

Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

О. А. ЛИДЕНКОВА

**ИСТОРИЯ И СПОСОБЫ ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ
И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ**

Гомель
ГГУ им. Ф. Скорины
2022

УДК 821.161.3'06-3:821.111'06-3

Лиденкова, О. А.

История и способы ее репрезентации в современной белорусской и англоязычной прозе / О. А. Лиденкова ; Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2022. – 198 с.

ISBN 978-985-577-892-0

Монография посвящена компаративному исследованию авторских моделей представления истории белорусскими и англоязычными авторами, выявлению стратегий репрезентации спорных и кризисных моментов национальной истории в современной прозе.

Предназначается для студентов, аспирантов, преподавателей высших и средних специальных учебных заведений, а также всех интересующихся вопросами сравнительного изучения литератур.

Библиогр.: 311 назв.

Рекомендовано к изданию научно-техническим советом
учреждения образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

Рецензенты:

доктор филологических наук И. В. Саверченко,
кандидат филологических наук И. А. Хорсун

ISBN 978-985-577-892-0

© Лиденкова О. А., 2022

© Учреждение образования «Гомельский
государственный университет
имени Франциска Скорины», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
1 Теоретическое осмысление способов репрезентации истории в современном литературоведении.....	10
1.1 Проблема литературного историзма в современной прозе.....	13
1.2 Проблема типологии художественных форм представления истории.....	26
Выводы.....	35
2 Специфика различных моделей репрезентации истории в современной прозе	38
2.1 Трансформация жанрового канона традиционной исторической прозы	38
2.2 Субверсивная модель исторической репрезентации ...	56
2.3 Историческая тема в прозе молодых белорусских авторов.....	70
2.4 Женский исторический роман.....	84
Выводы.....	86
3 Инварианты композиционно-стилистических характеристик различных моделей репрезентации истории в сравнительном аспекте.....	87
3.1 Неоромантическая эстетика.....	93
3.2 Исторический оптимизм.....	101
3.3 Интертекстуальность.....	105
Выводы.....	128
4 Мотивно-тематические константы современных способов репрезентации истории.....	131
4.1 Власть и иерархия.....	133
4.2 Проблема исторической памяти.....	152
4.3 Историческая травма как компонент поэтики современной прозы белорусских и английских авторов.....	157
Выводы.....	169
Заключение.....	172
Библиографический список.....	178

ВВЕДЕНИЕ

Конец двадцатого – начало двадцать первого века – это период, когда исторический роман не только переживает возрождение, но и достаточно быстро проходит несколько этапов жанровой эволюции. В результате, буквально в течение нескольких десятилетий, начиная с 80-х годов XX века, возникают и параллельно развиваются сразу несколько новых модификаций исторической прозы, заметно отличающихся поэтикой и преобладающим типом художественной парадигмы. Появляется экспериментальный постмодернистский (квази-) исторический и нео-исторический роман, имеющий целый ряд разновидностей (нео-викторианский, нео-тюдоровский и др.). На новый этап развития выходит и классическая форма жанра, которая в произведениях Х. Мантел, Д. Митчелла сумела совместить новые литературные техники, глубокую психологичность и интроспективность со сравнительно традиционной композицией и детально проработанным изображением фактологической стороной событий конкретной эпохи.

Наряду с этим в последнее десятилетие наблюдаются значительные, порой кардинальные изменения в восприятии исторической прозы, поэтому проблема литературной рецепции остается важной и актуальной как для понимания особенностей жанровой эволюции, так и для выявления общего направления развития литературы. Как отмечает Дж. де Гру, “трудно найти серьезного современного писателя, который не написал бы хоть один исторический роман [1, с. 8]. Эта тенденция находится в русле усиления всеобщей увлеченности историей и собственной генеалогией в массовой культуре Европы и США, которая началась с 90-х годов прошлого века. Как отметит британская газета “The Guardian”, “телевизионные историки теперь так же популярны, как и ведущие кулинарных шоу” [2]. Однако на протяжении большей части XX столетия в Британии ситуация была совершенно противоположной. Происходил процесс маргинализации жанра, сложилось его стереотипное восприятие как эскапистских любовных романов, рассчитанных на непритязательный вкус домохозяйек. Подобному восприятию исторической прозы как бульварной литературы, описывающей исключительно романтические переживания в исторических декорациях, во многом способствовала популярность книг Дж. Хейер, К. Куксон, Дж. Плейди [1, с. 9].

Судьба первой рукописи Х. Мантел хорошо отражает существовавшее еще несколько десятилетий назад предубеждение. Свой

исторический роман “A Place of Greater Safety” о трех деятелях Великой французской революции она закончила в 1979 г. Получив отказы от различных издательств и агентов, писательница предприняла еще одну попытку, но уже с сопроводительным письмом, где объясняла, что ее книга – о французской революции, а не привычный женский роман. Однако в ответ получила очередной отказ с формулировкой “мы не печатаем любовные романы”. Буквально через несколько лет Х. Мантел написала “Every Day Is Mother’s Day” в стиле современной прозы. Если первая рукопись повествовала “об исполненных фигурах, меняющих ход истории, молодых, яростных, жестоких и остроумных”, то вторая представляла собой “унылую душную историю об отвратительных людях в капкане своей ничемной жизни” [3]. Тем не менее, ее сразу купили и опубликовали под хвалебные отзывы критиков. Но уже в 1992 г. “A Place of Greater Safety” награжден премией “Sunday Express Book of the Year award”, а в 2009 и 2012 именно исторические романы “Wolf Hall” и “Bring Up the Bodies” сделали Мантел первым британским автором, получившим Букеровскую премию дважды. И, по мнению многих исследователей, именно победы ее книг способствовали возрождению не только интереса к жанру, но и его реабилитации в глазах критиков. В отличие от восприятия исторических произведений в британских или даже российских литературных кругах, в Беларуси тексты, обращенные к национальному прошлому, от Я. Барщевского до В. Короткевича, всегда высоко оценивались критиками и составляют важную часть отечественного литературного канона. Дело даже не в справедливости расхожего утверждения о пользе «уроков прошлого». Подобно тому как медицинский анамнез помогает объяснить состояние физического здоровья человека, знание предшествующего развития народа позволяет полноценно интерпретировать настоящее; указывает на истоки общественно-политических явлений, дает твердое основание существованию государств и чувство единства людям, их населяющим. Речь идет не о понимании истории как бесконечного цикла – это была бы слишком упрощенная и даже примитивная модель. Это скорее процесс, который имел в виду Аристотель, когда говорил о «Paradeigmata», изолированном событии, иллюстрирующем закономерность¹ [4, с 105]. То есть повторяемость определенных обстоятельств в силу неизменной причинно-следственной сменяемости процессов и явлений, обуслов-

¹ «Легче подыскать [примеры] из области вымысла, но полезнее посоветовать что-нибудь, опираясь на факты, ибо по большей части будущее подобно прошедшему».

ленных свойствами человеческой природы, экономическими, политическими законами, одинаково работающими в любую эпоху. Так же и Фукидид, автор «Истории Пелопонесской войны», рассматривал изучение прошлого лишь как помощь в понимании событий будущего, «могущих когда-нибудь повториться по свойству человеческой природы в том же или сходном виде» [5, с. 14]. Таким образом, отличительной чертой современной исторической прозы является ее направленность не только на переосмысление концепций национального прошлого, но использование временной дистанции как пространства моделирования и эксперимента, поиска созвучных общественно-политических тенденций, параллелей в предыдущих этапах развития государства. Поэтому стиль современной исторической прозы нередко определяют как аллегорический реализм, хотя в большинстве случаев речь, конечно же, идет не о чистой аллегории, но «применимости» или близости определенных событий прошлого к современной повестке.

С одной стороны, пристальное критическое внимание обеспечило реабилитацию в глазах академического сообщества произведений, ранее считавшихся не более чем бульварной литературой. С другой стороны, обилие авторитетных исследований по данной теме вызывает определенную инерцию в признании меняющейся жанровой парадигмы, в частности, ценности традиционной модели исторического романа, которая лежит в основе творчества лучших белорусских и англоязычных писателей (В. Короткевича, Л. Дайнеко, О. Ипатовой, К. Тарасова, Л. Рублевской, Х. Мантел, Д. Митчелла, Э. Миллера, Б. Ансуорта и др).

Важной задачей работы является также изучение рецепции современной исторической прозы, что позволяет проследить законы и механизмы воздействия общественной и культурной жизни на видоизменение жанровой парадигмы, выявить пути формирования эстетической реакции аудитории. Подобное исследование тем более важно в условиях интенсивного развития социальных средств коммуникации, когда литературное произведение все больше становится местом диалога с читателем. В белорусском литературоведении теоретическая сторона как постмодернистских, так и новейших проявлений в жанре исторической прозы только начинает подвергаться анализу и осмыслению, и представлена лишь отдельными статьями И. Скоропановой, Л. Синьковой, О. Безлепкиной, О. Дорогокупец, А. Новосельцевой, И. Шевляковой-Борзенко. И это несмотря на то, что одними из наиболее известных и значимых для белорусской ли-

тературы XX века стали произведения В. Короткевича, К. Тарасова, Л. Дайнеко, О. Ипатовой, не говоря уже о роли темы второй мировой войны в отечественной литературе.

Очевидно, что в условиях единого информационного пространства, литература не может развиваться обособленно и белорусские писатели оказываются полноценно включены в мировые направления развития культуры. Как отмечает Л. Синькова, «Сучасная кампаратывістыка абавязвае беларускіх даследчыкаў усё больш актыўна суадносіць плён айчыннага прыгожага пісьменства з сусветнымі літаратурнымі здабыткамі» [6, с. 347]. Сравнительное изучение белорусской литературы имеет богатую историю и связано с трудами А. Адамовича, Г. Адамович, Л. Борщевского, И. Богданович, П. Васюченко, В. Коваленко, В. М. Конана, Е. Леоновой, А. Лойко, А. Мальдиса, В. Мархеля, В. Рагойши, М. Тычины, Г. Тычко, И. Чароты, И. Штейнера и др. Регулярно выходят в свет исследования, в которых белорусская литература рассматривается как неотъемлемая часть всемирного литературного процесса. Вот только некоторые из них: «Агульнае і адметнае: Творы беларускіх пісьменнікаў XX стагоддзя ў кантэксце сусветнай літаратуры» (Е. Леонова, 2003), «Беларуская літаратура і свет. Ад эпохі рамантызму да нашых дзён» (Л. Борщевский, П. Васюченко, М. Тычина, 2006), «Свет шчодры. Свет мяне паўторыць...»: паэзія У. Караткевіча і класічныя традыцыі» (И. Штейнер, 2007), «Паміж тэкстам і дыскурсам: Беларуская літаратура XX – XXI стст.: гісторыя, кампаратывістыка і крытыка» (Л. Синькова, 2013), «Литовско-белорусские литературные связи» (А. Мальдис, 1989, в соавторстве с А. Лапинскене), «Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей» (В. Коваленко, 1995), «Аляксандр Пушкін і Якуб Колас» (М. Тычина, 1999), «Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей» (М. Тычина, В. Мархель, 2002), «Беларускія элементы ў польскай рамантычнай паэзіі» (Ст. Станкевич, переиздана в 2010г.²), Связи белорусской литературы и литератур западных и южных славян представлены в работах А. Мальдиса, Н. Хаустовича, И. Чароты.

При этом наибольшее внимание уделяется изучению в сравнительном аспекте связи отечественной литературы с литературами-соседками: украинской, русской, польской, литовской, что обусловлено и географически, и исторически. Связи белорусской литературы и литератур западных и южных славян представлены в работах

² Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej., Wilno 1936

А. Мальдиса, Н. Хаустовича, И. Чароты. Однако представленные труды направлены на изучение в широком европейском контексте творчества преимущественно (и почти исключительно) классиков белорусской литературы (М. Богдановича, К. Черного, Я. Купалы, Я. Коласа, В. Жилки, В. Быкова, А. Рязанова и многих других). В то же время очень многие современные отечественные писатели активно апеллируют к мировому, в частности, европейскому культурному и литературному наследию, в связи с чем их творчество представляет большой интерес в плане сравнительно-сопоставительного изучения. В последние годы появляется больше работ по сравнительно-сопоставительному изучению белорусской и итальянской, ирландской, американской и др. мировыми литературами: сборники статей «Беларуска-ірландскія гістарычна-культурныя сувязі» (Мінск, 1999), «Беларуска-італьянскае культурнае ўзаемадзеянне і праблема захавання нацыянальнай ідэнтычнасці: сацыяльны вопыт і перспектывы» (НАН Беларусі, 2020), диссертации И. Хорсун «Санетыстыка Уільяма Шэкспіра і беларускі санет XX стагоддзя» (2017), З. Третьяк «Паэтыка амерыканскай і беларускай прозы пра Першую сусветную вайну (2021) и др. Идеи А. Веселовского, В. Жирмунского, Н. Конрада об общих закономерностях литературного развития, связанных со схожими социально-политическими условиями и этапами развития, позволяют рассматривать генетически, политически и географически не связанные между собой литературы для выявления универсальных стратегий и подходов к изображению истории в художественном тексте, систематизации представлений о роли и функции мотивов истории, культурной и семейной памяти для современного общества.

Компаративный анализ исторических и историоцентричных произведений белорусских и англоязычных авторов способствует выявлению особенностей эволюции композиционно-стилистических, эстетических принципов репрезентации прошлого, национальной идентичности, исторической травмы в современной литературе, чем обусловлена актуальность подобного исследования.

Таким образом, цель данной работы – выявить и проанализировать в сравнительно-сопоставительном аспекте характерные особенности репрезентации истории в творчестве современных белорусских и англоязычных авторов, в том числе созвучные современным тенденциям развития европейской литературы. Анализ текстов осуществляется на основе типологического, сравнительно-сопоставительного, герменевтического подходов.

На примере произведения современных белорусских (включая русскоязычных) и англоязычных (преимущественно британских, но также североамериканских, австралийских) писателей в данной монографии:

- прослеживаются подходы к пониманию историчности литературного произведения, а также дефиниции, классификации существующих вариантов художественного представления прошлого;

- выделяются специфические тематические, композиционные, стилистические черты различных моделей репрезентации истории в современной прозе;

- выявляются инварианты и тематически-мотивные константы для различных моделей репрезентации прошлого в компаративном аспекте;

- формулируются причины актуализации исторического нарратива в процессах возрождения и сохранения исторической памяти и формирования национального самосознания;

- характеризуются универсальные и национальные, индивидуально-авторские подходы к художественному исследованию проблемы власти, идентичности, исторической памяти.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СПОСОБОВ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

С 60–70 х гг XX века начинается новый этап возрождения интереса к историческому нарративу в литературе (“a worldwide florescence of popular interest in the past”), что, по мнению И. Бергманн, Э. Джонстона, Д. Харлана стало не региональной, но общемировой тенденцией с пока еще не до конца объясненной этиологией [7, p. 109], [8, p. 187], [9, p. 1]. В Беларуси публикуются романы В. Короткевича «Дзікае паляванне караля Стаха» (1964), «Чорны замак Альшанскі» (1978), «Каласы пад сярпом тваім» (1979); Л. Дайнеко «Людзі і маланкі» (1978) «Запомнім сябе маладымі» (1981), «Меч князя Вячкі» (1985). В это же время написаны «Прадслава» (1971), «За морам Хвалынскім», «Чорная княгіня» (1989) О. Ипатовой, исторические эссе и очерки В. Орлова. Примерно в это же время в Британии. выходит «The French Lieutenant's Woman» Дж. Фаулза (1969). В 1981 и 80 гг. появляются «Имя розы» У. Эко и хроники иднийской независимости «Midnight's Children» С. Рушди – эпохальные книги, которые по мнению С. Кин, Дж. де Гру, Д. Уоллес вдохновили новый тип исторической прозы и привели к возрождению исторической прозы («a rejuvenation of the genre») [10, p. 161–162], [11, с. 171–173], [12, с. 1]. Т. Комаровская констатирует оживление исторической тематики в американской литературе в творчестве Т. Пинчона, Т. Бергера, К. Воннегута, Э. Доктороу, Дж. Хеллера, Дж. Хоукса и др. [13, с. 4], [14].

Уже в 1979 Р. Шольс (Scholes, R. 1979. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press) начинает книгу «Fabulation and Metafiction» утверждением о том, что неожиданно для критиков, *«самые значительные произведения последнего десятилетия все больше принимают, казалось бы, исчерпавшую себя форму исторического романа»*³. В 1999 г. Т. Джексон назвал историчность (the turn to history) определяющей чертой британской прозы трех предыдущих десятилетий [16, p. 172]. А. Байетт в эссе «On Histories and Stories» (2000) говорит о «неожиданном» расцвете (the sudden flowering) исторического романа в Британии [17, p. 9]. В 2009 году учреждена

³ It has happened while we were unaware. The major novels of the past decade or so have tended strongly to the apparently worn-out form of the historical novel' [15, p. 206]

специальная премия Вальтера Скотта в области исторической прозы, которая сразу вошла в число крупнейших премий Великобритании. В 2011 г. Перри Андерсон отметил, что жанр, который в середине XX века казался безнадежно устаревшим, достиг литературных вершин и стал популярнее, чем в эпоху своего расцвета в XIX в.; эту «возрожденческую мутацию» он связывал с влиянием постмодернизма, который привел к всеобъемлющему переориентированию на прошлое («the pervasive recasting of it around the past») литературы как таковой [18, p. 27]. Верность этого утверждения доказал Дж. Инглиш в 2016 г. В масштабном исследовании более 1700 англоязычных романов, написанных после 1980х гг., он пришел к выводу, что современная серьезная литература «ощутимо и пока что необратимо» сосредоточилась вокруг тематики исторического прошлого [19, p. 396]. А. Меншел констатировал, что «серьезная литература еще никогда не была более исторична, а историческая проза – более серьезна, чем сейчас»⁴. Таким образом, убежденность в доминировании исторического компонента в художественной литературе в целом (“historical turn”, «a remarkable recrudescence of the historical novel») стало аксиомой в современном англоязычном литературоведении [12, p.1].

Значительная часть победителей Пулитцеровской и Букеровской премией последних десятилетий принадлежит именно к категории исторической или историоцентричной прозы, начиная с «*The Siege of Krishnapur*» Дж. Фаррелла (1973), «*Rites of Passage*» У. Голдинга (1980) до «*Wolf Hall*» и «*Bring Up the Bodies*» Х. Мантел об эпохе Тюдоров (2009 и 2012 гг.), «*The Luminaries*» Э. Каттон о Новой Зеландии в 1866 (2013 г.), «*The Narrow Road to the Deep North*» Р. Флэнагана о дальневосточном фронте (2014), «*A Brief History of Seven Killings*» М. Джеймса об эпохе Боба Марли (2015), экспериментальный «*Lincoln in the Bardo*» Дж. Сондерса о семье президента Линкольна (2017), психологический «*Milkman*» А. Бернс об Ирландии 60-х (2018), семейная сага Б. Эваристо «*Girl, Woman, Other*» (2019), «*Shuggie Bain*» Д. Стюарта (2020). В 2021 году из 6 финалистов международной букеровской премии четверо – включая победителя – представляют художественное осмысление истории: «*A Passage North*» А. Арудпрагасамы (Шри Ланка, гражданская война), «*The Promise*» Д. Калгут (семейная сага), «*The Fortune Men*» Н. Мохамед (США, 50-е) «*Great Circle*» М. Шипстед

⁴ Literary fiction has never been more historical – nor historical fiction more literary – than at present [20].

(1950-современность), «*Un verdor terrible*» (открытия начала XX века) Б. Лабатута, «*Памяти памяти*» М. Степановой (полудокументальная книга о генеалогии ее семьи), «*La Guerre des pauvres*» Э. Вюйара, («крестьянская война» 1524–25 гг.) и «*Frère d'âme*» Д. Диопа о первой мировой войне. Бестселлерами являются исторические детективы и триллеры У. Эко, Д. Брауна, С. Кинга, Б. Акунина, в Беларуси – Л. Рублевской, М. Климовича, А. Глобуса, М. Адамчика, русскоязычных авторов А. Резановича, О. Тарасевич, О. Грейгъ, Е. Лесиной (Насуты), В. Казакова и др.

Отечественная литература развивается вполне в русле мировых тенденций. В ней представлено все разнообразие художественного осмысления исторического материала: эпические картины прошлого в произведениях В. Яковенко, Е. Ялугина, А. Лютых, Е. Зубовича, А. Литвина, О. Ипатовой, И. Саверченко, В. Чаропко, К. Тарасова, В. Гниломедова, А. Бутевича, Л. Дайнеко; альтернативные, фентезийные сюжеты и исторические расследования В. Мажилковского, П. Васюченко, Д. Лисовского, М. Латышкевич; постмодернистские эксперименты и фантастические антиутопии А. Наварича, С. Балохонова, М. Мартысевич, П. Северинца; интроспективные полудокументальные повествования В. Казько, В. Орлова, А. Северинец, А. Бахаревича. Вот только некоторые заметные исторические произведения, появившиеся за последние десятилетия: «*Пляц Волі*» А. Пашкевича (2001), «*Час чумы*» В. Орлова (2005), «*Літоўскі воўк*» А. Наварича (2005), «*Назаві сына Канстанцінам*» Л. Дайнеко (2008 г.), «*Нічыя*» А. Федоренко (2009), «*Папялішча*» Н. Статкевич (2011), «*Палігон*» А. Лазуткина (2014), «*1813*» В. Садовского (2017), серия романов о Прантише Вырвиче Л. Рублевской. К вопросам белорусской истории активно обращается самое молодое поколение писателей. К. Шталенкова издала первую часть историко-фантастической трилогии «*Адваротны бок люстра*» (2011) в шестнадцать лет. В 2018 году З. Камінская получила премию «Дебют» за книгу «*Русалкі клічуць*», посвященную художнице Алене Киш. Ведущую роль играет история в антиутопии А. Длатовской «*Ген зямлі*» (2018). М. Кутузов получил приз международной премии Еврокон-2018 в номинации «Крызаліс» с историческим фентези «*Князь-ваўкалак*».

Более того – а это не так часто случается – исторические произведения стали феноменом и в популярной культуре, начиная с успеха *Memoirs of a Geisha* (А. Голден, 1997), *Girl with a Pearl Earring* (Т. Шевалье, 1999), *The Amazing Adventures of Cavalier & Clay* о Нью

Йорке 30-х годов⁵ (М. Шейбон, 2000), до ставших классикой жанра многотомных циклов и батальных полотен П. О'Брайана⁶, К. Фоллета, К. Сансома, Б. Корнуэлла («Sharpe stories» и «Saxon Stories»). Книга «*All the Light We Cannot See*» Э. Дорр о второй мировой войне 95 недель держалась в списке бестселлеров 2016 г. по версии The New York Times, а экранизация 2015 г романа «*The Revenant*» М. Панке (Миссури, 1823, публ. 2002г.) получила Золотой глобус и рекордные 14 премий Оскар. Бестселлерами являются параллельные романы, исторические детективы и триллеры Д. Брауна, С. Кинга, Б. Акунина, в Беларуси – Л. Рублевской, М. Климовича, А. Глобуса, М. Адамчика, русскоязычных авторов А. Резановича, О. Тарасевич, О. Грейгъ, Е. Насуты (Лесиной) и др. Популярность набирают исторические комиксы и графические романы. «Класічны гістарычны раман» роман Е. Зубовича «*Беларускі палкоўнік*» был выбран читателями книгой года 2019 (премия ПЭН-центра).

1.1 Проблема литературного историзма в современной прозе

Способы художественного отображения истории неоднократно становилась предметом литературоведческого интереса. Г. Лукач в хрестоматийной работе «Исторический роман» (1937г.), проследил генетическую связь между текстами В. Скотта и величайшими произведениями европейской литературы XIX в. Основы изучения стилистики и поэтики исторической прозы заложены в трудах М. Бахтина, Д. Лихачева, П. Рикера, В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского, Ю. Тынянова, Ю. М. Лотмана, С. И. Кормилова, Г. В. Макаровской, Д. Бугаева, Н. Д. Тamarченко и др. Эволюция исторического нарратива в англоязычной прозе последних десятилетий представлена в работах Л. Хатчеон, Х. Уайта, Р. Максвелла, Э. Уэсселинг, Д. Уоллес, Б. Хамнетт, Х. Хьюс, Дж. де Гру, М. Вотье, А. Нюннинга, Х. Дэлли, С. Брэнтли, Б. Энглера, К. Мюллера. В современном белорусском литературоведении значительный вклад в изучение вопроса внесли П. Васюченко, А. Воробей, В. Гниломедов, А. Гугнин, И. Доморад, О. Дорогокупец, В. Коваленко, Т. Комаровская, А. Мальдис, Н. Микулич, А. Новосельцева, Л. И. Прашкович, Л. Синькова,

⁵ Пулитцеровская премия 2001

⁶ Номинация на Букеровскую премию 1970 г., экранизация 2003 г. Получила 10 премий Оскар

М. Тычина, И. Чарота, О. Шинкоренко. Отдельные аспекты темы рассматриваются в публикациях О. Безлепкиной («Авантюризация гисторыі», «Эвалюцыя гістарычнай прозы ў беларускай літаратуры»), Н. Лысовой («Гістарычная проза Людмілы Рублеўскай: да характарыстыкі жанру»), Д. Мартиновича («Перыядызацыя бларускай гістарычнай літаратуры»), И. Шевляковой-Борзенко (статьи «Сутарэнні Альбарутэніі: рэміфалагізацыя беларушчыны ў «гісторыяцэнірычных» раманах Л. Рублеўскай», «Канцэпт між-быцця ў «гісторыяцэнтрычнай» беларускай прозе першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя і др.). В представленных работах анализируется периодизация отечественной исторической прозы (Л. Прашкович) и предлагается ее типология (А. Новосельцева), раскрываются национальные особенности стиля и проблематики (в том числе идейная и художественная преемственность в эволюции национального исторического романа) в свете нациотворческих устремлений новейшей белорусской литературы [21; 22].

Регулярно появляются работы, направленные на создание классификации исторических произведений, которая осуществляется на основе:

– *темы и проблематики*: (философский, социальный и др. исторический роман),

– *характера конфликта, степени достоверности персонажей* (субъективно-творческий объективно-творческий разновидности у А. Новосельцевой, противопоставление исторического романа и романа об историческом прошлом у Бешуковой и Жачемуковой и др.) [22, с. 6], [23, с 12];

– *соотношения фактов и вымысла* (историко-документальный, историко-биографический, объективно-эпический, условно-исторический типы Т. Е. Комаровской, документальный, реалистический, ревизионистский, метаисторический, параисторический, фактологический⁷ и историографический романы, ухроническое фентези, по А. Нюннингу, Э. Элиас и др.) [24, р. x], [25, р. 282].

Детальный обзор существующих классификаций представлен в работе И. В. Парсюкевич «Художественное своеобразие исторических романов Томаса Кенилли» (БГУ, 2013), где анализируются подходы преимущественно российских исследователей Н. Знаменской, Ю. Андреева, И. Горского, Б. Реизова, Г. Макаровской, С. Петрова, А. Баканова, В. Кожина и др [26]. Несмотря на значительный корпус литературоведческих работ, их анализ показывает отсутствие единодушия среди специалистов практически по всем важнейшим вопросам литературных

⁷ factfiction

репрезентаций истории, включая типологию, генезис, жанровые границы и стилистические признаки подобных произведений. Англоязычные исследователи используют термины «исторический роман», «историческая проза» в отношении широкого круга разнородных и очень отличных друг от друга текстов, нередко включая в данную категорию любое произведение, затрагивающее тему национального прошлого.

Современные литературоведы Д. Кауорт, С. Далтон относят к историческому роману любую прозу, в котором сама идея истории (выдающейся личности, известного события) играет центральную роль, и мировоззрение (характер) определенной эпохи манифестируется в героях и сюжете, то есть (по определению Т. Комаровской, И. Скоропановой), в которой история является «действующим лицом» [27, р. 28]. [28]. О. Шинкоренко, Т. Комаровская⁸ считают при этом обязательным «асвятленне сувязі паміж мінулым і сучасным як гістарычнай пераемнасці», что позволит показать «чалавека ў віхурах яе, у паўсядзённых сутыкненнях з праблемамі свайго часу» [29, с. 98]. Подобный подход был теоретически обоснован Г. Лукачем в 1937 г. Главным признаком жанра философ полагал отражение в произведении трагического столкновения новых и устаревших общественных формаций (то, что Э. Блох впоследствии назовет *Ungleichzeitigkeit*, асинхронность или временное неравенство) [30, р. 49]. Отличие исторического романа от романа вообще будет заключаться лишь в хронологическом аспекте произведения, который сам по себе субъективен и относителен. Можно вспомнить утверждение Дж. Лукача, что в широком смысле слова каждый роман - исторический⁹.

Русскоязычные исследователи – М. Жачемукова, Ф. Б. Бешукова, А. Сегень наоборот, допускают термин «исторический» только для очень ограниченного круга текстов, где излагаются правдивые факты и события прошлого, и действуют реальные исторические фигуры¹⁰ [23, с. 12–13], [32]. При этом М. Жачемукова исключает из разряда ис-

⁸ Подлинным героем исторического романа является история, исторический процесс, историческое событие; стремление писателя выявить движущие пружины и смысл совершающегося исторического действия (через судьбы людей, принимающих в них участие) [13, с.13].

⁹ Поэтому ни глубочайшие проблемы художественного претворения действительности, ни исторические закономерности развития жанра не допускают обособления исторического романа в собственном смысле слова от судьбы романа в целом [31].

¹⁰ Для сравнения, Г. Лукач и его последователи (Р. Тремейн и др.) наоборот считали, что протагонист должен быть вымышленным героем, типичным представителем эпохи, который действует на узнаваемом историческом фоне.

торических даже типичные со времен В. Скотта романы, где на фоне исторических событий действуют вымышленные герои. Для иных произведений исследователи предлагают термины *роман на исторический сюжет/ роман об историческом прошлом*¹¹. В некоторых (в т.ч. англоязычных) статьях можно встретить обобщающие определения «историзированная» либо «историоцентричная» проза для любых текстов, в которых актуализируется исторический компонент [34]. [35], [36, с. 54–53]. Выделим наиболее значимые **критерии историзма** литературного произведения.

Критерии реалистичности и фактологической достоверности

Ряд исследователей исключают произведения с фантастическими допущениями из категории исторических. Л. Кременцов обозначает их как «параболические сочинения, обращенные к вечным вопросам, конкретизированным историей» [37, с. 87]. В. Я. Малкина, Е. Самарова, Т. Бреева, Т. Сорокина, используют термины «философский роман-притча», авантюрно-философский либо «историсофский» роман (последний термин охватывает широкий круг текстов, исследующий метафизику истории в целом) [38, с. 145–147], [39, с. 5–6]. В то же время отступление от принципов миметического реализма, укорененность сюжетов в фольклорном материале отмечается как отличительная национальная черта исторических произведений белорусских, шотландских и ирландских авторов (А. Новосельцева, Л. Прашкович, К. Норрис, К. Крейг и др.) [40, с. 9] [22, с. 6]. Поэтому О. Шинкоренко полагает достаточным требованием сосредоточенность автора на исследование взаимодействия личности и исторических обстоятельств, пусть бы оно даже принимало аллегорические отвлеченные формы, как видно из ее анализа повестей и рассказов В. Орлова: «у апавяданнях «Пішу вам у Масковію», «Маналог святога Пётры»: «Ён [У. Арлоў] актыўна нагружае сюжэт снамі-мроямі, выключнымі здарэннямі [41]. Среди российских исследователей подобной позиции придерживается В. Голман¹², В. Оскоцкий, В. Баранов. Последний допускает в историческом романе фантастику, гротеск и обращение к фольклорным формам, «Любой прием возможен лишь в том случае, если он отвечает принципу историзма и работает на него» [43; 44].

¹¹ Обзор различных точек зрения советских и российских исследователей на критерии жанра исторического романа представлен, например, в статье Юриной В. И. «Жанрообразующие признаки исторического романа» [33].

¹² Очевидно, можно говорить о сходстве фантастики и исторической прозы как видов художественного творчества, в основе которых лежит принцип создания модели мира, отличающегося от реальности [42].

Англоязычные исследователи нередко включают в категорию исторического романа произведения не только с вымышленными героями, но значительной долей фантастических элементов и крайне экспериментальной формой. Британская организация Historical Novel Society относит к данной категории альтернативную историю («Fatherland» Р. Харриса), псевдо-историю («Island of the Day Before» У. Эко), путешествия во времени и романы с фантастическими допущениями (романы К. Воннегута, «King Arthur Trilogy» Б. Корнуэлла), романы с несколькими временными линиями (т.н. «параллельные романы», romances of the archive) [45]. По мнению Х. Дэлли, именно строгая приверженность «наивному подражательству действительности» (реализму) привела к оскудению эпистемологического потенциала жанра; аллегория (притчевость) – вовсе не уход от действительности, но самый реалистичный вид повествования из возможных, так как открывает человеку универсальные законы социо-экономических, психологических механизмов развития человечества¹³. С. Рушди фантастические допущения (fantasy) называет концентрированными образами реальности, «I now think of it as a method of producing intensified images of reality — images which have their roots in observable, verifiable fact» [47, p. 43].

Реалистичность современной репрезентации истории зачастую – это правдивость притчи¹⁴, что особенно характерно для кризисных эпох и обществ, «чудовищные времена нуждаются в литературных чудовищах» (monsters may be required in books, to reflect our monstrous age), в то время как в периоды стабильности и благополучия люди вполне удовлетворяются видимой материалистической стороной бытия и иллюзией полного контроля над миром [49, p. 274]. Этим можно объяснить склонность к фантастическим допущениям в (исторических) произведениях белорусских, шотландских авторов. Исследователи ирландской литературы пишут о «провале» классического реализма в национальной литературе [50, p.21], [51, p. 44], [52 p.4]. Ирландец Б. Стокер, герой романа «Shadow play» (и автор «Дракулы»), не способен писать реалистическую прозу как того требует редактор, но только «ghost stories», ибо, по его мнению, только они могут отразить реалии его страны¹⁵. Данная

¹³ *allegory is not a type of anti-mimetic deconstruction but rather realist representation par excellence* [46, p. viii, x, 3].

¹⁴ *We can certainly never articulate the truth in some 'pure', unmediated way* [48, p. 147]

¹⁵ Sometimes he wonders why the flames of suffering and struggle contained in these documents don't fan themselves into his stories, but for some reason they never do [53, p. 87].

группа писателей и исследователей стоит на позиции К. Льюиса о том, что реалистичность содержания не обязана подразумевать реалистичность презентации. Британский теолог Дж. Г. Ньюман, а, вслед за ним, современный исследователь Дж. Линдси объясняют усиление роли литературы и масс медиа в качестве инструмента общественного влияния именно вакуумом, который оставило богословие, и поэтому его роль берут на себя социология, психология, естествознание и, конечно же, литература, что подразумевает обращение к метафизике¹⁶. По утверждению М. Атвуд, в англоязычной литературе со времен «Потерянного рая» нереалистическая литература стала прибежищем теологического дискурса, а в XX в. инопланетяне заняли место ангелов [55]. К. Томпсон называет фантастику последней великой литературой идей¹⁷. Б. Макхейл в русле этой тенденции характеризует фантастику как чисто онтологический жанр, подобно тому, как детектив является жанром чисто эпистемологическим¹⁸. Ф. Джеймисон считал фантастические жанры всего лишь символической формой осмысления истории, а Дж. де Гру называет научную фантастику и историческую прозу смежными жанрами, так как они оба стремятся погрузить читателя в чуждый неизвестный мир¹⁹ [58, pp. 36, 375] Эту близость использует, например, А. Мур в романе «Jerusalem» (2016), в котором на равных сосуществует историческая реальность викторианского Лондона и Властелина колец. Сюжет «Baroque Cycle» Н. Стивенсона, хотя и перенесен в вымышленную реальность, является художественной обработкой биографий реальных исторических личностей (среди которых Джон Локк и Уильям Пенн), а также легенды о соперничестве Ньютона и Лейбница. В данном случае альтернативный мир – лишь среда для моделирования и осмысления определенных исторических условий и обстоятельств. Учитывая явный уклон исторической прозы конца XX-начала XXI вв. именно в вопросы метафизики истории, гибриди-

¹⁶ that large and influential body which goes by the name of Liberal or Latitudinarian; and how, where it prevails, it is as unreasonable of course to demand for Religion a chair in a University, as to demand one for fine feeling, sense of honour, patriotism, gratitude, maternal affection, or good companionship [54, p. 28]

¹⁷ if you want to read books that tackle profound philosophical questions, then the best – and perhaps only – place to turn these days is sci-fi. Science fiction is the last great literature of ideas.” [56]

¹⁸ it is the ontological genre par excellence (as the detective story is the epistemological genre par excellence) [57, p. 9, 16].

¹⁹ In this a cognate genre is science fiction, which involves a conscious interaction with a clearly unfamiliar set of landscapes, technologies and circumstances [1, p.4]

зация данных жанров, особенно усиление фантастической и детективной составляющей в историоцентричных произведениях представляется закономерным. Э. Уэсселинг в работе «Post-modernist innovations of the historical novel» (1991) выделяет единую категорию «Fiction historical and scientific», где с позиций исторической репрезентации анализирует утопический/ ухронический модусы и ностальгическую фантастику [59, pp. 93-115]. А. Лобин относит к формам художественного воплощения истории антиутопии, так как «концепция истории включает еще один элемент – образ будущего, который также влияет на оценку и настоящего, и прошедшего», ибо любое планирование всегда исходит из прошлого опыта и опирается на уже заложенное ранее основание [60, с.7].

Критерий документальности

Противоположностью отстраненно-философскому притчевому осмыслению истории являются тексты, в которых элемент художественности значительно ослаблен в угоду фактологической составляющей. Подобные романы представляют собой отдельный, все более расширяющийся сегмент квази-мемуарной или полудокументальной прозы с элементами автобиографии, эссе, но позиционирующейся при этом как художественное произведение. Они составляют значительный процент номинантов на Букеровскую и иные премии. Это упомянутый «Shuggie Bain» Д. Стюарта, «This Mournable Body» Ц. Дангарембы (2018), «Girl in White Cotton» А. Доши (2019), «Памяти памяти. Романс²⁰» М. Степановой (2021) о семейных корнях автора. В Беларуси подобные характеристики отличают творчество А. Аркуша, В. Казько, Ю. Станкевича. Внимание разнообразных белорусских премий (Гедройца 2020, премия Ф. Богусевича 2020, Книга года) привлекало (авто)биографическое и художественно-публицистическое творчество А. Бахаревича, С. Обломейко, Е. Конева, стиль которых отличает публицистичность, изобилие фактов на фоне слабости сюжетной коллизии. Неоднократно ставился вопрос, насколько целесообразно относить подобные работы в категорию художественной литературы: «*Незразумела інішае: чаму навукова-папулярная работа (безумоўна, таленавітая і актуальная да болю), намінуецца на прэмію за мастацкую літаратуру*» [61]. Когда В. Д. Оскоцкий включил в свою классификацию исторического романа *психоаналитический роман-жизнеописание* и *роман-эссе* (очерко-

²⁰ Особые коннотации термина *romance* в отношении исторической прозы рассматриваются в следующем разделе

вый роман у И. Варфоломеева), В. Баранов не без основания критиковал такие гибридные термины как литературоведческие оксюмороны наподобие «строевой колыбельной» [43]. Тем не менее, можно констатировать, что в последние годы книга, которая «*занадта маляўнічая, каб быць гістарычнай манаграфіяй, і занадта стрыманая ў аўтаравай фантазіі, каб быць літаратурным творам*», тем не менее, все чаще позиционируется как историческая проза.

Критерий хронологических рамок

Гораздо более жестким и устоявшимся критерием определения историчности является хронологическая отнесенность сюжета. Здесь мнения разнятся опять же категорически. Для жюри премии В. Скотта требуется, чтобы описываемые события лежали за пределами личного опыта автора. Это та сама дистанция в 60 лет, которую определил Скотт в своем романе «Уэверли, или Шестьдесят лет назад»²¹. Литературные словари и справочники сокращают этот срок до 50 или 40 лет, но требуют, чтобы автор не был непосредственным участником событий. Л. Адамсон в предисловии к энциклопедической работе «World historical fiction: An annotated guide to novels for adults and Young Adults» называет общепринятой временную разницу в 25 лет. Однако далее отмечает, что любые жесткие рамки в современных условиях будут неприменимы²² (I no longer think it viable), главное, чтобы описывались незнакомые читателю обстоятельства [63, p. xi]. Портал Goodreads уже классифицирует как историческую прозу произведения, действие которых происходит в начале 90-х годов XX века [64].

Дискуссии о природе и границах литературного историзма ведутся не впервые. В книге «The Historical Novel: Types and Definitions», 1929 г. Дж. Нилд приводит авторитетные мнения за причисление произведений с автобиографической основой (в частности, об опыте Первой мировой войны) к разряду исторической прозы на основе ощущения представленных событий как завершенных, занявших свое место в истории²³. На этом основании к категории исторических отнесен, например, роман Э. М. Ремарка «Im Westen Nichts Neues», написанный лишь 10 лет спустя после войны. Подобную логику продолжа-

²¹ Waverley; or 'Tis Sixty Years Since, 1814

²² Подобную точку зрения теоретически обосновывает Т. Е. Комаровская в своей монографии «Проблемы поэтики исторического романа США XX века».

²³ any list of historical fiction now put forward, ought to include books reflecting the period 1914–1918, seeing that such period is “one of the most memorable in the world's history [65, pp. 209-213].

