменником, який побачив історію не як зручне обрамлення для інсценування сучасного наративу, а як особливий соціальний та культурний ландшафт [380, с. 15–29]. Досліджуючи розвиток суспільства через конфлікти у шотландських романах, Скотт ставить у центр оповіді персонажа, який певним чином пов'язує між собою різні соціальні групи. [380, с. 31-38]. За Г. Лукачем, історичний роман оформлюється в творах Скотта, коли той відкриває на естетичному рівні, що історія є процесом, у якому минуле відіграє роль необхідної передумови для теперішнього. Примітно, що Лукач наголошує на відсутності у романістиці Скотта зв'язку з романтизмом.

Одна з причин того, що жанр історичного роману розпочинається з творів "шотландського чарівника", імовірно полягає в тому, що конфлікт між традицією та сучасністю саме в Шотландії

набуває найбільш виразних та окреслених форм. "Не знайдеться в Європі країни, яка б за півстоліття зазнала б змін таких повних, як шотландське королівство" [440, с. 316], – пише автор "Веверлі" у післямові до твору.

Сам Вальтер Скотт, якщо й не був цілком свідомим своєї ролі засновника жанру історичного роману, вочевидь, припускав, що створює певну нову літературну форму. У загальній передмові до "веверлієвського циклу" він пояснює, що причиною анонімності публікації романів є переконання автора "Веверлі" в експериментальному характері творів, їхній незвичності для "смаку публіки" [438, с. 7]. Коментуючи своєрідність назви роману "Веверлі, або шістдесят років тому" у передмові до твору, Скотт зазначає, що відніс час дії у недалеке минуле, аби не асоціюватися з іншими романними жанрами, вже досить добре відомими його сучасникам [440, с. 1–2]. А у присвяті, яка передує роману "Айвенго", Скотт переконує, що його твори відрізняються від інших "сучасних порожніх романів і повістей" [439, с. 467] ретельним відтворенням деталей та прикмет історичної епохи.

Водночас письменник обґрунтовує необхідність порушення "антикварної" точності: "Для того, щоб викликати в читача хоча б якусь цікавість, необхідно викласти обрану вами тему мовою і у манері тієї епохи, за якої ви живете" [439, с. 469]. Подібний переклад минулого мовою сучасності не повинен бути проекцією теперішнього в минуле: "Одна справа – вводити у твір слова й почуття, спільні для нас та наших предків, інша справа – наділяти предків мовою та почуттями, властивими виключно їх нащадкам" [439, с. 470].

Вальтер Скотт є визнаним засновником жанру історичного роману саме завдяки тому, що він – перший автор, котрий створив художній світ, керуючись цими виразно історичними принципами,

заснованими частково на просвітницькому уніформітаризмі, частково на романтичному історизмі. Вальтерскоттівський роман з'явився в перехідний час – момент, коли один із цих двох способів погляду у минуле приходив на зміну іншому. На відміну від своїх попередників, авторів історичних та готичних творів, Вальтер Скотт не перевдягає сучасних йому персонажів в історичні костюми; він також відмовляється забарвлювати минуле виключно кольорами минувшини, позбавивши його всякого зв'язку з теперішнім.

Історична палітра романів В. Скотта є напрочуд різноманітною: ранні "шотландські романи" ("Роб Рой" / *Rob Roy*, 1817; "Единбурзька темниця" / *The Heart of Midlothian*, 1818), англійське середньовіччя ("Айвенго" / *Ivanhoe*, 1819), яковіанська Англія ("Кенілворт" / *Kenilworth*, 1821; "Пригоди Найджела" / *The Fortunes of Nigel*, 1822), середньовічна Франція ("Квентін Дорвард" / *Quentin Durward*, 1823), Близький Схід періоду хрестових походів ("Талісман" / *The Talisman*, 1825) Візантійська імперія ("Граф Роберт Паризький" / *Count Robert of Paris*, 1831). Історія для "автора "Веверлі" є, насамперед, історією західноєвропейської аристократії від середньовіччя до сучасної епохи.

Однак "веверлієвські" романи не являють собою послідовного викладу подій європейської чи британської історії, письменник не розгортає масштабної епічної картини минулого, не дотримується порядку історичної хронології, залишаючи лакуни та випускаючи деякі часові проміжки. Водночас романи пов'язує послідовність виразу окресленої позиції автора щодо історії.

Історію письменник розуміє як минуле, що може бути перетвореним на теперішнє, не втративши при цьому своїх унікальних ознак. Таким чином, у романах Вальтера Скотта вибудовується найважливіша складова жанру історичного роману –

подвійна часова перспектива: погляд у минуле з точки зору теперішнього та погляд у теперішнє з точки зору минулого. Такий подвійний фокус сам письменник ілюструє метафорою "часової ріки": "Подібно до людей, котрі плывуть за течією глибокої та тихої річки, ми не помічаємо пройденої відстані, поки не поглянемо на зараз вже віддалену точку, звідки ми вирушили у путь" [440, с. 316]. Теперішнє можна збагнути, лише дивлячись назад у минуле, а розуміння минулого починається з усвідомлення його віддаленості та відмежованості у часі. Ми вважаємо проблему історичної перспективи однією з ключових у вивченні як класичного історичного, так і сучасного історіографічного романів. Ретельно вибудована історична перспектива є характерною ознакою найкращих зразків історичного та історіографічного романів. Водночас відмінні способи її побудови є одним із тих критеріїв, які дозволяють нам розрізняти форми історичного та історіографічного романів. У Розділі 3 дисертації ми аналізуємо основні аспекти проблеми історичної перспективи в історіографічному романі помежів'я XX – XXI ст.

У світоглядному плані романи Вальтера Скотта спираються на дві одвічні універсальні ціннісні системи. З одного боку, цінності минувшини, які є, по суті, цінностями народними, релігійними, сімейними, етичними цінностями нерозвинених громад, визначеними переважно успадкованими звичаями. З іншого боку, цінності сучасні, які не обмежуються лише моральним прагматизмом та економічним розвитком, але також визначаються й просвітницькими ідеалами побудови нового світу на засадах раціоналізму, свободи, звільнення від пережитків минулого. У коментарях до роману "Веверлі" Семюел Тейлор Колрідж зазначає, що помітними рушіями подій у творі є інстинкт до збереження минулого та інстинкт до прогресу й свободи

[256, с. 321–322]. Узяті разом ці універсалії структурують модель історичної драми минулого та теперішнього в романістиці Скотта, переводячи її з вузьконаціонального на рівень історичного узагальнення.

Амбівалентне ставлення Вальтера Скотта до цінностей минулого Шотландії та її теперішнього дослідник Д. Дайчес (David Daiches) коментує наступним чином: "життєва позиція Скотта впливала з його ставлення до долі його власної країни: саме комплекс почуттів, з якими він осмислював ті етапи шотландської історії, що передували його часу, сприяв формуванню погляду, який дав життя цим романам. Основою більшості романів є трагічне відчуття невідворотності сірого, проте необхідного прогресу, відчуття безсилля традиційного героїзму, сповнене жалю усвідомлення того факту, що "добра стара справа" є втраченою назавжди, а слава Шотландії має поступитися місцем її інтересам" [273, с. 84].

Вальтер Скотт бачить минуле, як таке, що є реалізованим і прожитим. При цьому важливо зауважити, що відтворюючи минуле, Скотт не уславлює якийсь стабільний соціальний устрій – минулий або теперішній. Для письменника історія є динамічною картиною постійних змін. Він наголошує на зростанні, на народженні теперішнього з минулого, на прогресі у широкому сенсі – тож загалом це оптимістичне бачення еволюційного розвитку. Однак ідея прогресу нерідко супроводжується відчуттям ностальгії за втраченими цінностями, властивими простішим суспільним формаціям: гідністю, шляхетністю, честю, військовою майстерністю, героїзмом. Головне завдання сучасності, за Вальтером Скоттом, полягає в тому, щоб розпізнати в минулому ці чесноти, відмежувати їх від пороків та за їхньої допомоги пристосуватися до нового суспільного порядку.

### 1.2.1.2. Вікторіанський історичний роман

Повага до жанру історичного роману зберігається протягом більшої частини вікторіанського періоду – усі провідні романісти доби зверталися до написання історичних творів. Примітно, що історія приваблює не лише вікторіанських письменників, а й поетів: "За цієї епохи поети менш знані [...] спеціалізувалися на середньовічних та ренесансних декораціях, та небагато хто з поетів провідних зміг утриматись від принаймні однієї спроби створити історичну драму [...]. Не задовольняючись ідеєю відродження шекспірівської історичної п'єси, поети створювали нові пляшки для старого вина" [290, с. 29].

Нерідко саме історичні романи ставали найбільш відомими творами у доробку вікторіанських письменників. Це почасти можна пояснити поважністю жанру для школярів, адже історичні романи, завдяки впливовій аргументації Т. Карлайла [251, с. 253], розглядалися як такі, що мають значний виховний потенціал.

Популярність вальтерскоттівських романів була не єдиною причиною зростання інтересу до історії та його виразу у художній формі. Розширення Британської імперії та спричинене цим процесом посилення відчуття національної ідентичності, індустріалізація, яка зумовила швидкі соціальні та культурні зміни, протягом ХІХ ст. сприяли інтенсифікації інтересу до національної історії та до минулого взагалі і, відповідно, – популярності жанру історичного роману.

Крім того, активний розвиток таких напрямів та рухів, як неоготика в архітектурі, Братство прерафаелітів у живопису, угруповання "молода Англія" на чолі з Бенджаміном Дізраелі в політиці, "оксфордський рух" у релігії дає змогу говорити про вікторіанський період, як про добу медієвізму. Ідейною основою

вікторіанського медієвізму стають праці Томаса Карлайла "Минуле та теперішнє" (*Past and Present*, 1843) та Джона Раскіна "Камені Венеції" (*The Stones of Venice*, 1851–1853).

Історія за часів вікторіанства потрапляє в центр уваги науковців та становить предмет численних академічних досліджень, а історіографія справляє відчутний формуючий вплив на провідних вікторіанських історичних романістів. Зростанню авторитету й популярності історичної романістики у вікторіанський період сприяє, зокрема, історична праця Томаса Бабінгтона Маколей "Історія Англії" (*History of England*, 1849–1855)<sup>1</sup>.

Британський державний діяч, історик та літератор Т.Б. Маколей присвячує п'ять томів свого дослідження історії Англії від "славної революції" до смерті короля Вільгельма III, короткому періоду з 1688-го по 1702-й роки. Праця стає напрочуд популярною, видається рекордними тиражами, перекладається майже всіма європейськими мовами. Водночас твір викликає полеміку, позаяк автор суттєво переглядає усталений погляд на деякі події національної історії. Поза тим, історика звинувачують у необґрунтованості та безапеляційності суджень; за відомим висловом Карла Маркса, Маколей є "систематичним фальсифікатором історії", котрий "по можливості "замащує" факти" (К.Маркс Капітал, Т.1 гл.24).

Маколей є головним пропагандистом т.зв. "вігської історіографії", чи інакше – "вігської інтерпретації історії" [247], згідно якої "Славна революція" є кульмінацією англійської історії, моментом, коли темне феодальне минуле поступилося місцем гармонійному розвитку індустріальної та комерційної епохи. Поза

---

<sup>1</sup> Слід зауважити, що Т.Б. Маколей, у свою чергу, визнає вплив і висловлює пошану Вальтеру Скотту.

тим, з точки зору "вігської інтерпретації історії" минуле є прологом до теперішнього.

Маколей дуже пишається англійською конституцією та поділяє з багатьма вікторіанцями захоплення матеріальним прогресом у XIX ст. Він обстоює ідею про те, що Англія не має потреби в революції французького зразка завдяки державній завбачливості в 1688 році. "Історія Англії", між іншим, відзначається блискучою літературною майстерністю, оригінальним вишуканим стилем, який у подальшому справить відчутний вплив на англомовну публіцистику.

Критична полеміка навколо історичного роману значною мірою визначалась також концепцією історії Т. Карлайла, який наголошував на перевазі факту над вимислом: "Історія, в решті-решт, – це справжня Поезія; Реальність, за умови правильної інтерпретації, є значнішою, ніж Література" [252, с. хііі].

Таким чином, реалістичний історичний роман вікторіанської доби був націлений на відтворення історичної правди, на фактологічну достовірність. Нерідко на перший план у вікторіанському історичному романі виходить висвітлення нагальних актуальних проблем сьогодення. Слід зазначити також наявність ідеологічного призначення, певну тенденційність та дидактизм, притаманні вікторіанським історичним романам.

Британський літературознавець Е. Сандерс (Andrew Sanders) у роботі "Вікторіанський історичний роман 1840–1880 pp." (*The Victorian Historical Novel 1840 – 1880*) обстоює думку, що визначальною у вікторіанському історичному романі була ідея прогресивного поступу від минулого до теперішнього, загальна тенденція бачити в минулому "недовершену" версію теперішнього [433, с. 30].

Автори вікторіанських історичних романів здебільшого відштовхувались від вальтерскоттівської моделі. Слідом за Вальтером Скоттом історичні романісти зверталися до різноманітних періодів британської та європейської історії. У більшості творів масштабні історичні події, як і у романах Скотта, відбуваються переважно поза сценою, але відчутно позначають собою світ, в якому існують фікціональні персонажі. Реальні історичні особистості також з'являються, як правило, на другому плані.

Першими послідовниками Вальтера Скотта у 1830–1840-х рр. були Дж. П. Р. Джеймс, В. Г. Ейнсворт та Е. Бульвер-Літтон.

У 1829 році **Джордж Пейн Рейнсфорд Джеймс** (1799–1860) публікує свій перший історичний роман "Рішельє" (*Richelieu: A Tale of France*, 1829) з імпліцитною присвятою Скоттові<sup>1</sup>. Сам Вальтер Скотт, прочитавши роман, радить Джеймсові професійно взятися за літературну творчість. Відтак протягом наступних тридцяти років своєї письменницької кар'єри Дж. П. Р. Джеймс щороку видаватиме два-три, переважно кількатомних, романи. У сучасному оксфордському довіднику з англійської літератури зазначено: "Дж. П. Р. Джеймс написав історичних романів більше, ніж хто-небудь у змозі порахувати" [467, с. 483]. Усі романи Джеймса користувались читацькою популярністю у свій час, проте надмірна продуктивність очевидно зашкодила довгочасній репутації письменника.

Окрім історичних романів, значну частину доробку Джеймса складають наукові дослідження. Найбільш відомою історичною

---

<sup>1</sup> На початку роману Дж. П. Р. Джеймс, не називаючи імені майстра, якому присвячує свій твір, зазначає: "Ваше ім'я є надто значним, щоб легковажно його використовувати, отже я не ставлю його в заголовку цієї сторінки" [337, с. 3].

працею є "Історія лицарства" (*The History of Chivalry*, 1830). Дж. П. Р. Джеймс звертається до вивчення лицарства у відповідь на запит вікторіанського суспільства, в якому ідеали лицарства усіляко популяризувались та використовувались як орієнтир джентльменського кодексу честі, що набув особливого значення в умовах зростаючої індустріалізації, комерціалізації суспільства та розширення середнього класу.

Наскрізний образ "самотнього вершника"<sup>1</sup>, який з'являється на початку багатьох творів Дж. П. Р. Джеймса, вочевидь є відлунням лицарських, зокрема, "артурівських" романів. Джеймс наполягає на тому, що лицарство слід вивчати не як інституцію, а як своєрідний дух – "цей великий та благородний принцип, якому немає іншого імені, ніж "Дух Лицарства" ("Spirit of Chivalry") [338, с. 15]. Аналізуючи цю тезу в контексті історичної романістики Джеймса, А. Флейшман висловлює критичну заувагу: "Джеймсові вдається ігнорувати дискредитуючі історичні факти, пов'язані з інститутом лицарства та зображувати своїх героїв не у світлі їхньої історичної ситуації, а у вічному світлі квазірелігійної підтримки аристократичних норм. Подібний неісторичний погляд характерний і для багатьох замаскованих під історичні романів, які донині залишаються в літературі: замість універсальї літератури, нам пропонують абсолютні цінності соціальних та етичних систем" [290, с. 32].

Не менш популярним, аніж Дж. П. Р. Джеймс, автором численних історичних романів у цей період був

---

<sup>1</sup> Книжка С. М. Елліса, присвячена дослідженню творчості Джеймса, має промовисту назву: "Самотній вершник, або життя та пригоди Дж. П. Р. Джеймса" (*The Solitary Horseman, or, The Life and Adventures of G. P. R. James*) [284].

**Вільям Гаррисон Ейнсворт** (1805–1882). Серед найвідоміших творів письменника – т.зв. "Ланкаширські романи": "Ланкаширські відьми" (*The Lancashire Witches*, 1848), "Мервін Клайтероу" (*Mervyn Clitheroe*, 1857), "Летомська ліга: повість про громадянську війну у Ланкаширі" (*The Leaguer of Lathom: a Tale of the Civil War in Lancashire*, 1876), які загалом охоплюють чотири століття англійської історії. Найкращими в доробку В.Г. Ейнсворта також вважаються історичні романи "Джек Шеппард" (*Jack Sheppard*, 1839), "Лондонський Тауер" (*The Tower of London*, 1840), "Гай Фокс" (*Guy Fawkes*, 1841), "Старий Сент-Пол" (*Old St Paul's*, 1841), "Віндзорський замок" (*Windsor Castle*, 1843).

Місце В.Г. Ейнсворта серед вікторіанських історичних романістів окреслюється завдяки т.зв. "топографічним" історичним романам на зразок "Собору Паризької Богоматері" Віктора Гюго. Показовим прикладом такого "топографічного" роману в доробку письменника є "Лондонський Тауер". Художня своєрідність цього твору полягає, насамперед, у композиційному принципі, за яким не опис виступає наративним контекстом, а наратив створює контекст для опису. Іншими словами, письменник ставить у центр оповіді історичний артефакт – архітектурну споруду та наповнює її персонажами – як вигаданими, так і історичними, – вибудовуючи декорації із фактуального матеріалу. Наміром письменника було "створити низку таких епізодів, які б дали змогу невимушено представити кожен релікт давньої будівлі – її вежі, каплиці, зали, кімнати, брами, арки та підйомні мости, – не залишивши жодної частини непроілюстрованою" [208, с. ix].

Слід зауважити, що успіх історичних романів В.Г. Ейнсворта не був незмінним. Історики критикували змішання факту та вимислу в його романах, виражаючи занепокоєння тим, що подекуди надто

віддалена від історичної достовірності художня інтерпретація образів історичних персонажів сприймається широкою читацькою аудиторією як фактуальний матеріал, як наприклад, романтизований образ розбійника Діка Турпина в романі "Руквуд" (*Rookwood*, 1834). Водночас деякі реальні події викривляються в художніх творах, тяжіючи до форм готичного роману, приміром, процес над "ланкаширськими відьмами" у 1612 році [409, с. 61–62].

Уже наприкінці XIX століття В.Г. Ейнсворту закидатимуть відсутність гумору та недостатню виразність образів. Сучасний літературознавець С.Т. Джоші (S.T. Joshi) назвав доробок Ейнсворта "приголомшливою сукупністю похмурих та нечитабельних романів" [346, с. 195]. А за оцінкою Н. Мак'юена (Neil McEwan), Дж. П. Р. Джеймс та В. Г. Ейнсворт – "слабкі, після Скотта, у своїх спробах відтворення минулого та навіть ще слабкіші, як сучасники Діккенса, у тому, що вони мають повідомити своєму часові. Цим вони відрізняються від багатьох вікторіанських історичних романістів, які тісно пов'язували історію з проблемами сучасності" [391, с. 5].

Модель історичних романів **Едварда Бульвер-Літтона** (1803 – 1873) є дещо складнішою, ніж у Дж. П. Р. Джеймса та В.Г. Ейнсворта. Першою, щоправда не дуже успішною, спробою в історичному жанрі став його четвертий роман "Девере" (*Devereux*, 1829). Наступні ж історичні романи письменника користуватимуться великою популярністю серед вікторіанських читачів.

Е. Бульвер-Літтон демонструє вражаючу ерудицію як у самих текстах, так і у передмовах та коментарях до творів. Він є першим вікторіанським письменником, який звертається до відтворення італійської історії – теми, що набуватиме дедалі більшої популярності. Роман "Останні дні Помпеї" (*The Last Days of Pompeii*,

1834) здобуває репутацію одного з небагатьох в англійській літературі XIX ст. історичних романів, в якому майстерно відтворено греко-римський період<sup>1</sup>.

В історичних романах Е. Бульвер-Літтона "антикварність", повчальна героїка минулого подаються у своєрідному співвідношенні з теперішнім. Сам письменник зазначає, що його наміром є "точно зображення людських пристрастей та людського серця – незмінних за всіх часів!" [240, с. xiv]. Однак Бульвер-Літтону бракує вальтерскоттівського відчуття історичної унікальності відтворюваної епохи, і як наслідок, його римляни, середньовічні італійці та середньовічні англійці ледве відрізняються один від одного [448, с. 42].

Історична романістика Бульвер-Літтона позначена певною тенденційністю у вікторіанському дусі. З одного боку, ностальгія за втраченим минулим, яка виявляється вже в назвах романів через наскрізне повторення слова "останній": "Останні дні Помпеї", "Свобода без закону, або останній римський трибун" (*Rienzi, The Last of The Roman Tribunes*, 1835), "Останній барон" (*The Last of the Barons*, 1843), "Гарольд, останній саксонський король в Англії" (*Harold, the Last of the Saxons*, 1848). З іншого боку, Бульвер-Літтон декларує свою віру в стійкі надійні цінності й чесноти прогресивних англійців.

Подібне поєднання ностальгії та прогресивізму, властиве й Вальтеру Скотту, й іншим авторам, відбиває перехідний характер 1-ї пол. XIX ст. "Як і Скотту, Бульвер-Літтону не вдається розв'язати свій власний внутрішній конфлікт між емоційним консерватизмом та інтелектуальним лібералізмом. Бульверівські великі герої – Ворвік,

---

<sup>1</sup> У цьому зв'язку відзначають також романи В. Пейтера "Марій-епікуреєць" (*Marius the Epicurean*, 1885) та Ч. Кінгслі "Гіпатія" (*Hypatia*, 1853).

Гарольд, Рієнці – це реакціонери, котрі намагаються опиратися змінам та повернутись до минулого. [...] Його симпатія на їхньому боці. І все ж таки Бульвер визнає, що справжній благотворний прогрес відбувається завдяки сильним, неідеалістичним, практичним людям, добре пристосованим до свого часу – таким, як-от Едвард IV, Вільгельм Завойовник, Рішельє та Наполеон. Він вірить у Прогрес, але не любить тих, хто його здійснює. Він високо цінує моральність, проте визнає, що благо зрештою народжується завдяки тим, хто нехтує нею. Він любить свободу, проте захоплюється сильними, майже деспотичними правителями" [272, с. 71].

Бульвер-Літтон нерідко використовує історичні декорації для того, щоб проілюструвати свої політичні погляди, як наприклад у романі "Гарольд, останній саксонський король в Англії". Американській дослідник Кертіс Дал (Curtis Dahl) розглядає Бульвер-Літтона як письменника насамперед політичного, і навіть пропонує вирізнити політичний історичний роман як окрему форму історичної художньої літератури, якнайкраще представлену в доробку саме Бульвер-Літтона [272, с. 61].

Якщо історична романістика 1830-х – 1840-х років розвивається ще під дуже відчутним впливом Вальтера Скотта, то вже від середини XIX ст. жанр поступово трансформується, одночасно зі значною популяризацією втрачаючи найкращі риси, властиві вальтерскоттівській моделі.

Помітною постаттю в англійській літературі 1850-х – 1860-х років є **Чарльз Кінгслі** (1819–1875), зокрема, відомий як автор історичних романів "Гіпатія" (*Hypatia*, 1853), "Уперед, на Захід!" (*Westward Ho!*, 1855) та "Геревард: останній англієць" (*Hereward the Wake, Last of the English*, 1866). Особисті погляди Чарльза Кінгслі

щодо історії, проілюстровані в його романах, в основному збігалися з поглядами, поширеними у вікторіанському суспільстві, і загалом відповідали читацьким смакам.

Найбільшу серед творів письменника популярність здобув роман "Геревард: останній англієць" – історія Гереварда, ватажка повстання англійців проти нормандського володарювання. Історія в романі Ч. Кінгслі міфологізується, а Геревард перетворюється на одну з найбільш романтичних постатей англійської середньовічної історії. Промовистим є портрет героя: "Його обличчя вирізнялось надзвичайною красою, попри те, що підборіддя було надто довгим та важким, а очі мали вираз дивний і майже зловісний, позаяк одне з них було сірим, а інше блакитним" [351, с. 38]. "Геревард" значною мірою сприяв шаблонно романтизованому та міфологізованому відтворенню історії, яке набуватиме дедалі більшого поширення в історичних романах пізньовікторіанського періоду, загрожуючи історичному роману небезпекою його перетворення на жанр масової літератури. Однак, завдяки тому, що практично всі значні вікторіанські письменники робили свій внесок якщо не в розвиток, то в підтримку історичного роману, жанр витримав випробування популярністю.

Особливе місце в історії жанру посідають історичні романи Чарльза Діккенса та Вільяма Мейкпіса Теккеря.

Романи **Чарльза Діккенса** "Барнебі Радж" (*Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of Eighty*, 1841) та "Повість про двоє міст" (*A Tale of Two Cities*, 1859) мають всі типологічні жанрові характеристики історичного роману. Обидва романи відтворюють революційні події: у першому – це бунт лорда Гордона<sup>1</sup> у Лондоні 1780 року, а в

---

<sup>1</sup> Gordon Riots.

другому – події у Лондоні та Парижі періоду Великої Французької революції.

Помітною особливістю діккенсівського способу відтворення історії є виразність в його історичних романах актуальних політичних референцій та натяків на сучасні авторові події, зокрема, на чартистський рух. Подекуди письменник експліцитно наголошує на паралелях та зв'язку з сучасною йому епохою, як наприклад, на початку "Повісті про двоє міст": "То був найкращий час, то був найгірший час, то був вік мудрости, то був вік дурости, то була епоха віри, то була епоха невірства, то була година світла, то була година тьми, то була весна надії, то була зима безнадії; попереду у нас було все, попереду у нас не було нічого; ми всі простували на небо, ми всі простували в зовсім інший бік, – одно слово, період був остільки подібний до нашого часу, що дехто з найгаласливіших авторитетів його наполягав на тому, що його треба приймати, як мірку для порівняння, і в доброму, і в лихому, тільки в найвищому ступені" [97, с. 3].

Акцентуючи увагу на імпліцитному теперішньому плані та на інтерпретації сучасних алюзій в історичних романах Діккенса, дослідники нерідко применшують значення в них, власне, історичного аспекту. Недооціненим при цьому залишається такий найважливіший аспект діккенсової історичної романістики, як комплексне бачення закономірностей та історичних соціальних змін.

Як історичний романіст Чарльз Діккенс наслідує Вальтера Скотта, зокрема, відновлює рівновагу часової перспективи, тобто збалансоване співвідношення минулого й теперішнього, встановлене в романістиці Скотта, але не завжди наявне у творах його перших послідовників. Відтворюючи картину минулого, Діккенс, подібно до

Скотта, змішує антикварність з прогресивізмом. Ці обидва аспекти складають підґрунтя роману "Барнебі Радж".

Історична подія у фокусі роману "Барнебі Радж" – антикатолицькі масові заворушення, що стали найбільш руйнівними в Англії у XVIII столітті. Діккенс зображує гордонівський бунт не як державний заколот або переворот, а насамперед як погром. У передмові до твору автор чітко прокреслює ту лінію, що пов'язує історичну подію із сучасністю, а саме релігійну демагогію, в якій Діккенс вбачає значну загрозу для суспільства свого часу. Бунт лорда Гордона – "гарний урок майбутнім поколінням. Гасла, котрі ми помилково називаємо релігійними, охоче декларуються людьми, в яких немає ніякого бога і які у своїй повсякденній діяльності нехтують найелементарнішими вимогами моральності та справедливості. Такі "релігійні" бунти спричинені нетерпимістю й жагою насильства, вони є позбавленими сенсу й жорстокими, вони просто – вибухи вкоріненого фанатизму! Цьому вчить нас Історія" [277, с. 11].

Наголошуючи на слові "Історія", написаному з великої літери, Діккенс виводить проблему на узагальнений рівень, бачить її у широкій перспективі. Історичні події, описані в романі, письменник співвідносить не стільки з чартистським рухом або ж іншими заворушеннями вікторіанських часів, скільки з анархічними тенденціями в сучасній цивілізації взагалі.

Примітно, що в романі "Барнебі Радж" Діккенс критично зображує такі недоліки соціальної системи, які здебільшого вже були реформовані на момент написання роману, що робить подібне відтворення суто "історичним". Роман Діккенса у своєрідний спосіб уславлює перемогу сучасного прогресу над "старими часами",

відбиваючи просвітницьке бачення історії, характерне також і для вікторіанського прогресивізму.

В історичних романах Діккенса – потужне відчуття переходу, відходу у минуле старої Англії. "Ставлення Діккенса до минулого є одним із найбільш складних у столітті, яке зазвичай висловлювало своє занепокоєння з приводу змін через різноманітні форми ностальгії. Яким би видатним реформатором Діккенс не був, в нього немає неприйняття "антикварної" спадщини. "Крамниця старожитностей", тією чи іншою мірою, з'являється в усіх романах Діккенса. [...] Але Діккенс не приймав реакційний містицизм, який часто асоціювався з нею" [290, с. 108]. Позиція Діккенса обумовлена неоднозначністю перехідної епохи – періоду формування складного комплексу вікторіанських цінностей та ідей.

Історизм роману "Барнебі Радж" виявляється не стільки через відтворення окремого історичного періоду та його співвіднесення з сучасною авторові добою, скільки через узагальнене символічне втілення специфічного характеру перехідного моменту історії англійського суспільства. Разом із детальним зображенням історії Англії кінця XVIII ст., "Барнебі Радж" демонструє таку важливу характеристику історичної прози, як відтворення життя людей історично, тобто у світлі формуючого впливу минулого. "Барнебі Радж" є романом історичним, позаяк у центрі зображення тут є сам процес історичних змін.

Домінуючим у романі є не стільки оптимістичне бачення минулого згідно з вікторіанським концептом прогресу, і не стільки ностальгійний опір змінам (зміни тлумачаться автором як неминучі та постійні), скільки відчуття значного вантажу, який потрібно зрушити у прагненні змінити минуле.

Історичні романи "Барнебі Радж" та "Повість про двоє міст" позначені тематичною єдністю. В останньому Діккенс у своєрідний спосіб міфологізує історію, вибудовуючи з події певну міфічну модель з метою проілюструвати її вплив на життя як соціальних груп, так і окремих індивідів. Тут слід відзначити, що діккенсова "Повість" є одним із перших історичних романів, що в ньому основним рушієм подій виступають соціальні групи. Водночас письменник фокусує увагу й на окремих індивідуальних образах. Приміром, центральний персонаж Чарльз Дарней за усіма характеристиками є типовим "веверлієвським" героєм. Діккенс "приймає від Скотта тему приватної особистості, яка опинилася, попри свою волю та наміри, у великому історичному русі" [368, с. 97].

"Повість про двоє міст" написана під впливом "Історії французької революції" Томаса Карлайла. Зокрема, суголосним карлайлівському в романі Діккенса є біблійне, пророче бачення процесу відновлення, що безперервно діє в історії.

Пошану Карлайлові Діккенс віддає вже на перших сторінках роману, зазначаючи в авторській передмові: "Я лестив собі надією, що мені вдасться внести дещо нове в зображення тієї грізної епохи, змалювавши її у доступній для широкого читача формі, адже, що стосується її філософського розкриття, навряд чи можливо додати що-небудь до визначної книги містера Карлайла [276, с. 7].

У "Повісті про двоє міст" Діккенс розгортає бачення революції як міфу про відродження, показуючи в романі шлях не лише окремої людини, а й всього суспільства, що просувається через страждання, хаос та жертви до переродження.

Письменник не висловлює ні схвалення, ні засудження революції, не пропонує прямих оцінок. Це – споглядальний та естетичний, радше ніж активний та політичний погляд на історію. У

романі революція подається як неминучий крах, однак, вона також є й щасливим поворотом, який надав нового життя мертвому суспільству.

**Вільям Мейкпіс Теккерей** посідає визначне місце в історії жанру англійського історичного роману, насамперед, як автор "Історії Генрі Есмонда" (*The History of Henry Esmond*, 1852) – одного з найзначніших історичних романів, написаних після Вальтера Скотта.

Георг Лукач звинувачував Теккерей у необмеженому скептицизмі, який заважає письменникові бачити будь-який сенс в історії. Однак, попри нерідко висловлюваний скепсис та іронію, постійне повернення Теккерей до історичної тематики в художніх творах, до питань історії в критичному доробку, засвідчує настійний інтерес автора "Ярмарку суєти" та "Генрі Есмонда" до пошуку сенсу й значення історії. Серйозність інтересу Теккерей до минулого виявляє себе у творах, в яких автор звертається до проблем, що стосуються ролі особистості в історії, дії причинно-наслідкових зв'язків, випадковостей та іронії історії.

В історичних романах Теккерей відтворення минулого не обмежується лише звичаями та декораціями, аристократичними іменами та несподіваними поворотами долі. Важливою є прискіплива увага до всіх соціальних прошарків та різноманітних інституцій.

Теккерей продовжує й робить значний внесок у традицію школи культурної історії, що має особливу вагомість і в сучасній історіографії. Інтерес Теккерей до культурної історії, у свою чергу, є відгуком письменника на стрімкий розвиток вікторіанської історіографії і, зокрема, на праці Томаса Маколея, як уже зазначалося вище, одного з найбільш впливових та успішних вікторіанських соціальних істориків.

"Історія Англії" Т.Б. Маколея, перша частина якої вийшла наприкінці 1848 року, сягнула не меншого рівня популярності, ніж тогочасні історичні романи, у тому числі й "Ярмарок суєти", що вийшов у світ кількома місяцями раніше. Наступний історичний роман Теккерей, який з'явиться у 1852 році, стане своєрідним змаганням із Маколеєм, спробою письменника повернути дещо втрачений інтерес читацької аудиторії до художньої історичної прози. "Історія Генрі Есмонда, есквайра, полковника служби її Величності королеви Анни, написана ним самим" (*The History of Henry Esmond, Esq. A Colonel in the Service of Her Majesty Q. Anne: Written by Himself*, 1852) виходить в розкішній палітурці, в типографському оформленні "під давнину", з антикварними затемненнями та потертістю, приваблюючи читачів уже самим зовнішнім виглядом. Книга оповідає історію героя, яка розгортається на тлі бурхливих подій в Англії кінця XVII – початку XVIII століть – періоду англійської Реставрації та правління королеви Анни.

Взаємовідносини Теккерей й Маколея, безперечно, виходять за межі конкуренції двох успішних літераторів та стосуються, насамперед, спільних ідей і поглядів щодо історії, історіографії та історичної романістики. Не випадково, роман "Генрі Есмонд" написаний у формі "Історії" за моделлю праці Маколея. У своїх листах Теккерей зазначає, що робота над "Історією Генрі Есмонда" для нього є настільки ж важкою, наскільки для Маколея була робота над "Історією Англії" [462, с. 38]. Теккерей прагне досягнути точності й переконливості історика, у той час як сам Маколей широко залучає методи й прийоми художньої літератури, апелюючи до читацької уяви.

Теккерей із однаковим скептицизмом оцінює як минуле, так і теперішнє. Його позиція щодо минулого в "Генрі Есмонді"

виявляється як амбівалентна суміш ностальгії та критичного неприйняття. У цьому відношенні роман Теккерея контрастує з працею Маколея, оскільки досліджує ті вади й пороки, які вікторіанська доба отримала у спадок від минулого. З одного боку, Англія, безперечно, встала на шлях прогресу, але з іншого – перетворилась на "ярмарок суєти". "Генрі Есмонд" не є епічним уславленням героїчного минулого нації, а натомість – критичним відтворенням XVIII століття й століття XIX як його продовження. Теккерей розвінчує "вігську інтерпретацію історії" як один із міфів вікторіанської епохи.

Узагалі "Генрі Есмонд" в ідейному сенсі не є типовим вікторіанським романом. Також існує думка, що "Есмонд" не є й романом історичним, позаяк основним центром зображення в ньому виступає не стільки історія, скільки кохання [309, с. 159–160]. На наш погляд, однак, саме вихід за межі суто історичного контексту й тематики робить роман Теккерея історичним романом. Особиста історія вплітається в історію в широкому значенні, і це співвідношення приватного та окремого із суспільним та загальним уможливорює прочитання "Генрі Есмонда" як одного з найзначніших англійських історичних романів. Тут можна побачити зв'язок теккерейвського концепту історії й особистості з концепцією В. Скотта.

У широкій перспективі Теккерей співвідносить історію з двома іншими реальностями – із життям суспільства та з життям окремої людини. "Есмонд" посідає визначне місце в традиції англійського історичного роману завдяки прагненню до універсального в концептуалізації історії, тенденції до зміщення фокусу з історичних подій до бачення "одвічного", втіленого чи-то в константах повсякденного життя, чи-то в особистих почуттях та стосунках.

Есмонд – герой зі схильною до рефлексії свідомістю – намагається осягнути значення історії й свого власного досвіду. "Есмонд є одним із перших у літературі героїв – за ним слідуватимуть Марлоу, Стрезер та Марсель, – що осмислюють та роблять спробу скласти до купи, на зразок митця, фрагменти досвіду, розкидані навколо них анархічним світом. Будуючи роман у формі мемуарів, написаних Есмондом у відставці, Теккерей увиразнив перцепційну структуру його світу: з одного боку, злочини та безглуздя історії, осмислені з позиції Просвітництва; з іншого боку, синтезуюча уява інтелектуала або митця, близька до тієї, що з'явиться в модерністській літературі. Теккерей стоїть на помежів'ї класичного та модерного історичного роману, позаяк він нарешті артикулює міф ХІХ століття про світ та "я", про історію та свідомість" [290, с. 145–146].

Близьким до історичного роману принципово нового типу, власне, до постмодерної історіографічної художньої прози є роман "Ярмарок суєти" (*Vanity Fair*, 1848).

Історичний стрижень, навколо якого розгортаються події роману – наполеонівські війни, а надто, останній великий бій і велика поразка французького імператора – битва при Ватерлоо 18 червня 1815 року. Серед літературознавців немає єдиної думки щодо того, чи можна вважати "Ярмарок суєти" романом історичним, позаяк значні історичні події, до яких апелює твір, для Теккерей є не чим більшим, як ще одним проявом "суєти". Водночас, віднести цей твір до історичної прози дає змогу наявність таких типових рис історичного роману, як втручання історії в романний сюжет, зв'язок історії та долі персонажів, детальне зображення побуту та звичаїв, відтворення численних прикмет історичного часу.

На наш погляд, "Ярмарок суєти" є історичним не стільки в традиційному, скільки в сучасному значенні. Такі риси, як

демонстративна суб'єктивність оповіді, значне поглиблення художнього психологізму, скептицизм, іронічна позиція автора та, головню, специфіка відтворення історії в "Ярмарку суєти" істотно наближує роман Теккерея до історіографічного роману кінця XX – початку XIX ст.

Автор "Ярмарку суєти" не нехтує історичною достовірністю. Окрім точних деталей та фактів у романі показано вплив значних історичних подій на життя суспільства. Центральна історична подія – битва при Ватерлоо – стала зворотним моментом у житті більшості персонажів роману, й так чи інакше залишила відбиток у свідомості кожного з них, змінила їхні долі та характери. Сам сюжет іронічно мовби впливає з події: "Таку самоту й муки терпіло це ніжне серденько [Емілії], коли в березні 1815 року Наполеон висів на берег у Каннах, Людовік XVIII утік, уся Європа захвилювалася, фунт упав, і старий Джон Седлі збанкрутував" [181, с. 159].

У романі немає батальних сцен. Про велику історичну подію автор повідомляє стримано, лаконічно, на протипагу поширеним у тогочасній літературі пафосним і романтизованим описам. Грандіозна баталія в романі Теккерея стає якнайкращим тлом для зображення суєти й марнославства дрібних людей.

Епохальна подія лише відбивається луною в світських англійських салонах, а її картина подається не очима очевидця: "Усі наші приятелі брали участь у цій великій сутичці і билися, як належить чоловікам. Цілий день, поки жінки молилися за десять миль від поля битви, безстрашна англійська піхота зустрічала й відбивала шалені атаки французької кінноти. Ворожі гармати, гуркіт яких чутно було в Брюсселі, нищили лави англійців, падали вбиті, але ті, що лишилися живими, ще завзятіше ставали плече до плеча. Надвечір ненастанні атаки, які вони так мужньо зустрічали й відбивали, почали

слабнути. Або французи мали ще якихось ворогів, крім англійців, або готувалися до останнього удару. І ось нарешті той удар почався: на пагорб Сен-Жан рушили колони імператорської гвардії, щоб одним ударом змести англійців з височини, яку ті тримали цілий день; незважаючи ні на що, немов не чуючи гуркоту артилерії, що метала на них смерть з англійських позицій, темні хвилясті колони підступали все ближче. Вони вже майже досягли вершини, коли раптом почали вгинатись і розпадатися. Тоді спинились, усе ще грудьми до пострілів. І тут англійські полки ринули вперед зі своїх позицій, звідки ворогові так і не пощастило їх вибити, а гвардія повернулася і кинулася тікати" [181, с. 283–284].

Таким чином, у "Ярмарку суєти" Теккерей не описує історичну подію, а, насамперед, досліджує її відбиток на приватних життях. Письменник дає можливість читачам відчувати, як історія "проживається" тими, хто не бере безпосередньої участі в масштабних подіях, але на кого ці події справили прямий вплив. Хоча у Теккерей є можливий і зворотній іронічний варіант: окремий індивід, який є іграшкою випадку, може стати мимовільним "творцем історії".

Важливою особливістю історичних романів Теккерей є рисою, що споріднює ці твори з історіографічним романом помежів'я ХХ – ХХІ ст. є відтворення повсякденного життя як частини історії. Історія виявляє себе не на полі бою, а коли раптово втручається в побут звичайних людей. Завдяки подібним моментам, коли зовнішня реальність перетворює суб'єктивний досвід, "Ярмарок суєти" можна вважати виразно історичним романом. При цьому характерно, що історичне в романі Теккерей не збігається з універсальним, домінуючим у творі еклезіастовим поглядом на присутню незмінну природу людини. Ця своєрідна риса теккерейського історизму також наближує його до сучасного історіографічного роману.

У пізньовікторіанський період модель історичного роману зазнає певних змін. Насамперед змінюється співвідношення публічного та особистого, значних особистих подій та відгуку на ці події з боку окремих персонажів. Якщо в романах від Скотта до Діккенса та Теккерея історичне тісно спліталось з індивідуальним, то у найбільш типових історичних романах 2-ї пол. XIX ст. індивідуальне відокремлюється, стає автономним, а відтак історичні обставини перетворюються на тло або загальну рамку. Зовнішній світ уже має значно менший вплив на свідомість, хоча атмосфера часу та соціокультурні історичні референції відтворюються з неменшою точністю, ніж раніше.

Основні тенденції пізньовікторіанського історичного роману якнайкраще проявляються в політичній та в релігійній тематиці. Письменники переважно відтворюють епоху Французької революції та наполеонівських воєн і пропонують певну інтерпретацію та оцінку історичних подій, як правило, пов'язуючи їх із сучасністю. Різде неприйняття революції демонструє **Ентоні Троллоп** у романі "Вандея" (*La Vendée: An Historical Romance*, 1850). **Елізабет Гаскелл** у романі "Поклонники Сильвії" (*Sylvia's Lovers*, 1863), реалістично зображуючи народні протести в англійському місті Вітбі проти насильницької мобілізації під час наполеонівських воєн, проводить імпліцитну паралель з виробничими страйками вікторіанської доби. **Генрі Кінгслі** (Henry Kingsley, 1830–1876), молодший брат Чарльза Кінгслі, у романі "Мадемуазель Матильда" (*Mademoiselle Mathilde*, 1868) пропонує сентиментальний варіант бачення доби Французької революції. Його героїня є особистістю настільки вражаючою, що викликає захоплення в Марата та йде на гільйотину замість своєї сестри, подібно до Сідні Картона, героя діккенсового роману.

Герой пізньовікторіанських романів ніколи не поринає повністю у вир історичних подій. Натомість він стикається з цими подіями на шляху до самовизначення. Чимало пізньовікторіанських історичних романів написано у формі духовного квесту, подорожі, вмотивованій, як правило, релігійним імпульсом.

У цей період історичний роман зближується з романом філософським, і в результаті цієї взаємодії формується своєрідна нова форма – історичний "медитативний" роман. Герой такого твору осмислює не стільки питання історії, скільки загальні проблеми існування, а історичне середовище увиразнює універсальний характер подібних рефлексій. Ці романи здебільшого забарвлені елегійним та песимістичним звучанням. Осмислення релігійних та моральних істин не супроводжується піднесенням відчуттям духовного переродження.

Найбільш характерним та найбільш відомим історичним романом цього періоду є "Монастир та домашнє вогнище" (*The Cloister and the Hearth*, 1861) **Чарльза Ріда** (1814–1884).

Доля цього твору, як і багатьох інших вікторіанських історичних романів, була мінливою – значний успіх і популярність одразу по виходу в світ, але згодом відсунення на другий план і зрештою втрата репутації. Така ситуація почасти пояснюється широким залученням вікторіанськими письменниками популярних романних форм, як-от авантюрного, пікареского романів, пригодницьких "книжок для хлопчиків" ("boys' books") та ін., що значною мірою сприяло миттєвому успіху творів, але згодом перешкоджало віднесенню цих романів до категорії "серйозної" літератури.

У романі Чарльза Ріда, окрім вищезгаданих жанрових модифікацій, наявні такі типові риси пізньовікторіанського

історичного роману, як квест-подорож до Італії, осмислення проблем моральних та релігійних, сучасні алюзії.

"Монастир" з усією художньою переконливістю, виразно та яскраво відтворює історичний час. Події твору відбуваються у XV ст. в кількох європейських країнах – Голландії, Німеччині, Бургундії та Італії. Роман доволі детально відображає історичну своєрідність тогочасного побуту та людей.

Артур Конан-Дойль назвав роман "Монастир та домашнє вогнище" своїм улюбленим твором, "наймудрішим та найчудовішим з усіх коли-небудь прочитаних". А. Конан-Дойль коментує: "Деякі книжки є великими завдяки продемонстрованому в них інтелекту, а деякі – завдяки серцю, але я не знаю, де я міг би знайти іншу книжку, в який би так само поєднувались найвищі якості розуму та серця". Письменник відзначає "надзвичайну ясність та силу відтворення середніх віків у багатьох країнах та з багатьох точок зору", досконалу атмосферу, увагу до різноманітних аспектів життя та вражаючу точність деталей. "Коли ви озираетесь на цей широченний простір інформації, то відчуваєте, що перед вами не просто книжка, а квінтесенція цілої бібліотеки, яку ви прочитали" [257].

Основу сюжетної колізії роману Чарльза Рида складає драматична історія стосунків батьків майбутнього вченого гуманіста Еразма Роттердамського – історія здебільшого вигадана письменником, аніж така, що підтверджена фактуальним матеріалом, позаяк надійних відомостей щодо ранньої біографії Еразма відчутно бракує. Конфлікт роману розгортається переважно в морально-психологічній та соціальній площинах і центральною в ньому є тема боротьби між обов'язком чоловіка перед родиною та обов'язком релігійним.

Спираючись на філософські концепції Френсіса Бекона та утилітаристів, Рід наголошує на первинності фактуального матеріалу у літературних відтвореннях будь-якого предмета, а надто історії. Готуючись до написання роману про Західну Європу XV століття, письменник прискіпливо вивчав численні історичні дослідження, присвячені цьому питанню [475]. "Науковий" підхід Чарльза Ріда до проблеми художнього відтворення історії є почасти його відгуком на поширення авторитету історичної теорії Т. Карлайла, зокрема, рішучим неприйняттям карлайлівського "медієвістського сентименталізму", благоговіння перед великими особистостями, та романтичного натхнення [242, с. 53–57].

Рід ставить за мету розповісти історію героїв звичайного життя, а також протипоставити існуючому міфу про середньовіччя справжню історію, засновану на фактах. У романі він розгортає живу, повну конкретних деталей та прикмет часу картину повсякденного життя пізнього середньовіччя. Свою позицію щодо відтворення історії письменник пояснює на початку роману:

"Не минає й дня на землі, коли б нічим не примітні чоловіки й жінки не зробили б великих діянь, не висловили б великих слів і не пережили б благородних страждань. Про цих невизначених героїв, філософів та мучеників ми багато чого так ніколи й не дізнаємося [...], а от про інших світове знання, можна сказати, спить: їхні життя та характери залишаються схованими від націй в анналах, де їх було зафіксовано. Читацькій загал не в змозі відчути їх, вони представлені настільки стисло та холодно [...].

Отже, записи про найважливіші істини постають мертвими літерами для простих людей. Письменники так багато залишають уяві, але небагато хто має цей рідкісний дар. Утім, саме тут

письменник може прислужитися публіці – як інтерпретатор" [419, с. 3].

Таким чином, Рід постулює, що уява історичного романіста має діяти як "інтерпретатор" історичних фактів.

Ідеї Чарльза Ріда щодо історії не обмежуються його інтересом до "неоспіваних" героїв. У романі "Монастир та домашнє вогнище" письменник висуває доволі критичні судження стосовно доби середньовіччя та Відродження. Завдяки цьому "Монастир" відбиває прогресивістську теорію історії більш відверто, ніж інші вікторіанські романи.

Чарльз Рід глибоко обізнаний зі специфікою історичного періоду, про який пише, однак, він тримає відчутну критичну дистанцію між своїм часом та середньовіччям. Письменник віддає перевагу тим літературним та історичним джерелам, в яких відчувається дещо антипатичне ставлення до сучасників, як-от у деяких працях Еразма та Монтеня.

Центральний персонаж "Монастиря" Герард, батько Еразма, є втіленням стереотипних вікторіанських чеснот. Він живе в п'ятнадцятому столітті, але, по суті, він – герой століття дев'ятнадцятого. Герард не є типовим представником своєї епохи, а втім, він викликає симпатію вікторіанського читача. Загалом роман Чарльза Ріда являє собою історію героя проти свого часу. Автор не ставить протагоніста у специфічний контекст перехідного історичного періоду. Рід зображує неминучі зіткнення людини з суспільством поза історичною перспективою.

На відміну від теккерейвського, героєві Ріда не потрібно переживати різні форми історичного досвіду аби побачити їхню марність: від початку й до кінця роману історія не має значення. Історичний світ в "Монастирі", попри всю яскравість й фактуальну

точність відтворення, не сприймається як такий, що має своє власне незалежне існування та цінність. І це – основна причина того, що роман Чарльза Ріда, здобувши популярність серед сучасників, так і не сягнув рівня визначного англійського історичного роману.

Єдиний історичний роман у творчому доробку Джордж Еліот – "Ромола" (*Romola*, 1863), з натхненням створений письменницею після її подорожі до Італії. На відміну від ранніх романів Еліот, дія яких відбувається в провінційній Англії, сюжетні колізії в "Ромолі" розгортаються у Флоренції XV ст. Така часова й географічна відстань є для письменниці необхідною об'єктивною дистанцією, котра дає їй змогу обміркувати складний процес історичних змін, що зумовили сучасний стан речей. Італія доби Відродження стає дзеркалом, в якому відображується вікторіанська Англія.

Відтворювана в "Ромолі" епоха – 1490-ті роки – є одним із найбільш драматичних моментів як в італійській історії, так і в історії західноєвропейського гуманізму взагалі. В її центрі – конфлікт між Медічі, покровителями мистецтв, та Джироламо Савонаролой, релігійним діячем, який проповідував заперечення гуманістичної культури. На тлі цього протистояння Джордж Еліот розгортає морально-психологічний конфлікт роману.

На відміну від Вальтера Скотта, реальні історичні постаті в романі Джордж Еліот є помітно менш значущими, ніж вигадані персонажі. У фокусі твору – доля дочки вченого гуманіста Барді – Ромоли та її чоловіка Тіто Мелеми. Ці образи є різноспрямованими: у той час як Ромола уособлює ідею морального самовдосконалення, Тіто є втіленням ідеї моральної помилки. Попри зіткнення двох полярних персонажів, Джордж Еліот уникає експліцитних дидактичних оцінок, характеризує героїв, насамперед, носія

негативного начала Тіто, через вчинки – з властивою реалістичному методу об'єктивною переконливістю.

Твір Еліот щільно насичений фактуальним матеріалом, історико-культурними референціями та відомостями, що взагалі є характерною особливістю пізньовікторіанського історичного роману. Написанню "Ромоли" передують глибокий екскурс в італійську історію XV ст. Письменниця ретельно вивчає численні історичні й літературні праці епохи Відродження, зокрема, роботи Дж. Нарді, П. Вілларі, Ж.-Ш. Сімонді, Н. Макіавеллі, А. Поліціано, листування Петрарки, твори інших визначних представників італійського Ренесансу.

Детально та історично достовірно відтворене соціальне середовище, в якому існують персонажі роману, є живильною основою їхнього життя, джерелом усіх ідей, цінностей та думок. Іншими словами, Джордж Еліот у своєрідний спосіб упроваджує у форму історичного роману свою концепцію художнього реалізму, зображуючи індивідуальні дії у соціальному контексті. Крім того, подібне відтворення середовища за допомоги історичної уяви є прикладом застосування індуктивного методу Огюста Конта, ілюстрацією позитивістського ідеалу залучення наукового мислення до соціальних проблем.

Стрижневою в "Ромолі" є проблема духовної еволюції особистості. Не знаходячи в гуманістичній філософії відповіді на питання, які її турбують, героїня опиняється під впливом аскетичної доктрини Савонароли. Та лише звільнившись від цього впливу, Ромола знаходить свій шлях, мета якого – служіння людям. Гуманізм є тим критичним критерієм, відносно якого оцінюється весь історичний досвід.

Сюжетна побудова роману Еліот символічно відбиває дуалізм відтвореної в ньому доби Відродження як, з одного боку, продовження середньовіччя, а з іншого боку, відродження культури античної. Шлюб та конфлікт Тіто Мелеми з Ромолою де'Барді є паралеллю до конфліктного поєднання ренесансної свободи й індивідуалізму з середньовічною набожністю й аскетизмом.

"Ромола", як і інші романи Джордж Еліот, ілюструє важливі для письменниці філософські ідеї та тези морально-психологічної теорії особистості. Зокрема, інтерпретація образу Савонароли, історичного персонажа, що справив найбільш глибокий вплив на розвиток Ромоли, є ключем до розкриття основного змісту моральної доктрини Джордж Еліот. Ставлення письменниці до цієї історичної постаті є неоднозначним, і такий амбівалентний погляд на роль Савонароли у духовному зростанні Ромоли та у суспільному житті Флоренції виявляє себе скрізь у романі.

Образ Савонароли – це насамперед образ людини з певними пороками й чеснотами. Його діяльність зумовлена прагненням служіння людству та, водночас, він керується особистими уподобаннями. Він вірить у свою місію але, разом із тим, нерідко сумнівається у собі. Савонарола проповідує цінності – подолання егоїзму та служіння людству, – котрі є важливою складовою гуманістичної системи й самої Еліот. Однак йому бракує людяності. Якщо його турбота про долю Флоренції й людства в цілому є щиросердною та зворушливою, то його релігійне проповідування забарвлене непереборним свавіллям, як це ілюструє зустріч із Ромолою. Попри те, що Ромола зрештою розчарувалась у вченні Савонароли, ідея християнського милосердя стала підґрунтям її нового життя. Подальша трагічна доля Савонароли, з одного боку, засвідчує слабкість цієї значної постаті, а з іншого – робить його

більш наближеним до людських параметрів та художньо переконливим персонажем.

Залучення філософських ідей до історичного роману, у свою чергу, передбачає інтерпретацію історії з певних позицій. Джордж Еліот бачить добу Відродження не стільки як триумф інтелектуального звільнення, скільки як важливий етап історії, коли людина позбулася штучних ідолів та реалізувала свою здатність до самовизначення. Боротьба Ромоли не лише з середньовічним аскетизмом, а й з проявами зла та пороками вже нового часу, втіленими в її чоловікові, дає підстави побачити особисту історію героїні в широкій перспективі. Розвиток індивідуальної свідомості Ромоли символічно співвідноситься з розвитком людства в цілому. Коментуючи в одному з есе свій підхід до відтворення історії, Джордж Еліот пише, що в її розумінні історична уява – це здатність рухатись від частини до цілого, від окремого історичного факту до його місця в ширшій площині реальності [281, с. 446].

У "Ромолі" Джордж Еліот окреслює й обґрунтовує певну концепцію історичного прогресу. Значною мірою роман відбиває погляд Конта на історію як на в цілому прогресивний розвиток від теологічного домінування до релігії гуманності. Крім того, письменниця наголошує на важливості зв'язку минулого й теперішнього, на ідеї тяглості прогресу, а також на тому, що в теперішньому превалюють риси, які радше споріднюють, аніж відрізняють його від минулого. Попри глибоку повагу до традиції та історії, Еліот не приймає культуру або ж традицію, повністю відірвану від теперішнього. Саме зв'язок із теперішнім надає значення й смисл минулому.

Для Еліот історія є природним процесом, що проходить крізь різні етапи, сполучаючи внутрішні суб'єктивні умови та зовнішні

прояви соціального вдосконалення. Переконавання, що історія перебуває в постійному русі створює філософську основу історичного роману Джордж Еліот. Минуле й теперішнє в "Ромолі" виступають як взаємопов'язані та взаємозалежні модули реальності.

У романах останніх десятиліть ХІХ ст. не переривається зв'язок із традиційною лінією "регіональної" історичної прози. До відтворення регіональних варіантів історії звертаються, приміром, **Ричард Доддрідж Блекмор** (Richard Doddridge Blackmore, 1825–1900) у романі "Лорна Дун" (*Lorna Doone: A Romance of Exmoor*, 1869) та **Семюель Крокетт** (Samuel Rutherford Crockett, 1859–1914) у низці романів, присвячених шотландській історії. Романістику **Томаса Гарді** деякі дослідники також розглядають як варіант регіональної історії [489].

Серед досліджень творчості Томаса Гарді можна знайти такі, що прочитують всі його "весекські" романи сукупно як історію англійської провінції ХІХ ст., або такі, що висловлюють сумнів, з приводу того, чи взагалі слушно називати історичним єдиний роман письменника, в якому сюжет вибудовується навколо, власне, історичних подій. Так чи інакше, очевидно, що попри значний інтерес до історії, котрий виявляється скрізь в його творах, Томас Гарді майже демонстративно уникає жанру історичного роману. Роман "Старший трубач полку" (*The Trumpet-Major*, 1880), події якого віднесено до 1804-го – 1808-го років – періоду наполеонівських воєн, письменник у своїй класифікації розміщує в розділі "Романси й фантазії".

У той же час у "Старшому трубачі полку" Гарді описує конкретний момент в історії, точніше, момент, коли сама історія входить у практично позачасовий світ тихого міста Веймут у

південно-західній частині Англії. Критика з обережністю називає цей твір історичним романом, оскільки історія тут здебільшого виступає як тло й не отримує окремої інтерпретації. Однак, як і в "Ярмарку суєти" Теккерея, в романі Гарді історія заявляє про себе не гуркотом гармат на полі бою, а його відлунням у повсякденному житті окремих людей. Детально відтворюючи життя різних прошарків в англійській сільській глибинці в мирний час та в очікуванні війни, Гарді, як і Теккерей, наближується до сучасного варіанту культурної історіографії. Роман Гарді не є типовим пізньовікторіанським історичним романом; "Старший трубач полку" – це історичний роман нового типу, близький, по суті, до історіографічного роману помежів'я XX – XXI ст.

Наприкінці XIX ст. деякі письменники, приміром, **Роберт Льюїс Стівенсон** у пригодницьких історичних романах "Викрадений" (*Kidnapped*, 1886) та "Власник Баллантрає" (*The Master of Ballantrae*, 1889), вивчають романтичний потенціал жанру історичного роману.

Помітною тенденцією розвитку жанру, також проілюстрованою у вищезгаданих творах Р.Л. Стівенсона, є поєднання історичного роману з т.зв. "книжками для хлопчиків" – повчальними екскурсами в історію, подекуди з виразним імперіалістичним акцентом. Подібна література особливо поширюється після прийняття в 1870 році "Акту про освіту", що містив докладні специфічні настанови й принципи освіти для школярів. Прикладами історичних романів у дусі "boys' books" є твори **Джорджа Альфреда Генті** (George Alfred Henty, 1832–1902), **Генрі Райдера Гагарда** (Henry Rider Haggard, 1856–1925), а також деякі романи **Артура Конан-Дойля**.

Із історичних романів А. Конан-Дойля помітно вирізняється "Дядько Бернак" (*Uncle Bernac: A Memory of the Empire*, 1896), в

якому відтворено добу Великої французької революції. Риси класичного історичного роману, – як-от "веверлієвський герой", крутій, близький портрет Наполеона, поєднання історичної достовірності з захоплюючою інтригою тощо – доповнюються тут новою точкою зору та наративним голосом, який не надає однозначної оцінки особистості Наполеона, а натомість повідомляє, що має на меті не "уславити або ж зганити", а "лише передати те враження, яке він [Наполеон] справив" на наратора [258, с. 259]. Відтак можна говорити про початок нового, модерністського етапу розвитку жанру англійського історичного роману.

### **1.2.2. Історичний роман в англійській літературі XX ст.**

Упродовж XIX ст. жанр історичного роману, поряд із захопленням читачів, отримував переважно схвальні оцінки критики. Та якщо інтерес читацької аудиторії до історичної романістики й надалі залишиться більш-менш стійким, критична рецепція жанру істотно змінюється вже у період помежів'я XIX – XX століть. Саме популярність історичного роману давала підстави критикам для обвинувачень у неточності та помилковості відтворень історії. Окрім того, швидке й надзвичайне поширення історичної романістики – нерідко у формі неякісних імітацій вальтерскоттівських романів – також сприяло розрідженню уваги та загалом послабленню інтересу критиків до жанру. Вражаючим є той факт, що кількість позицій в одному з каталогів англійських історичних романів уперше опублікованих на межі XIX – XX століть складала дві тисячі триста дев'яносто два [401].

На початку XX століття формується образ історичного роману як такого, що загубився у хвилях "книжок для хлопчиків" та популярних любовних романів, і подібна репутація завдає значної

шкоди подальшому розвитку жанру. Отже, критика переважно спрямовується на форму історичної художньої прози, на елементи пригодницької інтриги, романтичних любовних історій тощо. Подекуди негативні й зневажливі оцінки жанру змушують авторів історичних романів виправдовуватись, недооцінюючи власні твори: Роберт Грейвз в одному з листів висловлює думку, що романи "Я, Клавдій" та "Божественний Клавдій" "не мають ніякої цінності", але "дуже допомогли йому в грошовому плані й надали можливість матеріально підтримати своїх дітей" [305, с. 242].

На початку ХХ ст. інтерес до минулого поступається місцем інтересу до теперішнього, а "історії про майбутнє" подекуди відсувають "історії про минуле" на другий план. Модерністський розрив із традицією не обминає й жанр історичного роману. "Лебединою піснею історичного роману", за визначенням Джозефа Конрада [500, с. 111], є історична трилогія **Форда Медокса Форда** "П'ята королева" (*The Fifth Queen*, 1906–1908), у фокусі якої історія життя Катерини Говард при дворі короля Генріха VIII Тюдора, її шлюб з королем та страти. Романи трилогії відзначаються новаторським імпресіоністичним стилем, майстерністю у відтворенні атмосфери епохи, та загалом написані згідно традиційних жанрових конвенцій історичного роману. Хоча трилогія й зазнала критики через надто вільну інтерпретацію образу головної героїні: "Історія, цей великий вигадник, напевно не створювала такої щирої, наполегливої, чарівної та безгрішної Катерини Говард" [298, с. 595].

Популярності на початку ХХ ст. набуває новий своєрідний піджанр історичного роману – любовний "роман доби Регентства". Витоками цього жанру є англійські романи XVIII та XIX ст., зокрема, "Памела" С. Ричардсона та романи Дж. Остін. Як правило, події у творах цього типу віднесені безпосередньо до періоду Британського

Регентства (1811–1820) або до більш раннього періоду – кінця XVIII – початку XIX ст. Найкращі зразки жанру історичного "роману доби Регентства" не використовують історичні декорації як тло для сучасних любовних історій, а натомість мають свої оригінальні сюжетні, формальні й стилістичні конвенції, зорієнтовані переважно на традиційну модель роману про звичаї. Одним із засновників жанру вважається **Джеффри Фарнол** (Jeffrey Farnol, 1878–1952); його романи "Широкий шлях" (*The Broad Highway*, 1910) та "Джентльмен-аматор" (*The Amateur Gentleman*, 1913) є першими зразками піджанру та бестселлерами на початку століття.

Пізніше, починаючи з 1930-х років історичний "роман доби Регентства" плідно розвиватиметься в творчості **Джорджетт Хейер** (Georgette Heyer, 1902–1974), а також **Барбари Картланд** (Barbara Cartland, 1901–2000). Обидві письменниці є авторами величезної кількості "регентських романів"<sup>1</sup>.

Дуже популярним стає пригодницький історичний роман "Червоний Першоцвіт" **баронеси Емми Орци** (Baroness Orczy *The Scarlet Pimpernel*, 1905) – своєрідний романтизований варіант діккенсової "Повісті про двоє міст". Червоним Першоцвітом називає себе центральний персонаж цього роману сер Персі Блейкні – англійський аристократ, рояліст, який веде активну підпільну антиреволюційну діяльність у Франції під час Великого Терору. Перший твір стане основою циклу романів про Червоного Першоцвіта, які баронеса Орци створюватиме до 1930-х років.

**Сесіл Скотт Форестер** (Cecil Scott Forester, 1899–1966) продовжує традицію "морського історичного роману", започатковану

---

<sup>1</sup> Гіперпродуктивність є характерною рисою багатьох авторів популярних історичних романів у XX ст. [467, с. 483]. Приміром, у творчому доробку Б. Картланд – загалом 723 романи.

в 1830-х роках Фредериком Марриетом (Frederick Marryat, 1792–1848). С.С. Форестер є автором циклу з дванадцятьох історико-пригодницьких романів про Гораціо Хорнблауера, офіцера британського військово-морського флоту періоду наполеонівських воєн.

Протягом 1-ї пол. ХХ ст. особливо плідно розвивається історичний роман для молодшої читацької аудиторії, продовжуючи й розвиваючи традиційну форму історичної "книжки для хлопчиків". Прикладом творів такого типу є популярні у міжвоєнний період романи **Джона Б'юкена** (John Buchan) "Шлях короля" (*The Path of the King*, 1921) та "Покрив темряви" (*The Blanket of the Dark*, 1931), а також романи **Розмері Саткліфф** (Rosemary Sutcliffe), **Сінтії Гарнетт** (Cynthia Harnett), **Волтера Годжеса** (Walter Hodges) та **Леона Гарфілда** (Leon Garfield), які виходять у 1950-х – 1960-х рр.

Англійські історичні романісти 1-ї пол. ХХ ст. не поривають з традицією, але й не обмежуються нею. Дедалі більш виразною в історичних романах стає методологічна самосвідомість, а відтворення, власне, історичних подій поступається місцем інтересу до, насамперед, історичної свідомості. У середині ХХ ст. жанр історичного роману набуває окреслених самобутніх форм, позбуваючись легковажності та складових масової літератури. Як зазначає дослідник Пітер Грін (Peter Green), письменники починають використовувати "бастардний" жанр як серйозне та легітимне середовище" [308, с. 54]. Це, однак, не заважає найкращим історичним романам ставати бестселерами та приваблювати навіть тих читачів, які не виявляли спеціального інтересу до історії.

Історичні романісти ХХ ст. вже не використовують минуле як дзеркало, що лише відбиває теперішній час. Зникає також уявлення

про прогресивний поступ історії. Письменники звертаються до в усіх сенсах "критичного" читача.

Зміни відбуваються й у використанні мови. "Англійські діалекти припиняють бути обов'язковою ознакою нижчих соціальних класів, як це було в ХІХ ст. Розмовна англійська може видаватися вільною та грамотною й при цьому не звучати, як вишукана британська, принаймні для британського вуха" [391, с. 12].

Серед авторів, чії імена відкривають ХХ століття – новий етап розвитку жанру історичного роману, слід відзначити **Джозефа Конрада**. Знаний англійський письменник-модерніст звертався до історичної прози впродовж всієї творчості – писав переважно оповідання з історичної тематики. Загалом, Конрад написав історичних творів більше, ніж будь-хто інший з визначних романістів після Вальтера Скотта. Однак, на думку А. Флейшмана "уява, яка моделює історію в його прозі, має дуже своєрідний та мінливий характер, що ускладнює спроби узагальнення його історичного відчуття та оцінки успішності його історичних романів" [290, с. 212].

Джозеф Конрад, відомий насамперед як автор морських та політичних романів, об'єднав обидва ці аспекти, вписавши їх у жанрову модель історичного роману в таких творах, як "Золота стріла" (*The Arrow of Gold*, 1919), "Морський блукалець" (*The Rover*, 1923) та "Очікування" (*Suspense: A Napoleonic Novel*, 1925).

У романі "Золота стріла" події – історія кохання персонажів – відбуваються в Марселі у 1870-х роках, під час Третьої карлістської війни. У "Морському блукальці" відтворено Велику Французьку революцію та наполеонівську добу з точки зору колишнього пірата, що повернувся вмирати у свій рідний Прованс. У цьому творі Конрад робить акцент на перцептивних процесах, які формують способи

бачення історії. Форма історичного роману узгоджується з характерною для романістики письменника тенденцією до суб'єктивізації традиційних прозових форм. У фокусі роману "Морський блукалець" – індивідуальний досвід історії і, насамперед, суб'єктивна природа цього досвіду. Конрад аналізує не тільки вплив історії на долю персонажа, а й, головню, той спосіб, у який історія входить у свідомість окремої особистості.

Роман "Очікування", опублікований вже після смерті письменника, попри незавершеність, вважається однією з найвдалиших спроб відтворення атмосфери наполеонівської доби. З усією майстерністю письменника-новатора Конрад окреслює історичні виміри критичного періоду європейської історії, співвідносячи їх з окремими історіями низки персонажів.

У "наполеонівських романах" Конрад розкриває важливі глибинні аспекти потенціалу історичного роману, однак, недостатня повнота соціальної картини заважає цим творам посісти чільне місце в традиції жанру. Натомість у романі "Ностромо" (*Nostromo: A Tale of the Seaboard*, 1904) наявна й соціологічна широта, й повномірне відтворення атмосфери епохи, а втім, причетність цього роману до історичного жанру подекуди ставиться під питання, позаяк у творі йдеться про події нещодавнього минулого.

На наш погляд, "Ностромо" цілком може бути визначений як роман історичний: тут Конрад не лише розгортає наратив навколо історичного епізоду – Громадянські війни в Колумбії та відокремлення Панами, – а й бачить цей епізод у ширшому контексті історії Латинської Америки. Письменник структурує роман згідно з рухом часу у свідомості персонажів. Новаторство конрадівського підходу до відтворення історії полягає в акцентуванні "самого досвіду історичного часу" [290, с. 226].

У кїльватерї Кембріджської школи антропологїї на початку ХХ ст. формується новий підхід до вивчення давніх цивїлізацій, який, у свою чергу, впливає на способи відтворення давньої історії у літературі. Однією з перших і яскравих спроб залучення фрейзерівських ритуальних моделей до історичної прози став роман **Наомі Мітчїсон** (Naomi Mitchison, 1897–1999) "Король Зерна та Королева Весни" (*The Corn King and the Spring Queen*, 1931).

У цьому творі темна сторона грецької цивїлізації, а надто її стосунки зі скїфами та єгиптянами, постає з усією художньою виразністю та історіографічною переконливістю. Роман "Король Зерна і Королева Весни" визнають найвдалішим у творчості письменниці, а також називають одним із найкращих історичних романів ХХ столїття [375].

Критика також відзначає дебютний роман Наомі Мітчїсон "Переможені" (*The Conquered*, 1923) в якому йдеться про протистояння кельтів і римлян в першому столїтті до нашої ери, галльську війну Юлія Цезаря та її наслідки. На думку Пітера Гріна, такі твори, як "Переможені" засвідчують відродження жанру історичного роману, позаяк у цьому романі Н. Мітчїсон галльські війни подаються з точки зору самих галлів, тобто формується своєрідна "емпатична" модель, в межах якої віддалений історичний період відтворюється мовби зсередини, описується у власних термінах [308, с. 54].

