

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити

Зав.кафедри

«__» _____ 20__ р.

Кваліфікаційна робота

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:

**Постмодерністське трактування історії в романі А. Байєт
«Одержимість»**

студентки факультету іноземних мов
спеціальності 035 Філологія
освітньої програми «Філологія. Мова та
література (англійська)»

Чернотович Наталі Федорівни

Науковий керівник:

Назаренко Н.І., к.філол.н., доцент,

доцент кафедри англійської філології

Маріупольського державного
університету

Рецензент:

Прядко Ю.П., к.філол.н.,

ст. викладач кафедри іноземних мов та
методики викладання Бердянського
державного педагогічного університету

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«__» _____ 2020 р.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ...8 | |
| 1.1. Формування історіографічного роману та принципи його поетики..... | 8 |
| 1.2. Зображення альтернативної історії в історіографічному романі..... | 17 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1..... | 41 |
| РОЗДІЛ 2. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ІСТОРІЇ В ТВОРЧОСТІ А. БАЙЄТТ..... | 44 |
| 2.1. Розвиток неовікторіанського роману..... | 44 |
| 2.2. Діалог сучасності та вікторіанської доби в романі «Одержимість»..... | 50 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2..... | 79 |
| ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ..... | 81 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 84 |

ВСТУП

Розвиток постмодернізму у другій половині ХХ століття призвів до переосмислення основних понять і інтерпретаційних прийомів в області філософії історії. Поступово філософи і письменники відмовляються не тільки від ідеї прогресу, але і від ідеї спадкоємності при побудові загальної картини розвитку суспільства; минуле починає мислитися як щось перериване і фрагментарне, і його осмислення зводиться до аналізу відмінностей між епохами. Наслідком цього стало безвідповідальне зрівнювання історичної науки і літератури. Ряд дослідників відзначає в якості корінної властивості художньо-філософської практики постмодернізму доведення ним до краю, що межує з абсурдом, основних категорій науки, філософії і культури попередніх століть. Слід зазначити, що подібний процес торкнувся і області історіографії в тому сенсі, що ідеї про суб'єктивність історичного дослідження, істотної ролі особистості історика в процесі пізнання, складний статус історичного факту були доведені в філософії постмодернізму до повного перетворення історіографії в поле для імпровізацій, в естетичну гру.

Дослідники (Коннор [74], Попова [50]) зазначають, що розпад Британської імперії призводить до повсюдного переосмислення своєї національної ідентичності як народами країн-колоній, так і народами метрополії. Як правило, цей процес відбивається в зростаючому інтересі до національної історії та культури. Виникає інтерес до витоків формування імперії і причин, які призвели до її розпаду, до ключових в історії даної культури подій і діячів. Саме в цей період на авансцену літературного розвитку виходить історичний роман, в якому на матеріалі вітчизняної історії письменники шукають відповіді на злободенні питання сучасності. Найбільш привабливою для англійських митців виступає вікторіанська доба, тому однією з відмінних рис англійської постмодерністської

літератури кінця ХХ століття є діалог з вікторіанською культурою і літературою. Міфологізованість поняття «вікторіанства» в свідомості сучасного англієця, який відчуває почуття ностальгії і туги за колишньою могутністю Великобританії і водночас захват перед його естетичними досягненнями, призвела до того, що вікторіанська література стала величезним прецедентним текстом для творчості сучасних англійських письменників. Виникнення нового ставлення до історичних фактів і розширення можливостей творчої уяви в постмодернізмі, на відміну від строгих канонів класичного історичного роману, спричинили появу та розвиток нового його підвиду – історіографічного роману або метарomanу (термін американської дослідниці Л. Хатчеон).

Актуальність теми даної кваліфікаційної роботи пов'язана з тим, що цій новій модифікації історичного жанру в англійській літературі, а також творчості Джуліана Барнса, Пітера Акройда і Антонії Байєтт, які активно працюють з цим жанром, у вітчизняній критиці приділено мало уваги (у порівнянні, наприклад, з англійським історичним романом ХІХ століття, і особливо творчістю Вальтера Скотта). Тим часом дослідження принципів побудови художнього оповідання про минуле на прикладі зразків історіографічного роману представляє великий інтерес з точки зору перспектив розвитку жанру.

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

Кваліфікаційну роботу виконано в межах комплексної науково-дослідницької теми кафедри англійської філології Маріупольського державного університету «Зміст філологічної освіти в системі професійної підготовки вчителів англійської мови та філологів» (керівник – Федорова Ю.Г., к.філол.н., доцент). Регістраційний номер 0118U003553.

Метою дослідження є виявлення особливостей художньої системи сучасного історичного роману Великобританії на матеріалі творів Антонії Байєтт, зокрема співвідношення фактів і вигадки в романі «Одержимість» (“Possession”, 1990).

Досягнення поставленої мети вимагало вирішення наступних завдань:

- Схарактеризувати основні художні риси історіографічного метароману в його зв'язку з традицією «класичного» історичного роману;
- Окреслити витoki нового типу історичного роману та зміни, що відбулися в області філософії культури та історичної науки, а також в поетиці постмодернізму;
- Дослідити теоретичне підґрунтя поняття «вікторіанський текст»;
- Проаналізувати вікторіанський текст роману А. Байєтт «Володіти» на різних рівнях організації тексту, виділити основні форми інтертекстуальної взаємодії з вікторіанськими романами.

В якості основного **об'єкта дослідження** виступає сучасний історичний роман Великобританії, зокрема історіографічний метароман 1980-х - 1990-х рр., що розглядається в його взаємозв'язку з історико-філософським світоглядом епохи. **Предмет дослідження** – основні проблеми поетики роману «Одержимість» А. Байєтт.

Матеріалом дослідження послуговував текст роману «Одержимість» А. Байєтт. У міру необхідності до аналізу залучаються також інші романи письменниці та її літературно-критичні статті і інтерв'ю.

Методологічною основою дослідження є поєднання культурно-історичного, порівняльно-історичного, культурологічного, біографічного методів аналізу, а також методів пильного читання і інтертекстуального аналізу.

Теоретичну базу дослідження становлять роботи вітчизняних (І. П. Ільїн [35; 36], Д. В. Затонський [29; 30], О. Бойніцька [13; 14], Г. Костенко [41]) і зарубіжних вчених (Ж. Дерріда [19], Ж.-Ф. Ліотар [43], Л. Хатчеон [66;77; 78; 79], Д. Шиллер [85], У. Еко [67]) з теорії постмодернізму. Також серйозна увага в нашому дослідженні приділяється теорії діалогу М. М.

Бахтіна [8; 9] та теорії інтертекстуальності (Р. Барт [7]; Ж. Женнет [26; 27]).

Теоретичне і практичне значення роботи. Матеріали кваліфікаційної роботи мають значення для осмислення важливих літературознавчих проблем, зокрема для означення явища історіографічного роману, вивчення складних і багатопланових процесів англійського постмодернізму. Результати дослідження можуть бути використані у роботах а з історії англійської літератури ХХ століття. Результати також можуть бути реалізовані при розробці загальних курсів з теорії літератури, у спецкурсах для студентів, у підготовці навчальних посібників для вчителів і студентів-філологів.

Апробація результатів кваліфікаційної роботи здійснена під час Декади студентської науки МДУ (Маріуполь, березень 2020 р.) та Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції «Мови та літератури в полікультурному суспільстві» (листопад 2020 р.)

Публікації. Тези: Чернотович Н. ««Володіти» А. Байєтт – як історіографічний неовікторіанський роман» // Мови та літератури у полікультурному суспільстві: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (15 листопада 2020 р.) / за заг. ред. к.філол.н., доцента Федорової Ю.Г. Маріуполь: МДУ, 2010. С. 134-136.

Структура та обсяг роботи. Відповідно до поставленої мети й завдань дослідження магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (87 позицій). Загальний обсяг – 90 сторінок.

У вступі обґрунтовано актуальність теми магістерської роботи, сформульовано мету й завдання, визначено теоретико-методологічну основу дослідження, подано відомості про апробацію роботи.

У першому розділі зроблено огляд теоретичної літератури з означеної проблеми. Висвітлено філософське та літературознавче підґрунтя діалогу культур та основні форми міжтекстових зв'язків

англійської літератури останньої третини ХХ століття. Також окреслено основні художні риси постмодернізму. Розглянуто витoki та своєрідність особливого типу історичного роману – історіографічного метарomanу.

Другий розділ містить огляд художньо-тематичних особливостей творчості Антонії Сьюзен Байетт, а також розглядається інтертекстуальна взаємодія тексту її визначного роману «Одержимість» з художніми творами провідних англійських письменників вікторіанської доби. Окреслено поняття «вікторіанський текст» та концепт «вікторіанство».

У висновках узагальнено основні результати дослідження.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Формування історіографічного роману та принципи його поетики

Характер і зміст літератури і методи її дослідження в певний період часу в значній мірі формуються під впливом найважливіших проблем епохи і основних тенденцій розвитку людського суспільства. Як самосвідомість певної історичної епохи, будь-яка форма мистецтва виробляє свої ціннісні установки в залежності від особливостей соціальної практики цього періоду, яка складається з досягнень в області науки, філософії, економіки, політики. Виняткова роль науково-технічних досягнень відрізняє ХХ століття від усіх попередніх. Видатні відкриття в галузі науки і техніки отримали своє відображення в філософії та мистецтві. Загрози людству, народжені подіями ХХ століття, мали безліч наслідків світоглядного і практичного значення. Вони поставили завдання вироблення радикально іншого погляду не тільки на історію ХХ століття, але і на феномен історичного руху в цілому. Характерні для сучасної філософії серйозні сумніви в ідеї прогресу з особливою гостротою поставили питання про сутність історичного. Впевненість в прогресивному ході історії закономірно заміняла собою проблему сенсу історії. Панівним було засноване на ідеї прогресу переконання, що в загальному і цілому все йде своїм порядком і рано чи пізно в силу самого руху історії суспільство в кінцевому підсумку досягне своєї найбільш досконалої і гармонійної стадії. У ХХ столітті людство стало учасником і свідком найбільш руйнівних воєн, безжальних диктатур, геноциду, масового зубожіння людей, стрімкого зростання тероризму; надзвичайно гостро постало питання про саму цілісність історичного процесу.

XX століття було відзначене зародженням нового типу культури, для опису філософських тенденцій, соціально-економічних і політичних умов якого прийнято використовувати термін «постмодерн»/постмодернізм, який «характеризує такий стан нашої культури, в якому, слідом за змінами, що відбулися в кінці XIX століття, повністю змінилися правила гри в науці, літературі і мистецтві» [43, с. 23]. Постмодерністський проект полягає в тотальній критиці класичного раціоналізму і переході до лінгвістичної парадигми філософії, заснованої на релятивізмі, суб'єктивізмі і плюралізмі. Епоха постмодерну характеризується усвідомленням того, що в навколишньому світі не існує ніяких онтологічних, епістемологічних або етичних підстав для наших вірувань і вчинків. Відносність знання, його принципів і постулатів, неможливість досягнення абсолютної істини, що має завжди приватний характер, плюралізм наукових ідей, відсутність жорстких критеріїв, що відрізняють науку від не науки призводять до утвердження культурно-історичної обумовленості будь-якого знання [43, с. 36]. Положення про поступальний рух людства до єдиної мети, про можливість прогресу у всесвітній історії було поставлено під сумнів, чому сприяла точка зору культурного плюралізму в гуманітарних науках і реальні історичні події.

В сучасній науковій думці досі не вироблена єдина концепція хронологізації і термінологічного апарату постмодерну. Згідно твердження Ф. Джеймісона, датою зародження і концептуального оформлення постмодерну слід вважати середину 1950-х рр. Він виникає як заколот проти складної, академічної і вже усталеної культури високого модернізму. У художній літературі постмодернізм починається з творів американських «чорних гумористів» і французьких «нових романістів». Незважаючи на те, що дана тенденція в хронологізації постмодерну є домінуючою, існує і позиція, згідно з якою зародження даного процесу відсувається до кінця 1930-х (І. Хассан). А. Тойнбі датував момент переходу культури Нового часу в культуру постмодерну кінцем XIX

століття, а потім переніс хронологічні рамки постмодерну на початок першої світової війни [35, с. 27-29].

Ж.-Ф. Ліотар вважав, що перехід суспільства в постіндустріальну епоху, а культури в епоху постмодерну почався в кінці 50-х рр. ХХ століття. Проте постмодерн для нього не є антитезою модерну, але є частина модерну. Постмодернізм, вважав він, імпліцитно присутній вже в модерні. На думку багатьох дослідників даного феномена, предтечами постмодерністської філософії слід вважати Ніцше і Хайдеггера, чия філософія знаменує момент переходу класичного типу раціональності до посткласичному і несе в собі ті проблеми, які будуть розвиватися постмодерністами [43, с. 39-40].

Цілий ряд дослідників цього художнього напрямку [36; 38; 39; 78] пропонують розрізнити поняття «постмодерн» і «постмодернізм». Під «постмодерном» розуміється сучасна епоха, глобальний стан цивілізації в ХХ столітті, вся сума культурних настроїв і філософських тенденцій. Поняття «постмодернізм» пропонують для позначення різноманітності художніх і філософських пошуків, якими була відзначена друга половина ХХ століття. 60-ті роки минулого століття ознаменували певний рубіж у становленні епохи постмодерну. Саме в ці роки відбувається активне осмислення досвіду ХХ століття в філософії та мистецтві, підводяться підсумки першої половини століття і намічаються шляхи подальшого розвитку наукової і художньої думки. Спочатку поняття «постмодернізм» активніше використовувалося в сфері художньої культури, і лише з часом воно набуло широкого тлумачення і, крім напрямку в мистецтві, стало застосовуватися для характеристики певних тенденцій в філософії, політиці, релігії, науці, етиці, способі життя, світосприйнятті, а в підсумку – для періодизації культури.

В цій кваліфікаційній роботі ми будемо використовувати термін «постмодернізм» для опису нового типу культури, яка зародилася в кінці ХІХ століття і отримала філософське осмислення в 60-х роках ХХ століття

в філософії американського прагматизму, франко-американського деконструктивізму і аналітичної філософії. У сфері художньої літератури ідеї постмодернізму знайшли відображення у французькому «новому романі», творах американських «чорних гумористів» і особливому типі історичного роману – історіографічному метаромані, що виражає принципово новий погляд на проблему історії. Ці фактори створили передумови для специфічної культурної ситуації, в якій навколишній світ починає представлятися хаотичним, незбагненим і ворожим, що в свою чергу відкриває нові горизонти для художньої творчості. Втрата цілісності, стійкості і стабільності характеризує літературу ХХ століття. Індивід не може більше судити про об'єктивну дійсність, у нього залишилося тільки власне її сприйняття [25, с. 197]. У новій художній системі опис того, що відбувається, замінюється переживанням з цього приводу. Людина більше не братиме участі в найбільших події історії, вона реагує на те, які наслідки несе для неї катастрофічна реальність ХХ століття. В рамках сформованої до другої половини ХХ століття культурної ситуації зароджується новий тип історичного роману, який за своїми формальними і змістовними характеристиками пориває з традиціями «класичного» історичного роману і представляє собою унікальне явище на тлі сформованої до кінця ХХ століття загальної літературної практики: «История и литература в равной степени являются означающими системами нашей культуры, создают смысл нашего мира. Такой урок дает нам наиболее поучительная из всех форма постмодернизма – историографическая метапроза» [66]. До цього напрямку в історичній прозі можна віднести твори таких письменників, як Е.Л. Доктороу, І. Ріда, Т. Фіндлі, К. Фуентеса, У. Еко. В англійській літературі це – Д. Фаулз, П. Акройд, Г. Свіфт, А. Байєтт, С. Рушді, А. Торп, Р. Харріс. Постмодерністське розуміння металітератури включає в себе пародіювання метанаративу, у даному випадку – історичного. Таким чином, основне завдання історіографічного роману полягає у тому, щоб

деконструювати один з найдавніших метанаративів людства – історію. Хоча історіографія не охоплює царину художньої літератури, з позиції Л. Хатчеон романи, в яких проблематизуються і переосмислюються історичні константи під постмодерністським кутом зору (релятивізм, мікроісторія, перервність тощо) можна назвати історіографічними, оскільки вони «переписують» усталені версії історії.

В рамках західноєвропейської класичної філософії Нового часу склалася онтологічна філософія історії, виражена у таких філософів, як Гердер, Гегель, Маркс та ін. Філософія історії цього типу прагнула до вирішення наступних завдань: з'ясування природи історичного і встановлення причин руху історії. Для їх вирішення стверджувалося панування в історії тих чи інших загальних постулатів. При цьому сенс історії, її призначення вбачалися в реалізації цих глобальних принципів, ідей або сутностей. З цими завданнями було пов'язане завдання виявлення якоїсь загальної форми руху історії (рух по висхідній лінії, по колу або по спіралі), а також завдання членування історичного життя на процеси, епохи, стадії і інші сегменти, що дозволяло зображати історичний розвиток як упорядкований процес [66].

В кінці XIX століття на зміну онтологічній філософії історії приходить філософія історії нового типу – критична, або аналітична. Ця традиція отримала розвиток в працях таких філософів, як В. Віндельбанд, Г. Ріккерт, Б. Кроче, Р. Коллінгвуд. З другої половини XX століття аналітичну філософію історії розробляли такі філософи, як К. Гемпель, М. Мандельбаум, А. Данто, П. Ріккер, П. Вейн, Х. Уайт. Перехід від онтологічної філософії історії до критичної був пов'язаний з усвідомленням неможливості побудови картини розвитку історії на підставі деяких сутностей, суб'єктів історії, носіїв сенсу історії (дух, нація, держава). У критичній філософії історії центральними стають питання, пов'язані зі специфікою історичного знання, ступенем співвідношення

розуміння і пояснення в історичній науці, побудовою історичного наративу [3, с. 131-132].

Предметом критичної філософії історії є форми історичного знання і їхній зв'язок з іншими областями гуманітарних наук. Історія постає як проблематичний, упереджений, заснований на якійсь ідеології дискурс, який не має прямого і безпосереднього доступу до реальності. У ХІХ столітті суперечки про історію стосувалися її взаємин з наукою і мистецтвом, в ХХ столітті основною проблемою філософії історії стали відносини історіографії та мови.

«Лінгвістичний поворот» в філософії призвів до розуміння того, що прямий доступ до історичної реальності неможливий. Термін «лінгвістичний поворот» описує ситуацію, що склалася в філософії в першій третині - середині 20 ст. і позначає момент переходу від класичної філософії, яка розглядала свідомість як вихідний пункт філософствування, до філософії некласичної, яка виступає з критикою метафізики свідомості і звертається до мови. Термін виник в лінгвістичній філософії Вітгенштейна («Логіко-філософський трактат»), потім вживався в феноменології Е. Гуссерля («Логічні дослідження»), фундаментальній онтології Хайдеггера [3, с. 142]. У роботі «За межами літератури» Т. Беннетт (Т. Bennett) пише про те, що наше вивчення минулого, яке залишає нам так звані «сліди», завжди відбувається через залучення до способів прочитання та інтерпретації тексту, вироблені минулими або сучасними нам методологічними практиками. «Лінгвістичний поворот» в історіографії привів до її зближення з літературою. В ході теоретичних дискусій про природу історичного знання все більша кількість дослідників вдається до таких літературознавчих термінів, як «сюжет», «інтрига», «герой», «нратив».

Однією з центральних проблем філософії історії ХХ століття є проблема факту в історичному дослідженні. Поступово історики відмовляються від ідеї про те, що є якийсь набір фактів, що володіють

певною фізичною реальністю і в такому вигляді потрапляють на сторінки монографій. Домінуючою стає думка про те, що історик у своєму творі не відтворює факти як фрагменти минулої реальності. Вони не існують відособлено, але інтерпретуються істориком на підставі певної роботи його свідомості з побудови об'єкта дослідження. Широкий резонанс в науковій думці ХХ століття отримала ідея про те, що не факт визначає предмет дослідження, а що вчений спочатку подумки вибудовує область вивчення, а потім вже вибирає з величезної кількості інформації про дану проблему ті факти, які вписуються в його картину дослідження. Історик, як і будь-який інший дослідник, займає активну позицію по відношенню до предмету пізнання. Вчений не приймає факти в готовому вигляді, а конструює їх відповідно до прийнятої ним точки зору. Теорія завжди передує фактом, але не виводиться з нього. Вона «є тими очками, без яких дослідник не здатний бачити скільки-небудь детально і чітко досліджувану область явищ і не здатний сформулювати з потрібною ясністю пов'язані з нею проблеми» [34, с. 102].