ет А. Мэншелл, который относит к историческим массу т.н. “recent historical fiction», произведений, где речь идет о сравнительно недавних катастрофах, кардинально повлиявших на развитие общества (романы о террористических атаках 9/11, урагане Катрина, войне в Ираке) на том основании, что именно различные катаклизмы позволяет писателю, критику, историку и читателю отмечать течение исторического времени (*produce the post-ness*)²⁴. Подобную точку зрения поддерживают Дж. Инглиш и Э. Руссело, которая также выделяет в отдельную категорию «recent historical novel» [12, p. 5].

При атрибуции современных произведений стоит учитывать многократно увеличившийся со времен В. Скотта темп общественной жизни. Например, в нашем сознании четыре последних десятилетия XX века стали практически отдельными эпохами с четко обозначенным мировоззрением, нормами поведения, системой ценностей, стилем одежды или музыки. Соответственно, было бы необоснованно применять рамки, установленные в начале XIX века, к социуму начала века XXI. Более взвешенным и обоснованным представляется подход Т. Комаровской и О. Шинкоренко, когда за историю принимается не формально обозначенный период, но состояние завершенности неких политических, культурных, экономических процессов как маркера смены общественной парадигмы, то есть системы представлений об общественном устройстве и предпочтительном направлении его развития [13, с. 12–13]. Однако данный вопрос до сих пор остается дискуссионным, поэтому в публикациях в отношении подобных текстов часто используются осторожные определения «основанный на историческом материале» или «описывающий современную историю». Российская исследовательница Е. Сафронова, признавая, что некоторые недавние события в нашем сознании воспринимаются уже не как часть настоящего, предлагает именовать такие произведения «романы о пережитом» и отличать от собственно «исторических» [67].

Критерий конвенциональности

Наибольшую сложность вызывает типологизация и систематизация произведений, которые активно переосмысливают концепции истории и при этом имеют выраженную экспериментальную стилистику. Л. Хатчеон в конце 80-х ввела для них термин «*историографическая метапроза*»²⁵ [68, p. 3]. Современное возрождение и распространение

²⁴ Cataclysm is what allows the novelist, critic, historian, and reader to mark the passage of historical time [66]

²⁵ Отечественные исследователи И. С. Скоропанова, И. Шевлякова-Борзенко и большинство российских литературоведов предпочитают термин 'постмодернистский исторический роман' или просто 'постмодернистский роман'

исторической проблематики англоязычные исследователи связывают именно с постмодернистским переосмыслением жанра. Это «Waterland» Г. Свифта (1983), «Flaubert's Parrot» Дж. Барнса (1984), «A Maggot» Дж. Фаулза (1985), «Hawksmoor» (1985) и Chatterton (1987) П. Акройда, «Blind Assassin», «Alias Grace» и «The Penelopiad» М. Атвуд, а также творчество У. Эко, А. Картер, Э. Берджесса, Гр. Грина, Д. Лессинг, А. Мердок, Дж. ле Карре и многих других. В подобных произведениях цельное представление о сути и историческом развитии страны распадается на множество версий и вариантов, из которых каждое общество может выбрать наиболее подходящий. Говоря о прошлом голосами людей, которые ранее были исключены из национального нарратива (женщин, эмигрантов, представителей этнических и сексуальных меньшинств), историографическая метапроза подчеркивает его расистский, классовый, женоненавистнический характер²⁶

Однако, как это случилось с другими терминами, каждый последующий исследователь придавал понятию постмодернистского исторического романа собственную интерпретацию.

историографическая метапроза»:

– Для Л. Хатчеон основной признак этой разновидности прозы – **тип героя**, который должен принадлежать к маргинальным, угнетенным слоям общества²⁷, а автор, обращаясь к истории, одновременно должен *отрицать* ее правдивость и познаваемость.

– М. Сканлан в отношении тех же произведений предпочитает говорить о «**скептическом историческом романе**» [‘open, skeptical form’ of historical representation [70, p. 7].

– Для А. Элиас важна **стилистика** произведения, которое должно быть основана на смешении истории, мифологии, легенд, преданий и авторской фантазии, подобно «Slaughterhouse-Five» К. Воннегута или «Mason & Dixon» Т. Пинчона. Под вопрос ставится ценность Просвещения и западного рационализма, а также актуализируется проблема возвышенного – the sublime²⁸. Вследствие этого

²⁶ points to how the United States’ history of racism, colonialism, and misogyny conflicts mightily with its own sanitized national mythology and its founding principles of democratic liberalism [24, p. 225].

²⁷ the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history [69, c. 114]

²⁸ the metahistorical romance reverses the dominant focus of the classic historical romance genre from history to romance, and that it does so because, like the postmodernist historiography and postmodernist philosophy of its own time, it turns from belief in empirical history to a reconsideration of the historical sublime [24, p. xi].

historical novel превращается в *metahistorical romance*²⁹, который ищет пути опровержения привычной логики «колонизаторской европейской культуры».

– Для П. Во главное – приставка «**мета**», то есть текст постоянно должен привлекать внимание к своей *искусственности* и субъективности, ставя под сомнение понимание *реальности и истинности любого познания* [71, p. 2].

– Э. Руссело, Б. Мак в работе *Historiographic Metafiction in North America: A Comparative Approach* (2019) акцентируют **идеологическую** сторону данного типа прозы, который открыл возможность *разрушить идею единой национальной истории* и написать «свою собственную» Америку, Британию, Канаду [72, p. 175], [73, p. 8].

– А. Нюннинг разграничивает *ревизионистский роман, метасторический роман* и *историографическую метапрозу*. Последняя должна быть посвящена исследованию теоретических вопросов историографии художественными средствами [74, p. 284].

– М. Кольке (Kohlke) предлагает термин «**новый метареализм**», призванный вернуть табуированные темы и фигуры, вытесненные из официальной истории [75, p. 156].

При этом ряд постмодернистских по своей концепции и идее произведений внешне имитируют более привычную форму реалистического исторического романа. Для них Э. Руссело вводит термин «**неоисторический**» (**новоисторический**) роман. Это критические, ревизионистские по своей сути произведения, но без характерных для ранней историографической метапрозы радикальных экспериментов с хронологией сюжета и композицией. Характерной особенностью этой группы текстов является очень поверхностное обращение с историей, которая выступает не более чем удобной оболочкой для трансляции современных идеологем. Политическая повестка современности проецируется на прошлое (презентизм), сосредотачиваясь на гендерном и расовом неравенстве, проблеме сексуальной свободы. В данную группу относятся романы С. Уотерс, Ж. Уинтерсон, Т. Шевалье, М. Кокса, Дж. Харвуда, а также произведения, подобные «*Pride and Prejudice and Zombies*» С. Грэма-Смита. В отношении текстов, подобных творчеству С. Уотерс, М. П. Ив предлагает использовать термин '*taxonomographic metafiction*' (*таксономическая метапроза*), то есть проза о прозе, посвященной жанровым условностям (*the study/construction of genre/taxonomy*) [76, pp. 163, 164].

²⁹ Принятый перевод «приключенческий роман» является сильным упрощением понятия *romance*

Внешняя конвенциональность композиции, маскировка под массовый приключенческий или любовный роман, как отмечает Э. Руссело, лишь усиливает *ревизионистский потенциал* такого произведения, так как деконструкция истории производится незаметно, изнутри привычной формы (“potential for subversion is carried out in implicit ways”) и поэтому не осмысливается читателем критично [12, p.5]. Признавая эффективность данной стратегии на фоне невероятного успеха «инклюзивных» экранизаций, как более точный, а профессор истории Кембриджского университета Д. Старки опасается, что скоро вырастет поколение британцев, уверенных, что в XIX веке «у нас была чернокожая королева» [77]. Именно в силу более успешной мимикрии под массовую историческую беллетристику, термин «нео/ново-исторический» вызывает больше всего разночтений. Читатели, книжные магазины и издательства, а также ряд исследователей, не вдаваясь в тонкости постмодернистских игр в аутентичность, данным понятием стали обозначать любой исторический роман, имитирующий стилистику определенной эпохи. Так возникли нео-Викторианский, нео-Тюдоровский романы, neo-slave narrative, neo-Georgian’, ‘neo-Forties’ novel и др.

Отдельные литературоведы³⁰ нео-историческими называют тексты, где представлено возвращение к традиционным ценностям на фоне отвержения современных (reclamation of traditional values) [12, p. 5] [78, p. 15]. Такой новоисторический роман превращает прошлое в средство эскейпизма (в понимании Дж. Толкина), то есть является полной противоположностью того, как подобные произведения определяет Э. Руссело и Э. Уэсселинг, которые видят задачей настоящей нео-исторической прозы искоренение ностальгии по прошедшим эпохам³¹. Поэтому можно встретить как восхваление нео-исторических текстов за тонкую иронию над верой в объективное историческое знание, так и их резкую критику за «фальшивый реализм» (*this new type of faux historical realism*), «потакание исторической ностальгии» и приукрашивание империалистического прошлого [79]. Э. Руссело не разграничивает идеологически «постмо-

³⁰ К. Гутлибен, «Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel», 2001; А. Хайлман, М. Левелин, «Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009»; К. Бонджи, «Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle», 1991.

³¹ As a result, the ‘falseness’ of nostalgia is turned into a mode of critique of nostalgia itself in the neo-historical novel; In this respect, the neo-historical novel reveals the misguided, even self-deluded, nature of these nostalgic returns to the past [59, p. 336].

дернистский» и «традиционный» нео-исторический роман, лишь указывает на нежелательный риск перерождения первого типа во второй вследствие различных факторов³². Единственное, в чем сходятся исследователи – это необходимость для данного подвида исторической прозы видимости исторической правдоподобности, так как именно это отличает его от более явного ревизионизма историографической метапрозы. Однако в оценке глубины мимикрии исследователи опять же противоречат друг другу. К. Митчелл утверждает, что историчность такого произведения исключительно поверхностна (only ever aims at conveying a surface image of the real; ‘superficial detail’), то есть состоит в создании антуража эпохи (то, что мы видим, например, в белорусских исторических детективах 90-х или произведениях Л. Рублевской) [80, p. 3]. Э. Руссело допускает более сложное и многомерное восприятие описываемой эпохи, но при этом считает, что в таком случае автор, скорее всего, не сможет остаться верен постмодернистской мировоззренческой парадигме, основой которой является неприкрытое проецирование современного способа мышления и шкалы ценностей на прошлые события [12, p. 5]. При этом стоит учесть, что Л. Хатcheon в принципе отрицала принадлежность историографической метапрозы к историческому роману именно на основании того, что истинный историзм несовместим с постмодернистским мировоззрением³³.

В результате терминологическая непоследовательность наблюдается и в работах, анализирующих конкретные тексты. К ново-историческому типу принято, например, относить «The Thousand Autumns of Jacob de Zoet» (2010) Д. Митчелла [81], [79], [82]. При этом писатель не разоблачает ужасы колониализма, а наоборот, глорифицирует крайне стереотипный образ древней Японии, которая скрывает недоступную европейцам мудрость Востока³⁴. Новаторскими нельзя назвать вполне узнаваемые клише готического романа: изоляцию беспомощной героини-сироты и образ преступного монаха. Фигурирует черная магия на крови невинных младенцев, есть изображенная с мелодраматической серьезностью несчастная влюбленность

³² neo-historical’ fiction, runs the risk of pandering to the nostalgic desires of contemporary culture, apparently offering an easy escape into a refashioned past, away from the realities of an increasingly complex present» [79], [12, p. 5]

³³ All of these are popular and familiar novels whose metafictional self-reflexivity (and intertextuality) renders their implicit claims to historical veracity somewhat problematic, to say the least [68, p.3].

³⁴ Пример ориентализма в определении Э. Саида [83, p. [xxiii, 1].

иностранного купца в местную красавицу, словно автор решил собрать все самые одиозные готические тропы в одном произведении и представить их в максимально экзотической обертке даже не средневековой Италии (как было принято в XVIII в.), а феодальной Японии. В тексте нет и намека на игровой подход к реальности и историческим фактам, нет ироничного доведения до абсурда жанровых условностей, и объективно произведение является современным примером традиционного исторического романа с элементами готического, однако все это не влияет на отнесение его литературоведами именно к категории постмодернистской прозы.

1.2 Проблема типологии художественных форм представления истории

Классификация различных способов репрезентации истории затруднена характерным для современных произведений жанровым эклектизмом и гибридизацией. Поэтому Ж.-М. Ганто и С. Онега, анализируя одни и те же тексты П. Баркер, А. Байетт, А. Картер, относит их к категории *historical romance*³⁵; Д. Уоллес – к современной разновидности готического романа; Дж. Лэнгдон – к магическому реализму, Д. Шиллер – к нео- (ретро, пост-) викторианской разновидности постмодернистской прозы или к пост-реалистическому роману, а М. Боккарди объединяет их всех под общим термином «современный исторический роман», считая поиск иных наименований неоправданным [85, р. 538], [86, р. 22], [87, р. 9]. Подобную ситуацию можно видеть и в диссертациях, посвященных исследованию творчества современных российских авторов (В. Шарова, Д. Балашова и др.).

Исследователи не всегда выдерживают логику предложенной типологии, смешивая различные основания классификации произведений. Например, А. Баканов соединяет тематический и фактологический принципы³⁶ [88, с. 25]. То же самое делает И. Бергманн в книге «The Nineteenth Century Revis(it)ed» (2020 г.) [27]. Анализируя формы репрезентации истории в литературе, она выделяет историческую биографическую прозу (*historical bio-fiction*), произведения с несколькими временными планами (“*multi-time-level historical novel*”), детективную исто-

³⁵ Подкатегориями которого названы готический и приключенческий варианты [84, р. 19].

³⁶ Например, соседствуют социальный, документальный и фольклорный типы

рическую прозу (historical crime fiction), переосмысление классических сюжетов (reanimated classics), исторический документальный роман (the historical non-fiction novel), исторический роман с магическим / фантастическим элементом (historical novel with a magic twist) и альтернативную историю [9, p. 37, 59, 77, 103, 131]. Белорусские издатели (и критики) произведения о Великой отечественной войне или о деревне 30-х годов склонны выделять в отдельную группу военной и т.н. «вясковай» прозы, и их авторов в своих обзорах исторической прозы не упоминают. Случается, что исследователь предлагает не литературоведческое определение, а интуитивно-эмоциональную реакцию на произведение (роман-спазм, квазиистория, параистория, роман-симулякр, роман-эхо, постантиутопия, эсхатологический роман, апокриф, абсурдистский роман, роман-фантазмагория на стыке реалистической прозы и постмодернизма), [89, с. 87], [90]. У белорусских, российских и украинских исследователей (Д. Пешорда) принято собственное понимание англоязычных терминов (подробно описано в монографии Новиковой В. Г. «Британский социальный роман в эпоху постмодернизма»). Поэтому новоисторический роман в понимании одного исследователя не равен ему же у другого. И. Шевлякова-Борзенко, анализируя произведения Л. Рублевской относит их к новоисторическому жанру на основе того, что они «адпрэчваюць манументалісцкую канцэпцыю гісторыі, ахвотна выкарыстоўваюць прыёмы з рэпертуару постмадэрнісцкай прозы», но при этом опираются на твердую, «трансисторическую» систему ценностей [91]. Если Э. Руссело, Э. Уэсселинг новоисторической прозой называют постмодернизм, маскирующийся под традицию для ее более эффективной деструкции, то белорусская исследовательница видит подобный тип как промежуточный вариант между классическим и постмодернистским историческим романом.

Стоит учитывать роль, которую при обозначении текста как традиционного, постмодернистского, нео-исторического играет маркетинг, вопрос престижа, а также стремление обозначить уникальность авторского стиля, который не должен вписаться в заранее определенную категорию. Если в Беларуси историческая проза всегда считалась одним из самых важных литературных направлений, в литературоведческих школах других стран, в частности, в трудах британских, американских и российских исследователей, принадлежность к данной категории автоматически выводило произведение из принадлежности к «настоящему» или высокому искусству. Начиная с Г. Лукача, многие великие произведения XIX в., включая «Войну и мир», рассматривались как исторический роман, соответ-

ствующий всем самым строгим критериям жанра: взаимосвязи характеров и социо-политических обстоятельств, воссоздания нравов эпохи, хронологической отнесенности и др. В то же время такое определение как англо-, так и русскоязычными исследователями может быть воспринято как оскорбительное для писателя, чье творчество выше жанровых рамок. А. Сегень утверждает: «'исторический роман' – это нечто менее художественное, чем 'роман на исторический сюжет'» [32]. В его прочтении, «исторический роман» – уничижительное определение, не подобающее для описания такой высокохудожественной литературы, как «Капитанская дочка», «Угрюм-река» или творчество Л. Толстого.

Русские писатели В. Шаров, Е. Водолазкин, П. Алексеев отрицают принадлежность своих произведений к исторической прозе: «Я в принципе не люблю историческую прозу»; «Это, точно, не историческая проза, по-моему, и писать, и читать ее не интересно. И это, безусловно, не альтернативная история» [92, с. 191]. «Это романы-притчи. Притча, расписанная метафора, позволяющая понять многое из того, что в стране было и есть, то, что не на поверхности, подосновы взаимоотношений людей» [92, с. 191]. Критики их произведения анализируют именно как художественную репрезентацию национальной истории, хотя и избегают спорного определения «исторический», предпочитая «постмодернистский», «квази»- или «псевдо-исторический» (работы И. В. Ащеуловой, И. С. Скоропановой). [93, с. 42–49.], [94]. Как альтернативно-, психологически-, философско-исторические они описываются в ряде диссертаций (подробный анализ представлен в работах и докторской диссертации Т. Бреевой).

На протяжении большей части XX столетия в Британии ситуация была примерно идентичной. И. Хёрст в своей работе «The Historical Novel» подчеркивает, что исторические произведения даже таких признанных мастеров, как У. Теккерей («Henry Esmond», 1852), Ч. Диккенс («A Tale of Two Cities», 1859), Дж. Элиот («Romola», 1862–1863) считаются менее достойными внимания, чем их остальное творчество [95, p. 2]. К. Исигуро был категорически против определения его романа «The Buried Giant» как исторического фэнтези /альтернативной истории, так как опасался, что в таком случае его просто не воспримут серьезно³⁷. А. Мердок, Ю. Уэлти, Т. Стоппард, М. Рено, А. Байетт считали исторические романы П. О'Брайана выдающимся образцом самой тонкой ан-

³⁷ Will they understand what I'm trying to do, or will they be prejudiced against the surface elements? [96]

глаголизированной прозы XX в. [96; 97; 98]. Но и этого недостаточно, чтобы причислить не только данные произведения, но и исторический роман классического типа в целом, к “литературе” в высоком смысле этого слова [99]. Писатели Дж. О’Доннелл, К. Керни неоднократно высказывались о стигме консерватизма и «отсутствия прогрессивности», которая сопровождает понятие «исторический роман», чем объясняют пролиферацию префиксов нео-, квази- и пост- в описании современной прозы³⁸, при этом они открыто признают, что очень значительный процент, если не большинство, современных авторов продолжают следовать традиции классических образцов В. Скотта³⁹ [100; 101].

Разграничивая устаревший исторический и современный постмодернистский роман, часто учитывают не концепцию произведения, но исключительно внешние формальные признаки, вследствие чего в одну группу зачисляются совершенно различные по своей идейной направленности тексты. Больше всего разногласий присутствует в теоретическом осмыслении историоцентричных произведений с ярко выраженным игровым, абсурдистским, фантастическим (гротескным и фантазмагорическим) компонентом, которые при этом опираются на вполне традиционную систему ценностей. Например, спорной в англоязычном литературоведении является атрибуция романов П. Акройда, Х. Мантел, А. Байетт, а среди белорусских авторов – А. Наварича, С. Балахонова, Л. Рублевской. Тексты данных авторов, с одной стороны, направлены на пересмотр национального исторического нарратива, однако не в смысле его разрушения или дискредитации, но очищения от нежизнеспособных, устаревших, идеализированных элементов. Как отмечают М. Боккарди, Д. Шиллер, подобные произведения используют инструментарий постмодернистской литературы, при этом не заимствуя его мировоззрение [12, с. 6]. [85, с. 539]. Главная теоретическая проблема в таком случае состоит в том, можно ли относить произведения к разряду постмодернистских только на основе используемых технических приемов. Либо же (как для Л. Хатчеон, А. Нюннинга, П. Во, Х. Уайта и др.) главным должна быть идейно-тематическая направленность повествования. У. Эко, например, писал: «я сам убежден, что постмодернизм – <...> некое духовное состояние, если угодно» [102, с. 451].

Знакомство с критической литературой показывает, что в академической среде преобладает ориентация на формальную сторону произведения, то есть определение «постмодернистский» нередко

³⁸ In an attempt to avoid the stigma, writers called it something else

³⁹ they still drew from the same historical tradition laid down by the father of historical fiction, Walter Scott

подразумевает исключительно то, что автор пользуется определенным литературными техниками. Поэтому Б. Финней, исследуя британскую прозу конца XX века, заключает, что британский постмодернизм, в отличие от североамериканского, можно назвать таковым только в самом широком смысле (can loosely be termed postmodernist) именно из-за несоответствия экспериментальности стиля традиционности содержания. [103, p. 240]. Исследованию примеров экспериментальной стилистики на фоне аксиологической консервативности ряда современных авторов посвящена диссертация Ч. Никсона «The work of David Foster Wallace and post-postmodernism» [104, с. 104]. Творчество П. Акройда за «идеализацию трансцендентальной английскости» и «реакционность» получило характеристику «To be postmodernist»: «the form of the book is cutting edge and utilizes trendy postmodern strategies <...> However, the content on the «inside» is most reactionary»⁴⁰ [105, с. 185]. Субверсией постмодернистской идеологии является трактовка истории в романе «Waterland» Г. Свифта (1983) [106, p. 15]. Тем не менее, подавляющее большинство работ (Б. Никол, Ж.-М. Ганто, Д. Хед, М. Боккарди, диссертация «Полистилистика романа А.С. Байетт "Обладание"» Н. Антоновой и др.) относят их к новоисторическому роману, который в свою очередь рассматривают как вариант историографической метапрозы.

Хрестоматийным примером деконструкции формы историографической метапрозы в пользу традиционного исторического романа является А. Байетт и ее произведение «Possession»⁴¹. Писательница экспериментирует со стилем и линейностью повествования, заигрывает с гендерными теориями и темой однополых отношений, характеризует героев через богатые вполне определенными коннотациями имена (Леонора Штерн, Беатрис, Роланд, Кристабель⁴²). Все это ради того, чтобы в финале свести все линии к классическому (гетеросексуальному) хеппи-енду, и теме искупления ошибок предыдущих поколений. Это дало право поставить вопрос: не был ли роман А. Байетт одновременно и счастливым финалом постмодернизма [107, p.30]. Стилизованное под XVIII век название романа И. Бобкова «Адам Клакоцкі і ягоныя цені» (2001) является образцо-

⁴⁰ Формально книга является передовой и использует трендовые постмодернистские стратегии, <...> однако «внутренность» ее самая что ни на есть реакционная

⁴¹ Букеровская премия 1990

⁴² героиня баллады С. Кольриджа, с которой, в частности связано появление самого романа

вой историографической метапрозой по форме и пародированием абсурдности постмодернистской интерпретации действительности по содержанию: «Раман у дзесяці гісторыях з жыцця адважнага асветніка й энцыклапедысты Яна Адама Марыі Клакоцкага і ягоных ценяў, з дадаткам зацемаў аўтара⁴³, двух эпіграфай зь лістоў сусветна вядомых творцаў ды пасляслоўем Францішка Эн., у якім той упершыню ў беларускім літаратуразнаўстве скарыстоўвае посткаляніяльны панятак галюцынагеннай прысутнасці Сябе як Іншага, а таксама фрагментаў двух ненапісаных раманаў, якія – з глыбокай мэтафізічнай пэрспэктывы – бачацца як адзін ненапісаны раман пад рознымі назвамі [108, с. 3].

На склонность критики оценивать произведения лишь по ограниченному набору внешних признаков указывает А. В. Татаринев в статье «Постмодернизма больше нет». Он утверждает, что соединение игровых приемов с демиургическим поиском, выстраиванием детального авторского видения мира гораздо точнее было бы обозначить как *патриотический неомодерн* [109]. И.М. Каспэ также указывает на несоответствие онтологической серьезности подобных произведений постмодернистскому взгляду на мир: «тексты, активно апеллирующие к предельным значениям, выдающие себя за повествование о "самом важном" или, по меньшей мере, чрезвычайно серьезном, не слишком согласуются с представлениями об интеллектуальном релятивизме и тем более игривости, иными словами, с тем образом постмодернистского романа, который получил распространение в критике – во всяком случае, в отечественной» [90, с. 297]. Н. Е. Лихина, анализируя современные русские историоцентричные романы В. Шарова, отмечает: «В центре внимания писателя всегда – «исторические личности, в которых в высшей степени воплощен дух: Скрябин, Федоров»; она доказывает, что автор стремится к «объективной характеристике времени, соблюдении дистанции, четкой исторической персонализации», философски исследуют историческое национальное сознание народа, но относит творчество писателя к постмодернистскому направлению на основании того, что писатель делает все перечисленное не методами классического реализма [89, с. 87].

При этом Ф. Джеймисон, Дж. де Гру, Э. Руссело признавали, что в отношении исторического романа нельзя сказать, что его техническую формальную сторону обогатили приемы постмодернистского письма, так как все они в той или иной степени были свой-

⁴³ Здесь и далее курсив автора работы

ственны еще творчеству В. Скотта. М. Боккарди пишет о теоретической несостоятельности и несочетаемости нигилистического, номиналистического мировоззрения постмодернизма с истинным историзмом (*where it proves theoretically inadequate*) на фоне удивительной созвучности литературных техник постмодернистского стиля с жанровой природой исторической прозы (*the genre where postmodernism manifests itself most clearly*) [12, p. 8]. Укорененность в фольклорной мифологической традиции, нелинейность и фантазматичность повествования, использование истории как декораций, развернутые авторские комментарии, самоирония и саморефлексия – фактически обязательные элементы центральных текстов белорусских, шотландских и ирландских (а в последние десятилетия и английских) авторов исторической прозы, что заставляет Дж. МакГанна, А. Мэсси писать о «романтическом постмодернизме» романов В. Скотта [110, p. 113], [111]. По словам К. Крейга, те же самые черты, которые считались признаком слабости шотландской литературы во время главенства реалистической традиции, сделали ее образцово прогрессивной в XX и XXI веках [112, с. 128]. Нарративные стратегии осмысления национального прошлого в белорусской литературе (от Я. Барщевского, В. Ластовского, Я. Купалы до В. Короткевича и его последователей) также включали множественные приемы метапрозы, фабуляцию, и пространные рассуждения о природе исторического знания, не говоря об игровом обращении с фактическим материалом и хронологией сюжета.

Как инновационная черта позиционируются внимание современных авторов к женским персонажам и маргинализированным группам общества: «a new kind of historical research and writing, ones in which the central figures are not members of the governing classes but are ordinary men and women»⁴⁴ [113, p. 36]. То есть фактически игнорируется вся история исторического романа, начиная с В. Скотта, С. Ли, М. Эджворт, отличительной особенностью которых было внимание к роли обычного человека в судьбе государства. Необыкновенно распространенный в современной литературе тип ненадежного рассказчика был характерен для готического и вышедшего из него раннего исторического романа, ведь секуляризованный мир, потерявший Бога, не может знать истины, отсюда стилизация текстов под ошибочные переводы, пересказ чужих слов, обрывки сна или

⁴⁴ [требуется] новый тип исторического исследования и литературы, где центральными фигурами были бы не правящие классы, а обычные мужчины и женщины

воспоминания безумца [114]. Постулат о том, что история на самом деле субъективный человеческий конструкт, был само собой разумеющимся многие столетия. Дж. Ромм в книге «Herodotus» отмечает, что Геродота⁴⁵, Аристотель никогда называет историком, он «mythologos», термин, который Платон в Республике не отделяет от понятия «поэт» [115, p. 11]. Этим самым, по мнению Ромма, древние философы подчеркивали, что отделять факты, их интерпретацию и порожденные ими мифы – все равно что пытаться разделить кентавра⁴⁶. В Англо-Саксонской хронике короля Альфреда описание событий часто принимает форму героической поэмы («Battle of Brunanburh» (939), смерть принца Альфреда сына Этельреда, смерть Эдварда Исповедника и др.). Историческое знание долгое время передавалось в том числе с помощью нарративных песен (баллад), причем слушатели любой из «border ballads» прекрасно знали, что по другую сторону границы героями выступают и даже празднуют победу совершенно другие персонажи⁴⁷. У. М. Хадсон, рассуждая об историзме как основе всей ирландской литературы, выводит данную особенность из того факта, что древние *filés* были одновременно поэтами и историками, и их обязанностью было объяснение мира, основанное на деяниях древних королей. Именно на основе сказаний *filés* средневековые монахи написали хроники ирландской истории от сотворения мира [116, p. 107]. Только в XIX в. (во многом как негативная реакция на успех романов В. Скотта) популяризировался постулат о беспристрастном научном историческом знании⁴⁸ [102. pp. 154–73].

Метафизическое (историософское) направление в исторической репрезентации можно считать этапом эволюции уже существовавших форм. Например, в англоязычной традиции долгое время существовало разделение романа на реалистичный *novel* и притчевый, фантастичный (приключенческий, философский) *romance*. По мнению Н. Готторна, его историческая проза относилась именно к последнему типу, так как только *romance* свойственна онтологическая составляющая, глубокое метафизическое видение мира и сфокусиро-

⁴⁵ «отца истории»

⁴⁶ any attempt to pry apart these fused elements, to separate the two halves of the centaur [115, p. 11].

⁴⁷ Подробно эту ситуацию комментирует сэр Филипп Сидни в «The Defence of Poesy» (или «An Apology for Poetry»), 1581, изд. 1595

⁴⁸ История разделения типов исторической репрезентации на художественную и научную исследована в работах Л. Госсмана, С. Герхарт, Г. Линденбергера и др.

ванность на личности и ее духовном становлении (в противовес социальной проблематике novel), вследствие чего автор вынужден обращаться к готической стилистике, иронии, символу и аллегории [118], [119, p. 278]. По контрасту, novel отличается прозрачностью и приземленностью смысла, сосредоточенностью на фактах, в то время как romance обращен к истине⁴⁹ [120, p. 67].

Когда Дж. Де Гру утверждает, что «техники постмодернизма стали техниками исторической прозы», более справедливо было бы обратное утверждение: исконные техники исторической прозы оказались созвучны эстетике постмодернизма, и это могло стать дополнительным фактором ее популярности. Именно подобными различиями в интерпретации понятия литературного постмодернизма и объясняется крайняя противоречивость в критических оценках качественной литературы на исторические сюжеты. Р. Чарльз, анализируя романы Д. Митчелла, пишет о том, что «передовой писатель, показавший нам будущее литературы, внезапно выпустил старомодный эпос в стиле Мелвилла, Дюма и Вальтера Скотта» [121]. Д. Эггерс, указывая на линейность повествования и последовательность характеристики героя, после чего заключает: “postmodern it’s not” [122]. О’Доннелл, Х. Дэлли считают, что главная причина, по которой Митчелла нельзя отнести к постмодернистам – глубина и психологическая достоверность проработки характеров (the plausibility of his well-rounded characters), а также прописанный художественный мир (“‘thick’ fictional worlds), ощущение аутентичности происходящего [123, p. 5], [46, p. 9], [124]. Таким образом, характеристики, которые всегда считались показателем мастерства (многомерные образы, глубина исторической реконструкции, увлекательность), становятся признаками устаревших способов повествования, «причудливо старомодных», «допотопных» и «архаичных» – «quaint, even antediluvian» [125, с. 208]. Дж. Брукер предлагает причислить Х. Мантел, Д. Митчелла, А. Байетт в разряд традиционной исторической прозы, т.к. с точки зрения постмодернистской парадигмы эти произведения легче описать через отрицание: не метапроза, не ревизионизм, не историография, а новая жизнь вполне традиционной формы и очень традиционной тематики: «she has revitalized a quite traditional form (and a very traditional subject) of historical fiction» [126, с. 174].

⁴⁹ Эта же парадоксальная оппозиция фактов и истины выходит на первый план в современной исторической прозе

Однако большая часть исследователей не согласна признать художественную ценность просто «исторического романа» [81, p. 220], [127, p. 172]. Инерцию литературоведческого мейнстрима обобщенно относить качественные произведения к «позднему» постмодернизму (Дж. Вуд), мета-, пост-пост- и другим «измам», не слишком углубляясь в природу самих текстов и употребляемых терминов, отмечает в статье «Reanimating the English historical novel» Б. Кукала [81, p. 118]. Частично объяснение может лежать как в унаследованном от модерна прогрессивистском подходе, который требует восприятия нового всегда как синонима лучшего (императив Э. Паунд «make it new»), а бывшего – как архаичного и устаревшего⁵⁰. В данном случае писатели (по формулировке исследовательницы) делают жанр новым путем возвращения к старому: «contemporary practitioners of the genre try to make it new by making it a little old» [81, p. 206].

Выводы

Начиная с 90-х годов прошлого века происходит реабилитация и возрождение жанра исторического романа. Ранее пренебрегаемый и относимый критиками к разряду массовой бульварной литературы, он вновь завоевывает внимание читателей и отмечается престижными литературными премиями. Значительную роль в этом сыграли авторы женских романов, представившие творческое переосмысление многих литературных прообразов, жанрового канона в нечто качественно новое, создав альтернативный взгляд на существующий исторический дискурс. Конец двадцатого – начало двадцать первого века – это период, когда историческая проза не только переживает возрождение, но достаточно быстро проходит несколько этапов жанровой эволюции. В результате, буквально в течение нескольких десятилетий, начиная с 80-х годов XX века, возникают и параллельно начинают развиваться множество форм и способов репрезентации авторских концепций истории, заметно отличающихся поэтикой и преобладающим типом художественной парадигмы. Это как произведения, исследующие определенные, иногда очень отдаленные периоды развития цивилизации, так и вполне современные тексты, по-

⁵⁰ против такого подхода как предвзятого и антинаучного протестовал, например, Л. Фон Ранке в 1854г. (ему же приписывается утверждение, что после Платона не может быть Платона), а Ф. Ницше характеризует подобную установку как “вредный предрассудок о превосходстве современного человека” [128, p. 54], [129, p.264]

священные осмыслению обусловленности настоящего состояния общества предыдущими этапами его развития. Одновременно распространяется ревизионистский подход к истории, который ставит под сомнение понятие единого нарратива национальной истории либо требует его полного пересмотра и переоценки. Появляется экспериментальный постмодернистский исторический роман, историографическая метапроза, нео-исторический роман, имеющий целый ряд разновидностей (нео-викторианский, нео-тюдоровский и др.). На новый этап развития выходит и классическая форма жанра, которая в произведениях Х. Мантел, Д. Митчелла сумела совместить сравнительно традиционную композицию и детально проработанное изображение фактологической стороной событий конкретной эпохи с интроспективностью, сосредоточенностью на философской проблематике и проблеме трансцендентного. Отличительной особенностью белорусского литературного процесса является то, что именно на литературу по-прежнему возлагается ответственность за пробуждение чувства принадлежности, ментального единства со своими предками и современниками, за создание объединяющего культурного мифа⁵¹.

Понятие «историческая» проза» (и «исторический роман») нередко, особенно в англоязычном литературоведении, используется как зонтичный термин, под которым объединяют таких совершенно отличных друг от друга авторов, как О. Памук; С. Рушди, Дж. Фаулз, Ф. Рот, М. Атвуд, Х. Мантел, К. Фоллет, А. Акройд, Д. Браун, Д. Митчелл и другие. Эти понятия сосуществуют с более специфичными определениями «историографическая метапроза», нео-, квази-, псевдо- историческая литература, историоцентричная, историософская проза и многие другие. В зависимости от выбранных конкретным исследователем критериев и временных рамок, к историческому роману можно отнести постмодернистские эксперименты Дж. Барнса и альтернативную историю Р. Харриса, фэнтезийные циклы Дж. Страуда и средневековые детективы К. Сансома. Белорусские литературоведы (О. Шинкоренко, Д. Мартинович, А. Новосельцева и др.) также достаточно гибко подходят к определению историчности произведений, считая условность и укорененность в легендарном или мифологическом материале чертой, органически присущей белорусской литературе. Российские исследователи наиболее консервативны в подходах к типологии историоцентричных произведений,

⁵¹ Это роль исторической прозы универсальна для европейской культуры. По наблюдениям П. Андерсона, среди всей огромной вселенной художественной литературы именно историческая проза идеологична по определению [130, 27].

особенно в отношении термина «исторический роман», существование которого в современных условиях признается возможным лишь как беллетристика, пародия и пастиш. Большинство из них предпочитает говорить об «исторической репрезентации», «историческом тексте в литературе» или «художественной историософии прозы начала XXI века» (диссертации Т. Е. Сорокиной, И. Л. Бражниковой и др.).

Дефиниции произведений, которые можно включить в разряд «исторических», разнятся от предельно обобщающих, охватывающих практически любое произведение, изучающее обусловленность современности национальным прошлым, до строго рестриктивных, что неизбежно влечет введение все новой терминологии для текстов, которые не соответствуют хронологическому/ сюжетному/ тематическому и проч. принципам конкретного определения.

Классификация современных форм репрезентации истории затруднена отсутствием четких общепринятых дефиниций, расхождением в трактовке различными исследователями уже имеющейся терминологии, наличием дублирующих друг друга терминов, а также высокой степенью жанровой эклектики и гибридизации современных произведений, в результате чего один и тот же текст с равным основанием может быть отнесен в разные типологические группы. На основании всего этого современные российские литературоведы Б. М. Жачемукова и Ф. Б. Бешукова, например, утверждают, что «несмотря на распространенность словосочетания «исторический роман» в научной литературе, термином его считать нельзя, поскольку не определено понятие, которое им обозначается, нет общепринятого представления о жанровой структуре <...> то есть дефиниция не имеет четкого, закрепленного в теории литературы описания» [23, с. 11]. Также В. Д. Оскоцкий утверждает: «Называть его <исторический роман> жанром можно лишь в том условном и неточном литературоведческом смысле, в каком мы в повседневном критическом обиходе и впрямь говорим о жанрах приключенческого или научно-фантастического, социально-психологического или семейно-бытового романа. Ведь строго рассуждая, ни один из них жанром не является, но каждый проявляет себя как разновидность единого эпического жанра, как устоявшийся тип, содержательная форма романного повествования. Так происходит и с романом историческим: ни содержание, ни форма не дают оснований выделять его в некий самостоятельный и особый вид эпического рода, развивающийся по своим собственным имманентным законам» [44, с. 264–265].

При отборе материала для исследования в данной работе историчность текста понимается в традиции Г. Лукача, Г. Шоу и белорусской школы литературоведения как «выдвижение» и «актуализация» исторической составляющей в художественной концепции произведения как способа осмысления взаимосвязи прошлого и современности (то, что русские формалисты описывали термином «forwarding», «foregrounding» либо «aktualisace»), [131, с. 410] [62, p. 21]. Определение «историоцентричный» будет использоваться для пограничных образцов современной прозы, в которых, однако, именно исторические события и персонажи становятся основой сюжетной коллизии. В этом случае национальная история (часто представленная через призму личной судьбы героя или одной семьи, как у Г. Свифта, В. Казько или А. Аркуша, «современные» романы Х. Мантел), тем не менее является композиционной и тематической доминантой всего произведения и таким образом представляет собой серьезную авторскую концепцию прошлого как основы настоящего. И настоящее – всего лишь проекция прошлого, поэтому герои подобных произведений часто выполняют функцию медиума (писатели-провидцы Аркуша, профессиональная ясновидящая у Мантел), проводника связи поколений, поэтому в подобных текстах появляется, например, мотив вещих снов, голосов, телефонного звонка через время.

2 СПЕЦИФИКА РАЗЛИЧНЫХ МОДЕЛЕЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

2.1 Трансформация жанрового канона традиционной исторической прозы

Историческая проза со времени появления “The French Lieutenant’s Woman” Дж. Фаулза зарекомендовала себя как испытательная площадка для самых смелых литературных техник. Еще никогда в истории развития жанра не существовало такого многообразия ее разновидностей: детективная, военная и готическая, морская, любовная и авантюрно-приключенческая, научно-фантастическая и фэнтезийная. Популярность набирают исторические комиксы и графиче-

ские романы. Но ошибочно было бы думать, что классическая форма, которую несколько столетий назад популяризировал В Скотт, осталась в прошлом. Ценителям жанра прекрасно известны имена К. Фоллета, М. Рено, П. О'Брайена, К. Иггульдена, Д. Даннет, а белорусским читателям - К Тарасова, В. Орлова, Л. Дайнеко, А. Лютых, Е. Зубовича, Э. Ялугина, А. Литвина.

Несмотря на свою популярность, творчество подобных писателей практически не становится объектом исследования критиков и литературоведов, внимание которых больше привлекают постмодернистские новации (работы Л. Хатчеон) либо гендерный аспект исторической прозы (“The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000” Д. Уоллес, “The Historical Romance”, Х. Хью). Активно исследуются истоки жанра и его взаимосвязь с готическим романом, творчеством В. Скотта и викторианской литературой (Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens И. Дункана, 1992, The Historical Novel in Europe, 1650–1950, Р. Максвелла, 2009.). Наиболее значительными и авторитетными исследованиями современного популярного исторического романа остаются работы Дж. Де Гру (The Historical Novel, 2010; Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions, 2015). Однако исследователь больше останавливается на особенностях восприятия произведений массовым читателем и воздействием представленной в текстах картины прошлого на национальное сознание, отходя от литературоведческой проблематики в поле интереса общественных наук (т.н. ‘public history’). Таким образом, актуальным остается дальнейшее изучение композиционно-стилистических особенностей произведений белорусских и англоязычных авторов конца XX-начала XXI вв., наследующих традиции классического исторического романа.