Серед пізніших історичних романів у доробку Наомі Мітчїсон слід відмітити роман "Бички" (*The Bull Calves*, 1947), присвячений яacobітському повстанню 1745 року, а також роман "Молодий Александр Великий" (*The Young Alexander the Great*, 1960).

Відгуком на "Золоту гілку" Дж. Фрейзера став також міфологічний трактат **Роберта Грейвза** "Біла Богиня: Історична грамати́ка поетичної міфології". Поза тим, Роберт Ранке Грейвз<sup>1</sup> є автором кількох популярних історичних романів, серед яких "Я, Клавдій" (*I, Claudius*, 1934), "Божественний Клавдій" (*Claudius the God and his Wife Messalina*, 1935), "Золоте руно" (*The Golden Fleece*, 1945), "Князь Велізарій" (*Count Belisarius*, 1938), "Цар Ісус" (*King Jesus*, 1946).

Романи "Я, Клавдій" та "Божественний Клавдій" оповідають непросту й захопливу історію життя Римського імператора Клавдія. Написані у формі "автобіографії" імператора, романи, по суті, є викладом історії юліансько-клавдіанської династії та Римської Імперії, від вбивства Юлія Цезаря у 44 році до н.е. до вбивства імператора Калігули у 41 році н.е. у романі "Я, Клавдій" та від проголошення Клавдія імператором і до його смерті у 54 році у романі "Божественний Клавдій". Частиною останнього роману також є біографія Ірода Агріппи, сучасника Клавдія й майбутнього царя Юдеї. Форма життєпису Клавдія надала Роберту Грейвзу змогу відтворити з особистої точки зору масштабну картину історії, яка охоплювала розповідь про чотирьох Римських імператорів – Августа, Тіберія, Калігули та Клавдія – і вмщувала б усе: інтриги, заклоти, перевороти, занепад Римського республіканського правління, посилення деспотії, тиранії, обмеження прав та свобод громадян Римської імперії.

У своїй інтерпретації історії Грейвз спирається на праці Гая Корнелія Тацита, Плутарха, а надто на "Життя дванадцяти цезарів" Светонія, перекладами якого письменник займався ще до написання

---

<sup>1</sup> Роберт Грейвз є прямим нащадком німецького історика Леопольда фон Ранке.

романів. Грейвз розповідав, що після читання Светонія, йому наснився Клавдій, котрий просив оповісти його справжню історію. Використовуючи історичні відомості про життя Клавдія, Грейвз створює персонажа, який викликає симпатію та співчуття.

Як відомо, "справжній" Клавдій мав освіту історика і був автором історичних праць, він також написав і восьмитомну автобіографію. Ці історичні тексти не зберегся до нашого часу, а отже романи Роберта Грейвза є спробою їх фікціонального відтворення. У вступному слові до сучасного видання роману "Я, Клавдій" знаний британській письменник Баррі Ансворт (Barry Unsworth) зазначає, що через брак письмових свідчень, залишених Клавдієм, "ми не можемо сформулювати судження щодо його майстерності як історика або ж якостей як стиліста. Це Грейвз надає йому голос, та ще й який голос: балакучий, з ліричними відступами, присмачений плітками та скандалами, й водночас дивно безсторонній та поміркований" [476, с. vii].

Встановлюючи зв'язок відтворюваної давньої епохи з сучасністю, автор деінде додає навмисні анахронізми.

Грейвз вдається ще до одного авторського трюку, який дозволяє йому пояснювати деякі реалії, етимологію латинських слів та каламбури латиною – Я-оповідач Клавдій вирішує робити свої записи для нащадків грецькою, адже він переконаний, що саме ця мова "завжди залишатиметься головною літературною мовою світу" [304, с. 10].

Інший історичний роман Роберта Грейвза "Князь Велізарій" присвячений життю одного з найславетніших полководців Візантійської імперії та світової історії. "Князь Велізарій" має форму біографії полководця, що написана євнухом-слугою дружини Велізарія Антоніни. Наратив охоплює все життя Велізарія, але більша

частина оповіді стосується життя полководця періоду військових походів до Північної Африки та Італії.

Якщо в романах про Клавдія Ґрейвз спирається на праці Светонія та інші римські джерела, то в основу цього роману покладено твори пізньоантичного візантійського історика Прокопія Кесарійського, який був радником Велізарія. Зокрема, Ґрейвз вивчає "Історію війн Юстиніана" та "Таємну історію", що розповідала про скандальну хроніку імператорського двору. Письменник проводить ретельне дослідження обраної для відтворення історичної епохи та історичного персонажа, проте дозволяє собі доволі вільну інтерпретацію історії в романі, даючи професійним історикам підстави для критики. Історик та перекладач "Таємної історії" Прокопія Ентоні Калделліс (Anthony Kaldellis) зауважує: "Існує чимало історичних романів, дія яких віднесена у початок шостого століття, але жоден із них не можна відрекомендувати як історично точний та разом із тим добре написаний. "Князь Велізарій" Роберта Ґрейвза [...] є принаймні добре написаним" [347, с. lxxix].

У романі "Цар Ісус" образ Сина Божого тлумачиться автором як, насамперед, філософа та законного претендента на юдейський трон. Крім того, твір містить неортодоксальні інтерпретації біблійних історій. Роман складається переважно з розмов і діалогів між пророками та іншими персонажами, записаними та викладеними римським агіографом, який жив у епоху Доміціана. Свій роман Ґрейвз супроводжує "Історичним коментарем", в якому надає деякі пояснення історичної основи роману. Зокрема, він зазначає: "Детальні коментарі, потрібні, щоб розтлумачити неортодоксальні погляди, що їх містить ця книга, вдвічі чи втричі перевищили б обсяг самої книги й потребували б багатьох років для написання; я прошу вибачити мені їх відсутність [...], проте я гарантую моїм читачам, що кожен

важливий елемент моєї історії ґрунтується на певній традиції й я доклав неабияких зусиль аби підтвердити історичні дані" [306, с. 352–353]. Для історичних романістів ХХ століття, як і для письменників попередньої доби, дотримання, чи принаймні ілюзія, історичної достовірності та фактологічної обґрунтованості було необхідною складовою й важливим критерієм якості історичного роману.

Дослідники жанру історичного роману, зазвичай, оминають увагою ім'я **Івліна Во** серед авторів, які зробили свій внесок у розвиток історичної прози ХХ ст. Це почасти можна пояснити тим, що єдиний історичний роман Івліна Во "Гелена" (*Helena*, 1950) стоїть окремо у творчості визначного англійського соціального романіста. Цей роман залишається недооціненим і недостатньо дослідженим, водночас, сам Івлін Во називав його своїм найкращим твором. На наше переконання, роман "Гелена" є вартим прискіпливої уваги як один із найкращих зразків жанру англійського історичного роману середини ХХ ст.

У "Гелені" відтворено суперечливий і бурхливий період в історії Римської Імперії часів її занепаду – кінець III – початок IV століття. У цей час християнська церква виходить з підпілля й отримує офіційне визнання; християнство розповсюджується, поступово набуває широкої популярності, перетворюючись на державну релігію Імперії. У фокусі роману Івліна Во – життєпис святої Гелени, матері римського Імператора Костянтина Великого, відомого заступника християнства, за часів правління якого відбулися радикальні зміни в історії Церкви.

Історики мають більше контрверсійних та непевних відомостей, аніж вірогідних фактів стосовно життя Гелени, тому твір І. Во пропонує одну з можливих інтерпретацій історії. Уже на першій

сторінці, в авторській передмові письменник зауважує: "Це – роман. Романіст має справу з досвідом, який хвилює його уяву. У цьому випадку досвідом стало моє безсистемне читання праць з Історії та Археології. Книга, яка виникла в результаті, звичайно, є ні Історією, ні Археологією. Там, де авторитетні джерела, не мали певності, я віддавав перевагу яскравому перед правдоподібним; і один чи два рази – там, де вони мовчали, – вільно вигадував. Але тут, я сподіваюсь, немає нічого, що б суперечило автентичній історії (за винятком деяких навмисних, очевидних анахронізмів, введених як літературний прийом); і також тут є небагато непідтвердженого традицією або давніми документами" [484, с. 9].

Героїня роману – британська принцеса Гелена, яка одружується з майбутнім Імператором Констанцієм Хлором, народжує сина Костянтина, котрий, у свою чергу, стає Імператором після смерті батька. Уже в зрілому віці Гелена навертається до християнства та вирушає в паломництво до Святої Землі. В Єрусалимі Гелена проводить розкопки, знаходить Справжній Хрест, на якому було розіпнуто Ісуса Христа і дарує людям неоціненну святу реліквію. "З овіяним легендою початком та закінченням, історична в основній частині оповіді, ця книга – водночас і легенда, і роман – із надзвичайною майстерністю втілює живу та успадковану історичність, відому як традиція Церкви" [455, с. 123].

Накреслюючи картину минулого, Івлін Во приділяє значну увагу стилю. Крістофер Сайкс, перероблюючи останні розділи "Гелени" на радіопостановку для Третього Каналу БіБіСі, відмічав визначну майстерність письменника у використанні мови: "Описи характерів, особливо – образу Костянтина, є вишуканими, і таким же є використання іронії. У детальному і водночас економному зображенні вбивства Костянтином Імператриці Фаусти відроджується

весь жах давнього Риму. [...] Подих захоплювало від того, як оживали якісь другорядні персонажі, і не лише через хист акторів, але й завдяки силі мови Івліна" [459, с. 430, 432].

Розпочинаючи у травні 1945 року роботу над романом, Івлін Во занотовує у своєму щоденнику: "Я дякую Богові за те, що я все ще письменник і працюю над чимось настільки ж "несучасним", як і я сам" [485, с. 627]. Однак попри віднесення дії до давнього історичного періоду, твір Івліна Во є дуже сучасним.

"Гелена" – роман пізнього періоду творчості письменника, але "Занепад та руйнація"<sup>1</sup> Римської Імперії цікавить його відтоді як він починає писати. У "Гелені", як і в першому своєму романі, Івлін Во співвідносить дві доби й дві Імперії – занепадаючу Римську та сучасну Британську. Британське походження, що його приписує письменник своїй героїні, увиразнює цей зв'язок. Крім того, суголосність епох підкреслює сучасна мова, якою розмовляють персонажі, та навмисні анахронізми у романі. Аналізуючи "Гелену", Дейвід Лодж зазначає: "Хоча й очевидно, що написанню роману передувало прискіпливе вивчення історичних матеріалів, характеристики персонажів та діалоги є навмисно, анахронічно сучасними, що підкреслює ледь приховані паралелі між четвертим та двадцятим століттями: обидві доби бачили початок розпаду великої Імперії та панування хаосу у політиці, поведінці й моралі. Во навіть спромігся вставити у цей історичний роман сатиру на сучасну архітектуру та непередметне мистецтво" [371, с. 35]. Образ центральної героїні також наближений до сучасності: Гелена є

---

<sup>1</sup> "Занепад та руйнація" (*Decline and Fall*, 1928) – назва першого роману І. Во є алюзією до праць Е. Гіббона "Історія занепаду та руйнації Римської Імперії" (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776–1789) та "Занепад Європи" (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918–1922) О. Шпенглера.

привабливою жінкою з добрим почуттям гумору, людиною, в якій бунтівна вдача врівноважується розсудливістю та раціоналізмом.

Окрім проблем політичного та соціального характеру, з особливою гостротою у "Гелені" ставиться питання християнської віри. Одвічна проблема віри є головною сполучною ланкою між добою Костянтина Великого та двадцятим століттям. Письменник використовує історичний матеріал для ілюстрації своїх релігійних поглядів.

Насамперед, І. Во відтворює "земний" бік християнства, наголошуючи на раціональному підґрунті релігії й на тому, що Христос прожив реальне людське життя, і це – не міф, і не алегорія. "У той час, коли інші великі релігії беруть свій початок із дивних космічних битв, що відбувалися невідомо де у просторі та часі, і тому їх адепти не готові до будь-яких, за винятком хіба що суто містичних, обговорень предмета своєї віри, християнство – єдина у цьому плані релігія до появи ісламу – залежить від конкретних історичних фактів значно більше, ніж іудейське Одкровення, котре залежить від подій, які приписуються таким далеким і туманним часам, що їх можна вважати напівміфологічними" [459, с. 429-430]. Коментуючи задум твору, Д. Лодж пише: "Явною метою роману є вшанувати Святу Гелену, і за її допомоги наголосити на історичності Божественного Втілення та раціонально-зрозумілому підґрунті християнського Одкровення" [371, с. 35].

Очевидним і важливим для розуміння своєрідності відтворення історії у романі є символізм як самого Хреста, так і шляху до нього. Паломництво героїні й віднайдення Хреста відтворено вже в заключних розділах твору, тоді як основна частина роману описує символічний шлях героїні. Івлін Во не обмежується тим, що показує християнство з конкретно-історичного боку, в такий спосіб

стверджуючи перевагу цієї релігії перед іншими. Роман "Гелена" має глибокий філософський вимір, позаяк центральною тут є проблема пошуку Хреста – пошуку сенсу буття, пошуку свого шляху і своєї віри.

Однією з найпомітніших історичних романістів середини ХХ ст. є **Мері Рено** (Mary Renault, 1905–1983). У доробку письменниці – вісім історичних романів: "Останні краплі вина" (*The Last of the Wine*, 1956); дилогія "Тесей" – романи про міфологічного героя Тесея "Цар має померти" (*The King Must Die*, 1958) та "Бик з моря" (*The Bull from the Sea*, 1962); "Маска Аполлона" (*The Mask of Apollo*, 1966); "Співаючий славу" (*The Praise Singer*, 1978); трилогія про Александра Великого, яка включає романи "Небесне полум'я" (*Fire From Heaven*, 1969); "Перський хлопчик" (*The Persian Boy*, 1972); "Поховальні ігри" (*Funeral Games*, 1981).

Дія всіх історичних романів Мері Рено розгортається у Стародавній Греції. Рено майстерно зображує моральні конфлікти, героїзм, людські якості стародавніх греків. При цьому в романах Рено минуле завжди співвіднесене з сучасністю.

Рено – одна з перших письменниць, яка вільно пише про гомосексуальні стосунки, зокрема, в романі "Останні краплі вина", що оповідає історію двох молодих афінян, учнів Сократа, котрі взяли участь у війні проти Спарти.

Попри те, що романи Мері Рено здебільшого є традиційними у використанні формальних засобів, у кожному з них письменниця знаходить оригінальні сміливі техніки та підходи. Більшість романів написана у формі автобіографічних оповідей, що розгортаються від дитинства наратора без порушень послідовної часової схеми або ж згадуються в акуратних деталях.

Часовий період у романах Рено є настільки віддаленим від сучасності, що, зображуючи його, важко розрізнити міфи та факти. Утім, письменниці вдається це зробити. У романах "Цар має померти" та "Бик з моря" вона поміщає Тесея, майбутнього Афінського царя, у реальний історичний контекст, поєднуючи захоплюючу оповідь про життя героя від ранніх років до повернення з Криту зі скрупульозним відтворенням атмосфери елліністичного світу та залученням сучасних знань про крито-мікенську цивілізацію.

У підході до відтворення історії Мері Рено орієнтується на позицію традиційну та науково обґрунтовану, висловлюючи її наступним чином: "Минуле – це частина людського середовища, і його не можна забруднювати фальсифікаціями" [263, с. 556].

Марі Рено намагається не відхилятися від давніх джерел, заповнюючи лакуни історії раціонально обґрунтованими припущеннями. Вона відтворює минуле, спираючись як на його ретельне дослідження, так і на творчу уяву. В авторських післямовах, Рено надає детальні коментарі з приводу того, що в її романах засноване на історичних джерелах, а що є творчим вимислом.

Історичні матеріали в романах письменниці не є нав'язливими або штучно припасованими. Твори Мері Рено мовби просякнуті історією – Геродот, Фукидід, Платон, Арріан розчиняються в цьому художньому світі. Подекуди письменниця вводить у наратив власні переклади стародавніх текстів, але вони можуть залишитись непоміченими пересічним читачем. Загальний історичний інтерес, як правило, є вторинним відносно того інтересу, що його викликає життя окремих особистостей, задіяних в історії. Рено реалістично змальовує їхній повсякденний досвід.

Коментуючи епістемологічні та естетичні проблеми, Мері Рено завжди робить акцент на своєму прагненні наблизитись до істини,

яка, на переконання письменниці, є відповідником історичного факту: "Я ніколи, за жодних обставин, у жодній зі своїх історичних книжок навмисно не фальсифікувала нічого, що, наскільки мені відомо, або наскільки мені здається, є істинним. Нерідко, певна річ, я через незнання, роблю те, що імовірно жахнуло б мене, якби я могла повернутись у минуле [...], але потрібно принаймні бажати істини; і мені важко збагнути, як можна вирішити навмисно зрадити її" [421, с. 84–85].

М. Рено переконує, що "не існує, ні в якому контексті, вищої істини, ніж сама істина: істина є неподільною та взаємозалежною" [420, с. 92]. Істиною в романах письменниці є, насамперед, відтворення минулого світу таким, яким його знали й бачили люди в минулому: "Навіть мертві потребують справедливості; і найпершою вимогою справедливості є застосування до них сучасних їм моральних стандартів, наскільки б вони не відрізнялись від наших власних. Модернізовані історичні персонажі є нецікавими, глибинний інтерес, принаймні в мене, викликають персонажі реальні. Я ніколи свідомо не експлуатувала їх, але намагалась їх бачити, наскільки можливо, відносно тих зорових осей, уздовж яких вони ймовірно бачили самих себе" [263, с. 556].

Персонажі романів Мері Рено видаються, на перший погляд, відносно вільними від свідомого авторського "модернізування", однак, літературні засоби та художні стратегії так чи інакше "модернізують" наратив. Сучасні акценти, уподобання та сучасний погляд романіста виявляються скрізь, а надто через нараторів, котрі висловлюють думки, прийнятні для свого часу, але обурливі для сучасного читача, як, приміром, зневага та приниження жіночої гідності. Попри те, що обрана стратегія – подавати минуле лише з точки зору минулого – є приреченою на неточності, вона дозволяє

авторці досягнути значної достовірності у відтворенні давнього світу. Поза тим, Мері Рено демонструє таку важливу майстерність історичного романіста, як вміння уявляти й вживатись у різноманітні способи думок, світовідчуття й ментальності минулого.

А. Флейшман називає сформульовані письменницею принципи "реалістичної відповідальності, універсальності бачення та імажинативної симпатії до людей минулих епох" основою безперервності традиції історичного роману [290, с. xiii].

Починаючи з 1960-х років, традиційна форма історичного роману істотно трансформується новим поглядом на історію та новими підходами до її відтворення. Перехідними від традиційної до нової форми, тобто від історичного до історіографічного, можна назвати романи **Ентоні Берджеса** "Закоханий Шекспір" (*Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare's Love Life*, 1964), "Наполеонівська симфонія" (*Napoleon Symphony: A Novel in Four Movements*, 1974), **Роберта Ная** "Фальстаф" (*Falstaff*, 1976), трилогія "Імперія" **Джеймса Гордона Фаррелла** (романи "Проблеми" *Troubles*, 1970), "Облога Крішнапура" (*The Siege of Krishnapur*, 1973), "Загарбання Сінгапура" (*The Singapore Grip*, 1978). Досліджуючи історичні романи цих авторів, Н. Мак'юен (Neil McEwan) пише: "Берджес та Най створили досить фешенебельне розмаїття історичної прози; обидва демонструють вплив Джойса [...], але залишаються більш традиційними, ніж хотілося б Ролану Барту; нешанобливі за формою, ці автори поважають минуле в принципі [...]. Щодо мистецтва Дж. Г. Фаррелла [...], його дуже важко віднести до категорій "традиційного" або "експериментального", що так одурманюють сучасну критику. Фаррелл у нові способи змішує реалізм зі скептицизмом" [391, с. 17].

Найкращі зразки історичних та історіографічних романів об'єднані прагненням авторів до встановлення певної рівноваги між відтвореним минулим періодом та його баченням із привілейованої позиції сьогодення. У той же час принципово відмінне в авторів ХІХ–ХХ ст. та історіографічних романістів помежів'я ХХ–ХХІ ст. ставлення в цілому до проблеми співвідношення минулого й теперішнього та, відповідно, відмінні способи й підходи до відтворення минулого є лінією розмежування історичних та історіографічних романів. Таким чином, інтерпретація проблеми історичної перспективи, яку ми розглядаємо в Розділі 3 нашого дослідження, є однією з тих точок, в яких історичний та історіографічний романи зустрічаються та розходяться одночасно.

### **1.2.3. Історіографічний versus історичний**

Історичний роман неодноразово ставав об'єктом спеціальних розвідок у радянському [4 – 7; 65; 112; 149; 150; 166 – 168] та пострадянському [141; 135] літературознавстві, і його поетологічні особливості на сьогоднішній день вивчені досить докладно. Не менш ретельно цей жанр досліджувався й зарубіжними вченими. Щодо робіт, присвячених саме англійському історичному роману, з них помітно вирізняється монографія А. Флейшмана "Англійський історичний роман: від Вальтера Скотта до Вірджинії Вулф" (*The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, 1971) [290], яка стала основним теоретико-методологічним підґрунтям більшості подальших розробок теми. Ми погоджуємось із основними тезами А. Флейшмана щодо історичного роману й надалі відштовхуємось від його концепції у порівняльній характеристиці історичного та історіографічного романів.

Попри те, що у назві самої форми ("роман" – англ. "novel", з давньофранц. – "новий") міститься намір насамперед відкривати дещо нове, аніж відтворювати старе, роман рідко повністю утримувався від історичних уподобань. Якщо визначати історію як реєстрацію та інтерпретацію загальнозначущих подій минулого, то, у цьому сенсі, всякий роман можна назвати або історичним, або потенційно історичним. Під цим оглядом, окреслення жанрових параметрів історичного роману завжди було дискусійною науковою проблемою. Втім, очевидно, що визначення історичного роману є настільки ж проблематичним, як і визначення будь-якого жанру.

Відсутність загальної дефініції історичного роману зауважують практично всі дослідники жанру. А. Флейшман пише: "Усім відомо, що таке історичний роман; можливо саме через це мало хто спромігся опублікувати його визначення" [290, с. 3]. Суголосне зауваження робить і дослідниця жанру історичного роману Сара Джонсон (Sarah Johnson): "І все ж таки в більшості випадків читачі розпізнають історичну прозу, коли бачать її" [344]. В українському літературознавстві Тетяна Бовсунівська, розглядаючи літературні жанри доби постмодернізму, і зокрема історичний роман, коментує: "Не дивлячись на поширеність словосполучення "історичний роман" у науковій літературі, терміном його вважати не можна, оскільки не визначено поняття, яке ним позначається, немає ніякого загальноприйнятого уявлення про жанрову структуру історичного роману" [23, с. 409].

Георг Лукач виступав проти "неживої, закляклої, конче бюрократичної класифікації" [380, с. 240] історичного роману як жанрового різновиду. Він заперечував розмежування між історичним романом й романом узагалі, стверджуючи, що всі романи повинні бачити життя історично. Жанр роману вже по суті своїй є історичним,

оскільки стосується суспільних тенденцій й сил, які є продуктами історичного минулого. "Відношення письменника до історії не є чимось особливим та ізольованим", – пише Г. Лукач; воно є "важливою складовою його ставлення до реальності в цілому й суспільства, зокрема" [380, с. 168]. Автор історичного роману, за Г. Лукачем, має дотримуватися тих же самих художніх конвенцій щодо створення образів та наративних прийомів, що й будь-який інший романіст.

Хоча інші критики виявляють більшу толерантність стосовно історичного роману як жанру, їхні дефініції переважно відбивають розуміння історії як теми, або як оповіді про відомих людей.

А. Флейшман пропонує відрізнити історичний роман від узагалі роману за наступним принципом: "Коли життя розглядається в контексті історії, маємо роман; коли романні персонажі живуть в одному світі з історичними, маємо історичний роман" [290, с. 4]. Він також додає тезу, яку вважаємо суттєвою і для визначення історіографічного роману: "Історичним історичний роман робить діяльна присутність концепту історії як формоутворюючої сили, що діє не лише на персонажів роману, а також на автора й читачів" [290, с. 15].

Одне з багатьох питань, яке постає в зв'язку з визначенням самого терміна "історичний роман", це – з якого моменту "сучасність" завершується, а "історія" починається?

С. Джонсон у книзі "Історична проза: жанровий посібник" (*Historical Fiction: A Guide to the Genre*, 2005) називає історичними ті романи, "дія в яких відбувається до середини ХХ ст. [...], а автор пише, спираючись на дослідження, а не на особистий досвід" [343, с. 1]. В іншій роботі – "Майстри минулого" (*Masters of the Past: Twenty Classic Historical Novels and their Legacy*) [344] – дослідниця

додає, що в жанрі історичного роману є "неофіційні правила, яких автор має дотримуватися. Аби переконати читачів у тому, що якась історія могла статися насправді (а, ймовірно, у деяких випадках так і було), автори мають відтворювати часовий період настільки точно, наскільки це можливо та уникати очевидних анахронізмів. Література та історія мають бути збалансованими таким чином, щоб жодному не надавалася перевага" [344].

На думку А. Флейшмана, з огляду на відсутність точної дефініції, "для формулювання переконливого визначення предмету не слід іти шляхом виокремлення однієї чи кількох його показових рис, адже вони вже є настільки загальноприйнятими, що було б ризиковано створювати тут якісь закони" [290, с. 3]. Утім, дослідник усе ж таки пропонує декілька узагальнюючих критеріїв, за якими історичний роман відрізняється від інших типів романів. Насамперед це звернення до минулого, яке знаходиться на відстані щонайменше двох поколінь від теперішнього. Крім того, це точне відтворення соціально-історичного контексту та суспільно значимих подій, котрі впливають на життя фікціональних персонажів [290, с. 3]. Тут варто зауважити, що більшість теоретиків погоджуються щодо такої жанрової характеристики історичного роману, як перетинання особистої свідомості зі значними подіями свого часу. А. Флейшман наполягає також на присутності в історичній прозі принаймні одного "реального персонажа серед фікціональних" [290, с. 4].

Генетична спорідненість історичного та історіографічного романів зумовлює подібність цих загальних критеріїв. Однак в історіографічному романі навіть спільні з історичним романом риси отримують принципово відмінні інтерпретації, адже підпорядковані іншій меті й ґрунтуються на інших засадах.

Важливо наголосити, що історичний роман був передусім *романом*, художнім твором – fiction – та існував у літературному просторі. Історіографічний роман, з'явившись у період після т.зв. "лінгвістичного повороту" й "кінця історії", отримує рівноправний із історичною наукою статус, принаймні, більше не розглядається як свого роду "молодший брат" історії, підпорядкований їй. Якщо історичний роман зазвичай узгоджувався з офіційною історіографією, відбиваючи й подекуди доповнюючи її у художній формі, та мав справу переважно з подіями, що вже окреслились і визначились як загальнозначущі, вже набули статусу історії, то історіографічний роман не є таким, що віддзеркалює історичні події. У ньому безпосередньо здійснюється трансформація приватних подій у події загальні, тобто процес створення й перетворення історії. Критична відмінність між історичним художнім письмом та історіографією, яка визначалася співвідношеннями між "фактом та уявою, історією та мистецтвом, публічними справами та особистим досвідом" [290, с. 4], в історіографічному романі змінюється разом із принциповою зміною сутності цих співвідношень.

Історіографічні романи можуть оповідати про упізнавані історичні події, проте, частіше історія репрезентується у децентрований спосіб, асоційований радше з історією свідомості. Загальновідомі особистості, а також ідея, що великі чоловіки (а подеколи й жінки) *роблять* історію, у цих творах є або взагалі відсутніми, або присутніми на другому плані. Автор історіографічного роману зосереджується не стільки на розповіді про історичні події, скільки на створенні й перетворенні персонажів, на пристосуванні окремих особистих історій до загальної структури фактів.

Історіографічний романіст нерідко ставить своїх персонажів у контекст не дуже масштабних, навіть маргінальних подій, або ж історична подія повністю випускається, підмінюючись іншою – символічною, карикатурною чи пародійною. Приміром, у романі В. Бойда "Війна морозива" (*An Ice-Cream War*, 1982) йдеться не про битву на Соммі під час Першої світової війни, а про маловідомий конфлікт між німцями та англійцями, який відбувався в цей же час у колоніальній Африці [238]. У деяких творах персонажі, яким випало пережити значні історичні події, лишаються фактично несвідомими значення цих подій відносно їхнього життя, як наприклад, у романі Г. Кунзру "Імпресіоніст" [358]. Основою для відтворення "реального" історичного контексту в сучасному романі нерідко слугують літературні твори попередніх епох. Це стосується й присутності реальних персонажів серед фікціональних: в історіографічному романі "реальні" історичні персонажі зазвичай втрачають свою реальність, перетворюючись у фікціональні образи (напр., у романах Ч. Палісера "Квінканкс" [410] та А. Байетт "Володіти" [249] в образах протагоністів – Джона Хаффама та Рендольфа Еша – впізнаємо Чарльза Дікенса та Роберта Браунінга відповідно); або навіть міняючись із ними місцями (напр., у романі П. Акройда "Гоксмор" архітектор XVIII ст. Ніколас Гоксмор віддав своє цілком "реальне" ім'я вигаданому персонажеві – сучасному поліцейському, а місце реального архітектора посів архітектор фікціональний – Ніколас Дайер [203]).

Історичний роман спирався на уявлення про минуле як цілісне, завершене та пізнаване, у той час як історіографічний роман докорінно переосмислює цей концепт. Коментуючи ідею безперервності історії, М. Фуко пише: "Безперервна історія – це незамінний корелят основоположної функції суб'єкта: це гарантія

того, що все, що вислизнуло від нього, може бути йому повернено; це переконаність у тому, що час нічого не розсіє без того, щоб потім знову звести його у відтворену єдність; це обіцянка, що суб'єкт зможе одного дня – у формі історичної свідомості – знову привласнити речі, розкидані відмінністю, поновити свою владу над ними й віднайти, якщо можна так висловитися, свою оселю" [188, с. 21]. В історіографічних романах помежів'я ХХ–ХХІ ст. гомогенність та тяглість замінюється фрагментацією й розосередженням предмета історії. Історія вже не розуміється як прогресивний поступ від минулого до теперішнього, як сила, що рухається вперед уздовж певних незворотних ліній. За словами М. Фуко, "замість тієї безперервної хронології раціонального розуму, яку незмінно намагалися простежити до її недосяжних джерел, до її основоположного початку, – постали іноді досить-таки короткі етапи, що відрізняються один від одного, що повстають проти єдиного закону, часто мають кожен свою власну окрему історію, притаманну лише йому, й не зводяться до загальної моделі свідомості, яка нагромаджує факти, розривається і зберігає пам'ять про себе саму" [188, с. 14].

Усвідомлення багатьма сучасними романістами того, що історія не має іншої мети або змісту крім тих, які ми самі в ній знаходимо та створюємо, зумовлює таку визначальну ознаку історіографічного роману, як стирання різниці між реальністю та вимислом. Фактуальне в історіографічному романі присутньо не відрізняється від фікціонального.

Автори історичних романів дотримувались вихідної тези, що романіст має слідувати фактам наскільки вони є відомими, адже щоразу коли письменник відхилятиметься від фактів, професійний історик суворо цензуруватиме його. Часом історичний романіст

мовби вибачався, що його "роман – це лише роман". Як пише А. Флейшман, "читач історичних романів, певно, вимагатиме від них свого роду правдивості – хоча б заради того, щоб мати змогу схвалити чи зганити його на підставах "точності" – або вірності відтворення імовірно встановлених фактів" [290, с. 4].

Таким чином, якщо ерудований читач або критик вальтерскоттівського роману зазвичай міг розмежувати факти та вимисел, то в читача історіографічного роману сумнів провокує вірогідність як "вимислу", так і "фактів". Свідчення очевидців здебільшого виявляються ненадійними, а наявність різноманітних наративів, уже за своєю суттю міфічних, зумовлює уразливість інтерпретацій минулого. Джерела, на які спираються й письменники, й історики, включають літературу: відтворюючи або спростовуючи одні міфи, вони створюють інші, також обов'язково наративні. Тож історіографічний роман є орієнтованим на іншого читача – такого, що не має беззастережної довіри до факту.

Англійський історіографічний роман наголошує на текстуальній природі історії. Визнаючи історію конструктом, досяжним тільки крізь текстові записи, автори історіографічних романів свідомі того, що пізнання минулого завжди є опосередкованим. Як наслідок, історіографічний роман, по-перше, створює й оповідає історію більш широко, включаючи все, від пліток до приватних щоденників, на шляху до офіційної історії, а по-друге, демонструє обережність щодо істини та робить акцент на епістемологічній складності.

Історіографічні романи відповідають різновиду сучасного історичного дискурсу, схарактеризованого Гейденом Вайтом як такий, що містить певний скепсис щодо наративу: "Допоки історичні історії можуть бути завершеними, можуть мати наративну

замкненість та наскрізний *сюжет*, вони надають реальності присмак *ідеальної*. Через це сюжет історичного наративу завжди збентежує і має бути репрезентований як "знайдений" у подіях, а не закладений туди наративними прийомами" [496, с. 24]. Автори історіографічних романів, на відміну від традиційних істориків та історичних романістів, можуть протидіяти цій перешкоді не шляхом "оприроднення" сюжету, а показуючи, через пародію, пастиш або ж інші прийоми, своє усвідомлення того, що подібні моделі, які забезпечують зв'язок та послідовність, є вигадками. Сумнів стосовно власного онтологічного статусу в історіографічних романах передається шляхом "привертання нашої уваги до художньої форми як свідомо з'єднаної реальності, а не як прозорого контейнера для "реального" змісту" [209, с. х]. Отже, наративність, виявившись слабким місцем історії, стає потужним засобом історіографічного роману.

Як правило, історіографічні романи містять усі ознаки класичного "гарного читива": цілісні герої, вигадливі сюжети із непередбачуваними поворотами та навіть незаперечні референції до історичного світу, в якому живуть персонажі. Але водночас у цих же романах можна спостерігати й модерністські, й постмодерністські стратегії. До інтересів традиційних історичних романістів автори історіографічних романів додали модерністські акценти на епістемології – способах пізнання та на онтології – способах буття. Письменники (подеколи й самі персонажі) демонструють очевидну обізнаність із теоріями сучасних мислителів, повсякчас наголошуючи на труднощах звернення до минулого, як суспільного, так і особистого. Таке поєднання кодів історичного роману із сумнівом, випадковістю, часом втратою смислу, якщо не спростовує ці коди, то наповнює їх новим змістом.

Через перетворення "вальтерскоттівської" жанрової моделі в історіографічному романі здійснюється також і переоцінка історії. Історіографічний роман звільняється від історії домінуючої раси, класу чи культури та звертає увагу на ненаписані історії меншин. Сучасний письменник намагається відкинути обмежене розуміння історії. В англійському історіографічному романі знаходить вираз ідея, спільна для багатьох сучасних теоретиків (деконструктивістів, марксистів, психоаналітиків та ін.), котрі твердять, що необхідно звернути увагу на невимовлене, замовчуване, пригнічене, загалом – на значущі *відсутності* в історичному дискурсі. Історіографічний роман перевизначає історію як "відкритий проект", що опирається будь-яким установленим наперед інституційним інтерпретаціям, які можуть імпліцитно чи експліцитно контролювати історичні концепти та оцінки або ж маскувати лакуни.

Авром Флейшман, характеризуючи історичні романи, твердить, що їхня "естетична функція полягає у тому, аби піднести міркування щодо минулого понад як теперішнім, так і минулим, побачити його універсальний характер, вільний від настійності історичної заангажованості" [290, с. 14]. Однак подібна трансформація історичної події у такий особливий момент епіфанії не в змозі витримати напад "уявлення про реальність, яке змінилося за доби Фройда та Ейнштейна" [290, с. 233]. Отже, дослідник має сумніви щодо подальшої життєздатності історичної прози: "Коли втрачається смисл не тільки прогресу, а й навіть зрозумілих відносин між історичними подіями, історичному романістові не лишається нічого іншого, як відійти від справ. Його художні сюжети виглядатимуть доволі штучно, якщо поза ними неможливо припустити жодного історичного сюжету або порядку" [290, с. 207]. На переконання А. Флейшмана традицію англійського історичного роману

завершують твори В. Вулф [290, с. 233]. На наш погляд, подібне визначення завершальної точки історичного роману є досить умовним і полемічним, адже навряд чи кінець історичного роману взагалі відбувся в одній окремій точці. Однак, у А. Флейшмана ми знаходимо підтвердження нашої ідеї щодо перетворення жанру історичного роману на роман історіографічний. Дослідник стверджує, що останній роман В. Вулф "Між актами" (*Between the Acts*, 1941) робить крок за межі традиції та "наводить на думку, що вже минув час для того, щоб писати переконливо, знову використовуючи усталені форми" [290, с. 246]. "Між актами" А. Флейшман інтерпретує як ланку до нового типу історичної прози. Він зазначає, що в романі Вулф "реінсценуються не лише мистецтво романіста або драматурга, а також і історика – як з погляду формування ним зрозумілої розповіді про події, так і його критика пояснювальних міфів та популярних концепцій минулого" [290, с. 246]. Іншими словами, окрім минулого та його здатності впливати на теперішнє, письменницю цікавить також і природа пізнання минулого та формуюча сила цього способу пізнання. Подібне дослідження ліній перетину минулого й теперішнього, вочевидь, продовжується в сучасному історіографічному романі.

Розмірковуючи з приводу імовірних майбутніх трансформацій жанру історичного роману А. Флейшман пише: "Як і сама історія, історичний роман не повинен обмежуватись власним минулим, вільно пристосовуючись до нових можливостей, в іншому ж разі він залишиться неплідним повторенням форм, отриманих у милостиню від традиції" [290, с. 255]. Та за всього скептицизму дослідник усе ж таки не виключає ймовірності повторної появи й "відновлення історичного роману як мистецької форми" [290, с. xviii]. На наше

переконання, це відновлення відбулося наприкінці ХХ ст. у формі історіографічного роману.

## Висновки до Розділу 1

Історія була й залишатиметься проблемою, що містить невичерпний потенціал для науковців і літераторів. Погляд у минуле, спосіб його відтворення та інтерпретації значною мірою зумовлюється комплексом філософських, історичних, культурологічних, естетичних концепцій, які домінують за тієї чи іншої доби, визначаючи її своєрідність. Підхід до історії змінюється залежно від переосмислення епістемологічного статусу історіографії, і відповідно до цього, переоцінки зв'язку історії та літератури.

Історія та література завжди рухались поруч, завжди співвідносились між собою. Між науковцем-історіографом та письменником – історичним романістом, у свою чергу, також сформувалась певна критична дистанція, яка ніколи не була сталою й у різні часи збільшувалась або ж зменшувалась залежно від домінуючих філософських концепцій. Незмінним, однак, залишалось переконання: історики мають справу з фактами й реаліями минулого, та вони обмежені у припущеннях, історичні ж романісти мають значно більшу свободу для припущень, однак, їх обмежують, як факти, так і загальноприйнятий образ минулого.

Поза тим, співвідношення історії та літератури зазвичай вимірювалось відносно критеріїв "науковості" – чим більше історіографія та література схилилися в бік науки, шукаючи вірний шлях до об'єктивної, незаперечної, фактологічно обґрунтованої істини, тим більше вони віддалялися одне від одного.

Відмінність між істориком, який "говорить про те, що дійсно сталося", й автором літературно-художнього тексту, котрий говорить про те, що "могло б статися", корелює, по суті, з відмінністю між

фактом та вимислом, фактуальним та фікціональним. Ця відмінність, однак, ніколи не є абсолютною, й, подібно до того, як факт із важкістю дистилюється від fiction, простір історіографії неможливо чітко відмежувати від простору художньої літератури.

Історія історіографії засвідчує постійні спроби переосмислення сутності співвідношення наукового та художнього компонентів, а також ступеня можливості об'єктивної реконструкції історичних подій та їхньої суб'єктивної інтерпретації. Від античності до XIX століття проходить складний шлях від переконання у безсумнівних перевагах, що їх має "поезія", здатна "говорити про загальне", об'єднувати розрізнені події й пропонувати їхнє філософське обміркування, порівняно до арсеналу засобів історика, обмеженого "окремим" / фактуальним, до відчутного зменшення авторитету літературної творчості у порівнянні з науковим дослідженням і, як наслідок, – розмежування науки історії та мистецтва літератури.

Підходи до написання історії протягом цього тривалого часу також зазнають принципових радикальних змін: від прагнення посилити переконливість та вагомість історичної праці риторичними прийомами, суб'єктивними тлумаченнями та узагальненнями до позірної відмови від будь-яких особистих оцінок та засобів наративізації й створення ілюзії об'єктивно неупередженого викладу фактів та подій, що мов би самі оповідають про себе. Наукова історія XIX століття, прагнучи до встановлення "того, що сталося насправді" – історичної істини, згрунтованої на фактах – утверджує свою безумовну першість перед літературою.

Література, тим часом, мобілізує свої дискурсивні засоби для відтворення минулого, й відтак народжується й набуває великої популярності жанр історичного роману.

Попри голоси феміністичної критики, що обстоюють право таких жінок-письменниць, як Марія Енджворт та Джейн Портер називатися "першопрохідцями", авторами перших, цілком довершених, зразків моделі історичного роману, родоначальником та патріархом жанру загальноновизнано Вальтера Скотта.

Саме в романах "веверлієвського циклу" визначаються такі найважливіші типологічні риси історичного роману, як-от гармонійне поєднання історичного факту з художнім вимислом, відтворення духу й атмосфери минулої епохи, універсальність конфлікту, його зв'язок із сучасністю. Минуле в романах Скотта "перекладається" мовою сучасності, однак, зберігає при цьому свою оригінальність і відокремленість від теперішнього. Іншими словами, минуле залишається минулим, але стає зрозумілішим і більш близьким.

І головне – в романістиці Вальтера Скотта формується найсуттєвіша складова жанру історичного роману – подвійна часова перспектива: погляд у минуле з точки зору теперішнього та погляд у теперішнє з точки зору минулого. Збалансованість часової перспективи – тобто, з одного боку, збереження історичної автентичності, а з іншого боку, інтерпретація минулого з сучасних позицій – визначає ті історичні та історіографічні романи, які стали частиною історії літератури.

Вальтерскоттівська романістика дала потужний імпульс для стрімкого розвитку жанру історичного роману в літературі ХІХ століття. Настільки популярними, як за доби вікторіанства, художні відтворення історії будуть лише наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Усі провідні романісти епохи зробили принаймні одну пробу пера в історичному жанрі. Щоправда зростання популярності вікторіанських історичних романів не супроводжувалось вдосконаленням їхніх художніх якостей. Навпаки – одночасно зі

значною популяризацією жанр поступово втрачав найкращі риси, властиві вальтерскоттівській моделі.

Популярність вальтерскоттівських романів збігається з інтенсифікацією інтересу до національної історії та до минулого взагалі у вікторіанський період. Палкі шанувальники Вальтера Скотта є й серед провідних учених-істориків середини XIX століття, чії наукові дослідження, у свою чергу, впливають на літераторів. Історичні праці Томаса Карлайла та Томаса Бабінгтона Маколея значно сприятимуть зростанню авторитету й популярності історичної романістики, справлять вплив, зокрема, на Чарльза Діккенса та Вільяма Теккерея. Характерно, що історичні романісти у своїх творах прагнуть досягнути точності й переконливості істориків, у той час як історики широко залучають методи й прийоми художньої літератури, нерідко апелюючи до читацької уяви.

Вікторіанські історичні романісти з повагою ставляться до "фактів" і хоча в їхніх творах художньому вимислу, захоплюючому сюжету, самобутнім персонажам відведено чималий простір, дотримання фактологічної історичної достовірності є беззастережною вимогою. Так чи інакше, переважна більшість вікторіанських письменників-реалістів має за мету відтворення "історичної правди", можливість якого ніколи не ставиться ними під сумнів.

Як учені-історики, так і читачі, прискіпливо цензурували історичні романи на відповідність фактам – "тому, що сталося насправді". Надто вільна та віддалена від історичної достовірності художня інтерпретація подій і образів, зазвичай, суворо критикувалася. Вікторіанські історики та літературні критики непокоїлися можливим сприйняттям читацькою аудиторією вимислу як фактуального матеріалу.

Водночас дедалі більш відчутною всередині жанру ставала тенденція до шаблонної романтизації та міфологізації відтворень історії на догоду популярним смакам (напр., історичні романи Чарльза Кінгслі). Ця тенденція розвивалась доволі стрімко й вже наприкінці століття поставила історичний роман перед серйозною загрозою перетворення на один із жанрів масової літератури.

Англійські історичні романи середини XIX століття тлумачать історію в зв'язку з актуальними проблемами свого часу. Вони нерідко позначені тенденційним звучанням, дидактизмом та ідеологічною заангажованістю.

Переважає більшість вікторіанських історичних романістів наголошувала на важливості зв'язку минулого й теперішнього, – адже саме цей зв'язок надає значення й смисл історії, – а також на ідеї тяглості історичного прогресу.

Слідом за Вальтером Скоттом, вікторіанські історичні романісти зверталися до різноманітних періодів британської та європейської історії, однак, найбільше їх цікавила доба середньовіччя, а також історія не надто далека – період Великої французької революції та наполеонівських воєн.

Відтворення подій попереднього століття нерідко надавало вікторіанцям змогу проілюструвати прогресивні зміни, уславити перемогу сучасного прогресу над "старими часами", відбиваючи, у такий спосіб, просвітницьке бачення історії, характерне також і для вікторіанського прогресивізму, як наприклад, у романі Чарльза Діккенса "Барнебі Радж".

Найкращі зразки вікторіанської історичної прози, серед яких романи Чарльза Діккенса, Вільяма Теккерея, Джордж Еліот, ставлять у центр зображення сам процес історичних змін, демонструють таку важливу характеристику, як відтворення життя людей історично,

тобто у світлі формуючого впливу минулого. Визначне місце в традиції жанру посідають ті історичні романи, в яких спостерігається прагнення до універсального в концептуалізації історії, зміщення фокусу з історичних подій до бачення "одвічного", втіленого чи-то в константах повсякденного життя, чи-то в особистих почуттях та стосунках.

Аналіз історичної романістики ХІХ століття дає можливість розрізнити в англійській літературі два шляхи, якими рухався історичний роман.

Перший – шлях традиційного розвитку, що переважно відштовхувався від вальтерскоттівської моделі, з тими чи іншими варіаціями та коливаннями або в бік якнайближчого до наукового відтворення історичної достовірності, або ж в бік фікціоналізації та популяризації жанру для широкої читацької аудиторії.

Другий варіант розвитку бере початок від теккереївського "Ярмарку суети" – історичного роману принципово нового типу, близького до історіографічної прози помежів'я ХХ – ХХІ століть, завдяки таким рисам, як-от демонстративна суб'єктивність оповіді, значне поглиблення художнього психологізму, скептицизм, іронічна позиція автора; наголос на тому, як історія "проживається" тими, хто не бере безпосередньої участі в масштабних подіях, але на кого ці події справили прямий вплив; відтворення повсякденного життя як частини історії, увага до моментів, коли зовнішня реальність перетворює суб'єктивний досвід, та ін. Романи, подібні до "Ярмарку суети" є менш помітними в історії жанру історичного роману ХІХ століття, оскільки, через специфічне подання історичних подій, рідко класифікувались як, власне, історичні. Сучасний історіографічний роман наслідує саме цю лінію, у той час як перший, "класичний" шлях розвитку завершується приблизно в середині ХХ століття.

Історичні романісти пізньовікторіанського періоду широко залучають популярні романні форми: авантюрного, пікарескного, любовного романів, пригодницьких "книжок для хлопчиків" тощо. Це значною мірою сприяє успіхові творів одразу по виходу в світ, але в подальшому перешкоджає віднесенню цих романів до категорії "серйозної" літератури і стає причиною їхнього відсунення на другий план і зрештою втрати репутації. Незбалансованість співвідношення минулого та теперішнього планів, відсутність вимірної перспективи, що її Вальтер Скотт описував метафорою "часової ріки", також перешкоджають багатьом пізньовікторіанським історичним творам (наприклад, роману "Монастир та домашнє вогнище" Чарльза Ріда) сягнути рівня визначних в історії англійської літератури.

Надзвичайне поширення історичної романістики – переважно у формі неякісних імітацій вальтерскоттівських романів – у період помежів'я XIX–XX століть супроводжувалось здебільшого негативною критичною рецепцією й багатьма ознаками занепаду жанру. Однак уже від початку XX століття жанр історичного роману поволі позбувається легковажності та складових масової літератури, набуваючи певних нових рис.

Дедалі більш виразною в історичних романах стає методологічна самосвідомість, а репрезентація, власне, історичних подій поступається місцем інтересу до відтворення історичної свідомості.

Якщо автори XIX століття переважно цікавилися історією не дуже далекого минулого, історичних романістів першої половини XX століття приваблює історія стародавня. Римська імперія періоду занепаду стає темою вочевидь актуальною для письменників, яким судилося спостерігати занепад іншої великої імперії.

Модерністський етап розвитку жанру англійського історичного роману відкривають історичні романи Джозефа Конрада, в яких на перший план виходить індивідуальний досвід історії і, насамперед, суб'єктивна природа цього досвіду. Конрад аналізує не тільки вплив історії на долю персонажа, а й, головню, той спосіб, у який історія входить у свідомість окремої особистості.

Утім, слід зауважити, що англійський історичний роман початку й першої половини ХХ століття розвивався переважно поза межами модерністського експерименту, тяжіючи до традиційної реалістичної моделі. Новий модерністський дискурс погано узгоджувався з пошуком надійної, підтвердженої фактами історичної істини та прагненням відтворити історичну реальність. Звертаючись до історичного жанру, письменники-модерністи, приміром Івлін Во, називають самих себе "несучасними", а свої історичні твори – всього лише "романами". Як правило, вони спираються на ретельні дослідження минулого та вагомі історичні праці, адже дотримання історичної достовірності та фактологічної обґрунтованості для авторів ХХ століття, як і для письменників попередньої доби, є визначальною характеристикою серйозного історичного роману.

Приблизно у 1950-х – 1960-х роках класична форма історичного роману вичерпує себе. У той же час, в середині ХХ століття історична наука робить "лінгвістичний поворот" у своїх дослідженнях. Наголошуючи на лінгвістичній природі історичного дискурсу й джерельного матеріалу, що є його ґрунтом, неоісторики та постструктуралісти, по суті, утверджують ідею спорідненості історії та літератури як дискурсивних конструкцій: обидві мають справу з об'єктами мови, а не з об'єктивно й незалежно існуючою реальністю. Історіограф оперує тими ж засобами наративізації (тропи, сюжети, наративні голоси), що й романіст, так само спирається на історичну

уяву, а отже історичне й художнє письмо мають однаково суб'єктивну природу.

Повернувшись до ідеї про спорідненість історії з літературою, провідні вчені ХХ століття обґрунтували в цілому скептичну позицію щодо досяжності історичної істини. Цілісний образ відкритої для пізнання історії розпадається під натиском численних критичних теорій, котрі витлумачують історію, як таку, що вже "скінчилася" (Ф. Фукуяма), або як таку, що "не матиме кінця" (Ж. Бодріяр), як таку, що втратила "серйозність" (Ф. Джеймісон), як таку, що являє собою "метод без об'єкта" (К. Леві-Стросс), "текст" (Ж. Дерріда), "дискурс" (Р. Барт), "наратив" (Г. Вайт) і, зрештою, "метапрозу" (Л. Гатчієн).

У контексті цих постмодерних теорій формується жанр історіографічного роману, який наголошує на дискурсивній та фікціональній природі реальності. Новітні теорії обґрунтовують концепцію історіографічного роману тією мірою, якою заохочують побачити історичну прозу, що є свідомою фікціональністю історичного досвіду, як потужний інструмент репрезентації, а також як необхідне доповнення при заповненні лакун у історичному знанні.

Генетично пов'язаний з романом історичним як літературний жанр, що звертається до відтворення історичного минулого, історіографічний роман помежів'я ХХ – ХХІ століть має принципово відмінне теоретико-філософське підґрунтя та, відповідно, пропонує нові способи бачення, відтворення й, головню, створення історії. Поєднуючи коди традиційного історичного роману із сумнівом, випадковістю, часом втратою значення й смислу, історіографічний роман, якщо не спростовує ці коди, то наповнює їх новим змістом.

Історіографічний роман – це свого роду фікціональна історія (fictional history), яка суттєво відрізняється від традиційної історичної

художньої прози (historical fiction). Роман історичний, що розвивався від Вальтера Скотта, не давав приводу сумніватись в офіційній версії історії, оскільки розумівся виключно як особлива форма літератури, не історіографії. В жанрі історичного роману ХІХ століття взаємодія історії й літератури, фактуального й фікціонального, реального й вигаданого залишалась у площині художньо-літературного дискурсу. Лише відтоді, як сама історія постала проблематизованою та деконструйованою, а історичні події перетворилися на "тексти", відбулась критична принципова переоцінка взаємозв'язку історії та літератури. В результаті історіографічний роман, залишаючись особливою формою літератури, став ще й особливою формою історіографії.

Історіографічний роман окреслюється як жанр, в якому фактуальне й фікціональне не поєднуються й не співіснують, а набувають рівноправного статусу в репрезентації історії. В історіографічному романі ставиться під сумнів відмінність між фактом та вимислом, фактуальне перетворюється у фікціональне і навпаки. Стирання принципової різниці між реальністю та вимислом – визначальна ознака історіографічного роману. Фактуальне в новому типі історичного твору посутньо не відрізняється від фікціонального.

"Реальний" історичний контекст у історіографічному романі може вибудовуватись за допомоги літературних творів попередніх епох, а реальні історичні персонажі втрачати свою "реальність", перетворюючись на фікціональні образи, або міняючись з ними місцями.

Визнаючи історію конструктором, досяжним насамперед крізь текстові записи, автори історіографічних романів свідомі того, що пізнання минулого завжди є опосередкованим. Історіографічні романісти демонструють обережність щодо істини та у різні способи

наголошують на епістемологічній складності. Сумнів стосовно власного онтологічного статусу в історіографічних романах передається через привертання читацької уваги до художньої форми як свідомо з'єднаної реальності.

В історіографічному романі суттєво переосмислюється уявлення про минуле як цілісне, завершене та пізнаване. Гомогенність та тяглість замінюється фрагментацією й розосередженням предмета історії, яка загалом уже не розуміється як прогресивний поступ від минулого до теперішнього.

Перетворення вальтерскоттівської моделі в історіографічному романі супроводжується переоцінкою історії з огляду на значущі *відсутності* в історичному дискурсі. Історія розуміється як "відкритий проект", що опирається будь-яким установленим наперед інституційним інтерпретаціям.

Однією з тих точок, в яких історичний та історіографічний романи зустрічаються та розходяться одночасно, є інтерпретація проблеми історичної перспективи, а саме відмінні підходи й способи вибудовування збалансованого співвідношення минулого та теперішнього в романах XIX – 1-ї пол. XX ст. та в романах періоду помежів'я XX – XXI ст.

Важливо наголосити, що переважна більшість англійських історіографічних романістів, присутньо проблематизуючи природу історичного пізнання, водночас уникають радикального постмодерністського релятивізму та повного заперечення реальності минулого, пізнаваності й фактуальності історичних матеріалів.

Велика частина минулого є втраченою, але залишилось більше, ніж нам відомо, й ми не можемо передбачити, яким саме чином нові історичні свідчення змінять наше уявлення про минуле. Інтерес до історії зумовлюється визнанням змінюваності співвідношення між

тим, про що ми можемо дізнатись й тим, що ми можемо уявити. Приймати все на віру є настільки ж наївним, як ставити все під сумнів, адже між абсолютними фактами історії та історіями цілком вигаданими існують численні нашарування з різним ступенем достовірності.

## РОЗДІЛ 2

### ВИМІРИ МИНУЛОГО В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРИОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ: ПАМ'ЯТЬ, ТРАДИЦІЯ, ІСТОРІЯ

На початку ХХ ст. історія відсувається на задній план серед інших наук [497, с. 31], а в англійській літературі періоду порубіжжя ХІХ–ХХ ст. помітною стає тенденція до загалом негативного сприйняття минулого. Приміром, Тесс у романі Т. Гарді рішуче відмовляється вивчати історію: "Краще не згадувати, – каже дівчина, – що ти зі своїм минулим нічим не відрізняєшся від багатьох тисяч людей" [313, с. 126]. Мандрівникові у часі Г. Веллса не спадає на думку здійснити подорож у минуле. А конрадівський Джим, намагаючись утекти від минулого, стикається з тим, що воно переслідує та руйнує його. У модерністів спостерігаємо нерідко відверто вороже ставлення до історичної свідомості та історика, а також – різкий розрив, роз'єднання минулого та теперішнього. "Кошмаром", від якого він намагається прокинутись, називає історію джойсівській Стівен Дедал. За Т.С. Еліотом, історія – "величезна панорама нікчемності та анархії" [283, с. 177]. У романі О. Гакслі "Прекрасний новий світ" зображено суспільство, в якому знання минулого є, у кращому випадку, жахливою помилкою, а у гіршому – злочином проти держави. Герой антиутопії Дж. Орвелла "1984" говорить про "безкінечне теперішнє" та "переписане" минуле.

Подібне ставлення до історії суттєво змінюється у літературі після Другої світової війни. Західна культура починає серйозно переосмислювати розрив із минулим, і у повоєнному мистецтві минуле знову заявляє про себе, вимагаючи прискіпливої уваги від

теперішнього. Після модерністського відмежування від історії в літературі відроджується інтерес до історичної реальності, яка тим часом істотно змінила свій образ.

Д.Л. Гігдон у роботі "Тіні минулого у сучасній британській літературі" (Higdon D.L. *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*, 1985) [319] звертає увагу на якісну різницю у ставленні до минулого між модерністськими письменниками та письменниками після Другої світової. Відродження інтересу до історії у британській літературі 2-ї пол. XX ст., за твердженням дослідника, позначає ту межу, яка чітко відділяє один період від іншого. "Уже більше не кошмар, якого треба уникнути, не недоречність, яку треба ігнорувати, у певний момент після Другої світової, уявлення та ставлення до минулого змінилося, і ця зміна яскраво декларувала себе у літературі та культурі, вимагаючи такої ж нової метафоричної карти як та, що її зухвало запропонувала Вірджинія Вулф, проголосивши, що "у грудні 1910 року змінився характер людини" [319, с. 6, 3]. Д.Л. Гігдон називає однією з найзначніших рис повоєнної британської літератури появу своєрідної нової групи протагоністів – "біографів, бібліографів, істориків, геологів, антропологів, археологів та навіть палеонтологів – тих, чиє життя пов'язане з минулим. Ці протагоністи визначають дух часу, подібно до протагоністів-митців у літературі 1910-х – 1920-х років" [319, с. 11].

Минуле у Великій Британії напевне ніколи не було такою мірою популярним, як у 2-й пол. XX ст., а надто у період кінця XX – початку XXI ст. Британський історик культури Роберт Г'юїсон (Robert Hewison) висловлює побоювання, що "нація, настільки загіпнотизована образами минулого, не зможе зрештою уявити своє майбутнє з достатньою креативністю та силою" [317, с. 10].

В англійській літературі минуле окреслюється у трьох своїх основних проявах, якими є пам'ять, традиція та історія. Ці виміри минулого утворюють ґрунт історіографічного роману помежів'я ХХ–ХХІ ст.

## **2.1. Індивідуальна та колективна пам'ять в історіографічному ретроспективному романі**

Пам'ять є основою як внутрішнього життя особистості, так і людського досвіду загалом. "Пізнання минулого, нехай невелике, починається з пам'яті. Завдяки тому, що люди мають пам'ять, вони знають із досвіду, що минуле було" [213, с. 258]. Досліджуючи пам'ять, сучасна наука шукає відповідь на фундаментальне питання: чи є пам'ять індивідуальним або ж колективним феноменом?

П. Рікер у праці "Пам'ять, історія, забування" (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000) об'єднує у т.зв. "традицію внутрішнього погляду" [170, с. 136] тих філософів, які вважають пам'ять феноменом індивідуальним, спираючись на обґрунтоване ще Арістотелем переконання, що здатність людини виражати те, що вона почула, відчула або подумала у минулому закладена глибоко всередині її душі. Згідно цієї тривалої традиції, підтриманої багатьма філософами, суб'єктивний досвід та спогади належать індивідові, і, відрізняючи саме цього індивіда від інших, допомагають йому вибудувати свою ідентичність. Рікер посилається також на твердження Августина про те, що характер пам'яті є приватним, адже спогади однієї людини відрізняються від спогадів інших, і завжди стосуються її самої. Це зумовлює концепцію рефлексивності, яка, на думку Августина, лежить в основі пам'яті [170, с. 136-143].

Опозиційну щодо суб'єктивної природи пам'яті концепцію обстоює, за Рікером т.зв. "погляд ззовні" [170, с. 168], тобто теорія,

яка обґрунтовує існування колективної свідомості та наполягає на первинності колективного аспекту пам'яті, беручи під сумнів, власне, поняття індивідуальної пам'яті. Вперше спогади з колективною реальністю пов'язує Моріс Гальбвакс, стверджуючи у праці "Колективна пам'ять" (Halbwachs M. *La Mémoire collective*, 1967), що пам'ять залежить від групи, в якій живе індивід, а також від статусу індивіда в цій групі. На переконання Гальбвакса, спогади ніколи не належать винятково окремій особі, індивідуальні спогади завжди є фрагментами колективної пам'яті [312, с. 5-24].

Деякі вчені роблять спробу узгодити ці розбіжності між індивідуальною та колективною пам'яттю. Зокрема, сам П. Рікер висновує, що процеси пам'яті залучають і особистість, і групу. Ж. Кандо (Joel Candau) постулює, що колективна пам'ять може сформуватися лише в результаті взаємодії індивідуальних спогадів, і цей процес неминуче призводить до часткової гомогенізації репрезентацій минулого [250, с. 25-46]. Таким чином, колективна пам'ять регулює індивідуальні спогади, вона є рамкою, всередині якої індивідуальна пам'ять вибудовується й структурується.

Таку взаємодію індивідуальної та колективної пам'яті спостерігаємо в англійському історіографічному романі: окремі оповіді – "історії", що стосуються особистого досвіду персонажів, нараторів або часом і самого автора, виходять за межі особистості та стосуються значно більшої спільноти, суспільства в цілому, перетворюються на "історію". Пам'ять індивідуальна та пам'ять колективна корелюють, відповідно, із історіями та історією у романах Г. Свіфта, Дж. Барнса, К. Ішігуро та ін. Пам'ять як один із вимірів минулого у сучасній історіографічній прозі найвиразніше окреслюється у низці творів, які ми пропонуємо об'єднати під назвою "ретроспективні романи".

Марсель Пруст, чий твори є найкращими взірцями суб'єктивного досвіду пам'яті, під впливом філософії Бергсона обстоює ідею "чистої пам'яті", вважаючи, що пам'ять є достовірною щодо минулого, а отже й здатною відтворювати минуле в його повноті. Однак сучасні філософи, психологи, соціологи та історики здебільшого не погоджуються з цією тезою, стверджуючи, що пам'ять реконструює минуле, завжди зважаючи на теперішні уподобання та цілі.

Дослідження у галузі неврології довели, що пам'ять не зберігає й не відтворює первісне враження [435, с. 104]. Гарвардський вчений Деніел Шектер (Daniel Schacter) пояснює, що пам'ять утримує лише фрагменти, шматочки минулого, які потім слугують основою для реконструкції минулого досвіду [435, с. 337-342]. У процесі відтворення минулого суттєву роль відіграє й забування. Як зауважує Цветан Тодоров, забування є невід'ємною частиною пам'яті, з огляду на вибіркковість пам'яті у прочитанні минулого [473, с. 6-26]. Моріс Гальбвакс (Maurice Halbwachs) також стверджує, що наші теперішні погляди втручаються у спогади про минулі події та змінюють їх. Образ людини або події постійно розвивається у пам'яті, адже ми осягаємо минуле у світлі теперішнього, залежно від того, як ми змінюємося, змінюємо спільноти, до яких належимо, або змінюється наше становище у спільноті, змінюється наше світосприйняття тощо [312, с. 38-39]. Нові ідеї та спогади інших також можуть модифікувати вже існуючі спогади. Знаний історик Патрик Гаттон у книзі "Історія як мистецтво пам'яті" (Hutton P. *History as an Art of Memory*, 1993) зазначає: "Якщо існує історія змін моєї власної пам'яті, то чи не відбуваються аналогічним чином і зміни колективної пам'яті всього суспільства?" [193, с. 6].

Це постійне поновлення спогадів – як на індивідуальному, так і на колективному рівнях, – згідно наших нинішніх переконань, а також поглядів інших членів нашої соціальної групи, є несвідомим феноменом, а отже й образ минулого, що створюється з цих модифікацій, здається реальним. За Ж. Кандо, пам'ять є, радше, постійно поновлюваним, аніж достовірним відтворенням минулого [250, с. 5].

Подібний процес ревізії минулого, як шлях до поновлення цілісності свого досвіду та особистості загалом, відбивається в історіографічних ретроспективних романах, до яких відносимо "Папугу Флобера" Дж. Барнса, "Залишок дня" К. Ішігуро, романи "Земля води", "Відтоді й назавжди", "Останні розпорядження" Г. Свіфта.

Основним структуроутворюючим принципом, що визначає специфіку наративної моделі роману такого типу, є ретроспективи. У центрі твору – персонаж або група дійових осіб, котрі згадують своє минуле, іноді несподівано для себе опиняються віч-на-віч із минулим, якого вони тривалий час уникали. Наратори ретроспективного роману зазвичай є, у широкому сенсі, дослідниками історії: Том Крік у романі "Земля води" – вчитель історії, Джефрі Брейтвейт у "Папузі Флобера" – дослідник-аматор життя та творчості французького письменника; у романі "Відтоді й назавжди" з історичним пошуком пов'язані захоплення одразу двох персонажів – університетського вченого Білла Анвіна та палеонтолога-аматора Метью Пірса. Персонажі можуть і не мати дослідницького інтересу щодо історії, як-от протагоністи у романах "Останні розпорядження" та "Залишок дня", проте в усіх випадках вони протистоять минулому у спробі самовизначення та самоактуалізації. Їх, словами Г. Свіфта, "вкинули в історію".

Звернення до особистої історії, погляд у минуле для персонажів ретроспективних романів є не ескапізмом, а позбавленим ностальгії чи-то сентиментальності протистоянням минулого та теперішнього "Я", їхнім ретроспективним діалогом, що в результаті трансформує особистість. Обидва "Я" змінюють одне одного. Завдяки певним подіям або рішенням, минуле "Я" значною мірою вибудувало "Я" теперішнє, але, у свою чергу, теперішнє "Я", дивлячись у минуле вже зовсім новим поглядом, перетворює його. Цей процес виразно ілюструють роздуми наратора в романі Г. Свіфта "Відтоді й назавжди": "Я залишив своє колишнє "Я", яким би воно не було, позаду. [...] Одна частина мене, здається, посіла місце десь у затишному відчуженні. [...] У той час як інша частина мене [...] відчуває відчайдушне бажання знайти та познайомитись із моїм колишнім "Я" знову" [456, с. 5-6]. Ця зустріч минулого й теперішнього приносить зцілення, примирення та звільнення. Минуле стає ключем до теперішнього й шляхом до майбутнього, адже протагоніст ретроспективного роману усвідомлює, що може потрапити у своє майбутнє, лише пройшовши крізь минуле: "Допоки ми маємо це нетерпляче бажання пояснень, чи не повинні ми завжди носити з собою цю обтяжливу, проте дорогоцінну валізу з ключами, що зветься Історією?" [458, с. 80].

Пам'ять, як індивідуальна, так і колективна, потребує матеріальних речей для підтримки – книжок, фільмів, листів, фотокарток. У ретроспективному романі спогади у дію також часто приводять речі, які або безпосереднім, або ж асоціативним чином стосуються минулого персонажів, як-от: опудало папуги у романі Барнса, лист у творі Ішігуро, листи, щоденникові записи, урна з прахом у романах Свіфта. У більшості ретроспективних романів

вихідною точкою подорожі у минуле для персонажів стає смерть близької людини.

Особливістю ретроспективного історіографічного роману, як уже зазначалося вище, є тісна взаємодія пам'яті індивідуальної та пам'яті колективної. Отже, у спосіб, подібний до індивідуального переосмислення персонажами своїх особистих історій, у ретроспективному романі здійснюється переосмислення з позицій теперішнього й перетворення історії взагалі.

### **2.1.1. Ретроспективний роман Джуліана Барнса "Папуга Флобера"**

У романі Дж. Барнса "Папуга Флобера" (*Flaubert's Parrot*, 1984) історія сучасного персонажа-наратора Джефрі Брейтвейта поєднується з історією Гюстава Флобера та літературного життя Франції XIX століття. Отже, у центрі читацької уваги два плани: теперішній, пов'язаний із мандрівкою Брейтвейта до Франції, відвідуванням "флоберівських" місць і розшуком "папуги Флобера", та минулий, що стосується життя французького письменника. Ці лінії перетинаються з ще однією – історією сучасної Емми Боварі, дружини оповідача (до речі, лікаря) Елен Брейтвейт (зауважимо також й ініціали). "Три історії сперечалися всередині мене", – говорить Джефрі Брейтвейт, – "Одна про Флобера, одна про Елен, одна про мене самого" [221, с. 94].

Наскрізною у романі Барнса є ідея "невловимості" минулого. "Як ми заволодіваємо минулим?" – постійно повторюване у творі питання. Персонаж розмірковує: "Чи ми взагалі здатні це зробити? Коли я вчився у медичному коледжі, жартівники-студенти на вечірці на честь кінця семестру випускали у залу намащене жиром поросся. Воно прослизало з-поміж ніг, ухилялося від рук, що силились його

вхопити, пронизливо верещало. Часом ті, хто намагалися схопити порося, падали, і це виглядало дуже кумедно. Здається, минуле нерідко поводить ся з нами, як це порося" [221, с. 5].

Спроби Брейтвейта розкрити таємницю папуг у двох конкуруючих музеях схожі на ці намагання схопити слизьке порося. Два різні флоберівські музеї однаково переконливо заявляють, що папуга з їхньої колекції є тим самим папугою, що його Флобер мав на своєму столі, коли писав "Просте серце". Пізніше в іншому музеї Брейтвейт знаходить ще три опудала, кожне з яких однаково могло бути прототипом Лулу. Це випадок, коли надлишок свідчень є не меншою проблемою, ніж їхній брак. Вкриті цвіллю та з'їдені комахами "історичні свідчення" є рядом мовчазних опудал папуг. Завзяте розслідування персонажа межує із жартом, адже іронічно не збільшує, а зменшує знання, або ж приводить до знання безглуздо тривіального. Квест у пошуках істини у романі Барнса перетворюється на дріб'язкову сварку ненадійних оповідачів.

Роман демонструє у стільки ж способів, скільки в ньому є частин, що не існує єдиної цілісної істини стосовно минулого, є лише різні погляди на події. Існує декілька папуг й існує декілька Флоберів. Віднайти правду щодо життя "того самого" Флобера – це як визначити "правильного" папугу. Чи можливо нині відмежувати "справжнього" Флобера від низки застиглих стереотипів, що на них із часом перетворила його образ історія? "А що взагалі нині думають про Флобера? Яким його уявляє нове покоління читачів? Лисий, з обвислими вусами "відлюдник із Круассе", чоловік, який сказав: "Мадам Боварі – це я", невиправний естет, буржуа – буржуафоб" [221, с. 95-96].

У частині "Хронологія" наводяться три переліки важливих етапів життя письменника: перший – перелік тріумфів, другий –

перелік поразок та розчарувань, третій – висловлювання самого Флобера. Усі три є абсолютно відмінними один від одного, майже взаємозаперечними, а втім, стосуються одних і тих самих подій. Приміром: "У розквіті слави, усімалюбимий, до останнього подиху не припиняючи напружено працювати, Гюстав Флобер вмирає у Круассе" [221, с. 21] та: "У злиднях, на самоті, втопившись від життя, Гюстав Флобер умирає" [221, с. 27]. Питання, які факти й судження є "правильними", лишається без відповіді.

