

ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ VERSUS ІСТОРИЧНИЙ: ЖАНРОВІ ВІДМІННОСТІ ДВОХ ТИПІВ РОМАНУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті пропонується зіставлення традиційного історичного та нового історіографічного романів в англійській літературі. Виокремлюються риси, які відрізняють історіографічний роман помежів'я ХХ-ХХІ ст. від «вальтерскоттівського».

Ключові слова: англійський історіографічний роман, історичний роман, історія, факт, висел, наратив, епістемологія.

Класичними взірцями жанру історичного роману в англійській літературі визнано твори Вальтера Скотта. Утім, в історії літератури, поряд із канонічним вальтерскоттівським романом, завжди існував альтернативний різновид жанру, як-от «Ярмарок суєти» Вільяма Теккерея – іронічний, критичний, скептичний, відцентровий твір, який маргіналізує «великі події», що знаходяться в центрі оповіді традиційних історичних книжок. Подібно до теккереївського твору, англійський історіографічний роман помежів'я ХХ-ХХІ ст., звертаючись до суспільного минулого, показує, передусім, моменти безславні, ганебні, замовчувані, тяжіє до відтворення не перемог, а поразок, не героїзму, а безглуздості та зухвальства. У ньому порушується питання, як ми переживаємо історію. Відлунюють також і деякі наративні стратегії. Наслідуючи альтернативні форми історичного роману, сучасний твір, значною мірою, формується як антитеза класичній вальтерскоттівській моделі. Таким чином, жанрові обриси історіографічного роману увиразнюються у зіставленні з певними рисами роману історичного.

Окреслення жанрових параметрів традиційного історичного роману само по собі є дискусійною науковою проблемою. Провідним дослідником англійського історичного роману у західному літературознавстві є Авром Флейшман, який у 1971 р. видав монографію «Англійський історичний роман: від Вальтера Скотта до Вірджинії Вулф». Перший розділ цієї роботи американський учений відкриває словами: «Усі знають, що таке історичний роман, і можливо саме через це так небагато добровольців надали йому визначення у друці. У такому випадку найбільш переконливим способом окреслити предмет буде не йти шляхом виокремлення однієї чи кількох його показових рис, адже вони вже є настільки загальноприйнятими, що було б ризикованою справою створювати якісь закони серед них» [3, 3]. Втім, дослідник усе ж таки пропонує декілька узагальнюючих критеріїв, за якими історичний роман відрізняється від інших типів романів. Насамперед, це – звернення до минулого, яке знаходиться на відстані щонайменше двох поколінь від теперішнього. Крім того, це – точне відтворення соціально-історичного контексту та публічних подій, котрі впливають на життя фікціональних персонажів [3, 3]. Тут варто відзначити, що більшість критиків мають згоду стосовно такої жанрової характеристики історичного роману, як перетин особистої свідомості з унікальними, неповторними подіями свого часу. А. Флейшман наполягає також на присутності в історичній прозі принаймні одного «реального персонажа серед фікціональних» [3, 4].

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

Важливо наголосити, що історичний роман був, передусім, *романом*, художньою вигадкою, фікцією, і протиставлявся історичній науці. Історіографічний роман, з'явившись у період після т.зв. «лінгвістичного повороту» та «кінця історії», набуває рівноправного статусу з наукою, принаймні, більше не може розглядатися як свого роду «молодший брат» історії, підпорядкований їй. Якщо традиційний історичний роман існував поруч і зазвичай у згоді з офіційною історіографією, відбиваючи й подекуди доповнюючи її у художній формі, та мав справу переважно з подіями, що вже окреслились і визначились як типові й загально значущі, вже стали Історією, то історіографічний роман не є таким, що пасивно відбиває історичні події. У ньому безпосередньо здійснюється трансформація приватних подій у події загальні, себто процес створення й перетворення історії. Критична відмінність між історичним художнім письмом та історіографією, яка визначалася співвідношеннями між «фактом та уявою, історією та мистецтвом, публічними справами та особистим досвідом» [3, 4], в історіографічному романі змінюється разом із принциповою зміною наразі сутності цих співвідношень.