Ценность традиционной формы исторической прозы для современного читателя в том, что именно такие произведения во многом выполняют неопределимую работу по изложению в доступной увлекательной форме научно-популярной версии истории. На презентации своего романа “Прастрэлены талер” А. Литвин⁵², например, поясняет, что роман написан в приключенческом стиле, “які можа зацікавіць і выхаваць у айчыннага чытача любоў да мінулага Беларусі [132]. Стоит вспомнить, что именно с рождением понятия национальной гордости и национальной истории связывают небывалую популярность жанра в начале XIX века. Именно литературная,

⁵² Жуковский

эмоционально пережитая, пропущенная читателем через себя версия событий становится основой картины национального прошлого в общественном сознании. Этот эффект настолько выражен, что в настоящее время есть целая плеяда академических историков, которые начали писать прозу именно с целью вынести свои изыскания за рамки узкого круга профессионалов и завоевать широкую публику. В Британии начало этой тенденции положила Элисон Уэйр в 2006, за ней последовали Саймон Себаг-Монтефиоре, Джайлс Милтон, Гарри Сайдботтом, Патрик Бишоп, Иэн Мортимер, Сол Дейвид и многие другие. Подобные тенденции развиваются среди американских, австралийских исследователей. Историком является один из самых известных белорусских авторов В. Орлов. С. Себаг-Монтефиоре в процессе написания своей дебютной книги про революционную Россию “Sashenka” признавался, что “это восхитительное ощущение, никаких сносок, свобода эмоций и воображения”: “a joyous experience, no footnotes, and the freedom of emotions and imagination” [133]. Еще в 2010 г. газета “Independent” отмечала: “Historians turning their hands to fiction are all the rage” [133].

Значительную роль в реабилитации и подъеме интереса к истории сыграли именно популярные традиционные романы. В деле создания эстетической реакции академического сообщества и читательской аудитории на современном этапе нельзя недооценивать роль СМИ. Неизменная позиция Д. Гэблдон, Б. Корнуэлла и многих других в топ-листе самых покупаемых авторов в определенной степени обусловлена удачными экранизациями “The Saxon Chronicles”, “The Other Boleyn Girl”, “Outlander” и других подобных книг. При том, что их читатели и даже почитатели частично признают, что любимый писатель – лишь “a competent writer of historical adventure stories”, “talespinner of mass production pap”, а некоторые их творения – “sappy historical romance” и даже “total schlock” [134]. Тем не менее, рейтинги издательств, поголовный интерес к викингам и эпохе Тюдоров демонстрирует, насколько сейчас исторические романы могут влиять на вкусы и массовую культуру, и более того, способствовать экспорту своих ценностей и видения национальной истории другим народам. Одни из недавних примеров – ошеломительный и неожиданный успех исторического сериала “Аббатство Даунтон” (вдохновленного романом Э. Уортон “The Custom of the Country”), причем не только в Европе и США. Сериал стал одним из лидеров по просмотру в КНР, где, согласно подсчетам, собрал, не менее 160 миллионов зрителей. Снятый в лучших традициях эскейпизма, представ-

ляющий ностальгическое изображение жизни идеализированной аристократической семьи начала XX века, фильм настолько полюбился китайцам, что когда премьер Государственного совета КНР Ли Кэцян посетил Великобританию в 2014 г., Дэвид Кэмерон в качестве подарка вручил ему сценарий самой первой серии “Аббатства” с автографом режиссера [135].

Интернет вполне сравним с телевидением по степени воздействия на восприятие исторической прозы. Прежде всего, это онлайн-новые книжные клубы, блоги, читательские группы, форумы, специализированные сайты. Прекрасный пример последнего – <https://www.goodreads.com/>. Зарегистрированные пользователи могут видеть то, что читают и рекомендуют их друзья, просматривать рецензии до и после прочтения, отслеживать новинки, голосовать за любимого автора, а специальная программа, используя новейшие достижения в области искусственного интеллекта, подбирает и рекомендует участникам книги на основе анализа их личных предпочтений. Одновременно сайт предоставляет авторам и издателям услуги по продвижению и рекламе их творений, подбирая (и формируя) целевую аудиторию на основании уже известной информации о своих пользователях. Но не только читатели чрезвычайно высоко оценивают возможность связаться с самим автором книги и оставить комментарий их твиттере или инстаграмме. Читательская рецепция меняет то, как пишут авторы, при том что отслеживать непосредственную реакцию и запросы аудитории проще и быстрее, чем когда-либо. Писательница и блогер М. К. Тод так описывает этот процесс: “wise people suggest that authors should write what appeals to them rather than attempting to write for the market. In my case, I’ve tweaked what I write with an eye to the market, which I believe is different from writing for the market” [134].

Произведения классического типа отличает внимание к исторической достоверности. В этом, однако, может заключаться их слабость с художественной точки зрения. Традиционный исторический роман чаще всего страдает от «синдрома летописца», когда сюжет, и персонажи оказываются заложниками увлеченности автора фактологической стороной событий. когда книга превращается в лоскутное одеяло из фактов, исторических баек и анекдотов, а также лирических отступлений, а сюжет, и персонажи оказываются заложниками увлеченности автора фактологической стороной событий и деталями быта. Примеры можно найти и в популярных романах Б. Корнуэлла, и в романах Л. Дайнеко, В. Яковенко, А. Северинец. Порой сложно

избавиться от ощущения, что читателю предложен литературный вариант докудрамы, пересказ учебника, в котором приключения героев не более чем красочная иллюстрация. В 2015 г. британский писатель Дж. Мик, комментируя новую волну прозы о Второй мировой войне, констатировал, что для писателя война (и любое другое важное событие) должна быть партией баса, а не соло: «For novelists, war is the bass line, not the melody» [136]. Если заимствовать данную аналогию, проблема очень многих исторических произведений в том, что их авторы путают аккомпанемент и мелодию. Автор должен совместить микро-историю индивидуальной личности («перспективу мухи» по З. Кракауэру) с макро-историей («перспективой птицы»), но «как правило, птица съедает муху» [137, р. 127–28].

Читатели, ориентированные прежде всего на психологизм, погружение в атмосферу эпохи, отмечают сухость изложения и искусственность эмоциональных коллизий в романах подобного типа: «Сармацкі стыль – гэта не толькі шабля, конь і тое, у што апрануты шляхціч. Гэта ідэя і стыль жыцця: эмоцыя, маштаб, раскоша, смеласць і бязглуздыя рашэнні ў камбінацыі з аб'якаваасцю да смерці і лёсу заўтрашняга дня» [138]. Белорусским авторам особенно свойственна чрезмерная литературная «компенсация», которая словно стремится восполнить пласт утраченной национальной культуры и коллективной памяти. Читатели отмечают излишнюю дидактичность, сухость изложения и постановочность: «нават у сцэнах боек і сутычак баец, перад тым як рассекчы галаву ворагу, звяртаецца да яго з прамовай на некалькі сказаў» [138]. Такое же доминирование идейного посыла над довольно слабым сюжетом, вызванное несформированностью национального самоощущения, отмечает как свойство ирландской литературы Дж. Кахалан [139, р. 17]. Как отметил М. Малько в рецензии на роман В. Яковенко «Пакутны век», «не варта прызвычайвацца да герояў. Адзіны нязменны герой твору – беларуская нацыя. <...> герой можа з'явіцца ў эпизодзе, потым захапіць аповед на цэлы нарыс, потым саступіць месца іншым і зноў эпизадычна з'яўляцца ў наступных сцэнах» [140].

На это накладывается не совсем верное понимание некоторыми авторами самой сути исторического романа. Характеризуя свое произведение «Гасцініца „Бельгія“» (2019 г.), А. Северинец «падкрэслівае, што яна імкнулася напісаць класічны гістарычны раман, таму ў кнізе амаль адсутнічае мастацкая выдумка», «У рамане практычна няма мастацкага вымыслу, твор пабудаваны на архіўных дакументах, газетных матэрыялах таго часу, успамінах

сведкаў» [141]. Подобным же образом растущее число отмеченных критиками книг последних десятилетий отличается сильным документальным (авто)биографическим элементом и посвящено достаточно узкой теме частной судьбы конкретных персонажей, что выполняет информативную функцию, но практически не затрагивает никаких иных вопросов: «The Line of Beauty» А. Холлингхерста (2004), «The Glass Room» С. Мауэра (2010), «The Long Song» А. Леви (2011), «The Narrow Road to the Deep North» Р. Флэнагана (2014), «A Brief History of Seven Killings» М. Джеймса (2015), «A Sin Of Omission» М. Поланд (2020), «A Room Made of Leaves» К. Гренвилль (2021) и многие другие. Лучшие же на данный момент образцы жанра (книги П. О'Брайана, В. Короткевича и др.) гармонично совмещают конкретно-исторические детали, колорит с философским универсализмом характеров, конфликта и проблематики. Такие сюжеты подразумевает поиск элементов человеческого опыта, общих для разных времен и потому вневременных, которые резонируют с современным читателем. По определению С. Келли, они «написаны в контексте вечности», «sub specie aeternitatis» [142]. Х. Мантел, первая писательница британского происхождения, получившая Букеровскую премию дважды (2009 и 2012 гг.) именно за исторические романы о Томасе Кромвеле, вслед за Р. Эмерсоном утверждает необходимость для настоящего исторического произведения говорить о том, что неизменно и в прошлом, и в настоящем («what is timeless in the present»), а значит, актуально и для будущего, а П. Линч так формулирует задачу любого автора, обращающегося к истории «*let's not be concerned with who we are now, but what we are always*»⁵³ [143].

Несмотря на перечисленные модификации, все подобные произведения соответствуют одной из основных характеристик классического исторического романа – эпичности, то есть стремятся создать максимально развернутую, всеобъемлющую панораму определенной эпохи. По этой же причине подобные произведения склонны образовывать достаточно длинные романские циклы, представляющие собой подробные хроники политической социальной, бытовой жизни, которые мы видим глазами обывателя и непосредственного участника событий. Цикл П. О'Брайана о приключениях капитана Обри и его верного друга доктора Мэтьюрина насчитывает 21 книгу; цикл Б. Корнуэлла о стрелке Шарпе – 24 книги; в марте 2020 анон-

⁵³ Не кто мы сейчас, но кто мы всегда

сирована 13-я книга его новой серии произведений “The Saxon Stories”. Белорусскому читателю хорошо известны трилогии Л. Дайнеко, О. Ипатовой⁵⁴.

Тип героя в классической исторической прозе

Для значительной части популярного приключенческого исторического романа (особенно его т.н. «мужской разновидности») характерен узнаваемый тип героя. Формула массовой разновидности подобного романа привычна и не претерпела значительных изменений с тех пор, как «Эдуард Уэверли простился со своей семьей, уезжая в драгунский полк, куда он был недавно назначен» [144, с. 18]. В одной этой цитате заложена и схема развития сюжета, и принцип выбора протагониста. Как правило, это выдуманная личность, среднестатистический выходец из мелкого дворянства, делающий военную карьеру. С одной стороны, это дает герою достаточную свободу действий и большую географию передвижений: он всегда имеет правдоподобную причину оказаться в гуще событий. С другой стороны, не делает его заложником обстоятельств с заранее определенной судьбой, что случилось бы с персонажем из крестьянской, рабочей или аристократической среды. Через постепенный карьерный рост протагониста автор может в деталях проследить те самые причинно-следственные взаимосвязи и особенности социально-политического развития общества, которые Г. Лукач считал первостепенными для жанра⁵⁵. Герои подобных произведений относительно статичны. Яркий пример – действующие лица одного из отцов-основателей современного варианта классического исторического романа, Б. Корнуэлла,

Герои подобных произведений относительно статичны, особенно в поздних книгах длинной серии. Персонажам не остается места для личностного роста, слишком заметна их роль как рупора автора. Яркий пример – действующие лица в произведениях еще одного основоположника данного поджанра исторической литературы –

⁵⁴ Популярный многотомный цикл Л. Рублевской о Прантише Вырвиче, хотя и имеет многие черты классического исторического романа (типажи героев, фоновое введение реальных исторических фигур, приключенческая составляющая сюжета, множество исторических деталей и анекдотов) инкорпорирует слишком много литературных техник и стилистик, а поэтому скорее является образцом постмодернистского переосмысления жанра.

⁵⁵ Задача романиста состоит в том, чтобы мы живо представили себе, какие общественные и личные побуждения заставили людей думать, чувствовать и действовать именно так, как это было в определенный период” [31].

Б. Корнуэлла. Сами судьбы его героев (циклы «Sharpe stories», «Saxon Stories») напрямую вплетены в ключевые события описываемых эпох, в которых они играют не последнюю, а, иногда и ключевую роль, при этом удобно оставаясь в тени реальной исторической фигуры, с которой их связывает долг, присяга и даже некое подобие дружбы. Оставаясь в гуще событий, эти герои, не являясь центральной исторической личностью, могут описывать происходящее более объективно, так как их положение своеобразного посредника между различными слоями общества (скорее в роли «свой среди чужих, чужой среди своих») дает им право понимать происходящее исходя из более широкой перспективы, чем если бы мы видели происходящее глазами только правителя или рядового жителя. Персонажи, подобные Шарпу, Утреду или капитану Княжнину из дилогии А. Лютых (любовь к говорящим именам – неизменная черта жанра) удобны тем, что позволяют писателю органично излагать глазами очевидца подробности как великих битв, так и быта, психологии и повседневных реалий. Даже многочисленные женщины, которые (ненадолго) пленяют сердце героя, не случайно представляют максимально разнообразными социальные и национальные группы. Княжнин, например, за несколько начальных глав «Битвы под острой брамой» успел близко познакомиться с Игельстромом, послушать полонез Огинского в авторском исполнении, вскружить голову белорусской виолончелистке пани Ядвиге, поухаживать за фрейлиной-полькой и понравиться Екатерине II. Жену героя автор предусмотрительно оставляет в Петербурге⁵⁶.

Сложный характер персонажей Б. Корнуэлла, их склонность игнорировать субординацию и критиковать приказы и действия вышестоящих позволяют представить различные интерпретации известных событий, создавая в сознании читателя действительно увлекательную, многогранную картину прошлого. При всем этом, подобный тип героя имеет один очевидный недостаток: он слишком важен для осуществления писательского замысла (донести до читателя нюансы сложных и значимых исторических моментов развития страны), чтобы позволить им хоть толику самостоятельности. Иными словами, они могут расти в своем социальном положении, получать новые звания и должности (Б. Корнуэлл неизменно отказывает Шарпу даже в этом, иначе круг его общения и обязанностей значительно изменится), но чтобы продол-

⁵⁶ Ту же стратегию можно проследить практически по всех авантюрно-приключенческих сюжетах с героем-мужчиной от Джеймса Бонда до Фандорина в исторических детективах Акунина

жать выполнять свою функцию, они не должны меняться слишком радикально внутренне. Сам герой далеко не так важен, как происходящие вокруг него события. Центральные персонажи таких произведений всегда подчинены общей идее книги. При всей детальности и продуманности они – не многомерные сложные личности с реальным внутренним миром, а, скорее, мастерски выполненные иллюстрации, подобно актерам в документальной драме⁵⁷, и созданы лишь для того, чтобы читателю было интереснее поглощать факты и результаты исторических исследований автора. Это неизбежно снижает ценность таких книг как литературных произведений, хотя динамичность сюжета, сплетение интриг в сочетании с исторической достоверностью неизменно гарантирует их популярность среди читателей.

Редким исключением являются книги П. О'Брайана. Уникальными в своем поджанре их делает то, что в центре его внимания всегда человек, а не исторические условия, и именно ради исследования человеческой природы в разных временах и обстоятельствах автор выстраивает невероятно детальный мир, основанный на энциклопедических знаниях о конкретном историческом периоде, при этом выстраивая захватывающий сюжет, органично сочетающий элементы детектива, морских сражений, шпионского триллера и даже любовного и бытописательного романа. Книги П. О'Брайана относятся к разновидности массовой историко-приключенческой литературы. Однако более вдумчивое прочтение показывает, что они намного глубже и богаче с литературной точки зрения, чем, например, созданные в подобном жанре «морские» романы С. Форестера, или исторические бестселлеры К. Фоллетта и Б. Корнуэлла. И речь здесь идет не только о детальности и достоверности воссоздания атмосферы эпохи и точности отсылок к реальным фактам истории или смысловой наполненности текста (хотя в этом отношении О'Брайан не уступает и даже превосходит своих коллег). То, что прежде всего привлекает читателя – прописанные автором с невероятной психологической точностью характеры и динамика семейных, дружеских, иерархических взаимоотношений, его интуиция в трактовке универсальных человеческих мотивов и стремлений. По словам А. Байетт, Ю. Уэлси, а так же других критиков и почитателей писателя, главный герой его серии – капитан Джек Обри – *«of all the great naval heroes, is by far the most believable»* [145].

⁵⁷ Гибридный жанр игрового кино, от английского словослияния *Docudrama* – Documentary + drama

К. Кокер в своем масштабном диахроническом исследовании военной исторической прозы «Men At War» проводит параллели между образами капитанов Обри и Хорнблауэра. Персонаж С. Форестера был образцом литературного военного героя для многих писателей, включая Э. Хемингуэя [145, с. 64]. Подобно Джеку Обри, на протяжении серии романов персонаж Форестера проходит путь от командера до адмирала, но при этом писатель почти не показывает развития характера Горацио, динамика личности которого всегда ограничена изначально заданными чертами. С этой точки зрения главные действующие лица большинства подобных циклов создаются в традиции Хорнблауэра: их с трудом можно назвать полноценными всесторонне прописанными героями, которые обладают самостоятельными характерами. Капитан Обри в цикле О'Брайана не просто совершает подвиги и поднимается по карьерной лестнице до желанного адмиральского чина, как делал это Хорнблауэр за несколько десятилетий до него. Его путь – это поиск и переоценка приоритетов, осмысление кризисных моментов, которые определяют формирование личности: «*It has often seemed to me that towards this period (in which we all three lie, more or less) men strike out their permanent characters; or have those characters struck into them <...> It is odd - will I say heart-breaking? - how cheerfulness goes: gaiety of mind, natural free-springing joy*» [146, с. 48]. Жизненный опыт героя отражается не только на обожженной тропическим солнцем коже и следах многочисленных сражений на его лице, но и невидимых отпечатках, которые они оставили на характере капитана Джека Обри последних частей цикла довольно сильно отличается от жизнерадостного командера с пиратским блеском в глазах, которого читатели встречают в первой книге. Большая заслуга П. О'Брайана в том, что, начав работать над своей серией по заказу редактора с целью создать второго Хорнблауэра, он далеко превзошел образец С. Форестера, доказав, что жанровая проза имеет право считаться настоящей литературой [99].

«The Aubrey–Maturin series», состоящий из 21 книги (последний роман не окончен в связи со смертью автора в 2000 г.), во всей полноте воссоздает различные стороны британского общества начала XIX века: быт загородного поместья, портового города, полную интриг и бюрократии внутреннюю жизнь адмиралтейства, трагичную безысходность долговой тюрьмы и изолированную вселенную корабля. Читателей привлекают не столько морские сражения капитана Джека Обри или шпионские интриги его друга доктора Мэтьюрена (подобная литература в настоящее время появляется в огромном количестве), сколько сложная непредсказуемая драма человеческих от-

ношений в изолированном сообществе малознакомых людей, вынужденно сосуществующих на тесном пространстве корабля, затерянного среди океана. Несколько сотен человек в экстремальных условиях холода, жары, попеременного штиля и шторма, а также боевых столкновений с противником – идеальная среда, в которой постепенно происходит нравственное и социальное формирование личности персонаже, а сами герои обретают истинное знание о своих чувствах и своей натуре.

Корабль как место действия также предоставляет писателю возможность представить уникальный срез общества определенной эпохи, так как практически все социальные слои представлены на его палубе: мальчики-мичманы из дворянских семей, вторые и третьи сыновья старых аристократических родов, просто искатели приключений, разорившиеся торговцы и недоучившиеся студенты, ремесленники, фермеры и отцы семейств, которым не повезло оказаться в портовом городе во время принудительной вербовки, эмигранты со всего мира от Польши до Явы, бывшие малайзийские пираты, даже арестанты и душевнобольные, которыми доукомплектовывает команду адмиралтейство. Эти люди приносят с собой все условности и предрассудки своего времени и мировоззрения. В миниатюрном срезе исторического периода разворачивается реальная трагедия возрастного мичмана, которого команда считает Ионой – проклятием для корабля, драма любовного треугольника с участием молодой офицерской жены, а появление пассажира-аристократа усложняет и без того непростую задачу мирного сосуществования разнородного общества во время долгого плавания.

Что делает всех этих персонажей такими живыми и интересными для читателя – их несовершенство и подверженность обычным человеческим слабостям. Можно сказать, что портреты обоих главных героев цикла основаны на парадоксе и противоречиях. Капитан Джек Обри – один из немногих представителей типа «*scientific sailor*» – талантливый математик, навигатор, астроном. При этом он также суеверен, как и самый простой моряк: никогда не выйдет в море в пятницу и добросовестно насвистывает с мостика «проверенные» мелодии, которые гарантированно вызовут ветер даже в мертвый штиль: «*Does it mean good luck?*» asked Jack, cocking his ear for the sound. «*A capital omen, I dare say*» [147, с. 159]. Но и здесь писатель часто держит читателя на грани веры и неверия: то ли Джек действительно верит в самые дремучие морские ритуалы, то ли это уловка, чтобы сохранить тонкое душевное равновесие команды,

насчет психической устойчивости которой он не питает иллюзий: «*And whether you brought it [plague] back or not, half the hands would die of fright*» [147, с. 175]. Один из самых успешных капитанов, Джек старается действовать хитростью и избегать насилия, и уныние нападает на него после каждого победного сражения: «*Then again, he loves to make war – no man more eager in the article of battle; but afterwards it is as though he did not feel that war consisted of killing your opponents*» [148, с. 85]. При этом идеализм парадоксальным образом сочетается в капитане Обри с крайней практичностью, например, когда он цинично ждет смерти адмиралов, которая автоматически означает для его возможность повышения по службе: «*should get my flag in the next five years or so - sooner, if those old fellows at the head of the list did not cling to life so*» [149, с. 29].

Ближайший друг и соратник Обри, доктор Матьюрин – не менее противоречивая личность и представляет собой странную смесь Джеймса Бонда и Жака Паганеля. Самоотверженный врач и ученый – *a perfect Quixote* – он, словно человек с тысячью лиц, может удивлять окружающих своей «*underlying hard ruthlessness*»: «*there was something disagreeable, and somehow reptilian, about the cold, contained way Stephen took up his stance, raised his pistol, looked along the barrel with his pale eyes, and shot*» [147, с. 303]. Стивен – один из лучших тайных агентов Британии, автор хитроумных стратегий, которые регулярно путают планы французской разведки. При этом он может забыть надеть рубашку на званый ужин или прийти туда в тапочках.

Таким образом, персонажи романов П. О'Брайана попеременно становятся романтическими, героическими, комическими, а иногда и трагикомическими фигурами, демонстрируя всю сложность и противоречивость человеческой натуры, то, как мало каждый из нас на самом деле знает себя и как мало мы можем предсказать реакции и поведение даже самых близких друзей. Сила этих произведений – в серьезном и глубоком исследовании человеческих характеров, психологизме и внимании автора к непредсказуемой игре настроений, иррациональных и спонтанных движений души, горечи смерти и утраты, которая омрачают самую триумфальную победу, а также толике юмора и радости, которой он разбавляет самую мрачную трагедию.

Тип героя – одно из основных отличий между массовым и «литературным» («серьезным») вариантами традиционной модели исторической репрезентации. В первом случае центральные персонажи субъектны, они активные участники действия, во втором же, даже если сюжет посвящен событиям первой или второй мировой войны, протаго-

нисту отводится роль пассивного наблюдателя или жертвы, а в качестве главных героев выбираются женщины, а еще чаще дети: «Toby's Room» П. Баркер, «Manhattan Beach»⁵⁸ Дж. Эган, «The Gustav Sonata»⁵⁹ Р. Тремейн, «Sugar Money» Дж. Харрис, «Warlight» М. Ондаатже⁶⁰, «The Daughters of Mars»⁶¹ Т. Кенилли. Ветераны изображены слабыми сломленными людьми, которые страдают от психических расстройств (С. Сент Дежймс, Р. Робертсон и др.). В трилогии П. Баркер «Regeneration» 3. Сассун прежде всего поэт и пациент, а не солдат. Примеров сильных мужских персонажей среди критически признанных образцов жанра практически нет (за исключением творчества Х. Мантел). А если они и появляются, как например, в романе Э. Миллера «Now We Shall Be Entirely Free» (2018) об эпохе наполеоновских войн, то тут же критикуются за «излишнюю мужественность»⁶². «Серьезные» романы в гораздо большей степени созерцательны. В трилогии Х. Мантел даже полную драматизма эпоху Тюдоров мы видим не как события, а осмысление этих событий персонажами. Это очевидное влияние постмодернистской парадигмы мышления. В литературном англоязычном историческом романе очень сложно выделить положительного персонажа. Даже если конфликт романа разрешается благополучно, сам протагонист и у Дж. Мика, и у Дж. Крейса, и у Б. Ансуорта, П. Кингснорта, Г. Свифта во многом остается типичным постмодернистским героем – усредненным невыразительным человеком, во многом несимпатичным не только читателю, но и автору. Финал обозначает лишь надежду и обещание духовного исцеления, которое должно произойти уже после развязки романа, как, например, в большинстве текстов Б. Ансуорта: «*Whether she was right to see this future for us I could not tell. I knew only that I wanted to be with her. My title of knighthood was worthless, I knew it now at last. <...> I knew it for the reward of corruption, a gift from the ruined world I had wept over*»⁶³ [151, p. 415].

⁵⁸ Номинации на Национальную книжную премию (2017), Медаль Карнеги (2018), премию В. Скотта (2018)

⁵⁹ Номинации на премию Коста (2016), премию В. Скотта (2017)

⁶⁰ Номинация на Букеровскую премию (2018) и премию В. Скотта (2019)

⁶¹ Номинации на премии В. Скотта и Премию книгопечатников Австралии (2013)

⁶² But overall I found this an uninteresting book – far too masculine: the author has stated he was looking to reproduce “the kind of energetic adventure stories” he read and loved as a boy [150].

⁶³ Было ли правильным увиденное ею наше общее будущее, я не мог сказать. Я знал лишь то, что хочу быть с ней. Мое рыцарское звание ничего не стоило. Наконец я это понял. <...> Оно – награда за испорченность, дар падшего мира, который я оплакал.

В данном примере развязка полностью копирует риторику религиозного дискурса: используется символика света как благодати и внутреннего просветления, главной становится темы отвержения себя прежнего и желаний мирских благ, демонстрируется исцеляющая сила любви на фоне падшего, погрязшего в жажде материального благополучия мира.

Независимо от того, выбран героем обыватель или правитель, реальное лицо или вымышленное, классический исторический роман подчеркивает идею определяющей роли личности в истории. Еще в своих исторических балладах (которые предшествовали прозаическому творчеству) В. Скотт показывает, как действия привратника или фермера решают судьбу владельца замка или исход великого сражения («The Noble Moringer» и др.). Соответственно, сама среда и происходящие в ней процессы в большой степени становятся производным внутренних качеств каждого члена общества, что приводит авторов к идее необходимости преобразования человека для благополучия общества, то есть фактически к теологической модели мира и теории природы зла.

Композиционно-стилистические особенности традиционной модели

Композиционная и стилистическая «обычность», под которой понимается наличие сюжета и четко сформулированная оценка событий, не подразумевает низкие художественные достоинства таких книг или их неспособность затрагивать серьезные и актуальные темы. По признанию М. Синовитца, традиционные в своей основе тексты П. О'Брайана оказываются удивительно современны по своей проблематике [152, с. 76]. В романе «Master and Commander» (1969) на фоне эпичных морских сражений в Средиземном море развивается платоновская проблема референтности слов и вещей, а также социальных симулякров: «“‘No, no, my dear sir,’ said James Dillon, ‘never let a mere word grieve your heart. We have nominal captain’s servants who are, in fact, midshipmen; we have nominal able seamen on our books who are scarcely breeched <...> we take many other oaths that nobody believes - no, no, you may call yourself what you please, so long as you do your duty»⁶⁴ [146, с. 91]. Реальность кодируется, шифруется,

⁶⁴ Нет, нет, дорогой сэр, – сказал Джеймс Диллон, – «не печальтесь, это просто слова. У нас числятся капитанские слуги, которые на самом деле мичманы, у нас числятся матросы первого класса, которые на самом деле едва выросли из пеленок <...> и мы приносим еще множество клятв, в которые никто не верит, нет-нет, можете называть себя как угодно, если при этом выполняете свой долг.

мистифицируется, и все это обыгрывается в чисто постмодернистском иронично-игровом ключе: «The Navy speaks in symbols, and you may suit what meaning you choose to the words»⁶⁵ [146, с. 91].

Герой В. Орлова в рассказе «Міласць князя Гераніма» поднимает актуальную проблему истории как инструмента манипуляции: «'Ну, – кажа, – гарматнік, будзем з табой нашу гісторыю дзеля нашчадкаў пісаць'. Некалі, значыцца, яе прачытаюць і ў Крычаве перад ратушай помнік яму з каменю ці з мосенжу паставяць» [363]. Автор намеренно нарушает целостность созданного им художественного мира с помощью приемов метапрозы: «Тут я яму дулю пад нос і закруціў. – Вось табе, - кажу, - твая мосць, гісторыя. І з другога боку дулю: – А вось табе помнік» [153, с. 137]. Автор проигрывает различные варианты будущих событий, чтобы выявить не только важность любой детали для понимания целого пласта истории, но и механизмы использования прошлого как элемента идеологии: «А ён пістолю ў руцэ круціць і: – Я, Карпач, хачу, каб і ты ягонага другога прышэсця дачакаўся. І цана мая танная. Гэтыя вось крамзолі, – на Кузьмовыя сшыткі ківае, - мы на посмех нашым нашчадкам схаваем, а ты новую гісторыю напішааш. Напішааш, як добра вам пад маёй уладаю жылося. <...> І ніколі вы ў такім шчасці не жылі, бо не бачыў яшчэ свет валадара мудрэйшага і справядлівейшага, ніж Геранім Радзівіл» [153, с. 139]. Подобные сюжеты хорошо демонстрируют возможные мотивы надежности или ненадежности даже свидетельств очевидцев в изучении прошлого: «Задумаўся князь на хвіліну <...> - Добра, гарматнік, - гаворыць, - калі ўжо ў цябе душа такая далікатная, можаш не восем, а дзевяць сваіх баламутаў ратаваць. Скеміў? Гэты дзевяты на тваё месца стане, а ты - на ягонае» [153, с. 141]. Практически идентичная сцена изображена в трилогии Х. Мантел, где Кромвель предлагает католику Джеффри Поулу написать «правильные» показания в обмен на жизнь: «Help me fill in the grid. Part of it is done but you will see,' he holds the paper up, 'there are spaces. If between us we can complete it, I will offer you your life»⁶⁶ [154, p. 454].

⁶⁵ Флот говорит символами, и вы можете придавать словам то значение, которое пожелаете

⁶⁶ Помогите мне вписать имена в таблицу. Часть уже заполнена, но, как видите, – он приподнимает бумагу, – есть еще пробелы. Если нам двоим удастся их закрыть, я предложу вам жизнь.

Из белорусских авторов Л. Дайнеко, пожалуй, был наиболее чутким к актуальным литературным и общественным тенденциям. В 1994 г. в романе «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» центральным становится конфликт внешнего рационализма технологической информационной эпохи и внутренней врожденной иррациональности человеческой психики, ее желание не только изменять, но творить реальность, став «калі не багамі, дык дваінікамі багоў» [155, с. 5]. Расцвет этой проблематики наблюдается в современной англоязычной литературе в творчестве Х. Мантел, Э. Миллера и др. Изображая фантазмагорический сплав высоких технологий, слабости власти на фоне торжества самых дремучих суеверий, белорусский автор словно предвидел расцвет того, что сейчас модно называть «Новым Средневековьем» и информационным феодализмом.

П. О'Брайан в произведениях «Post Captain» и «Desolation Island» играет со стилистикой экзистенциального и философского романа, совершенно органично вплетая в реплики и описания фразы из «Алисы в стране чудес» или «Полета над гнездом кукушки». Так же легко Л. Дайнеко, Х. Мантел используют элементы магического реализма, когда герой может прозревать будущее, а читатель – слышать мысли животных и деревьев, видеть духов языческих богов, которые со стороны оценивают происходящее. Когда гетман Острожский произносит фразу «Москва слезам не верит», у читателя она скорее вызовет ассоциации с фильмом, а не с цитатой времен Ивана Калиты⁶⁷, что поднимает проблему различия между историей и нашим представлением об истории. Как писал У. Эко, «больше всего меня умиляет одна деталь. Сто раз из ста, когда критик или читатель пишут или говорят, что мой герой высказывает чересчур современные мысли, – в каждом случае речь идет о буквальных цитатах из текстов XIV века. А на других страницах читающие находили «утонченно средневековые» пассажи, которые я писал, сознавая, что неприлично модернизирую. Все дело в том, что у каждого есть собственное понятие – обычно извращенное – о средних веках» [102, с. 468].

Какие бы техники ни инкорпорировали писатели, все подобные произведения соответствуют одной из основных характеристик классического исторического романа, то есть стремятся создать максимально развернутую и в то же время наполненную всем спектром человеческих переживаний панораму определенной эпохи, что заставляет читателя испытать эффект погружения, проживания иной ре-

⁶⁷ по версии историка Даниила Мордовцева, автором этой фразы был вятский прозорливец Елизарушка Копытов

альности. Поэтому, например, цикл Л. Рублевской о Прантише Вырвиче, хотя и имеет многие черты классического исторического романа (типажи героев, фоновое введение реальных личностей, множество достоверных деталей быта) отличается слишком игровым и поверхностным обращением с фактическим материалом, резкими намеренными анахронизмами, элементами фарса, поэтому будет рассмотрены в разделе о конструктивной субверсивной модели репрезентации истории. Впечатление, что современный приключенческий исторический роман застыл «вне времени» - *outside of time* – касается не столько формы, которая оказывается гибкой и вполне современной, сколько четко сформулированной автором системы ценностей («very old truths about courage, luck, and honor»⁶⁸), основанных на традиционной морали, и вниманию к «вечным» вопросам: «novels about a world, and about characters, so traditionally moral» [156], [157]. Отсутствие ценностного релятивизма или мировоззренческого нигилизма зачастую и делает подобные произведения в глазах критиков несовременными.

Смещение проблемно-тематического поля

Внимание авторов смещается с социально-политических вопросов развития общества к проблемам метафизическим, онтологическим: телеологии истории, смысла и ценности человеческого существования⁶⁹. Как следствие, значительную роль в сюжете начинает играть соратник и наперсник главного героя (может одновременно являться идейным противником, например, у Л. Дайнеко, Б. Корнуэлла). На эту роль назначаются врач или священник (монах, жрец у белорусских авторов), целители тела и души. Они иностранцы: немецкие миссионеры, как Генрих или Сиверт из романа «Жалезныя жалуды» Л. Дайнеко, католический священник в Палестине у И. Хаммад в «The Parisian», ирландцы у П. О'Брайана, К. Харрис, Б. Корнуэлла, С. Конта. В центре внимания, таким образом, не один герой-военный/ лидер, искатель приключений, но двое. Протагонист

⁶⁸ Старых истинах о храбрости, удаче и чести

⁶⁹ Те же тенденции отмечаются в творчестве, например, российских авторов: «Принципиально иными качествами отличается историософская проза В. Аксенова и Е. Водолазкина: они «возвращают в историческую прозу ценностную вертикаль, философские и социальные категории»; «Историософская модель Водолазкина основывается на христианском понимании истории как личностного становления (или же деградации) на том пути духовных искушений, которые подстерегают личность в социуме, сотрясаемом различного рода историческими потрясениями» [158], [159].

по-прежнему отвечает за социальный комментарий, а дейтерагонист – за проработку ценностных и онтологических вопросов. Как чужаку ему позволено высказывать альтернативную, часто непопулярную или отличную от общепринятой оценку событий. Вариант такой пары представлен у Х. Мантел. Генрих олицетворяет устои аристократического общества, а его критика представлена глазами ближайшего советника и простолюдина Кромвеля.

А. Лютых в «Битве под острой брамой» выбрал героя, который по всем показателям должен бы быть антагонистом. Это петербургский офицер, который отправился служить на присоединенные Российской империей земли Речи Посполитой. Однако именно такой персонаж позволяет писателю: 1) свежим взглядом восхититься культурным (архитектурным, музыкальным) наследием белорусских земель, проникнуться шляхетской культурой (что актуально в ситуации, когда многие читатели знают собственную историю достаточно поверхностно); 2) с полным правом критиковать идеализируемый образ ВКЛ: *«Вы склонны винить во всех бедах вашего отечества Москву, – сказал Княжнин, желавший все же расставить точки над “i” в начатом с утра споре. – Но так ли это, пан Константин? Не кажется ли вам, что у вас слишком много собственных неурядиц <...> У вас всегда кто-то с кем-то не ладит – православные с католиками, католики с униатами, литовские магнаты с коронными магнатами, В ваших нескончаемых конфедерациях я уже запутался»*⁷⁰ [457, с. 28].

С. Харви делает героя романа «Western wind» священником (второй персонаж из «пары» погибает в начале романа и присутствует как незримый адресат внутреннего диалога героя). Погруженный в темноту исповедальни, отец Рив видит истоки повседневных поступков жителей деревни, незримую для остальных связь событий. Название книги («западный ветер») – библейская аллюзия, которая используется в контексте надежды на божественное милосердие и вмешательство: *«I prayed too for wind to come from the west and blow afield this surging of the spirits eastwards, towards God. Overnight the wind came, though it was from the east, and sharp, and wintry»*⁷¹ [161, p. 46]. Антиномичность дан-

⁷⁰ Тот же прием «гостыи» и в той же функции использует М. Мартысевич: «тут надыходзіць вясна і пара на соймы. / Я паехала падзвіцца на гэты чуд, на свабоду, якой ніколі ня ведала дома, / на братэрства і роўнасьць, якія так цэняць тут.../ Не, усё як ва ўсіх: папойка — імша — пагромы [467].

⁷¹ «Я также молился, чтобы подул западный ветер и направил это брожение умов на восток, к Богу. И подул ветер ночью, но был он восточный, резкий и зимний». Восточный ветер в Ветхом Завете ассоциируется с несчастьем.

ного образа, а также периодические попытки автора снять серьезность проблемы религиозного поиска через иронию свидетельствуют о достаточно сильной инерции постмодернистского скептицизма, которая присутствует скорее на формальном уровне, словно призвана обезопасить позицию автора.

Усиление внимания к онтологии личности влияет на способы характеристики персонажей. Подобно героям древнегреческих трагедий, в каждом протагонисте обнаруживается роковая слабость, разрушающая их внутреннюю цельность. Большинство заметных исторических романов последних десятилетий обращаются к традиционной основе исторической прозы – роману воспитания⁷², и посвящены именно становлению героя, в начале незначительного, слабого, даже жалкого (Л. Рублевская, А. Федоренко, Дж. Крейс, Э. Миллер) человека, который в финале либо окончательно теряет цельность своей личности и погибает («Losing Nelson» Б. Ансуорта, «Viper wine» Г. Эйр, романы К. Тарасова), либо находит силы противостоять обстоятельствам и собственной слабости, получая шанс на новую жизнь. Таковы, например, герои Л. Рублевской, П. Акройда (личное возрождение связано с разрешением семейных конфликтов и тайн через прощение и примирение). В подобную схему укладываются образы князей Л. Дайнеко и государственных деятелей Х. Мантел, не все из которых проходят искушение властью; героини О. Ипатовой и А. Ковтун, вынужденные выбирать между жизнью земной и сокровищем небесным. Ту же тенденцию мы видим в исторических произведениях Б. Ансуорта: «The Ruby in Her Navel»⁷³, «Morality Play»⁷⁴, в цикле «Sacred Hunger»⁷⁵, в центре которых темы предательства и искупления, алчности и покаяния.

2.2 Субверсивная модель исторической репрезентации

Развитие и распространение исторической тематики в современной литературе долгое время было принято связывать именно с постмодернистским переосмыслением жанра, и именно с этим связа-

⁷² В «Aubrey-Maturin series» П. О'Брайана. типично ирландская фамилия Стивена «Мэтьюрин» для английского уха звучит как «maturing» – взросление.

⁷³ лонглист Букеровской премии 2006 г.

⁷⁴ номинация на Букеровскую премию 1995 г.

⁷⁵ Букеровская премия 1992 г., номинация на премию В. Скотта 2012 г.

но формирование субверсивной модели исторической репрезентации, Исторические произведения Дж. Фаулза, У. Эко и С. Рушди подарили новую жизнь жанру, который ко второй половине прошлого столетия казался безнадежно устаревшим, являя «несколько древних жемчужин на огромной куче мусора» [18, p. 24]. «Возрожденческую мутацию» исторического романа⁷⁶ связывают с тем, что самым заметным влиянием постмодерна на область литературы стало глубокое всеобъемлющее переориентирование ее на прошлое: «*that the most striking single change it has wrought in fiction is the pervasive re-casting of it around the past*» [18, p. 27].