Іншим прикладом цілком вільного й незалежного від фактів життя минулого є два варіанти історії про "собаку втопленого та собаку фантастичного": з одного боку, сповнений гіпербол та курйозних деталей (на кшталт загубленого у бурхливому потоці скотчтер'єра та гавкаючого перекладача) виклад Максима Дюкана, а з іншого – досить стислий прозаїчний запис, зроблений з цього ж приводу Флобером у своєму щоденнику. І висновок оповідача: "Що сталося з правдою, не задокументовано" [221, с. 69].

Подібним же чином епізод із візитною карткою з написом "Гумберт. Натиральник", знайденою Флобером у мить сходу сонця на вершині Піраміди Хеопса, можна тлумачити, як момент "досконало спрямованої іронії, і момент модернізму, коли звичайне та повсякденне стикається з піднесеним", чи як "надзвичайний історичний збіг, коли знаний європейський письменник ХІХ століття знайомиться на вершині Піраміди Хеопса з одним із найбільш сумнозвісних літературних персонажів ХХ століття"<sup>1</sup> [221, с. 74]. Але є ще й історії "іронії про іронію": з подорожніх нотаток Флобера дізнаємося, що картка була заради жарту напередодні причеплена на Піраміді Максимом Дюканом, і водночас з листування письменника

<sup>1</sup> На візитці написано: "Humbert, Frotteur" [221, с. 73]; окрім значення "натиральник підлоги", "frotteur" означає й "сексуальний збоченець".

впливає, що Флобер заздалегідь ще у Франції сам спланував подібний жарт.

Ці епізоди приводять до висновку про те, що минуле є непізнаваним, а "історія" – множинною й завжди умовною. Наші "блукання минулим", Брейтвейт порівнює із блуканнями зруйнованим містом: "Загублені, спантеличені, сповнені страху, ми шукаємо сліди того, що залишилось, читаємо назви вулиць, але не впевнені, де справді перебуваємо. Усе навколо – уламки" [221, с. 62].

Однак персонаж Барнса не в змозі полишити намагання відшукати шлях серед цих руїн. Розповідаючи про навіженого науковця, який спалив листи, котрі начебто підтверджували любовні стосунки Флобера з Джульєт Герберт, гувернанткою його племінниці, Брейтвейт зізнається, що "трепетав, уявляючи, як цей матеріал допоможе йому зрозуміти навіть ще точніше, яким був Флобер" [221, с. 39]. І попри усвідомлення того, що визначити, "справжнього" папугу Флобера неможливо, побачивши у сховищі музею три опудала, Брейтвейт продовжує гадати: "Можливо, це один з них" [221, с. 229]. І це останні слова твору. Ні іронічне світосприйняття, ні скепсис щодо історичних свідчень, не втримують персонажа роману Барнса від пошуку смислу в історіях та артефактах минулого. "Як ми заволодіваємо минулим?" – ізнов запитує він себе. "Як ми захоплюємо чужу землю минулого? Ми читаємо, ми дізнаємося, ми розпитуємо, ми запам'ятовуємо, ми покірливі; аж раптом випадкова деталь змінює все. Флобер був гігантом, усі так казали. Він височів над усіма, як дужий вождь галлів. А втім, він мав тільки шість футів зросту, ми знаємо це з його власних слів. Високий, проте не гігант, по суті, нижчий од мене, а я у Франції ніколи не відчував себе галльським вождем, що височів над людьми. Отже, Гюстав був шестифутовим гігантом, і світ трішки зіщулився, дізнавшись про це.

Гіганти не були такими вже високими (а тоді – чи були карлики також нижчими?). А товсті? Чи були вони не такими товстими, через те, що були меншими? Їм потрібен був менший живіт аби здаватися товстими, або ж вони були товстішими, оскільки відростили такі ж самі животи, при цьому маючи менший кістяк, щоб їх підтримувати? Як ми можемо дізнатися про такі тривіальні, вирішальні деталі? Ми можемо десятиліттями вивчати архіви, проте час від часу нам кортітиме підвести руки догори та виголосити, що історія – просто ще один літературний жанр: минуле є автобіографічною прозою, яка прикидається парламентським звітом. [...] Я не знаю напевне, чому вірити стосовно минулого. Я лише хочу дізнатися, чи товсті були тоді товстішими. Та чи божевільні були божевільнішими?" [221, с. 101].

Повсякчас співвідносячи минуле з теперішнім, Джефрі Брейтвейт відтворює й перетворює історію з позиції сьогодення. Він розповідає: "1853-го року, у Трувілі, Флобер спостерігав за заходом сонця над морем і зауважив, що величезний диск сонця нагадує за кольором джем з червоних порічок. Досить яскраве порівняння. А втім, чи був джем з червоних порічок у Нормандії 1853-го року такого ж кольору, як нині?" [221, с. 103]. І надалі висновує: "Ми дивимось на сонце крізь затемнене скло; на минуле ми маємо дивитися крізь скло кольорове" [221, с. 106].

Цим кольоровим склом є теперішнє. Сучасний план у "Папузі Флобера" є не менш важливим, аніж історичний. Причина захоплення Брейтвейта Флобером з'ясовується не одразу, лише поступово виявляється, що дослідження історії письменника йде поруч із намаганням оповідача зрозуміти "історію" свого власного шлюбу. Питання "як ми заволодіваємо минулим?" в однаковій мірі стосується історії Флобера й Франції XIX століття та життя Джефрі з Елен. Причому пошук "справжньої" історії про себе самого стає не менш

складним, ніж пошук "справжньої" історії про Флобера. "Моя дружина: людина, яку я знав ще менше, ніж того іноземного письменника, що помер сто років тому" [221, с. 201] – зізнається оповідач.

Співвідносяться не лише історія подружньої зради й самогубства Елен Брейтвейт та героїні "Мадам Боварі". Неоднозначність, багатоплановість, іронія творів та життя Флобера суголосні зі світосприйняттям Брейтвейта, його життям, його спогадами про Елен. Слова оповідача: "Ми були щасливі; ми були нещасливі; я сумую за нею", чергуючись із питанням Флобера: "Це чудово чи безглуздо сприймати життя серйозно?", стають лейтмотивом тринадцятої частини роману.

Джефрі Брейтвейт не знаходить ні того самого папугу, ні відповіді на питання, що сталося насправді в житті Флобера, Елен та його власному. Ми змінюємо справжню історію, як змінюємо колір скла, крізь яке дивимось на минуле. Важливим, навіть екзистенційно важливим, є сам пошук, результатом якого стає не спорохніле опудало папуги і не слизьке поросля-минуле, а теперішнє й майбутнє персонажа роману Барнса. "Це була відповідь і не відповідь, це був кінець і не кінець" [221, с. 227].

### **2.1.2. Подорож у минуле в романі Казуо Ішігуро "Залишок дня"**

Проблема недостовірності пам'яті, "ненадійності" спогадів та важкості самопізнання ретельно вивчається у романі Казуо Ішігуро "Залишок дня" (*The Remains of the Day*, 1989). В одному інтерв'ю автор цього твору зазначив: "Такі речі, як пам'ять, те, як людина використовує її у своїх власних цілях, зі своєю метою – такі речі цікавлять мене ... глибоко" [389, с. 347]. Загальними обрисами

"Залишок дня" схожий на "Папугу Флобера" Дж. Барнса: в обох творах розповідь про історичні події (в одному романі – таємні переговори, що вирішували долю Європи між двома світовими війнами, в іншому – життя Гюстава Флобера та літературне життя Франції XIX ст.) сплітається зі спогадами персонажів про особисте минуле та певною мірою змушує їх, попри тривалі намагання уникати внутрішньої відвертості, зрештою зустрітися зі своїм минулим.

Центральний персонаж роману "Залишок дня" є типовим протагоністом ретроспективного роману: на схилі літ, емоційно травмований дворецький Стівенс отримує коротку відпустку від своїх обов'язків у Дарлінгтон-Холі – родовому маєтку, зараз, у 1956 році, придбаному заможним американцем – та вирушає в автомандрівку з Беркширу до Корнуолу, маючи на меті зустріч з міс Кентон, колишньою економкою маєтку, щоб обговорити можливість її повернення на службу.

Наратив у романі Ішігуро має форму своєрідного журналу-щоденника Стівенса, в якому звіт про подорож перетинається з особистими спогадами та міркуванням про історичну роль Дарлінгтон-Холу. Адресат наратора не є чітко визначеним. Іноді оповідь Стівенса спрямована на певного читача такого ж рівня та суспільного стану, як колишній господар Дарлінгтон-Холу. Такий наратив імплікує існування світу, що пішов у небуття разом зі смертю лорда Дарлінгтона – світу з чітким розмежуванням приватного та публічного, внутрішнього та зовнішнього, англійського та іноземного. Часом наратор звертається до позірної особи свого кола, рівної з ним за віком та досвідом, як-от у дискусіях щодо стандартів серед дворецьких. Однак дедалі очевиднішим стає те, що адресатом Стівенса є не інша людина, а він сам.

Стівенсова чітка манера оповіді – наратор не дозволяє собі жодних відхилень від норм пристойності та правильного мовлення – відтворюється всередині загальної наративної структури роману, так само замкненої у певних межах. Зауважимо, що "Залишок дня" – один із небагатьох історіографічних романів, в якому немає множинності наративних голосів.

Із перебігом оповіді вилаштовується зв'язок між теперішнім та минулим планами: минуле поступово, хоча й ненадійно, окреслюється, відновлюється в пам'яті наратора. Н.Ю. Жлуктенко у статті, присвяченій аналізу роману "Залишок дня", зазначає: "Ішігуро начебто керується уроками прустівського асоціативного письма. Стівенсова свідомість сфокусована на міс Кентон подібно до того, як думки героя Пруста спрямовані "на Сванову сторону". Ішігуро насичує оповідь дескриптивними елементами, в його творі, як і в романі Пруста, є місце пейзажам, жанровим сценам, ліричним відступам та історичним екскурсам. Автор "Залишку дня" монтує ретроспективу, відштовхуючись від вражень героя – зорових, тактильних, чуттєвих" [106, с. 89].

Зокрема, відзначимо особливу роль, що її відіграє у романі пейзаж, краєвиди сільської Англії, якою подорожує персонаж. Озброївшись путівником "Дива Англії", написаним місіс Джейн Сімонс у 1930-х роках, Стівенс усе ж таки відчувається дуже невпевнено на початку своєї мандрівки: "Врешті-решт, я перестав упізнавати місцевість, і зрозумів, що так далеко ще ніколи не забирався. ... Мушу зізнатися, я відчув легку паніку, яка ще посилювалась побоюванням, що я, можливо, зовсім не на правильному шляху, і рухаюсь у цілком невірному напрямку, у якусь дику місцевість" [335, с. 24]. Стівенс зустрічає старого місцевого мешканця, котрий радить йому піднятися на пагорб та помилуватись

"краєвидом, краще якого не знайти в усій Англії" [335, с. 25]. Панорама, що відкривається Стівенсові зачаровує його, і можна вважати, саме тієї миті розпочинається подорож персонажа не тільки на захід країни, а й у своє минуле. Дворецький і справді ступає на непередбачувану та емоційно небезпечну територію: "дика місцевість" англійської провінції є для нього такою ж непізнаною, як і "дика місцевість" власного минулого. Увечері того ж дня, повертаючись до ранкових вражень, Стівенс відзначає характерну зовнішню "стриманість" англійського пейзажу [335, с. 28-29], і думки про співвідношення зовнішнього та внутрішнього, форми та змісту спонукають його до інтерпретацій своєї історії. Від роздумів про "величність" краєвиду Стівенс переходить до міркувань про "величність" дворецького.

Ретроспекції персонажа, здебільшого зумовлені прагненням довести самому собі, що як дворецький Даргінгтон-Холу він "настільки наблизився до самої маточини колеса, яке рухає світ, наскільки хтось, подібний до мене, міг лише мріяти" [335, с. 126]. Втім, уся оповідь Стівенса засвідчує радше те, що він опинився не у центрі, а на периферії цього колеса історії. З історичного та класового погляду, дворецький став аутсайдером. Навіть його підкреслено правильна англійська, парадоксально, звучить, як набута іноземцем мова.

Особисті спогади протагоніста домінують у творі, та водночас роман Ішігуро є глибоким дослідженням історичного часу. Розглядати "Залишок дня" в контексті історичного письма дає змогу як відтворення міжвоєнного та повоєнного періодів, так і присутність у творі реальних історичних постатей (Ріббентроп, Освальд Мослі, Юніті Мітфорд, герцог Віндзорський). Окрім того роман містить і імпліцитні історичні алюзії.

Як приклад наведемо епізод суперечки між міс Кентон та Стівенсом з приводу "неправильного розташування" порцелянового китаеця [335, с. 58-59]. Вказуючи на те, що прикраса знаходиться не на своєму місці, міс Кентон намагається змусити Стівенса визнати, що його лігній батько – свого часу також видатний дворецький – втрачає хист та, прислуговуючи в домі, починає припускатися помилок. У деяких деталях цієї сцени наявний підтекст, який виходить за межі особистих стосунків персонажів. Пересунення порцелянної фігурки є ознакою втручання похибки у ретельно відрегульований світ, а той факт, що контраст порядку та безладу тут ілюструється як неузгодження англійського та східного, вказує на зв'язок між внутрішнім та глобальним простором імперії. Вочевидь, цей епізод містить натяк на перерозподіл сил на міжнародній арені та ті кардинальні зсуви та зміни, які відбувалися у світі до й після війни. Тут також слід зауважити, що 1956 рік – відправний часовий момент у романі – увійшов в історію Великої Британії як рік Суецької кризи, котра засвідчила ці зміни та втрату державою світового впливу. "Невірне розташування" фігурки є результатом помилки батька Стівенса, і китаець пов'язується з небезпекою порушення порядку та простору. Наприкінці суперечки міс Кентон промовляє: "Подібні похибки можуть бути незначними самі по собі, містере Стівенс, проте ви повинні усвідомлювати їхній більш загальний сенс" [335, с. 59]. Отже, "загальний сенс" пересунення китаеця виявляється, можливо, навіть ще більш загальним, аніж це уявлялося міс Кентон.

Зазвичай у ретроспективному романі особиста історія персонажа та історія суспільна певним чином пов'язуються між собою: у "Залишку дня" вони вибудовуються навколо однієї проблеми, яка є ключем і до образу наратора, і до погляду на історію, що його пропонує роман Ішігуро.

Це проблема "гідності", на переконання Стівенса, – визначальної риси "великого дворецького". Гідність, що надавала Стівенсові відчуття мети та власної значущості, розуміється ним як відмова від прояву почуттів, як чітке розмежування приватного та публічного, як вірність обов'язкам завжди та за будь-яких обставин, а загалом – як безособовість. За гідністю він ховає, навіть від себе самого, почуття до міс Кентон, і гідність змушує Стівенса у момент, коли його батько вмирає у кімнаті нагорі, незворушно прислужувати поважним гостям лорда Дарлінгтона, знаходячи самоствердження у служінні "видатному" чоловікові, котрий "сприяє прогресу людства" [335, с. 114]. Не виявляючи емоцій та не бажаючи мислити самостійно, Стівенс підпорядковує своє особисте життя почуттю обов'язку, уникаючи, таким чином, відповідальності та прямих людських зв'язків.

Поступово, шар за шаром відкриваючи своє минуле, Стівенс приходить до розуміння недоречності своєї відданості лордові, прихильникові нацизму, і загалом до усвідомлення ілюзорної природи "гідності": "Лорд Дарлінгтон був непоганою людиною. Зовсім непоганою. І він хоча б мав перевагу – міг наприкінці життя сказати, що зробив свої власні помилки. Його світлість був людиною відважною. Він вибрав у житті свій шлях, як згодом виявилось, невірний, але вибрав сам, хоча б це, принаймні, він міг стверджувати. Що ж до мене, я навіть цього про себе сказати не можу. Знаєте, я *довіряв*. Довіряв мудрості його світлості. Усі ті роки служби, я вірив, що роблю дещо значуще. Я навіть не можу сказати, що я робив свої власні помилки. Справді, треба спитати себе, яка гідність є в цьому?" [235, с. 243].

Історія, непомітним учасником якої став Стівенс, штовхає його до усвідомлення того, що і дії, і нездійснення дій мають наслідки.

Крізь свого персонажа Ішігуро нагадує, що з подібних діянь, здійснених та нездійснених, зрештою, складається як історія окремої особистості, так і історія суспільства. Звичайно, дворецький не несе відповідальності за Мюнхенську змову, Голокост або ж Другу світову, однак, його сліпа відданість своєму господареві є типовим прикладом спокусливості моделі стосунків лідера та послідовника, небезпечної в усі часи, а надто у період між двома світовими війнами.

Поїхавши вранці з Даргінгтон-Холу і повернувшись ввечері наприкінці сьомого дня, персонаж роману Ішігуро здійснює мандрівку насправді набагато тривалішу і досягає мети значнішої, аніж та, заради якої він вирушив у путь. Ця подорож у минуле дає Стівенсові змогу "дивитись у майбутнє з надією і спробувати якнайкраще використати подарований залишок дня" [335, с. 244].

### **2.1.3. Історія та історії у романах Грема Свіфта**

У критичній рецепції багатьох англійських історіографічних романів виникає своєрідна дилема. З одного боку, ці твори розглядаються як такі, що містять виразно постмодерністські стратегії, а з іншого – вони викликають інтерес у зв'язку із традицією психологічного роману, з огляду на психологічну та етичну значущість, що є в них вочевидь наявною. Подібна дилема є характерною і для доробку Грема Свіфта – критичні прочитання романів цього автора загалом можна поділити на дві категорії. До першої належать теоретичні інтерпретації творів Свіфта як постмодерністських текстів, що докорінно переосмислюють та руйнують традиційну концептуальну модель історії. До другої категорії тяжіють критичні тлумачення свіфтівської прози як такої, що в ній домінує похмура, подекуди апокаліптична, наративна тональність. Подібне прочитання починається з аналізу

"патологічного голосу оповідача" [262, с. 41] і надалі зосереджується на обговоренні етичних вимірів наративу. Ці два підходи не є суперечливими, адже обидва вивчають один предмет – те, що становить підґрунтя усіх творів Свіфта. Це – історія, взаємодія історії та особистості, або ж, якщо скористатися словами з роману "Останні розпорядження", "маленька людина у великій історії" [457, с. 90].

Письменник подає історію мовби у зменшеному масштабі, насамперед як історію особисту, котра певною мірою поєднується із ширшим контекстом історії національної чи світової. Наскрізною у романах Свіфта історичною референцією є Друга світова війна, яка так чи інакше впливає на особистості та досвід персонажів. "Свіфт нібито датує подіями масової катастрофи, що нею стала Друга світова, початок свого сучасного світу – світу, який залишається у тіні цих подій, і в якому долі звичайних життів і досі визначаються ними, навіть у 1980-х та 1990-х роках" [499, с. 214].

У своїх творах письменник відмовляється від хронологічно лінійної послідовності й вдається до доволі вигадливої наративної стратегії. Складна й неоднозначна природа наративу для нього є засобом відтворення суперечливої та непевної історичної реальності. І історія для Свіфта – це наратив, чи радше – низка різноманітних оповідей, окремих особистих *історій*, тому у більшості його романів оповідь ведеться від першої особи, у манері близькій до потоку свідомості. Подібний спосіб наративізації історії у творах письменника зумовлений екзистенційною потребою його персонажів розповідати історії. Ці непорядковані фрагментарні оповіді є альтернативою єдиному, організованому варіанту історії. У такий спосіб письменник висловлює скептицизм щодо створення загального об'єктивного образу реальності, літературної чи історичної.

Однак тут необхідно відзначити одну важливу характерну особливість свіфтівської прози. Попри те, що персонажі його романів розповідають свої історії частинами, хронологічно роз'єднаними фрагментами, оповідь на загал не створює ефекту розірваності, незв'язності, відсутності послідовності. Адже зрештою тут ідеться про пошук певної цілісності. Це той випадок, коли постмодерністські стратегії використовуються з конструктивною, а не з деструктивною метою.

"Земля води", "Відтоді й назавжди" та "Останні розпорядження" є виразними ілюстраціями ретроспективного роману. У цих творах Свіфт вивчає складну взаємодію Історії та історій, а також досліджує, якою мірою пам'ять дає можливість відтворити минуле. Різномірні субстанції – "земля" історії та "вода" пам'яті у Свіфта укладаються в парадоксальне поєднання "waterland" – "землю води".

### 2.1.3.1. "Земля води"

В одному з інтерв'ю Грему Свіфту поставили таке запитання: "Ваші твори часто називають історіографічною метапрозою. Чи чули Ви колись цей термін? Чи знаєте Ви, що він означає?" Свіфт лише посміхнувся: "Ні. Ні й ні" [303, с. 159]. А втім, "Земля води" (*Waterland*, 1983) є парадигмальним прикладом історіографічного та, зокрема, ретроспективного роману.

Д. Гігдон назвав цей роман Свіфта "настільки ж знаменним для 1980-х, як "Жінка французького лейтенанта" – для 1970-х" [318, с. 90]. "Сильний, амбіційний, технічно довершений, роман "Земля води" є одночасно сповіддю в убивстві, історією англійського драговинного краю, обвинуваченням сучасному світові у незнанні історії, нарисом про життя вугрів, міркуванням про форми часу, загалом – похмурим сплетінням інцесту, самогубства та вбивства,

розіграним на тлі двохсотрічної сімейної історії та апокаліптичного відчуття, що час, можливо, сягає кінця" [318, с. 90].

Роман розпочинається історією, яку батько розповідає своїм синам – десятирічному Тому та чотирнадцятирічному Діку: "Знаєте, що таке зірки? Це – срібний пил Божого благословення. Це – малесенькі відламані шматочки небес. Бог кинув їх донизу, аби вони впали на нас. Але коли він побачив, які ми грішні, то передумав та наказав зіркам зупинитися. От тому вони й висять собі у небі, але здається, немов у будь-який час вони можуть упасти..." [458, с. 1]. Цією історією про зірки, що тимчасово зупинились, припинили своє падіння, визначається своєрідний апокаліптичний настрій, що його автор витримує з першої і майже до останньої сторінки роману: "Коли наблизиться кінець світу, вже більше не буде реальності, лише історії. Усе, що нам залишиться, будуть історії. Історії будуть нашою єдиною реальністю. Ми сидітимемо у нашому сховищі та оповідатимемо історії якомусь уявному цареві Шахриярові, сподіваючись, що це ніколи..." [458, с. 224]. Роман Свіфта відтворює світ із "призупиненим" благословенням, по суті, есхатологічний світ, такий, що чекає кінця, вимірює себе та свій час відносно неминучої розв'язки. "Земля води" значною мірою є варіантом есхатологічної історії "безплідної землі": мотив безплідності – як фізичної, так і духовної – наскрізний у романі.

Історії-ретроспекції Тома Кріка, наратора та центрального персонажа твору, є способом розплутати складне сплетіння минулих подій, які, зрештою, зумовили теперішній стан речей: Том – шкільний вчитель історії, якого усунули від викладання, його дружина – викрадач дитини, на межі безумства, відправлена до притулку. Як і в інших ретроспективних романах, саме криза, в якій опиняється протагоніст, спонукає його до пошуку її причин у минулому: "Історія

починається лише з того моменту, коли все йде не так, як потрібно; історія народжується лише з лиха, з ускладнень, зі смутку. Тож одразу по п'ятах за словом "Чому?" приходять заборонене та тужливе слово "Якби". Якби не... Якби тільки... Коли б не... Ці марні "Якби" історії" [458, с. 80].

Академічна "підручникова" історія – історичні референції наратора стосуються Великої французької революції, зростання Британської імперії, Другої світової війни – ставиться під сумнів та мовби розріджується у романі Свіфта напіввигаданими-напівреальними історіями, що їх розгортає Том Крік. Учителю-оповідач звертається до учнів у класі, однак, його аудиторія, радше, є уявною; він тільки-но оповідає у найбільш звичній для нього манері – уроку історії.

Наратор віртуозно "вписує" свою особисту історію у масштабну й складну, створену ним самим наративну систему, що в ній міфологія, метафізика, метаісторія переплітаються з містикою родового прокляття. Том Крік не намагається дізнатись, хто він є з історії, а натомість проектує в історію обриси свого власного життя: "Раптом, під час роз'яснення, як паризька різанина позначила собою початок Сучасного Світу, він обірвав себе й почав оповідати – оці історії. Про те, як жили біля річки, як батько ловив вугрів, та про втопленика, знайденого у річці, роки тому. І тоді вас осяяла думка: старий Крікі намагається вписати себе в історію, старий Крікі намагається показати, що він сам – лише частина того, чому він вас навчав. Іншими словами, він хибнувся розумом, він з'їхав з глузду. [...] Отже, ми закрили підручники. Відклали вбік Французьку революцію. Ми попрощалися з тією старою та заїждженою казкою з її Правами Людини, фригійськими ковпаками, кокардами, триколорами, не згадуючи вже про свист її гільйотин, та й з

чудернацькою ідеєю, що вона принесла світові Новий Початок" [458, с. 4, 5].

Співвідношення реальності та вимислу, "історії" та "історій" на поетикальному метафоричному рівні роману реалізується у вигляді наскрізного у творі зіставлення "землі" та "води". Ці різномірні елементи змішуються вже в оксиморонній назві роману: "Земля води" (Waterland) – так автор називає Фенленд, місцевість на сході Англії, про яку йдеться у творі. За словами Б. Шеффера (Brian W. Shaffer), цей край уславлено у романі Свіфта, подібно до того, як уславлено північно-східний Кент у "Великих сподіваннях" та західний Йоркшир у "Грозовому перевалі". "Земля води" "поетично перетворила його [Фенленд], пройнявши особливим драматичними характером та майже міфічним духом місця" [443, с. 197].

Уся багатовікова історія краю пов'язана з осушенням та меліорацією землі. Починаючи з XVIII ст., осушенням займались Аткинسونи – кілька поколінь цієї родини намагалися зробити місцевість придатною для життя, однак, рано чи пізно природа брала своє, вода поверталася, й осушення доводилось повторювати знов і знов, постійно підтримувати. Якщо співвіднести із землею "суху" наукову історію, а з водою – історії оповідача, то можна спостерігати, як у романі розчиняється кордон між ними і створюється певна грузька субстанція – земля води. Слушно також провести аналогію між процесом осушення землі та історичним процесом. Подібна аналогія, вочевидь, спростовує традиційну концепцію лінійного й прогресивного розвитку історії. Натомість Том Крік, пропонує іншу модель: "[Історія] рухається в обох напрямках одночасно. Вона рухається назад, рухаючись уперед. Пригадуєте, я колись поставив вам питання – загадку, – як рухається людина? Крок уперед, крок назад (а іноді – крок убік)" [458, с. 102].

Осушення землі, поза тим, може бути витлумачено й як метафорична ілюстрація епістемологічного процесу створення, написання історії. Попри всі намагання історіографів заснувати свої розвідки на "твердому ґрунті" та викласти їх у "гарних сухих підручниках" [458, с. 86], вони ніколи не зможуть цілком убезпечити свою дисципліну від впливу "грузької" міфології.

Сам оповідач є уособленням конфліктного співіснування землі й води. Його пращури по лінії батька, флегматичні Кріки, із покоління в покоління залучались до меліораційних та інших робіт із водою й на воді. У цей же час його предки по лінії матері, "тверді" сангвініки Аткінсони, мали справу переважно із землею, були фермерами та пивоварами. Таким чином, Том Крік, нащадок двох ліній, народжений на "землі води", є свого роду амфібією. Том – вчитель історії, який розповідає учням оповідки. В його розповідях на уроках факти перетинаються з вигадками, історія подекуди змішується з чарівною казкою, а поетична й захоплива оповідь про минуле свого краю, своїх батьків та своє власне, вочевидь, відсуває на другий план шкільну програму й криваву "реальність" Французької революції: "Чи не залишити нам ці гільйотини, нехай працюють і без нас, чи не залишити нам Історію її власним засобам, чи не віддати нам, зрештою, перевагу казкам?" [458, с. 203].

Змішання різнорідних елементів виявляється також у жанровій гібридності роману, адже в ньому поєднуються елементи казки, готичної сімейної саги, детективу, автобіографії та нарешті роману історичного, тобто як жанри, що орієнтуються на "рідку" уяву, так і ті, що спираються здебільшого на "сухі" факти.

Однорідності немає й у сюжетній побудові твору, що містить кілька окремих ліній, які, нашаровуючись одна на іншу, змішують, приміром, історію життя Тома Кріка та історію Фенленду, або ж

сімейну хроніку Аткінсонів та події Великої французької революції. Наратив перетворюється на складне мереживо часових нашарувань. Кожна сюжетна лінія поділена на фрагменти, які примхливо сполучаються між собою і, чергуючись в антихронологічному порядку, прямують до розв'язки у фіналі. Проте й фінал містить більше питань, аніж відповідей. Автор руйнує традиційні поняття як закритої, так і відкритої розв'язки, пропонуючи закінчення, що не є ані тим, ані іншим. Розв'язка сюжетних ліній, пов'язаних із минулим планом роману побудована як класичне закрите закінчення, у той час як розв'язка теперішнього плану – як класичний відкритий кінець. Однак відкрита розв'язка у романі Свіфта, парадоксально, сприймається як закрита, а закрита – як відкрита. "По суті, перед нами – приклад подвійної розв'язки, у якій фактично неможливо вирішити дилему між закінченнями" [318, с. 93].

Проблема співвідношення історії та історій у романі Г. Свіфта подається не лише в імпліцитній формі, а й експліцитно дискутується в численних коментарях та міркуваннях оповідача, який, змішуючи обидва жанри, не віддає переваги жодному з них як домінуючому. У цьому відношенні "Земля води" виразно ілюструє поняття "диференду", впроваджене Ж.-Ф. Ліотаром.

Ліотар називає диферендом конфлікт між двома жанрами, і, посилаючись на юридичну модель, описує диференд як "конфлікт між (щонайменше) двома сторонами, який не може бути справедливо розв'язаний за відсутності абсолютних критеріїв, однаково прийнятних для обох сторін" [381, с. xi]. Подібні критерії існують *всередині* окремого жанру, адже кожен жанр функціонує за своїми специфічними правилами й послуговується своєю термінологією, однак, не існує ні спільного ґрунту, ні спільної мови для з'єднувальних правил *між* жанрами. Отже, в подібній ситуації, коли

неможливим є примирення без порушення початкових вимог якоїсь із сторін, єдиною етичною дією буде показати, що інтереси сторін не можна погодити. В іншому варіанті диференд неодмінно призведе до тотальності, до домінування одного дискурсу над іншим. Замість того, щоб насаджувати одному жанру правила іншого, ми повинні, за Ліотаром, "засвідчувати диференди" [381, с. xiii, 13]. Ліотар стверджує, що обов'язком філософії, а також мистецтва й літератури є ідентифікувати диференди та привертати до них увагу. Історію ж потрібно репрезентувати як царину диспуту та диферендів.

Відтворюючи нерозв'язний конфлікт між "рідким" простором уяви й "твердою" територією фактів та "реальності", відмовляючись від традиційного історичного дискурсу, роман Свіфта "засвідчує диференд". "Земля води" зовсім не намагається встановити істину, проте прагне засвідчити подію, якій не можна приписати жодної істини.

Том Крік починає оповідати історії, сподіваючись, що й сама реальність може перетворитись на уявну оповідку, в якій трагічні події минулого також виявляться нереальними. Однак чимдалі більше таємниць минулого розкриває пам'ять, тим менш страшним стає теперішнє.

Минуле розгортається напружено та динамічно і наприкінці кульмінує у конче важливий для протагоніста момент епіфанії: діти, яким був прочитаний цей неймовірний урок історії, встають на захист свого вчителя. Минуле й теперішнє зливаються, як земля з водою, утворюючи єдине ціле – "Iswas" [458, с. 238]. Тоді з'являється перспектива. І не настає ані кінець світу, ані кінець історії.

### 2.1.3.2. "Відтоді й назавжди"

Роман "Відтоді й назавжди" (*Ever After*, 1992) близький до "Землі води" як у структурному й стильовому відношеннях, так і за суттю досліджуваних питань. "Ми знову повернулись на низовинну територію "Землі води". Уже не Фенленд, але рідкий (вологий від сліз) світ історій, які струменяться одна в одну, мов притоки, що, звиваючись, вливаються у свою річку" [428, с. 6].

Подібно до Тома Кріка у романі "Земля води", який відтворює історію свого краю та предків, протагоніст роману "Відтоді й назавжди" Білл Анвін звертається до сімейного архіву. Він знаходить історично сенсаційні документи – журнал та лист свого прапрадіда Метью Пірса, вікторіанського топографа. Досліджуючи життя Метью, Анвін прагне відтворити цілісність власної історії. Він, так само, як і наратор "Землі води", намагається побачити свою окрему історію у значно ширшому контексті історії XIX та XX століть.

Роман має два розрізнені часові плани – минулий та сучасний, причому теперішній план помітно превалує. Постмодерністська фрагментарність та розірваність хронології у цьому творі Свіфта унаочнюються через чергування оповіді сучасного наратора та уривків із вікторіанського журналу, які надруковані шрифтом меншого розміру та мають ширші береги на сторінці. Журнал Метью Пірса являє собою майстерний пастиш літературного вікторіанського письма. Значно менш формальним є стиль сучасного оповідача.

"Відтоді й назавжди" містить усі типові характеристики ретроспективного роману. Тут насамперед спостерігаємо взаємодію пам'яті колективної та пам'яті індивідуальної, масштабних історичних подій та окремих історій, відновлення розірваного зв'язку з особистим минулим у процесі "поновлення спогадів". Як і в інших ретроспективних романах, звернення протагоніста до минулого

спричинено глибокою особистою кризою: Білл Анвін переживає поспіль кілька смертей рідних людей та невдалу спробу вкоротити собі віку. У своїх спогадах оповідач постійно повертається до найбільш болісних подій свого життя, найчастіше – до самогубства батька. Його переслідує питання, що саме стало причиною цього самогубства.

Вивчення журналу Метью Пірса є для Анвіна історичним дослідженням і пошуком власної ідентичності водночас: "Що є реальним, а що ні? Та хто є я? Чи я такий, чи я інший?" [456, с. 100] – настійно запитує себе наратор. Його ретроспекції мають здебільшого монологічний формат: намагаючись перетворити фрагментарну зовнішню реальність на зв'язний внутрішній світ, Анвін веде розмову насамперед із самим собою. Персонаж Свіфта зухвало обирає для себе головну роль шекспірівської трагедії, уявляючи себе Гамлетом відносно своєї матері-Гертруди, вітчима-Клавдія та дружини-Офелії. Однак гамлетівська модель загалом погано припасовується до історії свіфтівського протагоніста.

Наполегливий пошук істини Гамлетом-Анвіном, тим важчий, що все навколо повсякчас змінює свій зовнішній вигляд – дружина-акторка, яка постійно перевтілюється та, ймовірно, зраджує чоловікові; батько, який виявляється не батьком; мати, образ якої Білл буквально збирає з фрагментів нетривких імпресіоністичних спогадів; вітчим, якому герой симпатизує замість ненавидіти, тощо. А відколи наратор ще й змінює розподіл ролей: Гамлета віддає Метью, Офелію – своїй матері, а себе пробує на ролі Полонія та Гораціо, очевидним стає, що шекспірівська модель не просто трансформується, а, радше, взагалі використовується оповідачем для відвертання уваги від серйозніших питань. Постмодерністський фарс слугує для персонажа захистом-маскуванням справжньої трагедії.

Поза тим, постать Гамлета – присутня у творі від початку й до кінця – увиразнює той глибинний екзистенціальний скептицизм, що визначає світогляд як сучасного наратора, так і вікторіанського протагоніста.

Власне, скептицизм та відсутність упевненості у собі й у своїй епосі штовхає Білла Анвіна звернутися до журналу Метью Пірса. Утім, це звернення зумовлено не пошуком у минулому джерела стабільності та визначеності, що було б конче іронічним, позаяк світоглядна система Метью також похитнулася у самій основі. Пірс і сам переживає кризу в сімейному житті та кризу релігійної віри, яка розпочинається з моменту, коли він бачить викопного іхтіозавра, та значно поглиблюється зі смертю його маленького сина Фелікса. Персонаж епохи Дарвіна ставить під сумнів постулати віри й зрештою стає відступником. Подібна релігійна криза, що її переживає Метью, була загалом типовою для освіченого вікторіанця, тож Анвіна в історії прапрадіда притягає не її унікальність, а, власне, сама криза щиросердної віри, імовірна за часів вікторіанства, але неможлива у постмодерну епоху, коли визначеність будь-якої віри здається відсутньою взагалі. Сила та справжність почуттів і переживань вікторіанського предка захоплює героя кінця ХХ століття, що живе у пластмасовому, синтетичному світі, "світі заміників", які підміняють "дещо справжнє" [456, с. 10]. Таким чином, Анвін звертається до минулого насамперед тому, що бачить в історії Метью кризу ще навіть складнішу, ніж його власна, але висловлену глибоко та щиро, без похмурої постмодерної іронії, без намагання уникнути реальності або ввести в оману самого себе.

Вивчаючи історію Метью Пірса та історію свого життя, Білл Анвін відкриває для себе той факт, що загальний задум та план, які впорядковують історичні події, не виявляються у минулому, а проектуються у нього. Розуміння історії як сукупності

цілеспрямованих подій, що розгортаються навколо великих особистостей, на кшталт Чарльза Дарвіна, не враховує елемент випадковості, котрий стоїть за історичними подіями, навіть такими значущими, як відкриття Дарвіна. Саме випадковість, на думку Анвіна, відіграла вирішальну роль у кар'єрі вікторіанського біолога: "Капітан "Бігля", френолог-аматор, ледве не відхилив Дарвіна як придатного товариша по плаванню на підставі форми його носа" [456, с. 238]. Тож випадковість керує й перебігом історії.

Білл не стільки знаходить відповіді та порятунок у минулому, скільки сам "допомагає минулому", відтворюючи для Метью те, чого йому бракувало: "Я надаю життю Метью ту саму властивість милостивого плану, яка, на його погляд, була ймовірно відсутньою у всесвіті. Я вибрав вірити..." [456, с. 114]. Наратор визнає, що в його розповіді про Метью Пірса чимало позірною та укладеного у певний порядок. У цьому сенсі Білл Анвін є історіографом, який перетворює минуле, вкупі з досвідом теперішнього, на певну зв'язну історію. Для персонажа Свіфта історія стає способом ствердити життя й навіть кинути виклик смерті.

Значну роль у своєму дослідженні Анвін відводить вимислу. Декларуючи: "Я не вірю, що ці вікторіанці [...] насправді були такими вікторіанськими" [456, с. 138], він уявляє цю суперечливу епоху у спосіб, відмінний від традиційного. Оповідач пояснює: "Моєю справою не є точна історіографія. Це грандіозне, зухвале завдання – взяти скелетні останки окремого життя та спробувати вдихнути у них їхню колишню дійсність" [456, с. 100]. Власне, єдиними певними фактами в "історичному документі", що ним є журнал Пірса, виявляються дата та місце народження Метью, а також те, що він розпочинає записи у день смерті Фелікса, решта ж – "факти, змішані зі значною кількістю теорії, якщо не сказати уяви" [456, с. 100].

Наратор постійно наголошує на цьому змішанні фактів з припущеннями у своїй розповіді про вікторіанця [приміром, 456, с. 88, 120, 138, 155, 226]. У романі Свіфта це змішання ще більше ускладнюється розміщенням вигаданих документів поруч із автентичними, як-от уривок із "Журналу" Чарльза Дарвіна.

Анвін намагається відчувати те, що відчував Метью: "Ви маєте намалювати сцену. Ви маєте відтворити момент, як наполегливі палеонтологи відтворюють анатомію вимерлих тварин" [456, с. 197]. Така імажинативна емпатія, на якій ґрунтується історичне дослідження, принципово відрізняє підхід Анвіна від негнучкої, формальної методології його "конкурента", науковця на прізвище Поттер<sup>1</sup>, який прагне заволодіти журналом Метью Пірса та, не помічаючи іронії, аргументує: "Духовна криза середини ХІХ ст. – *мій предмет!*" [456, с. 177]. Ці два підходи до вивчення історії, що їх протиставлено у романі, можна співвіднести як академічну історіографію та історіографічний роман.

Суттєво, що у розумінні Анвіна фікціональне не тільки не суперечить фактуальному, а слугує необхідною умовою "реальності" відтвореної історії: лише почавши "задокументовувати своє життя як художній твір (fiction)", Метью Пірс стає "реальним" і відтоді "житиме згідно того, як все було насправді" [456, с. 195]. Вибудовуючи історію зі свого власного минулого Анвін теж фікціоналізує, "охудожнює" його: "Фікційність мого життя може також правити й за факт. [...] Я той, хто я є. Я – Білл Анвін (цим проголошую себе!). Я – Гамлет Данський" [456, с. 171-172]. Тут увиразнюється загальна формула історіографічного роману, який

---

<sup>1</sup> Зауважимо, що такий "Поттер" є у багатьох історіографічних романах.

документує фактуальне як фікціональне, а фікціональне – як фактуальне.

У такий "змішаний" спосіб у романі Свіфта відтворені й реальні історичні події. Приміром, вигаданого персонажа Метью Пірса Свіфт робить причетним до реальної історичної постаті – І.К. Брюнеля та будівництва Великої західної залізниці. Знаний вікторіанський інженер з'являється епізодично ("ці короткі спалахи великого" [456, с. 141]) та вимальовується насамперед як жива особистість: "Отже, Брюнель теж був курцем" [456, с. 141]. Непомітно й мовби побіжно вплітаються в життя сучасного персонажа Друга світова війна, "історичний гуркіт якої відбувався, наскільки це стосувалося мене, поза сценою" [456, с. 213], та знищення Хіросіми. Оповідач згадує, як у 1945 році вони з матір'ю поїхали в Олдермастон (місто, неподалік якого народився Білл, але пізніше сумнозвісне як таке, що в ньому розташовувався дослідницький центр атомної промисловості) святкувати 5 серпня – день народження матері, не здогадуючись, що "відтоді й назавжди вона ділитиме свій день народження з роковинами останнього перед-атомного дня" [456, с. 244].

Утім, подібна другорядність історичних референцій є досить оманливою, оскільки криза персонажа, на перший погляд, суто особиста та внутрішня, може бути витлумачена як прямий результат історичних подій. Саме війна й її наслідки трагічно змінили долю Анвіна та його родини. Самогубство батька, почесного ветерана війни, яке глибоко травмувало Білла, імовірно було спричинено почуттям провини через зв'язок його секретної служби із розробкою ядерної зброї. Так само й криза вікторіанського протагоніста є наслідком історичних подій.

"Охудожнюючи" своє минуле, наратор, ще частіше, ніж до гамлетівської, апелює до казкової моделі. Уже сама назва роману

відсилає нас до чарівної казки, а казкове "вони жили щасливо відтоді й назавжди" неодноразово повторюється у творі [456, с. 85, 99, 118, 132]. Однак цей лейтмотив, вочевидь, є іронічним, адже традиційна казкова парадигма, згідно якої випробування, що їх долають герої, завершуються щасливим фіналом, подається Свіфтом в інверсованій формі: на початку твору наратор повідомляє про смерть своєї коханої дружини. Власне, роман оповідає не стільки про те, що передувало щастю, скільки про те, що сталося "ever after" – *після* нього.

Водночас як і у випадку з шекспірівською моделлю, казкові алюзії використовуються в романі Свіфта з подвійною метою – і як постмодерністський фарс, і як спосіб декларувати зрештою оптимістичне бачення зв'язку минулого, теперішнього та майбутнього. Казковість, що забарвлює у спогадах Анвіна похмуру передвоєнну та повоєнну реальність, значно послаблює це свіфтівське відчуття апокаліпсису. Казковістю овіяні ретроспекції оповідача про дитинство в Парижі, і навіть розповідь про своє народження у кризовий передвоєнний час Анвін наповнює казковими мотивами: "Я народився у грудні 1936 року, того самого тижня, коли Король Англії відмовився від корони, аби одружитися із жінкою, яку він кохав. Я, зрозуміло, нічого про це не знав у той час, та, звісно, тоді світ турбували події іншого значення, ніж Криза Абдикації. Утім, я завжди відчував, що вибір часу мого народження забарвив моє життя, на щастя чи лихо, якоюсь казковістю. Я завжди симпатизував (наївно, я знаю) безпрестольному экс-королю, що пересиджував це на Рив'єрі. Та мене завжди цікавило, чи муки моєї матері того грудневого дня полегшувались через цю конкуруючу подію, яка багатьма сприймалася не як криза, а як бажане втручання Романсу, що дозволяло їм нерозсудливо на мить забути Гітлера, Муссоліні та Франко. "Все за любов". Або "Загублений світ". "Склепіння хай

завалиться державне"<sup>1</sup> (Як це й справді сталося за правління нещасного, примушеного Георга VI.) Все за любов, так. *Amor vincit...*" [456, с. 63].

"Amor vincit omnia" ("Любов перемагає все") – це напис на годиннику, зробленому батьком Метью Пірса, годинникарем, як весільний подарунок синові. Годинник передавався з покоління в покоління та, зрештою, був подарований Біллові матір'ю з нагоди його одруження з Рут. Створений як подружній оберіг ("Одного дня, любя, коли ти вийдеш заміж..." [456, с. 54]), цей весільний подарунок, утім, мав радше іронічну, ніж казково-романтичну історію. Його отримували у спадок майже випадково. Навіть Біллу та Рут він був подарований "дещо із запізненням" [456, с. 51]. "Цей маленький годинник височів не лише над шлюбом Метью, але й над його скандальним розлученням, та відтоді, здається, супроводжував чимало спотворених союзів, включаючи й шлюб моєї матері з батьком" [456, с. 53].

Отже, годинник є одним із іронічно трансформованих казкових елементів у творі, саме як і латинський напис на ньому також був перекрученою, "популярною неправильною цитатою" [456, с. 133]<sup>2</sup>. Водночас ця річ у романі має важливе символічне значення.

Годинник, що переходив до наступних поколінь, втілює ідею історичної тяглості. Чи можливо подолати історичні відмінності між людьми та між культурами так само просто, як передати годинник

<sup>1</sup> William Shakespeare, "Antony and Cleopatra", 1608; Б. Тен (переклад з англійської), 1986; Джерело: В.Шекспір. Твори в шести томах: Том 5. К.: Дніпро, 1986. 696 с. - С.: 416-526. Дія 1, Сцена 1.

<sup>2</sup> У Вергілія - "Omnia vincit amor: et nos cedamus Amori" (еклога X, вірш 69). У "Кентерберійських оповіданнях" Чосера (див. "Загальний пролог", рядок 162) слова "Amor vincit omnia" подаються ще й як іронічна трансформація євангельського тексту "Любов є вищою над усе" (1 послання до Коринтян, XIII, 13).

спадкоємцю? Чи можливий зв'язок із попередніми поколіннями за відсутності спільного уявлення про час як такий, що в ньому здійснюється певний цілеспрямований задум? Подібне уявлення було безсумнівною істиною для батька Метью, котрий не "просто робив годинники, а виробляв цю життєво важливу речовину, названу Часом" [456, с. 115], але вже перестало бути такою для самого Метью і, тим паче, для Анвіна. Проте сучасний персонаж прагне відновити наступність, тяглість часу. Він регулярно заводить годинник. І важливо, що годинник не зупиняється, навіть після смерті Рут, яка за життя вважала своїм обов'язком заводити його. "Я вирішив ніколи не дати годинникові зупинитися", – говорить Анвін. – "Коли я заводив годинник, я тримав той самий ключ, що його раніше тримала Рут, [...] я тримав ключ, який раніше тримав Метью" [456, с. 53]. Годинник тут є свого роду мостом між минулим та теперішнім.

Таких "мостів" – речей чи подій, що тягнуться з минулого та засвідчують його присутність тут і тепер, – чимало в романі. Приміром, збираючись здійснити паломництво у місцевість, де жили й поховані рідні Метью Пірса, Анвін розмірковує про реальність минулого, про його зв'язок із теперішнім: "Воно завжди є. Та вони й досі будуть там. [...] Реальні люди, реальні кістки (не набір персонажів)" [456, с. 142-143]. Ще одним "мостом" з минулого і своєрідним іронічним відлунням історії Метью, який брав участь у будівництві Великої західної залізниці, є те, що біологічний батько Анвіна, як виявляється, працював машиністом на цій самій залізниці. І також найвиразнішою метафорою, що ілюструє зв'язок минулого та теперішнього в романі, є будівництво моста Брюнеля. Ця метафора знову повертає нас до двоїстого світу "землі води". Побудувати міцну споруду над водою так само складно, як з'єднати теперішнє з минулим, образно кажучи, перекинути надійний міст Історії над

водою історій: "Побудувати міст! З'єднати береги над порожнечою! [...] О, ці щасливі мостобудівники, ці люди твердого світу" [456, с. 217].

Нарешті, об'єднуючи в собі два магістральні мотиви роману – час та кохання, годинник із написом "Amor vincit omnia" спонукає запитати: чи кохання перемагає час? І попри весь постмодерний скептицизм та екзистенціальний жах, роман несподівано дає ствердну відповідь на це питання. У фіналі наратор відтворює найщасливіший момент свого життя – першу ніч кохання з Рут. У цій сцені зникає очікування кінця світу, і у самій англійській Історії знову з'являється казковий мотив: "Двоє молодих людей мають приємне, залишкове відчуття, що світ уже врятовано, що великий вселенський двобій добра й зла вже закінчився перемогою. Та минуло лише чотири роки, як нова королева їхала у казковій кареті на свою коронацію" [456, с. 271]. Тож емоційно піднесений, власне, по-казковому щасливий, кінець твору різко контрастує з похмурим, забарвленим відчуттям порожнечі та безвиході, початком. Amor vincit omnia.

Подібна трансформація, що відбувається у внутрішньому світі персонажа, є найсуттєвішою складовою ретроспективного роману. Складний шлях приводить протагоніста до поновлення, до зустрічі зі своїм "колишнім Я", яке загубилось десь у "затишному відчуженні" [456, с. 6].

### 2.1.3.3. "Останні розпорядження"

"Останні розпорядження" (*Last Orders*, 1996) – роман, нагороджений Букерівською премією – є, напевне, найвідомішим твором Грема Свіфта. У центрі сюжету – четверо чоловіків (Рей, Вінс, Ленні та Вік), котрі виконуючи останню волю свого померлого друга, м'ясника Джека Доддса, везуть його прах із Лондона у Маргейт, місто

на південному сході Англії, аби розвіяти прах над морем. Отже, "останні розпорядження" ("*last orders*") назви роману – це остання воля Джека, і ці слова також стосуються місця, з якого розпочинається подорож персонажів, – паб у Бермондсі, південному районі Лондона. Там друзі роблять "останні замовлення" (також – *last orders*) перед тим, як вирушити у путь.

Поєднання сакрального та приземленого, високого та низького, як-от остання воля померлого та останні напої в пабі у двозначній назві твору, наявне вже в епіграфах до роману – перший взято з праці сера Томаса Брауна, другий – з популярної мюзик-хольної пісеньки. Подібна двоїстість є характерною для всього роману Свіфта, що в ньому примхливо поєднані складні "одвічні" філософські питання з буденними речами, простою розмовною лексикою.

У цьому романі Свіфта головні персонажі не є інтелектуалами і не мають університетської освіти. Провідним наратором у творі є Рей. Наймолодший з оповідачів – Вінс, йому – понад сорок років, решті – близько сімдесяти. Старше покоління у минулому єднає Друга світова війна, хоча ця історична подія у спогадах персонажів виглядає майже нереально: "Зараз це здається дивним, як давня історія. Невже ми із Джеком і справді були там, у пустелі? Невже ми і справді наступали з Єгипту у Лівію і відступали назад у Єгипет, а потім знову наступали у Лівію?" [457, с. 90]. Джек, Рей та Ленні разом служили у британській армії в Африці, Вік – на флоті. Вік взагалі мовби стоїть окремо від своїх друзів; він, власник поховальної контори, є, дещо іронічно, найуспішнішим у житті. Емі, дружина Джека, а також Менді, дружина Вінса, оповідають свої історії, однак, не беруть участі у "паломництві".

В "Останніх розпорядженнях", як і в романі "Земля води", присутній і своєрідний "мовчазний оповідач" – Джун, дочка Емі та

Джека, від народження розумово відстала. Джун, подібно до Сари Аткинсон у "Землі води", є постаттю, вочевидь, символічною. Ми не чуємо її голосу серед численних інших голосів, проте бачимо її як живе уособлення самого минулого й пам'яті про нього. Минуле може мовчати й від нього можна відмовитись, як це зробив Джек, відмовившись від своєї дитини. Однак настійні спроби втримати тягар минулого, встановити з ним зв'язок, зрозуміти його мовчання, як це робила Емі півстоліття двічі на тиждень відвідуючи Джун у притулку, відкривають, врешті-решт, можливість майбутнього. Джун та Сара у романах Свіфта є знаковими персонажами-стрижнями, які з'єднують минуле з теперішнім.

Померлий Джек також виступає наратором, хоча його власного голосу ми теж не чуємо, адже, замість оповідати свою історію, Джек лише цитує слова свого батька. "Подвійним привидам" називає цей прийом дослідник А. Пул (Adrian Poole) [413, с. 163]. У короткому монолозі батько дає синові, який слідом за батьком став м'ясником, поради, як уникнути розорення у справі. За іронією, Джеку таки вдалося не збанкрутувати у справі, проте він не спромігся уникнути значнішого краху – у своєму житті.

Часопростір роману визначається денною подорожжю персонажів із Лондона у Маргейт. Сімдесят п'ять розділів твору є коротенькими фрагментами, що у заголовку мають або ім'я наратора, або назву місцевості, якою проїздять персонажі. По цих заголовках наочно, як по карті, можна відстежити їхнє пересування. Форма "циркадного роману", обмежуючи теперішнє рамками одного дня, натомість дає змогу зосередитись на минулому вимірі, а отже, час значно розширюється за рахунок ретроспекцій – спогадів сімох оповідачів.

Ретроспекції протагоністів мають форму внутрішніх монологів, в яких оповідь про минулі події поєднується зі спробами персонажів зрозуміти значення минулого та ступінь його впливу на теперішнє. Отже, у манері, загалом характерній для ретроспективного роману, спогади про минуле одночасно висвітлюють і теперішнє, розкриваючи його найпотемніші сторони та даючи відповіді на найскладніші питання. Оповідачі промовляють не тільки до себе, а й мовби звертаються один до одного також. Окремі історії, у такий спосіб, сплітаються в одну загальну історію.

У романі Свіфта наявні алюзії до найрізноманітніших літературних творів різних епох. Приміром, Б. Шеффер називає "Останні розпорядження" "історико-літературним панегіриком" [443, с. 199] та простежує зв'язок, зокрема, з модерністськими творами (поемою Т.С. Еліота "Безплідна земля", романами "Місіс Деллоуей" В. Вулф, "Коли я помирала" В. Фолкнера), вказує також на алюзії до "Залишку дня" К. Ішігуро, "сучасника та друга Г. Свіфта" [443, с. 199]. Дослідниця П. Купер, визначаючи "Останні розпорядження" як "палімпсест, що на ньому нашаровані давні та сучасні голоси" [264, с. 37], також особливо наголошує на зв'язку з романом Ішігуро, адже обидва твори зображують "персонажів, життя яких травмувала та змінила Друга світова війна, і які ставлять під сумнів свою цінність як членів повоєнного британського суспільства, що в ньому могутність імперії вичерпалася, а історична місія країни стала загалом неясною" [264, с. 19].

Виразними є паралелі з "Кентерберійськими оповіданнями" Дж. Чосера. Уже перше речення, що відкриває "Останні розпорядження": "День сьогодні не схожий на звичайний", за настроєм відлунує з "гімном" весняному місяцю на початку "Кентерберійських оповідань". Зав'язка обох творів відбувається у

пабі. Чосерівські паломники загальними обрисами схожі на центральних персонажів роману Свіфта (лицар – Рей, сквайр – Вінс, йомен – Ленні, абатиса – Емі тощо). Чосерівською є сама модель – об'єднані спільною метою паломники оповідають свої історії. І нарешті, персонажі обох творів беруть участь у, в принципі, схожих ритуалах – поклоніння мощам та розвіювання праху.

Сакральний ритуал погребання померлого є своєрідним центром, сюжетним стрижнем твору. За словами Салмана Рушді, "Останні розпорядження" є романом про "ритуал смерті, цей останній обряд переходу" [301]. Суттєво, що саме участь у ритуалі змушує протагоністів звернутися до минулого, проаналізувати та пояснити свої історії. Ритуал погребання сприяє встановленню та відновленню зв'язку з минулим.

Водночас у характерному для цього роману дусі двоїстості, відтворення ритуалу в "Останніх розпорядженнях" також є досить амбівалентним. Уже на перших сторінках твору автор руйнує всі традиційні очікування, пов'язані з цією скорботною церемонією, знімаючи будь-які пафосні, трагічні або ж мелодраматичні ефекти. Свіфт залишає всі зовнішні формальні атрибути поховального ритуалу, проте позбавляє їх сакрального змісту.

Приміром, центральний об'єкт ритуалу – урна з прахом – поданий у такий спосіб: "Я все гадав, що він із собою принесе. Мабуть, і Ленні теж. Ввижалося щось типу такої картини: Вік розчиняє двері у паб і крокує до нас, отак урочисто, а у руках тримає маленьку дубову домовинку з латунними прикрасами. Але в нього тільки-но звичайна картонова коробка під пахвою, брунатна, висотою з фут, а завдовжки та завширшки дюймів по шість. Він скидається на чоловіка, який щойно розжився у магазині кахельною плиткою" [457, с. 3]. Далі ми дізнаємося, що ця урна із прахом являє собою

пластиковий контейнер, схожий на "велику банку розчинної кави" [457, с. 3], на "келих для пива" [457, с. 10], на коробку для сніданків [457, с. 22] тощо. А пізніше цей контейнер для зручності покладуть у господарчий пакунок із написом "Рочестерський харчовий ярмарок", поруч із придбаною кавою.

Роль іншого атрибута поховальної процесії – катафалка – грає мерседес, тимчасово позичений із салону держаних авто, де його не могли продати. "М'яко йде, чи не так?" – каже Вінс [водій "катафалка"]. І знімає руки з керма, аби ми могли оцінити, як машина тримає напрям без його допомоги. Здається, її трохи хитає ліворуч." [457, с. 17]. А Рей розмірковує: "Нам би на дах мигалку із надписом "ПРАХ" [457, с. 22].

Ще один атрибут – траурний одяг персонажів – також не є бездоганим: двоє – у чорних краватках, один – у яскравій, червоній з білим, а один – узагалі без краватки. При цьому усі четверо відчують, що вдяглися неправильно й взагалі почуваються не у своїй тарілці.

Думки учасників ритуалу також зовсім не відповідають специфіці моменту: "Він [Ленні] сидить на своєму стільчику, тримаючи цю банку, не знаючи, що сказати, але я гадаю, в нас приблизно однакові думки. Чи все там всередині Джек, або ж це Джек, змішаний з останками інших – тих, хто випередив його або відправився за ним слідом. Тож у руках у Ленні може бути трішки від Джека й трішки, приміром, від дружини якогось дроворуба. А якщо це *тільки* Джек, то чи цілком він там умістився, чи, можливо, взяли, скільки влізло у банку, адже він був здоровезний чолов'яга" [457, с. 4]. Паломники їдуть Лондоном, і, дивлячись у вікно, Рей реєструє лише назви пабів, повз які вони проїздять. Парадоксальним є й настрої учасників погребальної церемонії: "І ми всі відчуваємо,

завдяки сонцю й випитому пиву, й подорожі попереду: немовби це Джек потурбувався про нас, зробив так, аби ми налаштувалися на особливий лад, аби в нас був піднесений настрій. Мовби ми вирушили на розважальну прогулянку, гульню, і світ здається таким чудовим, нібито він створений для нас самих" [457, с. 18]. Взагалі у романі майже всі згадки про смерть Джека мають життєстверджуюче звучання.

Кінцевим пунктом паломництва персонажів є Маргейт – особливе, пов'язане з минулим, з давніми спогадами, місце. Море в Маргейті, словами Рея, "пахне, як сама пам'ять" [457, с. 287]. Своєрідний тужливий настрій цього епізоду відлунює з фрагментом еліотівської "Безплідної землі": "Мої ноги в Маргейті, а серце моє / Під ногами у мене. Коли ж він прохолов, / То плакав та обіцяв: "Нове життя настає!" / Я ж промовчала – хіба ж мені вірити знов? / "В пісках Маргейту / Не можу поєднати / Ніщо з нічим." [100, с. 79].

Доречно також згадати, що на пірсі англійського узбережного міста завершується і мандрівка протагоніста роману К. Ішігуро "Залишок дня". Епізод на пірсі у Веймуті (фінальний розділ "Залишку дня") та сцена розвіювання праху з пірса в Маргейті є суголосними у своїй підсумковості. Смуток, розчарування, але все ж таки надія і погляд у майбутнє – такий результат коротких і водночас дуже довгих мандрівок персонажів і Ішігуро, і Свіфта.

Отже, усі конвенційні атрибути погребального ритуалу в "Останніх розпорядженнях" іронічно видозмінені, однак, попри це, ритуал є, він відбувається, і він має важливе значення для всіх протагоністів. Важливо те, що персонажі доводять справу до кінця, ритуал завершується і завершується успішно, надаючи всім учасникам відчуття результату, смислу та особливого душевного піднесення. "Траєкторія романної дії спрямована на з'єднання,

примирення, злиття, загладжування провини" [443, с. 209]. Смерть Джека та здійснена подорож надає її учасникам можливість розібратися у своєму минулому й відновити зв'язки як зі своїми рідними, так і між собою. "Це було заради нас, аби повернути нас до того часу, коли ми поводитися якнайкраще, аби очистити наші діяння" [457, с. 210].

Минуле, як його відтворено у романі Свіфта, не має ностальгічного забарвлення, не подається як альтернатива сучасності, і в жодному разі не сприймається як надійне сховище чи-то місце для втечі або порятунку. Однак минуле, пам'ять і ритуал справляють терапевтичну дію. У фіналі твору саме скорботний поховальний ритуал стає імпульсом для духовного піднесення та відродження персонажів, для встановлення зв'язку між минулим і теперішнім та для відновлення цілісності часу: "... і прах, котрий я тримав у своїх руках, котрий був Джеком, ще нещодавно одним із нас, уносить вітер, підхоплює й уносить, і прах стає вітром і вітер стає Джеком що з нього створені всі ми" [457, с. 295].

Ретроспективний роман виразно ілюструє одну з центральних і найсуттєвіших загальних характеристик історіографічного роману – проблему дезінтеграції історії, розпаду, подрібнення великої загальної Історії – history – на індивідуальні особисті історії – stories.

Пошук смислу персонажами ретроспективних романів майже завжди приводить до усвідомлення того, що історична істина є невловимою, а втім, сам процес дослідження минулого зумовлює звільнення та перетворення особистості. У такий спосіб, історіографічний ретроспективний роман наголошує на тому, що історія, утворена з окремих історій, здебільшого конструюється самою людиною. Однак, ці твори також засвідчують, що створення

історій допомагає дійти, нехай і нетривкої, але згоди з теперішнім, а відтак відкрити шлях у майбутнє.

## **2.2. Поновлення традиції**

Для Великої Британії перемога у Другій світовій війні була затьмарена майже десятиліттям злиднів та пристосуванням до втрати статусу у світі. Імперія, що невпинно зростала упродовж XIX століття й вкривала "рожевими плямами" на карті чверть території та населення світу, у 1931 році припинила своє офіційне існування й фактично зникла в середині XX століття. Утворення Співдружності Націй певною мірою підтримувало ілюзію могутності Британії у світі за часів Радянської та Північноамериканської супердержав. Однак події 1950-х років, зокрема, Суецька криза 1956 року, визначена одним із тодішніх депутатів парламенту як "Ватерлоо Британії", засвідчили очевидне послаблення позицій держави у світовій політиці. Суецька криза стала, з одного боку, приголомшуючим ураженням британської національної гордості, а з іншого – досить бентежним рецидивом імперської авантюри. "Подібно до різнорідних відгуків на війну у В'єтнамі, реакція на Суец визначає окреме покоління, об'єднане не схожими ідеями, а, навпаки, незгодою та гострими розбіжностями у поглядах" [349, с. 16].

Тим часом на початку 1950-х років у Великій Британії відбуваються історичні події: у 1952-му – вступ на престол, а у червні 1953-го – коронація Єлизавети II. Це дійство, коли сім тисяч британців зібралися у Вестмінстері на церемонію, котра майже не змінювалась століттями, великою мірою сприяло поновленню дещо підірваного відчуття зв'язку з традицією та закріпило нове, позитивне, ставлення до минулого, оскільки "надало людям усвідомлення того,

що не тільки щось починається, але також, що це щось нове є водночас чимось дуже старим" [319, с. 7].

В умовах швидких радикальних змін та кардинальної трансформації суспільства з'являється потреба у визначенні певних орієнтирів, які б забезпечували відчуття стабільності. Такою основою стає минуле та традиція, хоч би її доводилося й створювати. За словами П. Гаттона, "традиція створює ілюзію імунітету перед змінами, навіть якщо самі її образи стабільності є не більш як репрезентаціями сучасних уявлень про минуле" [193, с. 40].

Подібно до процесу "поновлення спогадів", поновлення пам'яті, в англійському історіографічному романі відбувається й "поновлення традиції". Традиція пристосовується до вимог сьогодення, або, за оксюморонним терміном Е. Гобсбаума (Е. Hobsbawm), традиція "вигадується": "Контраст між постійними змінами й поновленням сучасного світу та спробою збудувати хоча б якісь частини соціального життя в ньому як незмінні та інваріантні робить "вигадування традиції" настільки цікавою для істориків минулих двох століть" [465, с. 2].

Значущою складовою традиції є англійська літературна історія. Тією чи іншою мірою всі історіографічні романи звертаються до класичних творів попередніх епох, а надто – до вікторіанства. Відтворення й перетворення літературної історії відбувається у формі діалогу з традицією.

Крім того, у процесі переоцінки культурної історіографії, переосмислення минулого загалом та традиції зокрема, в англійській літературі межі ХХ–ХХІ ст. особливого значення набуває концепт "англійськості" – ідея, яка одночасно й заперечується, й відроджується в історіографічному романі.

### 2.2.1. "Англійськість" в постімперську добу

Література зберігає пам'ять та створює культурні моделі, котрі, у свою чергу, формують та підтверджують національну ідентичність. Англійський роман відіграв таку роль від самого початку у XVII ст. І ця особлива роль роману у формуванні нації, а надто у конструюванні ідеї "англійськості", вийшла на перший план у період порубіжжя XX–XXI ст.

Повоєнний занепад світового статусу держави, а також зростання етнічної та культурної диверсифікації у країні спричинили розлад відчуття "англійськості" та "британськості" загалом. М. Грін у книзі "Англійський роман у XX столітті: загибель імперії" (Green M. *The English Novel in the Twentieth Century: The Doom of Empire*, 1984) зазначає, що "у 1900 році англійці правили великою імперією, пишаючись своєю владою; тепер вони втратили її, та їхню свідомість охопив сум утрати" [307, с. 1]. Водночас саме постімперський стан стимулював для багатьох сучасних британських письменників інтерес до літературних досліджень національного минулого. В англійському історіографічному романі звернення до минулого з метою певною мірою реабілітувати британську імперську історію стало одним зі способів відновити відчуття колишньої величі.

"Англійськість" відроджується в її традиційному значенні та, разом із тим, у період помежів'я століть, на момент виходу в світ численних історіографічних романів, потребує нової інтерпретації у зв'язку з формуванням мультикультурного суспільства.

"Англійськість" як історичний конструкт не є монолітною. Вона може означати відмінні речі для різних людей. Культурне розмаїття та множинність ідентичностей на Британських островах, а також расова гібридність громад іммігрантів з інших частин світу, унаочнює відсутність однорідної англійської ідентичності. Колись єдина

"англійськість" зараз подрібнилася на окремі "англійськості", які ми можемо знаходити або в маленькому англійському селі ("Алвертон" А. Торпа), або сатирично відтвореними у тематичному парку ("Англія, Англія" Дж. Барнса), або ж у колишніх британських колоніях ("Англійські пасажери" М. Ніла, "Шовковична імперія" Ф. Геншера, "Імпресіоніст" Г. Кунзру).

Відродження "англійськості" стає особливо помітним у британській політиці та культурі після успішного для Британії вирішення фолклендського конфлікту 1982 року. Ця принципово важлива для Британії перемога надала можливість певній частині англійського суспільства позбутися своєрідного умонастрою, названого Маргарет Тетчер "Суецьким синдромом". "Залізна леді", як, до речі, починають називати Тетчер саме після фолклендської війни, виголошує тезу про відновлення "вікторіанських цінностей" – по суті, ґрунту концепту "англійськості" [431].

### 2.2.1.1. Англійська спадщина

Частіше, ніж слово "історія", Маргарет Тетчер та її послідовники вживають поняття англійська спадщина (English heritage), яке також є найсуттєвішою складовою концепту "англійськості".

Британський політик та історик Патрік Кормак (Patrick Cormack), який займався проблемами англійської спадщини, у книзі "Спадщина в небезпеці" (*Heritage in danger*, 1978) пропонує наступне визначення: "Коли мене просять схарактеризувати нашу спадщину, я не міркую у словникових термінах, а натомість роздумую про деякі місця та звуки. Я думаю про ранішній туман на річці Твід у Драйбурзі, де на мить оживають і магія Тернера, і romance Скотта; про відправу Євхаристії у затишній норфолкській церкві, із

середньовічним склом, яке просочує кольори, а також про ранній гомін жнив, почутий крізь відкриті двері; або ж споглядання у будь-який час "Вілтонського диптиха". Кожна сцена відтворює аспект неподільної спадщини й є частиною будови та виразом нашої цивілізації" [266, с. 14].

"Спадщина", за визначенням Р. Семюела (Raphael Samuel), "це кочовий термін, який легко мандрує та пускає коріння, або ж розташовується біваками у на вигляд зовсім безперспективній місцевості". Це поняття може "розширюватись від довкілля до артефактів, які у минулому розглядалися як недостатньо гідні для історії, – або тому, що вони були надто недавніми аби привертати увагу вчених, або тому, що вони були надто повсякденними чи загальними" [431, с. 205, 208].

Загалом спадщина представляє минуле, яким англійці пишаються. Це те минуле, яке сьогодні дбайливо зберігається, реставрується, захищається. Частиною спадщини можуть бути краєвиди, будинки, предмети мистецтва, релігійні церемонії і навіть погода. Спадщина, певна річ, включає твори англійських письменників, композиторів, архітекторів, художників, майстрів-ремісників минулих століть – всіх, хто зробив свій внесок у британську культуру і сприяв національній славі Великої Британії.

Джуліан Барнс у романі "Англія, Англія" наводить іронічний перелік "квінтесенцій англійськості", який налічує загалом п'ятдесят позицій від "Королівської родини" до "Великої хартії вільностей". Попри весь глум, цей перелік охоплює найвідоміші предмети британської спадщини. [220, с. 83-85]. Подібний же глузливий перелік неодмінних атрибутів "англійськості" складає протагоніст роману Гарі Кунзру "Імпресіоніст" (зелені газони, теніс, танці, шляхетність дисципліни, різдвяні гімни, катання на ковзанах,

вікторіанські тістечка, джмелі, чесна гра, доглядачі спортмайданчиків) і висновує: "Англійськість – це монотонність та комфорт повторювання" [358, с. 314].

Уже не сатиричного, а по-справжньому елегійного звучання набуває англійська спадщина у творах Грема Свіфта: "Зелена долина, церква, зарослий плющем пасторський будиночок, скупчені котеджі, гайок із гомоном граків поза церковним подвір'ям. Зображення з книжки з малюнками старої доброї Англії; але вона й досі існує. [...] Я мав бачити це й раніше, багато разів, – цей живий палімпсест. І, безсумнівно, я мав бути приголомшений певним пророчим елегійним нападом болю від погляду на ті великі експреси, що йшли під парами лише до свого власного забуття, забираючи з собою цілу втрачену епоху. О світ західного краю! О вершкові відерно-лопатні літа! О стріхові котеджі та контрабандистські затоки! О затишно влаштовані міста-ярмарки! О зелені мрії! О схили Мендип! О схили Кванток! О Англія!" [456, с. 142, 213].

Своїм особливим захопленням пам'ятниками, місцями, англійськими письменниками, Лондоном та "англійськістю" уславився також і Пітер Акройд.

Характерною рисою спадщини є емоційне та ностальгічне забарвлення. Спадщина, за словами Дж. Рабана (Jonathan Raban), означає "щось, чим ми заволодіваємо по смерті первісних власників", щось, що ми "можемо використовувати на свій розсуд" [416, с. 24].