Починаючи з другої половини ХХ століття, в західних історичних науках історик більше не сприймається як суб'єкт історичного пізнання, який «обертається» навколо об'єкта. Історик перестає бути стороннім спостерігачем об'єктивної картини історії, вона входить в суб'єктивний, особистісний світ дослідника, свідомість якого надає їй сенс і значення. Не існує єдиного для всіх поля дослідження, але кожен вчений створює його собі сам шляхом постановки питань. Відповідь на них він буде шукати в документах, які, як і факти, які володіють статусом свідочтва і чекають прочитання, але можуть бути віднесені до області джерел історичного знання, і якщо сам історик визнає їх такими. Як немає факту без попередньої йому теорії, так і документ не може вважатися таким без поставленого питання. Разом з питанням виникає і ідея про те, в яких документах міститься відповідь. А. Марру (H. Marrau) писав: «Історик вибирає те, що йому треба: дані для його докази завжди знайдуться, а їх

можна пристосувати до будь-якої системи. Він завжди знаходить те, що шукає ... » [Цит. по: 53, с. 192].

Центральною тезою роботи Хейдена Уайта «Метаісторія» (Metahistory, 1973) стала теза про те, що історичний твір не є точною репрезентацією подій минулого, тому що факту як об'єкта реальності не існує, факти існують лише в мові, а тому і робота історика з дослідження подій минулого також лінгвістична за своєю природою. Він пропонує розрізняти між подією як тим, що дійсно відбувалося в часі і просторі, і фактом як висловлюванням про таку подію. За Уайтом, події відбуваються і з більшим чи меншим ступенем точності відображаються в хроніках, але факти завжди конструюються в уяві історика і «існують тільки в думці, мовою або дискурсі» [62, с. 11]. Наша об'єктивна реальність не складається з сюжетів, які повинні бути просто переказані в історичному творі. Подія не може бути трагічною або комічною сама по собі. Таким може бути тільки факт, який є частиною інтриги. Події існують тільки в хроніках, де вони перераховуються в тому порядку, в якому вони відбувалися. Історичний же твір складається з фактів, які разом становлять якийсь сюжет і які об'єднуються і пояснюються істориком за допомогою певних стратегій. Уайт виділяє три типи пояснювальних стратегій: за допомогою побудови сюжету, за допомогою доказів і за допомогою ідеологічного підтексту. Ці стратегії дозволяють історика організувати дані в послідовний сюжет із зав'язкою і розв'язкою, а також пояснити аудиторії сенс подій, що викладаються. Таким чином, минуле існує як би «нейтрально», в ньому немає ніякого сенсу, воно не містить в собі ніяких якісних характеристик. Сенсом його наділяє історик, який організовує об'єктивну реальність відповідно до того, як він її сприймає. А так як всі події, які лежать в основі його дослідження, існують тільки у формі документів, можна зробити висновок про те, що історія як область знання ніколи не відтворює минуле, але пропонує його інтерпретацію, засновану

на прочитанні джерел, що свідчить про лінгвістичний статус історичної науки.

На думку Уайта, починаючи з кінця XIX століття іронія стає домінуючим тропом в ненаукових областях знання, як, наприклад, історіографія. Іронія – це така стадія свідомості, на якій під питанням виявляються репрезентативні можливості самої мови, вона «є мовною парадигмою такого типу думки, який радикально самокритичний в відношенні не тільки до даної характеристики світу досвіду, але також до самого зусилля адекватно схопити в мові істину речей» [62, с. 56]. Так звана криза, в якому опинилися наука і філософія на порозі XX століття, відображає, відповідно до Уайту, триумф іронічного менталітету, характерними рисами якого є скептицизм і релятивізм. При цьому, Уайт вважає, що підстави для домінування того чи іншого модусу свідомості, в тому числі і історичного, є факультативні: «Перед лицем альтернативних поглядів, які інтерпретатори історії пропонують на наш розгляд без яких би то ні було обґрунтованих теоретичних причин, за якими слід було б віддати перевагу одних іншим, ми звертаємося до моральних і естетичних підстав для вибору якоїсь єдиної думки як більш «реалістичної» [62, с. 500].

З одного боку, постмодернізм ставить під сумнів все накопичене традиційною культурою, деконструє традицію і іронізує над нею, вибудовуючи свою плюралістичну естетичну парадигму. Однак разом з цим, експериментуючи з традицією, стираючи межі між жанрами, стилями, напрямками, постмодернізм являє собою синтез повернення до минулого і одночасно руху вперед, звідси і виходить твердження про те, що постмодернізм відкриває нове в старому, переосмислює і оновлює весь культурний досвід людства. Полівалентна естетика постмодернізму по своєму інтерпретує традицію, поєднуючи ностальгічні настрої з її оригінальним, найчастіше радикальним осмисленням. Не випадково саме іронія стає одним з основоположних принципів постмодерністського

мистецтва, а концепція іронічного прочитання минулого У. Еко – значущою складовою теорії постмодернізму [29, с. 121].

Відмінними рисами постмодерністської поетики є інтерес до класики, художнього минулого людства, прагнення до рівноправного діалогу старого і нового, захопленість цитуванням, змішуванням, грою, пародіюванням традиції. Разом з тим постмодернізм з властивим йому сприйняттям світу як хаосу (постмодерністською чутливістю), естетикою симулякрів, подвійним кодуванням, маргінальністю, плюралізмом, схематичністю та фрагментарністю не належить класичній традиції. Гібридність постмодернізму виражається в поєднанні в ньому як класичних, так і експериментальних тенденцій, різноманітних художніх форм, в плюралізмі стилів, методів, концепцій та напрямків, а також в його готовності вступати в діалог чи полілог існуючих культур і художніх напрямків.

1.2. Зображення альтернативної історії в історіографічному романі

Незважаючи на виняткову популярність жанру історичного роману, межі його ще недостатньо визначені. Залишаючись явищем незавершеним, що розвиваються разом із самою дійсністю, історичний роман постійно набуває нових особливостей. Його форми більш різноманітні і мінливі в порівнянні з іншими жанровими різновидами роману, що не володіють такою внутрішньою свободою і рухливістю. У міру еволюції жанру роману в цілому видозмінюється і сам історичний роман, набуваючи особливості поетики тієї мистецької течії, яка домінує в літературній практиці в певний період, з іншого ж боку, до недавнього часу письменник, який звертається у своїй творчості до теми історії, повинен був дотримуватися тільки однієї вимоги поетики жанру – наявність часової дистанції, в іншому він був вільний у виборі теми, трактуванні подій і способі їх зображення. Завдяки

цьому ми маємо нескінченну різноманітність творів з історичною тематикою. Згодом для історичного роману дедалі очевиднішим стає змішання особливостей інших форм роману – авантюрного, побутового, любовного, психологічного, детективного, проте жодна з можливих форм не постає в якості чільної або такої, що оптимально виявляє потенціал жанру [11, с. 77-78].

Коли були зроблені перші спроби розробити теорію історичного роману, перед дослідниками літератури відразу ж постала проблема дефініції жанру. Нормативний підхід, що пропонує строгий набір обов'язкових ознак, у випадку з історичним романом призводить до того, що частина творів виявляються виключеними з визначення жанру, що істотно спотворює загальну картину. Дослідження, спрямовані на розробку теорії історичного роману, неодноразово ставилися літературознавцями, і можна говорити про те, що існує кілька підходів до цієї проблеми. Одні дослідники, намагаючись визначити особливості жанру, йшли до скрупульозного опису окремих романів, їхньої будови, композиційної і тематичної своєрідності. Вони давали насамперед історію розвитку жанру, сподіваючись в зміні його всіляких проявів вловити його єдність і сутність. Класичним прикладом такого підходу буде монографія А. Флейшмана «Англійський історичний роман. Від Вальтера Скотта до Вірджинії Вулф» (1971), до цієї ж традиції можна віднести роботу Н. Макюена «Перспективи розвитку англійського історичного роману» (1987) [32, с. 196]. Інші дослідники, звертаючись до феномену історичного роману, давали аналіз творів, створених в певний період або орієнтованих на конкретну художню традицію. Наочним прикладом такого роду робіт є, наприклад, «Французький історичний роман в епоху романтизму» (1958) Б.Г. Реїзова, «Історичний роман у вікторіанській літературі» (1978) А. Сандерса. Другий підхід здається більш продуктивним, тому що більшість дослідників (Г. Лукач, Х. Шоу, Л. Хатчеон), виділяючи питання поетики історичного роману в окрему область дослідження, стверджують, проте,

що сам по собі історичний роман не має своєї власної історії, оскільки він вдається до оповідальних і стилістичних прийомів, характерним для жанру роману в цілому. Більш того, історичний роман, як будь-який різновид роману взагалі, створюється в ситуації певної культурної парадигми, що складається з досягнень в області філософії, психології, соціології, лінгвістики [32, с. 197-199]. Отже, такий диференційований підхід дозволяє досліджувати різні модифікації історичного жанру в їх унікальності.

У працях Б. Макхейла «Література постмодернізму» (1987), Л. Хатчеон «Поетика постмодернізму» (1988) і «Політика постмодернізму» (1989) опис такого явища, як постмодерністський історичний роман (термін Макхейла) або історіографічний метароман (термін Хатчеон) будується на протиставленні даного феномена з тим, що прийнято вважати «класичною» формою історичного роману в манері В. Скотта. Х. Шоу в роботі «Форми історичного роману. Сер Вальтер Скотт і його послідовники» слушно вважає, що розвиток історичного роману проходить в руслі еволюції жанру роману в цілому і виявляється схильним до впливу тих художніх течій, які домінують в художній практиці певного періоду. Реалістичний роман, що зародився в творчості Річардсона і досяг найвищого розквіту в творах Дж. Еліот, Бальзака і Толстого, Шоу називає «традиційним» романом. Отже, групу історичних творів, «що використовують композиційні та стилістичні прийоми традиційного роману, а саме сюжет, що будується як послідовність надій і звершень, пов'язаних з долею одного або декількох героїв» він називає «традиційним» історичним романом. При цьому доля головного героя символізує філософський погляд самого автора на історію і об'єднує в собі всі сюжетні лінії роману [84, с. 24].

Найбільш поширеним в зарубіжному літературознавстві визначенням жанру історичного роману буде визначення, запропоноване А. Флейшманом: «Роман, дія якого розгортається в минулому

(щонайменше 40-60 років тому), в якому справжні історичні події та особи фігурують поряд з вигаданими подіями і персонажами» [75, с. 3]. Крім цього, в ряді літературознавчих енциклопедій підкреслюється, що твір можна віднести до різновиду історичного роману, тільки якщо історичне минуле представлено в ньому з належною часткою уваги до побуту і звичаїв зображуваної епохи і якщо історичне середовище і події відіграють важливу роль в інтризі твору.

Класична історична проза виходить з наступних важливих положень. Історія являє собою процес, що складається з діючих в суспільстві економічних і соціальних течій. В якості найбільш адекватного методу репрезентації історії затверджується «історичний реалізм», який об'єднує всі верстви суспільного життя в композиційну і ідеологічну єдність роману. Історичний роман, створений на основі реалістичного методу, за допомогою поєднання долі індивіда з долею цілого суспільства дозволяє розкрити внутрішню структуру самого суспільства і динаміку його розвитку. Отже, головний герой такого твору повинен бути представником основних рушійних сил суспільства, тобто бути типовим. Історичні особи можуть бути тільки другорядними персонажами, і їхня основна функція полягає в тому, що своєю появою вони як би підтверджують справжність зображуваного в романі. Така ж роль в творі відводиться і історичним деталям. Різні деталі покликані підкреслити історичну необхідність конкретної ситуації.

Х. Шоу окреслює риси, які відрізняють історичний роман від інших жанрових різновидів роману: «термін «історичний роман» позначає такий тип роману, який відрізняється від інших різновидів роману. Маються на увазі не певні композиційні прийоми (шахрайський роман), не здатність викликати певний набір емоцій (готичний або сентиментальний роман) і не період, в який він був написаний (роман XVIII століття)» [84, с. 20]. Дослідник вважає, що минуле може виконувати у творі три різні функції: історія як пастораль, історія як джерело драматичних дій і історія як об'єкт

дослідження. У творах, де історія виконує функцію пасторалі, певна епоха стає екраном, на який проектується соціальні і політичні проблеми епохи, сучасної автору. При цьому герої таких творів, надягаючи костюми минулих століть, за своєю психологією і типу мислення залишаються сучасниками письменника. Такий тип роману отримав найбільший розвиток в англійській вікторіанській літературі, особливо в творчості Е. Булвер-Літтона. До цієї ж групи творів можна віднести і романи Л. Фейхтвангера, в яких минулі століття стають плацдармом для аналізу соціальних і політичних проблем сучасності. «Іудейська війна» (1932), «Лже-Нерон» (1936), «Іспанська балада» (1956) – дія цих романів датується різними періодами нашої історії, ми отримуємо досить вичерпний опис матеріальної культури суспільства. Однак центральний конфлікт цих творів гранично модернізований. Римські і середньовічні герої вирішують проблеми, що стояли перед сучасниками Фейхтвангера, і все його персонажі так чи інакше виявляються зануреними в атмосферу нацистської Німеччини, спроектовану на попередні епохи. Згідно Фейхтвангеру, такий підхід до історії властивий більшості авторів, які звертаються до жанру історичного роману. Використання історичних фактів створює певну дистанцію в зображенні тих проблем, які хвилюють письменників, і є гарантією об'єктивності розповіді. Минуле стає метафорою сучасності, що дозволяє автору більш точно і акуратно висловити свої думки про актуальні питання. Однак такий підхід до зображення історії таїть в собі небезпеку того, що пошук автором нескінченних аналогій між століттями позбавляє минулі століття їх унікальності, перетворюючи їх на подобу сучасності [5, с. 7-8].

Ставлення до історії як до джерела драматичної дії особливо поширене в популярній літературі. До цієї традиції належать романи О. Дюма, Л. Стівенсона, Дж. Хейера. В їхніх творах світ минулого постає перед нами як такий, в якому жінки були красивіші, чоловіки сміливіші і шляхетніші, пристрасті простішими, але і більш сильними, а саме життя

проходило інтенсивніше і з великою кількістю пригод і авантур. Схожу роль відіграє історія в більшості творів масової культури другої половини ХХ століття. З розвитком індустрії кіно історичні твори заміщуються костюмованими драмами, а ставлення до історичного минулого починає носити характер ностальгії. Причина такого ставлення до історії криється в бажанні піти від проблем сучасності, що призводить до ідеалізації історії. Віддалені епохи представляються областю казкової фантазії. Але при такому заміщенні дійсного бажаним у глядачів і читачів створюється неправильне уявлення про те, як йшло життя в попередні століття. Історичне минуле починає сприйматися як екзотична країна, подорож до якої не вимагає від нашого сучасника ніяких зусиль, спрямованих на те, щоб зрозуміти соціальні та моральні умови життя попередніх поколінь.

У творах таких письменників, як В. Скотт, А. Де Вінчі, У. Теккерей, П. Меріме, Л. Толстой, історія виявляється не тільки об'єктом зображення, а й ретельного дослідження. Русійні чинники подій, мотиви, які спонукають людей приймати в них участь, піддаються авторському аналізу. Позиція письменника щодо певних історичних процесів знаходить вираз або в передмові, або в власне авторських відступах, а іноді і в окремих розділах («Війна і мир»). Крім цього, символом авторського ставлення до історії стає сама доля головного героя.

У «Нотатках на полях «Імені троянди» У. Еко, піднімаючи питання про жанр історичного роману, пропонує свою класифікацію історичних творів, в якій ознакою диференціації стає спосіб оповіді про минуле і яка в деяких моментах збігається з класифікацією, запропонованою Х. Шоу. Еко виділяє три способу оповіді про минуле. У першому випадку, минуле постає як фантастичне середовище, що дає свободу уяві читача. Місце і час дії в таких творах це якесь «десь», ні пов'язане жодними конкретними рисами з певною історичною епохою. До цієї категорії Еко відносить романи бретонського циклу, і твори, які розвинулися від нього в дусі *romance*, на відміну від *novel*, що дав розвиток «готичному роману»,

романам Толкієна і його наслідувачів, а також більшу частину наукової фантастики. Другий спосіб – це роман «плаща і шпаги». У творах цього типу описується минуле, з справжніми історичними особами і відомими широкому загалу фактами; психологія же вигаданих героїв є загальнолюдською і потенційно допустимою в будь-які епохи. І третій спосіб – це власне історичний роман, який створюється на основі принципу історизму. Поведінка і психологія головних героїв цих творів є повністю вмотивованою місцем і часом їх існування. Завдання ж історичного роману, на думку Еко, полягає не тільки в тому, «щоб простежувати в минулому причини того, що трапилося в прийдешньому, але і намічати шляхи, по яких причини повільно просувалися до своїх наслідків» [67, с. 641]. Такі класифікації, що ґрунтуються не так на типі героя, а на тій ролі, яку відіграє історія в творі, дозволяють вибудовувати таку теорію жанру історичного роману, яка б охоплювала твори, написані не тільки в ХІХ столітті, але і всі романи ХХ століття, створені з дотриманням всіх правил поетики «традиційного» історичного роману.

Історіографічний метароман другої половини ХХ століття утворює четверту категорію, в якій об'єктом зображення стає історія як продукт людської культури і область наукового знання, а способом оповіді стає рефлексія, спрямована на саму оповідь. Дана модифікація історичного роману має власну поетику, яка кардинальним чином відрізняється від поетики «традиційного» історичного роману.

У поетиці «традиційного» історичного роману одним з головних ознак жанру затверджується ретельно продумане зображення в романі побуту і звичаїв минулих століть. І дійсно, всі без винятку романи ХІХ століття потрапляють під таке визначення.

Історіографічний метароман робить проблематичним практично все, що приймалося авторами «традиційного» історичного роману як належне, дестабілізує всі загальноприйняті уявлення про історію, підриває основні вимоги традиційної поетики жанру. Барбара Фоулі (В. Foley) в роботі

«Говорити правду. Теорія і практика документальної прози» (1986) дає лаконічний опис парадигми «традиційного» історичного роману ХІХ століття: «Характери є мікрокосмічним зображенням соціальних типів; вони стають учасниками конфліктів, що втілюють найбільш важливі тенденції історичного розвитку; один або більше персонажів всесвітньої історії входить в вигадане оповідання, надаючи тим самим законну силу тому, про що йдеться в романі; фінал твору ще раз підтверджує легітимність проєкції соціальних і політичних конфліктів в область моралі» [Цит. за: 32, с. 156]. Історіографічний метароман відштовхується від цієї парадигми в декількох моментах.

Герой історіографічного метароману ні в якому разі не є типовим представником тієї чи іншої суспільної групи, його доля не символізує ніяких соціальних або політичних тенденцій. Він особистість не типова, але атипова, екс-центрична і маргінальна [5, с. 9]. І навіть реальні історичні особи в метаромані набувають статусу екс-центриків як, наприклад, Річард Ніксон в романі Р. Кувера «Публічне спалення» (*The Public Burning*, 1977), Гудіні в романі Доктору «Регтайм» (*Ragtime*, 1975), Джон Мільтон в романі Акройда «Мільтон в Америці».

Історіографічний метароман висловлює типову для філософії постмодернізму ідею плюралізму, а тому в ньому немає місця типовим героям. Герої постмодерністських історичних романів не типові в тому сенсі, що їх художні образи не є символами моральних цінностей і світоглядних принципів, характерних для певного стану суспільства на певному етапі його розвитку. Томас Крик, герой роману Свіфта «Земля води», в своїх реакціях на події великої і малої історії виявляється гранично обумовленим своєю особистісною ситуацією. Його сприйняття історії краю пов'язане з історією його родини і подіями його дитинства. Джеффри Брейтвейт, герой роману Дж. Барнса «Папуга Флобера», звертається до біографії відомого письменника в період глибокої

особистісної кризи, і його зацікавленість творчістю Флобера визначається подіями в його особистому житті.