Історіографічні романи можуть оповідати про упізнавані історичні події, проте, зчаста історія є презентованою у децентрований спосіб, асоційований радше з історією свідомості. Загальновідомі особистості й супутня думка про те, що великі чоловіки (а подеколи й жінки)

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

Традиційний історичний роман спирався на уявлення про минуле, як цілісне, завершене та пізнаване, у той час як історіографічний роман докорінно переосмислює цей концепт. Коментуючи ідею безперервності історії, Мішель Фуко пише: «Безперервна історія – це незамінний корелят основоположної функції суб'єкта: це гарантія того, що все, що вислизнуло від нього, може бути йому повернено; це переконаність у тому, що час нічого не розсіє без того, щоб потім знову звести його у відтворену єдність; це обіцянка, що суб'єкт зможе одного дня – у формі історичної свідомості – знову привласнити речі, розкидані відмінністю, поновити свою владу над ними й віднайти, якщо можна так висловитися, свою оселю» [1, 21]. В історіографічних романах помежів'я XX-XXI ст., гомогенність та тяглість, замінюється фрагментацією й розосередженням предмета історії. Історія вже більше не розуміється як прогресивний поступ від минулого до теперішнього, як сила, що рухається вперед уздовж певних необоротних ліній. Натомість, за словами М. Фуко, «замість тієї безперервної хронології раціонального розуму, яку незмінно намагалися простежити до її недосяжних джерел, до її основоположного початку, – постали іноді досить-таки короткі етапи, що відрізняються один від одного, що повстають проти єдиного закону, часто мають кожен свою власну окрему історію, притаманну лише йому, й не зводяться до загальної моделі свідомості, яка нагромаджує факти, розривається і зберігає пам'ять про себе саму» [1, 14].

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

Автори історичних романів дотримувались вихідної посилки, що романіст має слідувати фактам наскільки вони є відомими, адже, щоразу письменник відхилятиметься від фактів, професійний історик суворо цензуруватиме його. Часом історичний романіст мовби вибачався, що його «роман – це лише роман». Як пише А. Флейшман, «читач історичних романів певно вимагатиме від них свого роду правдивості – хоча б заради того, щоб мати змогу схвалити чи згнати його на підставах «точності» – або вірності відтворення імовірно встановлених фактів» [3, 4].

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

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

Історіографічні романи відповідають різновиду сучасного історичного дискурсу, схарактеризованого Гейденом Вайтом як такий, що є дуже скептичним стосовно наративу: «Допоки історичні історії можуть бути завершеними, можуть мати наративну замкненість та наскрізний сюжет, вони надають реальності присмак *ідеальної*. Через це сюжет історичного наративу завж-

ди збентежує і має бути презентований як «знайдений» у подіях, а не закладений туди нарративними прийомами» [4, 24]. Автори історіографічних романів, на відміну від традиційних істориків та історичних романістів, можуть протидіяти цій перешкоді не шляхом «оприроднення» сюжету, а показуючи, через пародію, пастиш або ж інші прийоми, свою свідомість того, що подібні моделі, які забезпечують зв'язок та послідовність, є простими вигадками. Сумнів стосовно свого власного онтологічного статусу в історіографічних романах передається шляхом «привертання нашої уваги до художньої форми як свідомо з'єднаної реальності, а не як прозорого контейнера для «реального» змісту» [2, x]. Отже, нарративність, виявившись слабким місцем історії, стає потужним засобом історіографічного роману.

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

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

Авром Флейшман, характеризуючи історичні романи, твердить, що їх «естетична функція полягає у тому, аби піднести міркування щодо минулого понад як теперішнім, так і минулим, побачити його універсальний характер, вільний від настійності історичної заангажованості» [3, 14]. Однак, подібна трансформація історичної події у такий особливий момент епіфанії не в змозі витримати напад «уявлення про реальність, яке змінилося за доби Фройда та Ейнштейна» [3, 233]. Отже, дослідник має сумніви щодо подальшої життєздатності історичної прози: «Коли втрачається смисл не тільки прогресу, а й навіть зрозумілих відносин між історичними подіями, історичному романістові не лишається нічого іншого, як відійти від справ. Його художні сюжети виглядатимуть доволі штучно, якщо поза ними неможливо припустити жодного історичного сюжету або порядку» [3, 207]. На переконання А. Флейшмана традицію англійського історичного роману завершують твори В. Вулф [3, 233]. Поза тим, останній роман письменниці «Між актами» (*Between the Acts*, 1941) робить крок за межі цієї традиції та «наводить на думку, що вже минув час для того, щоб писати переконливо, використовуючи усталені форми знову» [3, 246]. Отже, «Між актами» є не стільки останнім англійським історичним романом, скільки ланкою до нового типу історичної прози. Флейшман відзначає, що в романі Вулф «реінсценуються не лише мистецтво романіста або драматурга, а також і історика – як з погляду формування ним зрозумілої розповіді про події, так і його критика пояснювальних міфів та популярних концепцій минулого» [3, 246]. Іншими словами, окрім минулого та його здатності впливати на теперішнє, письменницю цікавить також і природа пізнання минулого та формуюча сила цього способу пізнання. Подібне дослідження ліній перетину минулого й теперішнього, вочевидь, продовжується в сучасному історіографічному романі.