Англійська спадщина – поняття антитетичне, адже поєднує в собі особисті, часто локальні та регіональні предмети з історичними свідченнями. Саме ця двоїстість робить спадщину привабливою для авторів історіографічних романів. Слід відзначити, що в більшості англійських історіографічних романів скептичне ставлення до історії дещо парадоксально поєднується зі стійким інтересом до спадщини, а

погляд на минуле у цих творах визначається не стільки академічною історією, скільки саме спадщиною. Наративи, які орієнтуються не на історію, а насамперед на спадщину, є значно менш чутливими до неточностей та вимислу, порівняно до канонічно історичних наративів.

Д. Ловенталь (David Lowenthal) розглядає англійську спадщину як свого роду масштабний хрестовий похід із метою зберегти та уславити найрізноманітніші речі, успадковані з минулого. Спадщина існує всередині традиції, освяченої віками та підкреслює приналежність до громади однодумців. Водночас така, що надихається шовінізмом, спадщина може бути не тільки предметом гордості, а й джерелом небезпеки [378]. На наш погляд, подібні побоювання є навряд чи виправданими. Ставлення до традиції та історичного минулого може бути різним й неоднозначним, у той час як бажання зберегти та захистити свою спадщину є властивим більшості людей.

#### **2.2.1.2. Постколоніальний та постімперський романи**

Концепт "англійськості", точніше відгуки на нього, можуть слугувати основою для розрізнення двох категорій романів: постколоніального неканонічного переосмислення історії з огляду на маргіналізоване або ж замовчуване, а також історичної прози, яка має за мету відновити або відродити англійську літературну спадщину, найчастіше через вентрилокізм<sup>1</sup> та пастиш. Різниця між цими двома категоріями романів певною мірою відбивається у термінах "постколоніальний" та "постімперський".

---

<sup>1</sup> ventriloquism (англ. – "черевомовлення"). Це поняття особливо поширюється у літературознавчому обігу після виходу роману А. Байєт "Володіти", в якому звучить у прямому, але набуває й символічного значення.

Постколоніальна британська проза є помітним і добре дослідженим явищем. Автори постколоніальних романів зазвичай (хоча й не завжди) є вихідцями з колишніх британських колоній або ж належать до націй, які й досі прагнуть звільнення від Британської імперії. Термін "постімперський роман" є менш поширеним у літературознавчому обігу й стосується англійських письменників – "мешканців колишнього імперського центру" [349, с. 15], здебільшого представників тієї Британії, що помітно схиляється в бік "англійськості". Отже, можна твердити, що основна розбіжність між постколоніальними та постімперськими романами розгортається саме навколо "англійськості" та ставлення до неї.

Постколоніальні та постімперські письменники мають однаковий історичний бекграунд, однак, оцінюють цей бекграунд із принципово відмінних позицій. З одного боку, для авторів, які зростали та виховувались у самому серці англійської культури (напр., А. Байєтт, П. Акройд), ідея "англійськості" у постімперську добу може бути важливою та ностальгічно забарвленою, що відбивається в їхніх творах. Приміром, романи "Володіти" А. Байєтт, "Чаттертон" та "Англійська музика" П. Акройда, "Залишок дня" К. Ішігуро, "Алвертон" А. Торпа (*Adam Thorpe Ulverton*, 1992) вочевидь позначені традиційним відчуттям "англійськості". У цих романах показується те, що А. Торп назвав "кристалізуванням англійськості" [471]. З іншого боку, у творах постколоніальних авторів "англійськість" нерідко висміюється, відтворюється як сукупність безглузвих абсурдизмів (приміром, у романі Г. Кунзру "Імпресіоніст"). Для письменників, чий досвід та пам'ять тавровані імперською колонізаторською політикою, "англійськість" може бути пов'язана з придушенням культурної множинності та заглушенням інших голосів, тобто із несправедливістю, яку вони намагаються

подолати шляхом, наприклад, переробки канонічних текстів (романи Д. Ріс, М. Ворнер). З погляду постімперського центру, постколоніальне письмо суттєво змінює значення поняття "англійська література". Саме у період Суецької кризи коло англійських письменників поповнюється іменами англомовних постколоніальних авторів – В.С. Найпол, Хінуа Ахебе, Надін Гордімер, Патрік Вайт, Доріс Лессінг. Романи та оповідання цих авторів, які народилися далеко від Великої Британії, зробили значний внесок в англійську літературу. Важливим моментом є також і те, що Букерівську премію, засновану у 1969 році, мають право отримувати письменники з усіх країн Співдружності та держав – колишніх колоній Британської імперії. І значну кількість премій отримали саме постколоніальні автори – С. Рушді (1981), Т. Кенілі (1982), Дж.М. Кутзее (1983, 1999), К. Г'юм (1985), П. Кері (1988, 2001), Б. Окрі (1991), М. Ондатже (1992), Р. Дойл (1993), А. Рой (1997), К. Десаї (2006), А. Адіга (2008).

Постколоніальні та постімперські романи є протилежно спрямованими у культурному та ідеологічному планах, проте обидві категорії ставлять під сумнів загальноприйнятту офіційну версію історії і вважають усталені форми історіографії ненадійними. Їх також об'єднує постановка, по суті, однакових загальних питань щодо того, як вивчати та як репрезентувати минуле сьогодні.

### **2.2.2. Концепт архіву в історіографічному романі**

Окреслюючи національну своєрідність англійського історіографічного роману, зокрема визначаючи характерні складові англійської традиції, необхідно звернути окрему увагу на таке поняття, як архів.

Розглядаючи твори Флобера та Мане у їхньому відношенні до більш ранніх текстів та картин, Мішель Фуко відзначає, що "вони зводять своє мистецтво всередині архіву" [294, с. 92]. За Фуко, "архів – це передусім закон того, що може бути сказане, система, що керує появою висловлювань як особливих подій. [...] Це – загальна система формування і перетворення висловлювань" [188, с. 207–208]. В "Археології знання" (*L'Archéologie du savoir*, 1969) Фуко пише: "Замість бачити, як вишиковуються у великій міфічній книзі історії, слова, що передають видимими літерами думки, які склалися раніше й десь-інде, маємо, у товщі мовних практик, системи, що встановлюють висловлювання як події (які мають свої умови і свою сферу виникнення) та речі (які передбачають свою можливість та поле свого застосування). Саме ці системи висловлювань (з одного боку – подій, а з другого – речей) я пропоную назвати *архівом*" [188, с. 206]. У теорії Фуко, архів є як "мовними формаціями", так і "мовними практиками" [188, с. 210].

Згідно Фуко та його послідовників, архів може бути культурним та ідеологічним, саме як і текстуальним та дискурсивним. У роботі про постмодернізм Лінда Гатчієн включає слова Фуко у своє визначення історіографічної метапрози: "Що історіографічна метапроза піддає сумніву – це водночас і наївний реалістичний концепт репрезентації, і однаково наївні твердження текстуалістів або формалістів щодо цілковитого відокремлення мистецтва від життя. Постмодерн є свідомим себе мистецтвом "всередині архіву", і цей архів є як історичним, так і літературним" [328, с. 125].

Спираючись на ідеї Фуко, дослідники П. Восс (P. Voss) та М. Вернер (M. Werner) відзначають: "Найчастіше архів виявляє себе як ідеологічно заангажований простір. Цей простір – невіддільний від низки процесів, які розгортаються в ньому, – впорядковує свій вміст

та створює систему, за допомогою якої офіційно задокументоване минуле може зберігатись та передаватись у цілості. Архів, у результаті, може бути політичним простором, гендерним простором, меморіальним простором" [468, с. і].

У примітці під текстом у роботі "Архівна лихоманка" (*Mal d'archive*, 1995) Жак Дерріда дає схожий по суті коментар стосовно концепту архіву: "Немає політичної сили без контролю архіву, а то й – пам'яті" [274, с. 4].

Зауваження Дерріда поділяє Т. Річардз у праці "Імперський архів: знання та уява імперії" (Richards T. *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, 1993), де обґрунтовується думка, що об'єднуючою силою Британської імперії, яка розширювалась, була інформація. За Т. Річардзом, імперський архів є "ані бібліотекою, ані музеєм, хоча імперська художня література наповнена маленькими британськими бібліотеками та музеями, розсіяними по всьому світу. Імперський архів є, радше, уявою знання, зібраного та об'єднаного для обслуговування держави та імперії" [423, с. 6].

С. Кін (S. Keen) у роботі "Romances of the Archive in Contemporary British Fiction" [349] використовує термін "архів" у буквальному розумінні, у зв'язку з романами, в яких ідеться про роботу з архівами в бібліотеках або ж у інших місцях, де зберігаються давні манускрипти та книжки. Починаючи з 1980-х рр., в англійській літературі з'являються твори, що оповідають про дослідження "всередині архіву", які проводять або науковці, або детективи, або любителі історії. Сюжет цих творів будується навколо історично сенсаційних документів, знайдених дослідниками в архівах. З огляду на характер архівів, що з ними мають справу романні персонажі, С. Кін аналізує архів як поняття здебільшого текстуальне. Хоча при

цьому вона зауважує, що "розглядає текстуальний архів як достатньо плідний ідеологічний простір сам по собі" [349, с. 12].

Дослідниця обстоює думку про те, що патріотичне піднесення, спричинене фолклендськими подіями, збіглося у часі з феноменальним успіхом роману У. Еко "Ім'я рози" (*Il nome della rosa*, 1980), перекладеного англійською у 1983 році, і це укупі стимулювало створення британськими письменниками численних, за терміном С. Кін, "romances of the archive"<sup>1</sup> [349, с. 25]. "Для багатьох сучасних британських романістів досвід деколонізації, Суецька криза, спалах патріотизму, спричинений Фолклендською війною, перехід до постімперського статусу, а також супутній підйом англійського постколоніального роману зійшлися разом аби зробити з архіву особливо яскраву емблему того, що залишається, коли імперії більше немає" [349, с. 15].

Отже, для авторів "архівних романів" архів – це символ минулого, яке пов'язане насамперед із часами колишньої величі Британії. Написані у період постімперського занепаду та втрати світового статусу, сучасні британські "архівні романи" відтворюють ту історичну епоху, коли британська (і часто англійська) національна історія була в апофеозі своєї слави. Це не означає, що "архівні романи" позбавлені критичних оцінок національного минулого. Вони також не дотримуються якоїсь єдиної філософії історії. У цих творах перш за все робиться спроба поєднати відокремлені часові періоди, далеке й нещодавнє минуле.

У свою чергу, літературні тексти є культурними архівами, що функціонують як культурна пам'ять для певної спільноти або нації.

---

<sup>1</sup> До цієї категорії С. Кін відносить деякі твори Пітера Акройда, Джуліана Барнса, Антонії Байєтт, Маргарет Дреббл, Патриції Данкер, Алана Голінгхерста, Лоуренса Норфолка, Чарльза Паллісера, Пенелопи Лайвлі, Грема Свіфта, Баррі Ансворта та ін.

Зважаючи на це, у багатозначному понятті архіву доречно також виокремити фікціональний аспект, який виявляє себе у романах, котрі переосмислюють та переписують художні твори попередніх епох, завдяки чому "архів" отримує нові значення.

Концепт архіву значною мірою пов'язаний з інтертекстуальністю. Автор історіографічного роману неминуче потрапляє в інтертекстуальне коло, в оточення того, що вже було висловлене. За визначенням Л. Гатчієн: "Якщо минуле відоме нам сьогодні лише через текстуалізовані сліди (котрі, як і всі тексти, завжди відкриті для інтерпретацій), тоді написання як історії, так і історіографічної метапрози стає формою складних перехресних посилянь, які діють всередині (та не заперечують) свого неодмінного дискурсивного контексту" [333, с. 78].

Постколоніальне історичне письмо використовує інтертекстуальність з метою звільнити пам'ять та запропонувати ідеологічно нове тлумачення історії. Для постімперського роману інтертекстуальність, навпаки, є способом оживити національну англійську літературну спадщину.

Таким чином, термін "архів" одночасно актуалізується в ідеологічному, історичному, а також літературному й фікціональному вимірах. Архів окреслює систему владних відносин, виступає історичним репозиторієм та являє собою простір для творчої уяви.

Традиційно архів, як сховище фактів, документів, незаперечних доказів, пам'яток минувшини, котрі збереглися донині, ототожнювався з самою історичною істиною, з тим, "що сталося насправді". Однак англійський історіографічний роман руйнує і цю цитадель Істини. Попри те, що минуле в "архівних романах" тлумачиться через документальні свідчення та матеріальні сліди, ці твори не є антидотом постмодерному скептицизму щодо можливості

встановлення певної історичної істини. Для авторів історіографічних романів архів є насамперед місцем, де зберігаються численні історії. Інтелектуальний пошук, дослідницький квест, що відзначає "архівні романи", з одного боку, має за мету знайдення істини, захованої серед цих історій. Але, з іншого боку, шукаючи "справжні факти" у фікціональних архівах, цей різновид історіографічного роману сповна використовує своє право на вимисел.

### **2.2.2.1. "Архівний" роман Антонії Байєтт "Володіти"**

Роман Антонії Байєтт "Володіти" (*Possession*, 1991) є типовим "архівним романом". Усі події тут так чи інакше пов'язані з архівом, адже центральними персонажами твору є дослідники-літературознавці та літератори. Архів у романі А. Байєтт струшує пил й оживає, а наукове дослідження перетворюється на подорож – не в образному, а саме у прямому значенні: персонажі-науковці залишають свої звичні місця – кабінети, аудиторії, читальні зали – і вирушають у мандрівку, – не на чергову наукову конференцію, а у справжню, сповнену таємниць і пригод подорож-авантюру. Академічну сатиру у романі "Володіти" суттєво трансформують інтелектуальний квест. Рушієм подорожі-пригоди тут є "дослідження", наукова розвідка, що має кульмінацією відкриття, а результатом – успішну розв'язку.

Молодий науковець Роланд Мітчелл, працюючи у лондонській бібліотеці над дослідженням творчості знаного вікторіанського поета Рендольфа Генрі Еша, випадково натрапляє на чернетку любовного листа, написаного поетом до якоїсь невідомої жінки. Ця знахідка може мати вибухове значення для дослідників Еша, адже вона повністю руйнує імідж зразкового вікторіанського сім'янина, що ним дотепер вважали поета, та, відповідно, змушує переглянути

інтерпретації його поезії. Роланд розпочинає пошук-гонитву за листуванням Рендольфа Еша із таємною жінкою, якою виявляється маловідома вікторіанська поетеса Крістабель Ла Мотт. Разом із дослідницею творчості Крістабель Мод Бейлі, Роланд подорожує Англією і Францією, розслідуючи те, що сталося понад століття тому.

Весь роман, його сюжетна основа виходить із того, що історія, історична персоналія – вигадка, міф. Прочитання історії, як і прочитання поезії Еша, можуть бути найрізноманітнішими, залежно від випадкової наявності або такої ж випадкової відсутності тих чи інших свідчень. Колись цілісна історія розпадається на численні історії, і їхнім сховищем є бібліотеки, книгарні, архіви, приватні бібліотеки у старовинних маєтках – місця, де опиняються персонажі. Сама вже сповнена таємниць минулого напрочуд особлива атмосфера архіву налаштовує на захоплююче розслідування, на інтелектуальну пригоду та, зрештою, знайдення відповіді на питання "що сталося насправді?". Адже, всупереч постмодерному скептицизму, Антонія Байєтт – переконана прихильниця Лівіса, палка шанувальниця Браунінга, Джордж Еліот та Айріс Мердок – вірить, що література має звертатися до того, що письменниця навмисно називає немодним словом "істина" [349, с. 33].

Проте важливо, що ця "істина-минуле" в романі "Володіти" в жодному разі не є чимось кінцевим, або ж конкретним, тим, чим можна володіти, зібравши до колекції. Молоді дослідники у творі спочатку піддаються спокусі таємно заволодіти листами і припускаються великої помилки, роблячи, за термінологією Домініка Лакапра, "фетиш з архіву, вважаючи, що той містить минуле в його цілісності" [359, с. 92].

Не тільки персонажі заволодівають листами; одна з характерних особливостей роману полягає у тому, що й читач

залучений до "володіння" тими ж документальними свідченнями, що й персонажі. Значна частина твору – надзвичайно майстерні імітації поетичного та епістолярного стилів ХІХ ст. Епізоди, написані у традиційній формі реалістичного роману, із класичним всезнаючим наратором, перемежуються поезіями, казками, листами, уривками зі щоденників, біографіями та творами літературної критики. Найбільш примітними з усього є численні уривки з творів вигаданих поетів. Письменниця віртуозно грає з ілюзією знаного референта. Ця гра є такою вдалою, що, за словами французького дослідника Ж. Ваше (Jean Vaché), "ефект правдоподібності настільки галюцинаційний та заманювання у вікторіанську реальність – настільки досконале, що можна написати дисертацію по Ешу та Ла Мотт" [477, с. 74].

У тексті твору широко залучені хрестоматійно постмодерністські наративні стратегії, як-от пастиш, саморефлексивність, іронічне дублювання та інші форми іронії, які руйнують очікування читача щодо послідовності, єдності та завершеності. Навіть всезнаючий наратор виявляється постмодерністським трюком; приміром, деякі ключові таємниці Байєтт розкриває лише для читачів, у той час як персонажі-дослідники так ніколи й не дізнаються "правди".

Однак поряд із цим авторка використовує численні прийоми, характерні для традиційної репрезентаційної моделі. Приміром, образи персонажів-дослідників завершені зовнішньо й внутрішньо цілком в дусі реалістичного роману. Подорож, взагалі типова для роману авантюрного, у творі Байєтт функціонує як процес, що змінює персонажів – не лише головних, а й багатьох другорядних, які або допомагають, або перешкоджають розслідуванню. Трансформація характерів у результаті зіткнення з раніше невідомим минулим

вказує, між іншим, і на дуже романтизоване, навіть містичне бачення історії, що лише певною мірою є властивістю постмодернізму.

Роман "Володіти" не можна однозначно віднести ані до такого письма, що не визнає жодних надійних істин, ані до письма, котре намагається відродити минуле. Цей твір належить до того типу постмодерністської історіографічної прози, яка всередині себе самої зберігає опозиційну енергію іншого погляду, замість передбачувано демонструвати теоретичні інновації, що вже втратили свою оригінальність через загальне розповсюдження.

Намагання Роланда та Мод розкрити таємницю стосунків Еша та Крістабель згодом поступаються місцем особистій необхідності зрозуміти внутрішні мотиви цих стосунків. Відтак сучасний план дедалі більш наближується до плану минулого.

Подорож у пошуках листів перетворюється на подорож у пошуках себе, своєї ідентичності. Сучасні персонажі спочатку виходять із помилкового припущення, що вікторіанці, – яким пощастило жити до створення теорій, котрі зруйнували велику добу індивідуалізму, – були автоматично наділені непохитним цілісним "Я", впевненістю, стабільністю та ясним відчуттям цілі. Роланд та Мод заздять яскравості та насиченості внутрішнього життя, ідейній та почуттєвій близькості вікторіанських поетів. Еш та Крістабель, на думку Роланда та Мод, знаходяться ближче до певної головної Істини щодо сенсу життя.

Однак по суті, роман спростовує ідею "кращого минулого" і показує уразливість віри в незалежність та цілісність індивідуальності. Насправді вікторіанські персонажі не відчувають цієї твердості та монолітності свого "Я" і страждають від тих самих епістемологічних та екзистенціальних проблем, що й ми. Поки Рендольфа Еша та вікторіанську добу уславлюють деякі сучасні

персонажі, сам поет, іронічно, віддається возвеличенню ще більш далекого минулого. Прагнення дістатися до самих витоків існування зумовлює інтерес Еша до біології та палеонтології. Цим також можна пояснити його, спільне з Крістабель, захоплення міфологією, фольклором та чарівними казками. Крім того, потужним джерелом живлення творчості Еша є його несвідоме, яке сучасні персонажі звикли розглядати, у світлі психоаналізу, як невідому частину *розколотого "Я"*.

Початком самовизначення Роланда стає усвідомлення необхідності дистанціювання від свого кумира-поета. Ця ситуація відсилає нас до еліотівського традиціоналізму, що наголошує не на фіксації або ж покірній імітації моделей минулого, а на тому, як використати минуле у нових цілях для теперішнього.

Багатосемантична назва роману вказує на одне з центральних питань твору – що означає володіти минулим? Де треба проводити межу між наполегливим власницьким бажанням історика оволодіти минулим, фетишизмом, намаганням у буквальному сенсі відкопати померлого (один із фінальних епізодів роману) та більш відкритим підходом, який дозволяє історії жити своїм власним життям. Розвиток романтичних стосунків між персонажами роману – Рендольф Еш та Крістабель, Роланд та Мод – на сюжетному рівні ілюструє це загальне питання твору. Потужне бажання володіти коханим врівноважується усвідомленням необхідності зберігати свою незалежність та володіти собою. Подібно до цього, численні історичні та літературні вимисли, що наповнюють твір, засвідчують право минулого на автономію, своє життя, незалежне від вимог теперішнього. Відповідно й персонажі роману поділяються на дві опозиційні групи: ті, хто прагнуть володіти – власністю, місцем, владою, минулим, і ті, ким оволодіває – цікавість, історія, кохання, бажання зрозуміти.

Історія завжди має оповідача, і цей оповідач завжди ненадійний. У романі Байєтт своєрідною загадкою для персонажів та читачів є щоденник дружини Еша Елен. Вікторіанська леді у своєму журналі детально оповідає про рутинні побутові справи, створюючи враження сумлінної домогосподарки. Іронічно, вона мовби намагається відповідати стереотипу вікторіанської жінки. Однак чи це так насправді? Чи не є цей щоденник спробою ввести в оману читача, точніше, відвести, відвернути увагу від того, що насправді важливе. Елен гарно пише і має непересічну здатність майстерно й захопливо оповідати навіть про дріб'язок. Очевидно, що її щоденник більше говорить про те, чого в ньому немає, що замовчується. Усе інше, якщо й має значення, то саме таке – наголосити на відсутньому, зробити відчутними й помітними порожнечі, білі плями.

Так само, зовсім ненадійними оповідачами (вже через специфіку роду занять) є поети, чиє листування нам пропонується як "архів", як, нарешті, правда.

"Справжнє" минуле неможливо напевне відрізнити від віртуозної "підробки". Наприклад, у своєму романі Байєтт розташовує справжні уривки зі щоденника реальної історичної особистості Кребба Робінсона поруч із вигаданими письменницею фрагментами, і в результаті цитата майже зливається із пастишем. Голос вікторіанського літератора спочатку документально відтворюється, а потім підробляється, однак, в обох випадках авторським наміром, вочевидь, є створити ілюзію реальності та вірогідності. Сама вже згадка про Кребба Робінсона приводить у дію історичний дискурс. А коли цей дискурс виникає з пастишу, результат є іронічним, оскільки те "достовірне", яке повинно врівноважити та легітимізувати "вигадане", також є фікціональним. Імітуючи голос Робінсона, Байєтт створює своєрідну грайливу онтологічну плутанину між вимислом та

реальністю, літературою та історією, архівною документальністю та художньою вигадкою.

Одним із варіантів іронічної гри з архівом у романі є приписування "історичного черевомовлення" вигаданому історичному персонажеві. Рендольф Еш у своїй поезії намагається імітувати та асимілювати голоси інших культур та епох, особливість, яка дає підстави Мортімеру Кроперу, американському дослідникові творчості Еша у романі, назвати біографію поета "Великий черевомовець". Другий епіграф до твору підкреслює цю іронію у своїй же романичній структурі. Епіграфом слугує уривок із поеми Роберта Браунінга (цей поет великою мірою є прототипом Еша) "Медіум Сладж". Сладж виправдовує своє шахрайство тим, що воно є подібним до цілком дозволеного у поезії способу фабрикації історії. У свою чергу, роман Байєтт мовби використовує аргумент Сладжа в інвертованій формі: у творі художня література виправдовується як свого роду штукарство, як медіум, що дозволяє минулому говорити.

Минуле співвідноситься із сучасним, по-своєму припасовується до нього, намагаючись з'ясувати, наскільки те є іншим, принципово відмінним. Форма "romance", дві паралельні сюжетні лінії, що розгортаються, відповідно, у двох часових планах, сприяють зближенню та взаємодії минулого із теперішнім.

Любовна історія у теперішньому продовжує й довершує перервану історію кохання поетів у минулому. У теперішньому не тільки розкривається таємниця минулого, а також здійснюється нездійснене тоді. Роланд та Мод виявляють велику цікавість щодо минулого, вони "одержимі" ("possessed") історією. Тут наявний і своєрідний зворотний зв'язок – персонажі оволодівають історією, і історія оволодіває ними. Історія мовби знову відтворюється, наново розігрується через них.

Що глибше стає зв'язок між Роландом та Мод, то далі просуваються вони у розвідці минулого, яке поступово висвітлюється та відновлюється. Зрештою минуле майже зливається з теперішнім – коли п'ятнадцята частина роману розпочинається словами: "Чоловік та жінка сиділи навпроти одне одного у залізничному вагоні" [249, с. 273], який прямує в Йоркшир, ми не одразу можемо визначити, про кого йдеться – про вікторіанських поетів або ж про сучасних дослідників. Отже, з одного боку, у такий спосіб роман стверджує доступність минулого, можливість перекладу минулого сучасною мовою. Однак, з іншого боку, важливо відзначити, що у розв'язці роману лишається чимало неоднозначностей та відкритих питань.

Приміром, досить полемічним є заключний фрагмент роману – "Постскриптум, 1868". Це оповідь про коротку зустріч, яка *могла* відбутися між Рендольфом Ешем, – котрий за сюжетом роману так ніколи й не дізнався про те, що Крістабель народила дитину, – та його дочкою, яка теж виховувалась у невіданні про своїх справжніх батьків. Цей епізод навмисно вилучено із загального плану твору, адже він має статус своєрідної "віртуальної історії", що не зафіксована документально, проте може бути цілком імовірною. Це одна з тих речей, "які трапляються, не залишаючи помітного сліду, про них не говорять і не пишуть, – проте було б глибоко невірно твердити, що подальші події йдуть своїм шляхом байдуже, немов цих речей й не було взагалі" [249, с. 508].

У постскриптумі постулюється той невизначений тип подій, які можуть ніколи не потрапити ані у пам'ять, ані до наративу, можуть взагалі не набути завершених обрисів "події". Роман залишає статус подібних подій також на роздоріжжі між історією та вимислом. Цей епізод, що є одночасно і включеним у роман, і виключеним із нього, усе ж таки вказує на різницю між минулим та теперішнім. Він

підкреслює неминучу незавершеність художньої літератури, яка відтворює історію і водночас наповнює її.

Невизначеним залишається й майбутнє стосунків сучасних персонажів. У теперішньому часі виразно однозначне завершення роману – винагорода героїв, торжество кохання – виглядає вочевидь непереконливо. Мелодраматично-вікторіанським є епізод у розв'язці, коли сучасні персонажі дізнаються про подальшу долю позашлюбної дитини своїх попередників, яка несподівано виявляється прапрапрабабою Мод.

Саме ця *пародійна* надмірна визначеність унеможлиблює прочитання роману як такого, що метафорично вказує на існування певного провіденціального плану історії, перешкоджає виникненню у читача комфортного відчуття задоволення від справжнього завершеного романсе. Хоча й надійно сховане в архіві, минуле завжди лишається незавершеним.

"Володіти" використовує минуле з метою отримати задоволення від відродження зниклого світу та часу, ствердити значення гуманітарних наук (зокрема, англійської літератури та історичних досліджень), задля забави перевдягання у вікторіанців та для уславлення недооцінених британських національних скарбів" [349, с. 34].

У романі "Володіти" формулюється концепт історії, яка містить можливостей значно більше, ніж емпіричних фактів. Пояснення та відповіді, що їх пропонує роман, видаються не такими важливими, як той дух цікавості, що приводить до них. Те, про що ми дізнаємося виглядає маргінальним поряд із тим, що лишається невідомим.

І в сенсі постмодерному, і в традиційно історичному одночасно, твір Антонії Байєтт проблематизує певність історичного знання,

проте відтворює справжнє наукове захоплення історичним дослідженням "всередині архіву".

### **2.2.3. Діалог із літературною традицією**

Англійські історіографічні романи, написані у перехідний період помежів'я століть, містять художнє переосмислення літературного досвіду минулого, імпліцитно полемізують з каноном. У творах історіографічних романістів літературна історія відтворюється й перетворюється разом із історією загальною як її органічна й значуща складова. Історіографічні романи нерідко є своєрідною "інтертекстуальною мозаїкою": вони не тільки рясніють різноманітними алюзіями, а й подекуди являють собою романи, створені з інших романів, тобто – оригінальну компіляцію художніх засобів, сюжетних моделей та образів, добре відомих в історії англійської літератури.

Пов'язуючи реконструювання історичного минулого зі зверненням до літературної історії, а також із переосмисленням та художнім перетворенням класичних літературних текстів, історіографічні романісти увиразнюють мінливий характер минулого, наголошують на тому, що будь-яка історія – суспільна чи літературна – знаходиться в процесі постійного поновлення та трансформації.

#### **2.2.3.1. Літературна традиція в романі Іена Мак'юена "Спокута"**

Неймовірно спекотного літнього дня 1935 року у великому маєтку родини Талліс тринадцятирічна Брайоні з нетерпінням очікує на приїзд свого старшого брата та "кузенів з півночі" – двох хлопчиків-близнюків та дівчини-підлітка Лоли. Брайоні – письменниця, яка спробувала себе в драматургії, і прем'єра її першої

п'єси "Поневіряння Арабелли" має відбутися ввечері у виконанні кузенів та, певна річ, самої Брайоні.

Сестра Брайоні Сесілія, цьогорічна випускниця Кембриджа, прямує до великого фонтана у дворі маєтку аби наповнити водою вазу для квітів. Ця старовинна ваза має свою історію і вважається родинною реліквією, адже сім'я отримала її у спадок від дяді Клема, що загинув на війні.

Біля фонтана Сесілія зустрічає Роббі, сина домробітниці, який виховувався разом із дітьми Талліс і разом із Сесілією закінчив Кембридж. Зараз молоді люди відчують "незрозумілу ніяковість" у спілкуванні одне з одним, яка є вірним знаком ніжного почуття, що народжується між ними. Незграбно намагаючись допомогти дівчині набрати води у вазу, Роббі дещо псує сімейну реліквію, і її шматочки падають у фонтан. Розлючена Сесілія скидає одяг і в неглиже пірнає за уламками, дістає їх, вдягається, а відтак прямує додому.

Цю сцену біля фонтана з вікна своєї кімнати потай спостерігає Брайоні. Як пояснити таку дивну поведінку сестри? Творча уява дівчинки одразу трансформує побачене у "страшну історію": Роббі, напевне, – шантажист, а Сесілія – його безпорадна жертва. А втім, ця сцена може мати різні інтерпретації.

Саме цієї миті до Брайоні приходить розуміння кількох дуже важливих істин. Насамперед, вона усвідомлює, що в літературі (як і в житті) усе залежить від особистого погляду, *точки зору*, і, крім того, у житті (як і в літературі) зло зовні може виглядати доволі привабливим. До того ж, життя інших людей виявляється не менш *реальним*, аніж її власне. А що складне життя не вкладається у форми її мистецтва, то Брайоні вирішує змінити й мистецтво, й життя. По-перше, вона більше не буде писати безглузді чорно-білі оповідання та п'єси на кшталт "Поневірянь Арабелли", і, по-друге, вона вирішує

стояти непорушно на містку неподалік від маєтку, аж допоки не трапиться щось надзвичайне, таке, що змінить усе докорінно. І це справді трапляється.

До дівчини підходить Роббі й звертається до неї з проханням передати Сесілі записку, в якій він намагався вибачитись за свою незграбну поведінку. Брайоні мчить із дорученням додому, і тоді Роббі з невимовним жахом згадує, що помилково віддав їй інший папірець – той, на якому було написано дещо напрочуд, под.г.лоуренсівськи, відверте.

Дівчина передає записку Сесілі, перед тим, звісно, прочитавши її. Тепер Брайоні переконана, що її сестрі загрожує реальна небезпека. Вона розповідає про шокуючу записку Лолі, і та пропонує найвірогідніше пояснення: Роббі, напевне, – сексуальний маніяк.

Сесілія реагує на відвертий лист Роббі іншим чином: вона нарешті усвідомлює, що закохалася в нього. І наступна сцена, яку судилося побачити Брайоні у темряві бібліотеки, – це сцена кохання Сесілі й Роббі. І тут знову Брайоні робить невірні висновки, точніше, такі, що чудово підтверджують її підозри.

І, нарешті, наприкінці дня відбувається вечір – подія, яка довго планувалася, проте від початку й до кінця пішла не за планом. Несподівано з'ясувалося, що бідолашні близнюки вирішили втекти світ-заочі з маєтку, який їм геть не подобався. Усі вирушають на розшуки, і тут виявляється дещо жахливе – хтось здійснив напад на Лолу. Саме Брайоні знаходить дівчину й приводить її додому. І головне, що у Брайоні вже є відповідь на питання, хто це зробив, вона, здається, навіть *бачила* злочинця.

Пізніше Брайоні дасть свідчення проти Роббі, наполягаючи на тому, що бачила саме його. Брайоні робить те, що зазвичай роблять усі, хто взяв на себе відповідальність карати, – переконує інших, а

відтак і себе у своїй правоті. Вона не бреше, не дає свідомо хибних свідчень, просто з усіх варіантів реальності вона вибрала наразі саме такий<sup>1</sup>.

Брайоні змішує фантазію й реальність і видає уявне за дійсне. Вона намагається пристосувати реальні факти й події до вигаданої схеми, увібгати життя у вигаданий сюжет. Вона ні на мить не сумнівається, навіть не хоче думати, що могла помилитися. Це й є її – такий свого роду "творчий" – злочин. Брайоні покається і згодом стане відомою й визнаною письменницею. Фактично, "спокута" – це усе її подальше життя, творчість і, вірогідно, запорука її успіху.

Чи підтримує автор цього роману тезу екзистенціалістів про те, що усе щире й творче є моральним, і що часом якесь рішення або вчинок можна виправдати, якщо його було зроблено з повною чесністю та за глибоким внутрішнім переконанням? Навряд чи, адже "Спокута" – це роман про те, що й внутрішні переконання, й навіть чесність перед собою завжди можуть виявитися вигадкою. Розуміння цієї істини віддаляє Брайоні від Мерсо.

Відтак, не лишаючи своїх письменницьких амбіцій, навіть під час війни, працюючи за надзвичайно тяжких умов у військовому шпиталі, Брайоні реалізує свій давній творчий задум і пише оповідання "Дві постаті біля фонтана", яке відправляє у "Horizon". Часопис відмовляє Брайоні у друці, проте вона отримує від самого Сіріла Коноллі низку цінних порад щодо вдосконалення її творчої манери.

Для Роббі війна приносить звільнення з тюрми. Його відправляють на фронт у Францію. "Тільки майстрові Мак'юенового рівня вистачило хисту, після цього страшного сну в літню ніч,

---

<sup>1</sup> Роман так і не пропонує "правильний" варіант реальності, проте містить виразні натяки на іншу "версію подій".

зробити британський відступ у Дюнкерку практично антиклімаксом" [474]. А втім, сторінки твору, на яких описаний відступ військ у Дюнкерку, є, напевне, найбільш вражаючою частиною роману. Письменник підважує поширений міф про Дюнкерк як героїчний порятунок, зображуючи цей відступ, як кривавий хаос.

Саме завдяки цій частині "Спокута" є одним із найкращих зразків англійського історіографічного роману. Мак'юен робить зламний момент історії людства поворотним моментом історії персонажів роману, вписуючи окремі особисті історії в історію Другої світової, і створюючи з цих окремих історій загальну, вражаючу своєю масштабністю історичну картину:

"Коли "юнкерс" входив у піке, неможливо було не напружитись і не зіщулитись, хоч він і думав щоразу, що не має більше сил. Під кінець вони стали поливати кулями ліс, але без успіху. Згори летіло листя й гілля. А потім літаки зникли, і над полем, над деревами, над селом запала глибока тиша, навіть птахів не було чути. Якийсь час по тому від дороги пролунав свист, вістуючи відбій. Ніхто, однак, не рухався. Він пам'ятав це з минулого разу. Вони були надто приголомшені, надто шоковані кошмаром, повтореним стільки разів. Кожна бомба примушувала кожного – загнаного в кут і зіщуленого – дивитися в лице власній загибелі. Коли ця загибель не наставала, все доводилося переживати знову і знову, а страх не ставав меншим. Усі живі після атаки "юнкерсів" були паралізовані жахом, багатократно повтореним потрясінням" [140, с. 222].

Серед страждань, болю та смерті, що їх скрізь бачить і відчуває сам тяжко поранений Роббі, головне, що допомагає йому вижити – кохання до Сесілії, а також – надія, адже йому стає відомим, що Брайоні збирається відмовитись від своїх звинувачень.

І справді, через якийсь час усі троє – Роббі, Сесілія й Брайоні – зустрінуться і домовляться, що Брайоні надасть офіційне спростування своїх свідчень, а самому Роббі напише окремо й докладно про те, що її спонукало звести на нього наклеп. "Вона знала, що від неї вимагається. Не просто лист, а новий варіант, спокута, і вона готова була почати" [140, с. 322]. Отже, Брайоні йде писати, і цим, власне, й завершується остання частина роману. Однак, на читача ще чекають кілька "постмодерністських" несподіванок.

Першим сюрпризом є те, що внизу сторінки стоять ініціали Брайоні, а також місце й дата написання твору – Лондон, 1999 рік. Це різко й докорінно змінює сприйняття всієї книги. Очевидним стає, що роман і є листом Брайоні до Роббі, її "спокутою". Він також може бути кінцевим варіантом оповідання "Дві постаті біля фонтана", що його Брайоні перероблює з урахуванням порад Сіріла Коноллі.

Такий поворот змушує читача повернутися до початку твору і побачити вже зовсім у новому світлі історію Брайоні. Читачеві стає зрозумілим, що він увесь час мав справу з "хибними свідченнями", лише з однією з можливих інтерпретацій подій, версією "ненадійного оповідача" – самої Брайоні.

Іще одну несподіванку містить своєрідний додаток-епілог, написаний від особи Брайоні у 1999 році, в день її 77-річчя. Саме у цей день Брайоні, тепер уже широко відома письменниця, завершує роботу над твором, що мав бути її першим романом, але став останнім. Цього ж дня вона їде з Лондона у колишній маєток родини Талліс (наразі це – готель), де для неї влаштовують святкування онуки та правнуки її братів. Діти ставлять п'єсу "Поневіряння Арабелли", саме ту, прем'єра якої мала відбутися шістьдесят чотири роки тому. Дивлячись виставу, надзвичайно зворушена Брайоні розмірковує про те, що модель її останнього твору, по суті, не надто

відрізняється від казкової схеми цієї маленької п'єси. Вона переконана, що Роббі та Сесілія, подібно до Арабелли та її принца, цілком заслуговують хеппі-енду, а читачеві зовсім не потрібно знати, що в дійсності Роббі помер від зараження крові тоді у Дюнкерку, Сесілія того ж року загинула під час бомбардування в Лондоні, а Брайоні так ніколи й не наважилась зустрітись з ними.

Але також цілком імовірним могло би бути й те, що кінець-кінцем усі вони, щасливі, сиділи поруч й разом дивилися "Поневіряння Арабелли". "І немає в цьому нічого неможливого" [140, с. 342] – передостання фраза роману. Який варіант розв'язки обрати, лишається на розсуд читачеві, адже сама Брайоні незабаром вже не зможе відділити реальне від вимислу. Вона хвора, і її діагноз-вирок – поступова втрата пам'яті й зв'язку з реальністю – є, водночас, і покаранням і прощенням, бо тільки так вона матиме змогу звільнитися від важкого тягаря своєї провини.

Розгортаючи перед читачем майстерну й захоплюючу оповідь, роман "Спокута", водночас, розмірковує про поступ англійської літератури, про літературний канон. У той час, як Брайоні осмислює свою історію, Мак'юен намагається осмислити історію літератури.

Невипадково, що епіграфом до "Спокути" є цитата з "Нортенгерського абатства" Джейн Остін. Цей роман, що, як і твір Мак'юена, був написаний у перехідний період зламу століть, у свою чергу, також переосмислював літературний досвід минулого. Героїні "Нортенгерського абатства" Кетрін Морланд, недосвідченій дівчині, важко відрізнити реальний світ від світу її улюблених готичних романів, і вона, подібно до Брайоні, із легкістю готова звинуватити першу-ліпшу людину у страшних злочинах. Однак, Кетрін вчасно застерігає її коханий, закликаючи її "сприймати життя по-справжньому", не плутати фантазії з дійсністю.

Романи Остін та Мак'юена перегукуються й у своїх закінченнях. Обидва автори пропонують дещо штучні хеппі-енди, не приховуючи при цьому, що намагаються, насамперед, догодити читачеві, а "суворий реалізм" не є їхньою метою. Тож, і Мак'юен, і Остін відверто декларують, що фантазія є кращою, ніж життя. А втім, чи взагалі можна відрізнити одне од іншого?

Сюжетна ситуація "Спокути" дає авторові змогу виходу на інший рівень: Мак'юен переносить центральну проблему роману – змішання реального з вигадкою – у площину художньої творчості. "Хибні свідчення" Брайоні, таким чином, корелюють із "хибними свідченнями", що ними взагалі є художній твір. Під цим оглядом автор ставить цілу низку проблем, що стосуються моральності, відповідальності, правдивості у творчості. Можливо, що й у цій площині видавати уявне за дійсне також є злочином?

З цього приводу доречно пригадати оповідання Макса Бірбома "Інок Сомс" (Max Beerbohm *Enoch Soames*, 1916), написане століттям раніше. Це оповідання є пародією на фаустівську тему. Його герой, Інок Сомс, – поет, на якого не зважає ні читач, ні критика, проте сам він упевнений у своїй геніальності. Сомс укладає угоду з дияволом, котрий дає йому можливість, в обмін на життя та душу, перенестись на сто років у майбутнє, а саме у 1997 рік, із метою провести півдня у читальні Британського Музею, знайомлячись з усім, що було написано про нього та його твори впродовж ХХ століття. Однак, коли Сомс з'являється в бібліотеці, всупереч усім своїм очікуванням, він виявляє, що його ім'я згадується лише в одному місці – в оповіданні Макса Бірбома. "Підступним бовдуром" тоді називає Інок Сомс свого творця-автора, адже той зробив найгіршу й найжорстокішу річ – наділив свого персонажа *ілюзією реальності*.

Отже, творчість є особистою провиною автора, проте автор, подібно до Бога-Творця, не може спокутувати свій гріх, бо він сам є вищою силою. "Немає спокути ні для Бога, ні для романістів, навіть якщо вони атеїсти," – читаємо в романі Мак'юена [140, с. 342].

Поза тим, вигадане може виглядати реальним, а реальність виявитися вигадкою, і часом просто неможливо розмежувати ці виміри. Реальність та ілюзія реальності йдуть поруч, дійсність, як вона є, та дійсність, якою ми її можемо бачити, іноді розходяться, а іноді складають єдине ціле: at-one-ment. В одному з інтерв'ю Мак'юен зазначив, що це слово – "atonement" – привабило його саме тим, як воно розпадається: at-one-ment [350].

І роман "Спокута" також мовби розпадається. Таке враження виникає, насамперед, через те, що "Спокута" має форму "роману в романі", а також завдяки тому, що весь твір насичений численними алюзіями до різноманітних творів, переважно початку й середини ХХ століття. Роман Мак'юена можна використовувати як навчальний посібник з історії британської літератури цього періоду. "Цілком свідомий своєї амбітності, Мак'юен тут примішує власний клімат до погодних умов класичної англійської прози" [474].

Найбільш виразними є алюзії до роману Леслі Поулса Гартлі "Посередник", до творів Вірджинії Вулф, Д.Г. Лоуренса, а також Генрі Джеймса, зокрема, до його романів "Золота чаша", "Про що знала Мейсі" та "Поворот гвинта". Досить помітною є "присутність" Е.М. Форстера та Івліна Во, причому останньому Мак'юен не просто віддає данину, а й дещо полемізує з ним: "Втішно було не бачити в усьому позбавленого смаку занепаду" [140, с. 336] – відзначає Брайоні, спостерігаючи зміни, що їх приносить сучасність. У "Спокуті" є чимало спільного з "Жінкою французького лейтенанта" й "Магусом" Джона Фаулза. Мак'юен також звертається до "жіночої

прози" середини століття, а саме до романів Розамонд Леманн ("Балада й першоджерело") та Елізабет Боуен ("Останній вересень"). До того ж, скрізь по тексту автор розкидає своєрідні підказки, натяки на можливі паралелі. Наприклад, на початку твору герої обговорюють "Кларису" Річардсона, провіщаючи історію звалтування; від особи "Сіріла Коноллі" Мак'юен вказує Брайоні (а отже – і собі самому) на те, що вона (і він разом із нею) імітує імпресіоністичну манеру В.Вулф; маєток родини Талліс у наші дні перетворено на "готель Тіллі" – легке відлуння "Нортенгерського абатства" і т.п.

Експлуатуючи відомі художні моделі, автор "Спокути" підкреслює умовність будь-якої реальності – історичної та літературної, в тому числі. Однак, попри це, "Спокута" є романом напрочуд оригінальним. "Atonement" мовби розпадається на окремі складові й укладається в єдине ціле, створює ілюзію реальності й спростовує її одночасно.

Цю ідею добре ілюструє промовистий символ у романі – та ваза, що її розбивають біля фонтана Сесілія та Роббі (літературний уклін Генрі Джеймсу). Сесілія скріпляє відірвані шматочки, і ваза певний період часу *створює ілюзію* єдиного цілого, але згодом усе ж таки розлітається на друзки.

Тож, вигадкою, ілюзією може виявитися будь-що, навіть і те, що, подібно до історії Брайоні та до скріпленої з уламків вази, здавалось таким переконливо реальним. Читаючи "Спокуту" й блукаючи цими фаулзівськими лабіринтами у пошуках справжнього, того єдиного *правильного* шляху, ми ставимо під сумнів, власне, поняття "реальності". В історіографічному романі Іена Мак'юена реальність сплітається з вимислом, фактуальне з фікціональним, англійська історія міжвоєнного періоду та історія Другої світової

війни відтворюється й перетворюється разом із історією літературною.

У "Спокуті" виявляється така характерна риса історіографічного роману, як стирання посутньої відмінності між реальністю та вимислом. І хоча "завжди знайдеться такий читач, якому кортітиме запитати: "Але що ж сталося *насправді?*", усе ж таки "всім буде байдуже, які події і які персонажі були вигадані" [140, с. 342].

Проблематизуючи відмінність "факту" та "fiction", пов'язуючи літературний контекст із контекстом історичним, роман "Спокута" підтверджує рівноправний статус фактуального й фікціонального в репрезентації історії. Ця книга є "красивим і прискіпливим дослідженням сили мистецтва та меж прощення. Брайоні Талліс, можливо, і є у чому каятись, а от Іену Мак'юену вибачатися нема за що" [396].

### 2.2.3.2. Псевдовікторіанський роман Метью Ніла "Англійські пасажери"

З усіх історичних періодів найпривабливішою епохою для авторів історіографічних романів виявляється доба вікторіанства, до відтворення якої письменники звертаються найчастіше. Вікторіанство пропонує і своїм шанувальникам, і критикам багатий матеріал для ідеологічного й художнього осмислення. Коментуючи відродження інтересу до вікторіанського періоду, М. Бредбері у книзі "Британський роман нового часу" (M. Bradbury *The Modern British Novel*, 1993) зазначає: "Усі ці письменники, усі ці книжки визнають, що відбулася якась епохальна зміна в зображенні життя, в куті зору, в розумінні Британії і культури. Усі вони бачать якійсь тяглий, хоча, можливо, й хитромудрий зв'язок між ерою діккенсівських туманів і

дарвінівських криз та ядерною ерою, ерою постмодерної абсурдності й "нового роману". [...] Прийшов сучасний роман, але вікторіанський роман не відійшов остаточно; і це одна з найголовніших таємниць сучасного роману" [63, с. 22, 23].

Романи "Широке Саргасове море" Дж. Ріс (Rhys J. *Wide Sargasso Sea*, 1966) та "Жінка французького лейтенанта" Дж. Фаулза (Fowles J. *The French Lieutenant's Woman*, 1969) засновують такий різновид історіографічного роману, як роман псевдовікторіанський. Його сутність полягає в іронічній трансформації вікторіанських історій, а також у перетворенні наративної моделі вікторіанського роману. Як псевдовікторіанські можна розглядати романи "Відтоді й назавжди" Г. Свіфта, "Володіти" А. Байетт, "Англійські пасажери" М. Ніла, "Шовковична імперія" Ф. Геншера, "Мастер Джорджі" Б. Бейнбрідж, "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" П. Акройда, "У червоній кухні" М. Робертс, "Квінканкс" Ч. Паллісера та ін.

Сучасні переробки вікторіанського наративу неодноразово потрапляли у центр уваги літературознавців. Серед концептуальних розробок даної проблеми слід відзначити праці Д. Шіллер (Dana Shiller) [445], К. Гутлебена (Christian Gutleben) [310], Л. Хедлі (Louisa Hadley) [311], К. Каплан (Cora Kaplan) [348]. Водночас у сучасному науковому дискурсі актуалізується термінологічна проблема, пов'язана з відсутністю чіткого єдиного терміна для позначення цієї жанрової модифікації історіографічного роману. Поряд із терміном "псевдовікторіанський" існують ще такі визначення, як-от "неовікторіанський", "поствікторіанський", "ретровікторіанський" та ін. [353, с. 59].

Запропонований американською дослідницею Даною Шіллер термін "неовікторіанський роман" досить загально позначає твір,

який "поєднує в собі риси постмодернізму із історичними ремінісценціями, що стосуються XIX ст." [446, с. 538].

Ідея поновлення у сучасній формі посутньо зближує термін "неовікторіанський" із терміном "поствікторіанський". Останній містить акцент на постмодерністській експериментальній трансформації вікторіанського наративу [478, с. xiii; 366, с. 111].

Термін "ретровікторіанський" Саллі Шатлворт (Sally Shuttleworth) використовує у зв'язку з різновидом сучасного історичного роману із експліцитно ностальгічним підходом до відтворення вікторіанства [447, с. 253]. Деякі дослідники, приміром, Крістіан Гутлебен к роботі "Ностальгічний постмодернізм: вікторіанська традиція та сучасний британський роман" (*Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, 2001) [310] уживають "неовікторіанський" та "ретровікторіанський" як поняття взаємозамінні.

На наш погляд, визначальним у використанні моделі вікторіанського роману сучасними авторами є елемент іронічної трансформації вікторіанського наративу. У той час як терміни "неовікторіанський" та "поствікторіанський" імплікують ідею поновлення форми, а термін "ретровікторіанський" – ідею ностальгічного повернення, у понятті "псевдовікторіанський" акцентується насамперед іронічне використання моделі. Таким чином, термін "псевдовікторіанський роман" видається нам найбільш коректним.

Кожен псевдовікторіанський роман пропонує свій ідеологічний та естетичний варіант перетворення літературного попередника. Одночасно використовуючи та деформуючи усі умовності літературної традиції, псевдовікторіанські романи, з одного боку,

дублюють вікторіанську модель, а з іншого, демонструють очевидне бажання відірватися від вікторіанської норми та кинути їй виклик.

Ставлення сучасного роману до свого вікторіанського попередника є виразно амбівалентним: руйнування та наслідування, висміювання та вшановування. Майже магнетичне притягання вікторіанського періоду й своєрідне зачарування сучасних письменників цією добою поєднується із назагал критичною репрезентацією епохи. "Використання вікторіанців є непростим способом повернутися до простоти, або принаймні – до певної яскравої наративної наївності, якої уникає сучасний роман" [300, с. 198]. Нерідко вікторіанські тексти є джерелом розради для сучасних персонажів (як-от у романах "Відтоді й назавжди" Г. Свіфта, "Володіти" А. Байєтт), а сучасним авторам вони дають унікальну можливість скористатися та вкотре насолодитися тією художньою мовою, яку вже більше не вживають у романах.

"Англійські пасажири" (*English Passengers*, 2000) Метью Ніла – псевдовікторіанський роман, що звертається до періоду британської колонізації Тасманії у 1-й пол. XIX ст.

На перший погляд, в "Англійських пасажирах" із точністю відтворено наративну модель вікторіанського роману. Твір повністю складається з наративних голосів, що належать XIX століттю. Він також демонструє зовнішню схожість із вікторіанським прототипом у структурному відношенні: події здебільшого розвиваються згідно певної хронології та наративної телеології. І вже на перших сторінках роману М. Ніла окреслюється добре впізнаваний дієгезис XIX століття.

Як правило, псевдовікторіанські романи розпочинаються, згідно законів реалістичної прози, зі встановлення декорацій та

відтворення просторово-часового контексту. Роман М. Ніла також відкривається чітким визначенням часу та місця дії, у такий спосіб одразу занурюючи читача у вікторіанське середовище і провокуючи "реалістичні" очікування. Наступним кроком у вікторіанському романі зазвичай є знайомство з персонажами, які, відповідно до традиційної моделі, мають бути гідними представниками вікторіанського суспільства – священиками, аристократами, науковцями тощо. В "Англійських пасажирах" у ролі таких "поважних" персонажів виступають преподобний Джефрі Вілсон – свого роду офіційний оповідач у романі – та доктор Поттер. На цьому, однак, імітація традиційної моделі переривається: задавши вікторіанську дієгетичну ситуацію, псевдовікторіанський роман надалі починає порушувати імпліковані умовності вікторіанської прози.

У псевдовікторіанському романі "Англійські пасажири", на відміну від типового вікторіанського твору, акцентуються не варті наслідування, зразкові прагнення й досягнення персонажів, а їхні хибні судження та шляхи, увиразнюються помилки. Подібний дидактичний підтекст реалізується переважно через комічні стратегії: перебільшення, карикатуру, бурлеск.

"Поважні" персонажі потрактуються із очевидною непоштивістю. Наприклад, образ преподобного Джефрі Вілсона з його категоричною зневагою щодо геологів виглядає кумедно й напрочуд безглуздо в очах сьогоднішнього обізнаного читача. З погляду XXI століття його проект здається від початку приреченим на сміховинний провал. Священик організовує експедицію на Тасманію з метою відшукати на цьому острові Едемський Сад, і довівши у такий спосіб буквальність біблійної істини, спростувати атеїстичну теорію щодо походження світу, яку висувають геологи. Однак важко

знайти щось менш схоже на Едем, аніж жахливі реалії колонізованого острова. Англійські пасажери – переконаний жорстокий расист, псевдонауковець доктор Поттер, молодий нікчема Реншоу, керовані егоїстичним та обмеженим релігійним фанатиком преподобним Вілсоном, – гублять шлях у тасманських хащах і ледь не знищують одне одного. Замість віднайти рай, Вілсон стикається із насильством, дикунством, хаосом та й сам сприяє їхньому поширенню. Розвиток сюжету увиразнює конче іронічне зображення вікторіанського священика та його теологічних переконань: дивом врятувавшись, проте збожеволівши, преподобний Вілсон потрапляє у невеличке село Чейл на острові Вайт, де стає місцевою дивиною – "Чейлський месія" невпинно розмовляє з Богом і називає Едемом ділянку землі, де на сонечку полюбляють грітися свині.

Розвінчуючи постать іншого представника "поважного" вікторіанського суспільства – науковця доктора Поттера, автор "Англійських пасажирів" грає на розбіжності між вікторіанським наратором та сучасним наратованим. Письменник просто дозволяє персонажеві говорити власним голосом, і той вільно артикулює ідеї свого класу та часу. На розсуд читачеві представлені щоденникові нотатки доктора Поттера, які є викладом антропологічної теорії, орієнтованої на встановлення расової ієрархії. Для кожного читача періоду після концтаборів автор подібної теорії є автоматично зганьбленим, тому будь-які інші форми характеристики цього персонажа є, по суті, вже непотрібними. Проте все ж таки відзначимо тут і своєрідний спосіб формальної, естетичної деконструкції традиційної моделі вікторіанського роману, що ним є зовнішнє друкарське оформлення сторінок як візуальних об'єктів. Щоденникові нотатки доктора Поттера, написані у телеграфічному стилі, рясніють скороченнями, підкресленнями, позначками "плюс" та "дорівнює".

Такий спосіб викладу вже візуально контрастує з іншими, традиційно оформленими щоденниками, журналами та листами, яких чимало у романі. Типографське маркування через нечитабельну специфіку тексту підкреслює неприйнятну винятковість його автора. Подібно до того, як расистські теорії доктора Поттера виглядають в очах сучасного читача цілком недоречними, так і недбалий вигляд його нотаток неприємно вражає поруч із іншими виразно оформленими вікторіанськими наративними фрагментами.

Загальновизнаним топосом сучасного, зокрема й псевдовікторіанського роману стає недостовірний наратор. Псевдовікторіанський роман Джона Фаулза "Жінка французького лейтенанта" містить хрестоматійний приклад подібного оповідача, а також і того, як цілісна історія перетворюється на низку можливостей, на своєрідне роздоріжжя для читача. В "Англійських пасажирів" наукові нотатки доктора Поттера є одним із прикладів оманливого та ненадійного наративу, хоча на відміну від твору Дж. Фаулза, роман Метью Ніла має традиційну завершену – щоправда для "поважних" вікторіанських персонажів конче іронічну – розв'язку. Якщо преподобний Вілсон знаходить Едем у селі Чейл, то доктор Поттер помилково опиняється у своїй власній колекції останків аборигенів, експонованій на його честь у музеї.

Отже, якщо вважати моральну взірцевість провідною рисою персонажів більшості вікторіанських романів [418, с. 462-484], то у романі псевдовікторіанському спостерігаємо процес деконструкції традиційного персонажа як соціальної моделі та морального зразка. На відміну від вікторіанського роману виховання, роман початку ХХІ ст. відкидає можливість удосконалення персонажа. Висміюється сама ідея прогресу, історичного, суспільного або ж особистісного. Типовий шлях від наївності до досвіду, від нещастя до мудрості

перетворюється на плутане просування від порожнечі до злочинності, від беззмістовності до божевілля.

У псевдовікторіанському романі "гідних" представників суспільства витісняють представники "недостойні". В "Англійських пасажирях", усередині магістральної рамкової історії про експедицію до Тасманії розгортається історія тасманського аборигена Півей. Цей персонаж оповідає про своє життя від дитинства, – коли жив досить щасливо, тоді ще вільно мандруючи "світом" (островом) разом зі своїм племенем, – до того часу, коли на колонізованому острові не залишилось жодного чистокровного корінного мешканця, окрім таких, як і сам Півей – дітей викрадених із племен та зґвалтованих білими чоловіками жінок.

Однією з характерних особливостей традиційного вікторіанського роману є єдина та стала наративна інстанція. Наратор необов'язково повинен бути всезнаючим, він може цитувати якийсь лист або ж уривок зі щоденника, однак, він є провідним авторитетом, що супроводжує читача від початку до кінця оповіді. Такий наратор встановлює шанобливі, чемні та віддані стосунки з читачем, пропонуючи йому завершену та зв'язну історію. Єдиний наративний голос засвідчує й певну єдність поглядів.

У псевдовікторіанському романі руйнується подібна наративна однорідність, властива реалістичній прозі. Розрив із вікторіанською моделлю у сучасному творі якнайповніше проявляється у виборі наративних точок зору, в організації та розподілі наративних голосів. В "Англійських пасажирях" – двадцять оповідачів, і загалом голоси змінюються вісімдесят сім разів. Чергуються оповіді у різноманітних формах – історії, листи, щоденникові нотатки, уривки з наукового рукопису, газети, путівника. Деякі оповідачі є другорядними й виступають одноразово, деякі є головними й наскрізними.

Псевдовікторіанський роман принципово змінює фундаментальну характеристику вікторіанської прози, вибираючи такі наративні перспективи, як-от: голос божевільної жінки-креолки, замкненої на горищі маєтку містера Рочестера (Джин Ріс "Широке Саргасове море"), жінки із нижчих верств та сумнівної цноти (Джон Фаулз "Жінка французького лейтенанта"), покоївки (Маргарет Форстер "Служниця леді"), асистентки хірурга ("Мастер Джорджі" Берил Бейнбрідж), чоловіка, який насправді є жінкою ("Джеймс Міранда Баррі" Патриція Данкер), убивці-маніяка (Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" Пітер Акройд). В "Англійських пасажирах" також офіційна версія вікторіанської історії у викладі преподобного Вілсона, врівноважується забутими та маргіналізованими голосами, і свідчення контрабандиста з острова Мен, злочинця та тасманського аборигена утворюють іронічну паралель до проповідницької оповіді "офіційного" наратора. Продовжувана сучасними романістами традиція посутньо трансформується у псевдовікторіанському романі через своєрідну інверсію пріоритетів вікторіанського наративу: вилучене з'являється, нечутне стає голосним, сховане виходить на передній план, маргінальне перетворюється на центральне.

Вікторіанський роман відображав світогляд, основою якого була впевненість людини у своїй здатності створювати впорядковані системи. Оповідь із визначеним початком та кінцем у вікторіанських творах засвідчувала як віру в знання, так і в можливість його відтворення. Сумнів щодо можливості існування сталих закономірностей та беззаперечних фактів приводить сучасну історіографічну прозу до створення наративних систем, які ускладнюють нехайні або ж легкі тлумачення творів. Єдності й цілісності вікторіанського прототипу сучасний твір протиставляє переривчастість наративної структури, систематичну фрагментацію.

Таким чином передається фундаментальний скептицизм стосовно будь-яких форм стабільності. Ця невпевненість є насамперед епістемологічною. Множинність голосів, а отже – й ідеологічних точок зору у псевдовікторіанському романі, вказує на те, що кожна версія фактів є частковою, обмеженою, однією з великої кількості можливостей, і жоден наратор не має повної версії подій. Різноманітні, часом суперечливі візії підкреслюють випадковість та загалом недосяжність цілісного історичного знання. Великий наратив або метанаратив заміщується у новому історіографічному романі фрагментами життів, параграфами з хронік, частинами історій.

При цьому важливо відзначити, що проекція постмодерного світогляду на вікторіанський світ у псевдовікторіанському романі створює новий художній всесвіт, в якому гумор і глум, іронія, сарказм та світоглядний скептицизм поновлюють "серйозну" романну традицію. "Хоча відсутності можуть засвідчувати можливість деструктиву, вони також засвідчують і можливість конструктиву, радикальну свободу, поновлене відчуття потенціалу" [405, с. 18]. Потрактування вікторіанського референта відбиває взагалі специфічний характер англійського історіографічного роману, в якому критичне заперечення утворює простір для нових форм художньої умовності.

### **2.3. Розділові знаки історії: тема війни в історіографічних романах**

У фокусі англійського історіографічного роману – образ минулого, що змінюється в усіх своїх вимірах: одночасно з поновленням пам'яті та традиції, відбувається також і процес поновлення історії. Насамперед, історія переоцінюється з погляду майбутнього, у світлі інших подій, що мали місце у наступні періоди,

а також досвіду, отриманого у пізніші часи. Крім того, модифікація загальної картини історії, зміна забарвлення та реінтерпретація сенсу історичних подій обумовлюються появою нових теорій, зіткненням і зіставленням протилежних точок зору, розкриттям нових деталей та віднаходженням раніше невідомих свідоцтв. Новий погляд може істотно трансформувати існуючі усталені факти, відкривши в них сховані аспекти, доповнивши їх додатковими рисами. З часом ці доповнення й відкриття стають вже невід'ємною частиною принципово нового образу історії. Історія, за висловом М. Гальбвакса, є подібною до "цвинтаря, де бракує простору, і де повсякчас доводиться знаходити місце для нових могил" [312, с. 27].

У роботі "Коллективна пам'ять" М. Гальбвакс обґрунтовує думку, що радикальне поновлення історії відбувається в межах кожного окремого історичного періоду: "Історія поділяє плин століть на періоди, як сюжет трагедії розподіляється по декільком актам. Та якщо в п'єсі від одного акту до іншого триває одна й та сама дія, із тими ж персонажами, котрі до розв'язки залишаються вірними своєму характерові, чиї почуття й пристрасті розвиваються в одному безперервному русі, – у випадку історії виникає враження, ніби від одного періоду до іншого поновлюється все: інтереси, напрямки думки, способи оцінки людей та подій, а також традиції та перспективи на майбутнє" [312, с. 46].

Являючи собою один із вимірів оприявлення минулого та укладаючи ґрунт історіографічного роману помежів'я XX–XXI ст., історія – у комплексній взаємодії з традицією та пам'яттю – виконує свої власні специфічні функції.

По-перше, історія з'являється одночасно з необхідністю закріпити спогади, що відходять і можуть загубитися у надто далекому минулому. Фіксуючи їх, наративна форма, власне форма

*історії*, рятує пам'ять і традицію від забуття, позаяк минуле зберігає не слова й думки, а саме тексти. Таким чином, момент згасання соціальної пам'яті та розпаду традиції може бути точкою, від якої бере початок історія. Тут важливо також наголосити, що історія не лише реєструє минуле, а й пов'язує його з майбутнім.

По-друге, історія вносить простий розподіл у потік фактів, збираючи їх у сукупності та проводячи розділові риси між ними. Іншими словами, історія укладає розрізнені факти й події у періоди. Кожен період має свої характеристики, особливості, а також своє завдання. Епоха завершується, щойно її завдання є виконаним; тоді формуються нові завдання, починається нова епоха [312, с. 46-47].

Відокремленість та завершеність того чи іншого історичного періоду проявляється лише з певної часової відстані. Тільки з часом подія може стати історичним фактом. Значення подій, не можна усвідомити, знаходячись у вирі цих подій. Історичні персонажі – як реальні, так і фікціональні – зазвичай позбавлені здатності бачити себе й свою епоху як окрему вагому складову цілісної картини історії. Таким чином, умовою виразнішого бачення періоду є дистанціювання у часі, причому чим більшою є часова відстань, тим виразнішими стають специфічні риси епохи.

По-третє, на відміну від пам'яті, для якої важливими є насамперед схожі, пов'язані між собою факти, що складаються у певний колективний досвід, а також від традиції, яка ґрунтується на принципі наслідування й збереження ідентичності у часовому вимірі, історія наголошує на розбіжностях між періодами. Зіставлення та протиставлення відмінностей історичних епох уможливорює створення стислого, концентрованого уявлення про минуле. В історії залишається у першу чергу те, що відрізняє один період від іншого. Історія є картиною змін.

Нарешті, історія – це зібрання фактів, які зайняли найбільш значуще місце в пам'яті. Нерідко поняття "історія" та "минуле" ототожнюються, однак, вочевидь не все минуле входить в історію. Історія не фіксує моменти, коли "нічого не відбувається", коли немає суттєвих змін. Натомість вона є викладом найважливіших подій, котрі так чи інакше вплинули на долю людства в цілому та сприяли поновленню структури суспільства. Такі події можуть слугувати своєрідними розділовими лініями між епохами, або ж центрами, навколо яких розгортаються нові історичні періоди.

До моментів історії, котрі являють собою подібні опорні точки у часі, належать війни: вони вносять свій розподіл в історію, відділяючи одну епоху від іншої, визначаючи часи як мирні та воєнні, розмежовуючи історичні періоди як довоєнні, повоєнні й міжвоєнні. Невипадково, історію людства співвідносять із історією воєн, адже у сукупності всього лише триста років цієї історії були мирними. Історія, словами Ф. Джеймсона – "це те, що болить" [341, с. 88].

Війна є наскрізною темою сучасної англійської історіографічної прози. Відтворення історичних подій останніх століть неможливе без алюзій до воєн, без аналізу того впливу, що його справили ці трагічні потрясіння на перебіг історії.

### **2.3.1. Перша англо-афганська війна в романі Філіпа Геншера "Шовковична імперія"**

У романі Філіпа Геншера "Шовковична імперія" (*The Mulberry Empire*, 2002) відтворено події Першої англо-афганської війни 1839–1842 рр. Війна зазвичай є надто масштабною та багатоплановою темою, щоб усебічно охопити її в межах роману. Проте саме ця війна вирізняється відносною лаконічністю, низкою колоритних особистостей та виразним фіналом – рисами, що дозволяють

якнайповніше вписати цю історичну подію у романну структуру. До того ж зовсім не тріумфальний момент британської історії, а радше трагічна історична помилка, Перша афганська війна становить особливий інтерес для англійського історіографічного романіста.

Ця війна зараз розглядається як одна з найбільш безглузвих авантур Британської імперії. Метою кампанії було усунути розсудливого та обачливого афганського правителя Дост Мухаммеда, посадивши на кабульський трон шаха Шуджа, слабкого сибарита, утім, "друга" Британії. Подібне убезпечення Афганістану, за розрахунком, мало нейтралізувати російський вплив у цьому ключовому буферному регіоні. Спланована лордом Окландом, за сприяння шпигунської діяльності таємного агента Олександра Бернса, концепція цієї війни на загал виглядала незвичайно простою: британці збирають численні експедиційні війська та вирушають походом на Кабул.

На початку свого масивного просування до Афганістану англо-індійські війська – т.зв. "армія Інду" – налічувала близько шістнадцяти тисяч військових, тридцяти восьми тисяч тих, що слідували за армією (кожного лейтенанта супроводжувало сорок носильників), а також безліч слонів та тридцять тисяч верблюдів (три верблюди були навантажені сигарами). Попри вказівку брати з собою лише найсуттєвіше, англійці знайшли місце й для зграї гончаків. Рух армії супроводжувався гучними звуками духових інструментів та здіймав із пустельної землі хмару пилу заввишки у сотні метрів. Це грандіозне видовище було демонстрацією імперської влади, що мало за мету вразити афганців як своєю формою, так і змістом. План спрацював, адже Дост Мухаммед залишив Кабул ще навіть до прибуття британців. Відтак армія Інду безкровно окупувала столицю, розташувалася табором неподалік Кабулу англійський гарнізон у

десять тисяч солдат. Шах Шуджа зійшов на трон, і такий незатишний мир тривав два роки. Вже у листопаді 1841 року у Кабулі розпочалось повстання на чолі з сином Дост Мухаммеда Акбаром. У результаті атак повстанців та без військової підтримки британці беззастережно погодились залишити країну. Армія, яка нікого не захищала, виявилась неспроможною захистити саму себе. Упродовж п'яти днів її відступу дванадцять із шістнадцяти з половиною тисяч людей загинуло від холоду та було вбито афганцями, що безупинно переслідували колону. Ті, хто вижили прямували до опорного пункту британських військ у Джелалабаді, але на шляху опинились у пастці в ущелині Джугдулук, де афганці знищили геть усіх у кривавій бойні. До Джелалабада дістався тільки один напівживий англієць доктор Брайдон. Крізь нього, немов крізь замкову щілину, шокованим британцям дали побачити жахіття масової різанини. Саме тотальність знищення славетної армії Інду стала головною історичною ознакою Першої афганської війни – найбільшої воєнної поразки в історії Британської імперії.

Такою є "фактуальна" частина історії, безпосередньому опису якої автор відводить відносно небагато місця. "Читачі, які сподівались побачити епічний воєнний роман, мають відкоригувати свої очікування. "Шовковична імперія" сповнена скарбів, але вона оповідає про сумнозвісну афганську битву тією ж мірою, якою "Ромео і Джульєтта" оповідає про самогубство. Битва – там, в усьому жахітті й біблійних масштабах, однак, лише на останніх із цих п'ятисот сторінок" [254].

Історичний стрижень автор обгортає реальними й вигаданими персонажами та історіями, котрі починаються, завершуються, з'єднуються, роз'єднуються, протиставляються й продовжують одна одну. Приміром, тема великої імперії, що прагне дедалі більшої

експансії, та історія її відданого апологета Олександра Бернса, який мандрував далекими країнами, мав славу, популярність і прихильність королівського двору стикається з історією самотньої Белли Гарревей, ізольованої у віддаленому сільському маєтку через дитину, народжену від Бернса поза шлюбом. У свою чергу, історію Белли відлунює розповідь про афганську жінку Джамілю, коханий якої, аби взяти шлюб із нею, у пошуках багатства подався на багато років у далекий край та повернувся запізно [316, с. 391-393]. Ця історія контрастує з оповіддю про афганського принца Акбара, сина Дост Мухаммеда, який діє рішуче й швидко, аби взяти своє.