Поява реальних історичних осіб в тексті історіографічного метароману не тільки не надає законну силу тому, про що йдеться у творі, але робить його ще більш проблематичним. Автори історіографічного метароману задаються питанням про те, що ми можемо насправді знати про долю осіб світової історії. Акройд в романах «Чаттертон», «Мільтон в Америці» істотно спотворює загальновідомі факти їхніх біографій, в романі «Папуга Флобера» автор пропонує нам різні версії життя письменника. Кувер в романі «Публічне спалення» створює свою історію страти подружжя Розенбергів.

Згідно Хатчеон, в постмодернізмі офіційна історія стає об'єктом нападок з боку філософії та літератури. Документи, що зберігаються в державних архівах, більше не можуть служити підставою для тверджень про те, що така-то подія відбувалася саме так. Історіографічний метароман ставить під сумнів правдивість того, про що йдеться в підручниках з історії. У романах «Історія світу в 10/5 главах» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Публічне спалення», «Фо» Джона Коетці, «Райські пси» Абея Поссе, «Наша земля» Карлоса Фуентеса добре відомі історичні факти свідомо фальсифікуються, щоб оголити можливі помилки «офіційної» історії, а також прихований в них потенціал для неминучих навмисних або випадкових спотворень [79, с. 192-193]. Історичний матеріал як би непомітно входить в текст історичного роману, щоб надати велику правдивість вигаданій розповіді.

Історіографічний метароман, навпаки, «анатомує» моменти входження історичного матеріалу (документів, свідчень тощо) в текст твору. У романах «Папуга Флобера», «Історія світу в 15 главах», «Земля води», «Опівнічні діти» Салмана Рушді так звані «сліди» минулого – дати, щоденникові записи, свідчення очевидців – не асимілюються. Моменти зіткнення історичного і вигаданого гранично оголюються письменниками,

що пропонують герою можливість викласти читачам свою версію події, свою інтерпретацію подій, свою історію сім'ї, краю, країни та світу.

Б. Макхейл в роботі «Література постмодернізму», звертаючись до постмодерністському історичного роману, перераховує ряд рис, які істотно відрізняють його від «класичного» історичного роману. Як справедливо зауважує дослідник, текст роману складається не з «реальних об'єктів зовнішнього світу як такого, так би мовити «сирого матеріалу», але з тих, що означають ці предмети та події (signify) в системі означування (signification)» [82, с. 86]. У постмодерністському історичному романі правила, що визначають процес входження таких значущих елементів в текст історичного роману, істотно відрізняються від вимог «класичного» історичного роману.

По-перше, в «класичному» історичному романі історичні особи, події, об'єкти культури можуть входити в текст роману тільки за умови, що «приписувані їм в тексті твору ознаки і дії жодним чином не суперечать даним «офіційної» історії». Не дивлячись на те, що вже саме слово «офіційна» історія викликає багато питань і щодо того, хто визначає, що ця версія подій є «офіційною», і щодо того, яка із запропонованих версій може вважатися такою, але можна стверджувати, що все-таки існує якась негласна угода про те, що певні події світової та національної історії відбувалися таким-то чином, в такому-то році, мали такі-то наслідки і хоча думки професійних істориків можуть розходитися в оцінці тих чи інших подій, в свідомості масового читача існує певна послідовність дат і подій, яка ґрунтується на відомостях, почерпнутих їм з шкільних підручників з історії, які в свою чергу базуються саме на «офіційних» версіях того, що сталося [82, с. 87].

Автор «класичного» історичного роману був вільний імпровізувати щодо реальних осіб і подій тільки в сфері так званих «темних областей» (dark areas) історії. Наприклад, в історичних хроніках нічого не говориться про те, чи зустрічався Карл IX напередодні Варфоломіївської ночі з

людиною на ім'я Жорж де Мержи, однак немає і документів, які стверджують, що така зустріч не могла відбутися в принципі. Таким чином, Меріме в романі «Хроніка царювання Карла IX» має право влаштувати подібну зустріч між реальною історичною особою і своїм вигаданим персонажем. Для деяких романістів до сфери «темних областей» відноситься також і внутрішній світ реальних історичних постатей. Отже, образи Кутузова і Наполеона в романі Толстого «Війна і мир» теж відповідають даній вимозі.

По-друге, вимога про відповідність поданої в тексті роману інформації «офіційній» історії поширюється не тільки на персони і події, а й на «цілу систему складових духовної і матеріальної культури історичної епохи». Іншими словами, це заборона на анахронізми в тексті історичного роману. Навіть не найвидатнішим романістам виявляється під силу дотриматися достовірності в описі матеріальної культури епохи. Точність в зображенні костюмів і предметів обстановки присутня навіть у вельми поверхневих історичних драмах. Але тільки небагатьом письменникам вдається в своїх творах повноцінно відтворити інтелектуальну культуру минулих епох (манеру спілкування поведінки в суспільстві, образ думок, тобто все те, що прийнято називати «нравами») [58, с. 12].

І, по-третє, очевидним є те, що «логічне і фізичне в вигаданому світі має відповідати світу дійсному» [82, с. 88]. Історична оповідь має уникати всього фантастичного і неможливого з точки зору законів фізики. У тексті історичного роману постійно відбувається змішання двох областей – області реального, тобто дійсного, і області вигаданого, художнього. Полковник Клеверхауз з роману Скотта «Пуритани» залишає реальну історичну битву при містечку Драмклог і з'являється біля стін вигаданого замку Тіллітудлем, і тут перетинається межа між світом реального (історичного) і вигаданого (художнього). Автори «класичних» історичних романів намагалися зробити подібний перетин двох світів якомога менш помітним шляхом дотримання викладених вище правил: через передачу

вигаданого тільки в сфері «темних областей» історії, через уникнення анахронізмів в тексті роману, через узгодження того, що відбувається в світі вигаданому, з тим, що відбувалося в світі дійсному. Постмодерністський історичний роман оголює прийом перетину області вигаданого і реального в романі через порушення даних вимог: хід зображуваних в постмодерністському романі подій відверто суперечить даним «офіційної» історії, в очі кидаються кричущі анахронізми, перш за все, в області матеріальної культури, фантастичне стає частиною поетики історичного роману [82, с. 89].

Б. Макхейл пропонує розглядати відносини модернізму і постмодернізму, як і історію мистецтва в цілому, в термінах зміни домінант. Виникнення нової поетичної форми полягає не в тому, що зникають одні елементи поетики, а їм на зміну приходять інші, але в тому, що відбуваються зміни в самій поетичній парадигмі, коли одні елементи відступають на другий план, а інші набувають першорядного значення. На семантичному рівні в літературі модернізму домінують питання епістемологічного характеру, в літературі постмодернізму – онтологічного. На думку Макхейла, література модернізму задається питаннями про те, як людина осягає світ, як вона його інтерпретує, наскільки точними є її знання і що може служити гарантією їх достовірності, чи існують межі людського пізнання. Література постмодернізму зачіпає питання, пов'язані зі статусом літературного твору та світу, відображенням якого він є, з тим, який зв'язок існує між цими двома світами, і що відбувається, коли ці світи приходять в зіткнення один з одним. Результатом зображення в романі альтернативного «офіційним» даним ходу подій в літературі постмодернізму є, по Макхейлу, онтологічна смичка двох світів (реального і вигаданого, тобто текстуального), при цьому обидві можливості розвитку подій затверджуються як потенційно вірогідні, а отже, пропадає впевненість в тому, що існуючий на даний момент порядок речей є єдино можливим результатом попередніх подій. Фантастичні образи і

анахронізми в постмодерністському історичному романі створюють своєрідний гібрид минулого і сьогодення, реального і вигаданого, спонукаючи читачів замислитися над тим, що історія не є застиглий хід подій, пов'язаних між собою строгими причинно-наслідковими відносинами, і що, навпаки, кількість закладених в історичному русі варіантів розвитку подій необмежена [82, с. 90].

Л. Хатчеон критикує Макхейла за спрощене розмежування між поетикою модернізму і постмодернізму. На її думку, література постмодернізму, як і література будь-якого іншого періоду, задається питаннями епістемологічного і онтологічного характеру. Історіографічний метароман цікавить не тільки сама природа історичного, його статус як об'єкта постійної роботи по наративу, а й проблема, пов'язана з нашою здатністю пізнавати минуле. В своїй праці «Поетика постмодернізму» вона пояснює трансформацію основних положень поетики «класичного» історичного роману в історіографічному метаромані тим, що в філософії постмодернізму (виразом якої в літературі є, на її думку, саме історіографічний метароман, а не французький «новий роман або твори американських «чорних гумористів») стверджується, що історія як галузь наукового знання, як і література, являє собою певний дискурс [78, с. 156-157]. Основним способом репрезентації знання про минулі сторіччя в історичній науці виявляється оповідь, і отже, вона нічим не відрізняється від художньої літератури. Безпосередні, несхильні ніякому впливу знання про минулі події виявляються в принципі неможливими, тому що між подією, що мала місце в дійсності, і фактом історичної науки лежить робота історика по інтерпретації і організації подій в закінчене і логічне оповідання. Центральними питаннями, якими задається історіографія і історіографічний метароман, стають питання про те, як ми можемо знати минуле і що ми можемо знати про нього. Згідно Хатчеон, саме усвідомлення того, що «офіційна» версія певних історичних подій не є єдино можливою і достовірною, правдивою, призводить до того, що

спотворення фактів біографій реальних історичних постатей, довільна гра з документами і датами стає творчим методом в історіографічному метаромані [78, с. 67-69].

Питання про правду в мистецтві і про те, наскільки поняття «правда» і «брехня» в принципі застосовні до області художньої літератури, має дуже довгу історію. Всі дискусії на цю тему можна узагальнити в наступному вислові: «... література не дискурс, який може або повинен бути помилковим ... це дискурс, який не може бути перевірений на правдивість; він не правдивий і не хибний, вже сама постановка цього питання не має сенсу, що, власне, і визначає особливий статус художнього вимислу» [78, с. 146]. Згідно Хатчеон, подібним чином історіографічний метароман також демонструє, що «правда» і «брехня» не можуть служити правильними поняттями для опису художньої літератури, але з інших причин. Такі твори, як «Папуга Флобера» Дж. Барнса, «Знамениті останні слова» Т. Фіндлі, «Хробак» Дж. Фаулза відкрито заявляють про те, що не існує Істини в однині, що таких істин існує ціла безліч і ніщо не може вважатися хибним саме по собі. Художній твір не правдивий і не брехливий, він всього лише висловлює одну з мільйона можливих істин [78, с. 142].

Досить поширеною виявляється думка про те, що точність у передачі історичних фактів була важлива для «класичного» історичного роману. Наприклад, «роман «Війна і мир» істотно постраждав би, якби Толстой помилився в зображенні битви при Бородіно або передачі характеру Наполеона» [84, с. 203]. Історіографічний метароман не може «постраждати» через подібного роду помилки.

Згідно Хатчеон, референція – тобто співвідношення правди та вигадки – в постмодерністському романі «відрізняється від референції в реалістичному романі, оскільки постмодернізм відкрито стверджує відносну недосяжність будь-якої реальності, яка могла б вважатися об'єктивною» [78, с. 146].

Однак такий погляд на проблему істини і вигадки в літературі і / або історії, а також на проблему референції дещо спрощує складні відносини, що зв'язують реальність і мистецтво. Жоден письменник ХІХ століття не був настільки наївний, щоб припускати, що зображуваний в його романі художній світ є правдивим, практично дзеркальним відображенням (копіюванням) об'єктивної дійсності. Логічно було б зазначити, що література до постмодернізму не претендувала на висловлення якоїсь універсальної правди, істини в останній інстанції, так як, згідно загальноновизнаній думці, на це могла претендувати тільки історична наука, будучи об'єктивною, що спирається на численні свідчення переказом того, що відбувалося в дійсності. У період же постмодернізму прийшло усвідомлення того, що історія не має прямого доступу до об'єкта вивчення, що референція йде не безпосередньо до якоїсь «реальної» події, а до того, як повідомляють про цю подію текстуальні джерела, і отже, історія більш не може вважатися «правдивою» і повинна бути прирівняна до літератури, так що тепер вони обидві можуть вважатися «правдивими» та / або «помилковими» [53, с. 192-193]. Але з такого твердження мало б також випливати, що автори ХІХ століття ретельно дотримувалися всіх фактів історії в своїх творах, щоб їх романи не «постраждали» в очах широкої аудиторії читачів. Такі ж твори, як «Публічне спалення», не дотримуються історичних фактів, але при цьому і не «страждають», тому що давно вже доведено в поетиці постмодернізму, що історичних фактів немає, а є одні джерела про події, які можуть бути проінтерпретовані так, як того бажає будь-хто, звертаючись до них за інформацією. Проте питання про співвідношення дійсного і вигаданого в структурі історичного роману, про співвіднесення тексту з реальністю (зовнішнім світом) є більш складним, ніж це може здатися на перший погляд.

З одного боку, персонажі і події будь-якого твору є художньо умовними, і навіть реальні історичні постаті при входженні в оповідь знаходять новий статус і вже не можуть оцінюватися з точки зору їх

відповідності відомим фактам їх біографії. Зображення Толстим в романі «Війна і мир» битви при Бородіно, Наполеона Бонапарта, Кутузова не може «постраждати» від неточностей в дотриманні автором всіх відомих історичній науці деталей, при оцінці образів Наполеона і Кутузова ми оперуємо іншими поняттями, і ці поняття не відносяться до сфери історичної достовірності, що розуміється як точне дотримання фактів.

З іншого боку, основна проблема історичного роману полягає в тому, що він не може бути цілком і повністю продуктом фантазії автора, який при створенні інтриги виявляється вимушеним так чи інакше брати до уваги те, що відомо широкому загалу. У «Нотатках на полях «Імені троянди»» У. Еко так описує цю особливість історичного жанру: «Чому дію датовано саме кінцем листопада 1327 року? Тому що до грудня Михайло Цезенський вже перебував в Авіньйоні. Ось що значить до кінця облаштувати світ історичного роману. Деякі елементи – такі, як число сходинок сходів, – залежить від волі автора, а інші, такі, як пересування Михайла, залежать тільки від реального світу, який чисто випадково, і тільки в романах цього типу, вклинюється в довільний світ оповіді» [67, с. 612]. І тут, за твердженням Макхейла, перед письменником відкриваються два можливих шляхи.

У «класичному» історичному романі щодо історичних постатей і подій діяли правила, які вимагали від романістів дотримуватися, наскільки це виявляється можливим, точності в передачі основних, загальновідомих фактів, маскуючи моменти зіткнення вигаданого і історичного. Автори ж постмодерністського історичного роману порушують вищевикладені правила при зображенні відомих всім подій і персонажів світової історії. З одного боку, Річард І з роману В. Скотта «Айвенго» або Людовик XIII з роману А. де Вінї «Сен-Мар» – це художні образи, а не реальні історичні особи. З іншого боку, метод створення Скоттом образу Людовика XI в романі «Квентін Дорвард» або Толстим образу Наполеона в «Війні і мирі» істотно відрізняється від того, як в історіографічному метаромані ХХ

століття зображуються Єлизавета I, Річард Ніксон, Абрахам Лінкольн або Джон Мільтон. Однак, причина цих відмінностей не зводиться до відкриття того, що історичне минуле виявляється загубленим, тому що прямої референції до «реального» об'єкту історії бути не може в силу текстуальності джерел, що його репрезентують [82, с. 191].

Ідея, що розвивається сучасними лінгвістами та істориками, про те, що розповідь в історичній науці є своєрідним бар'єром між дійсністю і мовою, має свої підстави. Дійсно, у будь-якого оповідання є оповідач, який підбирає матеріал, акцентуючи одні факти і замовчуючи про інші. Даний оповідач організовує події в тимчасові і причинно-наслідкові ланцюжки, які можуть не збігатися з тим, в якій послідовності ці події розвивалися в дійсності, і звертається до певної аудиторії читачів, займаючи певну позицію щодо викладеного матеріалу. Проте, як зазначає І. Дробіт, слід усвідомлювати різницю між потенційно можливим і неминучим спотворенням подій в історичному наративі [23, с. 14]. Іншими словами, в самому феномені оповіді немає нічого, що з необхідністю вело б до спотворення історичних фактів і робило неможливою референцію в історичних текстах. Необхідно розрізнити історію в об'єктному сенсі, тобто те, що дійсно відбувалося в минулому – битва під Аустерліцем, страта Людовіка XVI, Французька революція та інше – і історію в описовому сенсі, тобто розповідь про минуле – «Історія англійської революції» Гізо, «Історія завоювання Англії норманами» Тьєррі. Історія як розповідь – це продукт людської уяви, інтелектуальний конструкт, який передбачає використання певних стилістичних і композиційних прийомів [53, с. 203]. Однак діяльність історика з конструювання оповіді про минуле не може прирівнюватися до конструювання самого минулого. В історичному оповіданні фігурують не самі події, а описи цих подій, отже, в своїх текстах історик конструє події, а скоріше реконструє їх. Історія ж в об'єктному сенсі не може бути конструктом інтелектуальної діяльності дослідника. У художньому ж оповіданні події саме конструються

автором, який створює не тільки опис характерів і подій, а й самі події і персонажі, які в них беруть участь. Вони фігурують тільки в тексті і створюються разом з ним. Обидві діяльності вимагають від людини інтелектуальних і емоційних зусиль, але в той час як література є саме конструктором, історія в описовому сенсі є реконструкцією. Відмінності між ними лежать не в правдивості-хибності тверджень, а в тому, на підставі яких правил, що встановлюються в контексті певної соціальної практики, оцінюються діяльність історика і літератора. І якщо історик може помилятися в зображенні або інтерпретації історичних фактів, письменник позбавлений подібних закидів, бо зображенні ним реальних осіб і подій підпорядковується іншим правилам.

Вальтер Скотт, Вільям Теккерей, Альфред де Вінї, Оноре Бальзак, Проспер Меріме не ставили за мету своїх історичних романів докладне, гранично точне відтворення всіх зібраних ними фактів щодо тієї чи іншої події. Своїм завданням вони вважали правдиве зображення звичаїв попередніх століть, умонастроїв різних соціальних верств суспільства. Темою їхніх творів було зображення людей минулого з їх пристрастями, думками, вчинками.

В епоху романтизму утвердився новий погляд на історичний розвиток, який стали розуміти як процес безперервної зміни епох. Минулі періоди історії стали розглядатися як необхідні ступені на шляху до сучасності, як етапи людської історії, що несуть в собі заставу майбутнього і в той же час володіють своєю власною, неповторною, унікальною цінністю. Проспер Меріме писав у передмові до роману «Хроніка царювання Карла IX»: «... я переконаний, що до вчинків людей, що живуть в XVI столітті, не можна підходити з міркою XIX. Що в державі з розвиненою цивілізацією вважається злочином, то в державі менш цивілізованій сходиться всього лише за прояв відваги, а за часів варварства, може бути, навіть розглядалося як похвальний вчинок. Судження про одне й те саме діяння належить, зрозуміло, виносити ще в залежності від того, в

якій країні воно здійснилося, бо між двома народами така ж точно відмінність, як між двома століттями» [48, с. 116].

У передмові до «Айвенго» Скотт, розмірковуючи про межі авторського свавілля у поводженні з історичними фактами, пише наступне: «Письменник може собі дозволити змалювати почуття і пристрасті своїх героїв набагато докладніше, ніж це має місце в старовинних хроніках, яким він наслідує, але, як би далеко він тут ні зайшов, він не повинен вводити нічого, що не відповідає звичаям епохи; його лицарі, лорди, зброєносці і йомени можуть бути зображені більш детально і живо, ніж в сухому і твердому оповіданні старовинного ілюстрованого рукопису, але характер і зовнішнє обличчя епохи повинні залишатися недоторканими ...» [59, с. 14]. Своїм завданням Скотт вважав показати читачам, що, незважаючи на те, що «найважливіші людські пристрасті» залишаються незмінними протягом століть, людські звичаї змінюються від епохи до епохи і що те, що зараз здається дикістю, раніше було нормою. У тій же передмові він пояснює, що не міг завершити роман шлюбом Айвенго з Ревеккой, тому що забобони тієї епохи робили цей шлюб абсолютно неможливим, і отже, неправдоподібним.