Взаимосвязь постмодерна и возрождения историзма в литературе, равно как и усиления общественного внимания к национальному прошлому на рубеже XX-XXI веков достаточно подробно освещены в работах Л. Хатчеон («*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*», «*Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*»), Ф. Джеймисона, Дж. де Гру («*Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions, The Historical Novel, Consuming History: historians and heritage in contemporary popular culture*»), Э. Уэсселинг («*Writing History as a Prophet. Postmodernist innovations of the historical novel*») и др. Однако в белорусском литературоведении до сих пор систематического теоретического осмысления влияния постмодернистской парадигмы не проводилось. Между тем, подход к историческому материалу в подобных произведениях имеет ряд особенностей и выявляются в типе героя, а также на мотивном, тематическом, композиционном уровнях. Внутри данного подхода можно выделить радикальный, нигилистический вариант, направленный на максимальную деструкцию не только сложившихся представлений о прошлом, но и понятия нации как такового. Как правило, это номиналистические концепции истории, которые доминируют в современной североамериканской прозе. Остановимся на особенностях конструктивного варианта данной модели, которая, используя трендовые литературные техники, стремится обновить и переосмыслить национальный исторический нарратив.

Тип героя

В качестве главного героя чаще всего выбирается человек, который в глазах общества выглядит изгоем. Это могут быть люди творческих специальностей, «не такие, как все», не оправдавшие

⁷⁶ П. Андерсон, Д. Уоллес и многие другие англоязычные исследователи употребляют этот термин в широком смысле в отношении как традиционных, так и постмодернистских произведений на историческую тему

предназначение (М. Атвуд, А. Байетт, П. Акройд, Л. Рублевская, Т. Бондарь и др.). Безумцы как реальные, так и мнимые регулярно появляются на страницах произведений (солдаты П. Баркер и С. Сент Джеймс, мужские персонажи Л. Рублевской). Как и у героев классического исторического романа, их путь – это путь испытаний, который, однако, по большей части состоит не в физических действиях, а невидимом внутреннем поиске в основном через исследование семейной истории и знакомство с культурным наследием предыдущих поколений. П. Кингснорт прямо называет свой роман «Beast» духовным квестом: «*The people who seem to really get that book are those who understand the outline of a spiritual quest*» [162].

Инверсия литературных клише и гендерных ролей

Характеристика героя и обращение с историческими фактами носят игровой характер. Так, персонажи Л. Рублевской в основном повторяют модель готического романа, где есть девушка-жертва, злодей (мужчина-тиран), который пытается завладеть ее наследством, и влюбленный герой, ради счастья с которым героиня должна доказать свою моральную стойкость. Соответствует готическому канону отсутствие у героини семьи, что и побуждает участников к поискам тайн прошлого и собственной идентичности. В начале романа герой пассивен, и его подталкивают к действию внешние, не зависящие от него силы и обстоятельства – это архетип “невольного” героя. Соблюдается также один из основных элементов готической истории: в основе сюжета лежит метаморфоза, личностное преобразование: “the gothic heroine must inevitably go through transformations of personality in order to formulate a separate and independent identity”⁷⁷ [163]. Однако, если в классическом готическом романе эта трансформация вела к обретению личностной идентичности, в романах Л. Рублевской одновременно с преодолением личных комплексов, важнейшей задачей для персонажей является искупление прошлых ошибок, оправдание и примирение со своими предками, осознание себя как части семьи и национальной истории.

В романах белорусской писательницы, однако, (за исключением “Сутарэнняў Ромула”) в роли готической героини выступает мужчина. Это наиболее трагичный, виктимный образ: “*Проста надакучылі няшчасныя мужчыны. А яны ў нас амаль усе такія — пакрыўджаныя ды незразуметыя, і беларускія жанчыны мусяць пажыццёва ратаваць іх ды шанавачь іхнюю спароджаную высокай*

⁷⁷ Готическая героиня неизбежно проходит через личностную трансформацию, вследствие чего обретает самостоятельную независимую идентичность

духоўнасцю тугу” [164]. Произведения автора чаще всего представляют собой т.н «параллельные романы». В сюжетной линии современности герой страдает от преследований сильной властной и безответно влюбленной женщины (ей отводится роль готического злодея-деспота), которая стремится изолировать, запереть героя «в башне» (иногда буквально). В «Золаце забытых магілаў» это предпринимательница Дина, выписанная практически как рабовладелица: “яе прыгожы твар з правільнымі рысамі, страціўшы непатрэбную ўсмешку, набыў выраз, відаць, звыклай уладарнасці — дзяўчына-вікінг. Дзяўчына падкрэслена паказвала — гэты належыць ёй...”; «Валянцін яшчэ раз кінуў на Паліну вінаваты позірк і пацалаваў руку сваёй “уладальніцы”» [165]. В «Сэрцы мармуровага анёла» – это бывшая жена, также бизнес-леди, жена и влиятельный босс полукриминальных структур: «Куплю табе майстэрню, дзе захочаш,— у Парыжы, у Венецыі, у Швейцарыі <...> Усё табе дам, што пажадаеш. Дурненькі мой» [166, с. 30].

В “Скоках смерці” герой ни на шаг не может отойти от жены-наркоманки, что в определенной степени ведет к его гибели. Таким образом, роль готического злодея-деспота отводятся жене или возлюбленной, которая оказывается виновна в несчастьях мужчины, пытается сломать, подавить его волю: “чаму яна імкнецца патрапіць у скляпенне? — Перш за ўсё, каб пераламіць мой супраціў” [166, с. 22]. На более общем уровне главной роковой женщиной для героя оказывается сама родина, за свободу которой он погибает: “Чаму яны з сябрамі заўсёды ўяўлялі радзіму ў абліччы Чароўнай Дамы, няшчаснай і адначасова жорсткай, за якую варта памерці і ад якой нельга чакаць удзячнасці?” (“Пярсцёнак апошняга імператара”) [167, с. 36]. В то же самое время в портрете главного персонажа-мужчины проявляются черты байронического анти-героя, склонность к самоизоляции и саморазрушению, чувство вины за прошлые ошибки, обостренность внутреннего конфликта. Героиня же для него и становится толчком к борьбе за свободу, спасение и счастье. Но даже если ему повезло с семьей и с женой, он все равно не в силах примириться с собой и действительностью: “Разумніца, шыкоўная брунетка, кахала, дзіця нарадзіла... Чаго Арыіку не хапала, каб пераадолець стан няшчаснасці?” [165]. Подобный дуализм, неоднозначность центрального образа в целом свойственен современному литературному канону. “Ложные” герои второго плана (в том числе бывшие мужья и поклонники) лишены подобных внутренних противоречий и представляют собой типаж капризного, инфантильного и избалованного го-

родского интеллигента: *“Паэт патрабаваў рыбных страваў і цішыні, калі прыходзіць натхненне”*; *“мастак <...> грэць яму пантофлі, падаваць каву ў ложка і прабачаць лёгкія флірты дзеля натхнення”*; *“Гоша страціў працу трэці раз – і апошні. Бо дасюль шукае вартае сваёй выбітнай эрудыцыі месца”*; *“Але акрамя любові да самога сябе, роднага, не бачылася ў Стасевых вачах нічога”* [166, с. 2],[168, с. 252],[165]. Очень схожую картину можно видеть в романе А. Байетт «Possession», где профессиональные исследователи-литераторы носят комичные имена Cropper или Blackadder⁷⁸, их главные качества – трусость и злословие – не подобают мужчинам, а голоса похожи на короткие повизгивания охотничьих собак⁷⁹

Персонажи Л. Рублевской также получают соответствующие имена – звучные и несколько претенциозные: “Альберцік”, “Артур”, “Радаслаў”. Являясь олицетворением мужского эгоизма, подобные персонажи создают выгодный контрастный фон для главного героя, который так разительно отличается от окружающих что действительно представляется неким сказочным принцем: *“яна малявала на целе Юрася казачныя ўзоры, нібыта хацела ператварыць яго ў казачнага героя”* [170, с. 172].

Соответствует готическому канону и образ отца, вернее, его отсутствие, которое и побуждает героев к поискам того, кто же они сами, кем были их предки. Главным женским персонажам свойственна внутренняя сила, независимость и упорство при кажущейся уязвимости (в “Скоках смерці” слабая дочь войта Анита – единственная не поддается гипнозу и выживает в смертельном хороводе). На первый взгляд судьба героини заурядна: это женщина около тридцати, занятая в сфере интеллектуального труда, с историей неудачных семейных и личных отношений: “Жанчына з неўладкаваным лёсам”; “дваццаць восем гадоў, развядзёнка” [165]. Героини Л. Рублевской вначале неявно бросают вызов общественным стереотипам об обывательском счастье: “Адна” – значыць “бедная”? Недастатковая, няспраўджаная” [165]. Замужество не представляется чем-то необходимым для женской самореализации и отвергается как идея в пользу свободы, замужняя подруга видится как “чароўная архідэя, непрысмактаная да дрэўца-кармільца <...> бяссілы прыгожы паразіт, які

⁷⁸ Аллюзия на популярный исторический ситком канала BBC

⁷⁹ There was a note that came into Blackadder’s voice when he got onto the subject of Beatrice, a jarring, snarling note, that put Roland in mind of hounds baying. (He had never heard hounds baying except on the television.) The idea of Cropper produced a furtive, conspiratorial look in the scholar [169, p. 36].

только і марыць ласкава аплесці новага гаспадара” [165]. Героини живут в очень “женском” мире, который представляется полной противоположностью традиционному патриархальному укладу, и принадлежат к семьям, где поколениями не было мужчин: “выхаванне ў сям’і, дзе ніколі не было мужчынаў – маці, бабуля і я (мужчыны лічыліся нечым варожым і непатрэбным) адбілася... Маланкавы шлюб з Юрасём яшчэ больш умацаваў перакананне ў ненадзейнасці “двухногіх пеўняў бяз пер’яў” і патрэбу ў “сур’ёзных адносінах”. Не дзіва, што сур’ёзных адносінаў не атрымлівалася” [170, с. 159].

Отличительная особенность главных как мужских, так и женских персонажей – аристократизм. Они все потомки древних шляхецких родов и представители творческих профессий, что в рамках романов (подобно фольклорным принцессам и царевичам) является символом внутреннего благородства и возвышенности. Им противопоставляются отрицательные герои, обычно чиновники-карьеристы или люди, занятые в сфере торговли. Они заняты исключительно стяжательством и погоней за мирскими благами: “гандлярка” и бухгалтерша Дина (“Золата забытых магілаў”), продавщица Вита (“Сэрца мармуровага анёла”), предприниматель Аркадий, олигарх (“Скокі смерці”).

Данная группа произведений, как и литературная форма классического романа, отражает кризис мужского начала как такового. Персонажи живут в очень женском мире, «ў сям’і, дзе ніколі не было мужчынаў – маці, бабуля і я (мужчыны лічыліся нечым варожым і непатрэбным)» [170, с. 159]. Образ искаженной женственности присутствует и в романе А. Наварича, где вместо ребенка, политически активная жена эконома растит волка: «Ваўчаныя, якое Аксана трымала пакуль што ў сваёй спальні, расло і дужэла проста на вачах» [171, с. 63]. В «Possession» А. Байетт в начале произведения мы видим достаточно слабого, угнетенного иерархически и психологически героя, героиня же намного выше его не только ростом, но и положением в социальной иерархии, а, значит, выгодно отличается умением держать себя: «She was tall, tall enough to meet Fergus Wolff’s eyes on the level, much taller than Roland» [169, p. 47]. В положительном ключе изображается феминный тип поведения, сочувствующий, эмоционально-эмпатический. Военные конфликты, даже защита своей территории, которая у предыдущих поколений писателей ассоциировались с силой характера и героизмом, переосмысливается и осуждается как насилие: «they were forced to do battle with the giants, led by Gogmagog. The giants were defeated and their leader thrown into the sea. Whichever way you look at it, it

*all begins in slaughter»*⁸⁰ [172, p. 213]. У А. Байетт процесс символически изображен как «освобождение» волос героини, которые при первой встрече туго заплетены и скрыты тюрбаном: «*He could not see her hair, which was wound tightly into a turban of peacock-feathered painted silk, low on her brow»*⁸¹ [169, p. 47]. Знаком восстановления гармонии является свадьба и рождение ребенка-наследника (реже – усыновление).

Проблемно-тематическое поле

Важная роль отводится идее хаоса. Чем лучше текст маскируется под массовый исторический роман, тем полнее реализуется потенциал деконструкции веры в возможность исторического познания. Поверхностно имитируя привычную форму, произведения словно разрушают принцип мимесиса изнутри, причем не через очевидное отрицание, а через безжалостную пародию⁸²: «*Historiographic metafiction's somewhat different strategy subverts, but only through irony, not through rejection»* [69: xii]. Соответственно, прошлое остается клубком часто противоречащих друг другу мнений определенных ангажированных сообществ по поводу важных для конкретной группы, но разрозненных фактов, так как стоит задача не создать некое новое видение, а скорее разрушить привычное. Именно в этом, как отмечает сама Л. Хатчеон, частая причина растерянности и внутренней неудовлетворенности многих читателей произведениями Дж. Фаулза, С. Рушди, М. Атвуд, Дж. Бэнвилла, Дж. Барнса и других признанных мастеров историографической метапрозы⁸³.

Следующее заметное отличие современных исторических произведений – выраженная оппозиция интеллектуализму и рациональному познанию, которая находит самые разнообразные художественные выражения: от дискредитации архивов и документов как источников объективного исторического знания, противопоставления официальной истории памяти и свидетельствам очевидцев, до признания за творческой личностью способности к некоему трансцендентному познанию и

⁸⁰ Им пришлось вступить в бой с великанами, которых вел Гогмагог. Великаны проиграли и их вождя низвергли в море. С какой стороны ни взгляни, все началось с бойни»

⁸¹ Какие у неё волосы, Роланд не разглядел: они были туго забраны под тюрбан из расписанного от руки шёлка цвета павлиньих перьев, низко надвинутый на лоб [173, с. 41].

⁸² В основном характерно для североамериканских авторов, а также Дж. Мика, С. Конта, рассказов С. Балахонова

⁸³ It does order the chaos of experience, though it then challenges that shaping process and the product of it, in very self-conscious ways» [69, p. 188].

реконструкции утраченного знания (сновидческие прозрения-путешествия А. Аркуша, В. Орлова, П. Акройда, беседы с призраками и мысленное моделирование у персонажей Х. Ментел, С. Сент Джеймс). Меняется роль автора, который возвращает себе демиургическую власть над героем и повествованием и практически обретает способность идеями, символическим действием воздействовать и менять саму реальность (произведения Л. Рублевской, Дж. Мика).

В сюжетах появляются явно выраженный мистический компонент и тема духовных исканий, то, что Дж. де Гру назвал «aesthetic spirituality», часто в отрыве от конкретной религии или идеи Бога вообще. Важная роль отводится искреннему эмоциональному переживанию в осмыслении прошлого и памяти предков, а призраки, например, у Х. Ментел возвращаются не только как символическое проявление исторической травмы или преступлений прошлого, но и потому, что в рационализированном мире, где нет посмертия, им просто некуда идти: «*Where do the dead live now? Do we have Purgatory or not? They say it still exists, but no one knows where. They say we do no good by praying for the suffering souls. We cannot pray them out, as once we could*» [174, p. 285].

Повествование может быть выдержано в романтическо-фантастической стилистике, активно использовать фантастические элементы, которые неожиданно возникают в обыденно-приземленном контексте, словно некий более совершенный, идеальный мир, атмосфера потерянного “золотого века” на мгновение проглядывает в будничную реальность: нежданный гость выглядит “*як апошні паляўнічы на кентаўраў*”, художница-наркоманка превращается в “*Эльфійскую прынцэсу*” (романы Л. Рублевской). В то же время повествование не чуждо элементам сатиры и антиутопии, особенно ощущением полного господства неумолимой и равнодушной бюрократической машины, контроля безликих организаций (образ “*Шэрай Будыніны*”, “*Шэрага Гмаху*”, национальной библиотеки, где «умирают» тексты великих поэтов романтизма у А. Байетт). Бессилие человека в борьбе с системой показано, например, в образе фирмы “Солнечный рай”. Она возникает на последнем этаже “серого” здания как вызов установленному порядку, но прогорает, и теперь там выставка работ пациентов психдиспансера. Таким образом, современная реальность изображается, в довольно ироничном тоне как театр абсурда, “палата нумар шэсць”, где выздоравливает главный герой “Сутарэнняў Ромула”. Описывается фальшивость, постановочность того образа истории и действительности, который формируется в сознании современного человека обитате-

лями “Шэрых Будынін”. В романе “Скокі смерці” это делается через неумелую и дилетантскую реставрацию одного из центральных образов-символов романа – башни (а с ней и всей истории страны), в “Сутарэннях Ромула” – через проходное описание съемок “лубочных”, имеющих мало общего с фактами фильмов о революции и Великой Отечественной войне. Точно также в романе А. Уорнера «Man Who Walks» (2002 г.) герой приходит в себя на легендарном месте битвы при Каллодене в окружении одетых в килты манекенов, реквизита для съемок фильма. Таким образом, трагедия прошлого травмируется и превращается в клише массовой культуры, продукт для туристов.

Показателен образ театра (“Золата забытых магіл”), здание которого – словно слепок всей истории народа: это бывший храм, но теперь высшую истину заменило лицедейство, в основе которого – иллюзия, неизбежное искажение, как *“бутафорскі куст з пап’е-машэ з намаляванымі ружамі, падобнымі да сіняй капуста”* [165]. Закономерно, что в этом же строении была и психиатрическая лечебница, и, как отмечается в тексте, *“псіхіятр тут не лічні”* в ситуации болезни душ, которая поразила весь народ. Спутанность мировосприятия современного обывателя выражена и в образе театрального привидения: *“адны казалі пра белую манашку, другія – пра чорнага мніха <...> А вось сёння – нейкі гібрыд: манашка, але шэрая”* [165]. Все это приводит к тотальному ощущению несвободы, заложниками которой становятся герои романов. Они – то шахматные фигурки, то заяц на батарейках из известной рекламы, то *“парцэлянавыя лялькі”*. Слабость воли, ведомость – та черта характера, с которой борются персонажи в бюрократизированном, пронизанном условностями мире, где человек живет *“быццам унутры музычнага кувэрка <...> Рашчынскі кінуў погляд наверх, на зашклёнае акенца-ружу ў даху альтанкі, – нібыта чакаў сустрэцца з паблажліва-цікаўным позіркам агромністага назіральніка”* [165].

Тщательно проработанный исторический фон, факты вводятся исподволь, через строчку диалога, воспоминание, бытовую деталь, не снижая динамику сюжета пространными описаниями. Именно поэтому второстепенные на первый взгляд детали в романах Л. Рублевской оказываются очень значимыми, и с их помощью писательнице удается создать многомерные образы: *“Могілкі, звычайныя, гарадскія, з шэрымі бетоннымі помнікамі, падобнымі на недабудаваныя трансфарматарныя будкі <...> аблічча святара – засяроджанае і прасветленае, як і належыць на вялікай урачыстасці – адданні душы небу; яркае веснавое сонца – душа не зблудзіць; парасткі*

травы ў чорнай урадлівай зямлі – быццам вітаюць новага пасяленца” [165]. В этом небольшом описании сливаются сразу несколько моду-сов восприятия действительности: атеистический (материалистиче-ский) с утилитарным унылым принятием смерти; религиозный: смерть как встреча с Богом; языческий: душа на пути к солнцу; фи-лософско-эстетический: контраст зеленого и черного, жизни и смер-ти, ростки как символ вечного круговорота.

К характерным стилистическим чертам субверсивной модели исторической репрезентации также относятся:

– фрагментарность, лоскутность повествования, нарочитые анахронизмы, которые не позволяют читателю поверить и погру-зиться в художественный мир. В романе «Прыгоды Пранціша Вы-рвіча шкаляра і шпега» Л. Рублевской автор методична в описании одежды, этикета, естественно-научных, медицинских представлений эпохи, а также распространенных суеверий, например, уходу за сільфідамі: «Паколькі ў істотах сільфідаў павінна быць шмат па-ветра, я б рэкамендаваў часцей праветрываць гэтае памяшканне» [175, с. 79]. И в эту безупречную картину вторгаются лексические анахронизмы и даже арготизмы: «заваліць», «ё-маё»; прекрасная па-ненка в роли дона Корлеоне делает герою «прапанову», «ад якой не-магчыма адмовіцца». Владелец застрявшей кареты восклицает «ня-хай будзе пракляты той дзень, калі я атрымаў ліст са Слуцку і зажа-даў княскіх дукатаў!», а слуга вспоминает о популярном понятии «Weltschmerz»: «талерку нясі. Пан Вырвіч выйшаў са стану сусвет-нае тугі» [175, с. 52], [175, с. 147]. Происходящее начинает казаться костюмированной постановкой;

– использование игровых стратегий. В основном заключается в деконструкции жанровых клише, постоянной смене точки зрения, метанарративном переплетении уровней повествования, скрытой па-родийности и неожиданном финале. В рассказе С. Балахонова «Сьмерць лютністы», например, представлена «карнавалізацыя бела-рускага калябаранцтва часоў другой сусветнай вайны», т. е пере-вернутое отображение «священной» части истории: «цяжка было сьцяміць, чаму немцы, калі што ня так, хапаліся за зброю. Амаль як бальшавікі тыя» [176, с. 212]. Карнавализацией, развенчанием авто-ритетов являются многие эпизоды цикла о Пранціше Вырвиче, например сцена швыряний сакральными текстами в легендарной по-лоцкой библиотеке: «Ляцеў магутны «Codex Sinaitikus», адчайна ўзмахвалі пергаментнымі крыламі «Месяцаслоў» і «Жыццяпіс святой Феўроніі», са свістам працінала паветра кранальная гісторыя пра

Трышчана і Іжоту» [175, с. 182]. Откровенный вандализм не вызывает у героя сожаления: «А Вырвіч не мог стрымаць усмешкі, калі падумаў, якую кашчунную карціну пабачаць іхнія наступнікі – скарбашукальнікі ў пакоі мудрасці, які яны сёння так раскалешмацілі» [175, с. 187].

Роман Ксении Шталенковой «Губернскі дэтэктыў. Справа аб крываваых дукатах» (2017) является инверсией клише постмодернистского женского исторического романа по образцу С. Уотерс. Влияние канона английской литературы открыто заявлено через подражание героини персонажам «Аанны Остэн»: «ў міс Элайзе Бэнэт панна Пракшына бачыла самую сябе»; автор добросовестно смешивает английские и белорусские выражения, создавая множество макаронических сочетаний: «*miarkuju, szto nadworje dramatically affects this mixture*» [177, с. 6]. Делаются отсылки к феминистической повестке: анахронически прогрессивная героиня XIX века борется за свою независимость, ведет дневник, где фиксирует «пережитый опыт», и берется расследовать убийство. Но легко видеть, что Панна Пракшина, представленная как белорусское воплощение Элизабет Беннет, лишь экзальтированная барышня, в которой нет ничего от ее проницательного, остроумного прототипа. Она неловка и остро переживает неудачи: «*нават вока стала крышачку паторгвацца*» [177, с. 12]. Кавалер Подгорский безнаказанно дразнит панну, воспеваеет ее «русскую красу», лукаво цитируя русского поэта И. Ф. Богдановича, вместо белорусского классика (обыгрывание имен даже второстепенных персонажей также заметная черта произведения). Мы видим знакомое иронизирование над утрированной патриотичностью, когда в самой невинной ремарке чудится предательство и заискивание перед русскими властями – панна «*адчула, як гнеўна прыліла да яе шчок ліцвінская кроў*» [177, с. 84]. Успехи панны в детективном деле также невелики. Она обдумывает расследование, упоенно поедая сладкий тыквенный пирог, но мысли ее занимают не сложные интеллектуальные выкладки, а то, сколько столбиков в табличке для улик поместятся в ее записной книжке. Когда же она начинает заполнять таблицу, то дальше названий тех самых столбиков дело не идет. Комичность героини особенно чувствуется в освещении ее писательских амбиций и уж совершенно неромантическом описании поведения: «*з цалкам пазбаўленым вытанчанасці крахтаннем Яўгенія Канстанцінаўна выкараскалася з ложка*» [177, с. 58]. Карикатурно-пародийный портрет дополняет «*схільнасць да snobbery*» [177, с. 27]. И если уж проводить параллели с героями «Гордости и предубеждения», Пракшина скорее напоминает старательную, но бесталанную Мэри.

Гротеск и даже фарс проявляются в авторской трактовке привычных клише любовного романа. Мечты о пане Подгорском портят фантазмагорические, совершенно балладные ночные кошмары, в которых женские ручки – то капризно-пухлые, то хищные, когтистые – издевательски крутят панне кукиш. И вряд ли можно представить Элизабет Беннет, которая всерьез гадает на идеальный возраст суженого. Пана Подгорского (который ожидаемо и высок, и хорош собой, и блистательно окончил один из лучших зарубежных университетов, и успешный предприниматель) она последовательно подозревает то в индустриальном шпионаже, то в корыстном умысле, а в развязке выстраивает все улики так, что именно он оказывается искомым злодеем и убийцей, что окончательно разрушает надежду на романтическую развязку: *«Андрэй Вікенцьевіч спрэс пакрыўся чырванню, <...> Ён настаяў некалькі імгненняў моўчкі, а потым ціха сказаў: - Дура»* [177, с. 206]. Настоящими преступниками оказывается доверенное лицо отца, главный инженер Штейн и его невеста, невиновность которых на протяжении всего романа упорно отстаивала Евгения. Финал романа достоин классической комедии: все участники ошеломленно молчат, бабушка падает в обморок, а на сцене появляется доктор. Апофеозом полной деконструкции условностей феминистического дамского романа становится зеркальность гендерных типажей, настоящей канонической «героиней» по всем признакам оказывается пан Подгорский. Яркий игровой момент – когда самой панне кажется, что она – не «protagonist, but antagonist» в этой истории. Основной прием Шталенковой – противоречие между описываемыми событиями и тем, как их воспринимает сама панна, что требует от читателя внимания к деталям. В этом, а также иронии над нарочитым патриотизмом Шталенкову можно вполне назвать продолжательницей традиций А. Наварича и С. Балахонова, которые часто акцентировали внимание на слабости и неэффективности эмоционально-экзальтированного, возвышенно-идеалистического патриотизма.

Похожая трансформация, но уже формулы готического повествования, присутствует в повести «Русалкі клічуць» Зореславы Каминской. В сюжете есть юная девушка – жертва проклятия, влиятельные злодеи, которые хотят завладеть ее приданым, загадочный артефакт, который провоцирует цепь смертей, соответствующий хронотоп – темные словно мертвые дома, враждебные потусторонние силы, озеро с русалками, которое одновременно и портал в иной мир, нелинейное повествование, смешение сна и реальности, противостояние порока и добродетели: «у нас ёсць не проста правенанс, а та-

ямнічы, містычны правенанс. Мастачка, што намалявала гэты дыван, утапілася. Яго старая ўладарка памірае таксама ад вады. І да таго ж яна верыць, што дыван пракляты, <...> І вось наступная яго ўладарка памірае. Таксама ад вады. І цалкам магчыма, што гэта самагубства, як і ў Кіш. Ну, ці не прыгожы, ні не смачны правенанс?» [178, с. 52].

Однако не все так просто. Две основные сюжетные линии повествования – прошлое и настоящее – не параллельны, а являются зеркальным отражением друг друга. Не случайно в романе большую роль играет вода (зеркало, еще один канонический готичекий образ). И если в сюжетной линии прошлого писательница следует традиционному развитию интриги (жених спасает возлюбленную от наваждения, ее внутренние духовные качества помогают преодолеть испытания и обрести семейное счастье), то современный план повествования, наоборот, опровергает готический канон. В начале Лиза кажется стандартной романтической героиней: «Вы зачараваная русалка, якая чакае свайго прынца. <...> І вы чакайце, чакайце, ён абавязкова з'явіцца. Ліза ўсміхнулася і кіўнула» [178, с. 18]. Однако принц – загадочный Алесь Загорский⁸⁴, на самом деле оказывается готическим антигероем и убийцей, а безмолвная, вполне себе андерсоновская русалка-Лиза, за чьим приданым-ковром он охотится, во все не нуждается в герое-мужчине. Она сама распутывает цепь преступлений и извлекает из истории с проклятым ковром не сверхъестественную, а вполне материальную пользу: «Я ўпэўненая, што Вы атрымаеце неблагі дадатак да маляванкі. Бо, як мне казалі, менавіта цікавая гісторыя, «смачны правенанс», і робіць рэч даражэйшай. З павагай, Ліза» [178, с. 106].

Эволюция эстетики субверсивной модели репрезентации истории

Хотя изначально распространение субверсивного подхода к историческому нарративу происходило под влиянием идей постмодернизма, современные белорусские и британские авторы⁸⁵ в своем изображении предыдущих эпох нередко уходят от радикально-экспериментальных или пародийно-ироничных форм, возвращаясь к традиционной стилистике и проблематике (выстраивание причинно-следственных связей и параллелей между историей и современностью; пусть и субъективной, но четкой оценке роли личности в исто-

⁸⁴ Отсылки к В. Короткевичу – характерная черта творчества большинства современных авторов данного направления

⁸⁵ Не относится к авторам североамериканским

рическом процессе и проч.). Если взглянуть на художественные достоинства, выделяемые критиками в произведениях последних десятилетий (А. Байетт, Х. Мендел, Д. Митчелл, Дж. Мик и др.), едва ли не главным и основным из них становится способность авторов исторической прозы упорядочить события и явления – «*making clarity of chaos*» – в нечто цельное и отвечающее естественному человеческому стремлению вписать себя и свое сообщество в некий понятный культурно-исторический контекст, решая актуализировавшиеся для современного человека проблемы личной и коллективной идентичности [179]. Общим как для белорусских, так и британских авторов становится легитимация и реапроприации своего культурного наследия через обоснование национальной исторической преемственности от полумифических легендарных героев – римского патриция Палемона (Л. Рублевская, Л. Дайнеко), Брута троянского, короля Артура (П. Акرويد, К. Исигуро, Х. Мендел, А. Байетт). Историкографическая метапроза, как констатирует Л. Хатчеон, принципиально отказывается от любой определенности в конструировании повествования: «*all the various critically sanctioned modes of talking about subjectivity (character, narrator, writer, textual voice) fail to offer any stable anchor. They are used, inscribed, entrenched, yes, but they are also abused, subverted, undermined* [69, p. 189]. И, наоборот, в произведениях современных авторов все чаще видимость хаоса и дефрагментированного распадающегося мира систематизируется с помощью кольцевой композиции, параллельного сюжета, где современная линия разрешает конфликты и травмы прошлого, четкой системы ценностей и смыслополагания, даже кажущегося наивным утверждения победы добра над злом, того, что Р. Аккер, Т. Вермюлен, Д. Шиллер называют «информированным реализмом», сознательным актом веры в лучшее. И подобная тенденция все более расходится с описанным Л. Хатчеон постмодернистским подходом к историческому материалу, который она в своих работах «*Beginning to Theorize the Postmodern*» (1987), «*A Poetics of Postmodernism*» (1988) назвала «историкографической метапрозой», и в основе которого лежала скорее теоретическая и, в какой-то мере, политическая задача показать историю как инструмент идеологической борьбы, субъективный конструкт, созданный по законам литературного произведения [69, p. 5]. Справедливости ради стоит отметить, что маскировка подобных текстов под конвенциональную массовую литературу – возврат к сюже-

ту и повествованию в их более привычном виде⁸⁶ – парадоксальным образом привело к эффекту, иногда обратному задуманному. Качественно написанные увлекательные тексты привлекли к исторической прозе широкую аудиторию, не всегда готовую вникать в нюансы постмодернистской субверсии. Подобная проза настолько сильно отличается от привычных постмодернистских произведений, что Б. Макхейл почти игнорирует ее в работах "Postmodernist Fiction" (1987) и «Constructing Postmodernism» (1992).

Выраженные черты мифологизации национальной истории (сакрализация ландшафтных маркеров, цикличность художественного времени, поиски легендарных истоков собственной государственности) организуют фрагментарные воспоминания, обрывочные документальные свидетельства в стройную концепцию либо деградации (писатели старшего поколения, А. Аркуш, В. Орлов, частично П. Акройд), либо прогресса и возвращения утраченного золотого века (Л. Дайнеко, Л. Рублевская, З. Каминская, А. Длатовская, Дж. Мик). И в подобной организации нарратива заключается, пожалуй, основное отличие способов репрезентации истории в произведениях современной серьезной литературы – *literary fiction*. Соответственно, меняется типаж героев. Например, у Л. Рублевской заметен переход от протагониста-жертвы и изгоя в ее ранних исторических детективах («Золата забытых магіл» 2003, «Дзеці Гамункулуса» 2000, «Сэрца мармуровага анёла» 2001, «Скокі смерці» 2005) до по-прежнему неоднозначной в моральном плане, но успешной и сильной личности с незаурядными способностями, часто на грани готического антигероя, универсального человека Возрождения и романтического сверхчеловека (цикл о Прантише Вырвиче). К похожему типажу можно отнести и Томаса Кромвеля, героя исторической трилогии Х. Мендел. К духовному пробуждению и возращению стремятся герои П. Акройда, Дж. Мика, С. Харви.

2.3 Историческая тема в прозе молодых белорусских авторов

Новое поколение белорусских писателей в своем творчестве чаще всего демонстрирует субверсивный, несколько бунтарский подход к национальному прошлому. Как уже отмечалось, белорус-

⁸⁶ return” of plot and questions of reference which had been bracketed by late modernist attempts to explode realist narrative conventions» [69, p. xii]

ская история всегда играла заметную роль в произведениях отечественных писателей. На данный момент этой теме посвящены совершенно разные по своему характеру произведения. Это историческая, историографическая, новоисторическая проза, где преобладает то романтико-мифологизирующее, то интеллектуальное, эпическое, детективное или авантюрно-приключенческое начало. Заметным явлением последнего десятилетия стало возникновение нового поколения совсем молодых писателей, в творчестве которых именно тема исторической памяти народа играет ведущую роль. Это К. Шталенкова, З. Каминская, А. Длатовская, Е. Асноревский, М. Кутузов и др. Не в последнюю очередь это заслуга минской «Школы молодого писателя», выпускниками которой являются многие молодые авторы, и одним из наиболее заметных преподавателей которой является Людмила Рублевская – известный прозаик и литературный критик.

Как справедливо отмечают критики, «Праблема большай часткі літаратуры для дзяцей і падлеткаў ў тым, што аўтары зусім не адчуваюць як гэта — пісаць падлеткавую літаратуру [180]. Практически всем рассматриваемым авторам на момент написания произведений не было и тридцати, и их произведения рассчитаны, прежде всего, на молодежную аудиторию, интересы и потребности которой они во многом разделяют. В «Губернскім дэтэктыве» К. Шталенковой или «Гене зямлі» А. Длатовской вчерашний школьник найдет достаточно много деталей, тривиальных с точки зрения критика-литературоведа, но близких и понятных для себя. Иронизирование над содержанием школьной программы, например, видно в скуке, которая одолевает жительницу Минской губернии панну Пракшину при чтении модного «современного» романа «пра крывавае забойства», который «цалкам расчараваў, і больш за ўсё з-за бясконцых разважанняў і moralites, трываць якія не было ніякіх сіл» [177, с. 29]. Приблизиться к интересам читателя авторы стараются и через специфический юмор: «я была адчайна прыгожая: з распушчанымі валасамі. <...> У доўгай, да пят , беласнежнай кашульцы» [180, с. 15] Однако романтические фантазии шестнадцатилетней героини и ее отчаянное желание казаться взрослой соблазнительницей встречаются с жесткой реальностью ее отражения в зеркале: «Уся кашулька была усыпана маленькімі блакітнымі сабачкамі і костачкамі, якія былі перавязаныя банцікамі» [180, с. 15]. Можно заключить, что одна из главных целей нового поколения писателей – приблизить литературу к молодежи и изменить стереотипное не всегда позитивное восприятие белорусскоязычных книг, которое уже сформировалось в сознании

массового читателя. В недавнем интервью А. Длатовская вполне четко обосновала подобный подход: «Аўтарка не прэтэндуе на элітарнасць? Аліна адказала, што не прэтэндуе. «Я гэтага не саромеюся і не бачу тут нічога дрэннага. Калі я была маленькая і пачынала размаўляць па-беларуску ў восьмым класе, мне бракавала беларускамоўнага падлеткавага масліту пра нейкія падлеткавыя каханькі, загоны, а па-руску мне чытаць не хацелася. Вось на такое кола чытачоў я і прэтэндую» [181].

Несмотря на разнообразие представленных жанров и подходов к исторической теме (а практически ни одно из произведений наших новых авторов нельзя отнести к чистой исторической прозе), в текстах данных писателей можно проследить несколько общих черт в подходе к трактовке национального прошлого.

Во-первых, это создание ощущения включенности в современный культурный мейнстрим, «перевода» актуальных национальных проблем на язык молодежи. К. Шталенкова в своей трилогии одновременно выступает как писатель, дизайнер и иллюстратор, создавая художественно и литературно целостное произведение, к сожалению, не достигшее формата полноценного графического романа. В рассказе «Гульня слоў» З. Каминская использует популярный формат квеста и интерактивной настольной игры, чтобы погрузить читателя в реалии прошлой эпохи. Тексты молодых авторов насыщены аллюзиями, реминисценциями, цитатами, источниками которых в равной степени являются как белорусские, так и зарубежные произведения. Например, в трилогии К. Шталенковой «Адваротны бок люстра» легко угадывается формула историко-приключенческих произведений массовой культуры: тайный орден, охраняющий магический артефакт, и зашифрованные дневники целиком выдержаны в стилистике популярных книг Дэна Брауна. Пара подростков, путешествующих во времени, девочка с талантом открывать порталы очень напоминают знаменитую трилогию Керстин Гир. Сверхспособности героев (телепатия, общение с духами, психометрия), равно как явные элементы дистопии в «Гене зямлі» А. Длатовской находится в полном соответствии с жанровыми канонами современной литературы young adult. Электронный дискурс, комикс-культура проявляются на разных уровнях в произведениях З. Каминской, М. Кутузова. Даже сама идея национальной идентичности в книге А. Длатовской (вполне в духе какой-нибудь популярной вселенной DC) превращается в загадочную вакцину: «Ён шукаў нататнік. З формулай. Я так зразумеў, гэта нейкая «вакцына беларускасці» [182, с. 22]. Сама же Беларусь и, в особенности, белорусский язык ста-

новятся отдельными действующими лицами и источниками суперсилы: «Беларуская мова абуджае ў некаторых людзях нешта такое <...> Звышнатуральнае, <...> цяпер наша краіна вынайшла іншы спосаб абараніць сябе» [182, с. 19].

3. Каминская опровергает «болотный» белорусский стереотип через красоту искусства – картины А. Киш, которые дарят людям мечты о счастье, а стране – величие: «Я ў вас знайшоў «Сусветную энцыклапедыю наіўнага мастацтва», міжнароднае выданне. Русо, Пірасмані, а ад нас – Кіш. Уяўляеш, які гонар? Адзіная прадстаўніца сваёй краіны. Калі б не яна, мо Беларусь бы і не згадалі» [178, с. 36].

При этом стоит отметить уход в творчестве молодых авторов от традиционно важной для белорусской исторической прозы религиозной темы. Достаточно вспомнить, насколько значимая роль религиозным мотивам, будь то единая христианская вера или многообразный язычески пантеон, отводилась в творчестве О. Ипатовой, В. Ковтун, В. Чаропко и других. Консолидирующая или наоборот, деструктивная сила сакрального – от суеверия до опасного заблуждения, даже фанатизма – нередко является одним из основных мотивов исторических детективов М. Адамчика, М. Климковича, С. Балахонова: «маюць прытась апаскудзіць сьвятое... Мста! Мста! Мста!» [183, с. 119]. Ничего подобного нельзя увидеть в произведениях молодого поколения, даже сила крестика которой изгоняет русалок героиня Каминской, по сравнению с влиянием на судьбы персонажей «дываноў» Киш, больше ощущается как дань конвенциональным изображениям изгнания нечистой силы, по сравнению с той смыслополагающей ролью, которую религиозный дискурс играет у более старшего поколения.

Заметным отличием между писателями, рассматривающими тему исторического пути Беларуси, становится трактовка темы власти и права на власть которая остро стоит в произведениях писателей более старшего поколения: В. Орлова, Л. Дайнеко, Т. Бондарь, В. Чаропко, О. Ипатовой. Если даже обратиться к популярным зарубежным циклам в данной тематике, легко заметить, насколько большую роль в них играют вопросы социального положения, будь то фэнтези, дистопии или просто школьная драма о жестких иерархических структурах внутри подросткового коллектива. Как отмечает исследователь и журналистка Карен Велби, «today's U.A. best-seller lists are thick with kings, queens» [184]. Сюжеты о кровавой борьбе королевских домов занимают такой большой процент молодежной литературы именно потому, что в художественной форме отражают близкую и знакомую подросткам по собственному опыту реальность

поиска своего места в установленной кем-то иным иерархии: «chosen genre mirrors the social drama and painful clashes at her private school. The power games played out in small, petty ways in high school are present in these novels on a grand, political scale» [184]. Отечественные молодые авторы либо вовсе не озабочены властными темами, либо эти темы представлены очень слабо. Проблеме «Хто яны: гаспадары ці паслухмяныя выканаўцы чыёйсьці невядомай волі?» в трилогии Шталенковой посвящена одна фраза на первой странице, дальше эта тема не является хоть сколь-либо значимой, и сама автор описала свое произведение как «кнігу для падлеткаў, дзе няма абсалютна нічога правакацыйнага» [185].

Ли Бардуго, известная автор молодежных бестселлеров, говорит что цель большей части литературы young adult – помочь подросткам адаптироваться к острой конкурентной борьбе, которая ожидает во взрослой жизни: «There is ample room for darkness in these books. But they preach resilience. They read like survival guides» [184]. Мрачная эстетика с гнетущей атмосферой, элементами ужаса и готики, бескомпромиссная борьба героев за выживание находит отклик в обостренном, драматичном восприятии реальности, свойственной подростковому сознанию, что и выражается зачастую в интересе к темной стороне окружающей действительности и ощущении, что незначительная с точки зрения взрослого человека ситуация является вопросом жизни и смерти: «“Fantasy novels give this illusion that the stakes are as high as they feel when you’re a teenager,” said Leigh Bardugo, “But I think for teenagers they actually are that high. I think you really are dealing in a world of tremendous cruelty and intensity, and Y.A. gives truth to that”» [184].