Обрана письменником наративна форма множинної фокалізації дає можливість увиразнити потенціал цих численних історій, породжених та завершених війною. У додатку до роману автор надає перелік дійових осіб, що налічує понад сотню найрізноманітніших персонажів – від імператорів, емірів, принців, принцес, генералів до слуг, лакеїв, покоївок, старих дів, кухарів та погоничів слонів. На різних етапах оповіді практично кожен персонаж тією чи іншою мірою є фокусом нарації, і всі вони виписані автором яскраво та переконливо. Другорядні персонажі на короткий час виходять на сцену та знову повертаються до свого життя, прихованого поза сторінками твору. У фокусі може опинитися собака, або навіть муха, яка "торує свій шлях через стіл горіхового дерева": "Муха здавалася загубленою, обережною, збентеженою. Із порожнім поглядом величезних очей-камінців, вона мовби навпомацки знаходила свій шлях по відполірованому столу. Наче виснажена, вона спиралася на свої лапки, як старий на дві палиці; тоді, раптом, подалася назад і швидко підготувала крильця, спинку, голівку трьома лискучими рухами та в мить відлетіла по своїх власних справах" [316, с. 59]. У

романі немає контролюючого наратора, саме як немає контролюючого стилю.

Стилістично строкатий роман Геншера є, подібно до Афганістану, окремою, повною загадок, контрастів та несподіванок країною, особливою територією між автором та читачем. "Шовковична імперія" являє собою повномасштабний пастиш: загалом твір є стилізацією роману XIX століття, а його окремі частини імітують стилі різноманітних письменників тієї доби. "Якщо плагіат це – відбирання чужих квітів, то пастиш, мабуть, – вдягання чужого одягу, та, як підтверджує "Шовковична імперія", Філіп Геншер вочевидь любить перевдягатися" [382, с. 34].

Текстуру роману створюють стилі Діккенса, Теккеря, Еліот, Остін, Сюрте, де Кюстіна, Толстого, Гоголя та, імовірно, багатьох інших авторів, яких Геншер не називає, залишаючи "обуреному читачеві можливість розпізнавати" [316, с. 484]. Моделі для імітації автор обирає залежно від контексту. Приміром, лондонські салони він описує в стилі Теккеря та Остін, бенкети – в стилі раннього Діккенса, сільську Росію – імітуючи Гоголя, Достоевського та Толстого, яскраві східні картини є імітацією Кіплінга, морська подорож – Конрада і т.д. Примхливі повороти численних сюжетних ліній твору зумовлюють його подібність до вікторіанського *romance*. Разом із Діккенсом Геншер захоплюється прикрашанням прози арабесками та плеоназмами, разом із Остін – плином дотепних розмов, з Теккереем – вівісекцією вищого суспільства, проникливими повчаннями – разом із Еліот.

Поза тим, автор включає у свій роман пародію і на деяких сучасних історіографічних романістів. Більше того, він створює своєрідну пародію на постмодерністський пастиш. Приміром, в описах Лондона, крім голосу Діккенса, можна почути голос

"акройдівського" Діккенса. Визнаючи вплив Антонії Байєтт [316, с. 484], Геншер імітує і вентрилоквізм письменниці, і подвійний часовий фокус – прийом, широко вживаний історіографічними романістами: у невеликому розділі під назвою "Антропологічна інтерлюдія" хронологія переривається, і дія переноситься у 1976 рік, де перед нами постає герой, який іде слідом свого прашура – персонажа ХІХ ст.

Загалом усі моделі, обрані Геншером для імітації, сприяють авторському наміру оповідати історію. Крім того, форма пастишу якнайкраще відповідає "імперській" темі роману, адже Британська імперія сама була у багатьох відношеннях грандіозним пастишем, розкішною спробою стилю. "Від своїх підвладних за кордоном британці вимагали пошани як силою, так і видовищем. Вони експортували у свої різноманітні домініони доморослий потяг до пишноти та церемонності: цей потяг тоді забарвлювали місцевими кольорами, аби створити у кожній країні величний пастиш особливого губернаторського стилю, який імітував, але й затьмарював місцевих повноважних представників своїм блиском. На субконтиненті, зокрема, британці правили з вражаючою надмірністю, або ж, за більш різким висловом їхнього супротивника Джавахарлала Неру, з вульгарною демонстративністю. Кульмінацією такої імперської одержимості стилем, принаймні в Індії, були дурбари – грандіозні яскраві церемонії вступу на престол, на яких посеред коливання лісу хаудів, прапорів та паланкінів, індійські правителі присягали на вірність спочатку Вікторії (1877), потім Едварду VII (1903), і нарешті Георгу V (1911). Дурбари, як і імперія в цілому, і як роман Геншера, ґрунтувались на стилі, на створенні належного вигляду" [382, с. 34].

Як типовий історіографічний роман, "Шовковична імперія" експліцитно та імпліцитно порушує проблеми історичної репрезентації, відносності історичної істини, недовіри до фактів, співвідношення фактів і вимислу, відповідальності історика й романіста.

Історія, за словами одного з персонажів твору, є більш вражаючою у переказах: "Усі ці імператори [...] ці маленькі чоловіки, які чухаються, колупаються у зубах, знудьговані, сонні [...]. Але коли переповідаєш, можна зручно виключити усі негероїчні факти" [316, с. 214]. Ф. Геншер, однак, не прислухається до поради свого персонажа і зазвичай не редагує "негероїчні" подробиці, як, наприклад, у портреті молодої королеви Вікторії: "Крихітна, із сердитим поглядом дівчина у блискучій червоній шовковій сукні, рум'яна та проста. Її обличчя було круглим, мов булочка, та, коли вона щось промовляла, її королівські зуби виглядали потворними, маленькими й схожими на обрубки. [...] Її вагомість можна було одразу відчутися – єдина потворна дівчина серед усіх цих потворних старих" [316, с. 370].

Визнаючи в післямові до роману наявність у ньому навмисних анахронізмів та фальсифікацій, письменник, однак, ніколи не перетворює історію на популярну оповідку, де вимисел межує з нісенітницею. В одному з завершальних епізодів "Шовковичної імперії" – театральній виставі, що інсценує щасливе сентиментальне возз'єднання генерала Сейла та його дружини Флоренції наприкінці афганської кампанії, – автор іронічно показує абсурдну фальсифікацію історії на догоду смакам аудиторії. У романі також є персонаж-письменник, автор "романсу про давню Візантію", котрий, відповідаючи на питання, з яких джерел він отримав знання, необхідне для написання такого інформативного твору, каже: "О, я

все вигадав. Придумав. Усю купу речей: людоджерство, священних тигрів, ритуальні танці з огірками – геть усе. Вийшло дуже гарно, так мене запевнив мій книгопродавець. Усе з моєї макітри" [316, с. 141].

Сам же автор "Шовковичної імперії" використовує найрізноманітніші джерела – наукові розвідки, художні твори, спогади очевидців, – список яких подає наприкінці роману. При цьому характерно, що багатьох із названих у бібліографії авторів письменник робить одночасно й персонажами свого твору, у такий спосіб підкреслюючи фікціональність будь-яких історичних джерел.

Приміром, у переліку є книга вченого та персонажа роману Чарльза Мессона "Оповідь про різноманітні подорожі Белуджистаном, Афганістаном та Пенджабом". У "Шовковичній імперії" Геншер описує процес створення Мессоном, імовірно, цієї ж книги. Керований особистою антипатією, Мессон замислює "літературну" помсту Олександрю Бернсу: "Він писав та писав, нагромаджуючи брехню на брехню, знаючи, що ніхто не зможе це спростувати. [...] Лише зрідка Мессону спадало на думку, що він пише про реальну людину [...]. Одного дня ця брехня буде настільки ж правдивою, як історія" [316, с. 340]. Ще одним прикладом створення "документальних фактів" у романі є репортажі про кабульські події, які армійський репортер пише та відсилає за кілька днів до того, як ці події мають статися [316, с. 344-345].

Спираючись на "історичні джерела", "документальні свідчення", "фактичний матеріал", автор історіографічного роману є цілком свідомим їхньої відносності, суб'єктивності й ненадійності. Письменник не претендує на відтворення історичної істини та на встановлення чіткого кордону між фактом і вимислом. Геншер називає свою історію "суцільною брехнею", та водночас зізнається, що сама війна "подекуди підкидала такі факти, які я не зміг би й

вимислити", у той час як "деякі з найекстравагантніших епізодів роману є простою історичною правдою" [316, с. 483].

Зважаючи на тристоронню специфіку Першої афганської війни, в якій були задіяні Британія, Росія та Афганістан, автор "Шовковичної імперії" розподіляє місце подій у романі, в основному, між цими трьома країнами. Дія переноситься з розкішного палацу Дост Мухаммеда, вулиць і базарів Кабула до дворянського маєтку у кримській глибинці, де російський посланець Віткевич готується вирушити з таємною місією до Афганістану; потім – до лондонських салонів, клубів, віталень і обідніх залів, у яких задоволені життям представники середнього й вищого класів обговорюють події у далекій країні.

Для мешканців імперського центру афганська пустельна земля була "чистою дошкою", на якій вони вимальовували овіяний манірними східними фантазіями образ, обмежений зовнішньою атрибутикою та імітативною грою в орієнталізм. Наведемо для прикладу опис одного з персонажів роману, журналіста Стоукса, в його лондонському помешканні: "Він лежав на отоманці, закутаний ґрунтовно, як паша; піжама, блискуче червона, і досі виглядала з-під вбрання, її витягнутий комірець обгортав шию, наче шарф. Розшиті, шпилясті пантофлі із закрученими носами, як у казкового злого генія, були настільки ж лиходійськими, як і вуса. На голові чудний химерний шолом, величезний східний гребінь, начаклований зі шматка китайського батисту та плямистого жовтого нічного ковпака, закручених гротескною вільною уявою Стоукса у щось схоже на тюрбан. Він згорнувся, наче глостерська булочка, у величезний червоно-зелений підбитий халат, що тягнувся по підлозі та лежав поза його головою, як подушка. [...] Однією рукою він недбало гортав сторінки нової книжки, а іншою – ліниво посмикував пурпурову

кашемірову шаль, накинуту на золотий оксамит отаманки" [316, с. 136].

Попри всі намагання західних колонізаторів досягнути уявою східну країну, афганська земля та ісламська ментальність так і залишаються для них *terra incognita*. У "Шовковичній імперії" відтворено значну відмінність між західною та східною свідомістю. Афганці дарують загарбникам гілки шовковиці як передвісник лиха та символ поразки "шовковичної імперії". З притаманною їм жорсткістю, невблаганністю, впевненістю, непохитним відчуттям ідентичності, вони є непідвладними ані військовій могутності, ані силі уяви колонізаторів. У цій війні афганці продемонстрували свою здатність об'єднуватися та будь-якою ціною давати опір якнайкраще озброєним інтервентам. Урок історії, однак, не було засвоєно ні в ХІХ, ні в ХХ, ні в ХХІ століттях. Роман Геншера викликає відчутний ефект дежавю, та, вочевидь, містить і виразне сучасне послання. Недаремно, фінал твору відлунює з початком – схожі сцени, персонажі й настрої. Попри пережиту катастрофу, жодне з суспільств, по суті, не змінюється.

У романі "Шовковична імперія" Афганістан є й метафорою самого минулого – іншої далекої країни, кордони якої ми перетинаємо, озброєні хибними уявленнями та упередженнями. Про цю країну ми маємо чимало відомостей та водночас не знаємо майже нічого, обмежені стереотипами своєї свідомості.

### **2.3.2. Перша світова війна в трилогії Пет Баркер**

Перша світова війна тривалий час була й нині залишається темою актуальною як для істориків, так і для літераторів. На початку 1990-х рр., коли вийшли в світ романи "Відновлення" (Regeneration, 1991), "Око в дверях" (The Eye in the Door, 1993) та "Дорога примар"

(The Ghost Road, 1995), уже майже не залишилось очевидців цієї події. Тож воєнна трилогія Пет Баркер стала її літературним ушануванням, своєрідною прощальною промовою.

Трилогія не є постмодерністською в термінах "саморефлексивності" та "метафікціональності" Лінди Гатчієн. Однак, її виразний зв'язок із постмодернізмом полягає в критичній увазі до дискурсів сучасності та до історичної репрезентації. Перша світова війна – найбільш дикунський, ірраціональний, регресивний конфлікт в історії європейської цивілізації – цікавить авторку трилогії, насамперед, як зламний момент в історичній свідомості, подія, що маркує епістемологічний розрив із минулим, стає моментом переходу від вікторіанської віри в прогрес до скептицизму "пост-історичного" ХХ століття. "Це немов усі інші війни якось дистиллювалися у цій війні" [216, с. 83].

У трилогії війна подається з нестандартних точок зору: інакодумців, тих, хто залишився в тилу, психіатра, який має справу з наслідками перебування солдат на фронті, у крос-культурному ракурсі. Баркер приділяє більше уваги відтворенню процесу соціальних змін до й після війни, аніж самої війни. Письменниця, словами Б. Морісона (Blake Morrison), "проводить війну крізь фільтри дуже популярних у 1990-х роках питань гендеру, демаскулінізації, бісексуальності й рольових змін", та навіть її персонажі говорять "не адаптованими підроблено-середньовічними пародійними голосами, а сучасною мовою" [399, с. 79].

Воєнна трилогія є цілісним твором і три романи можуть бути прочитані як один. Водночас у кожному романі трилогії окреслюється своя домінуюча тема, стилістика та зв'язка персонажів.

Дія першого роману відбувається у Креглокгарті – великому маєтку поблизу Единбурга, що використовувався як військовий

шпиталь, точніше, психіатрична лікарня під час Першої світової. Цей шпиталь став місцем, де перетнулися долі "окопних поетів" – Зіґфрида Сассуна та Вілфреда Овена.

Сассун у трилогії П. Баркер – насамперед офіцер, який виступив проти війни, а також лише один із тисяч вояків, що отримали на фронті специфічну форму неврозу – т.зв. "окопний шок". "Відновлення" відкриває "Декларація Солдата" Сассуна, зроблена у липні 1917 року "як вияв свідомої відмови коритися військовій владі": "Я переконаний, що ця війна, на яку я від початку пішов задля оборони та звільнення, зараз перетворилась на війну агресії та загарбництва. [...] Я переконаний, що можу допомогти зруйнувати те бездушне вдоволення, з яким більшість цивільних розглядають продовження агонії, котрої не розділяють, і не мають достатньої уяви аби її усвідомити" [216, с. 3]. У результаті свого протесту, Зіґфрид Сассун – вимушений пацієнт психіатричної лікарні. Політична магістраль трилогії відбиває процес змін у переконаннях "окопного поета", що від виступу проти продовження війни приводить його знов у траншеї.

Сассун та Овен є наскрізними, однак, не центральними персонажами трилогії; в її фокусі – В.Г.Р. Ріверс, знаний психіатр, котрий лікує наслідки "окопного шоку".

Новітня на той час фрейдівська теорія здійснення мрій у сновидіннях, що її Ріверс намагається залучити до своєї психіатричної практики, виявляється непридатною у Креглокгарті, де жахливі нічні кошмари виснажують усіх пацієнтів без винятку. Ріверс з його вмінням "знаходити стерпні аспекти у нестерпному досвіді" губиться, намагаючись якось зарадити невиліковно травмованим пацієнтам.

На час роботи у Креглокгарті Ріверс уже здобув собі ім'я як невролог та етнолог. Його наукові дослідження в галузі неврології стосувалися можливості регенерації (відновлення)<sup>1</sup> нерва після травми. У галузі ж етнології – у результаті експедиції до Соломонових островів, вивчення побуту та традицій тамтешніх мешканців (один із тематичних центрів роману "Дорога примар") вчений доходить висновку про абсолютну відносність будь-яких соціальних норм: "Ми не є мірилом усіх речей. *Узагалі немає такого мірила*" [216, с. 242]. Для трилогії Баркер обидва напрями й результати досліджень Ріверса мають суттєве значення.

Пет Баркер у своєрідній стислій, лаконічній манері підходить до історичного матеріалу. Письменниця не зосереджує уваги на детальному відтворенні жахів війни – іконографія Першої світової є нині достатньо визначеною, тож у творі більше саме алюзій до фактичних подій, аніж їхньої безпосередньої розробки. Та втім, війна присутня в усьому: коридори лікарні, тюрми, вулиці міст, якими блукають персонажі, повторюють топографічний малюнок траншей; пацієнти Креглокгарта повсякчас чують скиглення снарядів та бачать тіла загиблих навколо.

Переважна більшість персонажів трилогії – реальні історичні постаті. Звичайними мешканцями романного світу Баркер є, приміром, з оточення Сассуна – Роберт Грейвз, Бертран Рассел, Оскар Вайлд, Герберт Веллс, Едвард Карпентер, Роберт Росс, леді Оттолайн Моррелл, Едвард Марш, Вінстон Черчилль, Джуліан Дадд; а також знані вчені з оточення Ріверса – Генрі Хед та Льюїс Йелланд.

Щодо останнього, доктор Льюїс Йелланд працював у тій самій галузі, що й Ріверс та здобув репутацію лікаря, котрий досить швидко

---

<sup>1</sup> Зауважимо назву першого роману й всієї трилогії – "Відновлення" ("Regeneration").

робить своїх пацієнтів придатними для відправлення знову в окопи. На відміну від Ріверса, Йелланд не розглядав окопний шок як хворобу, дотримуючись переконання, що симптоми подібного неврозу є лише проявом браку дисципліни та почуття обов'язку у вояків. Методи лікування Йелланда різко контрастують із гуманними, непримусовими методами лікування Ріверса. Основою його терапії було покарання, та у важких випадках Йелланд проводив лікування електрошоком. Епізод, коли Ріверс спостерігає за тим, як його колега катує німого солдата розрядами електрошоку, повертаючи тому здатність говорити, є одним із найбільш моторошних у трилогії.

В авторських примітках до романів П. Баркер надає коментарі щодо історичних подій, персонажів та джерел, на які спирається, з метою "допомогти читачеві дізнатися, що є історичним, а що ні" [216, с. 251]. Та вочевидь письменниця використовує документальні джерела як свого роду відправну точку, позначаючи межу, яку збирається перетнути. Фікціональне у воєнній трилогії знаходиться в спільній реальності з фактуальним, історичне – з неісторичним. Наприклад, в останньому романі авторка спирається на неопубліковані рукописи історичного персонажа Ріверса – історії з іншої сторони світу, переплітаючи їх із щоденниковими записами фікціонального Біллі Прайора – історіями з фронту. В обох випадках – це погляд, який не потрапив до офіційної "друкованої" історії. "Реальність" мешканців Соломонових островів, про яких немає жодних відомостей, окрім тих, що занотував (та не опублікував) Ріверс, є не більш "фактуальною", аніж "реальність" нотаток літературного персонажа.

У щоденникових записах Прайора немає ані потоку свідомості, ані виразу болісних емоцій, натомість – виважена, "фактуальна" манера. Така показова розсудливість в умовах божевілля війни є

ознакою дезінтеграції особистості. Через напади амнезії Прайор буквально розколюється на окремі особистості в душі доктора Джекіла й містера Хайда. Усупереч назві першого роману, повільне "відновлення" цього персонажа починається лише в наступному романі трилогії. Прайор, подібно до протагоніста роману Г. Кунзру "Імпресіоніст" (H. Kunzru *The Impressionist*), є палімпсестною особистістю. І знов-таки як Бріджмен (англ.: Bridgeman) в "Імпресіоністі", Прайор – це також "чоловік-міст", той, хто з'єднує історію з вимислом, окреме із загальним, живих із померлими.

Білі Прайор вільно пересувається крізь кордон між фактуальним та фікціональним. Як і аборигени Соломонових островів, Прайор у певному сенсі – мешканець нічийної землі. Пет Баркер пропонує погляд на історію очима персонажа, який мовби знаходиться одночасно по обидві сторони усього: цивільний та військовий, хворий та здоровий, офіцер, але не джентльмен. Розумний, жорсткий, амбітний, Прайор двоїстий в усьому, починаючи з бісексуальності, завершуючи ставленням до війни. Класові та статеві розмежування зсуваються навколо цього персонажа, оприявнюючи хиткість усіх категорій, соціальних та моральних систем.

У романах трилогії на прикладі руйнування звичної моделі відносин лікаря та пацієнта (Ріверс – психіатр із заїканням та вадами пам'яті; його самого істотно змінюють пацієнти) ілюструється кардинальна зміна будь-яких сталих соціальних ролей.

Традиційні поняття мужності та джентльменства під час Першої світової суттєво трансформуються через новий досвід війни в окопах. Психічні розлади спричинялися парадоксальною ситуацією, коли героїчним та маскулітним було пасивне очікування смерті у бруді окопу: "Зіщулившись у дірах в землі, в очікуванні наступного

випадкового снаряду, що виб'є тебе звідти" [218, с. 172]. У романі "Дорога примар" окопна війна співвідноситься з ритуалом "*tongo polo*", свідком якого стає Ріверс на островах: людину зв'язували у скарлюченому нерухомому положенні і залишали на невизначений час. Ріверс настійливо повторює своє питання "Чи це надовго? На скільки днів?" [218, с. 162, 166, 169] та не отримує відповіді. Однак, зрозуміло, що кінцем ритуалу є смерть. Подібні ж страждання переживають солдати в окопах: "Не залишалось нічого іншого ніж чекати, нестерпно скорченими та нестерпно досяжними, під обстрілом поздовжнім вогнем з усіх боків. "Скорченими" – це також не фігура мовлення. Окоп був не більш як подряпина у землі" [218, с. 192-193].

Неможливість руху, вимушена пасивність, відчуття залежності, безпорадність у замкненому просторі – за іронією, подібні відчуття та симптоми зазвичай класифікувалися як прояви істерії у жінок. З іншого боку, обов'язки офіцера, що включали підтримання порядку серед вояків, забезпечення їх їжею та комфортом, були схожими на домашні обов'язки жінки. Тим часом, жінки вдома звільнялися від тиранії домашнього господарства та нерідко мали досить високі заробітки, працюючи на військових заводах. Жінки отримували певний ступінь свободи, яку втрачали чоловіки на фронті. Однак цю тимчасову свободу та зміну ролей не можна назвати емансипацією, позаяк праця на військових заводах була тяжкою й шкідливою для здоров'я. Жінки вподібнювалися машинам, "єдиною функцією яких було виробляти інші машини" [216, с. 201].

На відміну від романів, які досліджують процеси поступових історичних змін, трилогія Баркер створює своєрідне відчуття замкненості у моменті, повертаючись знов і знов до тих самих персонажів, подій і мотивів. Окремі, розрізнені факти збираються у

фокусі теперішнього часу. Романи воєнної трилогії відбивають суттєву зміну історичної свідомості та трансформацію уявлення про час як такий, що розгортається прогресивно й приносить зцілення, на такий, що вибудовується навколо втрати, відсутності, інакшості. Послідовність, тяглість та наративна лінійність поступаються місцем палімпсесту: документи, сновидіння, спогади, діалоги, реальні історичні й вигадані персонажі накладаються одне на одне. "Минуле – це палімпсест [...]. Більш ранні спогади завжди тьмяніють під нашаруваннями пізнішого знання" [217, с. 55].

Одним із лейтмотивних образів трилогії є око. Прайор страждає від нав'язливого травмуючого спогаду: він тримає в долоні очне яблуко розірваного на частини солдата, з яким спілкувався за хвилину до того. До цього кошмару додається ще один образ – "око в дверях". Біті Роупер, жінка, яку Прайор знав із дитинства, ув'язнена через безглузде звинувачення у спробі отруїти Ллойда Джорджа в 1917 році. У тюремній камері вона знаходиться під постійним наглядом крізь очко в дверях, навколо якого намальовано людське око: "Дивитися на нього було нестерпним, адже ніколи не можна було знати напевне чи є живе око в центрі намальованого" [217, с. 40]. Цей погляд, що нікому не належить переслідує Прайора в кошмарних сновидіннях. Око стає символом жаху, переслідування й тотального контролю та пов'язується з іншим образом у романі – тюрми-паноптикуму. За М. Фуко, паноптикум є моделлю сучасного контролю та влади [293].

Наскрізними у трилогії П. Баркер мотивами є мовчання, німота, заїкання. Чимало пацієнтів Креглокгарта втратили здатність говорити; Ріверс, Сассун, Овен заїкаються; Прайор свідомо мовчить. Окрім травми та болю, мовчання містить у собі потужну енергію протесту. Розмірковуючи про методи лікування "окопного шоку",

Ріверс доходить парадоксального висновку – повертаючи пацієнтам здатність говорити, він заглушає їхній мовчазний протест.

У більш загальному сенсі, мовчання – це прихований потенціал замовчуваної історії та окремих історій. У воєнній трилогії Пет Баркер відтворює не перебіг історичних подій, а саме цей схований потенціал. Історія постає як мінне поле слів та замовчування: "Слова вже більше нічого не означали. Патріотизм честь мужність нудота нудота нудота. Лише в назвах було якесь значення. Монс, Лос, Сомма, Аррас, Верден, Іпр. [...] Маленькі слова, що непомітно мандрують реченнями: нас, вони, ми, їх, тут, там. Це слова влади, і ще тривалий час після того, як нас уже не стане, вони зберігатимуться в мові, подібно до гранат, що не розірвалися на цих ланах" [218, с. 257].

Також постійно повторюваним мотивом в усіх трьох творах є пам'ять. У Прайора напади амнезії; у Ріверса відсутня візуальна пам'ять. Лікуючи своїх пацієнтів, Ріверс змушує їх звертатися до болісних травмуючих моментів минулого, та в певний момент і сам відчуває необхідність відтворити витіснені спогади. Психотерапевтичні методи мають спорідненість зі стратегією історичного романіста – повернення у минуле, дослідження пам'яті, звернення до болісних спогадів. Разом із персонажем трилогії, Пет Баркер також намагається відновити "візуальну пам'ять", відтворити чіткіший образ історії – цієї дороги примар.

"Дорога примар" – останній роман завершується останніми подіями самої війни, зокрема форсуванням каналу Самбра-Уаза, під час якого загинув Вілфред Овен, за кілька днів до проголошення перемир'я. Лише наприкінці трилогії авторка звертається безпосередньо до відтворення воєнних дій – лінія фронту, окопи, нічийна земля, бої, обстріли, смерть – усе вже не у спогадах та

кошмарних сновидіннях пацієнтів Креглокгарта. "Щоб з нами не трапилось, не може бути гіршим од цього" [218, с. 174].

Привиди минулого порушують спокій теперішнього. Зі своїми демонами та примарами змагаються Ріверс і Прайор. Намагаючись зазирнути у майбутнє, Прайор розмірковує: "Сотні років віднині вони ще викопуватимуть черепа. Я уявив, що я в тому часі й дивлюсь у минуле. Гадаю, я побачив наші примари" [216, с. 84].

Привиди блукають між життям і смертю, та смерть втрачає ореол сакральності й навіть трагізму, стає звичайним, буденним явищем. Під час театральної вистави – постанови за мотивами "Саломеї" Оскара Вайлда – відрубана голова Іоканаана не викликає жаху в глядачів: "Іще одна річ, якої не міг передбачити Вайлд: люди в залі, для яких відірвані голови не обов'язково зроблені з пап'є-маше" [217, с. 78].

Смерть, у певному сенсі, припиняє бути кінцевою. Для аборигенів Соломонових островів, які підтримують тісний зв'язок із духами, умираючі є вже померлими, а померлі – такими, що продовжують жити. В європейській же цивілізації межу між життям і смертю стирає війна. В одному з епізодів трилогії вояки, що звикли до смерті, опиняються на церковному подвір'ї під час обстрілу, та снаряд влучає в могили. Солдати із моторошним зачаруванням споглядають, як висаджуються в повітря вже мертві тіла: "начебто ці люди були *насправді* мертвими, а ті тіла край дороги – ні. Не більше ніж ми були *насправді* живими" [217, с. 171].

У трилогії "Відновлення" Пет Баркер відтворює Першу світову війну як подію, що засвідчує кінець цивілізації, кінець всієї історії. "Існує реальна небезпека [...], що врешті-решт історії стануть єдиною історією, голоси зіллються в єдине волення болю" [218, с. 229]. Цим єдиним воленням стали слова смертельно пораненого офіцера

Халлета, який, вмираючи у пекельних муках, намагався вимовити "Shotvarfet" – "It's not worth it" [218, с. 274]. Ці слова наприкінці трилогії є відлунням декларації Сассуна на початку та стислим виразом визначальної ідеї всього твору: "це того не варто".

Перша світова війна належить до тих моментів історії, які називають зворотними, позаяк їхнім результатом є не тільки початок нової епохи, а й істотне переосмислення попередніх історичних періодів, сутності самої історії. У той же час, у трилогії П. Баркер, як і в романі Ф. Геншера "Шовковична імперія", відтворено не славетні постаті героїв і не тріумфальні події історії, а насамперед безглуздя війни. Обидва автори наголошують на відсутності сенсу, невиправданості мети, жахливій абсурдності воєн.

## Висновки до Розділу 2

Перша й Друга світові війни, процес деколонізації, остаточний розпад імперії, формування мультикультурного суспільства – події історії ХХ століття, які суттєво змінили образ Великої Британії та водночас зумовили інтерес до минулого, до традиції, зокрема, до відродження англійськості. Минуле, що зазвичай слугувало джерелом комфортного відчуття стабільності та надійних етичних і естетичних цінностей, стає предметом для ретроспективної трансформації.

В історичній художній прозі минуле виявляє себе через такі виміри, як пам'ять, традиція та історія. Кожен вимір має свої характерні ознаки, специфічні для сучасної літератури. На рівні кожного з цих вимірів простежуються певні зміни, що в цілому дають уявлення про своєрідність відображення минулого в англійському історіографічному романі помежів'я ХХ – ХХІ століть.

Основою внутрішнього життя й досвіду особистості, у тому числі й історичного, є пам'ять. Саме пам'яті – як індивідуальній, так і колективній – належить ключова роль у процесі реконструювання цілісного образу минулого. Крім того, пам'ять визначає специфічні способи звернення до минулого й своєрідність характеру його відтворень. Водночас пам'ять є основним засобом – свідомої чи позасвідомої, але постійної – трансформації особистої індивідуальної історії та історії загальної.

Пам'ять не є ані незмінним, ані цілком надійним феноменом. Представники різних галузей науки звертають увагу на процес поновлення спогадів – як на індивідуальному, так і на колективному рівнях, і висновують, що пам'ять є, радше, постійно поновлюваним, аніж достовірним відтворенням минулого.

Усвідомлення авторами історіографічних романів мінливої, несталої природи пам'яті породжує певний скептицизм стосовно можливості встановлення надійної незмінюваної історичної достовірності: якщо індивідуальний досвід минулого – особиста історія – є предметом трансформацій, то чи не є також і колективний досвід – історія суспільства в цілому – таким, що безперервно "осучаснюється", модифікується новими інтерпретаціями?

Серед англійських історіографічних романів кінця XX – початку XXI століття виокремлюється значна група творів, в яких ретроспективи – зазвичай у вигляді особистих історій нараторів – є основним структуроутворюючим принципом. У цій жанровій модифікації історіографічної прози – ретроспективному романі – прустівська ідея "чистої пам'яті" поступається місцем концепту пам'яті, яка невпинно поновлюється й монтує зв'язний і також постійно поновлюваний образ минулого з фрагментів минулого досвіду. Іншими словами, відбувається створення історії (history) з окремих історій (histories).

Як уже зазначалося у Розділі 1, характерною особливістю історичного та історіографічного романів є наявність подвійного часового фокусу, чи точніше, історичної перспективи, яка є симультанним поглядом у минуле з позиції теперішнього, й поглядом у теперішнє з точки зору минулого. В історіографічному ретроспективному романі це співвідношення ілюструється на мікрорівні – як ретроспективний діалог минулого та теперішнього "Я" протагоністів, які розповідають, вивчають, аналізують, створюють і перетворюють свої особисті історії. Метою й, як правило, результатом цього діалогу є трансформація особистості, поновлення її теперішньої цілісності, яке відбувається внаслідок зміни минулого.

У романі "Папуга Флобера", співвідносячи історію сучасного протагоніста-наратора з історією життя Гюстава Флобера, з історією Франції XIX століття, а також з історією персонажів роману "Мадам Боварі", Джуліан Барнс робить спробу побачити минуле крізь "кольорове скло" теперішнього й, водночас, перетворити теперішнє, змінивши колір скла. Наскрізною в романі Дж. Барнса є ідея "невловимості" минулого. Сама наявність різноманітних, здебільшого, суперечливих варіантів і версій історії, спростовує можливість встановлення єдиної загальновизнаної істини, подібно до того, як наявність численних "папуг Флобера" приводить центрального персонажа Джефрі Брейтвейта до неможливості віднаходження єдиного "справжнього", "того самого" папуги.

Семиденна автомандрівка з Беркширу до Корнуолу, що її здійснює протагоніст роману "Залишок дня", дворецький Стівенс, перетворюється на набагато значнішу й тривалішу подорож у минуле. Історичним стрижнем твору є події міжвоєнного та повоєнного періодів британської та європейської історії, зокрема, таємні переговори, що вирішували долю Європи між двома світовими війнами. Теперішнє й минуле в романі Казуо Ішігуро пов'язуються між собою, вибудовуючись навколо проблеми "гідності", ілюзорна природа якої розкривається разом із переоцінкою персонажем сутності своєї особистої історії та її співвідношення з історією суспільства.

У ретроспективних романах "Земля води", "Відтоді й назавжди", "Останні розпорядження" Грем Свіфт вивчає складну взаємодію історії та історій, а також досліджує, якою мірою пам'ять дає можливість відтворити минуле. Письменник наративізує історію, перетворюючи її на низку окремих історій, що їх оповідають персонажі – вчитель Том Крік, палеонтолог-аматор Метью Пірс,

університетський науковець Білл Анвін, близькі м'ясника Джека Доддса, які виконують його "останнє розпорядження". У романах Г. Свіфта виявляються такі характерні риси ретроспективного роману, як взаємодія пам'яті колективної та пам'яті індивідуальної, масштабних історичних подій та окремих історій, відновлення розірваного зв'язку з особистим минулим у процесі "поновлення спогадів". Типово для ретроспективного роману, звернення до минулого спричиняє криза, яку переживають протагоністи, – словами з роману "Земля води", "історія починається лише з того моменту, коли все йде не так, як потрібно". Намагаючись відшукати в минулому відповіді на теперішні питання, свіфтівські персонажі проектують в історію обриси свого власного життя. Відтак історія особиста вписується автором у масштабний контекст історії національної чи світової. Історичні референції у романах Свіфта стосуються Великої французької революції, зростання Британської імперії, а надто Другої світової війни.

Історичні події ХХ століття радикально змінюють образ могутньої світової Імперії, що нею була Велика Британія протягом попередньої доби. Зміни зумовлюють прагнення не лише продовжувати рухатись уперед, а й повернутись до певної надійної та стабільної основи, іншими словами, відновити зв'язок із традицією – історія "рухається в обох напрямках одночасно, вона рухається назад, рухаючись уперед" (Г. Свіфт).

В історіографічному романі цей зв'язок встановлюється у формі діалогу з традицією і, насамперед, з традицією літературною, позаяк література зберігає пам'ять та створює культурні моделі, котрі, у свою чергу, формують й підтверджують національну ідентичність. Літературна історія в англійському історіографічному романі окреслюється як вагома складова історії національної. Ілюстрацією

діалогу з традицією є роман Іена Мак'юена "Спокута", котрий у художній формі полемізує з різноманітними творами попередніх літературних періодів.

Якщо англійські історичні романісти ХІХ століття частіше зверталися до епохи Наполеона, а письменники першої половини ХХ століття здебільшого відносили час дії до періоду занепаду Римської імперії, то для авторів історіографічних романів помежів'я ХХ – ХХІ століть найбільш привабливою виявляється доба вікторіанства. Постімперський стан стимулював для багатьох сучасних британських письменників інтерес до осмислення й переосмислення історичної епохи, коли англійська національна історія була в апофеозі своєї слави. Цей неоднозначний й суперечливий період історії Великої Британії постачає чимало тем і питань для полеміки, а т.зв. "вікторіанські цінності", відродження яких декларує Маргарет Тетчер, по суті, стають підґрунтям концепту "англійськості".

Традиційне значення поняття "англійськість" отримує нові інтерпретації в історіографічних романах, і, подібно до того, як історія розпадається на окремі історії, моноліт колишньої "англійськості" подрібнюється на окремі її варіанти.

У результаті полеміки щодо "англійськості" в британській літературі виокремлюються як постколоніальні, так і постімперські романи – протилежно спрямовані у культурному та ідеологічному планах, однак, об'єднані критичним ставленням до загальноприйнятої версії історії та усталених форм історіографії. У той час як постколоніальні романи переосмислюють історію з огляду на маргіналізоване або ж замовчуване, романи постімперські мають за мету відновити або відродити англійську літературну спадщину, найчастіше через вентрилоквізм або пастиш.

Вагома складова багатозначного концепту "англійськості" – англійська спадщина – визначає погляд на минуле у переважній більшості історіографічних романів. Глибокий інтерес до спадщини поєднується зі скептичним ставленням до академічної історії, а відтворення "спадщини"/"heritage", на противагу відтворенню "історії"/"history", залишає набагато більше простору творчій та історичній уяві.

Крім того, з поняттям "англійськість" пов'язано концепт архіву, що актуалізується в історичному, ідеологічному, а також літературному й фікціональному вимірах. В "архівних романах" – історіографічних творах, сюжет яких розгортається навколо наукового дослідження або розслідування "всередині архіву" – відроджується атмосфера, дух і "смак" англійської історії. Усупереч усталеному уявленню про архів, як надійне сховище й цитадель самої історичної істини, автори "архівних романів" розглядають архів, у першу чергу, як місце, де зберігаються численні історії, серед яких, імовірно, захована істина.

В "архівному романі" Антонії Байєтт "Володіти" окреслюється концепт історії, котра містить версій й можливостей значно більше, ніж емпіричних фактів. Саме ці сховані можливості й те, що є невідомим, – набагато важливіше, ніж отримані відповіді та підтвержені факти. Варіанти прочитання історії залежать від випадкової наявності або такої ж випадкової відсутності тих чи інших свідчень. Хоча й надійно збережене в архівах, минуле завжди лишається незавершеним, а історична істина в романі А. Байєтт не є такою, що нею можна остаточно "заволодіти".

Вікторіанство – "золотий вік" англійської романної прози – надихає сучасних авторів на створення романів, які одночасно наслідують модель вікторіанського твору й полемізують з нею в

художній формі. Новою формою такого діалогу з традицією стає псевдовікторіанський роман.

У цій жанровій модифікації англійського історіографічного роману типова модель вікторіанського наративу у загальних зовнішніх рисах дублюється, але внутрішньо посутньо підлягає іронічній трансформації. Таким чином, псевдовікторіанські романи використовують та водночас деформують умовності літературної традиції, пропонуючи найрізноманітніші варіанти як естетичного, так і ідеологічного перетворення літературного попередника.

Подібна амбівалентність проілюстрована, наприклад, у псевдовікторіанському романі Метью Ніла "Англійські пасажири", в якому відтворено період британської колонізації Тасманії у 1-й пол. XIX ст. Твір демонструє зовнішню схожість з наративною моделлю вікторіанського роману, вже на перших сторінках занурюючи читача у вікторіанське середовище, а відтак налаштовуючи на читання "доброї старої прози". Утім, завдавши специфічно вікторіанську дієгетичну ситуацію, автор одну за одною відкидає конвенції традиційного роману й порушує імпліковані умовності вікторіанської прози. Насамперед, іронічна трансформація здійснюється шляхом своєрідної інверсії пріоритетів вікторіанського наративу: маргінальне потрапляє у центр уваги, озвучується те, що замовчувалось, мовчазне отримує голос, втрачене знаходиться, сховане пересувається на перший план. Місце всезнаючого "надійного" наратора посідає наратор недостовірний, а місце "поважного" оповідача – суспільний маргінал. Єдності й цілісності вікторіанського тексту сучасний твір протиставляє переривчастість наративної структури, систематичну фрагментацію. Великий наратив заміщується фрагментами життів, параграфами з хронік, частинами окремих історій. У такий спосіб передається фундаментальний скептицизм стосовно будь-яких форм

стабільності, а поза тим, висміюються будь-які форми прогресу – особистого, суспільного чи історичного. Шлях від наївності до досвіду, від неуцтва до мудрості, що ним зазвичай проходять протагоністи вікторіанських творів, у романі псевдовікторіанському перетворюється на плутане просування від порожнечі до злочинності, від беззмістовності до божевілля.

В образі історії, що окреслюється в англійському історіографічному романі, значне місце займають війни. Ці "розділові знаки" історії розмежовують історичні епохи, поділяють час на періоди "до" й "після" – довоєнні й повоєнні. Саме ці поворотні моменти впливають на долю людства в цілому й змінюють поступ історії.

Відтворюючи історичні події останніх століть, сучасні романісти осмислюють й аналізують той вплив, що його справили війни на перебіг історії. Війна є основною історичною референцією та наскрізною темою сучасної англійської історіографічної прози.

Першій англо-афганській війні 1839–1842 років присвячено роман Філіпа Геншера "Шовковична імперія". Ця війна становить особливий інтерес для англійського історіографічного романіста як подія, що увійшла в британську історію не як славний тріумф, але як трагічна історична помилка, одна з найбезглуздіших авантур Британської імперії. Наявність колоритних історичних особистостей, причетних до цієї війни, лаконічність самої події та її виразний вражаючий фінал дозволили письменникові якнайповніше вписати Першу англо-афганську війну в романну структуру. Ф. Геншер небагато місця відводить безпосередньому опису "фактуальної" частини історії – "Шовковична імперія" не є епічним воєнним романом. Натомість, обравши форму множинної фокалізації, автор обгортає історичний стрижень численними історіями справжніми й

вигаданими, породженими й завершеними війною. Авторському наміру оповідати історії сприяє й інша наративна стратегія: "Шовковична імперія" – це величезний пастиш роману XIX століття, а його окремі частини є імітацією стилів найрізноманітніших письменників різних часів.

Типовий історіографічний роман, "Шовковична імперія" експліцитно та імпліцитно порушує проблеми історичної репрезентації, відносності історичної істини, недовіри до фактів, співвідношення фактів і вимислу, відповідальності історика й романиста.

Пет Баркер у романах "Відновлення", "Око в дверях" та "Дорога примар" звертається до Першої світової війни й зображує її як подію, що засвідчує "кінець історії". Найбільш дикунський, ірраціональний, регресивний конфлікт в історії європейської цивілізації, Перша світова війна у романах трилогії П. Баркер окреслюється як подія, що маркує епістемологічний розрив із минулим, стає моментом переходу від вікторіанської віри в прогрес до скептицизму "пост-історичного" XX століття.

Подаючи війну з нестандартних точок зору – інакодумців, тих, хто залишився в тилу, психіатра, котрий має справу з наслідками перебування солдат на фронті, у крос-культурному ракурсі – П. Баркер приділяє більше уваги відтворенню процесу соціальних змін до й після війни, аніж самої війни. Письменниця підходить до історичного матеріалу у своєрідній стислій, лаконічній манері. І хоча у творі більше саме алюзій до фактичних подій, аніж їхньої безпосередньої розробки, присутність і жахіття війни відчувається в усьому. Фікціональне у воєнній трилогії знаходиться в спільній реальності з фактуальним, історичне – з позаісторичним.

У трилогії П. Баркер окремі, розрізнені факти збираються у фокусі теперішнього часу. Письменниця створює своєрідне відчуття замкненості у моменті, повертаючись знов і знов до тих самих персонажів, подій і мотивів. У романах обґрунтовано концепт часу як такого, що вибудовується навколо відсутності й втрати, на протиположному такому, що розгортається прогресивно й приносить зцілення. Послідовність, тяглість та наративна лінійність поступаються місцем палімпсесту: документи, сновидіння, спогади, діалоги, реальні історичні й вигадані персонажі накладаються одне на одне.

Романи воєнної трилогії відбивають суттєву зміну й злам історичної свідомості. Зворотний момент історії, Перша світова війна маркує початок нової епохи та, водночас, спонукає до істотного переосмислення попередніх історичних періодів, сутності всієї історії. І Пет Баркер, і Філіп Геншер наголошують на відсутності сенсу, невиправданості мети, жахливій абсурдності воєн.

В історіографічному романі помежів'я ХХ – ХХІ століть пам'ять, традиція та історія постають в процесі їхнього поновлення й перетворення. Видозміни на рівні кожного з цих вимірів минулого загалом укладаються в нову концепцію історичної реальності й світу, у якому ніщо, навіть історію, неможливо сприймати з певністю.

### РОЗДІЛ 3

## ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРИОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ

Жанр історіографічного роману передбачає співіснування та адекватно збалансоване співвідношення двох вимірів – окрім очевидного минулого плану, в історіографічному романі є експліцитно чи імпліцитно наявним план сучасний. Подібна двоплановість, зумовлюючи художню оригінальність творів, водночас ставить перед автором історіографічного роману визначальну проблему жанру – проблему вимірної історичної перспективи. Під історичною перспективою розуміємо насамперед бачення минулого крізь сучасну свідомість. Оскільки сучасні інтереси завжди відрізняються від минулих, а часто вступають із ними у конфлікт, перед історіографічним романістом повсякчас виникає небезпека спотвореного бачення або ж "хибної перспективи", як, приміром, коли ми згадуємо своє особисте минуле, то інстинктивно накладаємо на нього "сучасні прочитання". За словами А. Флейшмана, "мистецтво є способом бачення, а погляд митця є настільки ж упередженим, як і в інших; а втім, воно прагне осмислювати реальність. Погодження естетично віддаленої перспективи із вимогами теперішнього є найскладнішим завданням історичного романіста. [...] Твір історичного мистецтва встановлює естетичну відстань як від теперішнього, так і від минулого; це дає нам змогу побачити не лише інших, а й нас самих в історії, вибрати перспективу прийдешніх віків" [290, с. ix, xii].

Маючи перед собою по суті парадоксальне завдання – не зрадити жодному – ні минулому, ні теперішньому, автор

історіографічного роману стикається з необхідністю постійного пошуку компромісу. Таким чином, домірність історичної перспективи, в основному, залежить від креативності романіста у цьому пошуку способів узгодження конфліктуючих вимог минулого та теперішнього.

Проблема історичної перспективи, – тобто питання, як зберегти вірність одночасно тому минулому періоду, що його відтворює історіограф, та тому теперішньому часу, до якого він належить сам, як не викривити минуле, дивлячись на нього з виграшної позиції сьогодення – є тією ланкою, що пов'язує сучасний історіографічний роман із традицією, котра тягнеться від Вальтера Скотта. Найкращими взірцями історичного жанру стали романи із виваженою, збалансованою перспективою, у той час як через явні порушення рівноваги чимало творів залишились поза межами жанру.

Приміром, вікторіанський історичний роман подекуди відбивав досить поширене за тієї доби розуміння минулого як дитинства теперішнього та мав виразну тенденцію до відтворення попередніх епох як недорозвинених версій XIX століття. Відомо, наскільки інтенсивним серед вікторіанських читачів був інтерес насамперед до теперішнього часу. І письменників, і читачів цікавила, у першу чергу, сучасна Британія, тож нерідко, звертаючись до відтворення минулих часів, романісти відбивали ідеї та звичаї, більш характерні для теперішнього, аніж для відтворюваного періоду. Сучасність, що розумілася як вищий злет поступового прогресивного руху, істотно деформувала образ історії у вікторіанських романах. У багатьох із них звернення до історії часом було лише приводом для постанови нагальних питань, позаяк вимоги теперішнього часто домінували над вимогами минулого. У результаті подібного порушення балансу історичної перспективи такі твори згодом втрачали сенс як історичні,

а часом і як художні. Н. Мак'юен у своєму дослідженні британської історичної прози стверджує, що "не враховуючи Скотта, "Генрі Есмонд" та два романи Діккенса, присвячені недавньому минулому, є, мабуть, єдиними творами історичної прози до Кіплінга, які сьогодні охоче читаються не тільки фахівцями з вікторіанства" [391, с. 5].

Порівняно до текстів попередніх генерацій, англійський історіографічний роман помежів'я ХХ–ХХІ ст. ставиться більш скептично до можливості встановлення об'єктивної рівноваги минулого та теперішнього, однак, попри цей сумнів, але також і завдяки йому, у сучасній літературі досягнуто кращого компромісу між двома планами. Побудувати збалансовану історичну перспективу зараз тим складніше, що історіографічний роман не довіряє "фактам", не уникає певних ідеологічних оцінок та переоцінок минулого, створює історію апокрифічну та висловлює своє ставлення до минувшини. Утім, історіографічні романісти знаходять нові оригінальні шляхи та способи створення рівноважної історичної перспективи.

### **3.1. Способи поєднання минулого й теперішнього в англійському історіографічному романі**

У поєднанні минулого й теперішнього планів в історіографічному романі нерідко присутня іронія. Автор використовує обізнаність читача щодо майбутнього, яке чекає персонажів і сам займає особливу позицію іроніста, зазвичай сповна користуючись її перевагами. "Око історика підноситься й оглядає світ із безпечної відстані, та бачить речі, які жоден із цих людей не бачить повністю, про які кожен із них може лише здогадуватись; вони усі ув'язнені на своїх місцях, у темряві, зі своїх тісних камер, своїх обставин гадаючи про те, що відбувається. Історик є, з іншого боку,

їхнім наглядцем та знає все. Кордони між ними слабкі й легко порушувані [...]. Однак нам, на щастя, все відомо [...]. Лише ми знаємо все; вони безпорадні" [316, с. 312-313]. Така іронія сприяє наближенню минулого до сучасності та змушує бачити теперішнє і як частину минулого, і як його результат. Це, у свою чергу, уможливорює певну інтерпретаційну свободу та різноманітні варіанти оцінок історії. Власне, іронічна позиція унеможливорює упереджені прочитання, встановлюючи необхідну критичну відстань по відношенню як до минулого, так і до теперішнього.

Навмисні анахронізми, фальсифікації, змішання фактуального й фікціонального, які тією чи іншою мірою наявні в усіх історіографічних романах, можна розглядати як різновиди іронії.

Історіографічні романи поділяються на такі, що мають подвійний часовий фокус, тобто розрізнені сучасний та минулий плани (напр., А. Байєтт "Володіти", П. Акройд "Гоксмор", Г. Свіфт "Відтоді й назавжди", М. Робертс "У червоній кухні"), та ті, в яких сучасний план або обрамлення не виокремлюється, тож дискурс минулого є єдиним (напр., Б. Бейнбрідж "Мастер Джорджі", М. Ніл "Англійські пасажири", Ч. Паллісер "Квінканкс"). У романах з подвійним фокусом постійне чергування часових планів сприяє переплетенню минулого з теперішнім та подекуди стиранню чіткого розмежування між ними. До того ж часові зсуви унеможливають приємну втечу у комфортне завершене минуле – читач, що змушений мандрувати зі свого часу до часу персонажів і навпаки, в результаті опиняється мовби втягнутим у минуле, а отже, позбувається вигідної перспективи, яка б дозволяла йому виносити судження або ж навіть добувати уроки з історії. Зміна часових планів в історіографічному романі часто супроводжується радикальною зміною тону оповіді, який може, приміром, з романтичного переключитися на фарсовий.

Це також перешкоджає виникненню відчуття ностальгії щодо минулого, а поза тим, підкреслює взагалі проблематичність розуміння історії.

У романах, в яких сучасний план не виокремлюється, про його імпліцитну присутність та інтегрованість у план минулий заявляють альтернативні (забуті, маргіналізовані) наративні голоси. У результаті, так само як і в романах із подвійною часовою перспективою, читачеві пропонуються дві версії історії – версія офіційної історіографії та сучасна, що містить її критичний перегляд.

Побудова виваженої історичної перспективи безпосередньо пов'язана з проблемою вентрилоквізму. У романі А. Байєт "Володіти" обіграються різні значення цього поняття. Зокрема, воно стосується одержимих минулим персонажів роману, які, нерідко мимоволі, імітують думки й голоси своїх кумирів із минулих часів. У цьому сенсі вентрилоквізм (буквально – "черевомовлення") може метафорично визначати твори історіографічних романістів, котрі повертають до життя голоси минулого, намагаючись узгодити їх із теперішнім. Наскільки автентичними мають бути голоси персонажів? Як урахувати той факт, що в минулому говорили та думали інакше? Одним із варіантів розв'язання цієї проблеми є стилізація – забарвлення мовлення персонажів архаїзмами та синтаксисом минулої епохи. Однак подекуди це може виглядати як штучний ефект імітації старовини, подібний до червоно-брунатного відтінювання на сучасній фотокартці. Іншим способом може бути використання архаїзмів разом із відвертим визнанням неавтентичності письма. У цьому випадку є небезпека дещо виправдувального звучання авторського голосу. Третім та, як засвідчує англійський історіографічний роман, найбільш ефективним варіантом є пастиш.

Оригінальним способом побудови історичної перспективи в історіографічному романі є встановлення зв'язку минулого з теперішнім через поєднання містичного й раціонального. У таких романах, як "Гоксмор", "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" П. Акройда, "У червоній кухні" М. Робертс, окреслюється своєрідний концепт містичної історії, і синтез минулого та теперішнього планів досягається за допомоги містичного елемента.

Специфіка історичної перспективи в англійському історіографічному романі визначається також синтезом постмодерністських та традиційних реалістичних стратегій.

### **3.1.1. Синтез постмодерністських та реалістичних наративних стратегій**

Англійський історіографічний роман посідає окреме місце в контексті літературно-естетичних пошуків ХХ – ХХІ століть. Його художня своєрідність визначається специфічним, подекуди навіть парадоксальним, поєднанням новітніх постмодерністських та традиційних реалістичних стратегій. Цей синтез укладає ґрунт рівноважної історичної перспективи та є оригінальним способом з'єднання минулого й теперішнього планів, і поза тим, – характерною особливістю нового типу історичного твору.

Історіографічний роман помежів'я ХХ–ХХІ ст. не розташований на передовій постмодернізму, однак, він убирає в себе досвід кількох десятиліть постмодерністської естетичної практики.

Постмодернізм зазвичай визначають у зіставленні з модернізмом, у термінах наслідування або ж розриву зв'язку з попередником [487, с. 3-18; 99-106]. Як наслідування, так і розходження найкраще виявляються у відхиленні реалістичних конвенцій. Перша хвиля постмодерних авторів підхоплює й посилює

модерністське проблематизування традиційних хронологічних моделей, лінійних репрезентацій, причинно-наслідкових зв'язків, що скеровують розгортання сюжету. Особливу ж увагу у зв'язку з критичним переглядом викликають реалістичний концепт характеру та способи характеристики персонажа.

Приміром, голландська дослідниця А. Фоккема (Aleid Fokkema), враховуючи всю небезпеку узагальнень, простежує еволюцію концепту характеру від реалізму до модернізму та постмодернізму наступним чином. У реалізмі персонажі відзначаються психологічною мотивацією, зв'язком із середовищем та низкою людських рис, що робить їх одержувачами читацьких емоцій. Модерністський текст, відкидаючи цілісність характеру та вплив на нього специфічного соціального контексту, зосереджується на ірраціональній роботі свідомості, на темних суб'єктивних рушіях внутрішнього життя. Постмодернізм, у свою чергу, посилює модерністське заперечення цілісності характеру, однак, при цьому наголошує на його текстуальній природі, перевазі "площини виразу, що має лише денотативну функцію" [291, с. 60]. Завдяки вільній грі знаків, яка виключає сталі ідентичності або фіксовані значення, постмодерністські персонажі мають множинні, фрагментарні, розосереджені власні особи, що в них дискурс підмінив умовність психологічної глибини. У цьому саморефлексивному естетичному виборі залишилось зовсім небагато від старого міцного Его реалістичної прози [291, с. 56-67].

Трансформація концепту характеру є лише одним із прикладів того, як постмодернізм радикалізує модерністське реформування реалістичних кодів. Подібний процес можна спостерігати також і у зв'язку з ілюзією цілісності та телеологічності наративу у традиційному романі, що їх модернізм прагне зруйнувати шляхом

фрагментації й порушення хронології, а постмодернізм узагалі розбиває вщент, анархічно стикаючи часові шари й радикально порушуючи однорідність просторового формату.

Незгода між модернізмом та постмодернізмом стосується структурної організації й розташування деяких акцентів: якщо перший підтримує структури, скеровані міфічними моделями чи епіфанічними завершеннями, то другий віддає перевагу будовам, "навмисно нетелеологічним, несвідомим глибинних значень" [408, с. 63]; якщо перший зосереджується на людській свідомості, то другий концентрується на текстуальному вимірові. Та в кожному випадку спільною є тенденція до дедалі більшого відокремлення від реалістичних кодів.

Історіографічний роман іде слідом за цією подвійною хвилею фундаментальних антиреалістичних романних експериментів і, природно, вбирає в себе основні результати цих експериментів, проте засвоює їх напрочуд своєрідно.

Загалом, у порівнянні з інноваційною модерністською літературою та першими постмодерністськими творами, історіографічний роман помежів'я XX–XXI ст. уже не можна назвати революційним у формальному плані. Тут окреслюється протилежна тенденція, адже історіографічний роман, радше, навпаки пом'якшує радикальний характер попередніх протестів проти умовностей реалізму, намагаючись відродити певні літературні коди, а також переробити деякі художні умовності минулого. Подекуди цього вимагає сам принцип історичної прози – відтворення певного періоду, – який імплікує монтування специфічного історичного референта, що є типовим реалістичним прийомом. На практиці сучасний роман у більшості випадків демонструє чимало реалістичних настанов, що їх рішуче відкидали модерністи та ранні постмодерністи: таки надає

історичну інформацію, таки виконує документальну функцію і таки пов'язує поведінку персонажів із характерними соціальними та історичними силами. Персонажі багатьох історіографічних романів часто описані в традиційній манері – у прямому зв'язку з чітко окресленим оточенням; телеологічні рушії є наративними, композиція – хронологічно послідовною. Це є помітною зміною порівняно до радикального характеру раннього постмодернізму, який тяжів до "децентралізації, детоталізації та деконструкції" [405, с. 27].

Способом синтезування постмодерністських та реалістичних стратегій в історіографічних романах є, зокрема, такий: у творах із подвійним часовим фокусом "сучасний" вимір тяжіє до традиційної реалістичної моделі роману, у той час як план, що безпосередньо відтворює минулий період – до постмодерністської.

Найчастіше в англійському історіографічному романі одна з "брендових" тем постмодернізму – гендерна, постколоніальна, антиімперська, тема соціальної нерівності тощо – сполучається з певною поширеною постмодерністською технікою, як-от наративна фрагментація та множинність точок зору. Власне, техніка наративної фрагментації є єдиною спільною ланкою для всього корпусу нових історіографічних романів, які у поетикальному плані відзначаються помітною гетерогенністю. Інші ж типові постмодерністські стратегії наявні лише в окремо взятих романах. Відсутність "справжніх початків" та закритих, визначених кінцівок, тобто наративна непевність, специфічна естетика відштовхуючого та потворного, експерименти із зовнішнім виглядом тексту на сторінці тощо – можуть зустрічатися в одних творах, але бути відсутніми в інших. Узагалі, якщо історіографічні романи об'єднати і досліджувати їх у цілому, то тоді в них можна досить виразно бачити типові постмодерністські риси. Однак при їхньому окремому розгляді

спостерігаємо не більше як поодинокі характеристики постмодернізму й мінімальне спростування реалістичних умовностей.

Поетикальний аналіз приводить до висновку, що більшість історіографічних романів лише частково пристосовуються до вимог постмодернізму. Усе розмаїття постмодерністських стратегій та принципів демонструють найбільш відомі зразки жанру, приміром, романи П. Акройда, Дж. Барнса, Г. Свіфта, А. Байєтт. У цих творах: наративна фрагментація, металітературні коментарі, порушення уніфікованості зовнішнього вигляду тексту на сторінці супроводжується особливою увагою до означників та схильністю до лінгвістичної грайливості, техніка наративної непевності відбиває недовіру до будь-якої певності, будь-яких безперечних фактів. Ці романи унаочнюють багату палітру постмодерної поетики й є художньо довершеними, тож вони – й найбільш відомі, й найчастіше досліджуються критиками. Однак це не означає, що вони є найбільш характерними для жанру в цілому. Парадоксальність ситуації полягає у тому, що найбільш знані твори є найменш типовими. Сучасний англійський історіографічний роман нагадує айсберг, видима частина якого складається із загальновідомих романів, що чудово ілюструють постмодерний *Zeitgeist*, але менш помітною основою айсберга є твори, котрі опираються експериментальному духу постмодернізму.

Спростовуючи припущення А. Флейшмана про те, що "історичний роман у наш час або приєднається до експериментального руху сучасного роману, або ж піде з галузі серйозної літератури" [290, с. 255], англійський історіографічний роман відсторонюється від експериментального роману ХХ ст. та пропонує своєрідну форму, прийнятну й близьку саме для англійського читача, котрий, здається, ніколи надто не захоплювався континентальним або ж американським авангардом. При цьому було

б невірним сприймати історіографічний роман як реакційний у контексті загального естетичного клімату свого часу, адже тут треба зважати на своєрідність англійської літературної сцени.

Провідні дослідниці постмодернізму Патриція Во (Patricia Waugh) та Алісон Лі (Alison Lee) висувають тезу про те, що британське постмодерне письмо, попри суттєвий перегляд реалістичної традиції, зберігає набагато тісніший зв'язок із нею, порівняно до авангардної літератури інших країн [486, с. 49; 365, с. xii]. Постмодернізм у формі інтенсифікації модерністської антиреалістичної естетики був далеко не домінуючим напрямом у Великій Британії у перші повоєнні десятиліття. Британський постмодернізм не створив таких помітних напрямів, як французький "новий роман", американська метапроза або ж південноамериканський "магічний реалізм", а натомість був представлений лише окремими авторами, на кшталт Крістін Брук-Роуз або Б.С. Джонсона, які, треба зауважити, не набули широкого визнання у своїй країні. А от стійка форма реалізму, найкраще проілюстрована "сердитими молодими людьми", була у Британії досить модною, впливовою настільки, що, визначаючи англійській роман після Другої світової війни, Д. Лодж використовує термін "антимодерністський" [372, с. 3-16].

Отже, наслідуючи певною мірою і відносний консерватизм національного реалізму та антимодернізму, і радикалізм міжнародного постмодернізму, англійський історіографічний роман помежів'я ХХ–ХХІ ст. виявляється ані надто консервативним, ані радикально авангардним. Одночасно інноваційний і такий, що не перериває наступність традиції, цей жанр демонструє своєрідний розумний компроміс, необхідний для створення виваженої історичної перспективи.

### 3.1.1.1. Постмодерністська та реалістична поетика в історіографічному романі Берил Бейнбрідж "Мастер Джорджі"

Оповідь у романі Берил Бейнбрідж "Мастер Джорджі" (*Master Georgie*, 1998) охоплює невеликий, чітко визначений у самому творі період – із 1846 по 1854 рік. Дія, розпочавшись у брудних завулках Ліверпуля, надалі розгортається у спекотному Константинополі й завершується на полі бою у Криму. Кримська війна, на якій, владою обставин, опиняються протагоністи, є стрижневою історичною подією роману. Однак при цьому, як уже можна побачити з часових рамок, твір охоплює лише початок війни, у той час як більша його частина стосується передвоєнного періоду.

Історична перспектива у романі Берил Бейнбрідж вибудовується шляхом оригінального поєднання постмодерністських та реалістичних засобів. Позаяк у творі дискурс XIX ст. є єдиним, і звучать виключно наративні голоси, що належать до тієї епохи, то й на поверхні переважають стратегії реалістичного роману XIX ст. До виразно реалістичних стратегій у творі відносимо відтворення соціального контексту та соціальної детермінованості персонажів, сюжетну телеологію із наративними рушіями, хронологічно послідовну композицію. Шанобливим уклоном реалізму також є деякі точні історичні й географічні деталі, що сприяють "ефекту реальності". Разом із тим, теперішній часовий план, який не відокремлено у "Мастері Джорджі", імпліцитно виявляє себе у вигляді певних постмодерністських тем і наративних стратегій. Теперішнє в романі Бейнбрідж актуалізується через сполучення наративної фрагментації, множинної фокалізації із такими "брендовими" постмодерністськими темами, як насамперед тема соціальної нерівності, а також гендерна та антиімперська. Як результат подібного синтезу, "Мастер Джорджі" є історіографічним

романом, в якому минуле не трансформується, а врівноважується сучасною перспективою.

Помітну роль у сюжетній побудові твору відіграють різного роду збіги й випадковості. Словами одного з персонажів: "'Якби' є численними" [215, с. 170]. З одного боку, такий сюжетоутворюючий прийом наближує роман до традиційної реалістичної моделі, а з іншого – увиразнює постмодерністську іронію щодо процесу укладання розрізнених подій у когерентну структуру тексту, наративізації як окремих історій, так і історії в цілому. Отже, випадковості в "Мастері Джорджі" постають не лише як фікціональний засіб, а й як історіографічна проблема.

Поза тим, синтез постмодерністських та реалістичних стратегій у романі якнайкраще виявляється у розподілі наративних голосів. Центральний персонаж – хірург і фотограф Джордж Гарді – не виступає в ролі наратора. Натомість образ "мастера Джорджі" створюють інші голоси: його зведеної сестри Міртл, його помічника Помпі Джонса, а також геолога-аматора доктора Поттера. Ці три варіанти гомодієгетичного наративу із внутрішньою точкою зору доповнюються у творі ще однією дуже важливою перцепційною позицією – візією ззовні, читацьким поглядом із "пташиного польоту". "Офіційному" голосу чергового доктора Поттера історіографічного роману протиставлено альтернативні голоси суспільних маргіналів, які відіграють роль імплікованого сучасного плану. Відповідно, традиційний реалістичний наратив сполучається з постмодерністським.

Поважний доктор Поттер оповідає про "прикrostі" війни із показовим відчуттям суспільної пристойності. Цей персонаж неодноразово висловлює соціальні упередження. Приміром, у театрі, де багато простого люду, він зазначає: "на щастя, ми сиділи в ложі,

трохи піднявшись над мерзенністю" [215, с. 102]. Поттер декларує також і свою гендерну вищість: "Коли всього лише жінка виявляє таку твердість, хто собі дозволить піддатись легкодухості?" [215, с. 109]. Подібні погляди та твердження, досить типові для вікторіанського представника вищого класу, викликають обурення в сучасного читача. Це ситуація, коли історична достовірність промовляє сама за себе й спонукає до критичної оцінки. Крім того, голос аристократа Поттера переплітається з голосами двох інших нараторів – Міртл та Помпі Джонса – соціальних маргіналів, ізгоїв суспільства, котрі суттєво врівноважують перспективу.

Міртл – дівчина, яку знайшли "в одному підвалі на Сіл-стріт, [вона] сиділа поруч із мертвою жінкою, чию горлянку обгризли пацюки" [215, с. 3]. Загалом реалістичний спосіб зображення героїні істотно трансформується сучасним феміністичним акцентом, а також своєрідним поданням теми соціальної нерівності та маргінальності. Протагоністи у реалістичних романах ХІХ ст. нерідко мали низьке походження, проте найчастіше вони отримували "підвищення" у розв'язці. Їхні сучасні епігони, позбавлені високого соціального статусу від народження, лишаяться ізгоями до кінця, навіть отримавши "підвищення". Міртл, волею випадку, опиняється у середовищі, абсолютно відмінному від того, в якому народилася, та, перетворившись на "міс Гарді", змінює класову приналежність, однак, весь час дівчина залишається цілком свідомою свого справжнього походження.

Помпі Джонс – брутальний аморальний крутій, який користується зі свого господаря. Його наративний голос різко контрастує з голосом доктора Поттера, адже Помпі демонструє повну зневагу до суспільних умовностей, не використовує жодних евфемізмів і відверто говорить про свій підступно розрахований

гомосексуалізм. Розповідаючи про те, як йому вдалося влаштуватися помічником джентльмена, Помпі надає цинічний звіт щодо того, як і чому він став коханцем Джорджа, попри повне презирство до цього представника "кращого суспільства". Із такою ж зневагою Помпі оповідає про подорож до Криму та свою участь у війні, з холодною байдужістю описує купи мертвих та понівечених тіл. Брутальність приводить персонажа до огидливої крадіжки, сексуальної наруги та вбивства. Кульмінацією його цинізму є епізод наприкінці роману, коли, недбало зауваживши про загибель Джорджа, Помпі оповідає про фотографа, який, збираючись зробити знімок групи з п'ятих солдатів, що залишились живими, шукав іще одного чоловіка для "симетрії": "Я повернувся до Джорджа [...] він лежав у багнюці. Я звалив його собі на плече та поніс до фотоапарату. Чоловіки вже стояли, та я притиснув його між ними. Він різко схилився вперед, і солдат, що був праворуч, обхопив його навколо стану. "Посміхніться, хлопці, посміхніться," – наказав фотограф" [215, с. 214].

Далека від наративного зачарування, оповідь Помпі залишається відразливою та відштовхуючою від початку й до кінця. Подібна постмодерністська стратегія – своєрідна естетизація потворного – сприяє здійсненню, зрештою, реалістичної дидактичної функції: такий спосіб оповіді якнайкраще увиразнює одну з головних тем роману, що демонструє жорстоку абсурдність війни через відтворення жорстокості та абсурдності кількох її учасників.

Тема війни у "Мастері Джорджі" також ілюструє актуалізацію імпліцитного теперішнього плану в історіографічному романі з єдиним часовим фокусом, адже антивоєнна тема є, радше, сучасною, ніж вікторіанською. Реалістичні описи жахливих умов існування у військових таборах, антисанітарії, бруду, хвороб, браку провіанту й медичних засобів, поганого тактичного керівництва й організації

поєднуються з постмодерністськими стратегіями. У романі Бейнбрідж, як і у творах інших історіографічних романістів (приміром, Ф. Геншера, П. Баркер), війну відтворено фрагментарно. Крім того, характерно, що у романі про війну жоден із протагоністів не є, власне, військовиком. І нарешті, головною точкою перетину постмодерністських та реалістичних стратегій є реалістичний та натуралістичний принцип фотографії – стрижневий засіб, навколо якого у "Мастері Джорджі" вибудовуються як інші стратегії, так і проблема історичної репрезентації.

Кримська війна була першою війною, широко задокументованою у фотографіях, тож і структура роману Бейнбрідж імітує свого роду фотозвіт. Шість епізодів названі не "частинами", а "пластинками" (маються на увазі фотографічні пластини, на яких у ХІХ ст. фотографи фіксували зображення) із підписами: "Пластинка перша. 1846 р. Дівчина перед лицем смерті"; "Пластинка четверта. Серпень 1854 р. Концерт у Варні" тощо. Зміст "частин-пластинок" є розшифруванням, розгорнутим коментарем до цих коротких підписів. Іншими словами, фотографічні пластинки мовби оживають та стають історіями, окремими епізодами загальної історії.

З одного боку, частини, розміщені послідовно, доповнюють одна одну, створюючи загальною різносторонній образ, побачений крізь призматичний об'єктив. Але з іншого боку, різні наратори пропонують суперечливі версії подій, нерідко такі, що спростовують одна одну. Приміром, Міртл ідеалізує та боготворить свого "мастера Джорджі", у той час як Помпі характеризує його як типового вікторіанського лицеміра. До того ж уповноважений "значною газетою" робити знімки для ілюстрації "гарного життя, що його мають військові" [215, с. 147], Помпі свідомо створює неправдиві фоторепортажі про війну. У кожній частині є явна, часто конче

іронічна, невідповідність між сфотографованим образом та історією, яку він ілюструє. Реальність подекуди постає такою ж розмитою, як образи на фотографіях Джорджа, що темнішають незабаром після проявлення.

Історичні факти, як і фото в романі, не є надійними – вони тьмяніють, трансформуються та й від початку можуть бути упереджено поданими й не відповідати дійсності, не відображати її з тією достовірністю, яку зазвичай приписують фотографіям. Подібно до того, як мертвий Джордж Гарді позує та посміхається для знімку, факти укладаються в рамки історії. Роман Бейнбрідж містить скепсис щодо намагань "оживити" історію, побачити "справжнє" за зовнішнім образом, за т.зв. фактами та документальними знімками. Тому й образ центрального персонажа так і не окреслюється, залишається розпливчастим – темною плямою на пластинці. Символічно, що він постає цим живим мерцем в останньому кадрі роману.

Отже, принцип фотографії у "Мастері Джорджі" є й структуроутворюючим принципом, і об'єктом постмодерністської пародії, через яку подається проблема документалізму в історіографічному романі. Очевидно, що "історичний реалізм" сучасного твору відмовляється від моделі роману-документа. Фотографії, як і факти історії, відбивають виключно ті аспекти, котрі вибирає сама людина. Тож, дивлячись на історію, недостатньо бачити лише те, що показане. У романі "Мастер Джорджі" зовнішня простота принципу фотографії маскує складність наративу, який піддає сумніву надійність історичних фактів разом із одномірною поверховістю фотокарток.