З точки зору історичної науки, Скотт допускає ряд неточностей в передачі фактів. Завоювання Англії відбулося в 1066 році. У тому ж році Гарольд бенкетував в Торквілстоні, і незабаром після цього замок був захоплений батьком Фрон-де-Бефа. Річард Левине Серце повернувся з австрійського полону у 1194 році, коли і відбувається дія роману. Отже, історична Ульріка, на відміну від персонажа роману, яка була присутня молодою дівчиною на бенкеті 1066 року, не могла дожити до повернення Річарда, так само як батько шістдесятирічного Седріка не міг бути присутнім на цьому ж бенкеті і битві при Гастінгсі. Чи «страждає» від такої «брехні» роман Скотта в тому сенсі, як про це пишуть деякі теоретики постмодернізму? Нітрохи, оскільки подібне змішання правди з вигадкою було необхідне автору для більшої художньої виразності.

Ч. Діккенс в передмові до роману «Барнебі Радж» всіляко підкреслює, що всі зображувані в романі події – правда і також правдиві його характери: «При описі головних подій я керувався найавторитетнішими джерелами і документами тієї епохи ... У історії Мері Джонс жодна подробиця не є плодом авторської фантазії. Всі факти викладені в моїй повісті точно так, як вони були свого часу викладені на засіданні палати громад» [20, с. 8]. Але незважаючи на те, що в цілому Діккенс намагався слідувати фактам і використовував спогади сучасників і матеріали газетних статей, він, тим не менш, не завжди давав правильне освітлення подій і свідомо відходив від історичної правди, коли того вимагав задум роману. На відміну від свого прототипу, літературний лорд Гордон – благородний ідеаліст, який співчуває народу. Щоб пояснити, як така людина могла стати на чолі збожеволілого натовпу, який руйнує все на своєму шляху, Діккенс становить поруч з лордом Гордоном вигадану постать політичного авантюриста Гашфорда, який і підбурює народ на заворушення. Діккенс показує нам дві сторони повстання, втілені в двох різних героїв.

Романісти XIX століття, як правило, супроводжували свої твори передмовами, в яких підкреслювали, що їхні романи є правдивими оповідями про події. Одним з поширених прийомів було твердження про те, що автор лише відредагував і опублікував рукопис, який випадковим чином потрапив йому в руки або був переданим йому третьою особою. Метою такої «редакторської» передмови було не обдурити читача, змусивши його вірити в правдивість вигаданої розповіді, а переконати його ставитися до цієї розповіді з такою ж увагою і серйозністю, з якими він читає історичні свідчення, і з тих же самих причин: вигадані розповіді є такими ж правдивими оповідями про людське життя. Саме в цьому сенсі слід розуміти таке твердження Діккенса з передмови до «Оліверу Твісту»: «Марно сперечатися про те, природними або неприродними є поведінка і

характер дівчини, можливими або немислимими, правильними чи ні. Вони – сама правда» [21, с. 5].

Ми бачимо, що насправді, письменники ХІХ століття навіть в історичних романах аж ніяк не прагнули змагатися з «правдивою» історією. Відштовхуючись від реальних фактів, вони будували вигадані оповіді, які, тим не менш, істинні. Правдиві в тому сенсі, що правдиві їхні образи, які виражають основні аспекти людського існування. Сам принцип історичного роману, створеного романтиками, їх ставлення до історії припускали відхід від точного слідування фактичній стороні подій. Вони проводили суворе розмежування між «правдоподібністю факту» і «правдою мистецтва» і вважали, що художник має право спотворювати, змішувати, концентрувати історичні події заради того, щоб висловити «дух» історії, створити свою власну історичну реальність, яка набагато більше, ніж сухий виклад фактів, може дати можливість читачеві співпереживати з історією, осягнути її не тільки розумом, а й серцем.

Л. Хатчеон бачить причину нового підходу до фактів історії в історіографічному метаромані в тому, що література усвідомила той факт, що історія теж може помилятися, оскільки вона повністю доходить до нас лише у вигляді текстуальних джерел, отже, вона теж помилкова, або, швидше за, література теж правдива. І на цій підставі письменники створюють свої «історії світу», в яких пропонують читачеві альтернативний погляд на події. Але література ніколи не змагалася з історією за право вважатися правдивою. Недостатнім є і пояснення Макхейла про те, що світи приходять в зіткнення, породжуючи при цьому якийсь гібрид минулого і сьогодення, дійсного і вигаданого, так зіткнення світу реального і світу романічного було присутнє завжди і всюди, але не завжди це призводило до такої гри з історичними фактами, яку ми можемо спостерігати в історичному романі постмодернізму.

Авторів історіографічного метароману більше не цікавить зображення «нравів» минулих століть. Для романтиків минулі епохи були

важливі в тій мірі, в якій вони розглядали їх як необхідну передумову сучасного стану справ, визнаючи за минулими століттями певну історичну цінність. В. Скотт і деякі його послідовники оцінювали їх звичай з точки зору більш гуманних і прогресивних принципів власної епохи, що видно з опису лицарського турніру в романі «Айвенго»: «Так скінчилася достопамятна ратна потіха при Ашбі де ла Зуш – один з найблискучіших турнірів того часу. Правда, тільки чотири лицаря зустріли смерть на ристалищі, а один з них просто задихнувся від спеки у власному панцирі, однак понад тридцять отримали важкі рани і каліцтва, від яких четверо чи п'ятеро незабаром також померли, а багато хто на все життя залишилися каліками, а тому в стародавніх літописах цей турнір іменується «благородним і веселим ратним ігрищем при Ашбі» [59, с. 127].

Незважаючи на певні труднощі, пов'язані з давністю подій, письменники ХІХ століття були впевнені, що доступні нам факти історії можуть бути організовані в чітку оповідь, що не залишає місця для сумнівів щодо того, що дані події відбувалися так, а не інакше. Скотт сприймав історію як щось, існуюче поза ним, об'єктивне і таке, що вже відбулося. Історія впевнено рухалася до певної мети, тобто сучасності. У всіх творах Скотта гостро відчувається часова перспектива, яка підпорядковує собі всі причинно-наслідкові мотиви сюжету і психологію героїв. Англія спочатку йшла по шляху консолідації, при цьому перемога норманів над саксами, воцаріння ГанOVERської династії замість династії Стюартів були запрограмовані спочатку. Знамениті фінальні сцени Скотта, які об'єднують представників протилежних таборів, служать наочним художнім підтвердженням цьому [57, с. 358].

У ХХ столітті інакшість минулого усвідомлюється в іншому ключі. Відмовившись від ідеї прогресу, історики і філософи розглядають минуле не як стадію на шляху до сучасного порядку, а як замкнуту в собі систему соціальних відносин, релігійних поглядів і наукових досягнень. У романі Дж. Барнса «Англія, Англія» історик доктор Макс висміює таке ставлення

до минулого, яке здобуло найбільше поширення в масовій культурі ХХ століття, проте зародилося ще в філософії історії романтизму, і передбачає, що багато з існуючих нині явищ сягають корінням в дійсність минулих століть: «Різновиди помилок різнокольорові, як плаття Йосипа, але сама кричуща і жахлива – це наївна переконаність, ніби минуле – всього лише перевдягнена сучасність. Зірвіть турнюри і криноліни, дублети і ці (бач, ніби сам Діор шив!) тоги, і що залишиться? Звичайні люди, дивно схожі на нас ... Загляньте в їх дещо важкуваті уми – виявляться поклади зародкових понять, які, остаточно дозрівши, стануть фундаментом наших великих сучасних демократій. Вивчіть їх уявлення про майбутнє, розгляньте їхні надії і страхи, їхні боязкі мрії про те, яким буде життя через багато століть після їх смерті, – виявляється, вони смутно передбачали наш із вами чудовий світ. Висловлюючись зовсім грубо, вони хочуть бути нами ... А в цих заростях грубих помилок немає більш незнищеного, впертого бур'яну ... ніж теза, ніби трепетне серце, тільки в сучасному тілі, завжди було на своєму місці. Що в плані почуттів і сентиментів ми незмінні. Що куртуазна любов була всього лише примітивним предком каверзи в під'їздах, якщо молодь все ще цим бавиться ... » [6, с. 257].

Замість моралі темами історіографічного метароману стає проблема взаємодії історії з іншими формами людської культури – мистецтвом, наукою і релігією. Письменники задаються питаннями про те, якою представляється людині природа історичного розвитку. Багато романістів намагаються простежити в своїх творах, як певні події стають історичними фактами, сьогодення стає минулим, як воно обростає вигадкою, застигає і перетворюється на об'єкт нашого пізнання. На перший план виходить проблема часу як певної субстанції. Ідея про поступальний рух часу змінюється ідей про «вічне теперішнє», що розуміється більш глибоко, ніж поверхневе підведення всіх реалій минулого до стандартів сучасної культури, широко поширене в масовій літературі і кінематографі. Минуле не приноситься в жертву сьогоденню та майбутттю, але впливає на них, і

навпаки. Всі романи Пітера Акройда об'єднує ідея про те, що різні часові пласти, зустрічаючись на певному шматку простору, починають впливати один на одного, спонукаючи людей здійснювати з століття в століття одні й ті ж вчинки. Від ставлення до минулого, яке ілюструє вищенаведена цитата з роману Джуліана Барнса, подібна позиція відрізняється тим, що в ній відсутній елемент оцінки [5, с. 13]. Минуле не оцінюється з точки зору економічних і культурних стандартів сучасного суспільства.

Взаємодія між минулим і сьогоденням розглядається на філософському рівні як взаємодія двох аспектів єдиної субстанції – часу, в межах якого проходить людське життя. Одним з основних досягнень сучасної історіографії стала ідея про те, що історія являє собою необмежену кількість можливих шляхів розвитку подій, що в кожній точці часового континууму була закладена маса потенцій. Робота історика полягає в тому, що він по «гарячих слідах» минулого відновлює картину того, що сталося, визначаючи причини, які з неминучістю вели до того, що все відбувалося так, як воно відбувалося. Історик заздалегідь відомий фінал. Наприклад, аналізуючи події, що стали причиною Французької революції, історик оцінює ці події як такі, що неминуче ведуть до відомого нам результату, тобто повстання мас і страта короля. Однак такий підхід загрожує ризиком спотвореного відтворення «горизонту сподівань» людей минулого, він може не виправдано звужити погляд історика на ті можливості, які таїла в собі ситуація. Як відомо, історія відкидає умовний спосіб, і в сенсі подій, які вже відбулися, не можна сказати «а якби». Але саме відтворення істориком ірреального ходу розвитку ситуації дозволяє йому об'єктивно бачити в минулому майбутнє, тобто дивитися на події, які з його точки зору вже відбулися, як на такі, які ще існують тільки як безліч потенційно рівних можливостей. За словами А. Про, «уявити собі інший розвиток історії – це і є єдиний спосіб знайти причини історії реальної» [53, с. 180].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Постмодернізм виник як відображення світу третьої чверті ХХ століття, що після двох світових воєн і наступного переділу світу й стрімкого розвитку технологій бачився хаотичним, позбавленим загальних моральних, етичних і естетичних, світоглядних координат, який не вкладається в рамки правил і обмежень культури модернізму. Для післявоєнного світу було характерне відчуття «кінця історії», скептицизм щодо ідеологій, користі прогресу та раціональності, незворотності прогресу, здобутків модернізму взагалі. Як мистецький напрям, постмодернізм окреслився в 1960-і роки у спробі адаптувати європейський культурний спадок до американських реалій того часу. В 1970-тих роках він проявився в плюралізмі та еkleктизмі, злитті культур. Однією з основних рис постмодерністського мистецтва оформлюється використання готових форм, незалежно від їх походження.

У літературі часом розквіту постмодернізму вважається період 1960-80-х років. Його популярності посприяли міркування філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко. Творам постмодерністської літератури властиві повсякденна мова, уникання ствердження реальності описуваного, іронічний настрій та пародійність, часто чорний гумор, нелінійність і фрагментарність оповіді, подання подій з різних точок зору, посилення на інші твори, «заборонені» теми. Відмінними рисами постмодерністської поетики є інтерес до класики, художнього минулого людства, прагнення до рівноправного діалогу старого і нового, захопленість цитуванням, змішуванням, грою, пародіюванням традиції.

В англійській літературі остання третина ХХ століття, позначена постмодерністською ідеологією, стала періодом істотних змін для роману, вирізняючись, з одного боку, поверненням до власної історії і тяжінням до вікових національних літературних традицій (зокрема, вікторіанського тексту), а, з іншого боку, нестримним бажанням залишатися в культурному

авангарді та продукувати власні доробки. Англійський роман означеного періоду наглядно спростував тезу про смерть роману як жанру.

Характерним для англійського роману зазначеного періоду є переосмислення традиційних категорій – історії, прогресу, часу, англійськості, суспільної ієрархії, а також неоднозначність прочитання, викликана поєднанням модерністських та постмодерністських технік, гібридизацією жанрів, залученням різноманітних прийомів літературної гри.

В англійській літературі кінця ХХ ст. спостерігається особливий інтерес до таких жанрових різновидів роману, як університетський роман, біографічний роман, історіографічний роман, психологічний роман, детективний роман, інтелектуальний роман. Розвивається неоготичний роман, художня біографія та художня автобіографія, антиутопія).

Англійський роман останньої третини ХХ – унікальне явище європейської літератури, в якому адаптація сучасних літературних прийомів є суголосною з англійською літературною традицією. Автори історіографічних романів звертаються до зображення минулого не з метою отримання моральних уроків або зіставлення політичної та культурної ситуації минулих століть з сучасним станом справ, а з метою створення за допомогою мистецтва нової історичної реальності. Твори Джона Фаулза, Джуліана Барнса, Пітера Акройда, Адама Торпа, Антонії Байєтт, Салмана Рушді реконструюють конкретну історичну епоху з тим, щоб розкрити перед читачем містичну, езотеричну, ірраціональну складові європейської історії, які опинилися під постійним тиском з поширенням раціональної філософії Нового часу.

Іронія як модус наукової свідомості, плюралізм в області гуманітарного знання, що склали основний зміст філософії культури ХХ століття, стали одночасно імпульсом до появи і предметом аналізу нового історичного роману. Скептицизм щодо здібностей історичної науки адекватно висловлювати істину про минуле безумовно відбилася в

філософській проблематиці історіографічного метароману. Історіографічний метароман з його рефлексією, спрямованою на методи побудови оповіді про минуле, альтернативними версіями загальновідомих подій і навмисним анахронізмом є спробою художнього осмислення даного стану культури. Однак, за справедливим зауваженням Хатчеон, особливість постмодернізму полягає в тому, що він, руйнуючи певні категорії філософії, культури і науки, в той же час заново стверджує їх правомірність. Те ж справджується і по відношенню до історіографічному метароману: з одного боку, під час читання творів Пітера Акройда, Джуліана Барнса, Салмана Рушді виникає враження, що своє завдання дані автори бачать в тотальній критиці історичної науки, але з іншого боку, саме цей напрямок в жанрі історичного роману намагається знайти відповіді на те, як людство може бути впевнене в тому, що істина виявляється доступною людському пізнанню.

РОЗДІЛ 2. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ІСТОРІЇ В ТВОРЧОСТІ А. БАЙЄТТ

2.1. Розвиток невікторіанського роману

Епоха вікторіанства була часом формування національної ідеї, а також національної ідентичності, «англійськості», періодом зародження лібералізму, провідною складовою англійської менталітету, епохою завоювань, зростання в різних областях, періодом економічного підйому і небувалого розмаху колоніальної політики. Це була ера загальних змін і перетворень не тільки для європейців, але і для народів світу.

Королева Вікторія – «цікаве поєднання в одній людині XVIII і XIX століть» [87, с. 13] – символізувала надійність, непорушність устоїв, стабільність і могутність Британської імперії. Королівська родина, в якій росли дев'ять дітей, була зразком для наслідування. Захопленість королеви минулим спричинила за собою моду на лицарство часів середньовіччя, її захопленість творами Джейн Остін встановила моду на романи письменниці. Спосіб життя, поведінка, манери королеви ставали неписаним законом для її підданих. Смерть королеви Вікторії в січні 1901 роки для імперії була подією набагато важливішою, ніж кінець XIX століття або початок XX століття. Велика багатодітна сім'я, затишний будинок, великий штат слуг, строго дотримуваний кодекс правил поведінки в суспільстві, методичність і розрахунок, інститут джентльменства, манірність, пуританська культура, висока духовність і сувора мораль стали своєрідними символами і невід'ємними складовими вікторіанського менталітету. Теза про те, що майбутнє держави залежить від морального рівня його народу, що долю Англії вирішує висока мораль абсолютної більшості, а не виняткові якості окремих її громадян (Дж. С. Мілль), визначає моральний зміст епохи вікторіанства.

При цьому XIX століття характеризується також суперечністю, закладеною в самих глибинах вікторіанства, діалектичним відношенням до життєвих фактів і двоїстим сприйняттям дійсності: з одного боку, неприйняття і непримиренне до неї відношення, з іншого – захоплення і її романтизація. Вікторіанська епоха, “an age of paradox” [83, с. 405], – це одночасно чергова економічна криза і «бурхливі тридцяті», виборча реформа 1832 року й «закон про бідних» 1834 року, який викликав широке обурення громадськості, «голодні сорокові» і чартизм, консерватизм і радикалізм, поширення в суспільстві ідей Т.Р. Мальтуса, Дж.С. Мілля, Г. Спенсера і Ч. Дарвіна, «втрачені ілюзії» 50-60-х, пов'язані з придушенням робочого руху, і Велика виставка 1851 року (перша всесвітня промислова виставка в Лондоні) – підтвердження панівного становища Британії в світі. Снобізм, індивідуалізм, власництво, прагматизм, святенництво, лицемірство, відсталість, вікторіанські комплекси і табу також незмінно асоціюються у сучасної людини з епохою вікторіанства.

Однак в даний час спостерігається відхід від цілком негативного і багато в чому некоректного ставлення до даного періоду англійської історії і культури. Дослідники часто цитують вислів У. Хоутона, книга якого «Грані вікторіанської свідомості: 1830-70-і роки» (1985) вважається одним з найбільш «революційних» досліджень вікторіанства: «...вдивлятися в вікторіанську свідомість (Victorian mind) означає бачити деякі первинні джерела сучасної свідомості (modern mind)» [76, с. 14]. Автор закликає визнати існування нерозривного зв'язку між сучасною свідомістю і свідомістю вікторіанською і відмовитися від негативного уявлення про вікторіанську епоху. Слідом за У. Хоутоном відомий літературознавець Б.М. Проскурнін переконує в необхідності перегляду ставлення до вікторіанства, яке «зіграло чи не вирішальну роль у формуванні культурного обличчя сучасної англійської нації, національного характеру, національної психології, способу мислення, матеріальної,

політичної, духовної та художньої культур сучасної Англії» [55, с. 13], [54, с. 272].

Специфіка національного менталітету, протестантська культура і пуританська етика обумовлюють сильну моралізаторську тенденцію, властиву англійській літературі ХІХ століття, мотив «відплати по заслугах» і ідею розплати персонажів за помилки (Діккенс, Теккерей), героїку «непомітних людей» (Бронте, Діккенс), а також появу справжнього героя, що тягне за собою самозречення (Р. Браунінг), тут же традиційний «happy end», де зло обов'язково покарано і позитивним героям в фіналі дається по їхнім заслугам і чеснотам. Б.М. Проскурнін наводить слова лорда Девіда Сесіла, відомого дослідника літератури ХІХ століття, про те, що вікторіанці будували свої романи «навколо групи характерів і подій, пов'язаних одне з одним інтригою, в центрі якої, як правило, привабливий герой або героїня і яка завершується щасливою його (або її) одруженням (або заміжжям)» [55, с. 8]. Безумовно, неможливо все вікторіанські романи звести до цієї моделі, оскільки поняття «вікторіанський роман» вміщує в себе всі періоди вікторіанської літератури, що відрізняються один від одного як змістом і тональністю, так і різноманітністю форм і методів. Вікторіанськими вважаються такі різнопланові твори, як «Посмертні записки Піквікського клубу» (1836-1837) і «Домбі і син» (1847-1848) Ч. Діккенса, «Джейн Ейр» Ш. Бронте (1847) і «Грозовий перевал» Е. Бронте (1847), «Мері Бартон» Е. Гаскелл (1848) і «Млин на Флоссі» Дж. Еліот (1860).