Всего этого мы не видим у молодых белорусских авторов. Формально являясь антиутопией, «Ген зямлі» поражает той легкостью, с которой герои добиваются успеха в борьбе против жестокой репрессивной организации: «Двайное жыццё дазваляла Прытулку функцыянаваць. У яе былі грошы, каб забяспечыць усім неабходным тых, каму давалося кідаць мінулае ды хавацца пад зямлю» [182, с. 112]. Стремление аккуратно и без лишних потерь подогнать все сюжетные линии под желательный финал, позволяют некоторым читателям вполне справедливо охарактеризовать подобную тенденцию «Готыка ў сіропе» [186].

Значительная часть игровых приемов молодых авторов связана с попытками дезориентировать читателя. Вот как начинается рассказ «Гульня слоў» З. Каминской: «26 кастрычніка, 3:37 раніцы. Па яго

прыйшлі а палове чацвёртай. Максім ведаў: хапун пачынаецца ў гэты час» [187, с. 95]. Настроившись на вполне определенное развитие событий, диссонансом звучит внутренний монолог героя: «І быў бы расчараваны, каб яго не забралі вось так, традыцыйна, сярод ночы» [187, с. 95]. Следующий сюрприз ждет на допросе, когда читатель, наконец-то, понимает, что происходит нечто совсем отличное от наших ожиданий: «Без жартачак, таварыш падазраваемы ў контррэвалюцыйнай дзейнасці. <...> але што гэта ў цябе ў задняй кішэні джынсаў? — Блін, айфон!» [187, с. 98]. Становится ясно, что автор отправила нас вовсе не в эпоху 30-х годов XX века, а на вполне современный квест, и то, что когда-то было вопросом жизни и смерти, стало игрой для праздных горожан.

Подобные произведения молодых авторов во многом продолжают традиции белорусского исторического детектива 90-х годов, где деконструкции самой природы жанра, отведена заметная роль в рассказах Адамчика, Климковича, С. Балахонова, Л. Рублевской и др, а мотив игры проявляется на всех уровнях произведений, от профессий героев (часто связанных с театром или кино), многочисленных образов марионеток, кукловодов, до жизненной позиции и манеры общения героев, которые единодушно убеждены, что «пачынаць лепш з гульні» [188, с. 21]. «Усё на свеце – гульня», утверждает один из героев романа Л. Рублевской «Сутарэнні Ромула» и задумывает роман-игру с живыми людьми⁸⁷: «*Я хацеў Вялікай Гульні. Ты была ідэальнай гераіняй. Рамантычная, закамлексаваная, самотная*» [168, с. 478]. Так и писательница играет в демиурга, моделируя современную реальность, словно программируя ее определенным образом, не забывая, однако, что результат может и не совпасть с изначальным замыслом автора. Поэтому якобы счастливая развязка романов писательницы не обходится без примеси горечи, словно автор только намечает возможность оптимистичного финала истории и ждет его уже реального, а не выдуманного завершения, как ее героиня ждет своего Юрася, а страна – героя, последнего белорусского рыцаря, Дон Кихота, который почему-то заблудился в пути. Переосмысление образов всеми любимых героев не всегда встречает однозначную оценку. Яркий пример – повесть «Ночы на Плябанскіх Млынах» Л. Рублевской, где представлена авторская рецепция «Шляхціца Завальні» Я. Барщевского, «Лабірынтаў» В. Ластовского і

⁸⁷ К проблеме реальности вымысла в романе Л. Рублевской «Сутарэнні Ромула» обращена статья Борисеевой Е.А. «Феномен «рэальнага вымыслу» ў раманах Э.-Э. Шміта «Евангелле паводле Пілата» і Л. Рублеўскай «Сутарэнні Ромула» [189].

«Дзікага палявання караля Стаха» В. Короткевича, а также проглядывают стилистические цитаты из Э. По, Г. Лавкрафта и других авторов. Среди прочих, появляется образ Андрея Белорецкого, который пережил достаточно радикальную трансформацию, «пакінуўшы на дарогах ваеннага камунізму валізы, паліто і веру ў справядлівасць» [190, с. 3]. Именно это преобразование «цудоўнага, моцнага, яскравага і, напэўна, самага прывабнага вобраз беларускай літаратуры» многих читателей заставляет в отзывах воскликнуть «Не чапайце мары майго юнацтва!» [191].

Однако, если сравнить произведения молодых авторов и их предшественников, можно заметить, что природа и характер этой игры меняются. В произведениях конца XX – начала XXI вв. авторы словно сами отказываются от претензий на серьезность и смысл, за многочисленными игровыми образами скрывается ощущение изначальной обреченности, предчувствие трагедии. Например, отличительной особенностью, детективов М. Адамчика и М. Климковича является совершенно не характерная для жанра открытость финала. Преступник или не найден, или скрывается от наказания, оставляя у читателя ощущение неудовлетворенности и бессмысленности происшедшего, что созвучно общей тональности угасания, меланхолии и некоторой апатии. В произведениях С. Балахонова все попытки сделать моральный выбор, спасти невиновных («Пятнаццаць лішніх хвілін», «Second security») для героев оканчиваются смертью и обесценивают, лишают смысла предшествующие усилия и борьбу.

Молодые авторы, используя те же стилистические и композиционные элементы нередко приходят к совершенно другой концепции мира. На первый взгляд жанровая диффузия и деконструкция жанровых клише, нелинейное повествования, текстура которого в равной степени пронизана реальными фактами и фантастическими элементами, переплетение несколько взаимопроникающих временных пластов напоминает принцип ризоматического построения композиции. В романе А. Длатовской включение многочисленных отступлений (через видения о прошлом владеющего психометрией героя) достигает такой степени, что размывается основная линия повествования. В романе Каминской подобный же эффект достигается с помощью принципа многомерности времени и коллажа разнородных жанровых элементов. Однако и в том, и в другом случае видимость хаоса и дефрагментации мира систематизируется с помощью кольцевой композиции, четкой системы ценностей и смыслополагания, утверждения победы добра над злом. Молодые авторы ставят

под сомнение игру как продуктивный вариант жизненной стратегии, интерпретируя ее как страх узнать правду – о себе, о прошлом как основную проблему современного человека.

В белорусской исторической прозе проблема отцов и детей ранее не получала достаточного развития. Наоборот, в творчестве Л. Дайнеко, К. Тарасова потомки обычно предстают хранителями и продолжателями заветов отцов. Пожалуй, только произведения Л. Рублевской (особенно посвященные репрессиям 30-х годов XX века) и ее учеников – З. Каминской, А. Длатовской, К. Шталенковой впервые делают конфликт поколений значимой для жанра темой. Подробное изучение текстов начинающих авторов показывает, насколько важной для них является тема конфликта поколений. Разновозрастные персонажи часто становятся символами, которые воплощают контрастирующие мировоззренческие позиции: искренность и мечту против усталости и прагматичного цинизма (образы взрослых в «Гене зямлі» А. Длатовской и трилогии К. Шталенковой). Отношения между поколениями в этом случае строятся не на взаимоуважении и преемственности опыта (роман «Русалки клічуць» З. Каминской является редким исключением), но на подчинении воли и использовании чужого потенциала: *«Вы акурат гэтакі ж скванны озе, які нічога не шануе, акрамя сваёй цалкам бессэнсознай і нікому не пратрэбнай мэты»* [180, 269]. Важно, что это не поколения, разделенные столетиями и поэтому пытающиеся понять друг друга путем расследования зловещих семейных тайн, что мы наблюдаем в романах Л. Рублевской, а вполне обычных родителей и детей: *«Пра гэтага чалавека Алесь ведаў яшчэ менш, чым пра новенькага. Дарма што калісьці называў яго бацькам»* [182, 14].

Старшее поколение нередко воплощает пассивное равнодушие и неэффективные стратегии развития в противоположность активной, авантюрной молодежи: *«Гэта складанга, я мушу падумаць, мне трэ пабыць аднаму», перадражніла яна старога»* [180, 163]. Умудренные опытом герои К. Шталенковой и А. Длатовской, несмотря на жизнь, посвященную одной цели, раз за разом демонстрируют свое бессилие, они не могут разгадать ни загадку гена, ни найти ключ к магическим зеркалам: *«Разгублены новым, стары, абмякнуўшы, зноўку апусціўся ў фатэль. <...> Басі зрабілася яго шкада»* [180, 261]. Утверждается необходимость нового, свежего подхода к жизни, выраженная в канонической теме «избранного» героя – «the chosen one»: *«яна ж яшчэ зусім дзіцянё, я заўжды думаў, што гэта будзе нехта старэйшы, і ніяк не дзяўчо»* [180, с. 3]. В трилогии К. Шталенковой «Адваротны бок люстра» неизведанные варианты и перспективы истории, которые

можно менять с помощью волшебных зеркал, открываются новичку, а не мастеру: *«вось тоькі яму яно не адчынялася. Яму, хто ўсё жыццё патраціў на іх вывучэнне»* [180, с. 3].

Бесперспективность устаревших подходов к решению извечных проблем выражается в мотивах физического ил-и духовного бесплодия старшего поколения, которое иносказательно отражает общенациональную потерю исторической преемственности, отчужденность предков и потомков: *«Пры жывым сыне ён фактычна не меў нашчадка»* [180, 280]. В произведении К. Шталенковой старые ценности умирают вместе с предыдущим поколением искателей, главных злодеев книги: *«Паглядзеў на двух старых, якія замерлі наабапал стала. Цяпер яны ужо дакладна дамагліся вечнасці, да якой кожны з іх так імкнуўся»* [180, 374].

Однако такой разрыв между различными мировоззрениями не отменяет стремления к восстановлению контакта и взаимопонимания: *«Больш за ўсё Алесю хацелася выкінуць з пазла бацьку. Якімі б ні былі іх адносіны, ён любіў гэтага чалавека»* [182, с. 36]. Меняться должно не только старшее поколение. Поиск достойного наследника проводится в романе З. Каминской в беседах Лизы и старушки Марыли. «Приданое» – ценную картину-артефакт – получает тот, кто бескорыстно пытается разобраться в судьбах своих предков, способен отличить истину (настоящее искусство) от лжи (безвкусицы и ширпотреба). Зрелость, которую обретают герои, пройдя все испытания, открывает возможности компромисса и примирения: *«бацька задумліва хмыкнуў. Я проста уважаю твой выбар – з якіх часоў? – С тех, как ты научился его делать»* [182, с. 37].

Людам более старшего поколения, которые прожили смену нескольких исторических общественно-политических формаций, легче ощутить и прочувствовать условия прошлых эпох, чем современному подростку, который никогда не жил без доступной связи, интернета и информационной свободы. Молодые авторы используют возможность через игру сделать понятными реалии прошлого, проводят понятные для своего поколения аналоги. Например, когда герой квеста Максим отказывается подписать «чистосердечное признание», «следователь» предлагает: *«Ну а як табе гэты варыянт: калі ты не перапішаш усё ўласнай рукой зараз, то я гэты тэксцік запошчу з твайго акаунту ў сацсеткі. Са ўсіх акаўнтаў — у мяне ж твой смартфон. Незапаролены»* [187, 102]. Хорошо воссозданное в рассказе ощущение отсутствия логики происходящего в ситуации полной изоляции и вынужденного бездействия – пожалуй, одно из са-

мых сложных для современного человека, привыкшего к динамике современной жизни. Именно это оказывается для героя тяжёлым отрезвляющим испытанием. Использование подобных приемов позволяет утверждать, что зачастую молодые писатели выполняют важнейшую роль переводчиков реалий и смыслов предыдущей литературы и истории на язык современных подростков. Персонажи проявляют характерные реакции, переживания, юмор, обороты речи и даже художественные сравнения: *«Змрочная сырая шэрань ляжала на вуліцы гідкім заліўным са школьнай сталоўкі», «драйвер не ўсталяваны. Я чую толькі беларускамоўных»* [182, с. 20].

Присущий произведениям молодых авторов оптимизм — одна из отличительных черт их художественной эстетики, заслужившая единодушное одобрение как критиков так и читателей: *«У гэтым, дарэчы, вялікі плюс кнігі Шталянковай «Губернскі дэтэктыў». Нацыянальнае пытанне ўсё роўна ўзнікае, але няма завыванняў «невясёлая старонка наша Беларусь», якія цягнуцца ўжо гадоў дзвесце»* [192]. Н. Грищук замечает, что литература не должна быть *«камізэлькай, у якую горка плачуца пра долю Беларусі»* [192]. Вполне согласное с этим утверждением, новое поколение авторов демонстрирует стремление к продуктивному разрешению накопившихся конфликтов, позитивному восприятию как прошлого своей страны, так и поиску положительных тенденций в настоящем: *«Яр задумліва хмыкнуў: – Мы не цэнім тое, што маем. У нас была мова, была літаратура, была музыка, беларускія арнаменты друкаваліся на ўсім, ад шкарпэтак і кубкаў да мэблі і ўласнага цела. Але гэтага было мала. Мы лічылі сябе несвабоднымі. Мала правоў, мала магчымасцяў, мала прасторы для бізнесу»* [182, с. 71].

Молодые авторы полемизируют со стереотипной пессимистичностью белорусского менталитета. В романе З. Каминской она диагностируется как вирус несчастья, которым болен народ: *«Цяжка чуць расповеды пра амаль мёртвую вёску і амаль мёртвых людзей. Гэта заразнае, як інфекцыя, як вірус. Калі ён прасякне занадта глыбока, чалавека не ўратаваць»* [178, с. 84]. З. Каминская отмечает традиционный для белорусской литературы взгляд на счастье как что-то недостижимое и ирреальное: *«каханне ў творчасці Кіш. Такое самае двухмернае, як і ўсё, што яна малявала. Безперспектывы. І справа нават не ў тэхніцы. Нібыта яна глядзіць на яго праз акно, як у чужую кватэру, куды ніколі не зможа трапіць»* [178, с. 92]. И тут же этот стереотип дискредитируется через образ счастливой жизни влюбленной пары: *«Шэсцьдзясят два гадоўкі разам. І яшчэ во*

тры паасобку. Але хутка сустрэнемся» [178, с. 80]. Авторы пытаются уйти от врожденного ожидания неизбежности поражения: «Толькі не параўноўвай Кіш з Ван Гогам, добра? Не люблю гэтага. Яна, у ад-розненне ад яго, прадала шмат сваіх прац. За гэта і харчавалася» [178, с. 52]. Надежда на счастливый финал национальной истории нередко выражена символически: «Рукой Зуліся адхінула траву і паказала маленькі расточак, што прадзёўбаўся з жолуда. – Будзе новы дуб, малады і дужы» [193, с. 56]. У Каминской символ грядущего счастья – картина Киш, которая становится оберегом и приданным героини: «Леў і тыгра. Тоня казала яшчэ, што гэты дыван будзе мам абярэгам. Не ведаю, абярэг ці не, але толькі Альжбэта з нашай вёскі з'ехала. І да мяне больш нічога не чаплялася» [178, с. 36].

Позитивная установка произведений проявляется и в отказе от типа героя-мученика, добровольной жертвы, который занимал заметное место в исторической прозе и К. Тарасова и, например, Л. Рублевской. В частности, совершенно в иной тональности представлен хрестоматийный образ Калиновского. Из героической фигуры с аурой трагического пафоса он преобразуется в весьма жизнерадостный призрак: «Кастусь усмеіліва ўзняў бровы. – Тут ёсць адно «але»... Я. Не. Памёр. <...> – Я не магу намерці, – захоплена, нават пафасна, прашаптаў ён» [182, с. 31]. Можно предположить, что некоторое влияние на подобную трансформацию отношения к трагико-героической риторике оказывает и смена культурных установок. Говоря о жертвенных фигурах в романах В. Чаропко, К. Тарасова, Г. Далидовича и других, стоит учитывать, что на мученическом подвиге в значительной степени строится и христианское, и советское (и любое имперское) мировоззрение, которое культивировало образ героя, отдающего жизнь за родину и убеждения. Поэтому вполне закономерно преобладание жертвенных подвигов в пронизанном христианскими мотивами творчестве Л. Рублевской. Вот как подобную веру объясняет герой рассказа «Сцэнар смерці»: «кожны <...> новы рухпачынаўся з пакутнікаў, якія потым рабіліся нацыянальнымі героямі. <...> Кожны талент... не мае вагі для сучаснікаў, пакуль ён жывы, пакуль няма трагедыі» [194, с. 73]. В творчестве же молодых авторов преобладает ориентация если не на супергероя в привычном смысле этого слова, то человека, который решается на активные действия не с мужеством обреченного, но вполне реальной верой в успех: «Не рабі з сябе пакутніка, – раздражнёна заўважыў Яр. – І недасканаллага. Гэта вельмі лёгка. Вось такі я дрэнны ўрадзіўся. Забіце мяне, пакуль я не забіў вас. Альбо сам сябе» [182, с. 48].

Отвергается установка винить те самые непреодолимые внешние обстоятельства и злой рок истории, над которой десятилетием ранее иронизировал С. Балахонов: *«Ты беларусаў не аскарбляй. Мы ўсе добрыя, рахманым і працавітыя. Нам проста з гісторыяй не пашанцавала»* (рассказ «Ня руш майго страху») [195, 214]. Можно сказать, что локус контроля произведений меняется с внешнего на внутренний: *«Толькі рэальныя абмежаванні <...> Яны тут, — прыставіў палец да скроні»* [182, с. 95]. Герои последовательно пытаются преодолеть привычную пассивность и беспомощность. «Героямі не нараджаюцца», словно пытаюсь убедить себя в правдивости фразы, пишет Алена из «Ген зямлі» на тексте пьесы «Кастусь Каліноўскі». Заповедь *«Хто, калі не ты?»* в той же книге оставляет внуку дед.

В оптимистическом ключе трактуется образ лабиринта, в котором блуждали герои белорусской прозы, начиная со времен В. Ластовского. Живыми из подземелий вышли герои «Сутарэнняў Ромула» Л. Рублевской, вслед за ними в романе Длатовской члены организации «Лабірынт» покидают подполье, чтобы стать активной силой: *«І ён прачнуўся ў нас не таму, што мы ўсё жыццё марылі прасядзецца у Прытулку. Ён прачнуўся не дзеля таго, каб мы баяліся жаўнераў, палітыкаў ці тым больш адно аднаго»* [182, с. 60]. Призывом к действию звучит предсказание героини того же романа: *«Але вадзе, аслеплай ад спакою, Ні радасці не ўбачыць, ні ракою Не працячы ў далёкі акіян»* [182, с. 59]. Если еще провести параллель с известным стихотворением Л. Мартынова «Вода» («Ей жизни не хватало - / Чистой, Дистиллированной / Воде!»), можно утверждать, что активная позиция для героев равна полноценной жизни, а отказ – разновидность смерти, в том числе своего таланта: *«Паехалі заўтра туды разам? І давай напішам пра знаходку, пра Марылю, пра русалак. – Ліза, я не магу, у мяне праца. – Пісаць тое, што ніхто не чытае? Колькі разоў ты сама казалася, што стамілася. Што табе патрэбны сюжэт. Вось сюжэт!»* [178, с. 87].

С мотивом реализации личностного и жизненного потенциала связана еще одна важнейшая тема произведений молодых авторов – верность мечте: *«Тоня прынесла малаток і цвікі, і дыван замацавалі на сцяне – у пакоі з'явілася трэцяе акно, і вяло яно ў іншы, дзівосны свет»* [178, с. 48]. Если, как мы выяснили, в основе всякого действия лежит вера и убеждение, логичным выглядит призыв дать простор творческому началу. В «Гене зямлі» мировоззрение главного героя претерпевает полное перерождение после прослушивания диска «N.R.M.» – Незалежная Рэспубліка Мроя. Именно вера и мечта дает силу таланту ге-

роине Шталенковой *«Можжа таму, што яе жаданне адчыніць іншы свет быль большым за маё, бо яна залежала ад уласных мар, а я думаў толькі пра свой абавязак перад бацькам»* [180, с. 280]. Каминская в интервью объясняет истоки своего вдохновения: *«Русалкі клічуць — гэта нават крыху пра мяне, бо, напісаўшы гэтую кнігу, я спраўдзіла сваю мару, чаго не магла зрабіць доўгі час. Можна сказаць, што зрабіўшы гэта, я адгукнулася на покліч сваёй мары»* [196]. Поэтому герой, предающий мечту воспринимается как неудачник и даже предатель. В основе реализации мечты лежит требование сделать осознанный выбор, доказать действенность своей веры. Средством для трансляции этой идеи нередко становятся элементы магического реализма, например, образы русалок в романе З. Каминской: *«Я наўмысна рабіла так, каб гэта было невядома — гэта ці то зданні, ці то людзі. Я пісала пра людзей, — адзначыла аўтарка. — Але апынулася, што чытачы бачаць здані і містыку. Выяўляецца, ім хацелася, каб «Дзікае паляванне караля Стаха» было прывідным, і зараз яны робяць такі выбар, чытаючы «Русалак»* [181]. Вера в национальную идею, подобно вере в мистическую охоту, или призрачных русалок, или рай на картинах Киш, обретет реальность только по сознательной воле человека. Таков основной посыл романа А. Длатовской вынесенный в название: *«Ген зямлі — гэта адчуванне сябе беларусам»*, то есть вера и выбор, готовность действовать и брать ответственности на себя, а не стечение обстоятельств или некий национальный рок: *«Ген зямлі — ніякі не ген напраўдзе. Вы ж гэта разумееце, праўда? Ген зямлі — гэта тое, што прачынаецца ў нас, калі мы ўпершыню чуем беларускую мову, беларускія спевы, чытаем пра беларускіх герояў ці пра беларускую архітэктурку. Ген зямлі — гэта любоў і гонар»* [182, 101].

Таким образом, существуют значительные расхождения в самом походе к изображению хрестоматийных событий и персонажей национального прошлого у писателей разных поколений. Привычная трагическая стилистика восприятия исторической судьбы белорусского народа не находит понимания и продолжения у молодых авторов, наиболее продуктивной оказывается мифологизированная романтическая традиция исторической прозы, заложенная В. Короткевичем. Изменяется и тип героя. Если раньше в центре внимания писателей оказывались яркие политические фигуры – великие князья и княгини, воины, то сейчас более значимыми в глазах начинающих авторов оказываются деятели культуры – художники и музыканты, представители «мягкой силы», которые единственные (в противоположность репрессивным внешним силам) способны красотой и творчеством преобра-

зять души героев. Можно сделать вывод о том, что современная историческая проза Беларуси, наследуя традиции романтизации национального прошлого, во многом отходит от идейных установок предыдущих поколений писателей и стремится к переосмыслению сложившихся этнонациональных стереотипов. Все это дает основания говорить о начале формирования полноценного жанра исторической молодежной литературы. Разумеется, это далеко не первые тексты подобного рода для подростков – то что сейчас принято относить к жанру «young adult». На данную аудиторию рассчитаны многие произведения А. Федоренко, Л. Рублевской, особенно ее цикл о Прантише Вырвиче, где и возраст героев, и сюжет, в котором переплетаются приключения, мистика и любовь, апеллирует к вчерашним школьникам. Однако, пожалуй, впервые складывается ситуация, когда писатель находится в близкой возрастной группе с потенциальным читателем и, соответственно, гораздо точнее угадывает его вкусы и ожидания: «Але я люблю, скажам так, “лёгкую” літаратуру – мне хацелася фэнтэзі, фантастыкі – як на мой густ, гэта вельмі класныя жанры, хоць сёння да іх часам ставяцца пагардліва <...>. Таму сваю кнігу я пісала для такіх вось чатырнаццацігадовых Аліны ці Васі, якім хочацца пачытаць нешта падлеткавае на беларускай мове» [197]. Подобными же мотивами руководствовался М Кутузов. Отвечая на вопрос “І ўсё ж такі чаму менавіта калягістарычнае фэнтэзі?”, он объясняет «Напэўна, так атрымалася таму, што сам я чытаю пераважна фэнтэзійныя альбо гістарычныя кнігі» [198]. Свойственное произведениям данных авторов предпочтение лаконичных средств создания исторического фона находит выражение в фрагментарности и минимализме: повествование сосредотачивается на одной детали, элементе общего, через которую читатель должен это общее воссоздать, чтобы увидеть большую картину. Например, в «Гене зямлі» Даник должен разгадать тайну неких мраморных перил, при этом не называется ни фамилий, ни деталей участников прошлых событий. И исходные, и выводы даются намеками, фрагментами мозаики.

В творчестве молодых авторов обращает на себя внимание широкое разнообразие технических приемов, прежде всего это пастиш, коллаж, многовариантное толкование сюжета, жанровый синтез, метапроза, высокая степень интертекстуальности – насыщенность аллюзиями, реминисценциями, цитатами, источниками которых в равной степени являются как белорусские, и зарубежные произведения. Например, в уже упомянутой трилогии «Адваротны бок люстра» легко угадывается формула историко-приключенческих произведений массовой культуры: магический артефакт *clavis speculari*, тайный орден и зашифрован-

ные дневники вполне в стиле Дэна Брауна или Индианы Джонса, Пара подростков путешествующих во времени, девочка с талантом открывать порталы – словно белорусская адаптация знаменитой трилогии Керстин Гир. Сверхспособности из «Гена зямлі» Длатовской (чтение прошлого или психометрия) также довольно типичны для современной фантастики. Начинающие авторы заимствуют понятные своей аудитории образы и аналогии. Борцы за сохранение исторических памятников в книге А. Длатовской, в соответствии с современными канонами мейнстрима, уподобляются супергероям – «Ліга справядлівасці» ў беларускіх маштабах».

2.4 Женский исторический роман

Женский исторический роман имеет свои особенности поэтики, композиции и способа репрезентации персонажей. Как отмечают зарубежные исследователи, даже свое происхождение он ведет не от т. н. “мужского” или “классического” исторического романа (термин Д. Лукача), основоположником которого считается В. Скотт (“Waverley”, 1814), а от готических романов А. Рэдклифф и им подобных [199, с. 4]. Первыми произведениями этого жанра, написанными женщиной, считаются “The Recess” (1783) Софии Ли и “Castle Rackrent” (1800) Марии Эджуорт [200, с. 2]. Современные примеры произведений данного типа также демонстрируют выраженную склонность к готическому модусу представления прошлого и жанровому синкретизму, где история тесно переплетается с фэнтезийными, детективными и любовными мотивами, которые мы видим в творчестве Джорджетт Хейер, Дафны Дморье, Кэтрин Куксон, Наоми Митчисон, Сильвии Таунсенд Уорнер, Джин Плейди и других, а среди белорусских писательниц – у Людмилы Рублевской, Марии Шамякиной, Алины Длатовской и Зореславы Каминской.

Благодаря необыкновенно большому количеству популярных писательниц, работающих в данном направлении, в британском литературоведении его даже привычно стали считать дамской прозой, которой непременно присущ “романтический эскапизм” и невысокая художественная ценность [200, с. 3]. Однако именно в подобных произведениях можно встретить необычное, часто эмоционально-интуитивное понимание истории, которая предстает в необычном ракурсе. Особенный “женский” взгляд проявляется, как правило, не столько в трактовке значимых событий истории, сколько в отборе и способах изображения пер-

сонажей. Британские писательницы, например, чаще всего обращаются к фигурам, которые маргинализируются официальной историей, считаются малозначимыми и второстепенными (жены и матери известных деятелей, члены их семей, представители низших классов и т. д.), благодаря чему возникает новое понимание уже, казалось бы, знакомых событий [201]. Если просто взглянуть на названия наиболее популярных романов, нетрудно заметить что предпочтение отдается именно женским фигурам: “The Queen's Governess” Карен Харпер, “Captive Queen: A Novel of Eleanor of Aquitaine” Элисон Уэйр, “The Virgin Queen's Daughter” Эллы Марч Чейз, “The Queen's Handmaiden” Дженнифер Эшли, “Mary Queen of Scotland and the Isles” Маргарет Джордж и другие. Эта особенность проявляется даже в текстах, посвященных политическим интригам и военным действиям, например, войне Алой и Белой розы: “The White Queen”, “The Lady of the Rivers”, “The Red Queen” из цикла Филиппы Грегори. Писательницы гораздо менее, чем авторы-мужчины склонны создавать широкие эпические картины прошлого, битвы или иные ключевые события нередко излагаются опосредованно, как пересказ/воспоминания одного из персонажей.

Вследствие повышенной идеологичности⁸⁸ женская проза склонна к субверсивной модели исторической репрезентации, деконструкции усвоенных общественным сознанием концепций истории. Это проявляется как а разрушении более частного, вписанного в сюжет греческого мифа («Прыгоды Пранціша Вывіча», где Соломея – «Арыядна, яка без дапамогі Тэзея заваліла Мінатаўра»), так и более глобальное переосмысление движущих сил истории. Например, Х. Мантел всю политику времен Генриха VIII строит вокруг способности королевы родить наследника, подчеркивая едва ли не определяющее влияние женских фигур на многие знаковые события минувших эпох, факт, который часто, по мнению писательницы, сглаживается и замалчивается современной историографией.

Сам исторический фон при этом рискует стать оберткой, средством вписать женщин в прошлое как не меньших искателей приключений, чем мужчины. Молодые белорусские писательницы, в отличие от В. Орлова, К. Тарасова, О. Ипатовой, которые стремились к фактической точности и детальности воспроизводимой эпохи, воссоздают не столько конкретный исторический период, сколько ощущение инаковости, «другой», отличной реальности. При этом они опираются прежде всего на лингвистические средства. Например, в текстах

⁸⁸ стремление к реабилитации или акцентированию роли женщин в истории

Ксении Шталенковой историзм очень условен – кроме конных повозок, корсетов, пышных усов и отсутствия горячего водопровода мало что указывает на эпоху (то, что называется «wallpaper historical»). Однако повествование одновременно не кажется слишком современным благодаря иносказаниям. Вместо «Минск» мы встречаем «губернский город», героиня читает не «Преступление и наказание», а «даволі нудны на ейны густ раман знакамітага рускага пісьменніка, каторы насамрэч быў гэтакім жа рускім, як і сама панна» [177, с. 28]. Подобные иносказания с одной стороны становятся разбросанными по тексту увлекательными загадками для читателя: «А быў гэты дзень у тым годзе, калі нашыя ў Слуцку супраць савецкай улады паўсталі» [178, с. 35]. С другой же стороны они побуждают к свежему восприятию привычных вещей, могут оказаться созвучны ощущениям читателей, которые сами совсем недавно читали упомянутый роман «Пра крывавае забойства», который «цалкам расчараваў, і больш за ўсё з-за бясконцых разважанняў і moralites, трываць якія не было ніякіх сіл» [177, с. 29].

Молодые авторы насыщают речь персонажей необычными, стилизованными оборотами, народными фразеологизмами без соотнесения с образованием и статусом персонажей, мало заботясь о правдоподобности и естественности речи. Реплику из романа Н. Статкевич «Ды з вялікай яды няма вялікае наўды: не забагацееш ды запузееш» можно с равным успехом услышать и от магната Радзивилла, и от обычного крестьянина. Контраст между сюжетными линиями прошлого и настоящего создается вставками белорусской латиницы и иностранных слов, польских, английских (обычно акцентирующих современные реалии): «Максім сустрэўся з Маркам выпадкова, у кавярні. Праз два old fashioned яны ўзгадалі old times». «Знайшла мабільны, набрала Лізу. The subscriber is not available now» [187, с.95]; [178, с. 84].

Выводы

В творчестве современных белорусских и англоязычных авторов можно выделить три подхода к репрезентации исторического материала:

1) первый вариант продолжает и на новом, более сложном и высоком уровне развивает традицию классического исторического романа, возвращая в него композиционно-стилистические элементы регионального, готического романа. Интригующий сюжет, ярко прописанный художественный мир сочетаются с глубоким психологизмом и обращением к онтологическим проблемам (исследование кризиса идентичности

в прошлом и настоящем, роли личности в истории, культурной и исторической травмы). И именно такой подход делает исторический роман одним из ведущих жанров современной литературы, как показывает пример творчества Х. Мантелл, Д. Митчелла, Б. Ансуорта, К. Исигуро, М. Атвуд и многих других;

2) второй вариант использует историю как инструмент создания и продвижения определенной идеологии. Подобные произведения лишь условно являются историческими, прошлые эпохи служат исключительно декорацией, куда проецируется как современный тип мышления, так и система ценностей и политическая повестка. Несмотря на условность репрезентации, именно исторический материал (его деконструкция, ревизия, подмена, намеренная фальсификация) становится одним из самых эффективных способов легитимации точки зрения автора;

3) третий вариант использует исторический материал для отвлеченного, холистического осмысления универсальных закономерностей развития человечества и моделирует возможные перспективы общественных процессов, включая утопические и иные сценарии. История представлена опосредовано, аллегорически или символически в форме футуристической проекции, моделирования альтернативного пути развития или ностальгического анализа упущенных возможностей; тематически, на уровне мотивного комплекса не имеет характерных отличий, поэтому ее стоит рассматривать с точки зрения констант и инвариантов, свойственных и другим моделям репрезентации. При всей упомянутой условности исторических деталей произведений, невнимание к реалистичности не отрицает правдоподобности, наоборот, основные жертвы герои приносят именно в погоне за исторической правдой.

3 ИНВАРИАНТЫ КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК РАЗЛИЧНЫХ МОДЕЛЕЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ В КОМПАРАТИВНОМ АСПЕКТЕ

Описанные модели репрезентации истории, несмотря на значительные расхождения в стилистике, идейном послые произведений, тем не менее, демонстрируют значительное количество схождений как в предпочитаемых литературных техниках, так и на идейно-тематическом уровнях. В прозе современных писателей как старшего, так и самого молодого поколений появляется ряд универсальных мо-

тивов и образов, с помощью которых авторы обращаются к актуальным проблемам памяти, трансляции и преемственности культурных установок, потребность в современном переосмыслении ключевых моментов истории, инвариантов в подходах к художественному отображению национального прошлого.

Мотив утерянных реликвий или клада

Многие критики и читатели отмечают одержимость белорусских писателей темой старинных сокровищ: *Ну колькі ўжо ёсць беларускіх твораў, дзе так ці інакш шукаюць нейкі артэфакт, звязаны з велічнай гісторыяй Вялікага Княства (...) Гэта ўжо стала банальнасцю. І тое, што артэфакт у выніку робіцца недаступным і вабным - не спойлер, а штамп. Увогуле, здаецца, беларусы памяшаныя на тэмах скарбаў. І абавязковых зваротаў да мінулага [202].* Однако подобная тенденция напрямую отражает особенности национальной истории, которая многие годы и даже столетия – в зависимости от меняющихся общественных условий – замалчивалась, открыто уничтожалась, фальсифицировалась, либо навсегда исчезала в закрытых архивах. Образ клада – похороненного прошлого – становится символом понимания себя, своей идентичности, неотъемлемой частью культурного кода, символом того что мы потеряли и никогда не перестанем искать. В «The House of Doctor Dee» П. Акройда в центре внимания оказываются древние рукописи о предвечном Лондоне (very ancient scrolls of written paper), скрытые в руинах аббатства. Примерами также могут служить «The Library of Legends» Дж. Чанг (2020), «The Personal Librarian» М. Бенедикт (2021), «The Last Bookshop in London» М. Мартин (2021), посвященные спасению библиотек в Китае 30-х или во время бомбежек Лондона. Мотив поиска и/или спасения книг для англоязычных авторов также отражает трагедию разорения монастырских библиотек времен Генриха VIII. В романе «Viper wine» герой посвящает свое время спасению «осиротевших» католических книг («orphan books»), которое активно уничтожалось после разрыва с Римом: «And his books! He is a man possessed. If he can come by any book, in any language, he must buy it, though there is no shelf left at home, and he can never read them all. And yet he piles them about the house, and touches them fore and aft with his loving hands <..> Sometimes I wish I were a book, that he might make such love to me!»⁸⁹ [203, p. 74].

⁸⁹ А эти его книги! Он одержим. Стоит увидеть любую книгу на любом языке, ему обязательно нужно ее купить, хотя в доме не осталось ни одной свободной полки, и ему никогда не прочесть их все. И все равно он громоздит их по всему дому, и оглаживает со всех сторон любящими руками <..> Иногда мне хочется стать книгой, чтобы он любил меня также сильно!

Клад остается недоступным по вполне простой причине отсутствия достойных наследников и условий для принятия правды о себе. После краткой экскурсии вход в полоцкие лабиринты и легендарные летописи всегда скрывается (Л. Рублевская, А. Аркуш), кубок Батория/ корона Витовта забирают на хранение воды моря или реки. Легенде не время вернуться, так как мы физически не можем ее защитить: *А ты хацеў бы, каб кубак знайшоў сьледчы Цісовіч? (...) Ды не, якраз гэта быў бы вельмі кепскі фінал. Бо кубак далей абавязкова сплыў бы ў расейскія, можа крамлёўскія, сховы, як і сотні іншых нашых рэліквіяў* [204, с.129.]. Тема кладов неизменно оказывается связана с ощущением необратимой утраты (Мажилковский, Рублевская, Аркуш, «Потоп» и др): *Большасьць каштоўных археалагічных знаходак (...) апынуліся ў фондах музэяў Масквы і Ленінграда. Вярнуць іх законным гаспадарам ужо было немагчыма* [205, с. 36]. Поэтому и не даются зачатые сокровища в руки ленивых и апатичных потомков, которые не задают даже очевидных вопросов, и в оценке которых звучит вполне заслуженная авторская ирония: *А табе не падаецца дзіўным, што не захаваліся звесткі пра месца пахаваньня такой значнай асобы ў легендах і паданьнях. – Хочаш сказаць, што Усяслаў не памёр, а жыве па сёньня? (...) – Хачу сказаць, што з полацкай гісторыяй зусім кепска, калі да сёньня невядомыя такія рэчы* [204, с. 73].

Религиозный дискурс и мифологические мотивы

Особенностью современного исторического нарратива является квази-религиозная окраска национальной темы. Артефакт в центре внимания наделяется символикой Святого Грааля белорусской истории (недаром это кубок у Аркуша, Рублевской), либо апеллирует к образу божественной / королевской власти как символу государственности (корона Витовта). А. Мур, Х. Мантел и П. Акройд обращаются одновременно к христианским святым покровителям Англии и к мифологическим великанам, полубожественным основателям Лондона (Британии) и образу небесного Иерусалима как символа незыблемости основ своей страны. Данные мотивы тесным образом связаны с мифологическим ощущением времени, которое характерно как для белорусских, так и британских авторов. История представлена как угасание и деградация от эпохи героев, «золотого века» к серой современности и вырождению благородства и аристократизма. Для белорусских героев это символизируется утратой святости, становится и следствием, и причиной упадка национального⁹⁰. Отсюда сближение понятий патриотизма и святости (Дайнеко, Ипатова,

⁹⁰ згубіўшы рэліквію, род Зяновічаў пачаў занепадаць, гэтаксама як і яго Бацькаўшчына [204, с. 73].

Ковтун, св. Торвальд у Аркуша), внимание к могилам и местам захоронения героев, в отношении которых употребляется понятие «пантеон»⁹¹, соляная символика в описании положительных персонажей: *Постаць яго празрыстая, як з туману. І толькі на грудзях штосьці зырка адбівае промні сонца* [204, с. 37]. Для английских авторов (Х. Мантел, К. Исигуро, А. Мур, П. Акройд) более характерен мотив «измельчания» потомков, которые могут лишь мечтать о величии предков: «For a moment he seems like a carved statue, like a simpler form of himself, or one of his own ancestors: one of the race of giants that roamed Britain, and left no trace of themselves except in the dreams of their petty descendants» [172, p. 328].

Ощущение деградации, утраты не только исторического наследия, но и величия, благородства, которая объединяет всех упомянутых писателей, проявляется в постоянном внимании к шляхетскости и аристократизму (не только как социальному явлению, но как художественному выражению внутреннего благородства). Не в последнюю очередь благодаря созданию «высокого» национального мифа творчество В. Короткевича становится эталоном описания национальной истории как для авторов, так и для их героев: «Ну, па-першае, пра нашу беларускую гісторыю, і ня толькі сялянскую» [206, с. 142]. Это черта не характерна для англоязычных писателей, главной проблемой которых является утрата веры и нравственных ориентиров: «*Sometimes we're thankful that the nearest steeple is a lengthy day away (and so's the nearest alehouse, come to that!). We can't afford a living for a priest. We'd prove too small and mean a flock for him. Our umbrage would eclipse our awe. So we continue not irreligiously but independently, choosing not to remind ourselves too frequently that there's a Heaven and a Hell and that much of what we count as everyday is indeed a sin*⁹²» [207, p. 4].

Отречение от культуры аристократизма — характерный для белорусских авторов признак вырождения: «*Полацак выглядаў так, нібыта былога шляхціца атранулі ў нейкае рызьё — у абліччы адчувалася былая веліч, але «вопратка» была жахлівая. Змрочнае ўражаньне ўзмацняла гарадзкая тапаніміка: усе гэтыя звыродлівыя назвы вуліц — Савецкая, Фрунзэ, Леніна, Камуністычная, Карла Маркса, Войкава. І гэта ў самым*

⁹¹ не захаваўся ні пантэон полацкіх князёў [204, с. 84].

⁹² Иногда мы благодарны, что ближайший церковный шпиль находится в длинном дну пути от нас (как и ближайшая пивная, если уж на то пошло!). Мы не можем себе позволить содержать священника. Мы покажем себя слишком незначительной и жадной паствой, чья обидчивость затмит собственное благочестие. Так и живем, не отрицая религию, но отдельно от нее; предпочитаем не напоминать себе слишком часто, что существуют Небеса и Преисподняя, и что так многое из того, что мы считаем обыденным, на самом деле является грехом.