### 3.1.2. Диспут раціоналізму та містики

У романі Б. Бейнбрідж "Мастер Джорджі" одному з персонажів під час військового походу до Криму ввижається образ його дружини. Видиво могло б мати цілком раціональне пояснення, якби існування привида не підтвердив фотознімок, який зафіксував містичне марево.

Ця фотографія – примара на документальному свідченні – метафорично візуалізує певний аспект проблеми історичної перспективи в історіографічному романі, а саме, помітну тенденцію до впровадження елементів містичного у процес відтворення минулого та його інтерпретації. Чимало творів включають окремі деталі та епізоди, що натякають на присутність ірраціонального, непізнаного в історії; деякі романи пропонують своєрідні концепти містичної історії. В історіографічному романі раціональне йде поруч із містичним подібно до того, як фактуальне співіснує з фікціональним.

Інтерес історіографічних романістів до містичного та ірраціонального пов'язаний також із загальною тенденцією до відтворення прихованої частини історії, зокрема, тих містичних, езотеричних, гностичних, кабалістичних елементів, що в давнину укладали нерозривну єдність із раціональним і логічним, але від часів середньовіччя почали заглушуватись під тиском раціоналізму. Письменники намагаються нині знайти альтернативні моделі, здатні надати нові відповіді на питання людського існування.

Елемент містичного можна розглядати як спосіб урівноваження історичної перспективи, який дає можливість уникнути зверхнього звучання з привілейованої позиції сучасного всезнання. Включаючи містичне до історичної реальності, історіографічні автори наголошують на неоднозначності зв'язку минулого та теперішнього, на сучасному скептицизмі щодо можливості всеосяжного історичного

пізнання. Залучення ірраціонального також дозволяє вказати на необхідність перегляду сталих раціоналістичних підходів, відкриваючи шляхи до створення нових оригінальних концептів історії. Містичне окреслює білі плями, таємниці, які наповнюють історію і які завжди залишатимуться в ній.

Історична перспектива в англійському історіографічному романі актуалізується як диспут сучасного раціоналізму з містикою минулого.

### **3.1.2.1. Містична історія й містифікація історії у романах Пітера Акройда "Гоксмор" й "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса"**

Напевне, найвідоміший історіографічний романіст Пітер Акройд "поділяє сумнів постструктуралістів щодо можливості відтворення історії" [288, с. 257], однак, можливо, саме цей сумнів і штовхає автора кількох десятків художніх та документальних історіографічних творів до невпинного пошуку зв'язків між минулим і теперішнім. Письменник неодноразово зауважував, що його приваблює не стільки, власне, історична проза, скільки письмо, присвячене пошуку сутності історії [288, с. 258].

Наявність елемента містичного є однією з особливостей акройдівського типу історичного письма. Із найбільшою виразністю містичне заявляє про себе у романах "Гоксмор" (*Hawksmoor*, 1985) і "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" (*Dan Leno and the Limehouse Golem*, 1994), у яких інсценовано своєрідний історичний диспут раціоналізму та містики. Історична перспектива у цих творах вибудовується як поєднання раціоналістично обґрунтованого із містичним, а також містифікованим.

У романі "Гоксмор" – подвійний часовий фокус, розрізнені минулий та теперішній часові плани. Більший за обсягом минулий

план відтворює початок XVIII ст. – епоху, відому своєю полярністю: розум та почуття, порядок та хаос, логіка та магія. Гомодієгетичним наратором тут є Ніколас Дайер, персонаж, змодельований за реальним історичним прототипом – архітектором Ніколасом Гоксмором, якому в 1711 році доручили спроектувати та збудувати у Лондоні шість церков. У кожній церкві Дайер скоює ритуальне вбивство в ім'я певного поганського езотеричного культу. Нemoжливість примирення себе й світу на раціональних засадах, штовхає акройдівського персонажа до спроби перетнути кордони себе. Ніколас Дайер використовує чорну магію з метою вийти за межі своєї людської сутності, створюючи семисторонню фігуру як драбину, що у буквальному сенсі відкриє йому небесні ворота.

Сучасний часовий план також пов'язаний із серією вбивств, котрі відбулися вже у наші дні поблизу цих же давніх церков, і які фактично повторюють вбивства, скоєні Дайєром. На цьому дієгетичному рівні протагоністом є поліцейський, що займається розслідуванням загадкових смертей, і має однакове з прототипом Дайєра ім'я – Ніколас Гоксмор.

Часові плани чергуються і поєднуються між собою: перші слова кожного сучасного епізоду мовби підхоплюють і продовжують фінальні слова попереднього історичного розділу і навпаки. Вбивства у теперішньому відлунюють із вбивствами у минулому. Очевидними є паралелі не тільки між головними, а й між другорядними персонажами обох планів.

Під час розслідування детектив Гоксмор встановлює, що між нинішніми вбивствами та давніми церквами, збудованими Дайєром, існує певний зв'язок. Однак ця здогадка не стає ґрунтом для якоїсь логічної теорії або ж версії розслідування. Навпаки, раціоналіст Гоксмор поступово опиняється під впливом чорного містицизму

Дайєра. "Гоксмор має здатність своєрідного телепатичного проникнення у таємниці темного світу Дайєра" [288, с. 247]. Ставши буквально одержимим цими вбивствами, поліцейський зовсім відчужується від реального повсякденного життя, коли його відсторонюють від справи. У романі немає цього прямих підтверджень, але є певні підстави припустити неймовірне: Гоксмор і сам може бути вбивцею, якого розшукує.

Архітектор XVIII ст. поступово заволодіває особистістю та душею поліцейського XX ст. Нік Дайєр є одночасно й іншим, й двійником Ніка Гоксмора. У фінальній сцені роману часова, історична відстань між ними замикається, здійснюючи пророцтво Дайєра: "моя власна Історія є Моделлю, яку інші можуть наслідувати на далекому Кінці Часу" [203, с. 205].

Протагоністи минулого та теперішнього планів не просто зустрічаються, а мовби зливаються: "Вони були обличчям до обличчя, і все ж вони дивилися повз одне одного на візерунок, який вони кидали на камінь; адже коли був обрис, було віддзеркалення, та коли було світло, була й тінь, та коли був звук, була луна, і хто може сказати, де один закінчився, а інший почався? І коли вони заговорили, вони заговорили на один голос" [203, с. 217]. Далі екстрадієгетичний наратив замінюється на інтра- та гомодієгетичний, і голос цього першоособового наратора може бути голосом як Дайєра, так і Гоксмора, або ж злиттям обох. Вірогідно, що Гоксмор вмирає, але не менш імовірно, що він лишається жити, і Дайєр мовби продовжує жити крізь нього.

На відміну від інших протагоністів історіографічних романів, які, шукаючи відповіді на питання теперішнього чи намагаючись розкрити таємниці минулого, звертаються до історії з власної волі,

персонажа роману Акройда історія сама переслідує і зрештою поглинає.

"History" суголосить "mystery": у романі шкільний урок історії діти називають "mystery lesson" [203, с. 29]. Так і звернення до історії у "Гоксморі" є чимось на кшталт подібних занять, на яких вивчають таємниці. Зв'язок минулого та теперішнього містично забарвлюється, унеможливаючи логічне й раціональне визначення його природи. Розв'язка роману підтверджує обмеженість науково-історичного способу пізнання, натомість вказуючи на те, що наш час ігнорує та заперечує – потужну й всеосяжну дію ірраціональних сил.

Відмовившись від лінійної причинно-наслідкової залежності між минулим та теперішнім, Акройд руйнує таку жанрову умовність детективного роману як логічне розгортання сюжетної лінії, що формується навколо поступового відтворення причинно-наслідкових зв'язків і невблаганного руху вперед із темряви роз'єднаності до світла цілісності та розуміння. У цьому відношенні "Гоксмор" відхиляє певні умовності взагалі романного жанру – тією мірою, якою інтрига роману тримається на спочатку нагнітанні, а потім висвітленні подій, або ж – на відновленні зв'язків там, де їх бракувало.

Детектив Гоксмор сам намагається співвідносити процес розслідування з романною оповіддю: "Ми можемо просуватись від початку аж доки не дістанемось кінця [...]. Думай про це як про оповідання: якщо початок є незрозумілим, ми маємо продовжувати читати. Лише заради того, щоб побачити, що станеться далі" [203, с. 114, 126]. Однак перебіг подій жодним чином не підтверджує запропоновану персонажем модель.

У "Гоксморі" уявлення про незворотний поступ історії замінюється ідеєю повторення; замість еволюційної моделі історії

пропонується просторова модель, розуміння історії як такої, що відбувається вся й одразу. Такий погляд на історію спростовує один із основних принципів конвенційної історичної моделі – чітке розмежування минулого та теперішнього. Подібна модель передбачає, що все вже відбулося, і все ще відбуватиметься, неодмінно повторюватиметься у майбутньому, а наше майбутнє є нічим іншим, як примарним реінсценуванням минулого. "Роман "Гоксмор" кидає виклик Західному часу, намагаючись уникнути часу як такого взагалі" [260, с. 145].

Особливу роль у цьому романі Акройда відіграє мова. За класифікацією Стівена Коннора, "Гоксмор" є виразним прикладом такого типу історичного письма, яке або взагалі відкидає можливість адекватного перекладу минулого на мову теперішнього, або ж наголошує на складностях подібного перекладу. Проблема відтворення історичної мови тут не обмежується питаннями точності та правдоподібності. Історична частина – першоособовий наратив Ніка Дайера – є стилізацією не просто тогочасної англійської, а ще й специфічної, граматично та орфографічно неправильної, мови людини, яка не отримала повноцінної освіти. Коментуючи свою роботу над історичною частиною "Гоксмора", Акройд зазначав, що "намагався асимілювати голос часу, натренуватися писати в цьому стилі майже позасвідомо" [цит. за 260, с. 145-146]. Мова певною мірою відбиває свідомість персонажа, однак, ані мова, ані свідомість не є цілковито доступними, повністю зрозумілими нам, сучасним читачам. Контрастно стикаючи сучасний наратив із наративом XVIII ст., типовий історіографічний роман "Гоксмор" має за мету не ствердження, а порушення читацької історичної упевненості. Тим паче, що у романі Акройда не теперішнє набуває владу над минулим, а навпаки – минуле заволодіває теперішнім.

У назві роману "Гоксмор" автор своєрідним чином сполучає фікціональне та фактуальне, мовби нашаровуючи одне на одне: Гоксмор – це і вигаданий персонаж, і реальна історична особа, архітектор-прототип Дайєра. У назві ж роману "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" письменник ставить поруч із реальною особистістю, відомим актором-коміком Деном Ліно, міфічну істоту, Голема. Однак будь-які "містичні" очікування читача одразу іронічно перекриваються уточненням щодо місця проживання чудовиська – "Голем з *Лаймхауса*". Таким чином, завдавши іронічну тональність уже в назві твору, Акройд продовжує нарацію у цьому ж річищі – з-поміж кількох наративних голосів визначальним є саме іронічний голос сучасного екстрадієгетичного наратора.

Інтрига роману розгортається навколо серії кривавих убивств у Лаймхаусі, настільки жорстоких та невмотивованих, що містом поширюються чутки про містичного Голема, монстра, який, не маючи власної душі, живиться душами своїх жертв. Паралельною сюжетною лінією твору є суд над жінкою на ім'я Елізабет Крі, котру звинувачують в отруєнні свого чоловіка Джона Крі ("Процес Елізабет Крі" – це інша назва роману). Сцени судових засідань чергуються з уривками зі щоденника Джона Крі, з якого випливає, що він і є тим, кого прозвали Големом з Лаймхауса, жахливим серійним убивцею.

Роман "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" є прискіпливим дослідженням практики вбивства. Окрім щоденника потрошителя, котрий описує свої злочини як витвори мистецтва, у творі чимало міркувань та думок з приводу вбивства, що їх висловлюють інші персонажі – як вигадані, так і реальні історичні особи (Карл Маркс, Томас Де Квінсі, Джордж Гіссінг та ін.). Приміром, Карл Маркс, дискутуючи зі своїм співрозмовником, розглядає вбивства як частину історії: "Що таке одне вбивство у порівнянні до історичного процесу?"

А втім, розгортаючи газету, ми, окрім убивств, нічого не бачимо", – "Ви, безперечно, подаєте питання у незвичайному світлі", – "У світлі світової історії" [207, с. 54]. Маркс також зауважує: "Вбивство є частиною історії. Воно не існує поза історією" [207, с. 85]. На підтвердження цієї тези Пітер Акройд, звертаючись до історії, зосереджується на відтворенні саме цієї, темної сторони минувшини.

У "Дені Ліно" окреслюється специфічна естетика потворного, що загалом є проявом постмодерністського культу огидного та жахливого. Ю. Крістева в "Есеї про відразу" [131], відзначаючи помітну концентрацію різного роду відразливого й відштовхуючого у сучасній літературі, обґрунтовує концепт "потворного". Відтворення огидного є засобом утвердження неспроможності закону, етики й релігії. Культ потворного в літературі відбиває відчуття кризи та неспокою, це постмодерний замітник священного, виразник нового духу часу. У романі Акройда занурення в темний бік минулого, вторгнення до забороненої території, порушення табу дезінтегрує стабільний, улаштований світ християнських цінностей та зіштовхує читача віч-на-віч із безладом і хаосом.

Письменник веде примхливу подвійну гру, коли змушує свого персонажа оповідати про криваві злочини як про захоплюючий естетичний квест. Відчуваючи одночасно й зачарування оповіддю, й етичну відразу щодо жахливих зізнань схибленого потрошителя, читач не може продовжувати читати, але й не може уникнути читання, не може асоціювати себе з наратором, але й не може відмежуватись від нього. Акройд ставить своєрідну наративну пастку, засновану на розладнанні форми та змісту: форма (гарно написаний щоденник вікторіанського джентльмена) є витриманою у кращих традиціях художньої прози, у той час як зміст руйнує усі норми людської спільноти.

Наприкінці роману з'ясовується, що щоденники Джона Крі були підроблені його дружиною, і Голем з Лаймхауса – це Елізабет Крі. Попри те, що потворний естетизм злочинця іронічно анулюється, відчуття жаху залишається, змінюється тільки його джерело. Несподівана розв'язка твору руйнує вщент інтерпретаційну логіку, підказану перебігом подій. Якщо у "Гоксморі" автор взагалі не пропонує тієї логічної розв'язки, що її очікує читач детективу, то у "Дені Ліно" весь герменевтичний пошук читача виявляється абсолютно марним.

Як і в "Гоксморі", у "Дені Ліно" Акройд стикає містичне з раціональним, але цього разу обидва підходи забарвлюються однаково скептично та іронічно. З одного боку, усі містичні загадки й таємниці в романі зрештою отримують раціональне пояснення та реалістичний ґрунт. Проте, з іншого боку, у своєму баченні історії автор залишає чимало місця для речей, що виходять з-під влади раціональних інтерпретацій, як-от теорія "прихованих збігів", своєрідного містично забарвленого мережива випадкових зв'язків, які створюють історію. "Тут виявляється один із найдивніших збігів, що відіграють таку важливу роль у цій, та й у будь-якій, історії" [207, с. 155], – зазначає наратор, розмірковуючи про вплив історії Голема з Лаймхауса як на подальші історичні події, так і на літературні твори. Містичний вимисел, містифікації трансформують факти й подекуди формують їх, а отже, створюють і перетворюють історію.

Історичний диспут містики та раціоналізму, інсценований у "Гоксморі", у "Дені Ліно" подається, радше, як своєрідна взаємодія містики з містифікацією. Важливим є те, що в розв'язці роману істина відкривається тільки нам, читачам, у той час як Історія назавжди залишається ошуканою, введеною в оману фальшивим документом, щоденником, який донині надійно зберігається у Британському

Музеї. Спростовуючи у такий спосіб, власне, поняття "історичного документа", Акройд позбавляє історію будь-якого науково-надійного ґрунту.

Містичний образ Голема використовується автором як багатосемантичний символічний код. Слово "голем" (*golem*) перекладається з давньоєврейської як "несформоване", "сировина". У середньовічній демонології Голем – це глиняний велетень, якого можна оживити магічними засобами: потрібно зліпити з червоної глини людську постать на зріст десятирічної дитини та накреслити на її чолі слово "zmet" ("істина"). А якщо стерти літеру "z", залишиться "met" ("смерть") – у такий спосіб можна знищити Голема.

"Вочевидь, ми не повинні вірити в големів буквально", – говорить один із персонажів роману, – "Звісно, ні. Тому я потрактовую їх алегорично і вважаю голема символом *клинот*, цієї оболонки матерії, що занепадає. Отже, що ми робимо? Ми даємо йому життя на свій образ та подобу. Ми його формуємо, вдмухуючи в нього наш власний дух" [207, с. 62].

Подібним же чином ми формуємо й історію – заповнюємо порожню форму "фактами" та тавруємо її словом "істина", яке накреслюємо на чолі Голема-Історії з вірою в особливу сакраментальність *написаного* слова. На останніх сторінках роману Акройд цитує Оскара Вайльда: "Істина ніколи не залежить від фактів, вона вигадує або ж підбирає їх як їй заманеться" [207, с. 259]. І факти виявляються ненадійними, й істина є нетривкою, бо зрештою лише від однієї літери залежить житиме Голем чи ні.

### 3.1.2.2. Містичне й раціональне в романі Мішель Робертс "У червоній кухні"

Дієгезис роману Мішель Робертс "У червоній кухні" (*In the Red Kitchen*, 1990) складають три взаємопов'язані рівні: сучасний, вікторіанський і давньоєгипетський.

Наратором сучасного часового плану є Хетті Кінг – дівчина-сирота, яка будує кар'єру авторки книжок кулінарних рецептів та на момент оповіді переживає зламний момент свого життя. Наратив Хетті адресований її коханому: "Я хочу розповісти тобі мої історії. Я хочу задокументувати моє життя з тобою. Я хочу надати собі історію" [426, с. 17]. Голос Хетті змішується в романі з іншими голосами подібних до неї самої – тих, хто загубився, медіумів, привидів, духів, – які також мають намір розповідати свої історії.

Інший план роману знаходиться на значній часовій відстані від сучасності. Він пов'язаний з історією Давнього Єгипту, захопленням влади принцесою Хет, величними й зловісними таємницями церемоній копуляції та поховання фараонів.

Історія й сучасної героїні, й давньоєгипетської принцеси співвідносяться у романі також із вікторіанським періодом. Цей часовий план має кілька сюжетних ліній та кількох нараторів, але головним фокусом тут є історія дівчини-медіума Флори Мілк. Флора підтримує спіритичний контакт як з принцесою Хет, так і з Хетті Кінг (схожість імен містить натяк на спіритичну ідентичність обох жінок).

Наратори й події роману корелюють із історичними подіями та історичними персонажами. Основою образу принцеси Хет стала визначна правителька Єгипту жінка-фараон Хатшепсут. Прототипом Флори Мілк, напевне, є znana за вікторіанських часів медіум Флоренс Кук, яка набула відомості завдяки своїй здатності до матеріалізацій, зокрема, духу дівчини на ім'я Кеті Кінг. Знову-таки подібність імен

дозволяє припустити, що Кеті Кінг, у свою чергу, склала основу образу сучасної героїні Хетті Кінг.

Епізоди давньоєгипетської історії є фрагментарними, і їхня історична достовірність ставиться під питання рештою наративу. Сумнів певною мірою зумовлений своєрідним збігом: матеріалізації принцеси Хет на спиритичних сеансах Флори відбуваються як раз у період "єгипетського відродження" у вікторіанській архітектурі, проілюстрованого у романі бароковим цвинтарем у північному Лондоні з численними імітаціями склепів фараонів – місцем натхнення і для Флори Мілк, і для Хетті.

При всій полемічності давньоєгипетських епізодів, головна історична загадка у творі пов'язана не з фараонами, а зі спиритуалізмом, захоплення яким у 2-й пол. XIX ст. охопило весь цивілізований світ і, зокрема, Велику Британію. Тоді, у відповідь на запит моди, з'явилося чимало медіумів – переважно дівчат-підлітків із нижчих верств, як-от Флора та її сестра Розіна в романі М. Робертс, котрі намагалися збудувати нетривку кар'єру в цій справі. Безсумнівно, спиритичні сеанси були нивою для шахрайства, та втім, спиритуалізм отримав чималу підтримку з боку деяких інтелектуалів того часу. У суперечці навколо спиритуалізму в XIX ст. не було середини – медіумам або довіряли повністю, або вважали їх шарлатанами. Тут необхідно зауважити, що роман "У червоній кухні" уникає подібної позитивістської визначеності: Флора Мілк може бути й справжнім медіумом, і ошуканкою, і психічно хворою, або складним поєднанням усіх трьох.

З історії відомо, що спиритичні сеанси Флоренс Кук досліджував та детально коментував у науковому часописі сер Вільям Крукс, англійський хімік та фізик, учений зі світовим іменем. 1874 року він опублікував загальний звіт про свої експерименти, в якому

висноував про істинність феноменів, підтверджуючи свої слова низкою фотографій привида Кеті Кінг. Крукс стверджував, що на власні очі спостерігав явища левітації, самостійну появу написів на дошках, сприймав дотиком привидів, чув дивні голоси, а також фіксував утворення медіумом ектоплазми. Подібні заяви спричинили скандал у науковій громаді й склали загрозу репутації вченого. Крукса підозрювали у таємних стосунках із Флоренс та натякали, що насправді він свідомий шахрайства дівчини, проте не в змозі виступити з викриттям. Відтоді Крукс утримувався від публічних коментарів на цю тему, а втім, за деякими свідченнями, залишався переконаним спіритуалістом до кінця життя.

Історіографічний роман М. Робертс тут також уникає однозначних інтерпретацій, зберігаючи невизначеність позиції сера Вільяма стосовно спіритуалізму. Образ цього персонажа подається з перцепційних позицій інших нараторів, у той час як ми ніколи не чуємо його власного голосу. Неоднозначність у відтворенні стосунків вченого та медіума є одним зі способів ілюстрації диспуту раціоналізму та містики на сюжетному рівні роману.

Узагалі суперечка раціоналізму та містики є складовою різнобічної амбівалентності роману "У червоній кухні".

По-перше, це – інтерпретаційна амбівалентність. Твір не підказує певної відповіді на питання, чи описані паранормальні явища справді відбувалися, були фантазіями чи свідомим обдурюванням. До того ж усі троє нараторів мають творчі здібності, що, в принципі, ускладнює визначення тієї межі, де закінчується творче фантазування й починається штукарство. Подібна амбівалентність є взагалі типовою рисою історіографічного роману, що в ньому неможливо встановити чіткий кордон між реальним та вигаданим або сфальсифікованим.

По-друге, амбівалентність онтологічна, яка виявляє себе насамперед через своєрідну онтологічну двоїстість нараторів – вони є й медіумами, й привидами одночасно: "Я є цілим, на мить, таким, що утримує жар та холод разом; та я є різними частинами – такими, що наполовину належать жару, а наполовину – холоду; я є місцем, у якому ці два світи зустрічаються" [426, с. 17]. З одного боку, привиди й духи є посередниками між часами, словами Флори, "мостом [...] між живими та померлими" [426, с. 92], тим, що з'єднує минуле з теперішнім. З іншого боку, медіум, як Хетті каже про себе, є "точкою, у якій протилежні заряди, протилежні імпульси, дають іскри та зустрічаються: життя вибухає у смерть, спека у холод, минуле у майбутнє" [426, с. 94].

По-третє, естетична амбівалентність: роман "У червоній кухні" синтезує вікторіанський пастиш із постмодерністським наративом, що також є характерним не тільки для цього твору, а для жанру історіографічного роману в цілому.

І нарешті, історіографічний роман М. Робертс поєднує відтворення історії з її критичним переглядом. У творі співвідносяться сучасна дезінтеграція, втрата орієнтирів дівчиною кінця ХХ ст. та дискримінація й страждання дівчини з низів наприкінці ХІХ ст. Серед найбільш гострих тем роману – критика жорстоких і безглузвих методів лікування жінок-пацієнток чоловіками-лікарями.

Амбівалентність роману "У червоній кухні" в усіх своїх проявах сприяє встановленню збалансованого зв'язку минулого та теперішнього, а отже, складає один із чинників, що формують виважену історичну перспективу.

У романі М. Робертс окреслюється модель історії, подібна до запропонованої П. Акройдом у "Гоксморі". Ця модель передбачає

залучення елемента містичного. Згідно неї, історія розгортається в просторі та відбувається вся й водночас. Часові плани у романі "У червоній кухні" не чергуються послідовно, а нашаровуються одне на одне, створюючи певну цілісність. Хоча у творі – потрійний часовий фокус, жоден із часових планів не є домінуючим або визначальним. Теперішнє, що є, у буквальному сенсі, присутнім у минулому, складає своєрідну часову єдність із минулим, присутнім у теперішньому. Наявність минулого відносно минулого плану ще більше розріджує часові межі.

Важливу роль у створенні образу цілісної та єдиної у часі історії відіграє спільне місце подій вікторіанського та теперішнього планів роману. Це – будинок, вікторіанських часів у Хакні, одному з районів східного Лондона. Місце помешкання й зустрічі Флори та Хетті, а також матеріалізацій принцеси Хет, цей дім є точкою перетину, перехрестям часових вимірів. "Зараз, у цьому будинку, минуле оточує й тримає мене, та моє власне минуле набігає на мене спалахами" [426, с. 17] – пише Хетті Кінг.

Важливо відзначити, що стосунки Хетті з Флорою, як і відношення між теперішнім і минулим у романі, не обмежені односторонніми короткочасними видіннями привида. Хетті не лише бачить, а ще й відчуває Флору та її біль: "Я не могла думати про неї як про привид. Вона була реальною дитиною, вагомою на моїх колінах [...]. Її сльози збігали у мої руки, гарячі та вологі. Я відчувала її біль так гостро, немов він був моїм власним [...]. Її біль був найбільш реальним із того, що я будь-коли відчувала [426, с. 118]. Ірраціональне подається в романі як конструктивна сила, адже дух Флори допомагає Хетті вибудувати свою ідентичність: "Щось переформувало мене й повернуло мені здатність бачити" [426, с. 104]. У свою чергу, Флора у моменти скрути викликає Хетті на допомогу:

"Вона [Хетті] є моєю білою мотузкою [...]. Вона визволяє мене. Вона виводить мене до сонячного світла, до кольорів та шуму вулиці" [426, с. 130].

Як і у фіналі акройдівського "Гоксмора", у романі "У червоній кухні" відбувається своєрідна зустріч-злиття протагоністів минулого та теперішнього планів: "Я встала, непевна, на якому повітрі я балансувала, який вимір тримав мене, якою мірою я була щільною, а якою – розрідженою сукупністю атомів. [...] Я була прозорою й я танула; "Я" вже більше не існувало; "Я" було лише лінгвістичною умовністю, жодним різновидом істини. [...] Час був між нами тонким шаром, я могла бачити наскрізь" [426, с. 104-105]. Отже, минуле перестало бути, власне, минулим, злившись із теперішнім і створивши світ, в якому розчинились часові межі.

Подібне трансісторичне спілкування привидів і медіумів у своєрідний метафоричний спосіб відбиває живий діалог минулого й теперішнього у романі М. Робертс. Цей діалог є диспутом раціоналізму та містики, зіткненням двох протилежних позицій, який не вирішується на користь жодної зі сторін, а втім, якщо й не призводить до народження істини, то, принаймні, відкриває новий шлях до неї.

### **3.2. Політика написання історії**

Мистецтво помежів'я ХХ–ХХІ ст. в усіх своїх напрямках – архітектура, музика, кінематограф, скульптура, живопис і, звісно, література – асоціюється з різноманітними способами погляду в минуле. Найбільш поширеними серед них є ретрофітінг, свідоме повторювання, змішування або "циткування" попередніх стилів та структур, стикання фрагментів із вочевидь незіставних джерел тощо. Як відомо, оригінальність сучасного мистецтва подекуди полягає

саме в його неоригінальності. Таке неприйняття канонів, ієрархій, цілісних теорій є почасти політично вмотивованим: повторення та навмисна неоригінальність постають як форма незгоди, спосіб висловити незадоволення попередніми сталими звітами щодо історії та культури. Значною мірою це також є способом спростування офіційної історіографії, яка, схвалюючи одні версії історії, виключала інші.

Відтворення історії в історіографічному романі є політичною практикою настільки, наскільки являє собою спробу зруйнувати підґрунтя певної ідеологічної системи, що охоплює політичні структури та соціальні інституції. Історіографічний роман залучає, словами П. Стірнза (Peter Stearns), "модні протестні ідеології академічного світу – антирасизм та антисексизм" [цит. за 469, с. 167]. У цих випадках поетика історії поступається місцем політиці історії.

Англійський історіографічний роман відроджує виключені історії, і, таким чином, перерозташовуючи акценти, намагається відновити історичну справедливість. Особисте в історіографічному романі стає політичним, позаяк саме окремі індивідуальні історії, висувуючись на перший план, відхиляють єдиний канон і пропонують його суттєвий перегляд.

Відмова від традиційної канонічної історії відкриває перед історіографічним романістом можливості численних тлумачень минулого, однак, ця інтерпретаційна свобода, зрештою, знову-таки приходить до обмежень і практично зводиться до трьох альтернативних перспектив – расової, класової і гендерної. Як пише з цього приводу Г. Гіммельфарб: "Деконструюючи як "текст" минулого, так і "тексти" усіх попередніх історій, нові історії можуть створюватися згідно або расових/класових/гендерних інтересів їхніх творців, або – з політичними та ідеологічними уподобаннями, які

історики вважають такими, що узгоджуються з тими інтересами" [320, с. 168].

У свою чергу, А. Байєтт у роботі "Про історії та оповідання" звертає увагу на певну небезпеку, пов'язану з політизацією вивчення сучасної літератури в університетах: "Деякий час дослідження творчості сучасних авторів збігалися з сильною пристрасстю до різного роду політизації в академічному світі. Вивчалися насамперед романи, котрі якоюсь мірою могли стосуватися дискусії з приводу або "жіночого письма", або "фемінізму", або "постколоніальних студій", або "постмодернізму". Це все було яскравим, стимулюючим та цікавим. Але, за резонним зауваженням Джорджа Стайнера, створення програм курсів – а це є політичною діяльністю – відрізняється від створення канону. Канон (який не є незмінним) – це (на мою думку) те, що інші письменники прагнуть залишати життєздатним, продовжувати читати, незалежно від часу. Завжди існує побоювання, що гарні книжки можуть вислизнути крізь сітку програм або ж зникнути зі зміною політичних пріоритетів. Або залишитися непоміченими взагалі" [248, с. 2].

Політика історіографії корелює з проблемою історичної перспективи тією мірою, якою передбачає переоцінку історії з певних ідеологічних позицій, адже новий інтерпретаційний погляд часом може істотно розбалансувати рівновагу минулого та теперішнього. З одного боку, історична перспектива, безперечно, врівноважується, доповнюючись новими голосами й поглядами; але ж, з іншого боку, подібне перетворення минулого пов'язане з небезпекою упередженого, політично заангажованого зміщення акцентів на користь маргіналізованого.

Таким чином, деякі "політичні" аспекти англійського історіографічного роману, як-от історичний ревізіонізм, політична

коректність, вибір зумовлених ставленням до історії наративних стратегій, набувають полемічного звучання у зв'язку з проблемою історичної перспективи.

### 3.2.1. Історичний ревізіонізм

Вибудовування рівноважної історичної перспективи є процесом, який автор історіографічного роману має поновлювати від твору до твору, щоразу враховуючи політичні зміни та події, котрі відбулися й справили вплив на сучасний стан речей. Подібно до цього, невід'ємною частиною процесу історіографії є постійна ревізія історії.

Не маючи згоди щодо того, як найкраще пристосувати минуле до сучасного життя, культури й політики, історіографічні романісти, втім, одностайно визнають необхідність критичних переглядів та альтернативних інтерпретацій історії, переписуючи й руйнуючи офіційний канон. "Апокрифічна історія спростовує офіційну версію одним із двох способів: або *доповнює* історичні відомості, вимагаючи повернення загубленого чи прихованого, або ж *усуває* офіційну історію взагалі" [392, 90].

Особливе значення в англійському історіографічному романі надається відтворенню "темної сторони" історії та озвученню нечутних раніше голосів. Надання голосу забутому в історії стає головним принципом історичного ревізіонізму. Аналізуючи причини значного інтересу до історії з боку британських романістів останніх десятиліть ХХ ст., А. Байєтт зазначає: "Одним із дуже потужних імпульсів до написання історичних романів було політичне прагнення писати історії маргіналізованого, забутого, незадокументованого. У Британії це включало історії чорних і жінок, а також усю процвітаючу та блискучу культуру постколоніального роману" [248, с. 11].

Теоретично, історію можна переглядати з найрізноманітніших кутів зору й позицій, які розрізняють людей – релігійних, расових, національних, ідеологічних, етнічних, гендерних. Тим часом це намагання відновити справедливість по відношенню до однієї групи неодмінно призводитиме до маргіналізації іншої. "Якщо феміністичний історик може й має писати історію зі своєї перспективи та зі своєю метою, то чому ж чорний історик не може зробити те саме, навіть якщо така історія могла б "маргіналізувати" жінок? Або ж – історик, представник робітничого класу, який міг би маргіналізувати і жінок, і чорних (феміністичні історики критикували Е.П. Томпсона та інших соціальних істориків саме на цьому ґрунті)? Або ж – гомосексуальний історик, який може маргіналізувати гетеросексуалів? Під цим оглядом, чому б традиційному цілковито (чи частково) білому чоловікові-історикові не маргіналізувати (а його таки звинувачують у маргіналізованні) усі ці різновиди?" [320, с. 169]. Отже, проблема історичної перспективи в історіографічному романі набуває особливої виразності у ситуації, коли, з одного боку, необхідно актуалізувати сховане й відкинуте, але, з іншого боку, відхиляючи канонічне, не змістити баланс у бік акцентованого.

Крім того, подрібнення на окремі історії несе в собі небезпеку зведення історії до такої форми, коли вона може втратити свій фокус, зв'язність і, зрештою, смисл. Плюралізація та конкретизація історії виключає можливість існування загальної історії, спільної для всіх. Однак саме в цьому й полягає одна з визначальних рис сучасного історичного письма, яка найкраще виявляє себе в історіографічному романі, – відмова від універсальності й тотальності сумарної канонічної історії на користь відмінностей, роз'єднаності, полемічності, іронії й парадоксу окремих історій.

### 3.2.1.1. Ревізіоністська гра в романі Гарі Кунзру "Імпресіоніст"

Роман Г. Кунзру "Імпресіоніст" (*The Impressionist*, 2002) є ревізіоністським історіографічним романом: твір пропонує перегляд британської історії 1-ї пол. ХХ ст. з усіх основних "маргінальних" перспектив – соціальної, расової, класової, гендерної. Та водночас, на відміну від більшості творів такого типу, "Імпресіоніст", виводячи на поверхню приховане та озвучуючи замовчуване, залишає практично на своєму місці й те, що знаходилося у центрі.

У першому реченні твору автор встановлює історичну дистанцію – історія протагоніста починається "одного дня, через три роки після початку нового [ХХ] століття" [358, с. 3]. Цього дня, неподалік Агри, індійська дівчина та британський фахівець з лісівництва випадково зустрілися у печері й зачали дитину, яку жодному з батьків надалі не судитиметься побачити. Від моменту свого зачаття – у сезон дощів під час несамовитої повені – центральний персонаж роману Кунзру назавжди залишатиметься позбавленим "твердого статусу", рідка речовина його життя тектиме своїми примхливими шляхами, непідвладна волі господаря. Розпочавшись в Індії, події розгортаються в едвардіанській Англії, у Парижі та завершуються у роки після Першої світової в африканській пустелі. Від індійських борделів до англійських привілейованих шкіл, від Оксфорду до віддаленого поселення африканського племені фоце – шляхи героя пролягають плутаними історичними стежками.

Сім частин роману оповідають про сім різних перевтілень персонажа, причому перевтілень настільки радикальних, що складається враження, ніби у фокусі кожної частини різні протагоністи. Персонаж-імпресіоніст із "атрофованою важливою здібністю, яка секретує індивідуальність навколо певного первісного

зерна" [358, с. 65], монтує своє життя, як мозаїку-пазл, з окремих фрагментів, що є в його розпорядженні. Ця мозаїка складається в різні образи з різними іменами, але, кінець-кінцем, втрачає будь-які визначені обриси.

Наратор повсякчас тримає протагоніста на відстані витягнутої руки. Другорядні дійові особи подекуди виписані набагато виразніше, аніж центральний персонаж, який залишається "без обличчя"<sup>1</sup>. Він – дзеркало, що дає відображення інших історій. Герой є свого роду шкалою, нулем, по відношенню до якого вимірюються ті, хто його оточує, й події, що відбуваються навколо. Саме тому він не викликає виразних емоцій, на кшталт співчуття або антипатії. "Структура книжки є фрагментарною, та позаяк герой здебільшого знаходиться у владі обставин, результатом є пікареска без пікаро – крутія, необхідного каталізатора дії. Пран Нат є найпомірнішим різновидом опортуніста; коли він, нарешті, здобуває привілейовану ідентичність, це не є результатом якихось підступних махінацій у стилі "Талановитого містера Ріплі". Він просто займає вакансію, котра несподівано з'являється" [387].

Парадокс, на якому в ревізійністському романі Кунзру ґрунтується баланс "нових" та "старих" голосів, полягає в тому, що протагоніст – маргінал безвідносно до певного центру. "Якщо герой "Імпресіоніста" порожній, попри всі його різноманітні намагання асимілюватися, то це не через те, що він є копією, а тому, що він копіює людей, які вже самі є порожніми" [387]. Потрапивши до "центру", герой-маргінал "скрізь знаходить оригінали копій, з якими він виріс", але то є не більш як "абсурдність Британської Індії, котрій природне середовище повернуло сенс" [358, с. 299].

---

<sup>1</sup> Так перекладено назву роману російською мовою [132].

У короткі інтервали між своїми перевтіленнями Пран-Рухсана-Роберт-Боббі-Джонатан – це *tabula rasa*. Він не тільки не набуває, а й мовби щоразу начисто стирає усі ознаки минулого досвіду – його кожна нова особистість не зберігає жодних слідів попередньої. У цьому відношенні, персонаж роману "Імпресіоніст" є як сама історія, котра не дає уроків та не є причинно-наслідковим ланцюгом подій. У той же час, історія життя Імпресіоніста є своєрідним карикатурним відбитком застиглого "шкільного" розуміння історичного процесу, іронічно відтвореного у романі: "У сонній класній кімнаті містера Фокса, курця люльки та недільного живописця, історія стосувалася не стільки змін, скільки одвічного повторювання. Школярі навчалися простежувати долю свого острову по низці благочестивих мальовничих картин, діамантових моментів, що розкривають сутність, принципи, аксіоми, виведені з раси та крові. Від Дрейка, що опустився на коліна перед Єлизаветою, до зібрання на луці Раннімед, від Вольфа у Квебеці до коронації Вікторії як імператриці Індії, минуле зображене як неясний обрис якихось великих та нецікавих сил, що набуває ясності лише у певні моменти, коли він миттєво застигає у нерухомих композиціях сяючих облич та розкішного драпірування" [358, с. 315-316].

Протагоніст роману Кунзру втілює також і сам концепт історичного ревізйонізму, ґрунтом якого є як створення наново, так і наповнення старої форми новими історіями. Окрім того, персонаж "Імпресіоніста" уособлює й історіографію – тією мірою, якою процес написання історії стосується містифікації, створення історій, змішання факту й вимислу.

Щодо поєднання реального й вигаданого у романі Г. Кунзру, виразна у більшості історіографічних романів складна взаємодія фактуального та фікціонального в "Імпресіоністі" є практично не

помітною, оскільки автор не стикає факти й вимисел між собою, фантазія й серйозне історичне дослідження йдуть поруч, майже не модифікуючи одне одного.

Таким же чином історична уява Кунзру супутня з уявою літературною – історія англійської літератури є у творі цариною, суміжною з індійською історією. "Кунзру стежить за пригодами свого героя оком, яке настільки тонко підмічає дикунські безглуздісті імперії, що йому, напевне, позаздрив би сам Івлін Во. До того ж говорячи про впливи, сексуально самотня пара вже не може просто оглядати печери в Індії, не наштовхнувшись на привид Е.М. Форстера, чия "Подорож до Індії" виявляється саме такою перечіпкою у ґрунті" [352]. Напевне, найвиразнішими є алюзії до Р. Кіплінга, і не тільки до роману "Кім", слова з якого слугують епіграфом до "Імпресіоніста". Кунзру іронічно перетворює й, у певному сенсі, інвертує також і ранні оповідання англійського класика. Героїв обох авторів приваблює світ, що знаходиться по інший бік расового кордону. Однак якщо в Кіплінга білий європеець, вивчивши мову й перевдягнувшись у індійський одяг, робить романтично піднесену спробу асимілюватися у чужому туземному світі, то персонаж Кунзру, так само вивчивши англійську й перевдягнувшись в англійський одяг, має частково цинічний, частково зумовлений потребою виживання, але загалом – прагматично вмотивований намір влаштуватися в туземному західному світі. Вхід до цього "білого світу" виявляється надивовижу легким: "Вони чують вимову, бачать обличчя й комплект одягу та з'єднують це в особистість" [358, с. 245].

Гібридність персонажа та здатність з легкістю перетинати кордони знаходяться у постійному конфлікті з його прагненням до певного сталого ладу. Герой "Імпресіоніста" – напівкровка у

суспільстві, яке вимагає чіткої категоризації. Директор закритої школи, в якій навчається Джонатан говорить про усю небезпеку "перехресного запилення": "Хоча бджоли у наших садах переносять пилок неперемінливо з квітки на квітку, ми все ж не знаходимо схрещень між жоржиною та дельфініумом або між геранню та горечавкою. Чому? Тому що їхня сутнісна природа є відмінною. Подібне до квітів, відбувається й з хлопчиками. Кожен хлопець має свою сутнісну природу, а вашою, містере Бріджмене, є природа історична. Звісно ж, як спостерігачі творення ми повинні схвально оцінювати ці розмежування. Якби їх не було, квіти б втратили свою ідентичність у гібридній масі та природа була б у безнадійному безладі" [358, с. 310].

Усупереч цій теорії, "історична природа" персонажа сполучається з його гібридністю. Специфічною відзнакою героя є бліда шкіра, що, з одного боку, робить його маргіналом в Індії, а, з іншого боку, слугує перепусткою до "білого світу". Імпресіоніст скидає одну шкіру й користується перевагами іншої. Колір – найвиразніша і чи не єдина зовнішня ознака – змінює своє значення, залежно від метаморфоз персонажа й від контекстів, у яких розцінюється або з позначкою "плюс", або з позначкою "мінус". Герой по черзі користується перевагами однієї – або світлої (англійської), або темної (індійської) – частини своєї крові та страждає через іншу. У цьому відношенні, іронічно промовистим є антропонім Бріджмен (Bridgeman: чоловік-міст, чоловік, який з'єднує) – прізвище персонажа від п'ятої частини твору. Так, змінюючи "плюс" і "мінус", постійно повторюючи примхливу гру світла й тіні, роман Гарі Кунзру немов би грає в історичний ревізіонізм.

На певному етапі історії персонажа ця гра залучає його гендерну ідентичність: Пран перетворюється у напівчоловіка-

напівжінку на ім'я Рухсана. Така метаморфоза вкотре увиразнює амбівалентну природу протагоніста. Поза тим, Рухсана є очевидною метафорою абсурдної гібридності Британської Індії. Під цим оглядом, нетривка двоїстість персонажа унаочнює моральну та політичну хиткість колоніальної структури.

Протагоніст "Імпресіоніста", по суті, є втіленням таких ключових ідей постколоніальної теорії Гомі Бгабга, як гібридність, мімікрія, амбівалентність, – тобто понять, що описують способи опору колонізованих владі колонізатора. Водночас роман відтворює історію та, зокрема, "англійськість" не стільки з постколоніальної точки зору, скільки з позиції стороннього, "імпресіоніста", котрий не має визначеного погляду. Важливо, що у творі однаково критично зображено як британських урядовців, так і індійських правителів того часу.

Остання частина є останнім з багатьох парадоксів роману. Відправившись до Африки з науковою антропологічною експедицією, персонаж потрапляє до рук тамтешніх аборигенів, які проводять над ним жорстокий ритуал вигнання "європейського духу". У результаті, герой повністю втрачає свідомість самого себе, перетворившись у примарну постать подорожнього без цілі та імені. Він стає чистою метафорою особистості у вічному пошуку своєї ідентичності. Герой роману Кунзру так і не знаходить себе.

Ревізіоністський роман "Імпресіоніст" містить свого роду протест без протесту. Центральний персонаж є маргіналом від перших сторінок, що розповідають про його зачаття, аж до моторошного фіналу твору. Однак цей новий голос залишається безособовим та його поява, по суті, нічого не змінює.

Особливістю "Імпресіоніста", рисою, що відрізняє цей твір від інших ревізіоністських історіографічних романів, є знайдена автором

специфічна форма, яка дає можливість, без відчутної дискримінації центрального, змістити з нього акценти в бік маргінального. Таким чином, Кунзру створює апокрифічну історію та водночас іронічно спростовує її – історію не можна переписати наново, постколоніальний стан для автора "Імпресіоніста" є точкою без зворотного шляху. "Попри те, що європейські духи вигнані у зовнішні землі й прашури знову вийшли, аби вести жінок у танці, здається, що рана у часі не загоїлась та все ще є старі часи й нові. Мудрі вказують на те, що небо понад Спиною Ящірки й досі вкрито білими плямами хмар, а дикі собаки й досі кличуть одне одного вночі. Подібні речі є свідченнями безперервності. А втім, зміни, здається, охопили усе, навіть собак та хмари. Можливо, час є чимось, що, одного разу розбившись, уже не з'єднається знову" [358, с. 479].

### **3.2.1.2. "Андеграундна" історія в романі Міка Джексона "Підземна людина"**

Проблема історичного ревізйонізму отримує доволі оригінальну інтерпретацію в романі Міка Джексона "Підземна людина" (*The Underground Man*, 1997).

У фокусі роману – історія реальної історичної особистості – Вільяма Джона Кавендіша Бентінк-Скотта, п'ятого Герцога Портлендського (1800–1879), дивака-відлюдника, який уславився тим, що збудував розгалужену мережу підземних тунелів навколо свого маєтку Вельбек-Еббі в графстві Ноттінгемшир. Письменник детально відтворює події останнього року життя Герцога, хоча дозволяє собі чимало вільних інтерпретацій та навмисних фальсифікацій "справжньої" історії, зокрема, щодо останніх днів життя та обставин смерті історичного персонажа.

Автор "Підземної людини" грає з надійністю факту та оманливістю вимислу, подекуди підмінюючи одне іншим. Приміром, навівши хибну дату народження Герцога – 12 березня 1828 року<sup>1</sup>, – письменник, водночас, зберігає історичну достовірність стосовно такої деталі, як день тижня: і 12-го березня 1828 року, і 17-го вересня 1800 року (реальна дата народження п'ятого Герцога Портлендського) була середа.

На противагу історичним романістам, які нерідко застерігають, що їхній твір почасти є вимислом, Мік Джексон у передмові до роману зауважує: "Деякі імена персонажів, переважна частина географії, дійсно деякі з найбільш дивних деталей у книзі є справжніми" [336, с. vi]. Отже, у той час як автори історичних романів підкреслювали фікціональний вимір їхніх творів як домінуючий, автор історіографічного роману наголошує на наявності в його творі певної міри історичної достовірності. При цьому саме фактуальна частина його історії виглядає найменш правдоподібно.

Історіографічний роман М. Джексона є подібним до камери-обскури, котра так зачаровує Герцога, приваблюючи, насамперед, "живим", рухливим зображенням, відтворенням світу в русі: "Те, що ми бачимо, повідомила наша провідниця, неначе щоб заспокоїти нас, – не нерухоме, а живе зображення зовнішнього світу". І ми стояли там, у череві дихаючої Камери, і ціле місто вливалось в нас крізь єдиний промінь світла. І все ж зображення, котре він нам приносив, у жодному разі не було замороженим, проте настільки живим й справжнім, наскільки це можливо" [336, с. 204–205].

Історичні факти у "Підземній людині" наводяться мовби у дужках. Приміром, насправді у дужках в оповідь втручається

---

<sup>1</sup> Щоправда ця дата в романі подається як вгадана хворим хлопчиком-віщунном і не підтверджується самим Герцогом [336, с. 176].

історична алюзія – згадка про дядька Леонарда, який був "певною мірою військовим" та "загинув під Балаклавою у 54-му – кінь хвицнув у голову" [336, с. 9]. Значна історична подія, Кримська війна, щойно вималювавшись, одразу зникає. Подібне зменшення масштабу є типовим способом репрезентації історії у романі. Поза тим, цей прийом допомагає письменникові уникнути шаблонних інтерпретацій та звичних моделей.

Важливим для розуміння своєрідності відтворення історії у романі М. Джексона є символічний образ старовинного голландського бюро в кабінеті Герцога, яке раніше належало його батькові, а до цього – його дідусеві. Вражаюче красиве зовні, воно містить численні потаємні шухлядки та відділення всередині. "Усе бюро зрешечене схованками, котрі видають себе лише при дуже близькому знайомстві. Слід правильно вибрати, на яку панель натиснути або яку засувку повернути, щоб відкрився відсік, що вертиться. Висуньте горішню шухляду до кінця й відкриється інша шухляда. [...] Усе бюро – величезний вулик потаємних містечок, які рідко бачать боже світло. А втім, з такою-то кількістю затишних місць, я хотів би мати якнайбільше цінностей, що їх потрібно ховати. Кілька давніх монет, кілька приватних листів та документів розтикані де-не-де, але більше заради гри в таємницю, ніж за вимогою необхідності" [336, с. 86]. Бюро, сидячи за яким Герцог робить свої записи, вподібнюється самій історії, сповненій численними загадками – як справжніми, так і вигаданими заради "гри в таємницю".

Історія п'ятого Герцога Портлендського викладається переважно у формі щоденникових записів, які чергуються зі "звітами" ("accounts") слуг, найманих працівників, місцевих мешканців та інших другорядних персонажів. Очевидно, що всі вони виступають зі свідченнями на судовому процесі, таким чином, початок роману вже

містить натяк на драматичну розв'язку історії. Попри те, що вже саме слово "account" імплікує певну надійність документа, усі ці "свідчення" є не більш як суб'єктивними судженнями, суперечливими варіантами історії. Вони не вкладаються в єдиний образ, натомість породжують скептицизм щодо їхніх джерел та змушують сумніватися в надійності оповідачів.

Одним із прикладів такого "звіту" є невеликий розділ "Свідчення місцевої мешканки" [336, с. 113]. У свідченнях цього "живого очевидця" Герцог вимальовується як потворне чудовисько, котре ховається під землею.

Прямо протилежним є звіт містера Берда, головного проектувальника тунелів: "Як вам відомо, є чимало різноманітних історій про зовнішність Герцога – що він жахливий каліка й на нього лячно дивитись. Але ті люди, котрі розповідають подібні байки, просто любляють пускати чутки. [...] Боюся, що будівництво тунелів лише підтвердило всі ці божевільні історії. Коли людина поводить ся екстравагантно, ховається від людей, вони, як правило, дають волю уяві. Скінчилось тим, що з нього зробили справжнє чудовисько, але це всього лише їхні фантазії" [336, с. 17–18].

Не більш надійними є записи, зроблені самим Герцогом у формі щоденних "звітів". Вони переважно стосуються речей таких суб'єктивних, як сновидіння, фантазії, спогади й переживання. Окрім того, хибні інтерпретації подій, численні свідомі та несвідомі викривлення стають очевидним щоразу, коли в історіях Герцога з'являються інші люди, описуються їхні вчинки, викладаються їхні судження.

Так чи інакше, образ Герцога поступово окреслюється з цих історій: про віслюків та парасолі, що ними Його Світлість наказав спорядити всіх робітників; про собаку, якому Герцог запропонував

прилаштувати на спину сідло, аби возити верхи онуку єгеря; про ритуал привітання "пані сороки" та спеціальний цвинтар для коней; про простирадла, які потрібно випрати від поганих сновидінь й меланхолії; про те, як Герцог заблукав у лісі й біг наввипередки з місяцем, про його задум прикрасити ворітниці біля в'їздів до тунелів не традиційними грецькою вазою або ж обеліском, а кам'яною цибулею та цвітною капустою, про те, як, прогулюючись тунелями, він співав дуєтом зі своєю луною, наповнюючи підземелля хором голосів – "провідна партія та партія альт, дискант та глибокий із придыхом бас" [336, с. 90]. Виокремлюється з цих історій розповідь Герцога про кохання до співачки Фанні Аделаїди, котра розбила його серце, а на згадку подарувала золотий годинник (згадаємо подібний символ в романі Грема Свіфта "Відтоді й назавжди"), який "вимірює неквапливий поступ десятиліть відтоді, як Фанні Аделаїда відхилила мою руку та зійшла в землю через зіпсований шматок риби" [336, с. 53].

Розмірковуючи про цілком самостійне життя всіх історій, Герцог робить спробу певним чином систематизувати закономірності їхнього розвитку та вільного руху: "Я спробував накреслити карту, що на ній можна прокласти маршрут якого-небудь цікавого повідомлення. Беручи за приклад свою хворобу, я почав із того, що написав ім'я міс Вітл з одного краю, а преподобного Меллора – з іншого. Я припустив, що потрібно двоє або троє осіб між ними, які б несвідомо слугували східцями для новин. Та не встиг я помилуватися своєю маленькою схемою й порадіти тому, що все, виявляється просто, як мені спало на думку, що дві або три безіменні персони між любою міс Вітл та Меллором навряд чи розповіли свою історію лише один раз. Ні, якщо історія хоча б трохи є вартою переповідання, її повторюватимуть й дюжину разів. і ось кожна лінія на моїй

невигадливій карті несподівано перетворюється на дванадцять та вони розбігаються в усіх напрямках. І звичайно, кожен з дванадцятьох, що почули історію, може передати її іншій дюжині. Чутка котиться, намотуючи нові лінії, і в результаті стає цілим мотком мотузки. [...] Згодом я подумав, а чи не краще представити все це у вигляді генеалогічного древа. Угорі сторінки мають бути імена пари, яка вперше поділилася цією історією (або, так би мовити, зачала її), а унизу розгорнутим віялом слід розмістити імена численних поколінь нащадків. Як у будь-якій родині, напевно, риси нових поколінь історії матимуть деяку, та аж ніяк не повну, схожість з рисами перших. [...] [336, с. 110].

Часом Його Світлості також спадало на думку виготовити мапу шляху, що його проходить звичайний лист: "Крізь яку кількість рук має пройти конверт відтоді, як він вперше падає у поштову скриньку аж доки він приземлиться на килимок біля дверей. Безперечно, на шляху лист має провести чимало стомливих годин у різноманітних лантухах та купах. Загалом, слід гадати, це не настільки цікаво. Але так чудово, коли тебе нарешті відсортують та спрямують прямо в торбину листоноші. Як чудово, коли тебе відкриють й прочитають!" [336, с. 110–111]. По суті, Герцог метафорично описує два різних, проте однаково ненадійних і суб'єктивних варіанти розвитку історій – розповідний та письмово задокументований.

Автор "Підземної людини" скептично ставиться до можливості створення єдиної, зв'язної й цілісної історії із роз'єднаних різноманітних частин, із сукупності окремих історій. Розглядаючи "спеціальну колекцію" людських органів у склянках на факультеті анатомії в Единбурзькому університеті, Герцог задається питанням: "А чи не можна взяти всі ці мариновані шматочки та відновити їхній союз? Відтворити з цих бідолашних, незіставних частин єдиний

тендітний, але діючий людський організм? Та відповідь була надто очевидною. Ні, певна річ, це неможливо. Надто довго він був розібраним на частини. Якщо знов його скласти до купи, він просто позбудеться смислу. В решті-решт, у ньому буде забагато оцту" [336, с. 213–214].

Достовірність об'єктивних історичних свідчень та фактів навряд чи є більш переконливою, ніж достовірність суб'єктивних історій. Один із персонажів роману, преподобний Меллор, археолог-аматор, знайшовши у місцевій печері купу різноманітних кісток, висуває досить вільні припущення щодо їх походження. Меллор пояснює свій підхід наступним чином: "Ви не уявляєте, Ваша Світлість, наскільки багато з того, що ми звично називаємо "історичними фактами", насправді є не більш, як домислами. Через тисячу років якийсь хлопець знайде певний малюнок із наших днів. Можливо, він навіть миттєво визначить, що це за малюнок. Та щойно він підійде до питання про його призначення... ось тут-то, погодьтесь, не важко й загубитися в здогадках [336, с. 152]. Та коли преподобний подає Герцогу чергову кістку, переконуючи, що та належить саме "шерстистому носорогові", у Його Світлості виникає сумнів: "Із прикрістю маю зауважити, що цієї миті археологи дещо впали в моїх очах. Такою мірою, що я замислився, чи не могли б і ми з місіс Пледжер, за допомоги однієї-двох книжок, виявитися не меншими знавцями археології, аніж сам Меллор" [336, с. 154].

Своєрідний тон, одразу на початку роману, завдає багатосемантична метафора, яку, зокрема, можна витлумачити, пов'язавши її з проблемами історіографії та сутністю історичного процесу. Герцог замислюється, яким чином на дереві з'являються квіти й плоди, намагаючись досягнути цей містичний механізм перетворення: "Не уявляю, як працює яблуня. Мені ніколи не

збагнути механізму, що схований під її корою. Але, як завжди, Уява вже прагне прикрити лакуну Незнання. Коріння дерева, як мені здається, грають основну роль – якимсь чином добуваючи з землі її родючість. Я бачу, як ці соки землі повільно підіймаються по стовбуру й нагнітаються у кожен гілку. Звісно, до цього причетні сонце з дощем, так чи інакше, їхнє тепло та волога необхідні для спорудження дерева. Та як об'єднуються сонце, Дощ та родючість землі, аби виробити а) досконалу квітку, а потім б) маленький зародок яблука – ось це залишається для мене загадкою. [...] У цьому процесі зрозумілим є початок, середина та кінець, однак, чимало питань лишаються без відповіді. Приміром, хто навчив дерево трюку з яблуками? Та... звідки береться фруктовий запах?" [336, с. 1, 2].

Це дерево із його внутрішніми процесами можна співвіднести як із самою історією, так і з намаганнями історіографів осмислити її сутність й відтворити особливості її перебігу. Питання, які ставлять історіографи, є сутньо подібними до тих, що бентежать Герцога, – яким чином створюється історія, яким є її механізм, які сили залучені в процесі і завдяки чому виникає "плід". Подібно до процесів, що відбуваються всередині дерева, певні закономірності визначають і процес історичний. Та чи усе в цьому процесі можна пояснити суто логічно й згідно усталеної системи пізнання?

Поза тим, ці питання, які звучать на першій сторінці роману, метафорично суголосять основній проблематиці твору, герою якого шукає сенс життя й виправдання свого існування. Прагнення осягнути сутність речей, зазирнути вглиб світобудови, зрозуміти принцип роботи її механізмів Герцог реалізує, намагаючись зазирнути вглиб самої Землі, природи, людини, себе самого у цілком буквальному сенсі, адже понад усе його цікавить механізм роботи власного організму.

Він надзвичайно радіє, побачивши на карті місцевості свій маєток – це "зафіксоване" підтвердження його існування. І також "почувається підбадьореним" [336, с. 89], занотувавши свої міркування про коротку траєкторію людського життя, подібну до тієї, що її окреслює риба, яка несподівано на мить вистрибнула з води.

Без жодної практичної мети п'ятий Герцог Портлендський прориває підземні ходи в усіх напрямках від свого маєтку. Пошук відповіді на питання про смисл та призначення цих тунелів знову-таки приводить до ширшого питання про сенс життя: "Я не створив жодного витвору мистецтва. Я нічого не винайшов, нічого не відкрив. Не можна сказати, що я згайнував землю та статок, які отримав у спадок, та все ж таки вони не були використані так плідно, як могли б. І хоча я й збудував кілька будинків для старих та сільську лікарню неподалік Белфа, по моїй смерті не буде ані пам'ятника на мою честь, ані повсюдного голосіння. Я навіть не зміг одружитися з жінкою, яку кохав – трюк, що вдається більшості чоловіків. [...] За такого стану справ мене запам'ятають, як Герцога, котрий побудував тунелі й належав сам собі. В інших відношеннях забути мене вкрай просто – я лише половина людини [336, с. 116].

Прагнення залишити пам'ять по собі спонукає персонажа роману М. Джексона до вивчення, у свою чергу, власної пам'яті: "Я помітив, що, коли непокоюся, то схильний відправлятись на пошуки минулого. Гадаю, ця територія – більш надійна та безпечна – знайома мені набагато краще" [336, с. 117].

Герцога болісно вражає зустріч із колишнім садівником містером Сноу, котрий після інсульту втратив пам'ять. Розмірковуючи про цю подію, Його Світлість доходить висновку, що саме в пам'яті й у минулому криється сутність та сенс життя: "Досвід нашого життя надійно схований у сейфі нашої пам'яті. Саме тут ми

тримаємо наше минуле. І не враховуючи поодиноких сувенірів, в нас немає нічого, окрім цих архівних записів про скромні успіхи та приголомшуючі поразки нашого життя, про тих, кого ми любили, і (якщо нам пощастило) про тих, хто любив нас у відповідь. Єдине, що надає нам упевненості в добре проведеному житті – чи взагалі проведеному хоч якось, якщо вже на те пішло, – це свідчення, яке ми дбайливо зберігаємо в Пам'яті на великих скрижалях нашої свідомості. [...] Позбувшись пам'яті, ми позбуваємось самих себе. Без нашої історії нас знищено. Ми в змозі ходити, говорити, їсти, спати, але насправді ми ніхто" [336, с. 31–32].

Випробовуючи тунельні шляхи, Герцог робить численні кола по тунелях у своєму екіпажі. На великій швидкості він нічого не чує через стукіт копит, нічого не бачить у темряві, окрім спалахів світла з наземних люків, які дратівливо мерехтять, і навіть світло в кінці тунелю лякає та засліплює коней. Із такою ж небезпечною швидкістю, у такій самій темряві, персонаж роману М. Джексона вирушає в подорож у минуле по заплутаним часовим тунелям своєї пам'яті.

Герцога нав'язливо переслідують неясні спогади з дитинства, які певним чином перетворюються на фантомний образ хлопчика, котрий постійно супроводжує персонажа. Намагаючись розкрити загадку, що її ставить власна пам'ять, зрозуміти значення повторюваних образів минулого, Його Світлість нарешті реконструює чітку картину давньої трагедії – хлопчик-фантом, чию присутність поруч Герцог повсякчас відчуває, виявляється його братом-близнюком, що потонув під час припливу багато років тому.

Вивчаючи минуле, Герцог обстежує власний маєток. Він постійно губиться, блукаючи у лабіринті кімнат, а одного разу йому так і не вдається відшукати вихід із будинку. Замкненість простору

обумовлює відчуття замкненості свідомості, та водночас викликає прагнення вийти назовні, хоча б "на мить позбутися обтяжливої необхідності населяти самих себе" [336, с. 143].

Під час невеликої екскурсії будинком, Герцог збирає деякі артефакти, різноманітні предмети, що колись належали його предкам. Серед цих "історичних свідчень" – випадкових речей, зібраних до купи: "карта Сандерсона, записка Піка, людина з "Лікування в Давньому Китаї", "Анатомія" Грея (а також різноманітні інші книжки), заводна мавпочка, батьківська трубка у формі чобота" [336, с. 166].

Та найголовнішим артефактом є порцелянова "голова містера Фаулера", на якій прокреслена френологічна схема. Цей предмет надихає Герцога шукати детальнішу інформацію щодо френології. А згодом захоплення цим вченням приводить Його Світлість до Единбурзького університету, де від експерта в галузі френології, професора Банністера, він дізнається про трепанацію – хірургічну процедуру, що її, за словами Банністера, проводили у Бразилії первісні племена з метою звільнити людину від злих духів. Їдучи з Единбургу, Герцог прихоплює з собою набір для трепанації, що належав професорові.

По поверненні додому, він власноруч просвердлює дірку у своєму черепі. "Жахлива роздвоєність життя, нав'язана мені плоттю, – ось що сталося з часом – обтяжує мене. Все, чого я хочу, – це впустити трохи світла. Випустити хоча б частину себе назовні. [] Я пройшов! Я відкоркував себе! Нарешті зміг зламати цю стіну, що відмежовувала мене від зовнішнього світу" [336, с. 239, 243].

П'ятого Герцога Портлендського в романі Міка Джексона з рушниць вбиває єгер, помилково прийнявши за якогось монстра. Остання фраза твору: "Лежить серед листя звичайна людина, тільки-

но лиса та гола та з величезною діркою у грудях, там, куди я вистрілив" [336, с. 260].

Отже, історія "підземної людини" – це історія англійського заможного аристократа, білого чоловіка, англосакса. Водночас це й "андеграундна" історія<sup>1</sup>, історія аутсайдера, ексцентрика, суспільного маргінала. Це історія *Інакшого*, не схожого на всіх, а тому дивакуватого, абсурдного, незрозумілого. Джексон використовує ту перспективу, що протягом тривалого часу домінувала в історіографії – т.зв. WASP (White Anglo Saxon Protestant). Узявши за основу шаблон, який, здавалось, цілком вичерпав себе, письменник відкриває новий ракурс старої моделі.

### 3.2.2. Проблема політичної коректності

Час бурхливого розвитку англійського історіографічного роману – 1980-90-ті роки – збігається з періодом розповсюдження політичної коректності, тобто нової політики щодо гендерної, класової, расової, сексуальної орієнтації, релігійних поглядів, ідеологічних переконань тощо; політики, спрямованої на захист різномірних меншин: жертв соціальної, статевої, етнічної дискримінації, людей із обмеженими фізичними й розумовими можливостями, ізгоїв суспільства й маргіналів історії. Досить швидко політична коректність стає загальноприйнятною та з впливової тенденції перетворюється на обов'язкову позицію. У мистецтві це зумовлює перевагу, що надається відтворенню знехтуваного, забутого, периферійного. Політкоректність накладає на письменника певні зобов'язання, визначає вибір стратегій, зокрема, наративних точок зору.

---

<sup>1</sup> Зауважимо назву роману англійською – "The Underground Man".

Невід'ємний атрибут історичного ревізйонізму, політична коректність в усіх своїх різновидах знайшла вираз в історіографічному романі та, певним чином, трансформувала його, ставши необхідною умовою відтворення історичних подій. Як результат такої трансформації історична перспектива, набувши коректності політичної, зіткнулася з небезпекою втратити коректність, власне, історичну. Отже, в історіографічному романі проблема політичної коректності, у широкому сенсі, є проблемою політично коректної історичної перспективи.

Окрім того, збіг розквіту жанру історіографічного роману з часом поширення політкоректності обумовлює питання: чи це розповсюдження політичної коректності уможливило виникнення творів, які переосмислюють історію з огляду на замовчуване та дискриміноване, або ж, навпаки, ревізйоністські історіографічні романи з'явилися на догоду впливовій ідеологічній тенденції?

З етичних, ідеологічних, та, імовірно, комерційних міркувань у романі традиційному – приміром, вікторіанському, націленому переважно на середній клас, – детальне зображення життя представників знехтуваних меншин було практично неможливим. Сьогодні письменник є вільним від цензури, проте зараз спостерігаємо іншу крайність: колишня неприродно надмірна стриманість підмінюється у сучасній літературі настільки ж подекуди штучно надмірною відвертістю.

Приміром, відтворення гомосексуальних стосунків і часом надто деталізовані описи насамперед їхнього фізіологічного аспекту, можна знайти в переважній більшості історіографічних романів. Для прикладу, "Шовковична імперія" Ф. Геншера, за словами Р. Чарльза (Ron Charles), є "скарбницею стереотипів про геїв, від огидного самому собі гомосексуаліста до гомосексуаліста-садиста, та, на

завершення колекції, гомосексуаліста-педофіла" [254]. Численні сцени безладних статевих зв'язків бісексуального центрального персонажа містять романи "Око у дверях" та "Дорога привидів" П. Баркер. Схожий проміскуїтет та гомосексуальна педофілія в "Імпресіоністі" Г. Кунзру; гомосексуальні, бісексуальні, сексуально нерозбірливі зв'язки – у "Мастері Джорджі" Б. Бейнбрідж; лесбійське кохання – у А. Байєтт "Володіти"; сексуальне насильство в "Англійських пасажирів" М. Ніла; а також інцест у романах "Земля води" Г. Свіфта, М. Робертс "У червоній кімнаті", "Квінканкс" Ч. Паллісера.

Перевага, яку мають раніше замовчувані та тепер політкоректно репрезентовані аспекти життя та історії, є очевидною, однак, далеко не завжди історично мотивованою. Поза тим, подібна перевага, врешті-решт, призводить до результату прямо протилежного від очікуваного, оскільки, переносячи маргінальне до центру, перетворюючи специфічне на норму, політкоректність подекуди сприяє тривіалізації та стиранню саме тих особливостей, які визначають ідентичність групи.

Природа протестної ідеології помежів'я ХХ–ХХІ ст. істотно відрізняється від, для порівняння, принципово новаторського, революційного протесту попереднього порубіжжя століть. Ця відмінність значною мірою зумовлена, ефектом повторення – характерною ознакою постмодерної доби. Як пояснює Ю. Габермас, постмодернізм привласнює інновації модернізму, повторюючи його "дії та рухи" [190, с. 44]. Якщо модерністська альтернативна ідеологія та новаторські експерименти були спрямовані *проти* очікувань та звичок читацького загалу, *проти* розрахунку на популярність, то повторення протестної практики нині автоматично призводить до нівелювання її безпрецедентного й радикального характеру, а крім

того, часто відповідає читацьким очікуванням та смакам. Іншими словами, учорашні скандали є сьогоднішніми звичаями. Тож, намагання озвучити замовчуване, показати приховане, зробити маргінальне центральним сьогодні є не стільки нонконформістським "проти", скільки конформістським уклоном новітній ідеології та етиці, а також і запорукою комерційного успіху твору.

За доби політичної коректності, наративні голоси суспільних маргіналів цілком виправдовують читацькі очікування. Спроби встановити справедливість в історії, виправити помилки минулого, спокутувати гріхи в епоху політкоректності є, нехай навіть і постійно повторюваним, проте ідеальним проектом, приреченим на успіх. Альтернативні точки зору – гомосексуаліста, жебрака, слуги, повії, аборигена, позашлюбної дитини, божевільного, убивці тощо – є, радше, модними, аніж принципово новими та критично опозиційними. Даниною моді можна пояснити й найбільшу з усіх "популярність" такого різновиду політичної коректності, як коректність стосовно сексуальної орієнтації. У таких випадках історична перспектива в історіографічних романах нерідко втрачає баланс, перетворюючи минуле на догоду вимогам теперішнього часу.

Повторюючись від одного роману до іншого, вже втративши свою викривальну та новаторську гостроту, політкоректна перспектива стає передбачуваною і, з естетичної точки зору, сьогодні навряд чи може претендувати на оригінальність. Крім того, перетворившись на "політкоректність заради політкоректності", не спонукаючи до аналізу проблемних питань, ця ідеологічна тенденція, іноді парадоксальним чином, перешкоджає включенню в історіографічний роман серйозного й актуального політичного виміру, а також, зумовлює небезпеку порушення рівноваги історичної перспективи.

### 3.2.3. Пародія та пастиш: ідеологічний аспект

Відродження загублених голосів минулого як спроба "врівноважити" історію в історіографічному романі пов'язане не лише з політкоректністю. Ця практика є також органічною частиною загального постмодерного захоплення переробкою текстів. Від останніх декад ХХ ст. в англійській літературі побутує своєрідна мода на імітацію стилів інших епох, на пародію та пастиш, які викликають літературні голоси з минулих століть. Ці голоси висловлюють численні погляди й далеко не завжди звучать в унісон, але загалом гармонійно оркеструючись в історіографічному романі, відкривають розмаїття історичних ракурсів.