Відмінною особливістю вікторіанської літератури вважається її проміжне положення між романтизмом і реалізмом, а також чітко в ній простежується спадкоємність просвітницьких традицій. Термін «вікторіанський роман» не піддається чіткому визначенню в силу різноманітності самого англійського роману вікторіанської епохи. Крім того, серед дослідників не існує однастайності і з приводу виділення етапів вікторіанської літератури. Так, деякі виділяють 30-е, 40-е і 50-60-ті рр

(Н.А. Соловйова)), тоді як існує й інший підхід – раннє (30-40-ті рр), середнє (50-70-ті рр) і пізнє вікторіанство (Б.М. Проскурнін). Вікторіанський роман – це узагальнюючий термін для всіх романів англійських прозаїків, написаних в вікторіанський період історії Великої Британії. Це головним чином реалістичний роман про сучасне письменникові життя, що характеризується широтою зображення соціальних протиріч. У центрі вікторіанського роману – тема долі молодого героя, історія молодого людини (зазвичай вихідця з середнього класу), його входження в життя, формування його характеру, дослідження закономірностей і причинно-наслідкових зв'язків, особистих і соціальних конфліктів, тобто взаємодія героя і навколишнього його світу (а часто і його протистояння цьому світові).

Термін «вікторіанський роман» тісно пов'язаний з терміном «вікторіанський текст». Вікторіанський роман на сторінках сучасної англійської прози представлений у вигляді особливої надтекстової єдності – вікторіанського тексту, що вбирає в себе текст вікторіанської епохи в цілому. В основі вікторіанського тексту, як і будь-якої іншої надтекстової єдності, лежить так званий вікторіанський міф – ідеалізоване в силу своєї віддаленості від XIX століття уявлення про вікторіанство як про період найвищого розквіту англійської нації. Вікторіанський текст займає проміжне положення між локальним та іменним надтекстами, але розділяє з ними ряд характерних ознак. Тематичний центр, єдиний концепт і неодмінне просторово-часове обрамлення вікторіанського тексту сучасної англійської літератури – Англія за часів правління королеви Вікторії. При цьому центральний фундамент вікторіанського тексту – це сама вікторіанська культура і література, яка виступає як даність, що не підлягає зміні і вибудовує разом з субтекстами внутрішньо-текстовий континуум [60, с. 6].

У середині вікторіанського тексту також можна виявити певні субстратні елементи, пов'язані з матеріально-культурною, духовно-

культурною та природною сферами. Так, елементи матеріально-культурної сфери містять топографічний і соціальний аспекти, опис вікторіанського будинку, побуту, життєвого укладу вікторіанців. Духовно-культурна сфера зосереджується на представленні ідеологічних установок і принципів, характерних для вікторіанської свідомості, таких, як відповідальність, почуття обов'язку, добродішність, сувора мораль, разом з цим – снобізм, святенництво, лицемірство, вікторіанські комплекси і табу. Природна сфера представлена просторовими характеристиками – опис вікторіанського Лондона, англійських туманів, сільської місцевості, боліт, пусток.

Сучасний англійський роман ґрунтується на багатовіковій літературній традиції, культурі слова, культурі почуття, вираженого в слові. Традиція залишається своєрідною «мірою відліку», критерієм оцінки, матеріалом, вона в «кінчиках пальців» англійських літераторів, які багато пишуть про її розвиток, її різні повороти» [42, с. 154]. Англійський роман кінця ХХ століття постійно звертається до традиції, свідомо і несвідомо вступає з нею в інтертекстуальний діалог, мета якого – її переосмислення, а також підтримка ідеї спадкоємності англійської літератури в цілому і збереження літературної і, ширше, культурної пам'яті нації. Для сучасного англійського роману вікторіанська література стає об'єктом одночасно ре- і деконструкції. Двоїстість проглядається в стилістичних реконструкціях під ХІХ століття, пастішизації, пародіювання вікторіанського роману, інтертекстуальній грі справжніх текстів і текстів-підробок. При цьому вікторіанська література, виступаючи об'єктом стилізації, пастішизації і пародії, при реалізації іронічної інтенції переноситься в читацькій свідомості в інший контекст, іншу структуру, протиставляється їй і набуває нового звучання, підтверджуючи думку про взаємне збагачення в інтертекстуальному діалозі цитованого тексту і того, який містить цитати.

З усіх історичних періодів найпривабливішою епохою для авторів історіографічних романів є доба вікторіанства, адже саме до неї вони звертаються найчастіше, зазначає вітчизняна дослідниця О. Бойніцька. Вікторіанство продовжує постачати і своїм шанувальникам, і критикам багатий матеріал для емоційного й ідеологічного осмислення. Романи «Широке Саргасове море» (1966) Дж. Ріс та «Жінка французького лейтенанта» (1969) Дж. Фаулза започаткували такий різновид історіографічного роману, як роман псевдовікторіанський / неовікторіанський. Його сутність полягає в переоцінці та переробленні вікторіанських міфів та історій.

Неовікторіанські романи пропонують різноманітні ідеологічні та естетичні варіанти перетворення літературного попередника. І використовуючи, і викривляючи усі умовності літературної традиції, псевдовікторіанські романи, водночас, і дублюють вікторіанську модель, і демонструють виразне бажання відірватися від вікторіанської норми та кинути їй виклик. Ставлення сучасного твору до свого вікторіанського попередника є виразно амбівалентним: руйнування та наслідування, висміювання та вшановування. Для авторів псевдовікторіанських романів вікторіанський письменник є генеалогічним предком – визнаним та відкинутим, спорідненим та віддаленим [13, с. 52].

Джордж Летіссєр, розмірковуючи про сучасні «вікторіанські» романи, що з'явилися в англійській літературі, і пропонуючи для них термін «поствікторіанство» (post-Victorianism), вказує на дві групи, що утворилися в критичній літературі відносно сучасного британського роману: з одного боку, послідовники Фредеріка Джеймсона, ті, хто розглядають поствікторіанство як занепад, рух назад («retrogressive movement»), і, з іншого боку, ті, хто визнають за цим поверненням в минуле щось, що виходить за рамки ностальгії за минулим [81, с. 112]. До другого табору Летіссєр відносить Дану Шиллер, яка називає сучасних письменників (наприклад А. Байєтт і П. Акройда) неовікторіанцями, що

створюють постмодерністський роман, що балансує між достовірними фактами про минуле і одночасно вигадує це минуле [85, с. 540].

Автор в неовікторіанському романі схожий на історика, який встановлює з минулим своєрідний діалог, викликаючи це минуле в своїй уяві і оживляючи його в своєму історичному оповіданні. Іншими словами, автор-історик займається «рухомим» (fluid) минулим, завжди відкритим до нових інтерпретацій [85, с. 540]. Шиллер вважає, що головною метою неовікторіанського тексту є не «пастиш з популярних образів вікторіанської епохи», а текстуалізація минулого. Властиве ХХ століттю уявлення про вікторіанство є вже підготовленим і збудованим романом ХІХ століття [85, с. 545]. Дійсно, вікторіанська література переживає чергове відродження в сучасній англійській прозі, в творчості П. Акройда, А.С. Байєтт, Д. Лоджа, Г. Свіфта, С. Уотерс, що обумовлено не тільки і не стільки постмодерністським інтересом до історії в цілому, але і особливим становищем вікторіанської епохи в свідомості англійців.

2.2. Діалог сучасності та вікторіанської доби в романі «Одержимість»

Антонія Сьюзен Байєтт належить до першого покоління сучасних письменників, згідно з класифікацією М. Бредбері, покоління 50-60-х років, яке продовжує створювати гідну літературу [15, с. 355].

Перший роман Байєтт «Тінь від сонця» (The Shadow of a Sun, 1964), історія молодої дівчини, яка перебуває все життя під впливом батька, знаменитого письменника, «поставив проблему, що стала ключовою в її творчості – звільнення від гніту чужого впливу, вантажу минулого, активності інтелекту, думки про смерть і життя» [83, с. 301]. За цим вийшов роман «Гра» (The Game, 1967) про взаємини двох сестер, про вплив творчості та мистецтва в цілому на людину. У 1978 році виходить роман «Діва в саду» (The Virgin in the Garden, 1978), дія якого

розгортається в день коронації Єлизавети II, перша частина тетралогії, дія якої триватиме аж до 1980 року, (друга книга тетралогії – «Натюрморт» (Still Life, 1985), третя – «Вавилонська вежа» (Babel Tower, 1996), завершальний роман тетралогії - «Жінка, яка свистить» (A Whistling Woman, 2001).

Проблема жіночого бачення, самоідентифікації жінки, дилема поєднання інтелектуального (творчого) і сімейного життя жінки, вічна тема жінки, яка оберігає свою автономність, стають основними в прозі А.С. Байєтт. Перш за все А. Байєтт зарекомендувала себе як літературознавця, а вже в другу чергу – в якості автора оповідань і романів. У сферу її наукових інтересів входила творчість Кольріджа, Вордсворта, що виразилося в роботі 1970 року «Вордсворт і Кольрідж і їхня епоха», а також творчість Айріс Мердок (своєрідної «literary mother» Байєтт). Ця праця послугувала відправною точкою для двох інших літературознавчих творів письменниці: «Ступені свободи: рання творчість Айріс Мердок» {Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch, 1965) і «Айріс Мердок: критичний нарис» (Iris Murdoch: A Critical Study, 1976).

У 1990 році Байєтт виступає редактором книги, присвяченої творчості її улюбленої письменниці Дж. Еліот: «Дж. Еліот: вибрані есе, вірші та інші твори». У цьому ж році виходить найвідоміший роман письменниці «Одержимість» або «Володіти», за іншим перекладом, (Possession) – своєрідний Рубікон у її творчій діяльності. У 1992 році Байєтт публікує роман «Ангели і комахи» (Angels and Insects) – диптих про вікторіанців, що складається з двох новел «Морфо Євгенія» і «Ангел шлюбу».

У 2000 році виходить роман «Історія біографа» (The Biographer's Tale), який багато в чому перегукується з «вікторіанськими» романами письменниці, в якому герой «віддає всього себе читанню листів і творів померлого учасника, усвідомлює, що не належить сам собі ... і живе чужим життям» [24, с. 241]. Байєтт характеризує особливе ставлення до

письменництва, яке для неї виражається в цілісності і неподільності актів письма і читання: «Читач повинен просуватися вперед, не просто і не тільки рухомий машинальною цікавістю або неминушим бажанням підійти до фіналу, розв'язки, а за допомогою якої доставляється йому задоволення розумової діяльності, викликаної привабливістю самої подорожі» [68, с. 6].

Письменниця неодноразово заявляє про те, що «задоволення від тексту» досягається як від процесу оповіді, так і від процесу читання, самого сприйняття тексту. «Якщо ви не вважаєте, що мистецтво глибинно пов'язане з принципом задоволення, з вами щось не так» [68, с. 37]. Або: «Мистецтво не існує заради політики чи настанови (instruction) – воно існує головним чином для задоволення, в іншому випадку, воно – ніщо ... А задоволення від літератури – це відкриття читачем оповіді. Розповідаються події, пов'язані з нашим сприйняттям, і вони мають безпосереднє ставлення до нашого життя» [68, с. 13]. При цьому письменниця наполегливо закликає до повторного прочитання як своїх, так і творів світової класики.

Розміщене на сайті А.С. Байетт1 «Author Statement» висловлює її своєрідне письменницьке кредо: «Я пишу романи, тому що мова – моя пристрасть. Романи – це твори мистецтва, створені з мови, створювані на самоті однією людиною і читаються на самоті іншою – різними окремими людьми, як хотілося б сподіватися. Тому мені так само цікаво те, що відбувається в головах читачів, письменників, персонажів і оповідачів в самих книгах. Мені подобається писати про людей думаючих, для яких міркування виявляється таким же важливим і хвилюючим (і повним переживань), як статеві взаємини або прийняття їжі. Але це зовсім не означає, що я хочу, щоб мої книги призначалися лише для інтелектуалів і представляли собою одну тільки битву наукових ідей» [71].

У своїх численних інтерв'ю Байетт визнається в тому, що вона відпочивала, осягала життя, виховувала в собі відчуття мови, тільки читаючи, а також в тому, що прагнула, щоб її читачі хотіли читати і

перечитувати її книги. У критичних статтях Антонія Байєтт називає себе послідовницею «самоусвідомлюючого реалізму» («self-conscious realism»), що включає в себе «непередбачені обставини, в які потрапляє людина, глибину думки і художню достовірність» [71]. «Самоусвідомлюючий реалізм», близький до поняття саморефлексивності і метапрози, по Байєтт, – це можливість поєднувати формальну і онтологічну свідомість з вірою в вигаданий світ, створюваний літературою. Письменниця закликає до синтезу традиційної та експериментальної прози, до нового типу реалізму, в якому присутня як «формальна уява», так і «допитливість» по відношенню до реальності. Такий тип реалізму має практичну мету – забезпечити читачеві вільний доступ в світ літератури, тоді як формальна гра приносить задоволення більш абстрактного характеру [68, с. 29].

Багато романів Антонії Байєтт реалістичні, але особливістю творчого почерку письменниці є змішання реалістичної манери з експериментальною, з саморефлексією, процесом пізнання художнім текстом принципів власного створення, що, в свою чергу, диктує певні правила побудови тексту (сюжетно-фабульний паралелізм, композиційні оболонки, алюзії, епіграфи, цитати). Байєтт також характеризує певною мірою негативне ставлення до постмодерністської літератури. Постмодерністський роман, на її думку, виключає емоції, приносить читачеві задоволення не від тексту, а лише від особистості письменника, який зумів спорудити подібне нагромадження ідей [68, с. 32].

«Мені подобається постмодерн, – заявляє письменниця в інтерв'ю з Д. Дроздовському, – але тільки поки він не починає запевняти мене, що, несучи в собі новий погляд на світ, затьмарює все інше. У порівнянні з Шекспіром більшість постмодерністських творів одноманітні і тьмяні. Я і сама не люблю догм. Але багато постмодерністи надто вже догматично недогматичні» [24, с. 243].

За власним визнанням Байєтт, інтерес до вікторіанської епохи в ній пробудила її мати: одного разу вона запропонувала дочці почитати

Браунінга. З того часу Байєтт відрізняє особливе ставлення до літератури й культури XIX століття в цілому. Антонія Байєтт надає перевагу вікторіанським особнякам, називає собаку Вільямом в честь Вордсворта, шкодує про те, що не стала ентомологом, так як дуже любить комах, і постійно розмірковує про нитки, що пов'язують сучасність з століттям вікторіанства. «Для вікторіанців все було частиною цілого: наука, релігія, філософія, економіка, політика, жінки, проза, поезія. Вони не ділили це на частини – вони думали широко» [86], – стверджує Байєтт. Письменники кінця XX століття, вважає письменниця, відчують, що сучасна реальність, в порівнянні з XIX століттям, хаотична, нестабільна, безладна, що і змушує роман про сучасну дійсність відображати всю цю мінливість і випадковість [68, с. 38].

«Мої книги сповнені присутністю інших книг, але я відчуваю, що десь там, у зовнішньому світі, повинні бути люди, які читають так само пристрасно, як читаю я, і вони дійсно знають, що книги постійно переплітаються одна з одною і з самим світом», зізнається Антонія Байєтт [71], розмірковуючи про інтертекстуальну насиченість власних творів. Ідея діалогу закладена в самих глибинах творчості письменниці – діалог сьогодення з минулим, живих з мертвими, митця з усією попередньою традицією. Романи Байєтт вступають в діалог зі спадщиною минулих епох, з яких все більш наполегливо заявляє про себе особливо улюблена Байєтт епоха вікторіанства. Творчість Байєтт в зарубіжному літературознавстві відносять до «ностальгічного» постмодернізму (К. Гутлебен). Сама Антонія Байєтт пояснює особливий інтерес сучасної літератури (і свій власний) до вікторіанства тим, що, на її думку, «ми все ще живемо в кінці вікторіанської епохи, по крайній мері, в філософському плані, в тому, як ми думаємо і в тому, як розуміємо світ. Ми просунулися щодо технології, але основи ідей закладені ще там, якщо ви раптом згадаєте Фрейда і природу сексуальності або Дарвіна і натуралістів» [71].

Особливістю творчості А.С. Байетт є широке авторське коментування, що міститься в передмовах, критичних статтях, інтерв'ю письменниці. В есе “Choices: On writing “Possession” and “Angels and Insects”, розміщеному на сайті письменниці, А. Байетт розповідає історію написання своїх романів, починаючи з роману «Одержимість». Найскладнішим для неї виявилася назва твору, яка містить розгадку всієї розповіді. У назві переховувався сам палімпсест, все ті філологічні переплетення, які і вилилися в кінцевому підсумку в роман.

Роман Антонії Байетт «Одержимість» (“Possession”) було надруковано в 1991 році і в тому ж році цей видатний твір став лауреатом Букерівської премії. В центрі роману дві сюжетні лінії: перша – історія двох вигаданих поетів вікторіанської епохи, Рандольфа Генрі Еша (його образ нагадує Роберта Браунінга і Альфреда Теннісона) і Крістабель Ла Мотт (прототипом якої є Христина Россетті), друга – історія сучасних вчених і літературознавців Роланда Мітчелла і Мод Бейлі.

Зав'язкою сюжету можна вважати сцену, в якій Роланд Мітчелл, дослідник творчості Еша, знаходить в Лондонській бібліотеці чернетки листів, адресованих невідомій жінці. Роланд намагається з'ясувати, кому писав Еш і чи дійшов лист до адресата. Здогадки приводять його до Крістабель Ла Мотт, поетеси, творчість якої в двадцятому столітті гідно оцінили феміністично налаштовані літературознавці. Доктор Мод Бейлі з Лінкольнського університету, яка досліджує життя і творчість Крістабель Ла Мотт, приєднується до Роланда в його розслідуванні. Разом вони знаходять переписку Еша і Ла Мотт; в пошуках натяків на їхні відносини перечитують щоденники дружини Еша і подруги Крістабель. Крок за кроком відновлюючи історію кохання двох поетів, Роланд і Мод закохуються одне в одного. Відносини Еша і Ла Мотт, якщо вони були б оприлюднені, спричинили б сенсацію в науковому світі, і у Роланда з Мод з'являються конкуренти, які прагнуть докопатися до істини першими, наприклад, професор Мортімер Собрайл, який готує фундаментальне

Повне зібрання листів Рандольфа Генрі Еша. В кінцевому підсумку, однак, автор дарує всім героям примирення: сидючи разом в одній кімнаті, вони читають лист Крістабель, в якому розкривається остання загадка: що сталося з незаконнонародженою дитиною Еша і Ла Мотт. Сумна і дуже вікторіанська історія їхнього кохання отримує щасливе, хоча і дещо іронічне завершення за допомогою роману між Роландом Мітчеллом і Мод Бейлі, а перед Роландом до того ж відкриваються цікаві перспективи наукової кар'єри.

Сама назва *Possession*, що створює складності при перекладі на українську мову (існуючі варіанти перекладу: «Одержимість», «Володіти»), стає ключем до розуміння усього твору. Одного разу, ще в 60-і роки, спостерігаючи за дослідницею С. Кольріджа Кетлін Коберн, яка працювала в системі каталогів бібліотеки, Байєтт задалася питанням: «Чи він володіє нею чи вона їм?» (згодом в одному з інтерв'ю Байєтт визнається, що подумала в той момент про «випадок одержимості дияволом», і кілька видозмінює це питання на “Has she eaten up his life or has he eaten up hers?” і, за її власними словами, замислюється про роман про минуле, про взаємини мертвих і живих [71]).