гістарычным цэнтры горада» [208, с. 14]. Яркая індывидуальнасць прывопаставяецца безлікай масе: аднамышленнікі вынуждены скрываць сваю здольнасць мысліць незалежна ад падозрыльнага ўважання грамадства: «*Сам па сабе індывідуум з'явіўся як нетутэйшая форма жыцця*» [209, с. 114]. Магчыма, у гэтым часткова карані стремлення да элітарнасці і герметычнасці (што пачынае ўспрымацца як адно і тое ж) часткі беларускіх літаратараў. Першыя романы А. Аркуша, напрыклад, напісаны з улікам на дастаткова вузкім кола людзей: «*Большасць маіх раманаў досыць герметычныя. Напрыклад, роман “Мясцовы час”, (...) па-мойму, не будзе зразумелы шырокаму колу чытачоў*» [210]. Такай жа тыпу аўтара ўвасабляе яго герой В. Кроква: «*ніколі не арыентаваўся на нейкія моды, запатрабаваныя выдаўцоў або на патрэбу замежнага чытача. Ягоныя романы былі герметычныя і скіраваны выключна на беларускую аўдыторыю*» [205, с. 9].

Власть художественного слова

У раскрыцці тэмы нацыянальнай гісторыі пісатэлі паслядоўна ўвасабляюць прынцып «В пачатку было Слово», самым каштоўным кладам нязменна аказваюцца не рэчывыя сокровішчы, а тэкст, рукапіс, замурованыя ў сцяну ці лабірынце. Напісанае слова – аднаўтэнна гарантыраваная форма зямнога бессмерця (Тут быў Іван Шагойка, каліграфічным почеркам піша на дрэвяным борціке фонтана герой Аркуша) [204, с. 129]. Тэкст – матэрыяльнае выражэнне памяці, сгушчэнне часу і эпохі, паэту самым каштоўным прадметам у кладах з романа Аркуша «Спадчына» становіцца старая перьевае ручка, *галоўная прылада працы і зброя*, паэту другога яго героя Алесь Дударь *найбольш узрадаваўся ё, напрыклад, нейкім невядомым рукапісам ці кнігам*, вядома гэта *скарб неацэнны* і аднаўтэнны, якога дае рэпрэсіі не змоглі адняць у герояў беларускай прозы [204, с. 140; 205, р. 47; 206, с. 61]. Гэту асабнасць славянскага менталітэта адзначае дае кароль Генрых у романе Х. Мантел «Bring up the bodies»: «*Majesty, the Muscovites have taken three hundred miles of Polish territory. They say fifty thousand men are dead. 'Oh,' Henry says. 'I hope they spare the libraries. The scholars. There are very fine scholars in Poland.*»⁹³ [174, с. 30].

Творчае слова аўтара дазваляе яму стаць демиургам, творцам сваёй версіі гістарычнага міфа, дазваляе дамысліць, востанавіць недастаючыя кавалкі гістарычнай мозаікі з упэўненнасцю, што гэты творчы імпульс мае сілу ўвасабліць створаны образ, канцэпцыю ў жыццё: «*адзінкі (...) маглі рабіць сапраўдныя цуды. Гэта калі напісанае*

⁹³ Брытанская пісатэльніца ў даным выпадку поўнасьцю ідэнтыфікуе беларусаў з полякамі

*ажывала і рабілася рэальнасцю. Дакладней, яно рэальна ўплывала на жыццё людзей», – верят персанажи А. Аркуша [205, с. 30]. Кромвель верит в свои способности силой мысли и воли менять саму реальность: «I must dream it for her, I shall dream it into being» [174, p. 171]. И такая позиция обоснована, ведь любое действие начинается с мысли, и заложить плодотворную, продуктивную идею – это цель большинства героев: *Але навошта выснова і выбар, якія нічога ня могуць змяніць рэальна? (...) Спачатку была думка, затым было слова, потым нарадзілася ўсё астатняе. Адказ спадабаўся Крокве* [205, с. 78]. И в таком случае творческая интуиция оказывается инструментов выявления исторической правды ничуть не худшим, чем конвенциональные методы исследования. Преобладает ощущение, что что мир идей действительно может породить мир вещей. Так происходит с героем «Спадчыны», который выстраивает гипотезу о жизни И. Шагойко для того только, чтобы потом получить документальное подтверждение ее правильности: *Аказваецца, усё тое, што мы ўяўлялі сабе, хутчэй нават фантазіравалі – праўда* [207, с. 147]*

Очень важным оказывается акцент не только на сухую фактологическую достоверность, но на ощущения от конкретного исторического периода, внимание не на факты и хронологию, а именно на атмосферу, впечатления от описываемых событий – отличительная черта в изображении конкретной эпохи таких писателей, как А. Аркуш, Л. Рублевская, В. Орлов (в поздних произведениях), которые прежде всего ориентируются на создание «имиджа» страны. И только реалистических средств изображения в таком случае оказывается недостаточно.

Элементы магического реализма, фантастики (или метафизики, как предпочитают ее называть белорусские писатели полоцкой школы), манипуляции с временем, пересоздание реальности – необходимые инструменты для обращения к сложным и не до конца разрешенным проблемным моментам национальной истории, трансляции своего видения и, прежде всего, желаемого эмоционального отклика на представленную концепцию национальной идентичности⁹⁴. Прозрения, видения и беседы с призраками, сны – все это инструменты диалога, познания и трансформации действительности. Можно вспомнить диалоги Кромвеля с покойным отцом, женой, кардиналом Уолси; беседы Кровки с Ластовским, герои А. Мура соседствуют с призраками на улицах родного го-

⁹⁴ С. Шидловский назвал полоцкую литературу метаисторической, отмечая первостепенное значение воображения в художественном отображении прошлого: *Полацкім аўтарам-літаратарам прыходзіцца кампенсаваць брак гістарычных крыніц павышанай міфатворчай актыўнасцю* [211, с. 141]

рода. Герою-реставратору их романа «Jerusalem» достаточно коснуться фрески, счистить пласт пыли, она начинает говорить: «He started gently with his cloths, stood there upon the platform's brim wiping the smuts and layered dust from a visage the pale, foot-long lips parted and the painted angel spoke» [212, p. 2].

Традиционной для исторической прозы как белорусских, так и британских авторов является *проблема языка*. Шотландские авторы активно вводят в свои тексты местные говоры и диалекты, английские (А. Торп, Дж. Мик, П. Кингснорт и др.) экспериментируют с англосаксонскими корнями, стремясь воссоздать «исконное» ощущение собственной древней истории. Для отечественных писателей главным фактором продвижения национальной идеи считается белорусский язык. В творчестве молодых зачастую именно он оказывается центральным в осмыслении судеб своих предков: «Я калі чытаў пра іх, рэпрэсаваных пісьменнікаў, не разумеў, навошта яны пісалі. Мова не тое каб папулярная. Яшчэ нацыяналістам назавуць. Не надрукаваць нічога. Навошта? Навошта гэтыя словы?» [187, с. 103]. Полноправным персонажем становится язык в рассказе М. Малявко «Адшукаць мову». Языковая проблема рассматривается здесь со всех возможных сторон и – что не редкость в современной белорусской литературе – приобретает метафорически-мистическую окраску. В тексте язык становится сначала сокровищем, которое, словно сказочный злодей, ревностно оберегает префект: «Але прэфект трымаў мову пад замком, не падпускаў вучня да яе. Відаць, крыўдаваў, што гэтаму ўбогаму хлапчуку мовы так лёгка даюцца, што такія спагадныя яны да яго – самі клічуць да сябе» [213]. Одновременно «мова» – жертва политической борьбы и человеческих слабостей: «Тады яму было шкада сябе, а зараз – мову. Як яна там была, пакінутая? Мове нельга надоўга заставацца ў адзіноце. Яна загіне. І тады ўжо ніхто не даведаецца, што яна значыць і як яе чытаць» [213]. И в то же время она – высшая сила, которая наделяет избранника непостижимым для непосвященных знанием: «“Так... Мовы самі знаходзяць мяне”. Ён іх выбранец, адораны іх любоўю» [213].

3.1 Неоромантическая эстетика

Характерной и все более заметной чертой художественной парадигмы современных образцов жанра стало усиление проявлений романтической (неоромантической) эстетики. Конечно же речь идет не об историческом романтизме, а о специфическом типе мышления и

восприятия мира, описанном в работах М. Абрамса, М. Жирмунского, Н. Я. Дьяконовой, которые говорят о «вневременном и внепространственном романтизме», «периодическом возрождении романтического типа мышления в кризисные, апокалиптические эпохи», то есть о романтизме как особой «форме чувствования» и переживания мира. Такая интерпретация понятия обосновывает право использовать термин «романтизм» для обозначения целого ряда историко-культурных периодов, отмеченных определенным набором ярко выраженных узнаваемых тенденций [214; 215, с. хiii; 216, с. 6; 217, с. 477].

Существует несколько вполне конкретных проявлений неоромантической эстетики в творчестве современных белорусских и англоязычных писателей. Учитывая то, что даже в современном общественном дискурсе и медиа наблюдается оксюмороническое сочетание гиперрационализма, сциентизма и превосходства субъективного переживания (*lived experience*) над объективными фактами, вполне закономерно, что тема чувства, проживания опыта прошлого, превосходства эмоционального творческого познания исторической реальности над академическим, интеллектуальным становится одной из наиболее заметных в современной литературе. Например, если на протяжении практически всего XX века сюжеты о любовных интригах королевского двора были уделом жанровых романов для домохозяйек, то уже начиная с 90-х годов XX века судьба произведений А. Байетт или Х. Ментелл доказала, что роль человеческих эмоций как определяющего фактора истории вполне может быть предметом серьезной литературы, где в последнее время приобретает философско-религиозный оттенок. Белорусских авторов не перестает привлекать трагичные для судьбы всего государства чувственные порывы великих князей («Апошняе каханне князя Міндоўга» К. Тарасова 2000, «Каралева не здраджвала каралю» А. Бутевича 2010, «Праклён Міндоўга» М. Кутузова 2019 г. и др.). Именно чувства – страх или любовная страсть – лежат в основе коллизий романов Л. Дайнеко, Дж. Мика, Дж. Крейса. Трусость и ресентимент⁹⁵ составляют основу конфликта произведений Л. Рублевской, А. Федоренко о репрессиях 30-х гг. XX века. Суеверие и тщеславие движут персонажами А. Миллера («Pure»). Стяжательство и жажда власти как основа человеческой природы и, следовательно, первооснова всех общественных процессов дали название историческому циклу Б. Ансуорта «Sacred Hunger». На примере фигур Томаса Кромвеля

⁹⁵ фр. *ressentiment* «негодование, злопамятность, озлобление в отношении того, кто назначен причиной собственных неудач»

и Генриха VIII Х. Мантел сопоставляет политические последствия рассудочно-прагматичного и эмоционально-импульсивного стилей управления, демонстрирует, насколько трудно гармонично сочетать одно и другое: «Where is the boundary between truth and lies? <...> How does the conflict between a modern trust in reason, on the one hand, and primitive ignorance and irrationality, on the other, play out in the lives of individuals and of nations?» [218].

Характерным для белорусской исторической прозы последних десятилетий становится конфликт прагматизма и идеализма: «Русалкі клічуць» К. Каминской (премия «Дэбют» 2018), «Харунжы» Ю. Петренко (2020), «Літоўскі воўк» А. Наварича. Противопоставление разума, здравого смысла и врожденной человеческой иррациональности, хаоса и порядка, видны в «Viper wine» Г. Эйр (номинация на премию В. Скотта 2015), в котором смерть героини становится прямым следствием ее необоснованного страха, справиться с которым бессилён её муж, выдающийся ученый и просветитель. В «Harvest» Дж. Крейса (номинации на Букеровскую премию 2013г., премию В. Скотта 2014, победитель International Dublin Literary Award 2015) и «The Western Wind» С. Харви (номинация на премию В. Скотта 2019) развивается тема разрушительной природы почти первобытного суеверного страха в замкнутой деревенской общине. Именно это чувство делает людей беспомощными перед циничным и рациональным манипулированием, но и оно же собирает свой «урожай» жертв (одно из значений заглавия романа Крейса).

Э. Миллер свой роман «Pure» (премия Коста 2011, книга года по версии Ассоциации книготорговцев Великобритании) начинает с цитаты из размышлений маркиза де Кондорсе: «The time will come when the sun will shine only on free men who have no master but their reason⁹⁶» [219, p. 1]. Эпиграф сразу обозначает одну из центральных проблем романа – противостояние просвещенческого интеллектуализма и эмоционального переживания реальности, которое выражено в попытке инженера Жана-Батиста Баратта (носителя идей эмпирического рационализма) победить самое сильное чувство – страх смерти (хаос и иррациональность) в лице мертвецов с кладбища Невинных. Когда в финале герой суммирует все пережитое за год, перед нами предстает скорее канва наполненного ужасами романтического готического романа, чем обещанное в начале торжество философии Просвещения: «A year of bones, grave-dirt, relentless work. Of mummified corpses and chanting priests. A year unlike any other he

⁹⁶ Настанет тот день, когда солнце будет светить только свободным людям, не признающим другого властелина, кроме своего разума

has lived. Will ever live? A year of rape, suicide, sudden death. Of friendship too. Of desire. Of love . . .⁹⁷» [219, p. 341]. Знание, рассудок (в образе героя-инженера) торжествует над суеверными страхами простых горожан, но победа эта поверхностна и не затрагивает мировоззрение людей, пропитавшихся духом вековых предрассудков, еле сдерживаемых страстей, скрытого безумия (явного в сцене немотивированного покушения на героя). Хрупкое равновесие и счастье достигнуто только на персональном уровне, и эта идея о возможности гармонизации мира, примирения противоположностей лишь через частный союз любви (символическую свадьбу) является, пожалуй, универсальной для современной исторической прозы. Такой не свойственный современной литературе счастливый финал – результат того, что авторы не столько противопоставляют рассудочное и чувствующее начала человеческой природы, сколько стремятся привести их к некоему синтезу и равновесию.

Стремление найти объяснение историческим событиям как «деяниям любви» прослеживается в «The People's Act of Love» Дж. Мика (лонглист Букеровской премии 2005, книга года Шотландского совета по культуре 2006). Кажется, что автор с поистине шекспировским размахом стремится создать всесторонний цельный и многогранный образ одного из центральных человеческих понятий: страстного чувства как основы поведения персонажей. В этом романе о революции и гражданской войне в России в 1919 г. писатель сосредотачивается не на политических хитросплетениях и противоборстве различных сторон и классовой борьбе, но на моделировании мотивации участников событий с помощью совершенно невероятного, даже фантазмагоричного набора персонажей, среди которых разномастные революционеры и заблудившиеся чешские солдаты, запертые в тесном пространстве затерянного в Сибири городка. Революционный запал и даже фанатизм идеализируется и романтизируется, переплавляясь в видении автора в различные варианты «любви». Героями движет то привычная чувственная страсть и банальная влюбленность, то психическая патология, религиозный экстаз «ангелоподобных» скопцов, то революционная расчеловеченная забота о всем мире, в которой нет жалости к отдельной жизни: 'The nature of the true revolutionary has no place for any romanticism, any sentimentality, rapture or enthusiasm <...> he is not a revolutionary if he feels pity for anything in this world' [220]. И все это на фоне вполне реального, но и метафорического в данном контексте каннибализма в стремлении уничтожить,

⁹⁷ Год костей, могильной земли, непрерывного труда. Мумифицированных трупов и распевающих молитвы священников. Год, отличный от всех, что он прожил до того. От тех, что еще доведется прожить? Год изнасилований, самоубийств, внезапных смертей. Но и год дружбы. Страсти. Любви...

пожрать все, что не является раем: «I'm here on earth to destroy everything which doesn't resemble Paradise» [220]. В данном примере любовь – чувство-индикатор, которое проявляет суть человека. В своем более позднем романе «To Calais, in Ordinary Time» (2019) Дж. Мик не только исследует динамику социальных отношений через фразеологию любви на английском и французском языках, но и сюжет строит частично под влиянием средневековой французской поэмы о куртуазной любви «Le Roman de la Rose».

Фактически такую же роль играет любовь в произведениях одного из наиболее известных белорусских авторов Л. Рублевской, в романах которой это чувство либо проявляется худшие стороны личности персонажей, либо становится сверхъестественной созидательной, исцеляющей силой, которая вполне в духе готической стилистики, к которой тяготеет творчество писательницы, помогает достичь внутренней целостности, верности себе, а, значит, освобождает героев от родовых проклятий и преступлений прошлого.

Традиционно большую роль диалектика любви – чувственной, божественной, человеческой, книжной играет в произведениях О. Ипатовой. В некотором роде ее повесть «Прадыслава» (2003 г.) отражает то же противостояние интеллектуальной и эмоциональной сторон человека, что и роман Байетт «Possession», лишь выражается это не в противостоянии чувственной мифологии романтизма и холодного интеллектуализма постмодерна, а в более привычной для белорусской литературной традиции оппозиции языческого и христианского подхода к восприятию мира: цельного и органичного, либо отстраненно-мысленного, философского. Это противостояние так или иначе проходит и через ее трилогию «Альгердава дзіда» (2002 г.), причем, как и А. Байетт, писательница делает выбор в сторону любви эмоциональной, земной и человеческой⁹⁸, в отличие от В. Ковтун, которая практически в это же время пишет близкий по тематике роман-житие «Пакліканья», в которой любовь имеет скорее жертвенное, мистическо-богословское понимание (как и в другом ее романе «Крыж міласэрнасці»⁹⁹).

⁹⁸ і ён адчуваў, што яны ззяюць для яго — для яго і дзяўчынкі з фіялкавымі вачамі, чыя гнуткая, лёгкая постаць мільгала туды-сюды, несучы яму на драўлянай тарэле скрылёчкі салодкай, як напоенай мёдам, рэпы. Жыццё было ўсё як напоенае мёдам, і ніколі, ніколі ён не быў шчаслівейшы — нават цяпер, атрымаўшы вялікую перамогу [221, с. 544].

⁹⁹ Але ж верце, што творчасць – гэта цуд, большы за ўсе скарбы свету. – І за любоў? – За любоў... – глуха прашаптала Ажэшка [222, с. 308]

Логичным продолжением признания роли необъяснимой, иррациональной стороны человеческих поступков в истории становится тема внутренней эволюции персонажей, а также достаточно предсказуемый мотив страха увидеть себя настоящего, то есть **проблема самопознания**. Герои глубоко неудовлетворены тем, кем они являются, и стремятся обрести лучшую версию себя. Тема превращений и перерождений героев постоянно присутствует в творчестве Л. Рублевской, Л. Дайнеко, достаточно вспомнить спасительный «Дом Пераўтварэнняў» из романа «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» и постоянную тему химических (алхимических) преобразований в творчестве Л. Рублевской (герой-химик, кабинет химии нередко встречаются и в белорусских исторических детективах 90-х гг.). Эпитафия из посланий аспостолов «Ня ўсе мы памром, але ўсе мы зьменімся» из повести «Ліст у Галактыку ‘Млечны шлях’» Ю. Станкевича можно отнести практически ко всему творчеству А. Аркуша, персонажи которого постоянно размышляют о преобразованиях духа как внешних, так и внутренних, и заключают, что именно в них ключ к преображению всего мира: «Але магчыма зрабіць змены ў вашай сьвядомасьці. Выйсьці на патрэбнае скрыжаваньне і зрабіць слушны выбар» [205, с. 76].

Экзотизация прошлого, выбор необычного и непривычного места действия (например, феодальной Японии у Д. Митчелла, отсылки к мифической эпохе великанов и Англии короля Артура у П. Акройда, Х. Мантел) используется как

1) способ подчеркнуть национальную самобытность, заинтересовать яркими деталями народной, фольклорной культуры. Л. Рублевская, например, известна красочными стилизованными сравнениями: «*трасучыся ад злосці, як кола на брукаванцы*»; «*цягнуўся за брычкай, як грахі за грэшнікам*»; в романе «The Vanishing Futurist» Ш. Хобсон создается идиллический образ загадочной, средневековой и одновременно пропитанной футуристическими чаяниями революционной Москвы, героиня «нигде так не чувствовала себя свободной»¹⁰⁰.

2) способ акцентировать различия мышления представителей разных эпох, создать более реалистичный художественный мир. Например, с неожиданной (для современного, воспитанного в паци-

¹⁰⁰ 'Moscow is a city that insinuates itself cunningly into one's affections. <...> It was impossible not to be charmed by the wooden houses and the bawdy streets, the little churches squeezed into every corner;' 'There was a sort of unexpected joyfulness about it all, unlike any other city I have known' [223, p. 2]

фистском дискурсе читателя) стороны показано отношение к войне с Наполеоном ее непосредственных участников в романах П. О'Брайана: «...said James, dropping the words into the silence, 'that there may be some danger of peace»¹⁰¹ [224, с. 128]. И в этом есть своя логика. Война для моряков – образ жизни, а мирное существование на берегу лишь ее подобие, ведь большинство будет списано на берег на половинном жаловании без перспектив повышения по службе и призовых денег (практически единственной возможности обеспечить семью): Таким образом, само понятие мира приобретает негативные «how blue everyone has always looked this war, when there was any danger of peace» [224, с. 130].

Балладные мотивы (заимствованные как из фольклорной, так и литературной романтической формы жанра) распространены и в англоязычных, и в белорусских текстах. Роман «Fair Helen» Э. Грейга¹⁰² основан на традиционной шотландской балладе XVI века «Fair Helen of Kirkconnel Lea». Как сюжетная основа наиболее популярен мотив возвращения мертвого жениха: «Пантофля мнемазіны» Л. Рублевской, «Русалкі клічуць» З. Каминской, рассказ «Second Security» С. Балахонова. В нескольких вариантах он обыгрывается в сборнике «Карона Вітаўта Вялікага» (гісторыя пра ўпыра, гісторыя пра Ганну каханку д'ябла и др.). Сплетение нескольких балладных сюжетов, использовано в сборнике «Минск и ворон, Париж и призрак» А. Козлова, в частности в символике свадебного пира и беседы двух воронов. А. Наварич использует мелодраматизм романтического жанра как сатиру: «Аксане – кулю? Не! Ён не герой балады» [171].

Аллегория и символизм. Судьбы героев становятся способом иносказательного изображения общественных проблем: семейная вражда отсылается к внутринациональным конфликтам, образы сирот, потерявших речь и память героев, указывают на утрату народом связи со своей культурой и традициями. В романе А. Энрайт The Gathering¹⁰³, произведениях Г. Свифта представление об истории Ирландии как нескончаемом цикле страданий, иносказательно описывается через цикл семейных трагедий (убийств и самоубийств). Осмысления конфликта города и деревни, традиционного и индустриального общества принимает отвлеченные символические формы, а идея общественной утопии становится одной из наиболее заметных тем современной англоязычной литературы. Дж. Крейс в

¹⁰¹ [говорят] ...сказал Джеймс, роняя слова в наступившую тишину, – что существует угроза подписания мира.

¹⁰² номинация на премию В. Скотта, 2014 г

¹⁰³ Букеровская премия 2007

финале романа «Harvest» обобщает сюжет через образы средневекового моралите (то же, но на уровне целого произведения делает Б. Ансуорт в «Morality Play»). Герой наблюдает за разъезжающимися участниками конфликта как зритель за уходящими актерами: «Then comes Suffering: the Guilty and the Innocent, including beasts. Then Malice follows, wielding its great stick. And, afterward, invisibly, Despair is riding its lame horse. The lane is empty once again¹⁰⁴ [207, p. 197].

Роман в форме нарративной поэмы «The Long Take»¹⁰⁵ Р. Робертсона также обращается к долгой традиции христианской аллегории. Главный герой Walker (Путник), ветеран Второй мировой, отправляется в путешествие (паломничество) в поиске исцеления души, но находит лишь деградирующий мир. Роман перекликается с англо-саксонской поэмой «Wanderer» («Странник»), где мотивы языческой воинской культуры переплетаются с христианской идеей спасения; а также знаменитой религиозной аллгорией «The Pilgrim's Progress» Дж. Баньяна (1678). В романе Э. Миллера «Now We Shall Be Entirely Free» автор пытается объективно соотнести степень вины английской и французской сторон в гибели мирных жителей во время Пиринейской кампании, что отражено в двойственности имени главного героя, капитана Джона Лакруа, сочетающего типично английское имя с французской фамилией «La croix» – «крест».

Хотя белорусские тексты гораздо религиознее на идейно-тематическом уровне, явная библейская образность больше характерна для англоязычных произведений. В «*The Redeemed*» Т. Пирса тема искупления, заданная названием романа, рассматривается через миф об Ионе (не без отсылок к Моби Дику) и образы всадников Апокалипсиса. Идея духовного перерождения на фоне трагедии исчезновения традиционного сельского уклада противопоставляется современной мечте о «молодом» надисторичном человечестве, которое ждет рай на земле: «We may be an old species nearin the end a days, or we may be a young species with heaven on earth ahead of us» [225, p. 86]. «So it was not a sign from God?» - один из основных вопросов, на который необходимо ответить героям романа:

Говорящие и символические имена – одна из примет как классических, так и экспериментальных, ревизионистских произве-

¹⁰⁴ Затем следует Вина и Невинность вместе с животными. За ними Злоба размахивает своей большой палкой. И после всех невидимо едет Отчаяние на хромом коне. Дорога вновь пуста.

¹⁰⁵ Лауреат премии В. Скотта (2019) и премии Голдсмита (2018), номинация на Букеровскую премию 2018.

дений. Девушка Зоя-жизнь вдохновляет героев «Назаві сына Канстанцінам» Л. Дайнеко, а Константин¹⁰⁶ закономерно оправдывает свое постоянное присутствие в белорусской истории: «Дайне народзіцца яшчэ і Канстанцін Міцкевіч – Якуб Колас, і Канстанцін Каліноўскі. Дадамо сюды яшчэ і Канстанціна Езавітава – змагара за беларускую дзяржаўнасьць» [226, с. 445]. Прозерпина-смерть и Анастасия-воскресение диалектически сталкиваются в «Viper wine» Г. Эйр. Между Софией (мудрой женственностью) и неукротимой Дианой должен сделать выбор герой П. О'Брайана. В «The Tolstoy Estate» С. Конта евангельскими мотивам пронизано противостояние хирургов Петра и Павла. Град на холме – центральный образ романа «Golden Hill»¹⁰⁷ Ф. Спаффорда о Нью-Йорке в 1746 г. Необычайно сложной игрой аллюзий отличаются имена героев «Possession» А. Байетт. К огненному змею народной мифологии отсылает имя «Зміцер Хут» в рассказе «Сапежскі прывід», где фольклорный дракон сливается с библейскими мотивами желаний и искушений, с которыми сталкиваются герои: «шыты золатам агнявы цмок узвіўся і бездапаможна павіс на яе локце» [188, с. 23].

3.2 Исторический оптимизм

Оптимизм, надежда на возрождение и перерождение – заметная черта современной исторической прозы. Уже само стремление героя к обретению смысла существования становится вызовом существующему порядку, и отсюда высокая пропорция (часто романтических, невероятных) счастливых финалов в современной исторической прозе. Восклицанием «Хрыстос уваскрос, брат!», праздником Пасхи и семейным примирением завершается рассказ Мажилковского «Жоўты туман» о преодолении неверия и жажды наживы. В повести В. Орлова «Танцы над горадам» «Да святых на франтоне вярнуліся рукі, а за касцельнай брамай з'явілася масянжовая Дзева Марыя»; в церкви перестраивают безликие советские постройки в романах А. Аркуша [227, с. 30]. Точно так, наконец, вернулся в порт неприкаянный Летучий голландец: «Гатэль сапраўды стаўся трохзоркавым гатэлем “Ветразь” з базаю для падрыхтоўкі весляроў і яхтсменаў» [227, с. 29]. Радость просто жить хотя бы и на фоне довольно мрач-

¹⁰⁶ Лат. constans, постоянный, неизменный

¹⁰⁷ Премия Коста 2016

ных исторических событий ощущают герои В. Гиломедова: «*Ён адчуу у сабе раптам нейкую невераемную радасць ад магчымасці бачыць прыгажосць гэтага свету, дыхаць наветрам, жыць!*» [228, с. 377]. «*Нічога не баяцца, нічога не аналізаваць, не шкадаваць ні аб чым — проста жыць як усе, і гары ўсё агнём! "не проста існаваць — а жыць"*» хотят герои А. Федоренко [229, с. 108]. «*А значыць, будзе жыць, проста — будзе*», – обещает себе и читателям персонаж А. Наварича [230].

Вопреки всем законам постмодернистской литературы обретают счастье или хотя бы внутренний покой герои А. Байетт, П. Акройда, и даже все участники русской гражданской войны из романа Дж. Мика, заставляя критиков и рецензентов отмечать невероятную, сказочную гладкость и завершенность финала: «*Mother and child achieve a kind of happy ending against the odds; the Czechs get to go home. On to the vast amorphousness of northern Russia is superimposed a narrative of such tidiness that every apparent loose end turns out, by the final pages, to have been part of the plait all along*» [220]. И совершенно невозможную для белорусской литературы оптимистичную картину рисует Л. Силич в романе «Воўч»: «*здолелі правадыры скарыстаць гэтую нянавісць, згаварыцца, патаемна выкаваць у людзях надзею, на лясістых грудах сярод дрыгвы падрыхтаваць рашучых ваяроў <....> І не знайшлося аніводнага здрадцы*» [231, с. 6]. В этом проявляется возрождение жизнеутверждающей эстетики ранних исторических романов. В предисловии редактора к роману В. Скотта отмечается: «*Уэверли заканчивается как сказка, в то время как реальная жизнь всегда оканчивается как северная сага*» [232, с. 39].

Позитивная установка произведений проявляется в уходе молодых белорусских авторов от типажа героя-мученика который занимал заметное место в исторической прозе К. Тарасова и Л. Рублевской. Для сравнения можно вспомнить исторические детективы М. Адамчика и М. Климковича 90х гг. Их отличительной особенностью является совершенно не характерная для жанра открытость финала. Преступник или не найден, или избегает наказания, оставляя у читателя ощущение неудовлетворенности и бессмысленности произошедшего, что созвучно атмосфере угасания, меланхолии и апатии. В произведениях С. Балахонова все попытки слвершить моральный выбор, спасти невиновных («*Пятнаццаць лішніх хвілін*», «*Second security*», 2005) для героев оканчиваются смертью и лишают смысла все их предыдущие усилия.

«Сценар смерці» 1991 *...кожны <...> новы рух пачынаўся з пакутнікаў, якія потым рабіліся нацыянальнымі героямі* [194]

«Ген зямлі» 2018 *Не рабі з сябе пакутніка, – раздражнёна заўважыў Яр. – І недасканалага. Гэта вельмі лёгка* [182, с. 37].

Герои готовы нести ответственность за свою судьбу: «Самі сабе здрадзілі, круцілі хвостом, а потым яшчэ і крычаць: нас захапілі, нас згвалтавалі!» [171, с. 65]. «Якія мы гаспадары – такія нашыя двары», – утверждает эпиграф романа «Харунжы» Ю Петренко [233, с. 1].

Следствием меняющейся эстетики являются:

1) уже упомянутое возвращение символического значения свадьбы как единения противоположностей и восстановления цельности личности (аллегорически всего народа);

2) символике ребенка-наследника, который неизменно, например, в произведениях С. Балахонова («Смерць лютністы»), М. Адамчика («Забойства на каляды», где описан конец рода Кастровицких), либо рождается как знак примирения с прошлым, а значит, появления перспективы будущего: «у Кастана не было дзяцей <...> Тэма спадчынай пераемнасьці была надзвычай балючая для яго»; «Успаміні пра тое, што ў яго пакуль няма дзяцей, зусім засмуціў пана аканом» [204, с. 16], [171, с.147]. Можно сравнить итог романов «The Troubles» Дж. Фаррелла (1970) и А. Байетт «Possession» (1990). Действие первого отражает периоды распада и кризиса ирландского общества (Первая мировая, борьба за независимость), поэтому разочарованием завершаются поиски невесты: «this lady of white marble was the only bride the Major succeeded in bringing back with him from Ireland in that year of 1921»¹⁰⁸ [234, р. 426]. Герои второго произведения спасают наследие своих предков, залогом продолжения рода и памяти становится сын, «is a strong boy, and will live» [169, р. 554].

Исторический ревизионизм, постоянное возвращение и переосмысление ключевых моментов национального прошлого, полемика с уже устоявшимися оценками – неизменная черта современных способов репрезентации истории, независимо от жанра и

¹⁰⁸ Эта леди из белого мрамора была единственной невестой, которую Майор сумел привезти из Ирландии в тот год 1921.

направления. В традиционной модели репрезентации это связано с необходимостью пересоздания видения знаковых событий и личностей для каждого нового поколения, “перевода” исчезнувших реалий и интерпретации истоков современных кризисов. Для субверсивной модели это обуславливается первичностью идеологической повестки, которая также не остается неизменной. Нельзя не отметить определенную эволюцию, смещение акцентов в трактовке одного и того же события разными поколениями авторов.

В белорусской прозе переосмысливается война с Наполеоном как способ исследовать тему внутринационального разделения, предательства и братоубийства («Сны імператара» В. Орлова, «Год 1812» З. Дудюк, «1813» В. Садовского, «Гульня» С. Белояра). Критически изображается романтизированный образ повстанцев в творчестве А. Наварича, С. Балахонова, А. Лютых. В романе А. Наварича «Літоўскі воўк» (2005) понимание «патриотами» своего народа выглядит как карикатурный набор штампов. Романтически настроенные инсургенты равнодушны к реальным заботам своих крестьян, лишь некритически воспроизводят чужие, заимствованные лозунги: *«потым сабраць, змалаціць, прадаць, узяць капейчыну, во сюды, у шабету, — стары паляпаў на поясе, <...> – Звергнуць ненавіснае іга, тыранію, выйсці з рабства... – тарочыў малады пан»* [171, с. 151]. Персонаж по имени Калиновский, равно как его спутница, не случайно представляются чужаками, англичанином и полькой. В таком свете поражение восстания обретает совсем иную окраску, чем, например, в романе А. Баровского “Воляй абраны” (2015). У А. Баровского это фатум и предательство, у Наварича – закономерность: *«Сярод ночы <...> маючы кожны ў руках вілы, косы і сякеры, напалі на нашу дружную. Інсургенты былі здзіўленыя: не салдаты ж рэгулярнага войска, а сяляне»* [235, с. 283]. На таком же, как у А. Наварича фатальном для участников расхождении между верой в идею и реальностью построено описание Слуцкого восстания А. Федоренко: *«Што гэта за авантура, Чайку стала ясна адразу ж, як толькі ён вокам акінуў гэтае амаль бязбройнае, абы-як адзетае войска, <...> Спачатку яму зрабілася смешна. Ён азірнуўся на Сокал-Кутылоўскага: ці не разыгрываюць яго? Можна, усё гэта проста спектакль?»* [236, с. 167].

У британских авторов деконструкции подвергается героизм командования (но не солдат и офицеров) при изображении Первой и Второй мировых войн, Наполеоновской кампании: «Now We Shall Be Entirely Free» (2018) А. Миллера, трилогия «Regeneration» П. Баркер.

Парадоксально, изображая разочарование в государственной идеологии, современные авторы все чаще обращаются к идее поиска идеала – утопического или метафизического. С. Балохонов и А. Федоренко не только иронизируют над обреченным энтузиазмом Слуцкого восстания или священной Кривии, но и констатируют потребность верить и искать совершенства как органически присущую и необходимую человеческой природе: «*Чайка адконваў дзесьці на самым донцы яшчэ адно пачуццё, самае моцнае — зайздрасць. Канечне, ён не мог не зайздросціць ім. Іхняй веры, іхняму фанатызму, іхняй любові да свайго*» [236, с. 168].

Англоязычными авторами неожиданно романтизируется период Октябрьской революции и революционного террора («*To Kill A Tsar*» Э. Уильямса, 2011). В романах «*The People's Act of Love*» Дж. Мика, «*The Tolstoy Estate*» С. Конта и «*The Vanishing Futurist*» Ш. Хобсон весь советский период 20-х гг. представлен как торжество свободы и веры в светлое будущее в противовес закостенелой Европе: «*'Oh, they were grand days,' she said, smiling, 'thrilling days. You've no idea. <...> there was a feeling of extraordinary possibility in the air: factories would end want, mechanised agriculture would abolish hunger, science would conquer disease. People would be free to work as they pleased, love as they pleased. Some of this we even accomplished. Homosexuality was made legal¹⁰⁹*» [223, p. 3].

3.3 Интертекстуальность

Современная историческая проза как белорусских, так и англоязычных авторов отличается высокой интертекстуальной плотностью.

Стоит отметить, что интертекстуальность в целом характерна для белорусской исторической прозы. Достаточно вспомнить, что и ставшее классикой «Дзікае паляванне караля Стаха» В. Короткевича не раз сравнивали с «Собакой Баскервиллей» А. Конан Дойла. Много универсальных элементов вобрала в себя исторические детективы М. Адамчика, М. Климковича, С. Балахонова. Написание поддельной священной кни-

¹⁰⁹ «О, это были прекрасные времена», – сказала она, улыбаясь, – «захватывающие. Ты даже представить не можешь. <...> в воздухе витало ощущение невероятных перспектив: фабрики обеспечат всех нуждающихся, механизация деревни уничтожит голод, наука победит болезни. У людей будет свобода работать, как хотят, любить, как хотят. Что-то из этого мы даже осуществили. Был разрешен гомосексуализм»

ги, которую ее автор собирается выдать за апокриф из «Забойства на каляды» М. Адамчика, очень близко проблематике романов У. Эко, Идея немотивированного убийства, чтобы скрыть настоящее – прием, популяризированный еще Г. К. Честертоном и А. Кристи. Практичный следователь Сокол, который отвергает сложные политические и идеологические мотивы убийства в пользу банальной корысти словно сошел со страниц детективов К. Чапека: *«а я дык ведаю дакладна, што чалавек ідзе а злачынства або з-за грошай ці іншага матэрыяльнага інтарэсу, – следчы пачаў загінаць пальцы»* [237, с. 37].

Античные мотивы в романах Л. Дайнеко

Творчество Л. Дайнеко отмечено интересом к античности. Литературоведы неоднократно обращали внимание на сложность и необычность хронотопа романов Л. Дайнеки, на психологизм и умелое сочетание в них реальной истории и авторских предположений, основанных на детальном изучении материала, важности сакрального и религиозный дискурс, органичное использование исторической лексики и других языковых средств в восстановлении колорита эпохи. Не менее важной для понимания произведения автора в целом является еще одна особенность. Речь идет о его увлечении древней культурой и историей: *“Леанід Дайнека захапляўся Старажытнай Грэцыяй. Калі не сказац – быў у яе закаханы”* [238]. Плутарх, римские орлы и легионы, предводитель рабов Спартак, цитаты из Гесиода неоднократно появляются на страницах его романов. Важнейшее для писателя противостояние свободы и рабства воплощается в сквозном образе илотов (полное развитие он получил в одноименном романе 2015 г.). Сравнение с древним карфагенянином становится лучшей характеристикой его любимого героя: *«князь Канстанцін Іванавіч Астрожскі. Наша сіла і слава. Наш Ганібал»* [226, с. 210]. И, конечно же, нельзя не упомянуть отсылку к Геродоту, которому и обязаны своим названием его литературные миниатюры. Создается впечатление, что культура Древней Греции и Рима осталась для автора источником архетипических ситуаций, идеальных моделей, которые он примеряет на своих героев. Однако сочинения Дайнеко имеют гораздо больше общего с античной философией вообще и отцом истории в частности, чем с явными аллюзиями. Известно, что древний автор так начинает свое произведение: *“ Геродот из Галикарнасса собрал и записал эти сведения, чтобы прошедшие события с течением времени не пришли в забвение и великие и удивления достойные деяния как эллинов, так и варваров не остались в неизвестности* [239, с. 21]. Можно сказать, что эти самые цели - восстановить и популяризировать память о великих исторических событиях и людях

(а Л. Дайнеко выбирает в свои герои исключительных людей), выявить причины и закономерности, которыми руководствовалась судьба нашей страны, – все это определяет творчество белорусского писателя. Поиск параллелей между событиями прошлого и настоящего – постоянная тема его творчества. Отсюда характерные подробные экскурсы в прошлые и возможные будущие события, анахронические включения. Но в результате все нити повествования вплетаются в собственную авторскую концепцию — ответ на вопрос «почему?»).

Считается, что именно Л. Дайнеко создал образец так необходимого «мужского» героя в белорусской литературе. Его персонаж должен быть колоссальной, даже сверхчеловеческой фигурой, и в авторской концепции героизма отчетливо чувствуется отголосок увлеченности античной культурой. Например, создавая образ Всеслава Чародея, автор балансирует на границе между мистическим и рациональным. С одной стороны, князь отвергает народные предрассудки: *“Хіба ты бачыш на мне звярыную поўсць? Хіба ў мяне ёсць хвост?”* [240, с. 6]. Действительно, это было бы слишком легким и примитивным объяснением того, как его герой выходит победителем из безвыходных ситуаций. Однако это не мешает писателю наделять князя почти сверхъестественной харизмой и внутренней силой, так что они в значительной мере подобны полубогам античной мифологии: *“Яны былі падобныя на агонь, што крушыць усё жывое на сваёй дарозе. Ён сам імкнуўся зрабіцца чалавекам-агнём, якога баяцца ворагі і слухаюцца сябры”* [241, с. 48]. Особые способности, оформленные отсылками то к христианству, но чаще к языческим духам природы, возвышают таких персонажей над обычными людьми, и они одарены свыше проницательностью и тонким пониманием мира, которое часто проявляется через элементы магического реализма. Всеславу, например, не нужно быть оборотнем, чтобы предвидеть действия врагов, слышать голоса деревьев или вести беседу с Софьей Полоцкой и с древними богами. Закономерно, что Л. Дайнеко не прощает слабости своим героям, будь то принц или чрезмерно капризная девушка. А главное проявление изъяна личности – страх, который неизменно преследует недостойных с его точки зрения правителей: *“ядавіты страх паласнуў Ізяслава. Не ўпершыню цёк па жылах гэты ганебны страх, але тут, ля поруба, ён сханіў за сэрца так моцна, што князь на колькі імгаенняў перастаў дыхаць”* [240, с. 12]. Страх также является решающим в судьбах его женских персонажей. Л. Дайнеко отличается мастерством создания сильных женских образов. И нетрудно заметить, что счастье обретают те из его героинь,

которые бросают вызов ограничениям своей эпохи: “Як да твару ёй гэтыя гусарскія крылы, гэтыя шалом і панцыр. Мая амазонка!” [226, с. 190]. Наоборот, погибают те девушки, которые проявляют типичные “женские” слабости, излишнюю мягкость и эмоциональность, достаточно вспомнить судьбу Ульяницы из романа “След Ваўкалака”.