Пародія та пастиш є формами письма, які передбачають встановлення між автором і читачем особливих стосунків, що ґрунтуються на певній взаємній "таємній" обізнаності та вмінні розпізнати приховані алюзії. В історіографічному романі така взаємодія автора й читача включає також вміння виявляти, окрім літературних, алюзії політичні, тобто залучає читача до переоцінки як канонічного художнього тексту, так і його історичного контексту. Для історіографічних романістів стилізації і переробки класичних творів є одним з основних способів критичного перегляду закладеної в них ідеології, а отже – і новим засобом історіографії.

Звернення до творів попередніх епох, вочевидь, не є унікальною або ж безпрецедентною особливістю сучасного мистецтва. Свої джерела натхнення у минулому мали, приміром, і Ренесанс, і неоготика, і прерафаеліти. Та якщо для них той чи інший період історії був золотою добою й зазвичай слугував моделлю, що її пристосовували до нових стандартів, то сучасне мистецтво демонструє неоднозначне, подвійне ставлення до минулого. Зокрема, в англійському історіографічному романі помежів'я ХХ–ХХІ ст.

зачарованість минулим співіснує з прагненням "переписати" історію, відтворення йде поруч із *перетворенням*, наслідування канону відбувається одночасно з його руйнуванням. Подібна двоїстість якнайвиразніше виявляє себе через екстенсивне використання пародії й пастишу. Вибір однієї з цих наративних стратегій як домінантної у романі є способом висловлення свого ставлення до канонічного тексту, а через нього – й до історії.

Роберт Льюїс Стівенсон в одному зі своїх есе називає пастиш "грою у старанну мавпу" [452, с. 32]. Для Стівенсона, який, за його власним визнанням, навчався писати, імітуючи визначні стилі різноманітних знаних авторів, пастиш є "зміцнювальним впливом", а літературне перевтілення – не лише істотним навчальним засобом для письменників-початківців, а ще й способом розшири діапазон для зрілих літераторів. На переконання Стівенсона, з імітації може виникнути оригінальність. [452, с. 32].

Сучасні теоретики роблять інші акценти у тлумаченні пастишу, розглядаючи його в контексті постмодернізму переважно як метод досить консервативний. І. Гасан (Ihab Hassan) називає пастиш "формою мутаційного копіювання жанрів" [314, с. 167]; Ж. Бодріяр висловлює прикрість з того приводу, що "принцип симуляції одержав перемогу над принципом реальності й принципом задоволення" [224, с. 152]; Г. Фостер (Hal Foster) стверджує, що "використання пастишу у постмодерному мистецтві позбавляє стилі не лише специфічного контексту, а також і історичного значення. У результаті маємо історію-сурогат, одночасно норму та шизоїд" [292, с. 123]; Ф. Джеймісон визначає пастиш як "мовлення мертвою мовою", що, зрештою, зумовлює "банкрутство мистецтва й естетики, провал нового, ув'язнення у минулому" [466, с. 202]. Пастиш здебільшого

обвинувачують у неоригінальності, а письменників, які звертаються до чужого стилю – у нездатності виробити свій власний.

Утім, подібна критика нерідко ґрунтується на романтичному уявленні про авторський стиль як такий, що за ступенем унікальності та упізнаваності дорівнює відбиткам пальців. Крім того, широко вживаний в історіографічному романі, пастиш є не лише наративною, а й важливою ідеологічною стратегією. Наприклад, у "Шовковичній імперії" Ф. Геншера пастиш якнайкраще узгоджується з "імперською" темою твору. Ідеологічне навантаження пастишу є очевидним також і в усіх псевдовікторіанських романах, які відтворюють і перетворюють вікторіанську традицію її власними засобами.

Загалом, історіографічні романісти не стільки побоюються впливу, скільки глибоко й відверто є вдячними за нього, адже пастиш надає можливості реалізації найрізноманітніших завдань. Використовуючи пастиш, історіографічний романіст, з одного боку, приносить у жертву свій власний голос, але з іншого – отримує велику "вокальну" свободу. Охоплюючи ідеологічний – ревізійністський – вимір, ця свобода виходить за межі суто текстуальної гри.

Подібний ідеологічний аспект містить і пародія, яка супроводжує зазвичай доволі жорстке заперечення офіційної версії історії. Романи П. Акройда, А. Байетт, Ф. Геншера, Г. Кунзру, М. Ніла, Ч. Паллісера та ін. широко залучають пародію, кидаючи виклик канонічній романній моделі, а разом із нею – й моделі історичній.

Як специфічний дискурсивний різновид, пародія, на протиположності імітації, "позначає собою точку перетину творення та перетворення, вимислу та критики" [329, с. 101], замінюючи, таким чином, те, що було "звичайним питанням" на те, що стало "питанням дискурсу"

[454, с. 19]. За М. Бахтіним, який наголошував на діалогічному характері висловлювання, пародія належить до існуючого дискурсу, однак, надає йому спрямованість, прямо протилежну оригінальній: "Другий голос, що поселився в чужому слові, вороже стикається тут з його первісним хазяїном та змушує його слугувати прямо протилежним цілям. Слово стає ареною боротьби двох голосів. Тому в пародії неможливе злиття двох голосів, як це можливе в стилізації [...]; голоси тут не лише відокремлені, розділені дистанцією, а ще й вороже протиставлені. Тому навмисна відчутність чужого слова в пародії має бути особливо різкою й виразною. Авторські ж задуми мають бути більш індивідуалізованими та змістовно наповненими" [17, с. 114].

В історіографічному романі пародія найчастіше виявляється в уславленні втрати безперечних фактів, у загальній практиці наративної фрагментації, у зміщенні часових планів, у різноманітних іграх із зовнішнім виглядом тексту, у грайливому спотворюванні видатних постатей минулого, в анахронічних порушеннях пристойності, у схильності до естетизації потворного.

Оскільки пародія й пастиш імплікують певну іронічну відстань, ставлення до минулого у творах, що використовують ці стратегії, завжди містить критичний компонент. Утім, специфіка відтворення минулого подекуди визначається перевагою у творі або глузливої пародії, або міметичного пастишу. Якщо на формальному рівні переважають стратегії, які відрізняються, висміюють і відверто руйнують традиційні моделі, приміром, реалістичної літератури ХІХ ст., то у цьому випадку, напевно, можна висновувати про критичну домінанту в осмисленні історії, намаганні виправити історичні помилки, подолати упередження, озвучити замовчуване, зруйнувати ідеологічні та естетичні стереотипи. Однак якщо естетичні пріоритети

тяжіють до консервативних, сучасний твір переносить із минулого теми, художні образи та прийоми як ознаки неперевершеного мистецтва, вкотре засвідчуючи велич англійського роману, тоді, слушно припустити, що у зверненні до минулого наявне ностальгічне забарвлення. Таким чином, пародія, що може мати у своєму складі сатиричний елемент, зазвичай є домінуючою модальністю у тих творах, які налаштовані на різко критичний перегляд історії, а пастиш як форма імітації, до критичного аспекту нерідко додає своєрідну зачарованість минулим.

У цьому відношенні пародія й пастиш постійно перетинаються одне з одним, позаяк пародія має імітаційні властивості пастишу, а пастиш часто залучає іронію, властиву пародії. В історіографічному романі диференціювати ці наративні стратегії можна, приміром, з огляду на часову та наративну перспективу того чи іншого твору. Якщо наративна ситуація, голос або точка зору належать сучасності, тоді посилення й алюзії щодо минулої епохи будуть переважно пародійними, адже у такому разі не виникає ілюзії правдивої імітації. Якщо наративна ситуація та фокус наративу належать минулому плану, тоді різниця між пародією й пастишем, у свою чергу, визначається, відповідно, різницею між ігровим або серйозним відтворенням. Наприклад, вікторіанський пастиш у романі А. Байєтт "Володіти" інтегрований саме у "вікторіанську" частину роману й є серйозною, шанобливою імітацією Великої Традиції. У романі М. Ніла "Англійські пасажири" маємо глузливу пародію на вікторіанський стиль, подану із сучасної перспективи. У цьому зв'язку також необхідно зазначити, що ступінь привалювання сучасного плану, впливає на збалансованість історичної перспективи.

В англійському історіографічному романі трансформація канону відбувається одночасно з його вшануванням, критика йде

поруч із зачаруванням минулим, пародія співіснує з пастишем. Подібна двоїстість зумовлює такий особливий феномен історіографічного роману, як ностальгичний ревізіонізм, одним із проявів якого є естетична ностальгія.

### 3.2.4. Естетична ностальгія

Естетична та ідеологічна парадоксальність ностальгичного ревізіонізму в англійському історіографічному романі ґрунтується на неоднозначності вирішення питання, чим насамперед зумовлене звернення до минулого – захопленням каноном чи прагненням його зруйнувати. Відповідь на це питання істотно впливає на специфіку історичної перспективи, баланс якої може зміщуватись, у першому випадку, у бік минулого, або ж, у другому випадку, на користь сучасності.

В історіографічних романах спростовуються традиційні джерела відчуття стабільності й комфорту – від історичних, філософських, літературних парадигм до моделей зразкової міцної сім'ї, романтично-сентиментальних та інтимних стосунків. Відтворення минулого нерідко є психологічно дискомфортним. Виразність ревізіоністського аспекту в більшості творів, а також неодмінно присутня критична складова та подекуди досить радикальна переоцінка історії не дозволяють говорити про ностальгичний ескапізм. Однак сам факт постійного звернення до історії та майже магнетичного притягання минулого для сучасних авторів свідчить про певний особливий інтерес, пов'язаний не з тугою за кращим минулим, а перш за все із ностальгією *естетичною*. Твори, у цілому ревізіоністські, зазвичай відмовляються від критичної переоцінки того, що стосується мистецтва письма, демонструючи прагнення вшанувати класиків. Таким є, наприклад, роман-пастиш

Ф. Геншера "Шовковична імперія", у післямові до якого сам автор зазначає, що прагнув "віддати пошану славетним письменникам ХІХ століття" [316, с. 484].

Одночасно з десакралізацією постатей канонізованих класиків, їхні художні голоси часто відтворюються в історіографічних романах як неперевершені. Приміром, у феміністичній переробці твору Томаса Гарді, романі Емми Теннант "Тесс" [461], вікторіанська доба представлена як час несправедливості та нерівності, без жодного ностальгійного забарвлення. Роман сучасної письменниці, який суворо обвинувачує Томаса Гарді, вікторіанського патріарха, показуючи читачеві його слабкості, є "покаранням апостеріорі". Однак суттєво, що це покарання найперше стосується чоловіка-вікторіанця, тоді як письменник Гарді усіяко вшановується, називається "великим поетом", розлого цитується та його голос використовується з метою оживити й прикрасити оповідь.

Даниною Великій Традиції в історіографічних романах помежів'я ХХ–ХХІ ст. є численні алюзії, цитати, епіграфи, образи з літератури домодерністської. Зв'язок із канонічним твором, що його встановлює цитатія у сучасному романі, частіше слугує основою не для комічної реконтекстуалізації, а для серйозних тематичних, естетичних, ідеологічних паралелей. Епіграфи, взяті з класичних текстів, містять у собі насамперед заявку на спорідненість, походження, родовід. Для прикладу, епіграфом до роману "Папуга Флобера" Дж. Барнс бере слова Г. Флобера, Г. Свіфт як епіграф до роману "Земля води" використовує слова Ч. Діккенса, а до "Останніх розпоряджень" – сера Томаса Брауна, А. Байєтт в епіграфах до роману "Володіти" цитує Н. Готорна та Р. Браунінга, Ф. Геншер у "Шовковичній імперії" – П. Верлена та Стендаля, П. Баркер у романі

"Око в дверях" звертається до Р.Л. Стівенсона, а Г. Кунзру в "Імпресіоністі" – до Р. Кіплінга.

Передуючи роману, епіграфи відіграють роль своєрідної афіші та анотації, і мають певну особливу ауру й престиж. Коли автор розпочинає твір голосом іншого, він визнає значущість та першість цього голосу; імплікація "я не міг би сказати краще" тут є, вочевидь, наявною.

Цитуючи в епіграфах знаних авторів минулих епох, сучасні письменники також і повторюють те, що, у свою чергу, робили самі класики. Однак якщо, скажімо, вікторіанські письменники цитують як своїх попередників, так і сучасників, то нинішні автори уникають цитування митців свого часу. Англійський історіографічний роман охоче використовує літературні декорації давніх часів, відмовляючись виводити на авансцену тексти своєї культурної доби. І це почасти також пояснюється специфікою естетичної ностальгії.

Цитати й посилання у сучасних творах зазвичай виокремлюються візуально, привертаючи увагу, найчастіше – відцентровуються на сторінці й відокремлюються від решти оповіді. Позначаючи цитати графічно, автор відзначає, вирізняє, а отже, і вшановує першоджерела. Точність у відтворенні доводить, що цитований текст розглядається як значимий об'єкт, важливий у своїй цілісності. Подеколи контекст, у якому подаються цитати, створює десакралізуючий або ж бурлескний ефект, утім, часто й у таких випадках, попри бурлескне зниження, класичний текст зберігає свою особливу недоторканість.

Вшанування класики відбивається навіть у зовнішньому оформленні книжок. На обкладинках багатьох історіографічних романів – репродукції картин знаних художників минулих епох, відтворення давніх карт, епіграфи та цитати з відомих текстів; у

назвах звучать імена відомих письменників, персонажів або творів, наприклад, романи Л. Трасс "Дар Теннісона", Е. Теннант "Тесс", П. Акройда "Заповіт Оскара Вайльда", Дж. Барнса "Папуга Флобера", Д.М. Томаса "Шарлотта: остання подорож Джейн Ейр". Подібне оздоблення слугує надійною гарантією якості творів.

Лінда Гатчіен у своїй відомій роботі "Нарцисичний наратив" називає міф про Нарциса провідним принципом постмодерної метапрози й описує її "текстуальну самосвідомість" як "саморефлексивну", "самоінформуючу", "саморефлексивну", "автореферентну" та "авторепрезентативну" [332, с. 1-2]. На думку дослідника К. Гутлебена, сучасну літературу доцільно співвіднести не стільки з Нарцисом, скільки з Ехо, зважаючи на тенденцію до відтворення голосів минулого. По смерті Нарциса, Ехо, що так палко кохала його, посідає місце Нарциса як символу сучасного мистецтва: "Після закоханості у себе саму впродовж 60-х – 70-х рр. (період, який переважно досліджує Гатчіен), роман 80-х – 90-х рр., здається, закохався у своїх попередників. Віддзеркалення та відлуння себе самого змінилося віддзеркаленням та відлунням минулого" [310, с. 16]. Дослідник ставить питання: "Чи сучасна література, подібно до Ехо, приречена замість свого власного голосу, лише повторювати слова інших? Та чи є це, як в Ехо, лише голос без тіла?" [310, с. 16].

Хоча англійський історіографічний роман постійно апелює до канонічної традиції, широко залучаючи голоси минулого, це не означає, що він позбавлений свого власного "голосу" й "тіла". Його естетична сила народжується зі специфічних способів копіювання, інтерпретацій, оброблення цих голосів. Неоригінальність як форма оригінальності стала парадоксальною особливістю сучасної літератури, і цю особливість сповна використовує історіографічний

роман, власне, вибудовуючи свою жанрову форму на перетворенні традиційної.

Література помежів'я XX – XXI ст. обстоює просування вперед у соціальному, ідеологічному, естетичному планах, однак, задля цього вона послуговується моделлю минулого та розбудовує на ній. Прогрес як крок назад – одна з фундаментальних апорій історіографічного роману.

### **3.2.4.1. Код Діккенса в романі Чарльза Паллісера "Квінканкс"**

Роман Чарльза Паллісера "Квінканкс: спадок Джона Хаффема" (*The Quincunx: The Inheritance of John Huffam*, 1989) ілюструє спосіб, у який естетична ностальгія й стилізація в історіографічному романі узгоджуються з переробкою й ревізіонізмом.

"Книга, що її міг написати сам Діккенс" [362, с. 1L], "Квінканкс" являє собою тисячу сторінок оповіді добре знайомими голосами англійських класиків XIX ст.

Події твору розпочинаються у 1820-х рр. у віддаленій сільській місцевості північної Англії, де у доволі ідилічному оточенні мешкають центральні персонажі – хлопчик Джон та його мати Мері. Безтурботне життя героїв закінчується, коли їхнє місцезнаходження виявляє "ворог" – дехто, від кого, як дізнається від матері Джон, вони переховуються вже тривалий час. Відтак, змушені покинути обжитий затишок провінції, ставши жертвою фінансової махінації, втративши все майно й гроші, тікаючи від переслідувань ворога та кредиторів, герої приречені на животіння у лондонських нетрях. Та поступово Джон дізнається про існування "кодицила" – документа, що робить його спадкоємцем одного з найбільших маєтків Англії. Весь час перебуваючи на межі життя й смерті, протагоніст розкриває таємниці

своєї родинної історії й шукає ключ до декодування складної символіки квінканкса.

"Мерщій зі мною, слухняний читачу, й повернімося до вікторіанського розквіту британського роману – часу, коли злодії говорили з акцентом кокні, а втікачі тримались на відстані витягнутої руки, служниці були або зрадницькими, або вічно відданими; де герої були молодими й відважними та щось здобували (у сучасному романі герой, навпаки, щось втрачає) у процесі дорослішання; коли сюжети оберталися навколо викрадених заповітів та книга тільки-но завершувала зав'язку на трьохсотій сторінці" [482, с. Н01].

Фабула й персонажі, історичний контекст і декорації "Квінканкса" витримані в стилі традиційного реалістичного роману. Алюзій настільки багато, що твір викликає стійкий ефект дежавю. Це – відчуття втіхи від упізнавання та насолоди від перечитування знайомого гарного тексту.

"Квінканкс" – шанобливий літературний уклін Вілкі Коллінзу, Джордж Еліот, Вільяму Теккерею, Ентоні Троллопу, Томасу Гарді. Найпомітнішою ж імітаційною моделлю є романи Чарльза Діккенса. За висловом М. Малоуна (Michael Malone), Паллісер "узявся до написання не просто одного роману Діккенса, а *всіх* романів Діккенса" [385, с. 12]. "Квінканкс" мовби по деталях зібрано з "Піквікського клубу", "Олівера Твіста", "Ніколаса Ніклбі", "Девіда Коперфільда", "Холодного дому", "Важких часів", "Маленької Дорріт", "Великих сподівань" та "Нашого спільного друга". М. Малоун також стверджує, що автор "Квінканкса" робить спробу навіть "перевершити" Діккенса, "переграючи деякі сцени, як-от відтворення садистської школи-пансіону з "Ніколаса Ніклбі" [385, с. 12]. У Паллісера злодії є ще гіршими, небезпеки ще небезпечнішими, дія більш напруженою, ніж у Діккенса.

Схематично "Квінканкс" відтворює магістралі діккенсовського світу: історія осиротілого хлопчика, який, нажаханий, ставши жертвою людської жадібності, тікає від переслідування крізь сільську місцевість і лондонські нетрі; його шлях пролягає крізь робітничі й публічні будинки та цвинтарі у середмісті; його майбутнім править таємниця, що міститься в юридичному документі; його серце розбите дівчиною, яка стає холоднішою та віддаляється.

Як і в романах Діккенса, помітну роль у побудові сюжету "Квінканкса" грають випадковості. Однак у Паллісера випадковості мають свій особливий смисл і можуть бути витлумачені як частина продуманого плану.

Не можна не помітити й таку "діккенсівську" особливість твору Паллісера, як використання незвичайних імен: Момпессони, Клоудіри, Маліфанти, Палфрамонди, Амфревіллі, Дігвіди та ін. – прізвища центральних персонажів "Квінканкса".

Алюзії до романів Діккенса доповнюються також покликаннями до деяких фактів біографії англійського класика. Перш за все ім'я протагоніста – Джон Хаффем – відповідає середньому імені Чарльза Джона Хаффема Діккенса. Збігається також і дата народження письменника й персонажа – 7 лютого 1812 р. У тексті роману дата не зазначена прямо, однак, її можна вирахувати через співвідношення з історичними подіями, які сталися за кілька днів від народження героя. Крім того, значна частина подій у романі відбувається у тій частині Лондона, де був розташований склад вакси Воррена, на якому працював 12-річний Чарльз Діккенс.

Романи Діккенса й "Квінканкс", споріднені як тематично, так і поетикально. Однак помітною відмінністю є відсутність у "Квінканксі" такого суттєвого діккенсівського елементу, як комічне чи, радше, специфічне поєднання смішного та жахливого. У своєму

романі Паллісер не пом'якшує ані жахливе, ані огидне – твір, вочевидь, не є ностальгією за світом, в якому правлять жорстокість, безумство й несправедливість.

Водночас "Квінканкс" демонструє захоплення магичною силою оповіді – властивістю найкращих взірців реалістичної прози XIX ст. Саме наратив є естетичною домінантою роману Паллісера. Механіка динамічного наративу налагоджена таким чином, аби підтримувати в читача інтерес рівною мірою як до майбутніх подій, так і до пошуку в минулому їхніх причин і прихованого смислу.

Паллісер користується реалістичними стратегіями, відтворюючи у романі історію англійського суспільства початку XIX ст.: політичні структури, усі прошарки суспільства та соціальні групи – від жебраків до аристократів, усі різновиди соціальних діалектів зі специфічною орфографією та фразеологічними зворотами. "Квінканкс" відбиває такі події, як масова міграція з Ірландії, обгороджування громадських земель, Закони про бідних. Історіографічний роман кінця XX ст. пропонує й ту інформацію, якої зазвичай уникав твір XIX ст. – детальні описи животіння бідноти, антисанітарії, сексу, психічних хвороб тощо.

Ефект "історичної реальності" посилюється також завдяки топографічній виразності. Із реалістичною точністю відтворено тогочасну англійську провінцію. Як і в Діккенса, у романі Паллісера Лондон відіграє самостійну роль, виступає окремим героєм. Кожна з п'яťох частин роману супроводжується картою, на якій відтворено ту частину міста, де відбуваються описані події. Письменник використовує першу мапу, де зображено окремі лондонські будинки, результат п'ятнадцятирічної праці єдиного картографа [383, с. 3]. Автор "Квінканксу" дає можливість не просто "побачити", а "пережити" Лондон початку XIX ст. усіма органами чуттів, відчутти

всі емоції персонажа, який вперше потрапляє до найбільшого міста у світі – захоплення, хвилювання, подив, жах, відчай, огиду, співчуття, звикання тощо.

У той же час, "ефект реальності" постійно порушується відвертою фікціональністю роману, метахудожніми коментарями, стилізаціями та алюзіями до художніх творів. Історичні факти сполучаються з художнім вимислом, історія й література поєднуються й подаються як рівноправні щодо відтворення реальності, як такі, що функціонують на одному рівні.

Естетична ностальгія складає верхній шар твору: увібравши в себе смак вікторіанського наративу, "Квінканкс" зовні виглядає типовим романом ХІХ ст. Однак на глибшому рівні одночасно із вшануванням класичних текстів відбувається їхня суттєва трансформація. Наслідування Діккенса є й суперечкою з ним. Роман Паллісера – не просто імітація, це також і пародія, і складна символічна структура, яка слугує для автора способом висловити принципово відмінні від вікторіанських погляди на світ, історію, літературу. Пастиш, у цьому випадку, підкреслює не однакове, а відмінне, наголошує насамперед на розбіжностях у світосприйнятті письменників, що належать до різних епох.

Основною відмінністю сучасного роману від вікторіанського є його інтерпретаційна багатозначність та включення різноманітних голосів і перспектив. Квінканкс – центральний символ роману – з одного боку, відбиває цю полісемантичність, а з іншого боку, слугує об'єднуючою моделлю.

Із давніх часів квінканкс був символічно зображений на гербі Хаффемів – орнамент у вигляді троянд із чотирма пелюстками, розташованих, як крапки-позначки на гральній кості; від кожної

троянди, у свою чергу, вели походження п'ять паростей родини Хаффемів, утворюючи в такий спосіб квінканкс із квінканксів.

Герб Хаффемів віддзеркалює структура роману, поділеного на п'ять частин; кожна частина складається з п'яťох книжок; кожна книжка – з п'яťох розділів. Композиція побудована за геральдичними принципами. Першим принципом є *mise en abyme* – вставка в ціле, коли всередині гербового щита відтворено мініатюру цього ж щита, у цій мініатюрі може, в свою чергу, розташовуватися ще одна мініатюра і так далі. Другий принцип – діагональне віддзеркалення, згідно якого частини, книги, розділи й наратори роману утворюють своєрідний візерунок. Наявність математично вимірної, чіткої структури помітно відрізняє сучасний роман від вікторіанського.

Протагоніст "Квінканкса" знаходить неподалік старовинного маєтку Хаффемів загадкову композицію з п'яťох дерев та п'яťох мармурових скульптур. У цій композиції, як виявляється, бракує центрального дерева та центральної статуї. Метафорично, на пошук саме цього відсутнього центру і спрямований квест персонажа. Визначаючи зв'язок між паростями та встановлюючи своє родинне відношення з ними, Джон Хаффем як нащадок і спадкоємець має сам зайняти вакантне центральне місце, стати центром квінканксу. За класичною моделлю квесту протагоніст вирушає на пошук не лише багатства, а й своєї ідентичності. У цьому сенсі, квінканкс можна співвіднести зі знаменитим малюнком Вітрувіанського чоловіка Леонардо да Вінчі – символічним відтворенням гармонії людини й Всесвіту.

С. Онега простежує інтерпретацію квінканкса з погляду піфагорійської та кабалістичної символічних систем, у яких число п'ять є одним із божественних чисел: "Піфагорійська нумерологія

називає число п'ять "*numerus aureus*", що символізує як гармонійне зростання людини в живій природі, так і паралельний духовний розвиток людини та досягнення нею зрілості. Згідно кабалістичної гематрії, п'ять символізує матеріалізацію Божого благословення. У давньоєврейській мові це число представлене літерою Н, яка з'являється двічі в імені Бога = ІНУН, таким чином, ставши літерою, доданою самим Богом до імені Авраама після його благословення = Abraham (Genesis 17,5). Пізніше, використане як емблема сером Гавейном у формі "пентальфи" або зірки з п'ятьма кінцями, число п'ять символізує людську досконалість" [407, с. 134].

Ім'я протагоніста також починається із сакральної літери Н (Huffam), і присутність елемента божественного супроводжує духовний квест персонажа. Приміром, на певному етапі оповіді виявляється, що Джон є частиною трійці богоподібних всезнаючих нараторів – разом із парою вуличних лялькарів – містером Сілверлайтом та містером Пентекостом (звернемо увагу на значення антропонімів Silverlight – срібне світло, Penticost – Трійця). Подібне роздвоєння, чи навіть розтроєння є способом іронічної критики усюдисущого, усезнаючого наратора вікторіанського роману.

Загалом у творі п'ять – квінканкс – основних наративних інстанцій. Переважна частина роману використовує улюблену форму реалістичної прози ХІХ ст., що нею є сповідь – усі наратори, за виключенням лялькарів (вони оповідають завжди у теперішньому часі й у формі сценок пантоміми), викладають події у формі ретроспективних сповідей. Усі, крім лялькарів, є інтрадієгетичними нараторами з обмеженими точками зору. Голоси екстрадієгетичних нараторів містера Сілверлайта та містера Пентекоста не завжди можна відділити один від одного, адже деякі епізоди вони оповідають окремо, а деякі – разом. Наратованим в усіх випадках (окрім одного,

коли він підслуховує оповідь, адресовану його матері) є Джон; оповідь самого Джона – автодієгетичного наратора – адресована лялькарям. Так чи інакше, у центрі наративу повсякчас знаходиться Джон – усе розповідається йому, або ж ним самим.

Лялькарі оповідають ті епізоди, в яких Джон не бере безпосередньої участі, та надають ту інформацію, якою не володіє головний персонаж. Вони уявляють вірогідний розвиток подій. Різниця між оповіддю Джона та оповіддю лялькарів мовби ілюструє аристотелівську тезу про відмінність історика – який описує, що сталося – та поета – який розповідає про те, що могло б статися з певною імовірністю. Важливо, що, автор історіографічного роману, Паллісер об'єднує обидва підходи, не вважаючи їх взаємовиключними.

Типовий прийом усезнаючого наратора вікторіанського роману – безпосереднє звернення до читача – виявляється одним із постмодерністських трюків у "Квінканксі", адже безособовий гетеродієгетичний наратор частини першої раптом перетворюється на двох гомодієгетичних нараторів у частині другій. І це один із багатьох моментів у романі, коли сумлінний читач має якщо не перечитати, то переосмислити роман від самого початку, з огляду на те, що наратованим є не сам читач, а персонаж роману Джон Хаффем. Наступним подібним моментом буде епізод, коли троє основних нараторів "перетворюються" на колективного автора "Квінканксу".

Лялькарі проповідують свої погляди на суспільні, економічні, політичні відносини, а також висловлюють судження щодо мистецтва, літератури, історії, реальності та істини. Обидва при цьому знаходяться на принципово відмінних позиціях: Сілверлайт переконаний, що суспільство й світ у цілому існують на раціональних засадах і їхнім рушієм є реалізація певного впорядкованого

провіденціального плану, тоді як Пентекост вважає світ цариною безладу та випадковостей, що не мають жодного об'єднуючого смислу. На думку Пентекоста, у романі важливою є лише фабула й дії персонажів; для Сілверлайта дії не мають значення без мотивів, що їх зумовлюють і з'єднують у цілісний загальний задум. Одна з дійових осіб роману, міс Квілліам, пропонує лялькарям об'єднати зусилля і написати роман: "Ваші погляди, мені здається, радше, є взаємодоповнюючими, аніж конфліктуючими [...]. Тож, вам, мабуть, варто співпрацювати. Містер Сілверлайт може взяти відповідальність за опис мотивів персонажів [...], тоді як ви, містере Пентекосте, можете зосередити свої таланти на елементах сюжетобудови та інтриги" [410, с. 240]. Відтоді, об'єднавшись із Джоном, лялькарі стають авторами "Квінканкса". При цьому наратор Пентекост зосереджується на діях персонажів, уникаючи будь-яких міркувань щодо мотивів та причин цих дій; наратор Сілверлайт, навпаки, визначає абстрактні принципи та поняття, – як-от Справедливість, Закон, Багатство, Пихатість, – що зумовлюють вчинки, й використовує їх замість імен персонажів. По суті, така модель є основою історіографічного роману, який поєднує факти, події із їхніми інтерпретаціями й вимислом.

Подібно до того, як лялькарі приєднують свої наративні голоси до Джона Хаффема, Чарльз Паллісер приєднує свій голос до голосу Чарльза Діккенса. В обох випадках це розмежування та об'єднання стає очевидним не одразу. Паллісер не відкидає реалістичні принципи й стратегії, він їх "удосконалює". Наприклад, улюблений тип наратора реалістичного твору – всезнаючий оповідач, з раціонального погляду, є абсолютно нереалістичним вимислом, таким, що суперечить раціональному уявленню про світ. Автор "Квінканксу" не стільки відмовляється від цього реалістичного прийому, скільки,

навпаки, робить його більш реалістичним, вказуючи на наявність фікціонального там, де воно є, а також відверто додаючи його там, де його немає.

Навколо диспуту Сілверлайта та Пентекоста вибудовується основна дилема протагоніста "Квінканкса": чи все, що з ним відбувається є частиною якоїсь зловісної змови або ж це – лише низка безглузвих випадковостей; чи життя є хаотичним, не підпорядкованим жодному вищому плану, або ж поза всіма випадковостями криються задум і смисл, які лише потрібно розкодувати. Від вирішення цього питання на користь однієї з двох позицій залежить інтерпретація всього роману Паллісера.

Позаяк Джона лякає імовірність того, що всі його поневірвання можуть бути сліпою грою випадку, позбавленою усілякого сенсу, він об'єднує всі події у загальний логічний задум, точніше, "заколот" проти нього, сплітає їх в історію. По суті, Джон вигадує історію свого життя. Він складає цю історію з аналізу та інтерпретацій почутих ним інших історій. Часто герой взагалі не в змозі надати пояснення фактам, або робить очевидно хибні висновки. Загадки, що їх розгадає Джон, мають альтернативні пояснення, яких не бачить персонаж із обмеженою точкою зору. Водночас читач може робити інші висновки з тих самих оповідей і, як результат, з'єднати їх у зовсім іншу історію.

У такий спосіб роман іронічно відбиває процес створення, написання історії, а також спростовує уявлення про історію як реалізацію провіденціального плану, зв'язний ланцюг подій. Естетичне захоплення наративом, у "Квінканксі" сполучається зі скепсисом сучасної історіографічної прози щодо процесу наративізації, штучного перетворення розрізнених фактів і подій у зв'язну цілісність.

Паллісер змушує свого персонажа, юнака вікторіанської епохи, ставити під сумнів те, що вікторіанці звикли сприймати як безперечне – можливість створення об'єктивної єдиної картини світу, встановлення порядку з безладу, з'єднання окремих частин у цілісну систему. Власне, це є метою квесту персонажа – встановлення зв'язку між подіями, знайдення з'єднувальних ланок у ланцюзі. Однак кінцева істина "розмножується" чим ближче герой вглядається в неї, подібно до принципу "щита в щиті" – кожна нова істина всередині містить іще одну. "Я розповім тобі мою історію" – чимало разів протагоністові доводиться чути цю фразу від різних персонажів. Подібно до історика, Джон намагається з'єднати ці звіти в одну загальну оповідь про минуле. Герой поглинає численні історії, – які нерідко спростовують одна одну ("Мені розповіли й я підслухав чимало історій [...], та я почув так багато брехні й суперечностей, й викривлень, й замовчувань [410, с. 773]), – і врешті-решт, доходить висновку: "Зараз я розумію, що можу безкінечно дізнаватися про нові й дедалі складніші версії минулого, так і не наближаючись до кінцевої істини" [410, с. 671]. Складанню цілісної картини подій заважає не брак, а надмірність свідчень. Джон не в змозі розрізнити правдиве й вигадане та визначити, "що сталося насправді". Таким чином, на дієгетичному рівні герой приходиться до усвідомлення центральної проблеми історіографічної прози нашого часу – епістемологічної складності минулого.

Із математичною досконалістю, композиційно та символічно виважений до дрібниць, "Квінканкс" містить суперечності у сюжетних колізіях, у інформації щодо долі персонажів, а також парадоксальні розбіжності між наратованими ситуаціями та метанаративними коментарями. Приміром, смерть містера

Пентекоста-персонажа аж ніяк не заважає йому продовжувати бути наратором.

Будуючи сюжет твору на дивовижних збігах, сплітаючи розрізнені події у зв'язну раціональну схему, пропонуючи логічні пояснення та обґрунтування всього, що відбувається, автор одночасно руйнує цю удавано струнку причинно-наслідкову форму й ставить під сумнів раціональні висновки. "Сплетення подій завжди є більш складним та нез'ясовним, аніж нам подобається собі уявляти. Ми повинні пам'ятати, що всяка модель – минулого чи теперішнього – є завжди довільною й неповною, позаяк завжди може існувати й інша модель або ця ж сама може набувати подальшого розвитку" [410, с. 755].

Таким чином, події у романі, з одного боку, розвиваються згідно певної логічної моделі, але, з іншого боку, постійно випробовуються випадковостями та суперечностями. Роман робить спробу об'єднати раціональне, систематизоване, передбачуване з випадковим, хаотичним і неочікуваним. Історіографічний роман Ч. Паллісера залишає читачеві право "неправильно" його зрозуміти, навіть "не зрозуміти" його до кінця.

Кінець роману невизначений: Паллісер порушує основний закон вікторіанського роману, згідно якого герой, та разом із ним і читач, у розв'язці отримують вичерпне пояснення усіх таємниць. Пройшовши крізь важкі поневір'яння та випробування, протагоніст втрачає інтерес до мети свого квесту, точніше, матеріальна мета знецінюється пропорційно до духовного вдосконалення героя.

Поки Джон сумнівається, чи приймати спадщину Хаффемів, Паллісер вирішує, якою мірою приймати спадщину Діккенса. З одного боку, роман залучає численні стратегії традиційної реалістичної прози, а з іншого боку, стикає наративні стратегії

XIX ст. зі світоглядом кінця XX ст. У "Квінканксі" наявне типове для історіографічного роману прагнення відновити смак до оповідання історій, та водночас – і розуміння проблематичності цього відновлення.

Естетична ностальгія в "Квінканксі" – це ностальгія за стилем, за майстерністю художнього слова, а також – за зв'язною, підвладною логіці структурою та телеологією. Однак до цих реалістичних основ твір додає відверту фікціональність, постмодерний релятивізм і бентежну неоднозначність сучасного тексту.

### Висновки до Розділу 3

Звертаючись до художнього відтворення того чи іншого історичного періоду, романіст має не лише провести прискіпливе дослідження обраної епохи і не лише вправно пов'язати своєрідність історичного моменту з сюжетними колізіями та образами персонажів; найважливіше завдання – вибудувати рівноважне співвідношення двох планів – минулого й теперішнього, – завжди, в імпліцитній або в експліцитній формі, присутніх в історичній прозі. Проблема історичної перспективи, чи іншими словами, рівноваги теперішнього відносно минулого й навпаки, є ключовою проблемою як історичного, так і історіографічного романів.

Маючи у своєму розпорядженні детальні наукові дослідження відтвореної минулої епохи, сучасний романіст може представити картину, що відбиває погляд ширший, ніж у будь-кого з учасників історичних подій, тобто невірну по відношенню до минулого досвіду. Для того, щоб утримати баланс історичної перспективи, романістові необхідно з точністю виміряти й визначити ступінь обмеженості точок зору персонажів.

Історичні референції та перенесення часу дії до минулого самі по собі не роблять твір історичним або історіографічним романом. Лише наявність історичної перспективи дає змогу визначити приналежність твору до історичного жанру. Ретельно вибудована історична перспектива є характерною ознакою найкращих зразків історичної та історіографічної прози.

Саме завдяки наявності цієї визначальної складової жанр історичного роману окреслюється як нова форма в романістиці Вальтера Скотта. Автор "Веверлі" розуміє історію як минуле, що

може бути перетвореним на теперішнє, не втративши при цьому своїх унікальних ознак. У його романах завжди присутній подвійний часовий фокус – бачення минулого крізь сучасну свідомість та перспективний погляд у сучасність з точки зору минулого.

Стосовно послідовників Скотта – вікторіанських історичних романістів, слід зауважити, що, подекуди переважний інтерес до сучасності заважав багатьом із них зберігати збалансоване співвідношення минулого й теперішнього, і цим почасти пояснюється відсунення таких романів на другий план та зрештою виключення з історичного жанру.

З одного боку, зв'язок із теперішнім є тією складовою, яка, певною мірою, робить історичний / історіографічний роман історичним / історіографічним. Але з іншого боку, і автор може забагато місця й значення віддати сучасному плану, і читач може за численними покличами на сучасність не побачити історичного аспекту. У цьому випадку твір також втрачає ознаки, власне, історичного / історіографічного роману.

Інтерпретація проблеми історичної перспективи є однією з тих точок, що в них історичний та історіографічний романи водночас і зустрічаються, і розходяться. Важливим критерієм, за яким можливо розрізнити історичну та історіографічну форми, є принципово відмінне в авторів ХІХ–ХХ ст. та історіографічних романістів помежів'я ХХ–ХХІ ст. ставлення до проблеми історичної перспективи в цілому й, відповідно, відмінні способи й підходи до створення рівноважного співвідношення минулого та теперішнього планів у творі.

Установити таке співвідношення в історіографічному романі тим складніше, що цей жанр не уникає певних ідеологічних оцінок та переоцінок минулого. Крім того, небезпека порушення балансу

історичної перспективи зумовлюється можливістю зміщення акцентів згідно політичної коректності. І хоча, порівняно до історичних романістів XIX – XX століть, сучасні письменники набагато скептичніше оцінюють можливість встановлення об'єктивної рівноваги часових планів, вони знаходять більше способів і варіантів створення збалансованої перспективи.

Серед поширених в англійському історіографічному романі шляхів узгодження минулого та теперішнього є поєднання постмодерністських та реалістичних наративних стратегій.

У порівнянні з інноваційною модерністською літературою та першими постмодерністськими творами, історіографічний роман помежів'я XX–XXI ст. уже не можна назвати революційним у формальному плані. Тут окреслюється протилежна тенденція, адже історіографічний роман, радше, навпаки пом'якшує радикальний характер попередніх протестів проти умовностей реалізму, намагаючись відродити певні літературні коди, а також переробити деякі художні умовності минулого. Одночасно новаторський і такий, що не перериває наступність традиції, англійський історіографічний роман демонструє своєрідний розумний компроміс, необхідний для створення виваженої історичної перспективи.

Ілюстративним прикладом створення збалансованої історичної перспективи шляхом оригінального синтезу постмодерністських та реалістичних наративних стратегій є роман Берил Бейнбрідж "Мастер Джорджі". Позаяк у творі дискурс XIX ст. є єдиним, і звучать виключно наративні голоси, що належать до тієї епохи, то й на поверхні переважають стратегії реалістичного роману XIX ст., приміром, відтворення соціального контексту та соціальної детермінованості персонажів, сюжетна телеологія із наративними рушійними, хронологічно послідовна композиція, наявність точних

історичних й географічних деталей, що сприяють "ефекту реальності". Разом із тим, теперішній часовий план, який не відокремлено у "Мастері Джорджі", імпліцитно виявляє себе у вигляді певних типових для постмодернізму тем і наративних стратегій, як-от наративна фрагментація, множинна фокалізація, естетизація потворного, тема соціальної нерівності, а також гендерна та антиімперська. Тема війни у "Мастері Джорджі" також ілюструє актуалізацію імпліцитного теперішнього плану в історіографічному романі з єдиним часовим фокусом, адже антивоєнна тема є, радше, сучасною, ніж вікторіанською. Синтез постмодерністських та реалістичних стратегій у романі, крім того, виявляється через розподіл наративних голосів. Головною точкою перетину постмодерністських та реалістичних стратегій в романі Б. Бейнбрідж є реалістичний та натуралістичний принцип фотографії – стрижневий засіб, навколо якого у "Мастері Джорджі" вибудовуються як інші стратегії, так і проблема історичної репрезентації. Принцип фотографії у творі є водночас і структуроутворюючим принципом, і об'єктом постмодерністської пародії, через яку подається проблема документалізму в історіографічному романі.

Як результат подібного синтезу, "Мастер Джорджі" є історіографічним романом, що в ньому минуле не трансформується, а врівноважується сучасною перспективою.

Одним із найбільш оригінальних варіантів збалансування історичної перспективи є синтезування минулого й теперішнього за допомоги елемента містичного. Тенденція до впровадження елементів містичного у процес відтворення минулого та його інтерпретації в історіографічному романі є важливим аспектом проблеми історичної перспективи. В історіографічному романі раціональне йде поруч із містичним подібно до того, як фактуальне

співіснує з фікціональним. Інтерес історіографічних романістів до містичного та ірраціонального пов'язаний також із загальною тенденцією до відтворення прихованої частини історії. Історична перспектива в англійському історіографічному романі актуалізується як диспут сучасного раціоналізму з містикою минулого.

Наявність елемента містичного є однією з особливостей романістики Пітера Акройда. У романі "Гоксмор" уявлення про незворотний поступ історії замінюється ідеєю повторення; замість еволюційної моделі історії пропонується просторова модель, згідно якої все вже відбулося, і все ще відбуватиметься, неодмінно повторюватиметься у майбутньому, а майбутнє є нічим іншим, як примарним реінсценуванням минулого. Такий погляд на історію спростовує один із основних принципів конвенційної історичної моделі – чітке розмежування минулого та теперішнього. Історичний диспут містики та раціоналізму, інсценований у "Гоксморі", у романі "Ден Ліно та Голем з Лаймхауса" подається як своєрідна взаємодія містики з містифікацією. Містичний вимисел, містифікації трансформують факти й подекуди формують їх, а отже, створюють і перетворюють історію.

У романі Мішель Робертс "У червоній кухні" окреслюється містична модель історії, подібна до запропонованої Пітером Акройдом у "Гоксморі". Суперечка раціоналізму та містики є складовою, по-перше, інтерпретаційної амбівалентності роману: твір не підказує певної відповіді на питання, чи описані в ньому паранормальні явища справді відбувалися, були фантазіями чи свідомим обдурюванням; а по-друге, амбівалентності онтологічної, яка виявляє себе насамперед через своєрідну онтологічну двоїстість нараторів – вони є й медіумами, й привидами одночасно. Діалог минулого й теперішнього у романі М. Робертс виявляє себе як диспут

раціоналізму та містики, зіткнення двох протилежних позицій, яке не вирішується на користь жодної зі сторін, а втім, якщо й не призводить до народження істини, то, принаймні, відкриває новий шлях до неї.

Проблема історичної перспективи має безпосередній зв'язок із політикою написання історії, позаяк новий підхід до репрезентації історії разом із новим інтерпретаційним поглядом передбачає переоцінку історії з певних ідеологічних позицій. Відтворення історії в історіографічному романі є політичною практикою настільки, наскільки являє собою спробу зруйнувати підґрунтя певної ідеологічної системи, що охоплює політичні структури та соціальні інституції.

Такі політично зорієнтовані аспекти англійського історіографічного роману, як-от історичний ревізіонізм, політична коректність, зумовлений ідеологічною позицією автора вибір деяких наративних стратегій, набувають полемічного звучання у зв'язку з проблемою історичної перспективи. З одного боку, історична перспектива врівноважується, доповнюючись новими голосами й поглядами; але ж, з іншого боку, подібне перетворення минулого пов'язане з небезпекою упередженого, політично заангажованого зміщення акцентів на користь маргіналізованого.

Постійна ревізія історії є невід'ємною частиною процесу історіографії. Так само й вибудовування рівноважної історичної перспективи є процесом, який автор історіографічного роману має поновлювати від твору до твору, щоразу враховуючи політичні зміни та події, котрі відбулися й справили вплив на сучасний стан речей.

У романі Гарі Кунзру "Імпресіоніст" знаходить вираз доволі своєрідна інтерпретація проблеми історичного ревізіонізму.

На перший погляд, "Імпресіоніст" є типовим ревізіоністським історіографічним романом: твір пропонує перегляд британської

історії першої половини ХХ століття з усіх основних "маргінальних" перспектив – соціальної, расової, класової, гендерної. Та водночас, на відміну від більшості творів такого типу, "Імпресіоніст", виводячи на поверхню приховане та озвучуючи замовчуване, залишає практично на своєму місці й те, що знаходилось у центрі. Парадокс, на якому в творі ґрунтується баланс "нових" й "старих" голосів, полягає в тому, що протагоніст роману – маргінал безвідносно до певного центру. Особливістю "Імпресіоніста", рисою, що відрізняє цей твір від інших ревізійістських історіографічних романів, є знайдена автором специфічна форма, котра дає можливість, без відчутної дискримінації центрального, змістити з нього акценти в бік маргінального.

Роман Міка Джексона "Підземна людина" також містить неординарний варіант історичного ревізійізму. Історія "підземної людини" – це історія англійського заможного аристократа, білого чоловіка, англосакса. Водночас це й "андеграундна" історія (п'ятий Герцог Портлендський і є цим *"The Underground Man"* – "підземною людиною" назви роману), історія аутсайдера, ексцентрика, суспільного маргінала. Це історія *Інакшого*, не схожого на всіх, а тому дивакуватого, абсурдного, незрозумілого. Джексон використовує ту перспективу, що протягом тривалого часу домінувала в історіографії – т.зв. WASP (White Anglo Saxon Protestant), – та відкриває новий ракурс старої моделі.

Невід'ємний атрибут історичного ревізійізму – політична коректність – в усіх своїх різновидах знаходить вираз в історіографічному романі й певним чином трансформує його. Як результат такої трансформації історична перспектива, набувши коректності політичної, стикається з небезпекою втратити коректність, власне, історичну. Отже, в історіографічному романі

проблема політичної коректності, у широкому сенсі, є проблемою політично коректної історичної перспективи.

Відродження загублених голосів минулого як спроба "врівноважити" історію в історіографічному романі пов'язане не лише з політкоректністю. Ця практика є також органічною частиною загального постмодерного захоплення переробкою текстів. Від останніх декад ХХ століття в англійській літературі побутує своєрідна мода на імітацію стилів інших епох, на пародію та пастиш, які викликають літературні голоси з минулих століть. Ці голоси висловлюють численні погляди й далеко не завжди звучать в унісон, але загалом гармонійно оркеструючись в історіографічному романі, відкривають розмаїття історичних ракурсів.

Оскільки пародія й пастиш імплікують певну іронічну відстань, ставлення до минулого у творах, що використовують ці стратегії, завжди містить критичний компонент. Специфіка відтворення минулого у деяких історіографічних романах визначається перевагою в них або глузливої пародії, або міметичного пастишу. Пародія, що може мати у своєму складі сатиричний елемент, зазвичай є домінуючою модальністю у тих творах, які налаштовані на різко критичний перегляд історії, а пастиш як форма імітації нерідко додає до критичного аспекту своєрідну зачарованість минулим.

Виразність ревізійністського аспекту в більшості творів, а також неодмінно присутня критична складова та подекуди досить радикальна переоцінка історії не дозволяють говорити про ностальгичний ескапізм. Однак сам факт постійного звернення до історії та майже магнетичного притягання минулого для сучасних авторів свідчить про певний особливий інтерес, пов'язаний не з тугою за кращим минулим, а перш за все із ностальгією естетичною. Твори, у цілому ревізійністські, зазвичай відмовляються від критичної

переоцінки того, що стосується мистецтва письма, демонструючи прагнення вшанувати класиків.

Роман Чарльза Паллісера "Квінканкс" ілюструє спосіб, у який естетична ностальгія й стилізація в історіографічному романі узгоджуються з переробкою й ревізіонізмом. Роман являє собою тисячу сторінок оповіді добре знайомими голосами англійських класиків ХІХ століття, з яких найпомітнішою імітаційною моделлю є романи Чарльза Діккенса. Естетична ностальгія складає верхній шар твору: увібравши в себе смак вікторіанського наративу, "Квінканкс" зовні виглядає типовим романом ХІХ ст. Однак на глибшому рівні одночасно з утвердженням авторитету класичних текстів відбувається їхня суттєва трансформація. Роман Паллісера – не просто імітація, це також і пародія, і складна символічна структура, яка слугує для автора способом висловити принципово відмінні від вікторіанських погляди на світ, історію, літературу.

Таким чином, ревізія історії з гендерної, класової, расової точок зору не виключає можливості естетичного вшанування класичних, здебільшого вікторіанських текстів. Розмежування естетичного та ідеологічного аспектів твору, поряд зі стратегією синтезування реалістичних та постмодерністських технік, забезпечують рівноважне співвідношення минулого й теперішнього планів у історіографічних романах.

## ВИСНОВКИ

Історіографічний роман – це новий жанр, який формується у світовій літературі протягом останніх десятиліть ХХ століття й фокусується на дослідженні епістемологічного, онтологічного й методологічного аспектів історії та історіографії.

Національна своєрідність англійського історіографічного роману в цілому зумовлюється низкою значних перетворень, що відбулися в історії і культурі Великої Британії ХХ століття.

Англійській історіографічний роман пов'язаний зі своїм попередником – історичним романом, однак, відрізняється від загальновідомого жанру настільки, що з'являється необхідність говорити про утворення принципово нової форми. Самобутність історіографічного роману виявляє себе через низку специфічних взаємозумовлених рис.

На відміну від класичного історичного роману, який був формою літератури, історіографічний роман претендує на те, щоб називатися не тільки формою літератури, а й формою історіографії. Якщо історичний роман тримався в площині художньої прози і не перетинав межі наукового дискурсу, історіографічний роман порушує простір історичної науки. Ця особливість є результатом не стільки трансформацій у літературному процесі 2-ї пол. ХХ ст., скільки значних змін у розумінні основних концепцій історії й історіографії цього ж періоду, який подекуди визначають як "постісторичний".

Проблематизація та деконструкція самої історії, текстуалізація історичних фактів, подій та персоналій, скептичне переосмислення понять "історична реальність" та "історична правда" уможливили перетворення фікціональної історії на одну з форм історіографії,

зберігши при цьому її літературно-художній вимір. Обґрунтовуючи концепт історіографічного роману, ми наголошуємо на двосторонньому взаємовпливі: не тільки історія втручається в літературу, а й література у різних формах, в т.ч. й у формі історіографічного роману вливається в історіографію, утворюючи єдиний спільний простір, який, користуючись метафорою Ґрема Свіфта можна назвати "Waterland".

Наблизившись до висновків про дискурсивну природу історії, текстуальність історичної реальності, наративність історичного письма, суб'єктивність історичної істини, ненадійність фактуального матеріалу, переважна більшість сучасних історіографів, однак, продовжують спроби реконструкцій структурованої цілісної картини минулого, заснованої на фактах та "історичній достовірності". Водночас історіографічні романісти наважуються відправитись на пошук минулого іншим шляхом: проблематизуючи відмінність між фактом та "fiction", залучаючи потужний арсенал наративних стратегій та необмежений потенціал історичної уяви, вони відтворюють ті виміри минулого, що подекуди залишаються недосяжними для історіографів-науковців.

Суттєва відмінність між історичним та історіографічним романами полягає у тому, що відтворення історії у першому типі твору поступається місцем створенню історії у другому. Відколи у дискурсі постмодернізму факт позбувся надійної об'єктивно-реальної основи, він втратив свою сутнісну відмінність від "fiction". Разом із тим зникла потреба до розмежування фактуального й фікціонального за принципом документально-незмінного та мінливо-уявного. Образи Рендольфа Генрі Еша та Крістабель Ла Мотт ("Володіти") є не менш реальними, ніж образ Ґюстава Флобера ("Папуга Флобера") або ж "окопних поетів" (трилогія П. Баркер). Автор історіографічного

роману рівною мірою реконструює і конструює "факти" й далеко не завжди з метою містифікації чи постмодерністської гри. Найчастіше подібне взаємопроникнення фактуального й фікціонального є новим способом саме науково-історичного пошуку і чимглибшого осягнення сутності історії.

Звідси, у свою чергу, випливає наступна особливість історіографічного роману. Це роман не про те, що сталося в якийсь історичний момент або з певною історичною особистістю, це роман про те, як створюється і як функціонує історія (що, власне, і означає "історіографічний"). Іншими словами, це твори не про Кримську, англо-афганську, Першу, Другу світові війни і не про письменників Гюстава Флобера й Чарльза Діккенса, поетів Роберта Браунінга, Зіґфрида Сассуна, Вілфреда Овена, інженера І.К. Брюнеля, науковця Чарльза Дарвіна, мандрівника й дипломата Олександра Бернса, психіатра й антрополога В.Г.Р. Ріверса, п'ятого Герцога Портлендського, архітектора Ніколаса Гоксмора. Це романи про пошук минулого, його багатозначність і багатовимірність, нетривкий ґрунт, на якому воно утворюється і ненадійні свідчення, на які спирається. Це романи про пошук способів встановлення зв'язку з минулим, про спробу ним "заволодіти" – через іронічне реконструювання, пародію й пастиш, ревізіонізм, естетичну ностальгію, синтез новітніх і класичних наративних стратегій і навіть через фотографування, спіритизм та езотерику. Це романи про те, як історія складається з окремих історій, індивідуальних спогадів, створюється всередині архіву, у мандрівці, на полі бою і в маєтку англійського лорда.

Для автора історіографічного роману відтворення минулого є надзвичайно складним завданням, пов'язаним із небезпекою не впізнати та не взяти на себе відповідальність за упередження, із

необхідністю зазирнути у раніше ігноровані виміри минулого, із проблематичністю встановлення документації, із усвідомленням того, що більшість свідчень нині є втраченою. Пропонуючи різні концепції й нові значення, перетворюючи історичний та літературний архів, історіографічний роман робить свій унікальний та дуже важливий внесок у гарячі дебати стосовно історії, попри навіть те, що вона вже сягнула кінця.

Історія, як її репрезентовано в англійському історіографічному романі, є ані такою, що уславлює, ані такою, що втішає та заспокоює. Вона є надто розсіяною, аби пропонувати уроки, надто незавершеною, щоб утворити простір, куди можна втекти, надто болісною, щоб дати можливість комфортно насолоджуватись її іронією. Отже, замість переконання в тому, що минуле навчить нас, як жити, в історіографічних романах звучить більш поміркована впевненість, що завжди краще знати, ніж залишатися необізнаним, навіть якщо те, про що ми дізнаємося – це уявлення про неймовірну складність розуміння нашого життя історично.

Історіографічні романи досліджують процес поновлення тих вимірів минулого, які здебільшого розглядалися як незмінні, аніж як такі, що підвладні суттєвим перетворенням.

Одним із цих вимірів є пам'ять. Як індивідуальна, так і колективна пам'ять постійно трансформуються. Особисті спогади та історії змінюються, укладаючись у мінливу картину історії загальної. Подібно до того як фактуальне й фікціональне в історіографічному романі наділяється однаковою здатністю до реконструювання історії, окремі індивідуальні історії-наративи романних персонажів є настільки ж значущими у процесі створення образу минулого, як архівні документи та офіційна хроніка. Історії лікаря Джефрі Брейтвейта, дворецького Стівенса, учителя Тома Кріка, науковця

Білла Анвіна, м'ясника Джека Доддса існують у спільній історичній реальності й на рівних правах із історіями "справжніх" історичних персонажів.

Такий різновид історіографічного роману, як роман ретроспективний відстежує шлях від поновлення особистих спогадів до переосмислення історії взагалі, привертає увагу насамперед до співвідношення індивідуального й колективного, окремого й загального, приватного й епохального.

Іншим значним виміром і рівнем водночас оприявлення та поновлення минулого в історіографічному романі є традиція. Саме в зв'язку з традицією якнайбільше увиразнюється суто англійська специфіка історіографічного роману. Концепт англійськості стає центром, навколо якого формуються різноманітні моделі переосмислення національної історії і культури. Сьогоднішній мультикультуралізм, етнічна й культурна диверсифікація у Великій Британії зумовили потребу визначення й окреслення англійського вектору традиції. Безперечно, у фокусі сучасної полеміки й історичної переоцінки знаходиться британське імперське минуле. Однак, поряд із критичними інтерпретаціями, здійснюються спроби також і реабілітації певних аспектів британської імперської історії у романах, які на протиставленні до постколоніальних можна визначити, як постімперські.

Найважливіші здобутки національного минулого об'єднує поняття "англійської спадщини" (English heritage). Спадщина стає основою, на якій в принципі суперечливі позиції щодо традиції згуртовуються з метою її збереження.

Значною частиною англійської спадщини є літературний архів. Являючи собою, з одного боку, історичний репозиторій, а з іншого – простір для творчої уяви, архів є невичерпним джерелом для

історіографічних романів, які подібним же чином поєднують фактуальне й фікціональне. Вмістище водночас і документів, і численних історій, архів знаходиться як в ідейному, так і в сюжетному центрі т.зв. архівних історіографічних романів. З архівних історій створюється новий образ минулого, поновлена англійська традиція.

Вагомою складовою традиції й спадщини є літературна історія. Одна з характерних особливостей англійського історіографічного роману виявляється у зверненні до літературної спадщини у формі своєрідного діалогу. Кожен роман містить численні алюзії до найрізноманітніших творів тих чи інших епох в англійській літературі, яка також переосмислюється разом із історією.

Найбільш привабливою літературною та взагалі історичною епохою для авторів історіографічних романів виявляється вікторіанство – "золотий вік" англійського роману. Звернення до цієї доби дає можливість осмислення проблем специфічно англійської національної історії та англійської ідентичності. Вікторіанство – яскравий і суперечливий період британської історії, епоха, з якою здебільшого пов'язане формування стереотипів англійськості. Вікторіанський роман, у свою чергу, являє собою форму культурної моделі, що ґрунтується значною мірою на ідеї національної ідентичності. Псевдовікторіанський історіографічний роман амбівалентно поєднує естетичне вшанування наративної моделі вікторіанського роману з іронічно-критичним її переосмисленням. Така подвійність позиції щодо минулого є характерною для більшості англійських історіографічних романів, які сполучають естетичну ностальгію з історичним ревізіонізмом.

Поряд із пам'яттю та традицією основотвірним виміром англійського історіографічного роману є історія. Історія певним

чином упорядковує минуле, поділяє його на періоди, які розгортаються навколо специфічних завдань. До ключових історичних подій відносяться війни; вони зазвичай стають свого роду розділовими знаками між історичними періодами. Осмислення історії тією чи іншою мірою пов'язується з темою війни. У той час як Ф. Геншер, П. Баркер, Б. Бейнбрідж ставлять війну в центр своїх історичних наративів, інші історіографічні романісти можуть виділяти цій темі менший простір, однак, вони рідко обходять тему війни взагалі. Таким чином, історія в англійському історіографічному романі постає, словами Ф. Джеймсона, як "те, що болить".

Позаяк постійна ревізія історії є невід'ємною частиною історіографії, перед історіографічним романістом виникає проблема врегулювання співвідношення минулого й теперішнього планів у творі. Проблема рівноважної історичної перспективи набуває особливої актуальності в постмодерністському дискурсі, який вимагає політичної коректності. Всі романи, розглянуті в нашому дослідженні, знаходять різноманітні шляхи й способи поєднання сучасної переоцінки зі збереженням історичної автентичності.

Жанр історіографічного роману стоїть в авангарді англійської літератури помежів'я XX – XXI століть. Безумовно, він тісно взаємодіє з іншими жанрами, насамперед, із психологічним, біографічним, мемуарним та детективним. Англійський історіографічний роман продовжує плідно розвиватися у XXI столітті, щороку поповнюючись новими іменами, концепціями й оригінальними текстами. Визначаючи тенденції його подальшого розвитку, слід говорити про дедалі більше відмежування від експериментальної прози, а натомість зміцнення зв'язку з найкращими зразками романної традиції, який в англійській літературі постійно переосмислювався, проте ніколи не переривався.

Подальші літературознавчі дослідження жанру історіографічного роману є необхідними й науково перспективними. Зокрема, особливо продуктивними, на наш погляд, векторами аналізу можуть бути: в галузі теорії літератури – розвідки, присвячені теоретичному визначенню параметрів жанру, а також упорядкуванню жанрової схеми; в галузі історії літератури – вивчення особливостей національних варіантів історіографічного роману, дослідження таких різновидів, як біографічний та детективний історіографічний роман, а також визначення нових модифікацій, які неодмінно з'являтимуться.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсон П. Від прогресу до катастрофи / Перрі Андерсон // Кур'єр Кривбасу. – № 308, 309, 310. – Кривий Ріг, 2015.
2. Антофійчук В.І., Нямцу А.Є. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі / В.І. Антофійчук, А.Є. Нямцу. – Чернівецький держ. ун-т ім. Юрія Федьковича. – Чернівці : Рута, 1998. – 209 с.
3. Арістотель. Поетика / Арістотель ; [пер. Ю. Мушак, Й. Кобів] // Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво / [упоряд. М. Борецький, В. Зварич]. – Серія : Бібліотека античної літератури. – К. : Грамота, 2007. – 168 с.
4. Баканов А.Г. Английский исторический роман: некоторые идейно-художественные проблемы / А.Г. Баканов // Литература Англии XX века. – К. : "Выща школа", 1987. – С. 44-71.
5. Баканов А. Масова література проти історії / Андрій Баканов // Всесвіт. – № 1. – Київ, 1987.
6. Баканов А. «Роман-розслідування»: історія і детектив (нотатки про форми сучасної історичної прози) / Андрій Баканов // Всесвіт. – № 12. – Київ, 1980.
7. Баканов А.Г. Современный зарубежный исторический роман / А.Г. Баканов. – К. : "Выща школа", 1989. – 184 с.
8. Балакин Ю. Исторический роман в современном своем выражении / Ю. Балакин // Пилигрим: Литературно-художественный журнал. – Вып. 4. – Омск : Омск. госуниверситет, 2002. – С. 4-7.

9. Бандровська О. Ідея перевідкриття часу в контексті діалогу природничого і гуманітарного знання / Ольга Бандровська // Сучасні літературознавчі студії: Зб. наук. праць. – Вип. 4. – К. : КНЛУ, 2007. – С. 6-13.
10. Бандровська О. Імагологічний аспект сучасного англійського роману / Ольга Бандровська // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Вип. 77. – Чернівці : Рута, 2009. – С. 54-62.
11. Бандровська О. Модернізм: між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману : монографія / Ольга Бандровська. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.
12. Бандровська О. Принципи моделювання історії літератури / Ольга Бандровська // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Вип. 76. – Чернівці : Рута, 2008. – С. 84-91.
13. Бандровська О. Синергетичний проект у літературознавстві: аналітика основних понять / Ольга Бандровська // Від бароко до постмодернізму: Зб. наук. праць. – Вип. 11. – Дніпропетровськ : вид-во Дніпропетровського національного університету, 2007. – С. 3-10.
14. Бандровська О. Становлення академічної культури ХХ століття і проблеми постмодернізму / Ольга Бандровська // Вісник Львівського університету. – Серія історична. – Вип. 34. – Львів, 1999. – С. 382-392.
15. Барашковская Ю.А. История и вымысел в английском романе 1980-х – 1990-х гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Барашковская Юлия Андреевна. – Москва, 2006. – 210 с.
16. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пітер Баррі ; [пер. з англ. О. Погинайко]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.

17. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин. – Москва, Augsburg : Im-Werden-Verlag – 2002. – 167 с.
18. Бахтин М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
19. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М. : Художественная литература, 1979. – 412 с.
20. Білий О. В. Літературний герой у контексті історії: [монографія] / О. В. Білий. – К. : Наук. думка, 1980. – 120 с.
21. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія і поетика / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ "Київський ун-т", 2010. – 188 с.
22. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ "Київський ун-т", 2008. – 519 с.
23. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ "Київський ун-т", 2009. – 520 с.
24. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; [пер. з франц. В. Ховхун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "ОСНОВИ", 2004. – 230 с.
25. Бойницкая О. Синтез постмодернистских и реалистических нарративных стратегий в историографическом романе Б. Бейнбридж "Мастер Джорджи"/ Ольга Бойніцька // Philology: International Scientific Journal. – № 4 (4). – Volgograd : Publishing House "Scientific Survey", 2016. – P. 26-28.
26. Бойніцька О. Англійський історіографічний роман кінця ХХ – початку ХХІ ст.: філософія жанру : [монографія] / Ольга Бойніцька. – К.: Видавець Карпенко В.М., 2016. – 324 с.
27. Бойніцька О. "Англійські пасажери" Метью Ніла як псевдовікторіанський роман / О.С. Бойніцька //

- Літературознавчі студії. – Вип. 26. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 55-60.
28. Бойніцька О. Британська історіографічна метапроза та роман Грема Свіфта "Земля води" / О.С. Бойніцька // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. – КНУ ім. Т. Шевченка. – Вип. 22. – К. : ВПЦ Київський університет, 2007. – С. 33-37.
29. Бойніцька О. Британський новоісторичний роман / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 31. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2011. – С. 34-38.
30. Бойніцька О. Відновлення: Перша світова війна у трилогії Пет Баркер // Літературознавчі студії. – Вип. 43. – Ч. 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2015. – С. 78-87.
31. Бойніцька О. Відтворення минулого у сучасній британській літературі / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії: Зб.наук.праць. – Вип. 14. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – С. 66-69.
32. Бойніцька О. Вікторіанці та псевдовікторіанці: трансформація вікторіанського наративу в романі М. Ніла "Англійські пасажери" / О.С. Бойніцька // Science and Education a New Dimension. Philology. – III (15). – Issue: 68. – 2015. – P. 43-46.
33. Бойніцька О. Диспут раціоналізму та містики в романі М. Робертс "У червоній кухні" // Літературознавчі студії. – Вип. 42. – Ч. 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2014. – С. 127-133.
34. Бойніцька О. Естетична ностальгія у романі Чарльза Паллісера "Квінканкс" / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип.

39. – Ч. 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. – С. 116-124.
35. Бойніцька О. Жанр історіографічного роману в англійській літературі межі ХХ–ХХІ ст. / О.С. Бойніцька // Питання літературознавства : [зб.наук.праць / гол. ред. Червінська О.В.] – Вип. 85. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2012. – С. 55-62.
36. Бойніцька О. Інновація та традиція в англійському історіографічному романі межі ХХ–ХХІ ст. / О.С. Бойніцька // Наукові записки. – Філологічні науки. – Книга 2. – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2010. – С. 24-27.
37. Бойніцька О. Історична перспектива у романі Берил Бейнбрідж "Мастер Джорджі" / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 29. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 60-64.
38. Бойніцька О. Історичний ревізіонізм у романі Гарі Кунзру "Імпресіоніст" / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 40. – Ч. 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. – С. 82-89.
39. Бойніцька О. Історіографічний versus історичний: жанрові відмінності двох типів роману в англійській літературі / О.С. Бойніцька // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. – Вип. 30. – Кам'янець-Подільський : "Аксіома", 2012. – 396 с. – С. 39-42.
40. Бойніцька О. Історія, історії та "Останні розпорядження" Ґрема Свіфта / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 19. – Частина 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ Київський університет, 2007. – С. 35-38.

41. Бойніцька О. Історія як наратив: концепт Гейдена Вайта / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 33. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2011. – С. 59-64.
42. Бойніцька О. Класичний канон в англійському історіографічному романі / Ольга Бойніцька // Літературознавчі студії. – КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2015. – Вип. 44. Ч. 1. – К. : ВПЦ "Київський університет". – С. 41-49.
43. Бойніцька О. Концепт "англійськості" у сучасному британському історичному романі / О.С. Бойніцька // Література та культура Полісся. Проблеми літературознавства, історії та культури України з погляду сучасності. – Вип. 61. – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – С. 45-50.
44. Бойніцька О. Концепт архіву в англійському історіографічному романі / О.С. Бойніцька // Мова і культура : [Наукове видання]. Вип. 15. – Т.ІІ (156). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2012. – С. 329-332.
45. Бойніцька О. Концепція історії у романі П. Акройда "Гоксмор" / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 21. – Частина 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ Київський університет, 2008. – С. 92-96.
46. Бойніцька О. Літературна історія та діалог із традицією в англійському історіографічному романі межі ХХ ХХІ ст. / О.С. Бойніцька // Вісник Львівського університету. – Серія: іноземні мови. – Вип. 20. – Частина 1. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2012. – С. 51-56.
47. Бойніцька О. Минуле й теперішнє в британському романі початку ХХІ століття / О.С. Бойніцька // Мовні і концептуальні

- картини світу: Зб. наук. пр. – КНУ ім. Т. Шевченка. – Вип. 10. – К. : Вид-во "Логос", 2004. – С. 50-57.
48. Бойніцька О. Минуле – це інша країна: Перша афганська війна у романі Ф. Геншера "Шовковична імперія" / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 37. – Ч. 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. – С. 54-60.
49. Бойніцька О. Містика та історія в романах Пітера Акройда / О.С. Бойніцька // Питання літературознавства. – Вип. 84. – Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України; Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – Чернівці : Вид-во "Рута" ЧНУ, 2011. – С. 298-303.
50. Бойніцька О. Нове минуле у повоєнній британській історичній прозі / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 24. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ Київський університет, 2009. – С. 43-47.
51. Бойніцька О. Новий історизм та культурний матеріалізм / О.С. Бойніцька // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. – КНУ ім. Т. Шевченка. – Вип. 13. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 23-27.
52. Бойніцька О. Особиста та суспільна історія в романі Казуо Ішігуро "Залишок дня" / О.С. Бойніцька // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. – КНУ ім. Т. Шевченка. – Вип. 38. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2012. – С. 74-78.
53. Бойніцька О. Пам'ять та історія в романі Ґрема Свіфта "Відтоді й назавжди" / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип.

35. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2012. – С. 58-63.
54. Бойніцька О. "Папуга Флобера" Дж. Барнса як ретроспективний роман / О.С. Бойніцька // Вектори розвитку сучасного літературного процесу : [зб.наук.праць / відп. ред. Силантьєва В.І. та ін.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, ОНУ імені І.І. Мечникова. – Одеса : "Астропринт", 2011. – 352 с. – С. 197-204.
55. Бойніцька О. Подорож у пошуках минулого в романі А. Байєтт "Володіти" / О.С. Бойніцька // Подорож як літературознавча та культурологічна проблема. – Сучасні літературознавчі студії. – Вип. 6. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2009. – С. 23-29.
56. Бойніцька О. Політика написання історії: проблема політичної коректності в англійському історіографічному романі помежів'я ХХ–ХХІ ст. / О. Бойніцька // Від бароко до постмодернізму. – Вип. XVII. – Т. 1. – Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара. – Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2013. – С. 83-87.
57. Бойніцька О. Постмодерністська та реалістична поетика в англійському історіографічному романі / О.С. Бойніцька // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Вип. 27. – Кам'янець-Подільський : "Аксіома", 2011. – 396 с. – С. 41-44.
58. Бойніцька О. Специфіка наративних стратегій в англійському історіографічному романі / О.С. Бойніцька // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – Вип. 45. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2012. – С. 51-53.