Байєтт згадує, що, коли вона працювала над романом «Одержимість», її попросили підготувати рецензію на «Нотатки на полях «Імені троянди» Умберто Еко. Читаючи роман Еко, вона вже подумки будувала в голові фабулу свого майбутнього роману: він буде детективною історією про те, як два сучасних дослідника наткнулися на сенсаційне відкриття, читаючи переписку двох відомих поетів XIX століття. Байєтт визнається, що, перебуваючи під враженням роману і авторського коментаря, вона тоді вже передчувала, що її роман буде пародією. Пародією не на на вікторіанську літературу і детективи про Шерлока Холмса, а скоріше на детективні розповіді Марджері Аллінгем (Margery Allingham), на яких письменниця зросла. При цьому Байєтт погоджується з У. Еко та М. Бредбері в тому, що пародійність сучасного роману полягає

не в прийнятті презирливо глузливого тону по відношенню до традиції, а швидше в переписуванні чи іншому підході до зображення минулого («rewriting or representing» the past) . Еко виділяє три способи оповіді про минуле: *romance* (повість про «десь», де минуле виступає як антураж, як привід), роман плаща і шпаги в дусі Дюма (із впізнаваним минулим, з реальними історичними і вигаданими персонажами, які діють відповідно до загальнолюдських мотивувань) і власне історичний роман (події і персонажі вигадані, проте все вчинки героїв необхідні для кращого розуміння історії) [67, с. 464-465].

А. Байєтт дуже близька точка зору Еко на історичний роман, який не тільки простежує в минулому причини того, що трапилося в прийдешньому, але і намічає шляхи, по яких причини повільно просувалися до своїх наслідків. Особливо імпонує письменниці один з намічених Еко технічних прийомів – детективні і мелодраматичні твори повинні бути написані «в зворотному напрямку» (*written backwards*). Розробляючи сюжет, А. Байєтт, за власним зізнанням, використовувала також все, що знала про детективні і любовно-історичні романи, вибудовуючи своє «поетико-біографічне» дослідження. Крім того, вона вирішує зробити роман епістолярним, ввести в нього різні оповідні форми і вставні конструкції (казки, витяги з листів, щоденники, біографії).

Байєтт розповідає про те, як їй в голову прийшла ідея включити в розповідь свою власну поезію, яка імітує стиль XIX століття. Спочатку вона мала намір включити в розповідь ранні вірші Е. Паунда, схожі за стилем на поезію Браунінга, проте потім вирішила написати свої власні. Ці вкраплення стилізованої поезії XIX століття, складені письменником епохи постмодернізму, дійсно підкорюють читача. У них авторка з'єднала своє бачення Теннісона, Браунінга, Кітса, Емілі Дікінсон, Христини Россетті і багатьох інших поетів XIX століття. У своїй поезії вона домоглася звучання чоловічого і жіночого голосів, представляючи їх як твори

Рендолфа Еша і Крістабель Ла Мотт. За визнанням фахівців з вікторіанської поезії, Байєтт створила поезію справді вікторіанської епохи.

Письменниця зізнається, що в романі є три епізоди, написані повністю в вікторіанському стилі з присутністю всезнаючого оповідача (глави 15 і 25, епілог). Розповідь від третьої особи, вважає Байєтт, незаслужено критикують останнім часом. Оповідач не ставить за мету ототожнити себе з Господом Богом, він лише представляє якийсь внутрішній голос оповіді, якому відомо те, що йому має бути відомо.

Образ роману «Одержимість» зазнавав тривалі зміни в уяві письменниці і, нарешті, в результаті перетворився на «щось зеленувато-блакитно-золоте, недосяжне і повітряне» [71]. Для прози Байєтт характерно вибудовування сюжету твору навколо центральної метафори або образу. Сама письменниця зізнається, що її уява по природі метафорична, метафоричність пронизує і текстовий простір роману. За визнанням Байєтт, роман був написаний швидко, цілком і «з чистого задоволення» [86]. «Одержимість», що приніс письменниці відразу дві престижні нагороди – Букерівську премію і міжнародну літературну премію журналу «Айрїш Таймс», до теперішнього часу вважається найзначнішим з усіх творів А. Байєтт. Роман характеризували як філологічний квест, шедевр вікторіанського постмодернізму, енциклопедію вікторіанського життя, філологічний кросворд, романтичний роман-загадка, класичний зразок постмодерністського мистецтва, за словами самого автора, цей роман – «переплетіння наукових висловлювань і пародій на них» [71].

«Одержимість» А.С. Байєтт епохою вікторіанства, ностальгія за минулим, трепетне ставлення до них чітко відчутні на сторінках романів «Мати» і «Ангели і комахи», місцем і часом дії яких, частково або повністю, виступає Англія середини ХІХ століття, захоплена модною в той період теорією еволюції Чарльза Дарвіна. У романі «Одержимість» розповідь ведеться в двох часових планах – 80-ті роки ХХ і 50-і роки ХІХ

століття. Діалогічність епох виражається в дублюванні сюжету – розвитку романтичних відносин між вченими-дослідниками ХХ століття і поетами ХІХ століття, двофабульній оповіді – навмисному чергуванні глав про події минулого з главами про події сучасності, нескінченних паралелізмів в оповідній техніці, образах-двійників (Мод Бейлі і Крістабель Ла Мотт).

Вікторіанський роман відрізняє дуже конкретний «часопростір». Тихе садибне життя або життя провінційного містечка, що характеризується замкнутістю, впорядкованістю, розміреністю, благопристойністю, може також перемижатися з динамічним життям промислового міста, повного загострених соціальних протиріч.

Наповненість і насиченість простору, що виражаються в детальному описі інтер'єру, побуту, звичаїв зображуваного життя суспільства, реальності топонімів, доповнюються його замкнутістю: місце дії часто обмежується межами сімейного кола, заміського маєтку, провінційного містечка. Замкнутість простору в вікторіанському романі супроводжується замкнутістю часу – завершеністю сюжету, обов'язковою розв'язкою конфлікту і «торжеством чесноти».

Вікторіанці сприймали свою епоху, «the age of transition», як еру: постійного руху, постійного розвитку. «Віра в прогрес, в поступальний розвиток суспільних відносин на базі реформ і наукових відкриттів» [64, с. 19] стала візитною карткою вікторіанської епохи. Ідея еволюції, соціального прогресу, постійного самовдосконалення захопила всі області наукового знання і справила величезний вплив на приватне життя вікторіанців. Сам роман виховання («the novel of education and development» [74, с. 6]), один з основних жанрових різновидів вікторіанської літератури, передбачає формування і рух героя в просторі і в часі. Лінійна концепція часу, безпосередньо пов'язана з поняттям прогресу, є основною для вікторіанського роману, в якому практично не відбувається зміни просторово-часових координат. Роман вікторіанської епохи нагадує сімейну хроніку, в якій описується життя декількох

поколінь або історія сім'ї і простежується життя одного або декількох її представників.

Для вікторіанського роману найбільш характерним є хронотоп будинку і сім'ї (найчастіше ідилічний хронотоп рідної домівки), який стає центром оповіді. Саме сім'я в ХІХ столітті (чому дуже сприяв особистий приклад ідеальної сім'ї королеви Вікторії) стає осередком вищого благополуччя людини.

Образ дому – один з константних художніх образів і цей образ Байєтт застосовує в своїх неовікторіанських романах. Для вікторіанців дім – це щось особливо приватне, з'єднання вічних цінностей і світу повсякденності, матеріальна реальність і символічне втілення сімейних цінностей [31, с. 38]. Дім несе інформацію про своїх мешканців, будучи продовженням характеристики героїв, а також традицій і звичаїв, поширених в суспільстві. Сім'я і дім для вікторіанців виражалися в понятті “home”, безпосередньо пов'язаному з англійським прислів'ям “An Englishman's house (home) is his castle” («Будинок англійця – його фортеця»). Будинок для англійців – «воістину центр існування» [31, с. 32].

Відокремлений будинок, приватне життя, вузьке родинне коло асоціювалися з «оазисом миру і спокою», місцем, де людина відпочивала, відмежовувалася від переслідуючих його в соціальному житті проблем. Безпосередньо пов'язана з чисто англійським поняттям “privacy” (приватне життя, самотність, закритість від зовнішнього світу) ілюзія спокою, замкнутості, захисту, стабільності, створювана затишним будинком і міцною сім'єю, повинна була захистити людину від стресових ситуацій навколишньої дійсності, а також сприяти посиленню стабільності і непорушності самого суспільства і ширше – Британській імперії в цілому.

«Міцність сімейного зв'язку створила в Англії і домашній побут абсолютно оригінальний, не схожий на домашній побут німця і француза. Ніде немає тієї замкнутості сімейного кола, того домашнього порядку і комфорту. Ці чорні цегляні будинки, що захищають з обох боків вулицю

своїми сумовитими, можна сказати тюремними стінами, представляють усередині такий затишок, що можуть полонити найзапеклішого безхатченка і дати йому зрозуміти ціну сімейного життя» [47, с. 353].

Сім'я у вікторіанську епоху була особливою турботою суспільства. Характери членів сімейств проявлялися в стилі їх життя, в будинках і, залежно від їх корисності і міри людяності, могли викликати суворе засудження суспільства. Невипадково в творах великих вікторіанців величезне місце займають описи інтер'єрів – будинок Домбі холодний і незатишний, усі меблі в чохлах, а люстра звисає зі стелі як сльоза.

Будинок міс Хевішем схожий на бастіон, де похоронені людські почуття; будинок містера Гредрайнда називається «Кам'яний притулок», і він цілком виправдовує свою назву. Замок містера Рочестера з роману «Джейн Ейр» відрізняється аристократичним порядком і смаком до прекрасного.

Будинок і сім'я створюють неповторний колорит і роману А. С. Байєтт «Володіти», дія якого починається в Лондонській бібліотеці, де «усе дихало історією» [10, с. 4], за визнанням головного героя Роланда Мітчелла, і де відчувається незрима присутність померлих авторів (Роланд згадує вікторіанців Карлайла, Джордж Еліот і вигаданого поета Рендолфа Еша). До того ж навіть книги у сховищі вкриті особливим пилом, «a black, thick, tenacious Victorian dust, a dust composed of smoke and fog particles accumulated before the Clean Air acts» [69, с. 5]. В описі пилу вікторіанської епохи слід звернути увагу на визначення «tenacious» (чіпкий, не відпускаючий), тобто минуле ніби не хоче відпускати сьогодення і через книги проникає у наш світ.

Водночас упродовж роману постійно спостерігається протиставлення вікторіанського будинку ХІХ століття і таких же споруд у ХХ столітті. Роланд, що живе у підвалі вікторіанського будинку, порівнює своє житло з печерою через його похмурість і тьмяність [10, с. 19]. У минулому розкішне житло лінколнширських Бейлі, побудоване у стилі

вікторіанської готики, лише зовні зберігає колишню пишність. Усередині ж усе занепало і вицвіло, і тільки «зимовий куточок», колись оспіваний Крістабель Ла Мотт, здавалося, отримав безсмертя. Але кімната Крістабель під товстим шаром все того ж вікторіанського пилу зберігає пам'ять і таємниці минулого. Тут присутні необхідні елементи традиційного вікторіанського житла, не раз представлені у літературі: ліжко із запоною в алькові, чорне бюро з хитромудрим різьбленням, низьке сидіння, стара скриня, пара капелюшних картонів і, звичайно ж, ляльки. Детальний опис ляльок створює і певний «вікторіанський» настрій, і натякає на їх важливу роль у сюжеті роману (під ляльковим ліжечком зберігається справжнє листування вікторіанських поетів Рендолфа Еша і Крістабель Ла Мотт, створених уявою А. С. Байетт). Детально описані фарфорові личики і лайкові руки ляльок, золоте або чорне шовковисте волосся, сині скляні очі, нічний чіпець з мереживною облямівкою, рожевий шовковий капот з перлинними гудзичками [10, с. 91, 93]. Пошуки «кладу» супроводжуються віршем Крістабель Ла Мотт про таємницю, яку лялька збереже краще за друга. Проте складно розгледіти щось під нальотом пилу, що покриває усе в кімнаті.

Сучасний вигляд будинку Крістабель є отаким символічним віддзеркаленням уявлення про вікторіанську епоху. Роланд і Мод, що роздивляються будинок Крістабель, не можуть не дивуватися його новизні: «The house was spick and span, three storeys high, with sash windows. Prettily sprigged curtains hung on carved wooden rings from a brass rail» [69, с. 229]. Усе відреставровано, усе відчищено і пригладжено; фасад будинку здається чи то благодушним, чи то морально спустошеним (bland or blind). Роланд розуміє, що стіни, напевно, були чумазішими, і будівля, напевно, виглядала старішою, коли була ще новою. Мод же підводить підсумок їх спогляданням, називаючи будинок «постмодерністською цитатою» [10, с. 230]. Це не вікторіанський будинок, не дивлячись на те, що він був побудований у ту епоху; це гра у вікторіанську епоху, вікторіанські

почуття і відчуття. Знімаючи пил минулого, ми ніби позбавляємо той час його чарівності, несхожості; відчищаючи стіни від бруду прожитих років, ми ніби викидаємо ці роки у кошик історії [41, с. 38]. Так, кухня Крістабель Сабіна згадує, що, коли перед приїздом Крістабель вони намагалися звільнити від пилу важкі гардини з ліжка, то разом з пилом вони зруйнували усю красу золотого візерунку і залишилися лише лохми тканини [10, с. 367].

Ще одним важливим джерелом інформації про минуле стають щоденники вікторіанської епохи, вплетені у сюжет роману як, наприклад, щоденник Бланш Гловер, що представляє вікторіанський погляд на оселю взагалі: «A home is a great thing, if it is certainly one's own home, as our little house is» [69, с. 50]. І життя в цьому будинку дуже нехитре: легкий обід «у душі Вордсворта» [8, с. 51], прогулянка парком, увечері музика і спів дуєтом, читання обраних місць з улюблених книг. Проте міф про фортецю стін будинку розвінчує сама Бланш, яка відчуває, як хтось Чужий (вона називає його «Prowler» [69, с. 52], що можна перекласти як бродяга і навіть злодій) вторгається в їх світ, розбиває їх стале життя.

На думку Г. Костенко, будинок, в якому мешкали Бланш і Ла Мотт у Річмонді, є різновидом художньої утопії. «Віфанія – це житловий простір, який порівнюється з кімнатою, в якій усамітнювалася Мелюзіна, і з баштою, містом проживання Чарівниці Шалота» [41, с. 39]. Будинок є забороненим для відвідувачів, так само як і Бланш і Крістабель не прагнуть покинути його (подібно до героїнь вищеназваних міфів). Рендолф Еш неодноразово порівнює будинок і Крістабель з легендарним островом Шалот: «немов якесь безсловесне заклияття зробило ці гаї і зелені лужки забороненими – забороненими, як Ваше житло, як Шалот для лицарів, як сплячий ліс з казки, що обріс по узліссях колнучою шипшиною» [10, с. 228].

Інший приклад вікторіанського щоденнику є записи Елен Еш, дружини поета Рендолфа Еша. Дослідниці цих щоденників Беатріс Нест

спершу життя Елен здається «безладним і нецікавим», але поступово Беатріс «зжилася з її турботами, стала перейматися її станом, з її бездіяльністю у деякі дні у кімнаті з опущеними шторами; разом з Елен тривожилася, чи не пошкодить борошниста роса давно вже відцвілі троянди, чи не впадуть у безвір'я знедолені приходські священники» [10, с. 128]. Елен являє собою приклад жінки, що повністю присвятила себе чоловікові і будинку, такий собі ідеал вікторіанської жінки. Однак, незважаючи на подібні спроби створити враження сумлінної домогосподарки та відповідати стереотипу вікторіанської жінки, щоденник Елен наводить на думки, чи не є він спробою ввести в оману читача, точніше, відволікти, відвернути увагу від того, що насправді має значення (спершу такі думки з'являються у дослідниці щоденника Елен, Беатріс Нест). Як зазначає **О. Бойніцька**, Елен гарно пише і має неабияку здатність майстерно й захопливо оповідати навіть про дріб'язкове: «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» [14, с. 26].

Доля ж Крістабель повністю руйнує уявлення про спосіб життя вікторіанських жінок, які проводять увесь свій вільний час на дивані. Вона, на відміну від своїх сучасниць, не боїться залишатися незаміжною; як вона говорить, не боїться самотності, страх перед якою, «як і багато, що нам нав'язане, брехня. Може, на вигляд донжон і похмурий і грізний, але він наш оплот; у його стінах нам дана така свобода, яку вам, що мають свободу об'їхати увесь світ, немає нужди собі уявляти. І не визнайте мої запевнення за лицемірство. Самотність моя – мій скарб, краще, що у мене є» [10, с. 152].

Для Крістабель проблема звільнення жінок відбивається в творчості – вона пише поему на відому бретонську легенду про місто Іс, яке поглинуло море, при цьому жіночий світ підводного царства протиставлений індустріально-технічному світу Парижа, що живе за

чоловічими законами. Творчість дає Крістабель відчуття свободи і незалежності, при цьому в одному з листів Рендолфу вона скаржиться на те, як приймають твори жіночого пера у вікторіанському суспільстві: “The best we may hope is – oh, it is excellently done – for a woman. And then there are Subjects we may not treat – things we may not know” [69, с. 197]. Далі, з властивим добре вихованій вікторіанській леді упокорюванням, Крістабель погоджується, що обмежений кругозір і можливо недостатня жвавість розуму жінки не зрівняються з розумовим горизонтом і величиною думки чоловіка, але проте вона твердо переконана, що обкреслені межі жінкам сьогодні тісні: “We are not mere candle holders to virtuous thoughts – mere chalices of Purity – we think and feel, aye and read – which seems not to shock you in us, in me, though I have concealed from many the extent of my – vicarious – knowledge of human vagaries” [69, с. 197]. Здається, що Крістабель з іронією повторює слова, що характеризують істинну вікторіанську леді, – благочестивість, праведність. Вона не хоче, щоб її вірші називали просто «милими дрібницями» (як відізвався про них один відомий поет, ім'я якого Крістабель не розкриває [69, с. 198]), приємним проведенням часу, поки у неї не з'являться «приємніші і важливіші обов'язки». Еш повністю розділяє переконання Крістабель; він зізнається, що не з чуток знає, яким лихом може обернутися для жінки несвобода, якими шкідливими, обтяжливими, згубними для її здібностей можуть стати обмеження, що накладаються суспільством [69, с. 203].

Листи, взагалі, виконують важливу композиційну функцію. Як говорить Роланд, “letters are a form of narrative that envisages no outcome, no closure. His time was a time of the dominance of narrative theories. Letters tell no story, because they do not know, from line to line, where they are going” [69, с. 145]. Загальновідомі листи Рендолфа Еша до зустрічі з Крістабель є чемними, тактовними, часто дотепними, іноді навіть глибокими, але вони не містять жодного натяку на безпосередній інтерес до адресата, будь то видавець, літературні однодумці, або супротивники, або – наскільки можна

судити з листування, що збереглося, – власна дружина. Листи до Кристабель повністю руйнують уявлення, що склалося, про цього класика. Просячи Кристабель про чергову зустріч, він прибігає в листі до невластивої йому пристрасності: “I will renounce all, all my heart's happiness, I say – to see you brighten and flare as you were wont. I would do all in my power that you might sparkle in your sphere as ever before – even renounce my so-much-insisted-upon claim on you” [69, с. 217]. Зовнішня стриманість вікторіанського джентльмена насправді приховує пристрасну і чуттєву натуру, двоїстість і суперечність якої є віддзеркаленням двоїстості і суперечності вікторіанської епохи, заснованої на жорсткій класовій системі: з одного боку, дотримання зовнішньої пристойності і гідності, а з іншого, широке поширення проституції, важкої дитячої праці. Саме поняття вікторіанської моралі подвійне, бо містить в собі як позитивну, так і негативну коннотацію, оскільки набір строгих моральних установок (принцип скромності) нерідко лицемірно використовувалися (прояви святенництва). Як пише І. С. Шевченко, недивно, що концепт MODESTY / СКРОМНІСТЬ виступає в дискурсі і у своїй другій іпостасі – як святенництво, причому прямі номінації СВЯТЕННИЦТВА – prudery у вікторіанському дискурсі не виявлені; у XIX столітті вони присутні в підтексті і експліцитно проявляються лише в XX столітті, звідси переважання евфемізації і табу на опис людських емоцій [Цит. за: 41, с. 40].

Як вже було зазначено, романтична історія кохання дзеркально розгортається одночасно в двох століттях – в добу вікторіанства і сучасному читачеві світі. Техніка паралелізму сюжетних ліній, відома за творами Діккенса, двоплановість (Дж. Остін, У. Теккерей), характерна для вікторіанського роману присутність багатьох персонажів, множинність сюжетних ліній, зав'язаних на одному центрі, зведення цих ліній в одне ціле, а також інші способи драматизації оповіді стають ключовими прийомами письменниці.