Античный культ героя начинался с его могилы¹¹⁰ [242]. Понятие героизма у Л. Дайнеко неизменно связано с понятием страдания и даже гибели, которые романтизируются и являются необходимым условием испытания персонажей. Настоящий герой, особенно в его более ранних произведениях, не может существовать без принесенной им жертвы: “Нараджэнне ягады было смерцю кветкі. І гэтак – усюды, гэтак – заўсёды. Радасць і боль жыцця былі зліты ў адно цэлае”; “Боль павінен лячыцца болем, - адказаў сам доктар. – Толькі праз пакуты ўсе мы знаходзім радасць - і людзі, і народы- «І цела чалавечае, і душа павінны адчуваць боль. Без болю няма жыцця¹¹¹” [241, с. 17]; [155]; [243, с. 230]. Самопожертвование героя в творчестве писателя перекликается с христианским понятием мученичества, но не тождественно ему. Во-первых, результатом жертвы, принесенной герою Л. Дайнеко, является не столько спасение души или исповедание веры, сколько укрепление государства, герой стремится соответствовать не христианским идеалам любви и смирения, но идеалам воина и патриота. Во-вторых, очень большую роль в понятии подвига играет не отвержение земного благополучия и страстей, а трансформированное понятие “kleos” – вечной славы, которая

¹¹⁰ В христианстве возрождение связано со смертью, перерождением (можно вспомнить притчу о зерне), однако в ранних романах Л. Дайнеко мотив страдания слишком близок эпической героической традиции, что вызывает более явные ассоциации с языческой воинской культурой, несмотря на аллюзии к святоотеческой традиции: “Гэта пісанне мудраца Яфрэма Сірына. <...> Дзе мудрацы, якія напісалі кнігі і пісаннямі сваімі напоўнілі свет? Дзе тыя, каторыя дзівілі свет сваім словам і тварамі, чаравалі сваімі думамі? <...> Скажы зямлі, і яна пакажа табе, дзе яны: спытай магіл, і яны табе пакажуць, куды яны паложаны” [241, с. 26].

¹¹¹ Подобная идея потребности / необходимости страданий актуальна для современных английских авторов, Х. Мантел, С. Харви, Дж. Крейса и др., несмотря на то, что объяснения такой потребности разнятся категорически: «Go ahead and suffer then, I thought – not cruelly. Men and women clasp to their right to suffer, and sometimes it’s better to let them for a while»; «“We only meet the God within our true selves through suffering. We seek the wilderness because in this solitude we can hear ourselves more clearly.” [161, p. 27], [244, p. 43]

непрерывно должна сохраниться в летописях (образ летописца необычайно важен для писателя) и о ней же свидетельствуют легендарные могущественные артефакты: меч Всеслава, копьё Ольгерда, золотой орел римского легиона, золотой корабль Палемона (здесь также не случайна символика золота): “Яны даўно памерлі, але дзякуючы летапісу атрымалі вечнае жыццё” [240 с. 106]. Слова Наполеона “Слава - солнце мертвых” выбраны эпиграфом романа “Назаві сына Канстанцінам”. Отдав свою жизнь, герой обретает бессмертие и живет в памяти потомков, которые прославят и продолжат его дело. Таким образом, смерть становится победой и настоящим рождением героя и его культа: “Вячка загінуў, – шырока ўсміхнуўся Альберт і перахрысціўся. <...> Мы перамаглі. – Ён перамог! Ён перамог! – раптам закрычаў Генрых” [243, с. 262].

Хотя трагизм и возвышенная жертвенность в поздних романах Л. Дайнеко уступают место оптимизму и гораздо более выраженным христианским мотивам, неизменным остается акцент на воспевании героев, создании своеобразного патриотического пантеона: “Я ўжо бачу праз туман часу (не буду тлумачыць, як гэта мне ўдаецца), што яшчэ з’явіцца Канстанцін-Кастусь Каліноўскі <...> І яшчэ я бачу аднаго вялікага Канстанціна. Канстанціна Міцкевіча – Якуба Коласа. Слава ім усім” [226, с. 344].

Таким образом, в произведениях белорусского писателя мы видим характерное для античной эстетики сближение понятий божественности (святости) и героизма [245, с. 8]. Е. Конев в своей рецензии на роман также отмечает эту особенность авторского стиля: “Але па якім праве яны надаюць сан святога сенатару Палямону?” [246, с. 190]

Авторская концепция героизма также вобрала в себя культуру фольклорного почитания умерших – “Святых Дзядоў”, поэтому мотив памяти героя тесно связан с более широкой сквозной темой – памятью предков: “У першую чаргу Гай з Клёнам пайшлі да Магіл Продкаў” [155]. Поэтому в произведениях Л. Дайнеко мы видим не более привычную ситуацию критической оценки истории с точки зрения потомков, а наоборот. Над современностью вершится суд предков, продолжающих незримо присутствовать в жизни живых: “А пакуль не забыліся, — сурова сказаў ён, — пакуль помніце Палату і Рагнеду, давайце зноў станем на калені і паклянёмся душами продкаў, якія слухаюць нас зараз і глядзяць на нас, што ніколі не здрадзім ні адзін аднаму, ні справе, якая злучыла нас” [240, с. 45]. Герои “Чалавека з брыльянтавым сэрцам” отправляются на поиски “живой памяці” – ключа к достижению гармонии и общественного идеала: “Гэта быў

помнік. Ён шчыльна, нібы кажухом, аброс мохам, лішайнікам, <...> Іх спалілі ў школе. 1941-1945 гг.” [155]. Возрождение памяти становится источником силы и надежды на будущее: “Ён дакрануўся да памяці, зазірнуў у крыніцу, знайшоў выток... Ён перайначыўся, адчуў сілу сваёй зямлі і аб гэтай вечнай сіле раскажа ўсім” [155].

В свете античной концепции героизма интересно проследить отношения героев Л. Дайнеко с судьбой, концепция которой отлична от христианского представления о божественном промысле. Нельзя отрицать наличие определенного фатализма в романах автора. Прежде всего, на это указывают многочисленные вещие сны, которые видят как древние князья, так и герои его ретрофутуристического романа “Чалавек з брыльянтавым сэрцам” из гипотетического далекого будущего: “Ведаеш, Гай, не вельмі добрыя навіны... – Зноў нехта бачыў мяне ў ідыёцкім сне? – не даў ёй дагаварыць Гай” [155].

Многие исследователи отмечали, что писатель создает собственную систему персонажей, вполне типичную для приключенческой литературы (вождь, его верный спутник, предатель, «хор» простолудинов как представителей народного мнения и т. д.). Обязательным элементом этой системы является прорицатель (вещун, святой отшельник, жрец-провидец). В этих образах мы видим одновременно неспособность человека правильно понять знаки и волю небес, а также контраст между современным пониманием предопределения (причина безволия и покорности) и уверенностью античного героя в своем предназначении, которое дало ему свободу и бесстрашие (если ничего нельзя изменить, можно делать что угодно): “Судьба и рок ощущаются античным человеком больше всего (если не прямо исключительно) в героических подвигах, в свободных актах разумно действующего большого человека, в его волевом напряжении, в его гордой и благородной независимости, в его мужестве и отваге.” [247, с. 66]. Иными словами, пассивность и бездействие – это трусливое бегство героя от ответственности и цели. Именно поэтому все гадатели в произведениях Л. Дайнеки неизменно выступают в роли обманщика или банального афериста (ненадежность прорицателей – распространенное представление, например, в произведениях Еврипида). Фатальная неизбежность снов и предостережений соответствует убежденности в детерминированности исторического процесса условиями общественного развития и поступками множества людей, и движение его не может быть изменено усилиями одного человека. В этом и состоит трагедия главного героя.

Следующим понятием, заимствованным у античной литературы, является гамартия. В каждом ярко прописанном образе князей и полководцев обнаруживается какая-то роковая слабость, изъян, ведущий к неудаче, разрушающий внутреннюю цельность личности, что мы видим, например, в политической и личной жизни Миндовга: “Нікому не хоча аддаць Міндоўг ні кропелькі ўлады, бо дзве лісіцы ў адной нары не жывуць. Кожнага (няхай гэта будзе родны сын), хто асмеліўся б узняць руку на ягонае багацце і дзяржаву, ён з зямлі б сцёр” [241, с. 53]. Природа этой слабости чаще всего заключается не только в стремлении к власти, но и в самонадеянной заносчивости, чрезмерной самоуверенности в своем праве получить желаемое: “Хто ж ты, бацька? – думаў Барыс. <...> я пакутую з-за цябе, з-за твайго ненасытнага гонару. Усё жыццё ты б’ешся з кіеўскімі князьмі, хочаш сам зрабіцца вялікім князем. І чаго ты дамогся? Ізяслаў Яраславіч сядзіць у залатых палатах, трымае Русь у жалезнай руцэ, а ты гніеш у порубе. Ты скінуў з рук ланцугі, але прыйдуць кавалі і накуюць новыя, якіх нават ты не скінеш. Ты не шануеш Хрыста, адзінага нашага Бога. <...> Я не люблю цябе, бацька” [241, с. 8]. Пороком зачастую становится избыток того, что должно было быть положительным качеством в характере правителя: той самой внутренней силы и уверенности в своем избраннике: “Скажы мне, князь Усяслаў, чаму ляжыць у дыме і попеле Полацкая зямля? Чаму зруйнавалі Менск, а мяне, як і многіх, пагналі з палонам, сюды загналі? – Таму, што Яраславічы перамаглі мяне і маю дружыну, ціха адказаў Усяслаў. – Павер, я не хацеў зла крыўскай зямлі, але яны адолелі мяне. – Ты не хацеў зла сваёй зямлі. Я веру. Але навошта ўсё сваё жыццё ты ваюеш? Навошта льюць кроў дружыннікі і смерды? Скажы, навошта? – Я хачу, каб Полацк быў моцны, – цвёрда вымавіў Усяслаў <...> Не для лёгкага жыцця прывёў нас Бог на гэту зямлю. Для барацьбы, для працы. Чуецца мне, залатар, голас Рагнеды. І кажа яна: “Змагайся, князь”. – Цябе не перагаворыш, – сумна сказаў Дзяніс” [240, с. 109].

Таким образом, характер конфликта в произведениях писателя имеет много общего с принципами классической трагедии, что проявляется в том же противопоставлении свободы и рабства, личной воли и исторической неизбежности, а также в поведении героев, которые подход к концепциям *ἀμαρτία* и *ὑβρις*. Произведения Л. Дайнеко стилистически сочетают в себе очень разные черты, автор демонстрирует, как исторический успех или неудача определяется многими факторами, которые представлены писателем подробно, в том числе посредством многочисленных авторских комментариев, подробных фактологических отсылок и философских отступлений и авторских комментариев.

Однако элементы сюжетного развития получают более полное и законченное осмысление, если принять во внимание безусловные проявления в эстетике произведений писателя влияния античного понимания героизма, судьбы, власти, исторической памяти и проблемы (а иногда и катастрофы) личного выбора: подчиниться обстоятельствам или противостоят им.

Аллюзии в произведениях П. О'Брайана

Как уже упоминалось выше, самым значимым произведением британского писателя является серия морских романов о капитане Джеке Обри и докторе Стивене Мэтьюрине (т.н. «The Aubrey–Maturin series»), действие которых разворачивается во время наполеоновских войн конца XVIII – начала XIX вв. И именно в этом цикле П. О'Брайан наиболее явным образом отдает дань уважения своей любимой писательнице Джейн Остин, которую сам автор называл одним из главных источников своего вдохновения. Влияние английской писательницы в рассматриваемых произведениях проявляется на многих уровнях, включая ономастические и биографические аллюзии, способы художественной репрезентации героев и социума, структуру и особую значимость диалога в рамках литературного текста. Проведенное исследование позволяет заключить, что именно остиновская эстетика во многом явилась определяющей в формировании авторского стиля английского писателя.

Это может показаться неожиданным, но жизнь и творчество Остин были напрямую связаны с британским флотом. Двое ее братьев – Фрэнсис Уильям Остин и Чарльз Джон Остин – были морскими офицерами и прошли карьерный путь от мичмана до адмирала, именно они послужили прототипами ее героев – морских офицеров в романах «Persuasion» и «Mansfield Park» [248, p. 170]. Прослеживаются явные фактические аналогии между биографическими сведениями о семье английской писательницы и судьбой главного героя О'Брайана – Джеком Обри. Например, он временно служит капитаном судна «Leopard». Это реально существовавший корабль, которым Фрэнк Остин командовал в 1804 и 1805 гг. Всего таких совпадений в двадцати романах серии более десятка. Даже в инициалах героя исследователи отмечают дань уважения любимому автору *Jane Austen* – *Jack Aubrey* [249, p. 8]. О'Брайан широко использует имена собственные, которые у любителей творчества Остин не могут не вызвать определенные ассоциации. В первой книге цикла «Master and Commander» мы встречаем людей по фамилии *Willoughby*, *Bennet*, и *Smith*, во второй появляется лейтенант Джон Дэшвуд (пол-

ный тезка героя романа Остин «Sense and Sensibility»), в «The Ionian Mission» обращают на себя внимание персонажи с фамилиями *Bennet, Lucas, Bates, и Collins*. О'Брайан, однако никогда не выводит подобных героев на первый план, это хорошо выписанные, но второстепенные и даже проходные персонажи, намек знающему читателю, дань уважения писательнице и эхо ее незримого присутствия.

Разумеется, влияние Остин намного глубже простых фактических совпадений и исторических деталей. Прежде всего, это сходство поэтики, стиля, тематики и способов репрезентации героев. Романы Остин трудно отнести к какой-либо одной разновидности прозы, тем не менее, их часто называют комедией нравов. Во многом эта же характеристика применима и к произведениям О'Брайана, которые даже на первый взгляд нельзя назвать просто приключенческой исторической прозой, настолько значимое место в них занимает культура повседневности и исследование человеческих взаимоотношений – единственное, по словам автора, ради чего и стоит писать: «*The essence of my novels is human relationships and how people treat each other. That seems to me to be what novels are for. They permit some pretty close examination of the human condition*» [250, p. 3]. Просто семейные и любовные переживания, разница в социальном положении, на которых строится конфликт в произведениях Остин, здесь дополняются иерархическим различием в званиях и тонкостями флотского этикета. Во многих романах О'Брайана (например, «The Fortune of War», «The Reverse of the Medal») значительная часть действия происходит даже не в море, а на суше – в Плимуте, Лондоне, Бате, где капитан Обри в ожидании очередного назначения проводит время в небольшом семейном кругу, либо посещает балы и другие светские мероприятия в компании своих знакомых. (география и время действия в романах обоих писателей практически совпадают) Замкнутый мир офицерских жен и адмиралтейских чиновников также полон условностей, ревности, сплетен и интриг, как и остиновские описания сельских благородных семейств. Вторая книга цикла – «Post Captain» – начинается с того, что недавно разбогатевший капитан Обри и доктор Мэтьюрин снимают загородное поместье по соседству с коттеджем, где живут Миссис Уильямс и две незамужние молодые леди. Последующие взаимные симпатии, соперничество за внимание Софии (сдержанной и разумной) и Дианы (полной эмоций и страсти) со стороны Джека и Стивена, ревность и недопонимание, которые заканчиваются вызовом на дуэль сюжетно и по характеру конфликта словно представляют собой слияние двух самых знаменитых остиновских романов «Pride and Prejudice» и «Sense and Sensibility», только пересказанных с мужской точки зрения.

Литературоведы часто отмечают, что писательница в своих произведениях игнорирует важнейшие исторические события эпохи, сосредотачиваясь на повседневных заботах, мелких бытовых подробностях, деталях внутреннего диалога своих героев. «*Three or four families in a country village*» – вот полушутливое описание самой писательницей идеального сюжета для романа [251]. О'Брайан умело вплетает в сюжет важнейшие исторические события и их реальных участников, но делает это вскользь: подвиги Обри в Египте, его встреча с Нельсоном и кампании, за которые он получил свои медали, чаще всего остаются «за кадром», вводятся как воспоминания или пересказ очевидцев. Ключевые битвы нередко, особенно в более поздних книгах цикла, описываются глазами врача, который находится не в гуще сражения, а в лазарете глубоко в трюме корабля, и который видит не славу и триумф победителя, а цену победы в человеческих жизнях.

Главной и наиболее притягательной чертой произведений остается невероятное ощущение эпохи. Больше всего объединяет обоих писателей неуловимый талант сделать увлекательным описание обычного течения жизни – завтрака, прогулки или визита к соседям, бесед в кают-компании и даже способов прожарки тостов с сыром, то есть мелочей и деталей, за которыми и скрыта повседневная драма и комедия человеческих жизней. И Дж. Остин, и П. О'Брайан схожи в способах характеристики героев и умении в одной фразе суммировать жизнь человека: «*Mrs Williams, who had never yet let her husband finish a sentence since his 'I will' at Trinity Church, Plymouth Dock, in 1782*¹¹²» [146, 387]. В простом описании шахматной партии проявляется как эмоциональное состояние и характеры персонажей, так и их отношение друг к другу: «*James' furious attack, based upon the sacrifice of a knight, a bishop and two pawns, had very nearly reached its culminating point of error, and for a long placid stretch of time Stephen had been wondering how he could avoid mating him in three or four moves by any means less obvious than throwing down the board*»¹¹³ [146, 254]. Оба

¹¹² Миссис Уильямс <...> еще ни разу не позволила мужу закончить предложение с тех пор, как он произнес «Согласен» в церкви Святой Троицы, Плимут, в 1782 г.

¹¹³ Проведенная Джеймсом яростная атака, в ходе которой он пожертвовал конем, слоном и двумя пешками, практически достигла кульминационной суммы ошибок, так что в последовавшее отведенное ему время, Стивен безмятежно размышлял, как ухитриться не поставить противнику шах и мат в три-четыре хода способом менее очевидным, чем опрокидывание доски с фигурами.

автора любят вводить пары персонажей, обладающие противоположными чертами характера. У Остин это могут быть две сестры как две стороны человеческой натуры, воплотившие противоборствующие эстетики, безудержную страстность модного романтизма и здравый смысл традиционного воспитания («Sense and Sensibility»), в «Pride and Prejudice» подруги Шарлотта и Элизабет воплощают различные точки зрения на брак (по любви или по расчёту). Так и в случае О'Брайана: сложно найти более непохожих персонажей, чем эмоциональный жизнерадостный капитан Джек и замкнутый подозрительный доктор Стивен. Но именно подобный контраст позволил автору написать невероятную историю дружбы, которую Кристофер Хитченс описал как «*one of the subtlest and richest and most paradoxical male relationships since Holmes and Watson*¹¹⁴» [252]. При этом автор не ограничивается лишь проработкой главных героев, даже второстепенные персонажи имеют свой индивидуальный голос, узнаваемую манеру речи и привычки: «*She reminds me of Mrs Goodridge - whatever you do is wrong*» [147, 399].

Основополагающий инструмент характеристики и движущая сила повествования – диалог, в котором раскрываются все тонкости человеческих взаимоотношений, грани личности героев и нюансы исторических реалий, например классовые и профессиональные предубеждения: «*She's rightly a brig, you know, Doctor, with her two masts. 'He held up two fingers, in case a landman might not fully comprehend so great a number*¹¹⁵» [146, p. 178]. В следующем примере мы наглядно видим как разницу в образовании двух друзей, которой Джек откровенно стесняется, так и присущую капитану нечувствительность к намекам и излишнюю прямоту: «*And falsum in uno, falsum in omnibus, I say. 'Why, yes,' said Jack, who was as well acquainted with old omnibus as any man there present. Falsum in omnibus. What do you say to omnibus, Stephen?*»¹¹⁶ [147, p. 369]. Подобная функциональная значимость диалога приводит к тому, что самым ярким и запоминающимся средством раскрытия персонажей у обоих авторов является речь. У Остин, например,

¹¹⁴ Одна из самых тонких, глубоких и парадоксальных историй мужской дружбы со времен Холмса и Ватсона

¹¹⁵ «Эта посудина по всем правилам бриг, доктор, понимаете, у нее две мачты», – он продемонстрировал два пальца, на случай если не знакомый с морским делом собеседник окажется не в состоянии осмыслить такое большое число.

¹¹⁶ «*Falsum in uno, falsum in omnibus*, вот что я вам скажу». – «Ну конечно», – поддержал Джек, так же прекрасно знакомый со старым добрым омнибусом, как и любой из присутствующих. – «*Falsum in omnibus*. Что ты скажешь насчет омнибуса, Стивен?»

нарушение лексических и грамматических норм Люси Стил, героиней романа «Sense and Sensibility», говорит о неустойчивости ее моральных принципов [253, p. 43]. Казалось бы бессвязный поток сознания мисс Бейтс из «Эммы» содержит намеки и подсказки для внимательного читателя. В «H.M.S. Surprise» П. О'Брайана письмо Обри невесте, которое звучит скорее как адмиралтейская депеша, точно отражают как его неловкость в вопросах личных отношений, так и всю ту же плачевную нехватку светского лоска, так как владение эпистолярным жанром – одно из важнейших и обязательных умений людей его класса: «*So you are hereby required and directed to proceed to Madeira forthwith*¹¹⁷» [148, p. 382]. Словно пытаясь компенсировать этот недостаток, Джек постоянно подчеркивает слабость к красивым оборотам и каламбурам при этом не всегда зная их точное значение, что только подчеркивает его характеристику как человека действия, хорошего вкуса и интуиции, но не получившего должного формального образования, не реализовавшего полностью свой потенциал из-за равнодушия своего отца: «*Well, it is somewhat clearer than the last,' said Stephen. 'Though I fancy invidious might answer better than insidious.'* – *'Invidious, of course. I knew there was something not quite shipshape there. Invidious. A capital word: I dare say you spell it with a V?'*» [224, 367].

Большинство проблем по службе капитана Обри вызваны его манерой открыто высказывать свои суждения без учета чинов и политической ситуации, а иногда и откровенной бестактностью: «*say these damned things,' Jack went on <... > though I see people looking black as hell, and frowning, and my friends going "Pst, pst"*» [224, 261]. Своему ближайшему другу ирландцу и католику Стивену он доверительно сообщает, что ненавидит «*these damned Irish Papists*» [224, 149]. Парадоксально, но самое безопасное место для героического капитана – на арене боевых действий, «*out to sea, where he could not be betrayed by his own tongue*» [224, 394]. Пожалуй, нигде непосредственная щедрая и эмоциональная натура Обри не проявляется так явно, как в его творческой интерпретации английских поговорок: «*bird in the hand waits for no man*», «*there is something to be said for making hay when no clouds obscure the sun*»; «*that it is your rolling stone that gets the worm*», «*a bird in the hand is worth any amount of beating about the bush, don't you agree*», «*they have chosen their cake, and must lie on it.*» – *'You mean, they cannot have their bed and eat it'*» [148, pp. 173; 291; 302].

¹¹⁷ Тем самым Вам предписывается проследовать на Мадейру немедленно.

И Остин, и О'Брайан относятся к своим героям с долей иронии и вовсе не стремятся их идеализировать. Достаточно вспомнить снобизм и самонадеянность Эммы из одноимённого романа или предубежденность и доверчивость Элизабет Беннет. О'Брайан не скрывает слабости и личностные недостатки своих персонажей. Он ярко и с долей юмора выписывает положительные черты Джека – талант стратега, командира, математика и астронома, его храбрость, любовь к хорошей шутке и тонкое понимание музыки. Но так же беспристрастно показаны и его пороки, например, «неспособность соблюдать пятую заповедь» (отчего значительно страдает его карьера), невоздержанность в еде и алкоголе на банкетах и приемах: *«but how much more did he regret Jack's crimson face, the look of maniac glee in his blazing eyes»* [5, 79].

В сущности, произведения обоих писателей – это романы о становлении, осознании и обретении себя. Как справедливо отмечают критики, даже типично ирландская фамилия Стивена «Мэтьюрин» для английского уха звучит как *«maturing»* – взросление. В первых романах серии О'Брайан не случайно акцентирует некоторую незрелость и мальчишеские черты своих героев, иронично констатируя, что здравомыслящему человеку не придет в голову служить на военном корабле: *«They are strangely immature for men of their age and their position: though, indeed, it is to be supposed that if they were not, they would not be here - the mature, the ponderate mind does not embark itself upon a man-of-war»* [224, 52]. Незнание себя, непонимание истинных причин своих поступков – один из основных движущих сил сюжета и конфликта: *«Not in the least,' said James. 'My mind is perfectly at ease, as far as that is concerned.' That is what you think, my poor friend,' said Stephen to himself»* [224, 106]. И лишь постепенно, а иногда слишком поздно герои освобождаются от иллюзий и заблуждений. Так происходит со всеми героинями и героями Остин, то же случается с персонажами О'Брайана, хотя сам он и отрицал этот несколько воспитательный аспект своего творчества: *«was not writing, as he said, "to encourage virtue and lash vice"»* [254].

Яркий пример – значение имен центральных персонажей. В первых двух книгах цикла неоднократно встречается имя «София», которое, как известно, означает «мудрость». Название «Sophie» носит первый корабль, которым командует Обри, и так же зовут девушку, за которой он ухаживает. Если с кораблем и командой (как и всем остальным, что касается профессиональных тонкостей) герой быстро находит нужный стиль поведения – обретает мудрость как

капитан, то в личных отношениях все не так просто [224, с. 584]. Обри делит свои симпатии между двумя женщинами – Софией и ее кузиной Дианой. Если отношения с Софией играют позитивную создающую роль, Диана ее полная противоположность. Этимология имени отсылает нас к римской богине-охотнице, что вполне соответствует характеру героини: «*in her, physical grace and dash took the place of virtue. Pagan, obviously – a purity from another code altogether*» [147, с. 76]. И здесь впервые проявляется внутренняя дихотомия героя, с которой он будет справляться на протяжении всех книг серии, пытаясь срастить различные стороны своей натуры и обрести цельность, мудрость в отношениях с людьми. Как только в своих ухаживаниях Обри начинает предпочитать Диану (таким образом, словно отказываясь от мудрости), его жизнь (как личная так и профессиональная) окончательно разлагается, нарушения служебной дисциплины вредят его карьере и репутации в адмиралтействе, но перелом в мировоззрении героя вызывает разрыв отношений и дуэль с единственным и лучшим другом Стивеном, который буквально одержим смелой, грациозно-дикой Дианой, бросающей вызов строгим ханжеским, с ее точки зрения, правилам общественной морали своей языческой чувственностью. И когда после пережитого кризиса Обри все же делает предложение Софии, его жизнь вновь обретает равновесие, чего нельзя сказать о его друге, для которого любовь к Диане стане источником страданий на долгие годы.

В текстах обоих авторов присутствует деконструкция принятых литературных клише и типов героев. Образ Марианны из «Sense and Sensibility» Дж. Остин частично является ироничным обыгрыванием типичных героинь сентиментального романа в реалистичном ключе. В судьбе Уиллоуби – романтического злодея романа – мы видим исследование последствий брака по расчету. В «Northanger Abbey» – пародирование клише готической литературы превращается в критику современного общества, где героиня пленница не коварного барона, но сословных границ, которые этот барон вполне прозаически воплощает. О'Брайан словно нарочно делает героя – капитана Обри – не героичным в традиционном понимании, начиная с внешности, и заканчивая не самыми привлекательными чертами характера. Так, капитан Джек Обри от природы привлекателен, но уже в первом романе цикла он отличается неумеренностью в еде и, как следствие, страдает от лишнего веса: «*like so many sailors he was rather fat, and he sweated easily on shore*» [224, 122]. Он полностью лишен тщеславия («*loathed the idea of a 'popular' captain*»): на его счету реальные боевые подвиги, но многие

из них совершает не столько из возвышенных патриотичных побуждений и чувства долга (хотя в нем сильно и то, и другое), но из искренней любви к призовым деньгам: «*Are you very much attached to money?*» asked Stephen. – *'I love it passionately,'* said Jack, with truth ringing clear in his voice. *'I have always been poor, and I long to be rich'*» [224, 93]. Реалистичность героев – в уязвимости и человеческой слабости, сложности и противоречивости их немного эгоистичной натуры, в понятных и близких читателю мотивах.

Следующая черта, которая роднит произведения английских писателей – наглядное воплощение принципа «враги человеку домашние его». У Остин именно ближайшие родственники – главный источник конфликтных ситуаций: мать и отец Элизабет Беннет своей бестактностью и попустительством отпугивают поклонников дочерей («*Pride and Prejudice*»), Джон Дэшвуд из скупости и лени обрекает сестер на полуголодное существование («*Sense and Sensibility*»), леди Рассел из лучших побуждений расстраивает помолвку и счастье крестной дочери («*Persuasion*»), слабовольность и эгоистичность отца Эммы в значительной степени ответственны за все ошибки дочери («*Emma*»), не говоря уже о роли сэра Томаса и тетушки Норрис в судьбе Фанни Прайс («*Mansfield Park*»). Подобным же образом отец Джека, генерал и член парламента своей беспринципностью наживает множество политических врагов и этим раз за разом портит сыну карьеру. Теща Обри, миссис Уильямс, постоянным вмешательством едва не разрушает его брак, наглядно демонстрируя катастрофические последствия благих намерений.

Сказочные мотивы творчества Дж. Остин (легко заметить модифицированные фольклорные элементы и образы «Золушки», «Ослиной шкуры», короля Лира или «Красавицы и чудовища» в основе «*Pride and Prejudice*», «*Persuasion*», «*Mansfield Park*» и других) находят отклик и в цикле О'Брайана: кличка капитана Обри среди команды – *Goldilocks* (Златовласка)¹¹⁸, и действительно, он нередко, хотя и не всегда осознанно, дразнит вышестоящих «медведей» и садится не на тот стул, а в «*Post Captain*» ненадолго сам в прямом смысле «превращается» в медведицу Флору благодаря «волшебнику» Стивену, когда им приходится маскироваться во вражеском тылу. Имя *Джек* несет массу фольклорных ассоциаций, не говоря уже о постоянной помощи феи-крестной, в роли которой чаще всего выступают адмирал Кейт и его жена.

¹¹⁸ Аналог «Трех медведей»

Ирония, как вербальная, так и ситуационная и драматическая, одна из самых узнаваемых литературных техник Остин и О'Брайана. Юмор и меткие ироничные комментарии о людях и общественных нравах пронизывают повествование, иногда превращаясь в меткие афоризмы об отношении полов («*You do not need a head, nor even a heart, to be all a female can require*»), о врачебном долге («*My part is to heal rather than to kill; or at least to kill with kindly intent*») или о религиозном лицемерии («*for small and Evangelical a woman she had drunk a remarkable quantity of wine*») [224, pp. 133; 81; 367]. С тем же юмором и глубиной исследуется жесткая классовая система британского общества: «*Once he had established that Jack and Hervey were connected with families he knew, he treated them as human beings; all the others as dogs – but as good, quite intelligent dogs in a dog-loving community*¹¹⁹» [148, 125]. При этом, как и у Остин (особенно это заметно в «Persuasion»), за внешней легкостью и юмором просматривается реальная трагедия человеческих судеб, замаскированная игрой и требованиями приличия: «*women sitting in them hoping that men would bring them ices and sorbets; and hoping, as far as the sailors on his left were concerned, in vain. They sighed patiently and hoped that their husbands, brothers, fathers, lovers would not get too drunk; and above all that none of them would grow quarrelsome*» [224, 63].

При сравнении творчества обоих авторов нельзя не отметить, что произведения О'Брайана намного шире по своей тематике и проблематике, географии¹²⁰, типажам героев¹²¹. Но несомненные остиновские параллели и элементы в романах британского писателя позволяют с уверенностью предположить, что именно влияние английской писательницы, которое проявляется, прежде всего, в способах характеристики героев, неизменном юморе и остроте социальных наблюдений, помогло О'Брайану выработать его узнаваемый и любимый как читателями, так и критиками, уникальный стиль, а так же создать необычайно живые и глубокие образы, в том числе женские, что отличает его от многих других авторов военной или исторической прозы, например, отцов жанра Бернарда Корнуэлла или Сесила Форестера.

¹¹⁹ Выяснив, что Джек и Херви были связаны с известными ему семьями, он относился к ним как к человеческим существам, а ко всем прочим – как к собакам, но милым и достаточно смышленным собакам в собаколюбивом обществе.

¹²⁰ плавания Обри охватывают практически весь земной шар

¹²¹ от наследных принцев или друга Обри литовского дипломата Ягелло до судебного фельдшера с опиумной зависимостью

Аллюзии в творчестве белорусских писателей среднего и молодого поколений

Л. Рублевская преимущественно обращается к английской и итальянской литературной традиции. Образцом для женских персонажей, по их же признанию, служат героини Дж. Остин и сестер Бронте¹²². В «Прыгодах Пранціша Вырвіча» поиск артефакта в библиотеке-лабиринте, куда ведет потайной ход, не может не вызвать в памяти финал «Имени розы» У. Эко. Есть Вильгельм (Лёдник), Адсон (Прантиш), Хорхе (Герман Ватман). Совпадают и основные этапы схватки:

...послышался смех Хорхе, кричащего: «Ловите меня теперь! Теперь я вижу лучше вашего!» [255, с. 287]

Саламея, беражы ліхтар! Ён у цемры бачыць! [175, с. 179]

Убежденность, что «забіць альбатроса — вельмі кепская прыкмета» — прямая отсылка к балладе С. Кольриджа, а сквозной образ «La belle dame sans merci» взят из баллады Дж. Китса. Разгадка природы артефакта в второй книге серии — «ўяві, што залаты абруч памялі і пашкамуталі» — словно перенесена из «The Adventure of the Musgrave Ritual» А. Конан-Дойля. Круги ада Данте претворяются в этапы страданий героев («Сутарэнні Ромула»), а огонь, пожирающий и злодеев, и их жертв в финале «Дагератыпа», заставляет вспомнить новеллы Э. По. Если предположить, что Л. Рублевская знакома с циклом Дж. Роулинг о Гарри Поттере, не будет удивлять подобие характеров и судеб Лёдника (а также химика с говорящим именем Скалович) и профессора Снейпа. Налицо внешнее сходство, реализованы оба слышных славянскому уху значения имени «Severus» — холодный и суровый; схожа специализация, (ал)химия и зельеварение соответственно, равно как и должность наставника юных искателей приключений. Завершает список талант дуэлянта и скверный характер: «атрутай у голасе доктара можна было забіць усіх пацукоў слускага замку» [175, с. 68]. Проигрываются (в более оптимистичном ключе) основные вехи жизненного пути английского персонажа, но если у Дж. Роулинг искупление потребовало гибели героя, у

¹²² Ёй хацелася быць падобнай на віктарыянскую класную даму, якую-небудзь міс Тэмпль: годнасць. Бездакорныя манеры. Трымай дыстанцыю, мінак. [165] Учительница мисс Тэмпл — подруга Джейн Эйр, героини одноименного романа Ш. Бронте.

Л. Рублевской христианская вера и покаяние помогают персонажу обрести семейное счастье. В романе «Дагератып» действует неоднозначный персонаж Пан Ніхель, своеобразный капитан Немо белорусской глубинки, талантливый террорист, вооруженный передовыми технологиями. Любопытно, что и герой Жюль Верна в первоначальном варианте был представителем польской шляхты, который мстил за гибель своей семьи при подавлении восстания 1863 г. [256, с. 224]. Морская тема еще раз появляется в финале произведения в сцене гибели одного из главных персонажей, где сюжет голливудского фильма иронично переплетается с местными реалиями: *«Гальяш з сілай правёў далонямі па твары: - «Тытанік», блін... Па-беларуску...»* [186, с. 124].

Обращается к английскому литературному наследию и С. Балахонов. Его повесть «Пятля зацятасці» представляет собой своеобразное переложение сюжета «Ромео и Джульетты» В. Шекспира. Текст написан в жанре альтернативной истории и стал победителем литературного конкурса «Адзін дзень у БНР 2008». На протяжении повествования автор следует сюжетной канве шекспировской трагедии с учетом современных реалий: герои молоды (Мальвина учится в 8 классе, ей 14 лет). Влиятельный и богатый отец планирует ее свадьбу с намного старшим человеком (Борису 25), заместителем генерального прокурора республики, но девушка, как и положено, не отвечает взаимностью жениху. Совершенно неожиданно на приеме по случаю «Шчадрэца» (канун первого дня нового года по старому стилю) появляется Ромуальд, лидер молодежной музыкальной группы, в которого с первого взгляда и влюбляется героиня. Как и в пьесе, выясняется, что семьи молодых людей разделяет непримиримая вражда. Белорусского Ромео преследует как отец героини, так и ее кузен Тимон, которого Ромуальд убивает в схватке вполне в соответствии с оригинальным сюжетом. Финал, однако, радикально отличается от версии английского драматурга: влюбленные собираются тайно обвенчаться, но в результате серии покушений и хитроумных интриг оба погибают. Объясняя причины несчастий героев, автор расходится как с принципами классической трагедии (персонажи не демонстрируют очевидных пороков или грехов), так и с пьесой Шекспира, где определенную роль играют не только собственные действия персонажей, но и судьба. Смерти и покушения срежессированы тайной женой Тимона и завистливой одноклассницей Мальвины Анной, которая, словно голливудский злодей, раскрывает все свои коварные замыслы перед умирающей героиней: *«Закаханья людзі – чыстыя дурні. Нічога няварта вас, тупарылых авечак, перахітрыць, тумам»*

нам атуманіць» [257]. К денежному интересу (Анна после гибели всех членов семьи Крантовских становится единственной наследницей огромного состояния) примешивается ревность и месть за Бориса: *«Між тым я кахала яго шчыра і пяшчотна. <...> А Барыс на мяне і не зважаў. <...> Я дзяўчына ганарлівая і помсьлівая»* [257]. Таким образом, вместо возвышенной трагедии, катарсиса и примирения заклятых врагов, мы получаем ироничное повествование о череде предумышленных убийств из корыстных побуждений.

Соответствие тексту Шекспира соблюдается в возрасте, социальном статусе, даже именах героев: всем им подобраны приблизительные белорусские соответствия: Capulet – Язэп Крантоўскі (учитывая склонность автора к черному юмору, можно предположить аналогию по созвучию “капут” – “кранты”), Montague – Манцкевіч, Romeo – Рамуальд, Paris – Борис, Tybalt – Цімон. У Ромуальда двое преданных друзей: Марка (Mercutio) і Антон Дзень-Добры (приблизительно соответствует Benvolio – «миротворец», «доброжелатель»). Что же касается Мальвины, Джульеттой она становится лишь в конце повести, когда выясняется, что ее полное имя – Мальвіна-Юльяна Крантоўская. В самом тексте представлена причудливая смесь современности с вполне патриархальным укладом: повсюду мобильные телефоны с рингтоном Linkin Park, развитый сервис («сеткі корчмаў «Экспрэс-калдуны»). В то же время в элитной гимназии в порядке вещей телесные наказания, казнят через повешение, замуж выдают в 13-14 лет, а Мальвина живет практически под домашним арестом. Стилистика повести также напоминает лоскутное одеяло: динамичное развернутое повествование временами сжимается до неловких фраз школьного сочинения, а подросток в разговоре с приятелями выражается как опереточный герой-любовник: *«Я прагну вяртаньня ў бязодню ейных вачэй»* [257]. Подобным же образом главный злодей Анна от философских рассуждений о превратностях любви – *«Несупадзеньне – вечная драма, дзе ёсьць ён і яна»* – перескакивает на примитивный жаргон: *«Я хутка дагнала, што безь некалькіх сьмертухнаў ня бачыць мне майго шчасьцейка»*, *«Заставалася лавіць хвалю»* [257]. И все это пересыпано аллюзиями на российский политический дискурс, в которых смешивается и противостояние западному либерализму, и активные поиски «пятой колонны»: *«А яна не тэарыстка? – спытала Леакадзія Крантоўская, каб не выглядаць у вачах дачушкі поўнай лібэралкай»*; *«ваша сям’я, бяздарна косячы пад сацыялістаў, валодае агромністымі скарбамі»*; *«Адказнасьць за выбухі ў шпіталі на сябе ўзяла ультра-*

нацыяналістычная тэарыстычная арганізацыя «Пятое дрэво» [257]. Не застаецца в стороне савременны кінэматограф: «Сьмерць здавалася адзінай рэччу, якая ёй вельмі пасавала б зараз» [257].