59. Бойніцька О. Творчість як особиста провина в романі Ієна Мак'юена "Спокута" / Ольга Бойніцька // Літературознавчі студії: Зб.наук.праць. – КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2004. – Вип. 11. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго. – С. 70-75.
60. Бойніцька О. Художнє та історичне письмо: історія взаємин і особливості зв'язку / О.С. Бойніцька // Вісник Запорізького національного університету. – Філологічні науки. – № 4, 2012. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2012. – С. 24-28.
61. Бойніцька О. Що сталося насправді: особливості сучасного британського історичного роману / О.С. Бойніцька // Літературознавчі студії. – Вип. 23. – Частина 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ Київський університет, 2009. – С. 53-57.
62. Бондар Н.Ю. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на матеріалі романів У. Стайрона "Вибір Софі" і Дж. Барнса "Історія світу в 10½ розділах") : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Н.Ю. Бондар. – Дніпропетровськ, 2010. – 20, [1] с.
63. Бредбері М. Британський роман нового часу / Малколм Бредбері ; [пер. з англ. В. Дмитрук]. – К. : Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.
64. Будний В. Між дисциплінами: розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? / Василь Будний // Вісник Львівського університету. – Серія філологічна. – 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 22–31.

65. Варфоломеев И.П. Типологические основы жанров исторической романистики / Варфоломеев И.П. – Ташкент : Фан, 1979. – 168 с.
66. Велігіна Н.Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980 – 2000-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Н.Г. Велігіна. – Дніпропетровськ, 2013. – 20, [1] с.
67. Висоцька Н. "Й нема йому краю...": шекспіріана початку III тисячоліття / Наталя Висоцька // Український шекспірівський портал. – 2013. – [Електронний ресурс] / Режим доступу до журн. : <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.303/>.
68. Висоцька Н.О. Між світом і текстом: відповіді літературної теорії на запити часу у перспективі викладання літератури / Н.О. Висоцька // Питання літературознавства: Наук. зб. – Вип. 87. – Чернівці : ЧНУ, 2013.
69. Висоцька Н.О. На перехресті цивілізацій : [монографія] / Н.О. Висоцька. – К. : Вид-во КДЛУ, 1997. – 168 с.
70. Высоцкая Н. Деконструкция викторианской модели женственности в постмодернистской драматургии США (пьеса С. Рул «В соседней комнате») / Н. Высоцкая // Американистика: Актуальные подходы и современные исследования. – Вып.6. – Курск : Курск. гос. ун-т, 2014.
71. Высоцкая Н. Де/ремифологизация образа Шекспира как драматического персонажа в биографической фантазии Дона Нигро «Успешные усилия любви» / Н. Высоцкая // Знание. Понимание. Умение. – Научный журнал Московского гуманитарного университета. – Вып.1. – М.: Московский гум. ун-т, 2016.

72. Гаврилів Т.І. Феноменологія художньої ідентичності (на матеріалі німецької та австрійської літератури) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: 10.01.06 ; 10.01.04 / Т.І. Гаврилів. – Київ, 2009. – 40 с.
73. Гадамер Г.-Г. История понятий как философия / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 26-43.
74. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация / Х.-Г. Гадамер // Герменевтика и деконструкция. – СПб.: Б.С.К., 1999. – С. 202-242.
75. Гегель Г.В.Ф. Система наук / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – СПб. : Наука, 1999.
76. Гегель Г.В.Ф. Феноменологія духу / Георг Вільгельм Фридрих Гегель ; [пер. з нім. П. Тарагцук]. – К.: Вид-во Соломії Павличко "ОСНОВИ", 2004. – 548 с.
77. Гендер і культура : [зб. ст.] / [упоряд. В. П. Агеева, С. М. Оксамитна]. – К.: Факт, 2001. – 224 с.
78. Горбунова О. В. Роль памяти в формировании национальной идентичности в романе Дж. Барнса "Англия, Англия" / О.В. Горбунова // Известия Саратовского университета. – 2010. – № 10. – Серия : филология, журналистика. – Вып. 1. – С. 51–57.
79. Гребенчук Я.С. Проблема "филологического романа" в английской литературе ("Попугай Флобера" Дж. Барнса, "Чаттертон" П. Акройда, "Одержимость" А. Байетт) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Гребенчук Яна Сергеевна. – Воронеж, 2008. – 141 с.
80. Грейвз Р. Белая богиня / Роберт Грейвз ; [пер. с англ. Л. Володарская]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

81. Грейвз Р. Собрание сочинений: В 5 т. / Роберт Грейвз ; [пер. с англ. Ю. Комова и др.]. – Т. 4. – М. : Terra-Книжный клуб, 1998.– 383 с.
82. Грицанов А.А. История Философии : Энциклопедия / А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2002. –1376 с.
83. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім.; упоряд., передм. Д. Наливайко]. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
84. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім. О. Мокровольського]. – Том 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
85. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім. М. Кушніра]. – Том 2: Герменевтика II: доповнення. – К. : Юніверс, 2000. – 478 с.
86. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття / Тамара Денисова. – К. : Вид. Дім «КМ Академія», 2012. – 487 с.
87. Деррида Ж. Письмо та відмінність / Жак Деррида : [пер. з фр. В. Шовкун, наук. ред. перекладу О. Шевченко]. – К. : Основи, 2004. – 600 с.
88. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Жак Дерріда // Слово. Знак. Дискурс : Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. : [ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 457–477.
89. Джеймісон Ф. Постмодернізм або Логіка культури пізнього капіталізму / Фредрик Джеймісон ; [пер. з англ. П. Дениска]. – К. : Вид-во "Курс", 2008. – 502 с.
90. Джумайло О. В. За границями гри: англійський постмодерністський роман 1980–2000 / О. В. Джумайло //

- Вопросы литературы. – № 5. – 2007. – [Электронный ресурс] /  
Режим доступа до журн. :  
<http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2.html>
91. Дильтей В. Введение в науки о духе: Опыт полагания основ для изучения общества и истории / Вильгельм Дильтей ; [пер. с нем. под ред. В.С. Малахова] // Дильтей В. Собрание сочинений : В 6 т. : [ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова]. – Т. 1. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2000.
  92. Дильтей В. Введение в науки о духе. Сила поэтического воображения / Вильгельм Дильтей // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М. : МГУ, 1987.
  93. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы / Вильгельм Дильтей ; [пер. с нем. под ред. В.В. Биbihина и Н.С. Плотникова] // Дильтей В. Собрание сочинений : В 6 т. : [ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова]. – Т. 4. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001.
  94. Дильтей В. наброски к критике исторического разума / Вильгельм Дильтей // Вопросы философии. – 1988. – № 4. – С. 135–152.
  95. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе / Вильгельм Дильтей ; [пер. с нем. под ред. В.А. Куренного] // Дильтей В. Собрание сочинений : В 6 т. : [ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова]. – Т. 3. – М. : Три квадрата, 2004. – С. 10–413.
  96. Дильтей В. Сон. Воображение поэта. Элементы поэтики. Литературные архивы и их значение для изучения истории философии / Вильгельм Дильтей // Вопросы философии. – 1995. – № 5. – С. 112–136.

97. Діккенс Ч. Повість про двоє міст [роман] / Чарлз Діккенс ; [пер. з англ. М. Сагарди]. – Харків; Київ : Книгоспілка, 1930. – 248 с.
98. Дробіт І.М. Історичний дискурс у британському романі 80–90-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / І.М. Дробіт. – Київ, 2010. – 20, [1] с.
99. Дробіт І. Міждисциплінарні аспекти поняття фікціональності історії (на прикладах романів Джуліана Барнса "Історія Світу у 10 ½ розділах" та "Англія, Англія" / Ірина Дробіт // Вісник Львівського університету. – Серія: філологія. – Вип. 44. – Ч. 2. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2008. – С. 118-127.
100. Еліот Т. С. Безплідна земля ; [пер. з англ. І. Драча] // Томас Стернз Еліот. Вибране. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 70-83.
101. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике : [В 2 т.] / Жерар Женетт ; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Галыдовой, Е. Гречаной и др. ; под ред. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
102. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман ХХ века / Н. Ю. Жлуктенко. – К. : Вища шк., 1988. – 157 с.
103. Жлуктенко Н.Ю. До питання "Література Співдружності" / Н.Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії: Зб.наук.праць. – Вип. 12. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – С. 169-172.
104. Жлуктенко Н.Ю. Естетичні зміни в парадигмі англійського роману останньої третини ХХ століття / Н.Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії. – Вип. 21. – Частина 1. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ Київський університет, 2008. – С. 220-224.

105. Жлуктенко Н.Ю. Словесний живопис у постмодерному історичному романі про митця / Н.Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії. – Вип. 31. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2011. – С. 121-125.
106. Жлуктенко Н.Ю. Текстуальні стратегії роману Казуо Ішігуро "Залишок дня" / Наталя Жлуктенко // Наукова спадщина професора Ю.О. Жлуктенка та сучасне мовознавство: Зб.наук.праць. – КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ, 2000. – С. 88-91.
107. Жлуктенко Н.Ю. Топос у романах Казуо Ішігуро / Н.Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії. – Вип. 26. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 191-195.
108. Жлуктенко Н.Ю. Факт і фікційне у репрезентації політичної історії (на матеріалі прози Грема Гріна) / Н.Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії. – Вип. 33. – КНУ ім. Т. Шевченка. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2011. – С. 154-159.
109. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век / Д.В. Затонский. – Москва: "Художественная литература", 1973. – 535 с.
110. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с.
111. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – № 3. – 1996. – С. 183-192.
112. Знаменская Н.Е. Жанровое своеобразие исторического романа США после 1945 года: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Знаменская Нина Евгеньевна. – Москва, 1984. – 192 с.
113. Иванов Е.А. Эпистемологические проблемы постмодернистской философии истории : дис. ... канд. филос.

- наук : 09.00.01 / Иванов Евгений Александрович. – Самара, 2010. – 150 с.
114. Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте / Вольфганг Изер // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – С. 187-216.
115. Изер В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход / Вольфганг Изер // Современная литературная теория : [антология]. – М.: Флинта; Наука, 2004. – С. 3-45, 201-225.
116. Изер В. Рецептивная эстетика. Герменевтика и переводимость / Вольфганг Изер // Академические тетради. – Вып. 6. – М. : Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1999.
117. Ищенко Н.А. Балаклава в годы Крымской войны глазами англичан / Н.А. Ищенко // Пилигримы Крыма – осень '98: III Крымская Международ. науч.-практ. конф.: Материалы. – Симферополь: Крымский архив, 1999. – С. 75–85.
118. Ищенко Н.А. Военный дискурс и дискурсивное измерение войны / Н.А. Ищенко // Культура народов Причерноморья: Научный журнал. – Симферополь. – 2007. – № 116. – С. 22–24.
119. Ищенко Н.А. Викторианство как историко-литературная проблема / Н.А. Ищенко // Вопросы русской литературы: Межвуз. науч. сб. – Симферополь. – 2000. – № 6 (63). – С. 38-43.
120. Ищенко Н.А. Крымская война 1853-1856 годов: Очерки истории и литературы / Н.А.Ищенко. – Симферополь: Крымский Архив, 2004. – 142 с.
121. Ищенко Н.А. Леди и джентльмены перед объективом / Н.А. Ищенко // Крым: Общественно-политический и культурно-

- исторический журнал. – Симферополь. – 2002. – № 1(2)/01. – С. 66-67.
122. Іщенко Н.А. Міфотворчість у воєнному дискурсі: національний міф про Кримську війну 1853-1856 років у літературі Великої Британії другої половини ХІХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Н.А. Іщенко. – Сімферополь, 2008. – 39, [1] с.
123. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: [монографія] / М. А. Козловець. – Житомир, 2009. – 558 с.
124. Колесник Г.Л. Модифікації жанру біографії у творчості Пітера Акройда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Г.Л. Колесник. – Київ, 2008. – 22, [1] с.
125. Колінгвуд Р. Ідея історії / Робін Дж. Колінгвуд ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К. : Основи, 1996. – 615 с.
126. Колодинская Е. В. Историческое прошлое как предмет высказывания : современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г. Свифт, Дж. Барнс) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Колодинская. – М., 2004. – 139 с.
127. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літератур / Н.Х. Копистянська – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
128. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / Здіслав Краснодембський ; [пер. з пол. Р. Харчук]. – К. : Основи, 2000. – 196 с.
129. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика : От структурализма к

- постструктурализму : [пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
130. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; [пер. з фр. П. Таращук]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.
131. Крістева Ю. Сили жаху. Есей про відразу / Юлія Крістева // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2005. – число 37. – [Електронний ресурс] / Режим доступу до журн. : <http://www.ji.lviv.ua/n37texts/kristeva.htm>.
132. Кунзру Х. Без лица : [роман] / Хари Кунзру ; [пер. с англ. А. Анистратенко]. – Санкт-Петербург, Москва : Лимбус Пресс, 2008. – 488, [1] с. – (Першотвір).
133. Ленобль Г. История и литература / Генрих Ленобль. – М. : Худож. лит., 1977. – 298 с.
134. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар ; [пер. с франц. Н. Шматко]. – Москва, Санкт-Петербург : Ин-т экспериментальной социологии : Алетейя, 1998. – 160 с.
135. Литвиненко Н.А. Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра / Н.А. Литвиненко. – Москва: УРАО, 1999.
136. Література Англії ХХ століття / [К.О. Шахова, Н.Ю. Жлуктенко, С.Д. Павличко та ін.] ; за ред. К.О. Шахової. – К. : Либідь, 1993. – 400 с.
137. Література. Теорія. Методологія ; [упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької / пер. з польськ. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
138. Лукач Г. Исторический роман / Георг Лукач // Литературный критик – № 7, 9, 12. – 1937. – № 3, 7, 8, 12. – 1938. – [Електронний ресурс] / Режим доступу до журн. : <http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-sod.htm>.

139. Лукіан. Як писати історію / Лукіан ; [перекл. з давньогр., коментарі У. Головач, О. Маханець, Н. Різун]. – Львів : Видавництво УКУ, 2014. – 88 с.
140. Мак'юен І. Спокута : [роман] / Іен Мак'юен ; [пер. з англ. В. Дмитрук]. – Львів : Кальварія, 2008. – 343, [1] с. – (Першотвір).
141. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра (на материале русской литературы XIX – начала XX века) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Малкина Виктория Яковлевна. – Москва, 2001. – 209 с.
142. Маньковская Н.В. Эстетика постмодернизма / Н.В. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
143. Мегела І. Ейдоси літературознавчого дискурсу / Іван Мегела. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 446 с.
144. Мегела І. Роман історичної проєкції: Костолані, Мора, Моріц : [навч. посібник] / Іван Петрович Мегела ; [ред. В. В. Різун] . – К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2004. – 104 с.
145. Михед Т.В. Наративи культурного простору: постмодерністський варіант реконструкції національної ідентичності в романі Джуліана Барнса "Англія, Англія" / Т.В. Михед // Наукові записки: Філологічні науки. – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – С. 15-18.
146. Михед Т. Поетологічні етюди з історії літератури Англії та США: Збірник статей / Тетяна Михед. – Ніжин: ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2005. – 172 с.
147. Мірошніченко Л. Проєкції скептицизму в сучасному британському романі: генеза, традиція, поетика : [монографія] /Лілія Мірошніченко. – К. : Генеза, 2015. – 384 с.

148. Нямцу А.Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А.Є. Нямцу. – Чернівецький держ. ун-т ім. Ю.Федьковича. – Чернівці : Рута, 1997. – 223 с.
149. Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта / С.А. Орлов. – Горький : Горьк. ун-т, 1960. – 480 с.
150. Оскоцкий В.Д. Роман и история / Валентин Оскоцкий. – М. : Худ. лит-ра, 1980. – 384 с.
151. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. – К. : Основи, 2002. – 663 с.
152. Павлова О. А. Категории "история" и "память" в контексте постколониального дискурса (на примере творчества Дж. М. Кутзее и К. Исигуро) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья" / О. А. Павлова. – М., 2012. – 20 с.
153. Певзнер Н. Английское в английском искусстве / Николай Певзнер. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 320 с.
154. Перевезенцева А.Ю. Развитие исторической прозы в английской литературе XX века / А.Ю. Перевезенцева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – № 6 (2). – Нижний Новгород, 2011. – С. 500-503.
155. Пестерев В. А. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая / В.А. Пестерев // Вестник Пермского университета. – Российская и зарубежная филология. – Выпуск 3(15). – 2011. – С. 155–166.
156. Петрусь О.В. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / О.В. Петрусь. – Дніпропетровськ, 2008. – 20, [1] с.

157. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. "Теорія літератури" / Дамір Пешорда. – Львів, 2001. – 20, [1] с.
158. Поваляева Н.С. Образ мюзик-холла в неовикторіанському романі / Н.С. Поваляева. – Минск : видавництво "Четыре четверти", 2015. – 100 с.
159. Потницьва Т.М. Мэри Уолстонкрафт Шеллі: вхожденіе в ХХІ век / Т.М. Потницьва // Мэри Шеллі. Франкенштейн, или Современный Прометей. Последний Человек. – М. : Наука, Ладомир, 2010. – С. 499-533.
160. Потницьва Т.М. Мэри Уолстонкрафт Шеллі: «Последняя из славного поколения...»: [монографія] / Татьяна Потницьва. – Днепрпетровск: изд-во ДНУ, 2008. – 128 с.
161. Потницьва Т.М. Позолочення пілюля: парадокси мислі и слова С.Джонсона / Т.М. Потницьва // ХVІІІ век: література как філософія, філософія как література. – М. : Экон-Информ. 2010. – С. 266-274.
162. Потницьва Т.М. Версія о Франкенштейне от Питера Акройда / Т.М. Потницьва // Біблія і культура. – 2011. – Вип.15. – С. 113–120.
163. Потницьва Т.М. Сучасні імпровізації на тему класичної літератури (роман У. Селфа «Доріан Грей: Імітація») / Т.М. Потницьва // Від бароко до постмодернізму. – ДНУ. – 2014. – Вип. ХУІІІ. – С. 141-149.
164. Потницьва Т.М. Читати или не читати, или Как важно быть честным (об искусстве любви к книге) / Т.М. Потницьва // Література в контексті культури. – К : Видавничий дім Дмитра Бураго. – 2014. – С. 148–153.

165. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Райнеке Юлия Сергеевна. – Москва, 2002. – 211 с.
166. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта / Реизов Б.Г. – Москва, Ленинград : Художественная литература, 1965. – 496, [3] с.
167. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Реизов Б.Г. – Ленинград : Гослитиздат, 1958. – 565, [2] с.
168. Реизов Б.Г. Французская романтическая историография (1815-1830) / Реизов Б. Г. – Ленинград : Изд. Ленинградского университета, 1956. – 534 с.
169. Рикер П. Время и рассказ: Т.1: Интрига и исторический рассказ / Поль Рикер ; [пер. с франц. Т. Славко]. – Москва; СПб.: Университетская книга, 1998. – 313 с.
170. Рикер П. Память, история, забвение / Поль Рикер ; [пер. с франц. И.И. Блауберг, И. С. Вдовина, О.И. Мачульская, Г.М. Тавризян]. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004 (Французская философия XX века). – 728 с.
171. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд : [пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2001. – 511 с.
172. Сатюкова Е.Г. Феномен "английскость" в творчестве Г. Свифта : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья" / Е.Г. Сатюкова. – Екатеринбург, 2012. – 22 с.
173. Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании : дис. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Сидорова Ольга Григорьевна. – Москва, 2005. – 333 с.

174. Сизоненко Н.А. Поетика історіографічної металітератури Великобританії 1980-1990-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Н.А. Сизоненко. – Київ, 2008. – 20, [1] с.
175. Скороходько Ю.С. Жанровое своеобразие английского неовикторианского романа 1990-х–2000-х годов / Ю.С. Скороходько // Культура народов Причерноморья. – № 237. – 2012. – С. 189-192.
176. Скороходько Ю.С. Культурные и литературные основы английского неовикторианского романа / Ю.С. Скороходько // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Вип. XXIV. – Ч. 1. – 2011. – С. 233-240.
177. Сміт Е.Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт ; [пер. з англ. П. Таращука] . – К. : Основи, 1994. – 224 с.
178. Сомова Е.В. Античный мир в английском историческом романе XIX века : дис. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Сомова Елена Викторовна. – Москва, 2009. – 416 с.
179. Стовба А.С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. XX – н. XXI вв. / Анна Сергеевна Стовба // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – № 1048. – Серія «Філологія». – Вип. 67. – 2013. – С. 191-196.
180. Стринюк С.А. Человек и история в романах Грэма Свифта "Водоземье", "Отныне и навсегда", "Последние распоряжения" : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Стринюк Светлана Александровна. – Пермь, 2003. – 165 с.
181. Теккерей В. Ярмарок суєти: Роман без героя : [роман] / Вільям Теккерей : [пер. з англ. О. Сенюк]. – Харків : Фоліо, 2003. – 397, [1] с. – (Першотвір).

182. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: на материале романов А.С. Байетт и Д. Лоджа : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Толстых Ольга Анатольевна. – Екатеринбург, 2008. – 207 с.
183. Толстых О.А. Неовикторианский постмодернизм Антонии Байетт (на примере романа "Possession") / О.А. Толстых // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – Серия: Лингвистика. – Выпуск № 11 (51) . – 2005. – С. 89-93.
184. Торкут Н.М. Англійський Ренесанс в контексті діалогу культур: цінності–сенси–ідентичність / Н. М. Торкут // Шекспірівський дискурс ; [гол. ред. Н.М. Торкут]. – Вип. 3. – Запоріжжя : КПУ, 2013. – С. 3–21.
185. Тупахіна О.В. Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / О.В. Тупахіна. – Київ, 2007. – 20, [1] с.
186. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем / Джон Фаулз // Кротовые норы ; [пер. с. англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой]. – М. : Махаон, 2002. – С. 125–138.
187. Фізер І. Філософія літератури / Іван Фізер ; [наук. ред. В. Моренця]. – К. : НаУКМА , Аграр Медіа Груп, 2012. – 217 с.
188. Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко ; [пер. з франц. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 326 с.
189. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Фрэнсис Фукуяма ; [пер. с англ. М.Б. Левина]. – М. : Изд-во АСТ, 2010. – 588 с.

190. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Юрген Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 41-52.
191. Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века : автореф. дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья" / Л. Ф. Хабибуллина. – Самара, 2011. – 39 с.
192. Хайдеггер М. Конец философии и задача мышления / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем., примеч. Д. В. Смирнова]. – [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://vox-journal.org/content/vox5haidegger.pdf>
193. Хаттон П.Х. История как искусство памяти / Патрик Хаттон ; [пер. с англ. В.Ю. Быстров]. – Санкт-Петербург: Издательство «Владимир Даль», 2004. – 420 с.
194. Чернокова Є. Англійська лірика 1900-1920-х років і становлення модернізму / Євгенія Чернокова.– Харків : Компанія СМІТ, 2013.– 363 с.
195. Шанина Ю.А. Мифопоэтика Г. Свифта «Земля воды» / Ю. А. Шанина // Российский гуманитарный журнал. – 2013. – Т. 2. – №1. – С. 65–7.
196. Шахова К.А. Вечно обновляющийся реализм / К.А. Шахова. – К. : "Вища школа", 1984. – 216 с.
197. Эджворт М. Замок Рэкрент. Вдали Отечества : [роман] / Мария Эджворт. – М. : Наука, 1972. – 400, [1] с. – (Першотвір).
198. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус ; [пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук]. – К. : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.

199. Яусс Г.Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / Ганс Роберт Яусс ; [пер. з франц. Ярини Цимбал] // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 37-46.
200. Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения / Ганс-Роберт Яусс // Новое литературное обозрение. – № 12. – М., 1995. – С. 34–84.
201. Ackroyd P. Chatterton : [novel] / Peter Ackroyd. – New York : Grove Press, 1987. – 234, [1] p. – (Першотвір).
202. Ackroyd P. English Music : [novel] / Peter Ackroyd. – New York : Random House Inc, 1994. – 416, [1] p. – (Першотвір).
203. Ackroyd P. Hawksmoor : [novel] / Peter Ackroyd. – London : Penguin Books, 1993. – 217, [1] p. – (Першотвір).
204. Ackroyd P. The Great Fire of London : [novel] / Peter Ackroyd. – London : Hamish Hamilton, 1982. – 169, [1] p. – (Першотвір).
205. Ackroyd P. The House of Doctor Dee : [novel] / Peter Ackroyd. – London : Penguin Books, 1993. – 276, [1] p. – (Першотвір).
206. Ackroyd P. The Last Testament of Oscar Wilde : [novel] / Peter Ackroyd. – New York : HarperCollins Publishers, 1983. – 192, [1] p. – (Першотвір).
207. Ackroyd P. The Trial of Elizabeth Cree: A Novel of the Limehouse Murders : [novel] / Peter Ackroyd. – New York : N.A. Talese/Doubleday, 1995. – 261, [1] p. – (Першотвір).
208. Ainsworth H. The Tower of London: A Historical Romance : [novel] / Harrison Ainsworth. – Paris : Lea & Blanchard, 1841. – 426, [1] p. – (Першотвір).
209. Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre / Robert Alter. – Berkley, Los Angeles, London : University of California Press, 1979. – 248 p.

210. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* / Benedict Anderson. – London : Verso, 2006.
211. Anderson P. *From Progress to Catastrophe (on the historical novel)* / Perry Anderson // *London Review of Books*. – Vol. 33. – No. 15. – 28 July 2011. – P. 24-28.
212. *An Introduction to Contemporary Fiction* / [ed. R. Mengham]. – Cambridge : Polity Press, 1999. – 245 p.
213. Appleby J., Hunt L., Jacob M. *Telling the Truth About History* / Joyce Appleby, Lynn Hunt, Margaret Jacob. – New York : W.W. Norton & Co., 1994. – 322 p.
214. Assis A. *What Is History For? Johan Gustav Droysen and the Functions of Historiography* / Arthur Alfaix Assis. – Oxford, New York : Berghahn Books, 2014. – 234 p.
215. Bainbridge B. *Master Georgie* : [novel] / Beryl Bainbridge. – Waterville : Thorndike Press, 1999. – 214, [1] p. – (Першотвір).
216. Barker P. *Regeneration* : [novel] / Pat Barker. – New York : Penguin Group (USA), 1993. – 252, [1] p. – (Першотвір).
217. Barker P. *The Eye in the Door* : [novel] / Pat Barker. – New York : Plume, 1995. – 280, [1] p. – (Першотвір).
218. Barker P. *The Ghost Road* : [novel] / Pat Barker. – New York : A Dutton Book, 1995. – 278, [1] p. – (Першотвір).
219. Barnes J. *A History of the World in 10 1/2 Chapters* : [novel] / Julian Barnes. – New York : Alfred A. Knopf, 1989. – 307, [1] p. – (Першотвір).
220. Barnes J. *England, England* : [novel] / Julian Barnes. – New York : Alfred A. Knopf, 1999. – 275, [1] p. – (Першотвір).
221. Barnes J. *Flaubert's Parrot* : [novel] / Julian Barnes. – London : Picador, 1984. – 229, [1] p. – (Першотвір).

222. Barthes R. *Historical Discourse* / Roland Barthes // *Introduction to Structuralism* / [ed. Michael Lane]. – New York : Basic Books, 1970. – P. 145-155.
223. Barthes R. *The Discourse of History* / Roland Barthes ; [trans. Stephen Bann]. – *Comparative Criticism: Volume 3: A Yearbook* / [ed. E.S. Shaffer]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1981. – P. 3-21.
224. Baudrillard J. *Simulations* / Jean Baudrillard. – New York : Semiotext(e), Inc., 1983. – 159 p.
225. Baudrillard J. *The Illusion of the End* / Jean Baudrillard // *The Postmodern History Reader* / [ed. Keith Jenkins]. – London and New York : Routledge, 1997. – P. 39-46.
226. Becker C. *Detachment and the Writing of History: Essays and Letters* / Carl L. Becker. – Ithaca, New York : Cornell University Press, 1968. – 256 p.
227. Becker C. *What Are Historical Facts?* / Carl L. Becker // *The Western Political Quarterly*. – Vol. 8. – № 3. – Salt Lake City : University of Utah, 1955. – P. 327-340.
228. Becker C. *What is the good of history? Selected letters of Carl L. Becker, 1900-1945* / Carl L. Becker / [ed. Michael G. Kammen]. – Ithaca, New York : Cornell University Press, 1973. – 372 p.
229. Bennett D. *Postmodernism and Vision: Ways of Seeing (at) the End of History* / David Bennett // *History and Post-war Writing* / [eds. T. D'haen, H. Bertens]. – Amsterdam : Rodopi, 1990. – P. 259-279.
230. Berkhofer R.F. *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse* / Robert F. Berkhofer. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1997. – 381 p.

231. Berlin I. *The Crooked Timber of Humanity: Chapters in the History of Ideas* / Isaiah Berlin / [ed. H. Hardy]. – Princeton : Princeton University Press, 2013. – 384 p.
232. Bernard C. *Coming to Terms with the Present: The Paradoxical Truth Claims of British Postmodernism* / Catherine Bernard // *European Journal of English Studies*. – Vol. 1. – № 2. – London : Routledge, 1997. – P. 135-138.
233. Bernard C. *Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift* / Catherine Bernard // *British Postmodern Fiction* / [eds. T. D'haen, H. Bertens]. – Amsterdam : Rodopi, 1993. – P. 121-144.
234. Bertens H. *The Idea of the Postmodern: A History* / Hans Bertens. – London : Routledge, 1995. – 289 p.
235. Boinitska O. *A Bridge over the Waterland: Linking the Past with the Present in Graham Swift's Ever After* / Olga Boinitska // *American and British Studies Annual*. – Vol. 6. – Pardubice, Czech Republic : University of Pardubice, 2013. – P. 65-74.
236. Boinitska O. *At the Crossroads of Historiography and Literature: Typological Features of English Historiographic Novel* / Olha Boinitska // *Spheres of Culture* / [ed. I. Nabytovych]. – Vol. XIV. – Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2016. – P. 257-264.
237. Botting F. *Sex, Machines and Navels: Fiction, Fantasy and History in the Future Present* / Fred Botting. – Manchester : Manchester University Press, 1999. – 240 p.
238. Boyd W. *An Ice-Cream War* : [novel] // William Boyd. – London : Vintage books, 1999. – 416, [1] p. – (Першотвір).
239. *British Fiction Today* / [ed. R. Mengham]. – London : Continuum, 2011. – 224 p.

240. Bulwer Lytton E. The Novels and Romances of Edward Bulwer Lytton / Edward Bulwer Lytton Baron Lytton. – Boston : Little, Brown, 1898. – 562, [1] p. – (Першотвір).
241. Burke K. Four Master Tropes // A Grammar of Motives / Kenneth Burke. – Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1969. – P. 503-519.
242. Burns W. Charles Reade: A Study in Victorian Authorship / Wayne Burns. – New York : Bookman Associates, 1961. – 360 p.
243. Butterfield H. Man on His Past: The Study of the History of Historical Scholarship / Herbert Butterfield. – Cambridge : CUP Archive, 1969. – 237 p.
244. Butterfield H. The Englishman and His History / Herbert Butterfield. – Cambridge : CUP Archive, 1945. – 145 p.
245. Butterfield H. The Historical Novel / Herbert Butterfield. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 120 p.
246. Butterfield H. The Origins of History / Herbert Butterfield / [ed. Adam Watson]. – London : Eyre Methuen, 1981. – 252 p.
247. Butterfield H. The Whig Interpretation of History / Herbert Butterfield. – University of New South Wales Library, 1981. – 132 p.
248. Byatt A.S. On Histories and Stories: Selected Essays / A.S. Byatt. – London : Vintage, 2000. – 196 p.
249. Byatt A.S. Possession: A Romance : [novel] / A.S. Byatt. – London : Vintage, 1991. – 511, [1] p. – (Першотвір).
250. Candau J. Memoire et identite / Joel Candau. – Paris : Presses universitaires de France, 1998. – 225 p.
251. Carlyle T. On History / Thomas Carlyle // Critical and Miscellaneous Essays. – Vol. 2. – London, 1830. – P. 253–263.

252. Carlyle T. The French Revolution / Thomas Carlyle / [ed. A.H.R. Ball]. – Mineola, New York : Courier Corporation, 2012. – 272 p.
253. Chartier R. On the Edge of the Cliff: History, Language, and Practice / Roger Chartier ; [trans. Lydia G. Cochrane]. – Baltimore : John Hopkins UP, 1997. – 191 p.
254. Charles R. Where Angels Fear to Tread and Western Armies, Too / Ron Charles // The Christian Science Monitor. – August 29. – Boston, 2002.
255. Cohn D. Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective / Dorrit Cohn // Poetics Today. – №11. – Tel Aviv : Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1990. – P. 775-804.
256. Coleridge S.T. Coleridge's Miscellaneous Criticism / Samuel Taylor Coleridge / [ed. T.M. Raysor]. – Harvard : Harvard University Press, 1936. – P. 321-322.
257. Conan Doyle A. My Favourite Novelist And His Best Book / Sir Arthur Conan Doyle // Munsey's Magazine, 1898. – [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://freeread.com.au/@RGLibrary/ArthurConanDoyle/Autobiographical/MyFavouriteNovelist.html>
258. Conan Doyle A. Uncle Bernac: A Memory of the Empire : [novel] / Arthur Conan Doyle. – The Floating Press, 2010. – 261, [1] p. – (Першотвір).
259. Connor S. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary / Steven Connor. – Oxford : Wiley-Blackwell, 1997. – 327 p.
260. Connor S. The English Novel in History: 1950-1995 / Steven Connor. – London and New York : Routledge, 1996. – 238 p.
261. Conrad J. Henry James: An Appreciation / Joseph Conrad // Notes on Life and Letters by Joseph Conrad. – [Електронний ресурс] /

Режим доступа :

<https://ebooks.adelaide.edu.au/c/conrad/joseph/c75nl/chapter2.html>

262. Contemporary British Fiction / [eds. R. J. Lane, R. Mengham, P. Tew]. – Cambridge : Polity Press, 2003. – 276 p.
263. Contemporary Novelists / [eds. J. Vinson D.L. Kirkpatrick]. – London : Macmillan, 1982.
264. Cooper P. Graham Swift's 'Last Orders': A Reader's Guide / Pamela Cooper. – New York : Continuum, 2002. – 88 p.
265. Cooper P. Imperial Topographies: The Spaces of History in 'Waterland' / Pamela Cooper // Modern Fiction Studies. – Vol. 42, summer 1996. – № 2. – P. 371-396.
266. Cormack P. Heritage in danger / Patrick Cormack. – London : Quartet Books, 1978. – 432 p.
267. Cowart D. History and the Contemporary Novel / David Cowart. – Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1989. – 245 p.
268. Craps S. Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-cuts to Salvation / Stef Craps. – Eastbourne : Sussex Academic Press, 2005. – 230 p.
269. Critical Perspectives on Pat Barker / [ed. S. Monteith]. – Columbia : University of South Carolina Press, 2005. – 336 p.
270. Croce B. History, Its Theory and Practice / Benedetto Croce. – Charleston, South Carolina : BiblioBazaar, 2010. – 322 p.
271. Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. – London : Penguin Books, 1999.
272. Dahl C. History on the Hustings: Bulwer-Lytton's Historical Novels of Politics / Curtis Dahl // From Jane Austen to Joseph Conrad: Essays Collected in Memory of James T. Hillhouse / [eds.

- R. C. Rathburn, M. Steinmann]. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1958. – P. 60–71.
273. Daiches D. Scott's Achievement as a Novelist / David Daiches // Daiches D. Literary Essays. – Chicago : University of Chicago Press, 1956. – P. 88-121.
274. Derrida J. Archive Fever: A Freudian Impression / Jacques Derrida ; [trans. Eric Prenowitz]. – Chicago : University of Chicago Press, 1998. – 128 p.
275. Derrida J. Of Grammatology / Jacques Derrida ; [trans. Gayatri C. Spivak]. – Baltimore, London : John Hopkins UP, 1976. – 354 p.
276. Dickens Ch. A Tale of Two Cities : [novel] / Charles Dickens. – Clayton, Delaware : Prestwick House Inc, 2005. – 368, [1] p. – (Першотвір).
277. Dickens Ch. Barnaby Rudge : [novel] / Charles Dickens. – An Anno Domini Public Domain Production, 2012. – 642, [1] p. – (Першотвір).
278. Dressing Up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War / [eds. A. Usandizaga, A. Monnickendam]. – Amsterdam, New York : Rodopi, 2001. – 292 p.
279. Duffy M. New Trends in British Fiction / Maureen Duffy // Proceedings of the 12th National Conference of AEDEAN, University of Alicante. – December, 1988. – P. 69-83.
280. Duncker P. James Miranda Barry / Patricia Duncker. – London : Picador, 2000. – 375, [1] p. – (Першотвір).
281. Eliot G. Leaves from a Notebook / George Eliot // Essays of George Eliot / [ed. T. Pinney]. – New York : Columbia University Press, 1963. – P. 437–461.

282. Eliot G. *Romola* : [novel] / George Eliot. – New York : Random House Publishing Group, 2007. – 656, [1] p. – (Першотвiр).
283. Eliot T.S. *Selected Prose of T.S. Eliot* / Thomas Stearns Eliot ; [ed. F. Kermode]. – New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1975. – 320 p.
284. Ellis S.M. *The Solitary Horseman: or, the Life and Adventures of G.P.R. James* / Stewart Marsh Ellis. – Cayme Press, 1927. – 303 p.
285. Engler B. *The Dismemberment of Clio: Fictionality, Narrativity, and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction* / Bernd Engler // *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature* / [eds. B. Engler, K. Müller]. – Paderborn : Ferdinand Schöningh, 1994. – P. 13-33.
286. *Evidence, History, and the Great War: Historians and the Impact of 1914-18* / [ed. G. Braybon]. – New York : Berghahn Books, 2003. – 256 p.
287. Fernandez-Armesto F. *Truth: A History and a Guide for the Perplexed* / Felipe Fernandez-Armesto. – London : Macmillan, 2013. – 256 p.
288. Finney B. Peter Ackroyd, Postmodernist Play, and Chatterton / Brian Finney // *Twentieth Century Literature*. – 38.2 (1992). – P. 240-61.
289. Fleishman A. *Fiction and the Ways of Knowing: Essays on British Novels* / Avrom Fleishman. – Austin : University of Texas Press, 1978. – 224 p.
290. Fleishman A. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf* / Avrom Fleishman. – Baltimor, London : The John Hopkins Press, 1971. – 262 p.

291. Fokkema A. Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction / Aleid Fokkema. – Amsterdam : Rodopi, 1991. – 205 p.
292. Foster H. Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics / Hal Foster. – Washington : Bay Press, 1985. – 243 p.
293. Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison / Michel Foucault ; [trans. A. Sheridan]. – London : Penguin Books, 1977. – 333 p.
294. Foucault M. Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews / Michel Foucault ; [ed. Donald F. Bouchard]. – Ithaca, New York : Cornell UP, 1980. – 240 p.
295. Freeman M. Telling Stories: Memory and Narrative / Mark Freeman // Memory: Histories, Theories, Debates ; [eds. S. Radstone, B. Schwarz]. – New York : Fordham UP, 2010. – P. 263-281.
296. Fukuyama F. The End of History / Francis Fukuyama // The National Interest. – 1989. – № 16. – P. 3-18.
297. Fussell P. The Great War and Modern Memory / Paul Fussell. – New York : Oxford University Press, 2000 – 368 p.
298. Gass W. Afterword: The Neglect of the Fifth Queen / William Gass // Ford Madox F. The Fifth Queen. – New York : The Ecco Press, 1986. – P. 593– 607.
299. Geyl P. Use and Abuse of History / Pieter Geyl. – Hamden : Archon Books, 1970. – 97 p.
300. Gilmour R. Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction / Robin Gilmour // Rereading Victorian Fiction / [eds. A. Jenkins and J. John]. – London : Macmillan, 2000. – P. 189-200.
301. GLOWing in the Ashes: Salon Magazine's interview with Graham Swift / [by Scott Rosenberg] // [Электронный ресурс] / Режим

доступу до журн. :

<http://www1.salon.com/weekly/swift960506.html>

302. Gossman L. History and Literature: Reproduction or Signification / Lionel Gossman // The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding / [eds. Robert H. Canary and H. Kozicki]. – Madison : University of Wisconsin Press, 1978. – P. 3-39.
303. Graham Swift in Interview on 'Last Orders' / [by B. Gossmann, R. Haak, M. Romberg, S. Spindler] // Anglistik: Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten 8, 1997. – P. 158-161.
304. Graves R. I, Claudius : [novel] / Robert Graves. – London : Penguin, 2006. – 416, [1] p. – (Першотвір).
305. Graves R. In Broken Images: Selected Letters of Robert Graves 1914–1946 / Robert Graves / [ed. P. O'Prey]. – London : Hutchinson, 1982.
306. Graves R. King Jesus : [novel] / Robert Graves. – London : Cassell, 1946. – 355, [1] p. – (Першотвір).
307. Green M. The English Novel in the Twentieth Century: The Doom of Empire / Martin Burgess Green. – London, Melbourne and Henley : Routledge & Kegan Paul, 1984. – 236 p.
308. Green P. Aspects of the Historical Novel / Peter Green // Essays by Divers Hands. – Proceedings of The Royal Society of Literature. – New Series. – 21. – 1962.
309. Greig J.Y.T. Thackeray: A Reconsideration / John Young Thomson Greig. – Oxford : Oxford University Press, 1950. – 215 p.
310. Gutleben C. Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel / Christian Gutleben. – Amsterdam, New York : Rodopi, 2001. – 248 p.

311. Hadley L. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative : The Victorians and Us* / Louisa Hadley. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010. – 192 p.
312. Halbwachs M. *La Mémoire collective* / Maurice Halbwachs. – Paris : Les Presses universitaires de France, 1967. – [Електронний ресурс] / Режим доступу: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf)
313. Hardy T. *Tess of the D'Urbervilles: A Pure Woman* : [novel] / Thomas Hardy. – London : Penguin Classics, 2003. – 592, [1] p. – (Першотвір).
314. Hassan I. *Pluralism in Postmodern Perspective* / Ihab Habib Hassan // *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. – Ohio : Ohio State University Press, 1987. – P. 167-187.
315. Head D. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000* / Dominic Head. – Cambridge : Cambridge UP, 2002. – 307 p.
316. Hensher P. *The Mulberry Empire* : [novel] / Philip Hensher. – New York : Anchor Books, A Division of Random House, Inc, 2003. – 486, [1] p. – (Першотвір).
317. Hewison R. *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* / Robert Hewison. – London : Methuen, 1987. – 160 p.
318. Higdon D.L. *Double Closures in Postmodern British Fiction: the Example of Graham Swift* / David Leon Higdon // *Critical Survey*. – Volume 3. – Oxford : Oxford University Press, 1991. – P. 88-96.
319. Higdon D.L. *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction* / David Leon Higdon. – Athens : The University of Georgia Press, 1985. – 219 p.

320. Himmelfarb G. Telling It as You Like It: Postmodernist History and the Flight from Fact / Gertrude Himmelfarb // The Postmodern History Reader / [ed. Keith Jenkins]. – London and New York : Routledge, 1997. – P. 158-174.
321. Himmelfarb G. The New History and the Old: Critical Essays and Reappraisals / Gertrude Himmelfarb. – Harvard : Harvard UP, 2004. – 266 p.
322. Himmelfarb G. The Roads to Modernity: The British, French, and American Enlightenments / Gertrude Himmelfarb. – New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2007. – 304 p.
323. Himmelfarb G. Victorian Minds: A Study of Intellectuals in Crisis and Ideologies in Transition / Gertrude Himmelfarb. – Chicago : Ivan R. Dee, 1995. – 418 p.
324. Historians on History: An Anthology / [ed. John Tosh]. – London and New York : Longman, 2000. – 348 p.
325. Hitchcock P. Dialogics of the Oppressed / Peter Hitchcock. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. – 244 p.
326. Hitchcock P. What is Prior? Working-Class Masculinity in Pat Barker's Trilogy / Peter Hitchcock // *Genders*. – № 35. – 2002. – Режим доступа до журн.: [http://www.genders.org/g35/g35\\_hitchcock.txt](http://www.genders.org/g35/g35_hitchcock.txt).
327. Holmes F.M. The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in the Contemporary British Fiction / Frederick Holmes. – University of Victoria, 1997. – 93 p.
328. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / Linda Hutcheon. – London, New York : Routledge, 1988. – 268 p.
329. Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms / Linda Hutcheon. – Illinois : University of Illinois Press, 1985. – 143 p.

330. Hutcheon L. *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History* / Linda Hutcheon // *Intertextuality and Contemporary American Fiction* / [eds. Robert Con Davis and Patrick O'Donnell]. – Baltimore : John Hopkins UP, 1989. – P. 3-32.
331. Hutcheon L. *Literature Meets History: Counter-Discursive 'Comix'* / Linda Hutcheon // *Anglia: Journal of English Philology*. – 117(1). – Walter De Gruyter GmbH&Co., 1999. – P. 4-14.
332. Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* / Linda Hutcheon. – Ontario : Wilfrid Laurier Univ. Press, 1981. – 182 p.
333. Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism* / Linda Hutcheon. – London, New York : Routledge, 2002. – 222 p.
334. Hutcheon L. *The Postmodern Problematizing of History* / Linda Hutcheon // *English Studies in Canada*. – 14.4 (1988). – Toronto : Association of Canadian College and University Teachers of English, 1988. – P. 365-382.
335. Ishiguro K. *The Remains of the Day* / Kazuo Ishiguro. – New York : Vintage, 1990. – 245, [1] p. – (Першотвір).
336. Jackson M. *The Underground Man* / Mick Jackson [novel]. – New York : William Morrow and Company, Inc., 1997. – 262, [1] p. – (Першотвір).
337. James G.P.R. *Novels by G.P.R. James* / George Payne Rainsford James. – Vol. 5. – Edinburgh : C.E. Kollmann, 1840. – 450 p.
338. James G.P.R. *The History of Chivalry* / George Payne Rainsford James. – London : H. Colburne and R. Bentley, 1830. – 348 p.
339. Jameson F. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* / Fredric Jameson. – Durham : Duke University Press, 1991. – 438 p.

340. Jameson F. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998 / Fredric Jameson. – London : Verso, 1998. – 206 p.
341. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act / Fredric Jameson. – London, New York : Routledge, 2013. – 320 p.
342. Janik D.I. No End of History: Evidence from the Contemporary English Novel / Del Ivan Janik // Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal. – Vol. 41, summer 1995. – № 2. – P. 160-189.
343. Johnson S. Historical Fiction: A Guide to the Genre / Sarah Johnson. – Westport, CT: Libraries Unlimited, 2005.
344. Johnson S. Masters of the Past: Twenty Classic Historical Novels and their Legacy / Sarah Johnson // Bookmarks Magazine. – [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.bookmarksmagazine.com/historical-fiction-masters-past/sarah-l-johnson>
345. Jones A. A Feminist Act of Adaptation: Identities and Discourses in Michèle Roberts's 'In the Red Kitchen' / Adele Jones // Neo-Victorian Studies. – 2:2 (Winter 2009/2010). – Swansea University, Wales, UK. – P. 86-108.
346. Joshi S.T. Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction / S.T. Joshi. – Vol. 1. – New York : Hippocampus Press, 2014. – 374 p.
347. Kaldellis A. Introduction / Anthony Kaldellis // Prokopios The Secret History: with Related Texts. – Indianapolis : Hackett Publishing, 2010. – P. vii–1.
348. Kaplan C. Victoriana : Histories, Fictions, Criticism / Cora Kaplan. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. – 173 p.

349. Keen S. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction* / Suzanne Keen. – Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001. – 298 p.
350. Kellaway K. *At home with his worries* / K. Kellaway // *The Observer*. – 16 September 2001.
351. Kingsley Ch. *Hereward the Wake, Last of the English* : [novel] / Charles Kingsley. – London : Macmillan & Co, 1867. – 404, [1] p. – (Першотвір).
352. Kipen D. *Incarnations of Kunzru's part-Indian, part-British hero* / David Kipen // *San Fransisco Chronicle*. – San Francisco. – 7 April 2002. – [Електронний ресурс] / – Режим доступу до журн.: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/2002/04/07/RV163677.DTL>.
353. Kirchknopf A. *(Re)working of Nineteenth-Century Fiction : Definitions, Terminology, Contexts* / Andrea Kirchknopf // *Neo-Victorian Studies online scholarly journal*. – Autumn 2008. – P. 53–80. – [Електронний ресурс] / Режим доступу до журн.: <http://www.neovictorianstudies.com/>.
354. Kneale M. *English Passengers* : [novel] / Matthew Kneale. – London : Penguin Books, 2000. – 462, [1] p. – (Першотвір).
355. Knutsen K. P. *Reciprocal Haunting: Pat Barker's Regeneration Trilogy* / Karen Patrick Knutsen. – New York : Waxmann Verlag, 2010. – 201 p.
356. Kohlke M. -L. *Introduction : Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter* / Marie-Luise Kohlke // *Neo-Victorian Studies online scholarly journal*. – Autumn 2008. – P. 1–18. – [Електронний ресурс] / Режим доступу до журн.: <http://www.neovictorianstudies.com/>.

357. Kotte C. Ethical Dimensions in British Historiographic Metafiction: Julian Barnes, Graham Swift, Penelope Lively / Christina Kotte. – Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001. – 194 p.
358. Kunzru H. The Impressionist : [novel] / Hari Kunzru. – London : Penguin Books, 2003. – 482 p. – (Першотвір).
359. LaCapra D. History and Criticism / Dominick LaCapra. – Ithaca : Cornell UP, 1985. – 145 p.
360. LaCapra D. Rethinking Intellectual History: Texts, Context, Language / Dominick LaCapra. – Ithaca : Cornell UP, 1983. – 350 p.
361. Landow G. History, His Story, and Stories in Graham Swift's 'Waterland' / George P. Landow // Studies in the Literary Imagination. – Vol. 23. – № 2. – 1990. – p. 197-211.
362. Lannon L. Greed Expectations: Mystery Unlocks in a Dickensian Tale of Five Families / Linnea Lannon // Detroit Free Press. – 28 January. – 1990. – P. 1L.
363. Laskowski M. Jane Porter's Thaddeus of Warsaw as evidence of Polish–British relationships / Maciej Laskowski. – Poznan : Instytucie Filologii Angielskiej, 2012. – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2424/1/rozprawa%20doktorska.pdf>
364. Lea D. Graham Swift / Daniel Lea. – Manchester : Manchester UP. – 2005. – 228 p.
365. Lee A. Realism and Power: Postmodern British Fiction / Alison Lee. – London and New York : Routledge, 1990. – P. 176.
366. Letissier G. Dickens and Post-Victorian Fiction / Georges Letissier // Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film

- / [eds. S. Onega, C. Gutleben]. – Amsterdam & New York: Rodopi, 2004. – P. 111-128.
367. Lévi-Strauss C. *The Savage Mind* / Claude Lévi-Strauss ; [trans. John Weightman, Doreen Weightman]. – Chicago : University of Chicago Press, 1966. – 310 p.
368. Lindsay J. *Barnaby Rudge* / Jack Lindsay // *Dickens and the Twentieth Century* / [eds. J.J. Gross, G. Pearson]. – Toronto : University of Toronto Press, 1962. – P. 91–121.
369. Liu Z. *Reading Romola and George Eliot's "Conscientious Reproductions" of History* / Zhanshu Liu // *Narrative is the Essence of History: Essays on the Historical Novel* / [ed. John Cameron]. – Cambridge Scholars Publishing, 2012. – P. 3-18.
370. Llewellyn M. *What is Neo-Victorian Studies* / Mark Llewellyn // *Neo-Victorian Studies online scholarly journal*. – Autumn 2008. – P. 164–185. – [Электронный ресурс] / Режим доступа до журн.: <http://www.neovictorianstudies.com/>.
371. Lodge D. *Evelyn Waugh* / David Lodge // *Columbia Essays on Modern Writers*. – № 58. – New York & London: Columbia University Press, 1971. – 47 p.
372. Lodge D. *Modernism, Antimodernism and Postmodernism* / David Lodge // *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. – Boston, London : Routledge, 1981. – p. 3-16.
373. Lodge D. *The Novelist at the Crossroads* / David Lodge // *The Novel Today* / [ed. Malcolm Bradbury]. – London : Fontana, 1977. – P. 84-110.
374. Lodge D. *Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Language* / David Lodge // *Towards a Poetics of Fiction* / [ed. Mark

- Spilka]. – Bloomington and London : Indiana University Press, 1967. – P. 11-23.
375. Longford E. Obituary: Naomi Mitchison / Elizabeth Longford // The Independent. – 13 January 1999. – [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-naomi-mitchison-1046691.html>
376. Looser D. British Women Writers and the Writing of History, 1670-1820/1850 / Devoney Looser. – Baltimore : JHU Press, 2005. – 288 p.
377. Looser D. Women Writers and Old Age in Great Britain, 1750–1850 / Devoney Looser. – Baltimore : JHU Press, 2010. – 252 p.
378. Lowenthal D. Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History / David Lowenthal. – New York : Free Press, 1996. – 338 p.
379. Lowenthal D. The Past is a Foreign Country / David Lowenthal. – Cambridge : Cambridge University Press, 1985. – 489 p.
380. Lukács G. The Historical Novel / Georg Lukács. – London : Random House Trade, 1962. – 363 p.
381. Lyotard J.-F. The Differend: Phrases in Dispute / Jean-François Lyotard ; [trans. Georges Van Den Abbeele]. – Theory and History of Literature. – Volume 46. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. – 208 p.
382. Macfarlane R. Brocaded / Robert Macfarlane // London Review of Books. – Vol. 24. – № 7. – 4 April 2002. – P. 34.
383. Madrigal A. 'Quincunx' Author Thrilled / Alix Madrigal // San Francisco Chronicle. – 3 February. – 1991. – P. 3.
384. Malcolm D. Understanding Graham Swift / David Malcolm. – Columbia : University of South Carolina Press, 2003. – 238 p.

385. Malone M. The Spirit of Dickens Present / Michael Malone // New York Book Review. – 4 March. – 1990. – P. 12.
386. Marshall B.K. Teaching the Postmodern: Fiction and Theory / Brenda K. Marshall. – New York, London : Routledge, 1992. – 213 p.
387. Mars-Jones A. East Meets West / Adam Mars-Jones // The Observer. – 31 March. – 2002.
388. Martínez Alfaro M. J. Narration-Parody-Intertextuality: Rewriting the Past in Charles Palliser's "The Quincunx" / María Jesús Martínez Alfaro // Miscelánea. – № 18. – Universidad de Zaragoza, 1997. – P. 193-212.
389. Mason G. An Interview with Kazuo Ishiguro / Gregory Mason // Contemporary Literature. – 30.3. – 1989. – P. 337–347.
390. McEwan I. Atonement : [novel] / Ian McEwan. – London : Jonathan Cape. – 2001. – 372, [1] p. – (Першотвір).
391. McEwan N. Perspective in British Historical Fiction Today / Neil McEwan. – London : Macmillan, 1987. – 207 p.
392. McHale B. Postmodernist Fiction / Brian McHale. – London and New York : Routledge, 2003. – 264 p.
393. McLean T. Nobody's Argument: Jane Porter and the Historical Novel / Thomas McLean // Journal for Early Modern Cultural Studies. – Vol. 7. – University of Pennsylvania Press. – No. 2 (Fall–Winter, 2007). – P. 88–103. – [Електронний ресурс] / Режим доступу:  
[http://www.jstor.org/stable/40339581?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40339581?seq=1#page_scan_tab_contents)
394. McNeill D. Forecasts of the Past: Globalisation, History, Realism, Utopia / Dougal McNeill. – Oxford : Peter Lang AG. 2012. – 294 p.

395. Memory: Histories, Theories, Debates / [eds. S. Radstone, B. Schwarz]. – New York : Fordham University Press, 2010. – 561 p.
396. Mendelsohn D. Unforgiven / D. Mendelsohn // New York Metro (Books). – 12 March 2002.
397. Metafiction / [ed. Mark Currie]. – London and New York : Longman, 1995. – 251 p.
398. Modernism/Postmodernism / [ed. Peter Brooker]. – London and New York : Longman, 1992. – 268 p.
399. Morrison B. War Stories / Blake Morrison // New Yorker. – 22 January 1996. – P. 79.
400. Munslow A. Deconstructing History / Alun Munslow. – London : Routledge, 1997. – 226 p.
401. Nield J. A Guide to the Best Historical Novels and Tales / Jonathan Nield. – Hardpress, 2013. – 554 p.
402. Nünning A. Historical Writing and the Novel / Ansgar Nünning // The Encyclopedia of the Novel / [ed. P.E. Schellinger]. – Vol. 1 – Chicago/London : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. – P. 548-553.
403. Nünning A. Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion: Teil I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans / Ansgar Nünning. – Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995. – 373 p.
404. Nünning A. Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion: Teil II: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950 / Ansgar Nünning. – Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995. – 442 p.

405. Olsen L. *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision* / Lance Olsen. – Detroit, Mi.: Wayne State University Press, 1990. – 171 p.
406. Onega S. *British Historiographic Metafiction* / Susana Onega // *Metafiction* / [ed. Mark Currie]. – London and New York : Longman, 1995. – P. 92-103.
407. Onega S. *The Symbol Made Text: Charles Palliser's Postmodernist Re-Writing of Dickens in "The Quincunx"* / Susana Onega // *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 6, 1993 – P. 131-134.
408. O'Neill P. *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading* / Patrick O'Neill. – Toronto: University of Toronto Press, 1990. – 325 p.
409. *Palgrave Advances in Witchcraft Historiography* / [eds. J. Barry, O. Davies]. – New York : Palgrave Macmillan. – 2007. – 248 p.
410. Palliser Ch. *The Quincunx* : [novel] / Charles Palliser. – New York : Ballantine Books, 1991. – 791, [1] p. – (Першотвiр).
411. Parker E. *Recovering Women: History, Trauma, and Gender in Michèle Roberts's In the Red Kitchen* / Emma Parker // *Contemporary Women's Writing*. – Vol. 2 – № 2. Oxford : Oxford Journals, 2008. – P. 111-130.
412. Plumb J. *The Collected Essays of J.H. Plumb: The Making of a Historian* / John Harold Plumb. – Athens : University of Georgia Press, 1988. – 408 p.
413. Poole A. *Graham Swift and the Mourning After* / Adrian Poole // *An Introduction to Contemporary Fiction: International Writing in English since 1970* / [ed. Rod Mengham]. – Cambridge: Polity Press, 1999. – P. 150-67.
414. *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader* / [ed. B. Nicol]. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2002. – 495 p.

415. Poststructuralism and the Question of History / [eds. D. Attridge, G. Bennington, R. Young]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1989. – 304 p.
416. Raban J. God, man, & Mrs Thatcher / Jonathan Raban. – London : Chatto & Windus, 1989. – 72 p.
417. Rabinovitz R. The Reaction against Experiment in the English Novel: 1950-1960 / Rubin Rabinovitz. – New York : Columbia University Press, 1967. – 243 p.
418. Raleigh J.H. Victorian Morals and the Modern Novel / John Henry Raleigh // The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism / [ed. Ian P. Watt]. – Oxford : Oxford University Press, 1971. – P. 462-485.
419. Reade Ch. The Cloister and the Hearth : [novel] / Charles Reade. – Rockville : Wildside Press, 2002. – 292, [1] p. – (Першотвір).
420. Renault M. Letter by Mary Renault / Mary Renault // Encounter. – April 1969. – p. 92. – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.unz.org/Pub/Encounter-1969apr>
421. Renault M. Notes on 'The King Must Die' / Mary Renault // Afterwords: Novelists on their Novels / [ed. T. McCormack]. – London : Harper & Row, 1969. – P. 80–87.
422. Rennison N. Contemporary British Novelists / Nick Rennison. – London and New York : Routledge, 2005. – 195 p.
423. Richards T. The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire / Thomas Richards. – London: Verso, 1993. – 179 p.
424. Rigby S. Mind's Eye / Sarah Rigby // London Review of Books. – Vol. 20. – № 11. – 4 June 1998. – P. 27-28.
425. Roberts D. Benedetto Croce and the Uses of Historicism / David D. Roberts Berkeley: U of California Press, 1987. – 449 p.

426. Roberts M. *In the Red Kitchen* : [novel] / Michèle Roberts. – London : Vintage, 1999. – 148, [1] p. – (Першотвір).
427. Russell-Brown S. *Mothers and Molls: Re-imagining the Dickensian Maternal in Charles Palliser's "The Quincunx"* / Sheelagh Russell-Brown // *Neo-Victorian Studies* 5:2. – Wales : Swansea University, 2012. – P. 129-151.
428. Sage L. *Unwin Situation* / Lorna Sage // *Times Literary Supplement*. – 21 February 1992. – P. 6.
429. Said E. *Culture and Imperialism* / Edward W. Said. – New York : Vintage, 2007. – 443 p.
430. Said E. *Orientalism* / Edward W. Said. – New Delhi : Penguin Books India, 2006. – 416 p.
431. Samuel R. *Mrs Thatcher's Return to Victorian Values* / Raphael Samuel // *Victorian Values, A Joint Symposium of the Royal Society of Edinburgh and the British Academy, December 1990* / [ed. T.C. Smout]. – Oxford: Oxford University Press for the British Academy, 1992. – 232 p.
432. Samuel R. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture* / Raphael Samuel. – London: Verso, 1996. – 496 p.
433. Sanders A. *The Victorian Historical Novel: 1840 – 1880* / Andrew Sanders. – London : Palgrave Macmillan, 1978. – 264 p.
434. Scanlan M. *Traces of Another Time: History and Politics in Postwar British Fiction* / Margaret Scanlan. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990. – 211 p.
435. Schacter D. *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past* / Daniel Schacter. – New York : Basic Books, 1996. – 398 p.
436. Schad J. *The End of the End of History: Graham Swift's 'Waterland'* / John Schad // *Modern Fiction Studies*. – Vol. 38, winter 1992. – № 4. – P. 911-25.

437. Schama S. *Dead Certainties: Unwarranted Speculations* / Simon Schama. – London : Granta Books, 2013. – 333 p.
438. Scott W. *The Novels of Sir Walter Scott, with all his introductions and notes.* – Vol.1. – Edinburgh : Robert Cadell, 1846. – 817 p.
439. Scott W. *The Novels of Sir Walter Scott, with all his introductions and notes.* – Vol.2. – Edinburgh : A. & C. Black, 1854. – 794 p.
440. Scott W. *Waverley – Or, 'Tis Sixty Years Since : [novel]* / Walter Scott. – Eninburgh : A. & C. Black, 1862. – 332, [1] p. – (Першотвiр).
441. Sedgwick P. *Nietzsche: The Key Concepts* / Peter R. Sedgwick. – New York : Routledge, Taylor & Francis, 2009. – 180 p.
442. Shaddock J. *Dreams of Melanesia: Masculinity and the Exorcism of War in Pat Barker's 'The Ghost Road'* / Jennifer Shaddock // *Modern Fiction Studies.* – Vol. 52. – № 3. – 2006. – P. 656-674.
443. Shaffer B. *Reading the Novel in English: 1950–2000* / Brian W. Shaffer. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – 274 p.
444. Shaw H.E. *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors* / Harry E. Shaw. – Cornell University Press, 1983. – 257 p.
445. Shiller D. *Neo-Victorian Fiction: Reinventing the Victorians* / Dana Shiller. – University of Washington, 1995. – 452 p.
446. Shiller D. *The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel* / Dana Shiller // *Studies in the Novel.* – 29.4. – 1997. – P. 538-60.
447. Shuttleworth S. *Natural History : The Retro-Victorian Novel* / Sally Shuttleworth // *The Third Culture : Literature and Science* / [ed. E. Shaffer]. – Berlin : Walter de Gruyter, 1998. – P. 253-268.
448. Simmons J.C. *The Novelist as Historian: Essays on the Victorian historical novel* / James C. Simmons. – Mouton, 1973. – 66 p.

449. Sir Walter Scott on Novelists and Fiction (Routledge Revivals) / [ed. by I. Williams]. – London : Routledge, 2010. – 514 p.
450. Southgate B. History: What and Why? Ancient, Modern, and Postmodern Perspectives / Beverley Southgate. – London : Routledge, 2001. – 200 p.
451. Stephenson A. Hardcover Fiction / Ann Stephenson // Arizona Republic. – 28 January 1990. – P. E12.
452. Stevenson R.L. A College Magazine // Memories and Portraits / Robert Louis Stevenson. – Rockville : Serenity Publishers, Arc Manor LLC, 2008. – P. 31-38.
453. Stevenson R. A Reader's Guide to the Twentieth Century Novel in Britain / Randall Stevenson. – Lexington : University Press of Kentucky, 1993. – 178 p.
454. Stewart S. Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature / Susan Stewart. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989. – 228 p.
455. Stopp F.J. Evelyn Waugh: Portrait of an Artist / F.J. Stopp. – London : Chapman & Hall, 1958. – 220 p.
456. Swift G. Ever After: [novel] / Graham Swift. – New York : Vintage International, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1992. – 276, [1] p. – (Першотвір).
457. Swift G. Last Orders: [novel] / Graham Swift. – New York : Vintage International, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1997. – 295, [1] p. – (Першотвір).
458. Swift G. Waterland : [novel] / Graham Swift. – New York : Washington Square Press / Pocket Books, 1983. – 270, [1] p. – (Першотвір).
459. Sykes C. Evelyn Waugh: A Biography / Christopher Sykes. – London : Penguin Books, 1977. – 619 p.

460. Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature / [ed. S. Onega]. – Amsterdam : Rodopi, 1995. – 208 p.
461. Tennant E. Tess: [novel] / Emma Tennant. – London : Flamingo, 1993. – 213, [1] p. – (Першотвір).
462. Thackeray W. The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray / William Makepeace Thackeray / [ed. Gordon N. Ray]. – Vol. III. – Cambridge, Mass., 1946.
463. The Cambridge Companion to the Victorian Novel / [ed. Deirdre David]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 267 p.
464. The Cambridge History of Literary Criticism / [ed. George Alexander Kennedy]. – Volume IX : Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives / [eds. Christa Knellwolf, Christopher Norris]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – 482 p.
465. The Invention of Tradition / [eds. E. Hobsbawm, T. Ranger]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 320 p.
466. The Jameson Reader / [eds. M. Hardt, K. Weeks]. – Oxford : Blackwell Publishers, 2000. – 408 p.
467. The Oxford Companion to English Literature / [ed. Margaret Drabble]. – Oxford : Oxford University Press, 2000.
468. The Poetics of the Archive / [eds. P. Voss, M. Werner]. – Studies in the Literary Imagination. – 32.1 – Atlanta : Department of English, Georgia State University, 1999. – 215 p.
469. The Postmodern History Reader / [ed. Keith Jenkins]. – London and New York : Routledge, 1997. – 443 p.
470. The Varieties of History: from Voltaire to the Present / [ed. F. R. Stern]. – New York, Toronto : Vintage Books, 1973. – 528 p.
471. Thorpe A. I Don't See Much Point in Writing a Novel Unless the Reader Works / Adam Thorpe // EESE. – 3/1996. – Режим доступу

до журн. :  
[http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/hagenau/3\\_96.html](http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/hagenau/3_96.html). -  
 1996.

472. Thorpe A. Ulverton : [novel] / Adam Thorpe. – London : Minerva, 1993. – 383, [1] p. – (Першотвір).
473. Todorov T. The Abuses of Memory // Todorov Tzvetan ; [trans. Mei Lin Chang]. – Common Knowledge. – 1996. – № 5. – P. 6-26.
474. Tonkin B. Atonement by Ian McEwan / B. Tonkin // Independent. – 15 September 2001.
475. Turner A.M. The Making of The Cloister and the Hearth / Albert Morton Turner. – Chicago : University of Chicago Press, 1938. – 230 p.
476. Unsworth B. Introduction / Barry Unsworth // Graves R. I, Claudius / Robert Graves. – London : Penguin, 2006. – P. vi–xii.
477. Vaché J. Fiction romanesque et poésie fictive dans *Possession* de A.S. Byatt / Jean Vaché // Études britanniques contemporaines. – № 1. – 1992. – P. 73-81.
478. Victorian Afterlife : Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century / [eds. : D. F. Sadoff, J. Kucich]. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. – 344 p.
479. Victorian Turns, Neo-Victorian Returns : Essays on Fiction and Culture / [eds. : P. Gay, J.E. Johnston, C. Waters]. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 240 p.
480. Vysotska N. Looking at the British Literature through the Prism of Humour / N. Vysotska // National Mythology in American Literature and Culture. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2015.
481. Walpole H. The Historical Novel in England since Sir Walter Scott // Sir Walter Scott Today: Some Retrospective Essays and Studies /

- [ed. H.J.C. Grierson] / Hugh Walpole. – London : Constable, 1932. – P. 161–188.
482. Walton D. Of Heroes, Villains & Intrigues. A Labyrinthine and Compelling First Novel, Research for 12 Years, Recalls Vivid Victorian Tones and Rings With Real Life / David Walton // Philadelphia Inquirer. – 28 January 1990. – P. H01.
483. Waterman D. F. Pat Barker and the Mediation of Social Reality / David F. Waterman. – New York : Cambria Press, 2009. – 198 p.
484. Waugh E. Helena [novel] / Evelyn Waugh. – London : Penguin Books, 1963. – 159, [1] p. – (Першотвір).
485. Waugh E. The Diaries of Evelyn Waugh / Evelyn Waugh / [ed. M. Davie]. – London : Phoenix, 1995. – 820 p.
486. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / Patricia Waugh. – London and New York : Routledge, 1984. – P. 192.
487. Waugh P. Practising Postmodernism, Reading Modernism / Patricia Waugh. – London: Edward Arnold, 1992. – 176 p.
488. Waugh P. The Harvest of the Sixties: English Literature and Its Background, 1960-1990 / Patricia Waugh. – Oxford : Oxford UP, 1995. – 240 p.
489. Weber C.J. Hardy of Wessex: His Life and Literary Career / Carl J. Weber. –New York and London : Routledge, 2016. – 340 p.
490. Wesseling E. Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel / Elisabeth Wesseling. – Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1991. – 218 p.
491. Wheeler W. Melancholic Modernity and Contemporary Grief: the Novels of Graham Swift / Wendy Wheeler // Literature and the

- Contemporary: Fictions and Theories of the Present / [eds. R. Luckhurst, P. Marks] . – Harlow : Longman, 1999. – P. 63-79.
492. White H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* / Hayden White. – Baltimore : John Hopkins UP, 1973. – 448 p.
493. White H. *The Fictions of Factual Representation* / Hayden White // *The Literature of Fact: Selected Papers from the English Institute* / [ed. Angus Fletcher]. – New York : Columbia UP, 1976. – P. 21-44.
494. White H. *The Historical Text as Literary Artefact* / Hayden White // *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* / [eds. Robert H. Canary, Henry Kozicki]. – Madison : Wisconsin UP, 1978. – P. 41-63.
495. White H. *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory* / Hayden White // *Metafiction* / [ed. Mark Currie]. – London and New York : Longman, 1995. – P. 104-141.
496. White H. *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* / Hayden White // *Critical Inquiry*. – Vol. 7: On Narrative. – No. 1. – Chicago : The University of Chicago Press, 1980. – P. 5-27.
497. White H. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* / Hayden White. – Baltimore : John Hopkins UP, 1978. – 287 p.
498. Widdowson P. *Graham Swift* / Peter Widdowson. – Tavistock : Northcote House, 2006. – 123 p.
499. Widdowson P. *The Novels of Graham Swift* / Peter Widdowson // *Literature in Context* / [eds. Rick Rylance, Judy Simons]. – Basingstoke : Palgrave, 2001. – P. 209-224.
500. Wiesenfarth J. *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings* / Joseph Wiesenfarth. – Amsterdam, New York : Rodopi, 2004. – 241 p.

501. Williams R. *Marxism and Literature* / Raymond Williams. – Oxford : Oxford UP, 1977. – 217 p.
502. Wroe N. Living memories / Nicholas Wroe // *The Guardian*. – 19 February 2005. – Режим доступу до журн. : <http://www.guardian.co.uk/books/2005/feb/19/fiction.kazuoishiguro>.
503. Zhluktenko N. Innovation in Form in the English Novel of the 1980ies / Natalia Zhluktenko // *Teaching Contemporary Literature: IATEFL-Ukraine*. – Kyiv : Українські пропілеї, 1984. – P. 51-55.