Випадкове відкриття Роландом листування між Ешем і Ла Мотт, яке послужило зав'язкою всіх наступних подій і спричинило за собою кардинальні зміни в житті молодшого наукового співробітника, подібно випадковій зустрічі Піпа з каторжником, зустрічі, яка визначить все його майбутнє життя. Почуття, яке відчуває Мод в антикварному магазині, де продаються брошки, або при читанні листів розкриває всі таємниці роману, перегукуються з відчуттям дівчини, яка після втечі з Торнфілду потрапляє в Марш Енд, де знаходить не тільки доброзичливо налаштованих до неї родичів, але і несподіваний спадок – спільні моменти в долі героїнь справжнього вікторіанського роману Ш. Бронте «Джен Ейр» та неовікторіанського «Одержимість». Епізод випадкового знайомства Роланда і Мод з Джоан Бейлі в маєток Сил Корт перегукується з епізодом знайомства Джейн з господарем Торнфілду. Роланд вчасно приходиться на допомогу леді Бейлі і запобігає можливому падінню її інвалідного крісла з вершини пагорба, не підозрюючи в той момент, наскільки доленосною виявиться їхня зустріч, і перебуваючи в такому ж повному невіданні щодо її наслідків, в якому перебувала Джейн Ейр, допомагаючи впавшому з коня містеру Рочестеру. Отриманий Мод Бейлі спадок у вигляді прав на особисті папери Крістабель Ла Мотт ріднить роман «Одержимість» не тільки з «Джейн Ейр», а й з романом «Північі Південь» Е. Гаскелл, де головна героїня Маргарет Хейл так само несподівано отримує заступництво сім'ї містера Белла і успадковує його статки.

Сюжетні переклички з вікторіанською літературою, які містить роман «Одержимість», є наочним прикладом зустрічі двох текстів – сучасного і вікторіанського, яка характеризується їхнім взаємним проникненням один в одного, взаємним зіставленням і протиставленням. Алюзії на типові сюжетні коди вікторіанського роману підвищують не тільки потенціал самого тексту-реципієнта, а й сприяють конструюванню нового сенсу, закладеного в сучасному тексті. Так, наприклад, набуває нового, сучасного звучання заявлений вікторіанцями шаблон – збіги,

загублені заповіти, отримання несподіваної спадщини, удари фортуни. Якщо в класичному романі XIX століття все це – неодмінний елемент сюжету, на якому будується основна романна інтрига і реалізується мотив винагородженої чесноти, то в сучасному романі акценти дещо зміщуються.

По-перше, спадкові права, отримані Мод Бейлі, мають для неї не матеріальну, а духовну цінність; факт прямого споріднення з Крістабель Ла Мотт виявляється для неї більш істотним. Мод глибоко схвильована таємницею, яка відкривалася так несподівано і шокуюче, і, крім цього, вона відчуває внутрішній зв'язок з Ла Мотт і Ешем: “I do not quite like it. There's something unnaturally determined about it all. Daemonic. I feel they have taken me over” [69, с. 548].

По-друге, отримання спадщини не веде за собою грандіозних змін у житті головної героїні роману «Одержимість», оскільки Мод планує продовжувати дослідницьку роботу над листами, та й винагородою за добродіяння такий подарунок долі назвати складно. Байєтт важливіше показати непорушний зв'язок часів, пояснити невдачі героїв та наголосити на необхідності звернення до минулого в пошуках сенсу сьогодення. Цим і пояснюється переплетіння сучасного і минулого на рівні сюжету, а також присутність в тексті роману предметів, які перейшли до героїв з минулого (наприклад, годинник Рендолфа Еша у Мортімера Кроппера, брошка Крістабель Ла Мотт у Мод Бейлі).

Однією з характерних тем літератури XIX століття є тема любові. У романах Байєтт тема любові займає центральне місце, будучи стрижнем оповіді, навколо якого і розгортається основна їх дія: в романі «Одержимість» це лінія Еш – Ла Мотт і Мітчелл – Бейлі, в романі «Морфо Євгенія»: Адамсон – Євгенія і згодом Адамсон – Метті, в «Ангелах шлюбу»: Емілі Джессі – Артур Хеллі, Ліліас Папагай – капітан Артуро Папагай. У всіх трьох романах Байєтт реконструює класичний для вікторіанського роману варіант фіналу – щасливе завершення любовної лінії. Як і її попередники з вікторіанських романів, які живуть в ім'я любові

і готовим пожертвувати всім заради коханого, герої Антонії Байєтт також бачать в любові сенс свого існування. Любити для них означає жити (“to be alive”, “as long as you are alive, everything is suprising, rightly seen”) [69; 183]. Тому Адамсон, який відправляється до Південної Америки, сповнений життєвих сил і надій, існування Ліліас Папагай з «Ангелів шлюбу» набуває нового змісту з поверненням капітана Артуро, а світ Роланда і Мод, любов яких стає своєрідним продовженням романтичної любові двох поетів-вікторіанців, в кінці роману починає виділяти якийсь «новий незнайомий запах ... свіжий, живий, манливий ...» [69, с. 551].

Паралель між романом «Одержимість і класичним романом виховання «Джейн Ейр» Ш. Бронте можна легко простежити в зіставленні героїнь, що належать до однієї епохи, – Джейн і Крістабель Ла Мотт. Вони – представниці середнього класу, які не володіють станом і підтримкою сім'ї та є самодостатніми особистостями, вони виявляються в ситуації вибору. Джейн і Крістабель зникають, не бажаючи змиритися з нинішнім становищем. Безумовно, Джейн є більшою «вікторіанкою» в своїх вчинках, ніж Крістабель. У самому тексті роману міститься алюзія на образ Джейн Ейр: “If she [Christabel] resembles a governess I am sure that she resembles the romantic Jane Eyre, so powerful, so passionate, so observant beneath her sober exterior” [69, с. 365] – «Якщо вона [Крістабель] схожа на гувернантку, я впевнений, що вона схожа на романтичну Джейн Ейр, таку потужну, таку пристрасну, таку спостережливу під своїм тверезим зовнішнім виглядом».

За вікторіанськими канонами жіночої краси білизна шкіри вважалася рисою аристократизму, породи. В моді була томна блідість – ознака хрупкості. Смаглявий відтінок шкіри в XIX віці вказував на низьке та неблагородне походження, а мода на загар з'явилася лише в 20-х роках XX століття. В добу вікторіанства жіноча краса вважалася більш значним капіталом, що грошовий, в очах заможних аристократів, які могли собі дозволити шлюб по любові. Однак вікторіанські письменники розглядають красу як головний принцип у вихованні та національному вдосконаленні

людини, віддаючи перевагу красі внутрішньої. Саме тому непривабливі і непомітні зовні, але багаті своїм внутрішнім світом смагляві героїні вікторіанських романів протиставлені за допомогою улюбленого вікторіанцями прийому контрасту білявим і блакитнооким красуням зі сліпучою білою шкірою. А. Байєтт частково запозичує у вікторіанських письменників систему та співвідношення персонажів, принципи їх зображення, серед яких важлива роль відводиться прийомам деталізації та контрасту, а також реконструює характерний для вікторіанської літератури мотив винагородженої чесноти. І Метті Кромптон, і Ліліас Папагай в нагороду за добросердя, прямодушність, чистоту і вірність знаходять щасливе і безтурботне існування, яке за традицією вікторіанської прози тільки починається з фіналу роману.

Вікторіанські письменниці досліджували особливості жіночого погляду на світ, жіночі цінності, роль жінки в різних сферах життя суспільства. Ідея рівноправності жінок і чоловіків у другій половині XIX століття також знайшла вираження в феміністському русі, який вперше звернув увагу широкої громадськості на жіночі проблеми, що спричинило за собою зміну соціального і психологічного статусу жінки.

У зв'язку з цим цікаво зіставити долю героїнь романів Байєтт і долю Джордж Еліот – представниці вікторіанської епохи, яка багато в чому відходить від її суспільних і моральних основ. Будучи улюбленою письменницею Байєтт, її своєрідною «Victorian foremother» [87, с. 165], Джордж Еліот незримо присутня на сторінках її романів.

Байєтт інтерпретує факти біографії самої письменниці, саме семитомне листування Еліот, за визнанням самої Байєтт, а не листування подружжя Браунінг лежить в основі роману «Одержимість». Відомо, що частина листування Дж. Еліот з Дж.Г. Льюїсом (їх любовні листи) була похована разом з письменницею. До теперішнього часу ведуться дебати і робляться спроби витягти ці листи з могили Еліот. Саме це наштовхнуло

Байєтт на думку про відтворення в романі такої ситуації – витяг листів з могили Еллен Еш (“grave robbery”).

Після прочитання листів Дж. Еліот Байєтт доходить висновку, що багато з життя знаменитих особистостей минулих століть переховується від очей їх біографів і критиків [71]. Біографії, настільки популярні в ХІХ столітті, на думку письменниці, є за великим рахунком грою тіней (“shadow-play”), а те, що дійсно має велике значення, залишається поза увагою дослідників, виявляється втраченим. У багатьох авторів вікторіанських біографій, стверджує Т.М. Потніцева, «спрацьовував» вікторіанський принцип умовчання, етичної доцільності, що тягло за собою вилучення з оповіді епізодів, які розходилися з пуританською мораллю доби [51, с. 29]. Таким чином, відтворюючи колорит епохи вікторіанства, Байєтт намагається розкрити те, що залишилося за сторінками щоденників, біографій, листів, те можливе минуле, яке залишилося незафіксованим на папері. Це минуле невідомо, але цілком правдоподібно.

Байєтт майстерно переплітає фактографічний матеріал біографій з вигадкою, припущенням про справжні мотиви вчинків і поведінки персонажів, пропонуючи одну з численних інтерпретацій можливого результату подій. Елементи жанру літературної біографії поряд зі стилізаціями вікторіанських листів, щоденників і поезії, представленими у формі пастіша, привносять в оповідь насамперед ілюзію достовірності і правдоподібності описуваних подій. Цікаво, що в один рік з романом «Одержимість» виходить видання «Джордж Еліот: Вибрані есе, вірші і інше» (1990) під редакцією Байєтт і з написаною нею передмовою, де Байєтт заявляє про близькість своїх ідеологічних поглядів і стилю світогляду і стилю Дж. Еліот [68, р.23].

Романи Еліот, як і романи Байєтт, можна назвати історичними – дія в них переноситься на 40-60 років назад. Еліот цікавлять не стільки історичні деталі і повне відтворення побуту і звичаїв минулої епохи,

скільки приватне життя її героїв, моральні дилеми, з якими їм доводиться стикатися, а також мотиви їхньої поведінки, причинно-наслідковий зв'язок.

О. Толстих зазначає, що Байєтт успадковує історизм і психологізм Дж. Еліот, ідею морально-психологічного «проживання» єдності минулого і сьогодення. Занурення у внутрішній світ Вільяма Адамсона, Рендолфа Еша, Емілі Джессі дозволяє читачеві зануритися в глибини вікторіанської свідомості, стурбованої дилемою почуття і обов'язку. Друге народження отримує у Байєтт принцип паралельного розвитку, відображення однієї долі в іншій (Крістабель Ла Мотт і Мод Бейлі) і в той же самий час принцип контрасту. Тут такий же тип героїні, що не вписується в стандарти поведінки вікторіанської дівчини (Крістабель Ла Мотт, Емілі Джессі), ті ж характери, «породжені епохою» (Адамсон, Алабастер, Мортімер Собрайл), таке ж особливе ставлення до історії як взаємозв'язку минулого і сьогодення і особлива увага до неісторичних деталей, постійні коментарі критиків, науковців, теологів, які створюють особливу моральну і інтелектуальну обстановку часу. При цьому сама високоінтелектуальна філософська проза Байєтт багато в чому нагадує прозу Джордж Еліот [60, с. 15].

В образі вікторіанської поетеси Крістабель Ла Мотт втілюється збірний образ жінки епохи ХІХ століття, причетної мистецтва, творчості. Прототипом Крістабель дослідники називають, перш за все, Емілі Дікінсон, американську поетесу ХІХ століття, – підставою цьому є схожість біографій (самітництво Дікінсон, її любов до листування, багатотомні видання листів, поем, опублікованих посмертно), загальні мотиви творчості, явні стильові та образні перегуки в поезії. Крім того, доля Дікінсон, а також розвиток оповіді в романі «Одержимість» відсилають читача до іншої англійської поетеси ХІХ століття – Елізабет Баррет (в заміжжі Браунінг), історія любові і заміжжя якої має велику схожість з описаними в романі подіями (наприклад, передісторія шлюбу Рендолфа Еша і Еллен). Одночасно з цим факти з біографії Елізабет Баррет

Браунінг нагадують деякі моменти з історії знайомства Рендолфа Еша з Крістабель Ла Мотт, а їх таємне листування на сторінках роману Байєтт частково є відображенням листування подружжя Браунінг. Таким чином, Байєтт використовує один біографічний матеріал для двох сюжетних ліній роману (Еш – Еллен і Еш – Крістабель).

Образ поетеси Крістабель Ла Мотт містить деякі перегуки і з Христиною Россетті, в її творчості також поєднуються фантастичні і дитячі вірші, балади, любовна лірика, сонети, релігійна поезія, однак, Байєтт зізнається: «Я подумала про Христину Россетті і вирішила, що вона мені дійсно не подобається, тому я спробувала зобразити Емілі Дікінсон» [86]. В результаті письменниці вдалося з'єднати їх в одне ціле і створити образ, що відрізняється від обох поетес.

Ім'я Крістабель не може не відсилати до однойменної незакінченої поеми С. Кольріджа – заснованої на середньовічній баладі романтичної казці про злиття в світі добра і зла. Прекрасна Крістабель і зла чаклунка Джеральдіна, в образі якої підкреслюються всі відтінки білого кольору, оживають у Байєтт в образах Крістабель Ла Мотт і Бланш Гловер (ім'я «Бланш» при цьому посилює діалогічність образів Кольріджа і Байєтт), разом з цим вони співіснують в самій Крістабель Ла Мотт – в схильній до самотництва поетесі, яка створила «Мелюзина».

Так запозичений у Кольріджа образ прекрасної Крістабель отримує у Байєтт оригінальний розвиток – з одного боку, Крістабель Ла Мотт одночасно поєднує в собі два начала, а з іншого, Мод Бейлі, будучи своєрідним двійником вікторіанської письменниці, успадковує її подвійність і суперечливість [60, с. 17].

Образ Рендолфа Еша подіями свого особистого життя, і масштабністю своєї творчості близький Роберту Браунінгу і Альфреду Теннісону. Браунінг є особливо улюбленим поетом Байєтт, що виразилося в тій легкості, за визнанням самої письменниці, з якої з'явилися в романі стилізовані під Браунінга і інших поетів вірші. І це було щось на кшталт

«схиляння перед Браунінгом і Теннісоном, а також Кольріджем і Мільтоном. Я намагалася сказати, як сильно я їх любила» [86].

Байєтт залучає до оповіді як вигаданих, так і реальних історичних персонажів, прагнучи створити культурно-історичний контекст епохи. У романі «Одержимість» це, перш за все, Креб Робінсон, друг Вордсворта, Кольріджа, Карлейля, на сніданку у якого знайомляться головні герої – поети ХІХ століття, після чого між ними і починається листування. Записами щоденника Кребба Робінсона, відомого саме своїми щоденниками та листами, що містять важливу інформацію про літературне життя ХІХ століття, в першу чергу займається і Роланд Мітчелл.

Також на перших сторінках роману згадуються Томас Карлейль і Джордж Еліот, котрі відвідували ту саму Лондонську бібліотеку, що стала улюбленим місцем перебування головного героя роману Роланда Мітчелла, який проживає в напівпідвальному поверсі будинку вікторіанських часів. Трохи пізніше з'являється образ чорної мереживної мантильї, колись переносної Джордж Еліот. Поєднуючи реальних історичних персонажів з вигаданими, створюючи ефект достовірності описуваних подій, Байєтт веде тонку авторську гру, що дуже характерно для постмодерністського тексту, балансує на межі правди і вимислу. Критики не раз підкреслювали, що вікторіанці з романів Байєтт виглядають правдоподібніше, ніж наші сучасники, герої ХХ століття [61, с. 91].

Інтертекстуальний простір роману постійно відсилає до ХІХ століття, піддаючи його реконструкції (стилізуючи модель вікторіанського роману) і деконструкції (одночасно полемізуючи з ним). Наприклад, у стилізованому під ХІХ століття листі Крістабель Ла Мотт до Еша міститься згадка про одного великого поета, якому починаюча поетеса послала добірку своїх віршів. «Поет був люб'язний: відповідь не забарилася. У ньому було сказано, що мої вірші – милі штучки, хоча і не зовсім правильні з міркування форми і не завжди співвідносяться з

поняттями про хороший тон» [10, с. 227]. Описана подія, що нагадує про відомий факт з життя Шарлотти Бронте (в 1837 році письменниця посилає один зі своїх віршів поету-лауреату Роберту Сауті і отримує на нього схожу відповідь), запозичена А. Байєтт з біографії Бронте і обіграна в романі, отримує новий розвиток: Крістабель Ла Мотт, яка отримала подібну відповідь від «великого поета», дійсно талановита, а її вірші не отримали похвали не через їхню недосконалість, а лише тому, що у жінки повинні з'явитися, за словами поета, «більш приємні і важливі обов'язки». Байєтт зачіпає проблему жінки і її призначення, соціальної ролі в вікторіанському суспільстві, яке не давало їй можливості самореалізації в творчості.

Поряд з іменами-інтертекстами, біографічною, тематичною і структурною інтертекстуальністю роман містить прямі текстові включення з творів вікторіанської літератури. Так, наприклад, в тексті присутня маркована алюзія на роман «Нортенгерское абатство» Дж. Остін: “May we at least look?” said Roland, imagining perhaps a hidden drawer, and at the same time uncomfortably aware of the laundry lists in Northanger Abbey” [69, с. 92]. Дійсно, Роланд Мітчелл і Мод Бейлі в своєму зав'язті дізнатися що-небудь про таємниці заповітної кімнати, в якій проживала Крістабель Ла Мотт, нагадують Кетрін Морланд, головну героїню роману Дж. Остін, яка гостювала в абатстві і знайшла при таємничих обставинах якийсь сувій, який виявився рахунками від прачки і каретника. Під враженням готичних романів Анни Радкліф Кетрін підозрює про існування страшної таємниці генерала Тілні, який нібито вчинив злочин. Пародія Остін на «роман жахів» перегукується з іронічним коментарем Байєтт. Байєтт іронічно і тонко обіграє архетипний мотив таємниці, реконструює знайомий за романами Остін, Бронте, Діккенса мотив несподіваної знахідки (важливого документа, листа, заповіту), що кардинально змінює життя головних героїв.

Весільна фотографія Майї – доньки Еша і Ла Мотт – копія міс Гевішем з роману «Великі надії» Ч. Діккенса. Старовинна фотографія нареченої з букетом лілій і троянд, що пролежала довгі роки в нерозпечатаному конверті в могилі Рендолфа Еша і ґрунтовно зіпсована часом, оживила в пам'яті професора Леонори Стерн образ міс Гевішем – вічної нареченої в вікторіанській літературі: “Inside were a letter and a photograph. The photograph was stained at the edges and covered with silvery dashes like a storm of hailstones or white blossom, and with circles of dark sooty markings, like the infestations of mirrors, but behind and through all this glimmered the ghostly figure of a bride, holding a bouquet of lilies and roses, looking out from a mass of veiling and a heavy crown of flowers. Leonora said, “Miss Havisham ...” [69, с. 541-542]. Питання про авторські права на листування Еша і Ла Мотт нагадав персонажам роману схожу ситуацію з «Холодного будинку» Ч. Діккенса, знаменитого неперевершеним описом всіляких зволікань в судових розглядах: “How may this document come to light without his agency?” ... “If Sir George disputes your claim you could spend the whole proceeds on legal fees” – “Like Bleak House”, said Val [69, с. 473].