При всьому своєму скептицизмі щодо майбутнього історичного жанру, А. Флейшман усе ж таки не виключає можливості «нового спалаху історичного роману як мистецької форми» [3, xviii]. Дослідник пише: «Як і сама історія, історичний роман має бути більше, ніж його минуле, вільно переходячи в нові можливості, чи інакше – залишатись неплідним повторенням форм, отриманих у милостиню від традиції» [3, 255]. Висновуємо, що англійський історіографічний роман помежів'я ХХ-ХХІ ст. і став цією новою формою.

Список використаних джерел

1. Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко ; [пер. з франц. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 326 с.
2. Alter R. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* / Robert Alter. – Berkley, Los Angeles, London : University of California Press, 1979. – 248 p.

3. Fleishman A. The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf / Avrom Fleishman. – Baltimor, London : The John Hopkins Press, 1971. – 262 p.
4. White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality / Hayden White // Critical Inquiry. – Vol. 7: On Narrative. – No. 1. – Chicago : The University of Chicago Press, 1980. – P. 5-27.
Summary. The article suggests a juxtaposition of the traditional historical and the new historiographic novels in English literature. It analyses the major distinctions of the historiographic novel of the end of the 20th – the beginning of the 21st cent. as compared to those of the Walter Scott's type.

Key words: English historiographic novel, historical novel, history, fact, fiction, narrative, epistemology.

Отримано: 21.06.2012 р.

УДК 811.161.1'373:821.161.1К1/7.08

Л.О. Варук

КОНЦЕПТ «МОРОЗ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.Г. КОРОЛЕНКО

У статті досліджується концепт «мороз» в творах В.Г.Короленка. Автор виявила й проаналізувала його різні показники: етимологічні, мовно-історичні, діалектичні, семантичні, лексико-словотвірні, фразеологічні, світло-кольорові, міфопоетичні, стилістичні – розглянула концептуальні епітети, уособлення і символи. Дослідниця визначила роль цього концепту в ідіостилі письменника.

Ключові слова: концепт «мороз», образ морозу, словники, міфічний персонаж, жанри фольклору, концептуальні епітети, уособлення, символи, змістові групи.

Многогранность и яркость таланта В.Г.Короленко всё более привлекают к себе внимание исследователей. Однако обзор трудов о писателе показывает, что язык его текстов изучен недостаточно.

Задача настоящей статьи – рассмотреть функционирование концепта «мороз» в произведениях В.Г.Короленко. Для анализа нами привлекались рассказы и очерки сибирского цикла («Сон Макара», «Мороз», «Соколинец», «Ат-Даван», «Марусина заимка», «Чудная»), в которых, по справедливому утверждению Е.А.Шумских, «автору удаётся передать колорит эпохи, создать исторический, географический, культурологический контексты» [17, 69].

Исследуя материал, принимаем трактовку концепта, предложенную В.А.Масловой. Концепты признаются нами как ядро языковой картины мира, так как запечатлевают в себе культурно-национальный опыт его восприятия; они вбирают в себя значения многих лексических единиц, реализуются не только в слове, но и в словосочетании, высказывании, дискурсе, тексте [8, 79-80]. Концепт «включает в себя понятие, но не исчерпывается только им, а охватывает всё содержание слова: и денотативное, и коннотативное, отражающее представления носителей данной культуры о явлении, стоящем за словом во всём многообразии его ассоциативных связей» [8, 79].

Значительный пласт концепта «мороз» отражён в словарях. В «Кратком этимологическом словаре русского языка» Н.М. Шанского и др. находим: «**Мороз** общеслав. Корень тот же, что в словах *мёрзнуть*, *мерзкий*, но с гласной на иной ступени чередования. Общеслав. **morzъ* у вост. славян пережило изменение в *морозъ*» [15, 271].

Слово **мороз** имеет старославянский вариант с неполногласным сочетанием *-ра- мраз*, не свойственный современному литературному языку, чаще всего формирующий «высокий слог».

Согласно Словарю И.И.Срезневского, общеславянское **мороз** зафиксировано в древнерусском языке с XII в. [12, 175], старославянское **мраз** регистрируется в памятниках с XI в. [12, 183].

В древней Руси **мороз** назывался также словом *ледъ*: *Съгарающе зноемъ дньню и ледомъ ночью* (Пандекты Антиоха, XI в.).

Есть записи о морозе, в том числе и о его разновидностях, в русских летописях. Так, в Новгородской IV летописи (1436 г.) находим обозначение ночного мороза – *ночмержа (ночмержа)*: *Там же осени бысть вода велика и выломи ледомъ, ночмержею, у великого мосту 7 городов.*

По свидетельству Т.В.Горячёвой, много других наименований мороза можно обнаружить в русских говорах: *студа, студь, стужа, стыдь, студель, стьль, стыд, стьть; луть* – 'жесткий мороз' [3, 77].