Алюзії на романи Дж. Остін, Ч. Діккенса, Дж. Еліот супроводжують оповідь в романі «Одержимість», створюючи особливий «приглушений» фон роману вікторіанської епохи. Байєтт прагне вступити в діалог-продовження, діалог-варіацію на тему вікторіанської прози, а також діалог-гру з літературною традицією – оживити в пам'яті читача найбільш значущі літературні пам'ятники вікторіанської епохи і реконструювати характерні для вікторіанського роману в цілому образи і мотиви [60, с. 9].

Прочитавши останні листи Крістабель і її вірші, прикладені до листування, Мод Бейлі намагається їх інтерпретувати як материнське почуття провини за долю дитини, цілком ймовірно народженої мертвою. Мод згадує про захоплення Крістабель «Фаустом» Гете і про дітовбивство як наскрізному мотиві в європейській літературі того часу: “It's a regular motif, the innocent infanticide, in European literature at that time. Gretchen,

Netty Sorrel, Wordsworth's Martha in "The Thorn". Despairing women with dead babies" [69, с. 457]. Створюючи алюзії на образи героїнь, які страждають від своєї любові і позбавляються від небажаних дітей, Байєтт, з одного боку, являє єдино можливий трагічний результат подій в вікторіанському суспільстві, яке не приймає дітей, народжених поза шлюбом і відкидає жінку, що зважилася на подібний зв'язок. У першій частині роману «Ангели і комахи» також з'являється історія спокушання Едгаром Алабастером дівчини-служниці Емі. Вільям Адамсон, помічаючи відсутність Емі, наводить про неї довідки і дізнається про те, що "Amy's in the workhouse, with a baby, Sir, or will be any day" [70, с. 166]. Хвиля жалю до бідної дівчини змушує Адамсона піти на відкриту конфронтацію з Едгаром: він сподівається змусити останнього проявити участь в долі "poor little Amy". Однак Алабастер загрожує розповісти Євгенії про те, що Вільяма настільки сильно цікавить доля Емі, і Адамсон терпить повну поразку, відчуваючи при цьому "some disproportionate and inhibiting male shame at his own powerlessness and impotence" [70, с. 167]. З іншого боку, за допомогою даних алюзій реалізується принцип обманутого очікування в романі – передбачення єдино можливого розвитку подальших подій в романі – лінії Ла Мотт і Еша. Байєтт свідомо спрямовує читача по помилковому сліду і діє від зворотного: налаштовує його на певне передбачення подальших подій, звертаючись за підтвердженням до вікторіанських класиків, і обігрує тим самим непередбачуваність фіналу.

Багато в чому перегукується з вікторіанським романом і саме введення несподіваного сюжетного повороту – новини про те, що у Крістабель Ла Мотт народилася дочка Майя, яку виховала сестра поетеси Софія, а Мод Бейлі, в свою чергу, є прапраонукою і спадкоємицею Крістабель. Байєтт звертається до архетипних мотивів вікторіанської і, ширше, світової літератури – мотиву встановлення батьківства-материнства, розкриття таємниці народження, здобуття загублених дітей.

Один з персонажів роману – Еван Макінтайр – зізнається, що «підозрював що-небудь отаке. У вікторіанську епоху про позашлюбних дітей благородного походження нерідко піклувалися саме таким чином – поміщали в іншу гідну сім'ю, щоб дати їм належне виховання і хороші життєві можливості» [10, с. 629]. Байєтт, таким чином, відтворює типовий для вікторіанства варіант врегулювання сімейних відносин.

Варіювання типових сюжетних схем вікторіанського роману – щасливе вирішення конфлікту, мотив несподіваної спадщини, удари долі, розгадка таємниці, непередбачений збіг обставин, спорідненість Крістабель і Мод, яка випадково відкрилася, – особливо актуальний прийом для творчості А. Байєтт. Вона по-новому трактує знайомий читачеві сюжет, на тлі відлуння попередніх культур, викликаючи тим самим ефект інтертекстуального полілогу різних авторів і виявляючи поліфонічне і неоднозначне сприйняття художнього тексту.

ВИСНОВКИ РОЗДІЛУ 2

Роман Антонії Байєтт «Одержимість» / «Володіти» представляє неовікторіанський текст на основі історичного і літературного матеріалу.

Міжтекстовий діалог з вікторіанством у творчості Байєтт – це типовий для постмодерністської літератури діалог-реконструкція. Діалогічні відносини вибудовуються на різних рівнях організації тексту у вигляді запозичення, розвитку ідей, згоди, підтвердження, наслідування, варіації і стилізації. Найбільш характерними для творчості Байєтт є стилізація, структурна, тематична і біографічна інтертекстуальність. Стилістична реконструкція стає для А. С. Байєтт одним з характерних прийомів відтворення сюжетних схем вікторіанського роману. Звертаючись до різних жанрових моделей, характерних для вікторіанської літератури, неовікторіанський роман Байєтт прагне оживити літературну пам'ять читача, воскресити знайомий за романами Дж. Остін, Ч. Діккенса, Е. Гаскелл, Дж. Еліот особливий світ і подарувати йому нове життя всередині сучасного літературного твору .

Сім'я у вікторіанську епоху викликала особливу турботу суспільства; характери членів сімейств проявлялися в стилі їх життя, в будинках і, залежно від їх корисності і міри людяності, могли суворо засуджуватися суспільством. Невипадково у творах великих вікторіанців величезне місце займають описи інтер'єрів (будинок Домбі, будинок міс Хевішем, замок містера Рочестера). Усі таємниці і недомовки, що ховаються за фасадами нібито респектабельних будівель, у результаті призводять до спотворення фактів і в деякому розумінні – до порушення прав власності на пам'ять про минуле. Це надає ще одне значення розкриттю заголовка роману – «possession» – власність, володіння листами, пам'яттю, істиною. У своєму творі письменниця намагається відтворити атмосферу епохи вікторіанства за допомогою щоденників, двох десятків листів своїх героїв, а також сюжетних перегукувань з вікторіанською літературою, що містяться в

романі А. С. Байєтт і є наочним прикладом зустрічі двох текстів – сучасного і вікторіанського. У постаті Крістабель Ла Мотт можна побачити жінку нового часу, майже сучасницю самої А. С. Байєтт за своїми судженнями, думками, вчинками. Але якщо згадати Джейн Остін, сестер Бронте, то Крістабель Ла Мотт як жінка і як письменниця може вважатися взірцем вікторіанської доби, з певним урахуванням сучасних поглядів на минуле.

Варіювати згадка слова «possession» підкреслює різноманіття значень листування поетів для розкриття смислової суті твору любовні послання, обмін творчим досвідом, точне відтворення інтелектуального життя ХІХ століття, одне з джерел інтерпретації вікторіанської поезії і представляють матеріальну цінність реліквії формоутворення «possession» створюють переклички сюжетних ліній і пов'язують долі героїв, завдяки варьированню значення слова і різних контекстів його вживання любов, пристрасть, божевілля, злочинство, повернення в минуле.

Внаслідок діалогу з вікторіанством твір А. Байєтт набуває характерних рис неовікторіанського роману. У роботі ми спираємось на термін «неовікторіанський роман», що вперше з'явився в статті Дани Шиллер “The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel”. Під цим жанром авторка розуміє історичний роман, що поєднує в собі постмодерністську історіографічність з традиційним культурно-історичним підходом, і звертається до минулого для того, аби простежити, як це минуле видозмінюється під впливом сучасних подій. Зазначено, що з двох типів неовікторіанського роману, виокремлених дослідницею, роман А.С.Байєтт “Possession” належить до другого типу. Під так званим другим типом розуміється твір, звернений до вікторіанської епохи як до об'єкта дослідження, але є постмодерністським в культурно-філософському її осмисленні і художній організації тексту. Отже, маємо усі підстави вважати роман А.С.Байєтт “Possession” постмодерністською метаісторією.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало можливість дійти наступних висновків.

1) Характерними рисами англійського роману останньої третини ХХ століття є переосмислення традиційних категорій – історії, прогресу, часу, англійськості, суспільної ієрархії, а також неоднозначність прочитання, викликана поєднанням модерністських та постмодерністських технік, гібридизацією жанрів, залученням різноманітних прийомів літературної гри. В даній роботі в аспекті вивчення історіографічного метарomanу ми спиралися на праці Лінди Хатчеон та Дани Шиллер.

В англійській літературі кінця ХХ ст. спостерігається особливий інтерес до таких жанрових різновидів роману, як університетський роман, біографічний роман, історіографічний роман, психологічний роман, детективний роман, інтелектуальний роман. Розвивається неоготичний роман, художня біографія та художня автобіографія, антиутопія).

Автори історіографічних романів звертаються до зображення минулого не з метою отримання моральних уроків або зіставлення політичної та культурної ситуації минулих століть з сучасним станом справ, а з метою створення за допомогою мистецтва нової історичної реальності. Твори Джона Фаулза, Джуліана Барнса, Пітера Акройда, Адама Торпа, Антонії Байєтт, Салмана Рушді реконструюють конкретну історичну епоху з тим, щоб розкрити перед читачем містичну, езотеричну, ірраціональну складові європейської історії, які опинилися під постійним тиском з поширенням раціональної філософії Нового часу.

2) Вікторіанський текст стає популярним для сучасного англійського роману, і вивчення нового жанру роману, що відображає тяжіння сучасної англійської прози до традицій літератури епохи вікторіанства, представляється в даному контексті особливо важливим. Поняттям та проблемою «вікторіанського роману» і постмодернізму взагалі займалися як видатні вітчизняні літературознавці Т. Денисова, Д. Затонський,

Т. Красавченко, О. Джумайло, О. Товстих, Н. Соловйова, так і зарубіжні літературознавці, такі як М. Бредбері, С. Джойс, К. Каплан, К. Флінт, Д. Шиллер та ін. Аналізом роману А. С. Байєтт «Одержимість» /«Володіти» (два варіанти перекладу назви) у російському літературознавстві займалася лише Ольга Товстих; в українському літературознавстві цей твір розглядали Ольга Бойніцька з точки зору подорожі у пошуках минулого і Галина Костенко з метою дослідження концепту «вікторіанства» в романі. Міфологізованість поняття «вікторіанство» в свідомості сучасного англійця, який ідеалізує його з почуття ностальгії, туги за колишньою могутністю Великобританії і поважає його естетичні досягнення, привела до того, що вікторіанська література стала своєрідним архетипом, величезним прецедентним текстом для творчості сучасних англійських письменників.

3) Своєрідністю творчості Антонії Байєтт є експеримент з різними видами письма, поєднання експериментальної манери з реалістичною, що послужило тому, що письменницю стали зараховувати до «сумнівних» постмодерністів, які продовжують традиції класичного реалістичного роману в рамках «експериментального реалізму» або «ностальгічного постмодернізму». Міжтекстова взаємодія з літературною традицією в цілому і вікторіанською літературою зокрема також є відмітною особливістю поетики творів Байєтт.

У своїх неовікторіанських романах Байєтт прагне відтворити атмосферу епохи вікторіанства, перекласти вікторіанський сюжет на невікторіанську мову. Діалог з вікторіанською літературою у Байєтт носить характер діалогу-реконструкції і представлений у формі запозичення, розвитку ідей, згоди, підтвердження, варіації, стилізації. Найбільш характерними для творчості Байєтт є стилізація, композиційна, тематична і біографічна інтертекстуальність. Стилістична реконструкція для А.С. Байєтт – один з характерних прийомів відтворення сюжетних схем вікторіанського роману. В романі «Володіти» реконструюються

стилістичні і композиційні особливості вікторіанського тексту і деконструють його ідейний зміст. Виявлено, що опорними претекстами творів Байєтт є романи жінок-романісток XIX століття – «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте, «Сайлас Марнер», «Млин на Флоссе» та «Миддлмарч» Джордж Еліот, частково романи Дж. Остін та Ч. Діккенса. Формування вікторіанського тексту в сучасній англійській літературі прямо пов'язане з актуалізацією вікторіанського міфу, уявленням про вікторіанську епоху як про період благоденства, найвищого розквіту англійської культури, часу високої духовності і моральності. Чергове відродження інтересу до вікторіанства в кінці XX століття говорить про виняткову важливість цього періоду англійської історії, наділяється сучасними англійськими письменниками сакральної природою. Основна смислова установка вікторіанського тексту в романах А. Байєтт полягає в ідеї про те, що тільки через вікторіанське минуле можна досягнути сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Английская литература 1945–1980 гг. / [под ред. А. П. Саруханян]. М.: Наука, 1987. 512 с.
2. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 3–38.
3. Арон Р. Избранное: Введение в философию истории. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 543 с.
4. Баканов А. Г. Английский исторический роман. Некоторые идейно-художественные проблемы // Литература Англии. XX век. К.: Издательство при Киевском государственном университете издательского объединения «Вища школа», 1987. С. 44-71.
5. Барашковская Ю.А. История и вымысел в английском романе 1980-х - 1990-х гг.: автореф. дис. ... кандидата филол. наук: М.: 2006. 32 с.
6. Барнс Д. Англия, Англия. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2002. 278 с.
7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
8. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М.: 1975. с. 6-71.
9. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
10. Байетт А.С. Обладать. М.: Гелеос, 656 с.
11. Бернадська Н.І. Роман: проблеми великої епічної форми. К.: Логос, 2007. 116 с.
12. Бодрийяр Ж. Симуляция и симулякры // Современная литературная теория. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 258- 270.
13. Бойніцька О. Літературна історія та діалог із традицією в англійському історіографічному романі межі ХХ–ХХІ ст. // Вісник Львівського університету. Серія Іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 51–55.

14. Бойніцька О. Подорож у пошуках минулого в романі А. Байетт «Володіти» // Сучасні літературознавчі студії. 2009. Вип. 6. С. 23–29.
15. Бредбері М. Британський роман нового часу [Пер. с англ. В. Дмитрука]. К.: Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
16. Вайнштейн О. Б. Постмодернізм и культура. Матеріали «круглого стола» // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 3-16.
17. Гусейнов А.А. «Постмодернізм» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://student.km.ru/>
18. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири // Слово і час. 1995. № 2. С. 18–27.
19. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Письмо и различие. [пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина]. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 352-368.
20. Диккенс Ч. Барнеби Радж. Собрание соч. в 30-ти томах. Т. 8. М.: Художественная литература, 1958. 736 с.
21. Диккенс Ч. Оливер Твист. Собрание соч. в 30-ти томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1958. 480 с.
22. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 // Вопросы литературы. 2007. № 5. С. 7-45.
23. Дробіт І. Історичний дискурс в британському романі 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: К.: 2010. 20 с.
24. Дроздовский Д. «Больше всего я люблю писать о книгах, которые пока еще не поняла до конца...» / Интервью с А.С. Байетт // Иностран. лит. 2006. №12. С. 238-243.
25. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Тейлора. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
26. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Научный мир, 1982. 512 с.

27. Женнет Ж. Фигуры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru.pdf>
28. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. К. : Вища школа, 1988. 160 с.
29. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков, 2000. С. 119–123.
30. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973. 576 с.
31. Зброжек Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности // Известия Уральского государственного университета. 2005. №35. С. 28-40.
32. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. 488 с.
33. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М.: Высшая школа, 1984. 488 с.
34. Ивин А. Философия истории. М.: Гардарики, 2000. 628 с.
35. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 255 с.
36. Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 254 с.
37. Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия // Иностранная литература. №10, 1995. С. 227-233.
38. Козловски П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 240 с.
39. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов. М.: Флинта: Наука, 2004. 216 с.
40. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму // Тема. 2002. № 1. С. 2–21.
41. Костенко Г.М. Концепт «вікторіанства» у романі А. С. Байєт «Володіти» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 83. 2019. С. 36-41.

42. Красавченко Т.Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман: опыт исследования / Отв. редактор Е.А. Цурганова. М.: Наука, 1990. С. 127-154.
43. Лиотар Ж.-Ф.: Состояние постмодерна. Перевод с французского: Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3097>
44. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 1596 с.
45. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварила, Б. Іванюка, П. Рихла]. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
46. Література Англії. ХХ століття: навчальний посібник. За ред. К. О. Шахової. К.: Либідь, 1993. 400 с.
47. Михайлов М. Л. Лондонские заметки. Сочинения : В 3 т. Т. 3 : Критика и библиография. Записки. М.: ГИХЛ, 1958. URL: http://www.rusbook.com.ua/russian_classic/mihaylov_ml/londonskie_zametki.9817
48. Мериме П. Новеллы. Хроника царствования Карла IX. М.: Прогресс, 1982. 752 с.
49. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
50. Попова М. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. Воронеж, 2004. 170 с.
51. Потницева Т.Н. Биография как жанр английской литературы XVIII-XIX вв.: Автореф. дис...д-ра филол. наук. М, 1993. 34 с.
52. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008.
53. Про А. Двенадцать уроков по истории. М.: РГГУ, 2000. 336 с.

54. Проскурнин Б.М., Яшенькина Р.Ф. История зарубежной литературы XIX в.: Западноевропейская реалистическая проза: М.: Флинта: Наука, 2004. 416 с.
55. Проскурнин Б.М. О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту // Вестник Пермского университета. 2004. Выпуск 4. Иностранные языки и культуры. С. 5-11.
56. Путеводитель по английской литературе / [М. Дрэббл, Дж. Стрингер]. – М.: Радуга, 2003. 928 с.
57. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. М.: Художественная литература, 1965. 500 с.
58. Сизоненко Н. Поетика історіографічної металітератури Великобританії 1980-90-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: К.: 2008. 20 с.
59. Скотт В. Айвенго. Л.: Художественная литература, 1990. 367 с.
60. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа): автореф. дис. ... кандидата филол. наук: Екатеринбург: 2008. 24 с.
61. Толстых О. А. Неовикторианский постмодернизм Антонии Байетт (на примере романа «Possession») // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Лингвистика». 2005. №2. С. 89–93.
62. Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002. 528 с.
63. Усовская Э. А. Постмодернизм: [учебное пособие]. Минск: ТетраСистемс, 2006. 265 с.
64. Филюшкина С.Н. Современный английский роман: Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники. Воронеж: Изд-во Воронежского унив-та, 1988. 187 с.

65. Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1998. 398 с.
66. Хатчеон Л. Историографическая метапроза: Пародийность и интертекстуальность истории. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу: <http://gefter.ru/archive/8455>
67. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 596 – 644.
68. Byatt A.S. The reader as writer, the writer as reader // The Beall-Russell lectures in the humanities. Waco: Baylor University Press, 1993. P. 4-40.
69. Byatt A. S. Possession. N. Y.: Vintage International, 1991. 556 p.
70. Byatt A.S. Angels and insects. New York: Vintage International, 1994. 342 p.
71. Byatt A.S. Персональный сайт: www.asbyatt.com
72. Bentley N. Contemporary British Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. 245 p.
73. Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. N.Y.: 1990. 448 p.
74. Connor S. The English Novel in History: 1950 - 1995. London & New York, 1996. 260 p.
75. Fleishman A. The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf. Baltimore: John Hopkins University Press, 1972. 288 p.
76. Houghton W.E. The Victorian frame of mind, 1830-1870. Yale University Press; New Haven; London, 1985. 467 p.
77. Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Ontario: Willford UP, 1981. 322 p.
78. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. L: Routledge, 1988. 288 p.
79. Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London and New York: Methuen, 1985. 168 p.
80. Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. New Left Review. № 146. 1984. 53-92.

81. Letissier G. Dickens and post-Victorian fiction // G. Letissier. Refracting the canon in contemporary British literature and film. Amsterdam – New York: Rodopi, 2004. P. 111-128.
82. McHale B. Postmodernist Fiction. London: Routledge, 1987. 288 p.
83. Sanders, A. The short Oxford history of English literature. Oxford: Clarendon Press, 1994. 678 p.
84. Shaw H. The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors. Ithaca and London: Cornell UP, 1983. 260 p.
85. Shiller D. The Redemptive past in the neo-Victorian novel // D. Shiller. Studies in the novel. 1997. P. 539-562.
86. Stout, M. What possessed A.S. Byatt? [Electronic resource] New York Times. 1991. May, 26. Access mode: <http://www.nytimes.com/books/99/06/13/specials/byatt-possessed.html>.
87. The Victorian vision. Inventing new Britain / Ed. by J.M.Mackenzie. VSA Publications, 2001. 360 p.