Інтертэкстуальныя элементы в історыіскай прозе Л. Рублевскай і С. Балахонова прызваны дэманструваць встроенысць історыі і культуры сраны в шырокі катэкст, который выходіт за граніцы лішь славянскаго культурнаго прастранства. Соотнесенысць с еўрапейскай літэратурой відна і в разнаобразіі історыіскай прозы: готыіскай, дэкадэнтскай, гібрыдны (параллельны) роман в творчэствэ Л. Рублевскай, пародійнае обыгрыванне кліше сярэневекавога рыцарскаго романа і савременнаго боевіка «у інтэр'ерах змярканьня Расейскае імперыі» С. Балахонова. В этым плане асабэнна інтэресен саборнік пісатэля «Зямля пад крыламі Фенікса» – «Нарысы з паралельнай гісторыі Беларусі». В кніге сабраны прадзвядэньня, проліваючы савет на неізвестныя факты нацыянальнай історыі: «Аднарогі Беларусі», «Язык да ківі дапытае» і другыя, із которых слэдуэт, што іменна месныя жытэлі аткрылі Амерыку і в цэлом вклад беларусов во всемірную історыю і культуру гораздо богаіе, чэм прынято счытаць: «Містыфікацыі Балахонова сапраўды цалкам беларусацэнтрычныя: з ягонай лёгкай рукі ўся гісторыя закруцілася вакол нашай радзімы. Тут жылі аднарогі і птушкі фенікс, тут прыдумалі гульні «Супер-Марыё», <...> а на Месяц першымі паляцелі літвіны» [258]. В сваіх містыфікацыях аўтор до катца выдэржываэт стыль аргумэнтыванаго наўчно-папулярнаго павэстваванія, апеліруя к ізвестным класыіскаым аўторам: «Пры бліжэйшым азнаямленьні высьветлілася, што гэта ўрыўкі няведамай паэмы, якая паслужыла ўзорам для рымскага паэта Авідыя ў яго «Мэтамарфозах» [259]. Цытуруюцца і многочысленныя «достоверныя» істочныкі, яркы прымер – «Decameron di Lithuania; албо Лытуанскы Десаіден», гдэ кратко прыпадкы вшылякыя оповэдаэт Іван Кособоцкыі» (в імені аўтора, што характэрно для С. Балахонова, несложно узнаць славянызывованный варыант Джованні Боккаччо). В этым случае подобная альтэрнатывная історыя – варыант літэратурнай тэрапіі і прэодолення нацыянальных камплэксав-стэрэотыпов.

Своеобразную трансформацию в прозе Л. Рублевской претерпевает универсальный образ лабиринта, который связывается со сквозной идеей о том, что за жизненными обстоятельствами скрывается незримый кукловод. Противостояние свободы и рабского страха переплетается с темой преодоления тоталитарного сознания, воспи-

танного имперской, а затем советской системой. Отсюда образы потерявшихся героев-марионеток, шахматных фигурок, которые «нібыта парцэляनावыя лялькі» остро чувствуют свою незащищенность перед судьбой и трагичную предначертанность исторических событий, одновременно пытаюсь разобраться в логике происходящего и вырваться из рокового круга, хоровода смерти и рабства.

Интертекстуальная плотность прозы Л. Рублевской и С. Балахонова увеличивается за счет широкого использования аллюзий, которым свойственна достаточно высокая степень имплицитности. Большинство подобных явных и скрытых аллюзий и отсылок остаются без комментариев, например, почему героя по имени «Вінцэсь» любимая девушка предпочитает называть Роландом или почему «здавалася, што быцьцё невыцерпна лёгкае», и в этом плане авторы достаточно требовательны к читателям. Многочисленные аллюзии присутствуют в репликах героев: «*Мы адказуем за тых, каго зьмілавалі*» [260]. Они же подсказывают дальнейшее развитие событий (шофер Олоферн закономерно лишается головы в «Пятле зацятасьці»), вносят в текст легкий хаос и диссонанс в создаваемую историческую атмосферу, когда молодое советские поколение демонстрирует знание Песни Песней и употребляет вряд ли известную в те времена лексику: «*Міхаську, ты ня цар Салямон, а я не Суламіта. Гэта не паэзія, а парнаграфія. На што ты прыплёў мяне ў гэты верш?*» [176].

Новое поколение писателей в основном обыгрывает литературные образы XX века и произведения массовой культуры. Античная и библейская образность практически отсутствуют. А. Длатовская в антиутопии «Ген зямлі» отдает дань классическим антиутопиям Дж. Оруэлла и Р. Бредбери: «Сістэма Аховы Спадчыны» на самом деле занимается ее уничтожением. Когда на первой странице романа читаем: «*Эдуард Львовіч <...> умеў рабіць брудную працу і бачыць у гэтым мастацтва*», нельзя не вспомнить рассуждения о красоте огня, с которых начинается «Fahrenheit 451»: «*It was a pleasure to burn. <...> and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning*» [182, с. 2], [261, р. 33]. Увидев фразу «*Усё было зусім не так*», трудно удержаться от ассоциаций с «Літоўскім ваўком» А. Наварича. Действие разворачивается в округе номер девять, что ассоциируется с научно-фантастическим фильмом П. Джексона «District 9», (2009). Главный герой Даник из главного специалиста по сносу старинной архитектуры постепенно превращается в патриота, так и в фильме Виллем ван де Мерве, один из руководителей гетто для пришельцев, постепенно

мутирует в тех, с кем изначально боролся. И если Вилкус получает сверхспособности после случайного контакта с инопланетными технологиями, Даник ловит «вирус» белорусскости и способность видеть прошлое, прослушав белорусскоязычную песню. Воздействие языка на героев в чем-то перекликается и с известным романом В. Мартиновича «Мова»: «*А на наступны дзень захварэў. Беларуска мовы апанавала яго, нібы нейкі вірус*» [182, с. 6]. Если для белорусских авторов подобное личностное перерождение становится болезнью, у английских авторов это «одержимость»: «“(a) possession, as by daemons”» [169, с. 492].

Универсальными для белорусских авторов стали аллюзии, связанные с творчеством В. Короткевича и В. Ластовского (отсылки на кривичскую концепцию, мотив лабиринта): “*За апошні час у цэнтры дзевятай акругі распачала актыўную дзейнасць сепаратысцкая арганізацыя «Лабірынт»; «Яўген называў гэта генам зямлі. Я называю генам крывіча»* [182, с. 8; 19]. Рассказ А. Длатовской «Сонца Боны Сфорца» полностью основано на диалоге с цитатами из новеллы “*Ладдзя Роспачы*”: «*Такое не магчыма выціснуць з памяці. Такого не магчыма забыць. – Сонца спавяе, – ціха прамармытала яна*» [262]. А вот описание из романа «Папялішча» Н. Статкевич: «*А там, высока-высока ў небе, ляцеў бусел. Зямля пад моцнымі крыламі была поўная жыцця*» [193, с. 24]. Отсылки к короткевичевской охоте присутствуют в «Гене зямлі»: «*Думаю, існуе асобны філіял пекла – для здраднікаў Радзіме. <...> Колькі б ні круціў галавой – спрэс толькі туманы ды твань. Зямля дрыжыць, і ў небяспечнай блізкасці чуецца грукат капытоў*» [182, с. 47].

Интертекстуальность в произведениях молодых авторов имеет особую функцию включения отечественной истории и культуры в близкий подросткам культурный мейнстрим, следует канве популярного направления *young adult literature*, что разрушает стереотип о непонятной, ригидной «сельянско-партизанской» национальной литературе. Например, идея национальной идентичности в книге А. Длатовской, превращается в загадочную вакцину: «*Ён шукаў нататнік. З формулай. Я так зразумеў, гэта нейкая «вакцына беларускасці»* [182, с. 22]. Сама же Беларусь и белорусский язык становятся источниками суперсилы для персонажей отечественного «комикса»: «*Беларуская мова абуджае ў некаторых людзях нешта такое <...> Звышнатуральнае*» [182, с. 19].

Характерной чертой преимущественно белорусских текстов является фрагментированность, лоскутность и рыхлость повествования (среди англоязычных авторов подобный стиль свойственен А. Муру, А. Байетт). В результате превалирования идеологической установки над художественной может возникать перенасыщенность фольклорной

символикой, историческими анекдотами и курьезами, авторскими отступлениями, которые часто имеют весьма отдалённое отношение к основному сюжету. Все, даже личные переживания героев обязательно завязаны на теме национального самосознания. Когда совсем юного героя «Гена зямлі» бросает любимая девушка, он прежде думает о судьбе белорусского языка, а уж потом о своих чувствах: «замест «Застанься», якое так хацелася вымавіць, ціха заўважыў: «Яна [мова] не памерла» [182, с. 24]. Имена и детали слишком явно указывают на просветительскую подоплеку текста: «Алесь набраў на мабільным нумар, падпісаны як Цётка» [182, с. 11]. В рассказе «Сапежскі прывід» даже будильник героя играет полонез Огиньского, что придает всей ситуации ощущение гротеска.

Утрирование национальной темы приводит к совершенно фантастическим допущениям. Мифологические коннотации образа шиповника красной нитью проходят через многие современные произведения. В рассказе «Каханка д'ябла» «ля самага падножжа закрытых трапічным лесам гор», на берегу моря, героиня вдруг «пачаала прадзірацца праз шышынавыя зарасці, абсыпаныя буйнымі чырвонымі ягадамі» [351, 36]. Учитывая, что в тропическом климате шиповник растет только на высоте нескольких тысяч метров над уровнем моря, этот эпизод можно объяснить лишь стремлением максимально наполнить произведение патриотической символикой (и одновременно пародировать излишний патриотический пафос). Подобные логические несоответствия, несомненно, вредят как художественным достоинствам текста, ослабляя сюжетную интригу, так и нарушают целостность художественного мира навязанной поучительностью. Одновременно писатели одной из важнейших своих задач считают освобождение истории от идеологических наслоений, так как процесс формирования идентичности, основанный на ложных предпосылках, может окончиться и разрушением личности и даже физической смертью, как происходит в произведениях С. Балахонова. В романе «Імя грушы» вовлеченность актрисы Ирены в деятельность мистификатора В. Боута приводит ее от тихого помешательства к прогрессирующему безумию.

Присутствует тенденция вставлять исторические отсылки в самые невинные реплики персонажей. *Нібыта з Грунвальдзкай бітвы вярнуўся*, – описывает потрепанного пса героиня “Сядзібы” [204, с. 92]. Универсальна увлеченность как авторов, так и их героев творчеством В. Ластовского и В. Короткевича вплоть до прямых цитат и заимствования имен героев: *Кроква любіў Ластоўскага. А ягоную аповесьць «Лябiрынты» лічыў сваёй настольнай кнігай* [205, с. 13].

Выводы

Современная литература на историческую тематику отличается многоплановостью и, как правило, является сложным сплавом нескольких жанров. Это, в первую очередь, обусловлено сложностью комплекса вопросов, которые в нем затрагиваются: переоценка ключевых событий прошлого и их интерпретация через духовно-культурный контекст, попытка соединить разрозненные факты в неразрывную цепь в стремлении создать новый национальный миф. Автор ставит и последовательно решает основные со своей точки зрения проблемы современности, выводя их в диалектике и контрасте с историческими путями развития народа.

Современный роман нередко является своеобразным интеллектуальным вызовом для читателя, требует внимания к деталям, умения проводить параллели и читать между строк. Важность идейного подтекста обуславливает сильные дидактические мотивы белорусской исторической (и историоцентричной) прозы, которая ставит перед собой задачу не столько развлечь читателя, сколько через символический, притчевый язык, сложные аналогии, аллегории и аллюзии пробудить чувство национальной гордости (или как минимум интерес к прошлому своей страны), преподнеся все это ненавязчиво, часто в “обертке” исторического детектива или альтернативной истории.

В современном варианте классического исторического романа отмечается ряд *эволюционных изменений*, в основном касающихся типа героя и идейно-тематической направленности произведений. В произведениях нового поколения белорусских писателей историческое прошлое продолжает играть одну из первостепенных ролей. Тема национального прошлого Беларуси остается актуальной не только для известных и признанных литераторов, но и для начинающих писателей, творчество которых чаще всего остается за рамками академических исследований. Тем не менее их тексты могут быть важным показателем уровня осмысления истории новым поколением, а значит, уровня сформированности национальной идентичности и предпочтительных направлений и перспектив развития общества. Продолжая исследовать и развивать некоторые традиционные для отечественной литературы мотивы (проблему национального языка, включенности Беларуси в европейский исторический и культурный контекст) молодые авторы смещают акценты (например, в оценке мотива игры, позитивного или негативного взгляда на прошлое), расширяют круг затрагиваемых тем, открывают новые, актуальные аспекты культурной истории. Благодаря изначально свой-

ственной данному типу произведений гибкости формы в современных текстах мы видим не противопоставление и не осцилляцию (термин Р. Аккера) между традицией, элементами постмодерна, неоромантизма, а органичное сочетание экспериментальной литературной техники с вполне традиционной формой европейского исторического романа.

Белорусские писатели С. Балахонов, А. Наварич, частично Л. Рублевская, несмотря на экспериментальную или игровую стилистику произведений, глубоко и серьезно исследуют ставшую привычной для отечественной литературы проблему формирования национальной идентичности и борются с упрощенным (нарочито-возвышенным или патриотическим), сниженным или идеологизированным восприятием прошлого. Подобным же образом поступают П.Акройд, А. Байетт и других авторы. Типология персонажей часто выстраивается в русле готической традиции, что обуславливает некоторую заданность моделей их поведения с тем отличием, что гендерные роли злодея и жертвы меняются местами, а вместо протеста против патриархальной модели мира описан кризис мужского начала как такового. Вследствие этого основной движущий поступками персонажей мотив внутренней трансформации направлен, прежде всего, на обретение героем мужественности, а героиней – женственности, то есть возвращение к традиционным гендерным ролям, к идее семейного счастья, построенного на чувстве и взаимной жертвенности вместо материально-бытового эгоизма, а также примирение с прошлым и обретение своих корней, вследствие чего персонажи обретают внутреннее равновесие и цельность (возрождение символики дома как зеркала психики, свадьбы и ребенка как восстановления равновесия и примирения противоположностей и др.).

Независимо от выбранной модели репрезентации, в способах художественного представления истории присутствует ряд *инвариантных особенностей*. Прежде всего, обращает на себя внимание серьезное внимание авторов к онтологической, эпистемологической и даже сотериологической проблематике, в этом плане показательно тесное слияние исторической прозы с детективом – жанром, на первый план ставящим именно познание истины, а также с поджанрами фантастической литературы, символическими средствами исследующей основополагающие вопросы существования человека. В произведениях белорусских авторов стоит отметить тесное взаимодействие различных поколений писателей, которые наследуют и развивают одни и те же темы (ценности фольклорной культуры, языка, семейных связей и др.), дополняя друг друга и участвуя в определенном диалоге поколений. Интертекстуальность прозы белорусских авторов более ориентирована на европейскую (прежде всего русскую, английскую, итальянскую, античную) ли-

тературную традицию, тогда как английские авторы предпочитают обращаться к библейским образам и сюжетам. У британских писателей исторический оптимизм и позитивные проекты будущего выражены слабее. Главный герой обязательно в какой-то степени предатель, причем, в отличие от мотива внешнего предательства белорусских произведений, здесь персонаж предает, прежде всего, собственное представление о себе, что выражено через символику разбитых зеркал и мутных отражений («Harvest», «Sacred Hunger», «Pure»). Повествование ведется от первого лица, но сам герой – «ненадежный рассказчик», личностная неполноценность не позволяет ему быть честным самим с собой, а значит, адекватно описывать происходящее. Исследование художественного отражения ключевых моментов национального прошлого дает основания говорить о свойственном современным писателям мягком историческом ревизионизме, когда снимается режим молчания с «неудобных» тем, подрывающих устоявшееся в массовом сознании восприятие истории, и происходит переосмыслении составляющих национальной идентичности. Тексты североамериканских авторов гораздо более радикальны в пересмотре оценок прошлого. Однако в целом творчество белорусских и британских писателей имеет больше сходений, чем различий в тематике, пути эволюции типа героя, обусловленных прежде всего общеевропейским кризисом идентичности и повышенным вниманием к проблеме личной и национальной самоидентификации. Сюжет строится не как цепь внешних испытаний, но внутренний духовный квест. Следствием возвращения к позитивному оптимистическому финалу в стиле исторических романов В. Скотта стало возрождение символики свадьбы как гармонического единства противоположностей (единения нации), а также значение ребенка в контексте восстановления связи с традицией, ее «наследования». И наоборот, историческая амнезия сопровождается похищением/смертью младенца.

В последние десятилетия все большее внимание в художественной репрезентации прошлого уделяется роли эмоциональной, иррациональной стороны личности в историческом процессе. Подобно тому как на смену классическому реализму фактов и событий в подобных произведениях пришел т. н. «аллегорический реализм» (термин Х. Дэлли), который сосредотачивается на правдоподобии психологических мотивов и реакций, широко пользуется приемами готической и фантастической литературы, так и литературный процесс осмысления национальной истории отходит от безусловного постулирования приоритета разума, логики и прагматизма при интерпретации мотивов тех или иных событий прошлого, экзотизация прошлых эпох с целью более свежего и яркого их восприятия.

4 МОТИВНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ СОВРЕМЕННЫХ СПОСОБОВ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ

Белорусский исторический опыт не лишен некоторых типичных для других народов черт. Например, у отечественных писателей нередко проскальзывает убежденность в некой уникальной трагедийности исторического пути белорусов. Но можно вспомнить, что автор двух знаковых исторических романов «Wake» (2014) и «Beast» (2016) П. Кингснорт в своеобразном манифесте «Спасти Англию» («Rescue England», «Real England: The Battle Against the Bland» 2008 г.) утверждает: «история Англии глазами простых жителей – часто история лишений <...> послушайте народные песни, как много сред них плачей» (он использует знакомое любому белорусу слово «lament») ¹²³ [263, p. 215]. В трилогии Х. Мантел о Т. Кромвеле история Англии характеризуется как «бесконечная повесть о несчастной стране брошенных людей», «стране, над которой словно висит Божья кара» ¹²⁴. К. Крейг называет «постоянство неудач» определяющей чертой шотландской традиции: «*There is a Scottish tradition, <...> but it is a tradition of unresolved, and largely unsolvable, problems. It is a tradition defined not by its successes but by the typical nature of its failures*» [112, p. 125]. Исследователи отмечают тенденцию шотландских авторов создавать образы прошлого для того, чтобы их оплакивать ¹²⁵ [264, p. 5].

Мотив губительной для страны братоубийственной борьбы и раздробленности элит (князей, шляхты и магнатов, религиозных фракций), который прослеживается в произведениях В. Короткевича, Л. Дайнеко, К. Тарасова, Н. Ильинского, Л. Рублевской – неизменная тема британских исторических произведений от В. Скотта до романов Э. Грейга или беллетристики Д. Гэблдон. Правда если у наших авторов данная проблематика реализуется в сюжетах о захвате Полоцкого княжества или разделе Речи Посполитой, то у шотландских – в описании битвы при Каллодене, у английских – предательстве командованием офицеров и офицерами своего братства, будь то

¹²³ Laments for sons or lovers taken away by the press-gang or forced to take the King's shilling. The laments of women waiting seven years for their lovers to return from the sea. The laments of the landless poor.

¹²⁴ England was always, the cardinal says, a miserable country, home to an outcast and abandoned people, who are working slowly towards their deliverance, and who are visited by God with special tribulations [172, p. 97]

¹²⁵ the tendency of 'the Scottish imagination' to 'create pasts to mourn the loss of'

современный конфликт или блестящие военные операции наполеоновских войн: «*When one sea-officer is to be roasted, there is always another at hand to turn the spit,' said the bear. 'It is an old service proverb'*»¹²⁶ [147, p. 45].

Ставшее аксиомой представление про «Дзве души» белоруса созвучно острой для ирландских и шотландских авторов теме внутреннего противоречия между верностью своему народу и выгодой служения империи, религиозной оппозиции между католиками и протестантами, культурного и языкового противостояния между регионами Highlands и Lowlands. Расщепление личности – «schizophrenic tendency» по Г. Фарреду – называют определяющей характеристикой менталитета шотландцев [265], [266, p. 252]. Не стоит забывать, что автором одной из самых знаменитых книг о раздвоении личности «*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*» был шотландец Р. Стивенсон.

Уникальным для белорусских произведений, пожалуй, является только мотив “ваўкалака”, в котором зашифрованы некоторые особенности менталитета. Это, с одной стороны, гибкость, способность жить в различных мирах, обстоятельствах, обличьях. С другой стороны, обособленность и отчужденность, крайний индивидуализм, отторжение чужаков: «Беларусы шмаг вякоў не могуць адшукаць самі сябе, – загадкава прагаварыў Скрыніч. – Ненавідзяць адно аднаго, знішчаюць адно аднаго, адмаўляюцца адно ад аднаго» [168, с. 24]. Темная сторона этого образа отсылает к мотивам предательства и братоубийства, метанию между двумя церквями, двумя враждующими сторонами, то есть к вечной разобщенности¹²⁷.

К основным тематическим доминантам исторической прозы относятся: *проблема власти* (включает проблему личной и общественной свободы), *проблема исторической памяти* (связана как с травматичным, постоянно «возвращающемся» переживанием прошлых неудач, так и потерей связи с национальной культурной традицией), и каждый из этих вопросов рассматривается в свете *проблемы идентичности*, которая является основной.

¹²⁶ «Когда одного морского офицера собираются поджарить, рядом всегда будет его товарищ, готовый крутить вертел», – сказала медведица, – «это старая флотская поговорка»

¹²⁷ У М. Мартысевич вместо волколака появляются оборотни-кошки: «Потым паплачуць, як хутка падрос памёт: /вусы над губой прабіваюцца поўсьцю кацінай» [267, с. 11]

4.1 Власть и иерархия

Проблема власти как фактор, определяющий исторические удачи или трагедии народа – одна из центральных тем исторической прозы. Концепции истории современных авторов строятся на теории о том, что за событиями всегда в первую очередь стоят не некие абстрактные социально-экономические процессы, но человек. Как сказала О. Ипатова словами Ефросиньи Полоцкой, «Зямныя справы робяць зямныя людзі...» [268, с. 62]. Роль личности в судьбе народа подчеркивал В. Короткевич. Шведский профессор истории и поэт-романтик Э. Г. Гейер утверждал, что история шведского народа-это история его королей "Svenska folkets historia [...] är dess konungars." [269, р. 524]. Сторонницей подобной теории является и британская писательница Х. Мантел, исторические романы которых сосредотачиваются именно на исключительных фигурах деятелей Французской революции ("A Place of Greater Safety", 1992 г.) или реформаторах и просветителях эпохи Тюдоров (трилогия о Томасе Кромвеле 1999–2021 гг.).

Власть в исторической прозе представлена как сложный многогранный феномен, включающий множество вариантов репрезентации, наиболее очевидный из которых – власть государственная. Жизненный путь политических лидеров – одна из самых популярных тем исторической прозы. Ярko выраженный интерес к этой стороне феномена власти наглядно демонстрирует творчество белорусских авторов более старшего поколения (80-х 90-х годов XX века), в которых доминирует обращение к ключевым моментам и личностям национальной истории. Достаточно перечислить названия книг К. Тарасова ("Три жизни княгини Рогнеды", 1994, "Погоня на Грюнвальд", 1986), В. Чаропко ("Уладары Вялікага княства", 1996, "Храм без бога" о гетмане Михаиле Глинском, 1992), Л. Дайнеко ("Меч князя Вячкі", 1987, "След ваўкалака" о полоцком князе Всеславе Чародее, 1988), О. Ипатовой ("Чорная княгіня", 1989), В. Орлова ("Дзень, калі упала страла" о полоцком князе Владимире, 1988, сборник "Сны імператара", 2001), И. Шамякина ("Вялікая княгіня", 1997) и многих других. Наиболее пристальное внимание вызывают не просто фигуры важных государственных деятелей, но тех, кто в различные моменты истории сосредотачивали в своих руках максимальную власть.

В произведениях Л. Дайнеко, В. Чаропко князь – прежде всего аллегорическое воплощение государства. Соратники-простолюдины – «хор», олицетворение народа; их роль сводится к наглядной иллюстра-

ции последствий политической воли правителей. В финале монументальных исторических повествований Х. Мантел, К. Тарасова, Л. Дайнеко правители, лидеры революции трагически погибают вместе с воплощаемым ими проектом государственного устройства, в то время как персонажи-простолюдины остаются как символ продолжающейся истории, бессмертного духа народа: «І ў гэты самы час у Лукеры і Курылы Валуна нарадзіўся сын, прыгожы і здаровы. Шчаслівы Курыла ўзняў першынец на сваёй вялізнай далоні, сказаў: — Расці, сыноч. Расці, ліцвінок. Добрым воем будзеш» [241, с. 5]. В белорусской исторической прозе до сих пор ощущается сильное влияние романтической традиции, заложенной В. Короткевичем, особенно в эмоционально-ценностной ориентации произведений Судьбы правителей для белорусских авторов – способ поговорить о вечных ценностях в противовес сиюминутной жажде власти, а акцент на трагической судьбе героев – отрицательный пример-назидание для будущих поколений: *“Уладзімір! Яму хочацца перайначыць сэнс свайго імя - уладарыць светам, а не мірам. <...> А кроў? А што яму чужая кроў, яна ў зямлю прасочыцца, дажджы яе змыюць, курганы зарастуць палыном, а трызна на свежых курганах – адпачынак дружыны”* [270].

Повышенный интерес именно к власти абсолютной, деспотичной определяют несколько факторов. С одной стороны, именно такой правитель становится концентрированным персонифицированным воплощением самого понятия, что позволяет нагляднее исследовать как саму ее природу, так и последствия воздействия на человеческую природу в целом. Писателей интригует само осознание того, как ошибки, навязчивые идеи или слепые страсти одного-двух человек достаточно для изменения судеб сотен тысяч людей, а единоличное решение, принятое столетия назад, в значительной степени определило не только прошлое, но настоящее и, возможно, будущее, в котором нам предстоит жить. Прямо, хотя и несколько упрощенно, эту ситуацию формулирует, например, К. Тарасов в финале романа *“Апошняя каханне князя Міндоўга”*: *“Так загас род Міндоўгавічаў <...> А ці было б з усімі гэтымі людзьмі інакш, калі б князь Міндоўг не пакінуў Агну пры сабе?”* [271].

Второй фактор – сам масштаб личностей главных героев подобных произведений. Свойственная жанру тенденция искать исторические параллели заставляет авторов сравнивать политические фигуры прошлого и настоящего как возможные ролевые модели. Британская писательница Х. Мантел, дважды получившая Букеровскую

премию за свои книги о временах правления Генриха XIII, справедливо замечает, что в прошлые эпохи (а для нашей страны даже еще несколько десятилетий назад) политическая карьера таила гораздо больше опасности. Цена ошибки и даже неосторожного слова – не отставка или скандал в СМИ, а жизнь. Поэтому писательницу так интригуют государственные деятели прошлого, она пытается понять, что могло заставить человека так рисковать? Почему бы не удовлетвориться жизнью помещика, торговца, горожанина и жить в комфорте: *“The stakes were so high then — an incautious word could ruin you <...> It’s one of the things that fascinates me about being a political animal in those days: part of you says, why would you risk it? Why would you not settle for life as a London merchant?”* [272]. Сравнивая личность Томаса Кромвеля, главного героя ее трилогии, с *“`narrow` leaders in power today”*, Х. Мантел ищет в его истории возможные варианты ответа на вызовы с овременности: *“I think he was a rare creative spirit in government, I think he was much more than the king’s enforcer and this is what I seek to show through my novels <...> The fact that the range of reference of our leaders is so narrow is something that makes us very vulnerable and exposes us to other ideologies which we do not understand”* [273]. Поэтому, когда Мантел нередко просят сопоставить фигуры Кромвеля и современных политиков, сравнение оказывается не в пользу последних: *“Responding to a question about whether Cromwell could be likened to figures such as Jonathan Powell (Tony Blair’s chief of staff) and Campbell <...> she appeared unimpressed with the modern-day comparisons and said: “Well, let me tell you about Jonathan Powell and Alistair Campbell: Thomas Cromwell would have eaten them for breakfast”* [273].

Современное поколение белорусских писателей в своих произведениях также все чаще отмечают эту тревожную слабость духа более поздних правителей, которая приводит к катастрофическим последствиям. Лейтмотивом становится идея о том, что прошло время великих героев и князей (некоего абстрактно-утопического “золотого века”): если один оказывался неспособным править, рядом всегда было достаточно тех, кто готов взять бремя власти на себя. Настало время людей осторожных, слабых личностей и слабых правителей, которые готовы пользоваться выгодой своего положения, но не готовы при этом ничем жертвовать и рисковать: *“Гэта для таго важна, усе гэтыя так званыя “перамогі”, хто ўлады хоча, кіраваць хоча іншымі. А яму апас-тылела кіраваць! З яго вось так хопіць кавалачка зямлі, наякім хатка памесціцца”* [236, р. 256]. Той же философии придерживается король

Людовик накануне французской революции в “A place of greater safety” Х. Мантел (даже название романа построено на соответствующей игре слов): “*When the King was not hunting, he liked to shut himself up in his workshop <...> He hoped that by refusing to make decisions he could avoid making mistakes*” [274, p. 103]. Но, как показывают произведения уже упомянутых авторов, подобная позиция неизменно приводит к усугублению кризисных тенденций и равнозначно отказу от контроля над собой и своей судьбой, как делают герои еще одного произведения с символическим названием “Нічыё”: “*Але раз ужо выбар, дык сто разоў правы Лебедзеў – тады на баку мацнейшых! Каб хутчэй скончылася ўсё гэта. Каб хоць хто перамог нарэшце. І напляваць хто: немцы ці палякі, рускія ці беларусы! Галоўнае, будзе ціха. Будзе жыццё*” [236, p. 257]. Вопрос о возможности и перспективах подобной жизни автор оставляет открытым.

Мотив абсолютной власти в рассмотренных произведениях неразрывно связан с исследованием степеней внутренней и внешней свободы. В пространстве белорусских романов незримо присутствует концепция “железного занавеса”, а в описании родных реалий присутствуют выраженные черты военного дискурса, словно страна постоянно готовится отразить атаку незримых но вездесущих врагов, и за неимением реального противника воспринимает как предателей потенциальных заключенных своих же граждан: “*Вахцёрка, што звычайна трымала абарону паміж двух сталюў-барыкад <...> на позніх гасцей нават не зірнула. “Еўропа! – сказаў здзіўлены Ведрыч. – Першы раз такое бачу. Ідзі, хто хоча, бяры, што хоча...”*” [236, p. 283]. Закономерно проявление этой же накопленной травмы общественного порабощения: герои постоянно страдают от ощущения, что ими играют, что все вокруг лишь спектакль, в котором им отведены не самые важные роли, а решения принимают не они сами, но кто-то невидимый и всемогущий: “*І ён адчуў, як стаміўся ад <...> вечнага свайго актёрства ў гэтай занадта ўжо зацягнутай п'есе*” [236, с. 390]. Практически во всех произведениях Л. Рублевской встречаются образы кукловода: “*Нейкі батлейшчык тузануў за вярочкі, і лялькі падскочылі і замітусіліся ў адчайных скоках*”; “*Што за лялькавод тузае за ніты ў гэтай пакутлівай гульні?*” [275, с. 139], [175, с. 99]. В описании действий персонажей нередки сравнения “*як пешкі*”, “*нібыта парцэлянавыя лялькі*” [175, с. 142]. Распространен образ сломанной куклы или марионетки с перерезанной нитью, которая не в состоянии распорядиться свободой.

Властью наделены не только главы государств. Отличительной особенностью современной исторической прозы является тот факт, что внимание авторов все более выражено смещается к отображению роли обычных людей, тех, кто хотя не упоминается в хрониках, летописях и других документах, но тоже сыграл свою роль, иногда не в меньшей мере, чем известные личности. Эта традиция внимания к простым людям заложена ещё одним из основоположников жанра, В. Скоттом. Он был одним из первых, кто в своих исторических балладах и романах сделал социальных невидимок – слуг, рабов – полноценными героями, действия которых во многом определяют исход важнейших исторических событий. Обычные жители в уже упомянутых произведениях К. Тарасова, В. Чаропки или Л. Дайнеко 80-х и 90-х гг., разумеется, тоже присутствуют и выведены, как правило, в отдельный параллельный сюжет. Однако их судьбы всегда вторичны и скорее служат как наглядная иллюстрация последствий поступков власть предержащих для их последователей или противников. Современные авторы, напротив, последовательны и даже радикальны в своей защите свободы личности, противостоянии угнетению и апологии простого человека, что частично проявляется в особом отношении к герою-изгою, маргиналу.

В исторических циклах Х. Мантел, Л. Рублевской писательницы прослеживают борьбу своих героев с массой общественных предрассудков, которые вынуждены преодолевать беглый сын кузнеца, солдат, купец и, наконец, друг и советник короля Кромвель или простой горожанин и бывший раб Ледник, ставший дворянином и выдающимся ученым. Жизненный путь персонажей сопровождают пронизанные здоровой долей иронии комментарии о природе предрассудков, человеческой готовности верить в самые невероятные теории заговора, но не признать право ближних быть лучше себя или бросить вызов условностям и социальному неравенству. Согласно слухам, Томас Кромвель одновременно и ирландец, и преступник (что, судя по всему, одно и то же), и еврей и, наконец, колдун – как иначе объяснить его невероятную карьеру (вспомним, что и своего героя Л. Рублевская в глазах окружающих делает чародеем): “*Otherwise, it is the usual abuse. His father was a blacksmith, a crooked brewer, he was an Irishman, he was a criminal, he was a Jew <...> and now he is a sorcerer: how else but by being a sorcerer would he get the reins of power in his hand?*” [172, p. 464]. Как Ледник ничуть не стесняется своего простого происхождения, так и Кромвель раздражает герцога Норфолка отсутствием подобающего пиетета: “*My lord Norfolk says*

you enjoy being low-born. He says you have devised it so, to torment him” [172, p. 452]. Обе писательницы придерживаются схожей концепции героя, которому – своеобразной архетипической золушке – дается шанс добиться признания благодаря таланту и заслугам, и на их примере мы видим возможность другого, гармоничного и справедливого общественного устройства. При этом, однако, авторы избегают идеализации исторических реалий: у Л. Рублевской роман изначально представлен как полуфантастическая фантазмагория, Х. Мантел намекает, что полноценно осуществиться мечты Кромвеля могут скорее как зыбкое видение, чем реальность: *“There is a world beyond this black world. There is a world of the possible. A world where Anne can be queen is a world where Cromwell can be Cromwell. He sees it; then he doesn't”* [172, p. 336].

Уникальное по масштабности и глубине исследование власти на самых различных ступенях иерархии и общественного положения представляет собой двадцатитомный цикл П. О'Брайана *“The Aubrey-Maturin series”* о капитане Джеке Обри и его друге Стивене Мэтьюрине. В отличие от большинства авторов так называемой мужской исторической прозы, он не ограничивается одной преобладающей моделью властных отношений (офицер-солдат, правитель-военачальник), но рассматривает их во всем возможном многообразии. Трудно найти более благоприятную среду для наблюдения человеческой природы, чем изолированный мир корабля в открытом океане, своеобразное государство в миниатюре: *“in many ships the captain played the part of a monarch and officers that of a court.”; “all ships were to some degree separate kingdoms”* [224, p. 112]. В фокусе внимания писателя все та же концепция абсолютной власти, но в более широком понимании. Среди его героев представители практически всех слоев общества: чиновники самого различного уровня, весь диапазон морских званий и должностей от адмирала до матроса, шпионы и контрразведчики, родители и дети, жены, мужья и любовницы – все вовлечены в сложное противостояние и борьбу за главенство, которая искажает даже лучшие стороны их характеров: *“for all his acumen JD is in danger of becoming an enthusiast - a latter-day Loyalist”* [224, p. 92].

Мотив легальных прав и доминирования в семейных отношениях (на фоне формального главенства мужчин и правовой ограниченности женщин) тесно переплетается с проблемой вмешательства в частную жизнь государства и государственных институтов, при этом автор последовательно выстраивает оппозицию личность

(душа) – социальная роль (маска) и прослеживает, как постепенно человек и человечность растворяются в начальственной роли, иллюстрируя авторскую аксиому “*authority is a solvent of humanity*”¹²⁸: “*look at any husband, any father of a family, and note the absorption of the person by the persona, the individual by the role. Then multiply the family, and the authority, by some hundreds and see the effect upon a sea-captain, to say nothing of an absolute monarch*”¹²⁹ [147, p. 32]. Доктор Стивен – соратник капитана Джека Обри, находясь вне общественной иерархии, представляет сторонний объективный взгляд на то, как меняется характер его лучшего друга на протяжении пути от командера¹³⁰ до адмирала, и всех искушений, которые приходится преодолеть ему и его коллегам: “*I know few men over fifty that seem to me entirely human: virtually none who has long exercised authority. The senior post-captains here; Admiral Warne. Shrivelled men (shrivelled in essence: not, alas, in belly)*” [224, p. 41]. На многочисленных примерах О’Брайан демонстрирует, что власть родителей над ребёнком, чиновника над просителем, некомпетентного офицера на поле боя, капитана над командой так же абсолютна и провоцирует те же злоупотребления, что и власть любого древнего тирана над своими подданными, и при определенных обстоятельствах каждый из нас может стать жертвой “*dehumanising effects of the exercise of authority*” [147, p. 164]. Основной постулат П. О’Брайана о том, что маленькие люди также любят играть в тиранов и деспотов, как и наследственные монархи, и что разрушительная тяга человека к властвованию над другими неискоренима, находит отражение и в творчестве белорусской писательницы Л. Рублевской. Оппозиция главенства и подчинения – один из основополагающих мотивов ее произведений. В уже упомянутом цикле о Прантише Вырвиче герой случайно покупает слугу, фактически раба, Ледника. Прантиш не обладает ни опытом, ни знаниями, ни выдающимися личными достоинствами и при этом намного младше своего новообретенного попутчика, однако, как только он сделка заключена и он осознает свою безусловную власть над доктором, куда-то исчезает романтический студент, обре-

¹²⁸ Власть уничтожает человечность

¹²⁹ Взгляни на любого мужа, отца семейства, и заметь, как личина поглощает личность, а роль-индивидуальность. Затем умножь одну семью на несколько сотен и посмотри, что делает власть с капитаном корабля, не говоря уже об абсолютном монархе.

¹³⁰ Commander, звание ВМФ Британии, примерно соответствует капитану второго ранга (армейский подполковник)

мененный понятиями дворянской чести и справедливости: “хацелася адлупцаваць паскуднага доктара, так, каб у нагах валяўся, падла”; “Не твая справа разважаць пра шляхецкую годнасць! Ды за такія словы я маю права табе галаву бязродную адсякчы!” [175, р. 58].

Таким образом, на основе проведенного анализа можно выделить несколько *общих* для британских и белорусских авторов аспектов в восприятии и интерпретации данной темы. Объединяет авторов восприятие любой власти как губительной деструктивной силы, искушения: “Вось і ўлада - падобная на віно, - казаў Рагвалод, - дурманіць слабую, маладую галаву <...> пачуеце вы смак загадаў, аблытаюць вас хітруны, ачарсцвееце і пачняце зайздросціць адзін аднаму пры поспехах, а потым ты, Брачыслаў, адмовішся слухацца Ёсяслава, і захочацца вам, каб рассудзіў вас меч” [270]. В романах О’Брайана власть – яд, убивающий в человеке, прежде всего, человечность, “unless it so happens that he is immune to the poison” [147, р. 74]. Подобный же ход рассуждений встречаем у Л. Рублевской при описании портрета князя Радзивилла и прежде всего в видении того, как безусловно талантливый человек с огромным потенциалом превращается “ў пачвару, якая пакутуе сама і мучыць іншых”: “І Пранцысь, які паслухмяна насіў за Лёднікам ягоны доктарскі сакваяж, раптоўна пабачыў перад сабой іншага чалавека, таго, які б мог адбыцца — але застаўся толькі часткай натуры разбэшчанага дэспата. Чалавека дапытлівага, смелага ў здагадках, прагнага да ведаў” [175, р. 76]. Причину подобной человеческой слабости автор не в последнюю очередь видит в сложившейся общественной культуре, порочных социальных практиках, которые в сочетании со слабостью человеческой природы делают искушение власти непреодолимым. Тот же Прантиш признает, что “мог бы ператварыцца ў такога вась... дэспата? А што тут неверагоднага? Каб яму дасталася багатая спадчына, ды мітусіліся вакол адданыя слугі <...> Каб усе вакол казалі безупынна, які ён, Пранцысь Вырвіч, мудры, дужы, прыгожы... І любы капрыз раз жа кідаўся выконваць” [175, с. 82]. Эти же культурные особенности уже с юмором обыгрывает О’Брайан в описании визита в Англию литовского аристократа и дипломата Ягелло. Привыкший к безусловному подчинению крепостных крестьян, он испытывает культурный шок, когда простая повозка не только не уступила ему дорогу, но и стала защищать свое право ехать первой: “Jagiello is not used to driving in England: Lithuania is an aristocratic country where the common people get out of the way, and when the slow wagon from Petersfield declined to pull over he was so displeased that he determined to shave it very close, by way of reproof. But the wagoner fetched the off-hand leader such a puck with his whip that we swerved, took a post and lost a wheel” [276, с. 66].

Из вышеприведенных примеров логично вытекает следующая закономерность: абсолютная, деспотичная власть порождает рабское сознание и лишает человека достоинства, права быть личностью. Авторы сосредотачиваются практически на идентичных патологических воздействиях абсолютной власти как на властителя, так и на подчиненного. Отсюда многочисленные повторяющиеся образы фигур, пешек, букашек, бесправных марионеток, которыми являются герои в большой игре за политическое влияние: *“We’re all worms, we’re all shit. Do you realize that you could be locked up tomorrow, for the rest of your natural life, if the King put his name to a piece of paper that he’s never even read?”* [274, с. 17]. Фактически в рабском положении оказываются не только простолюдины, но любой человек, на какой бы ступени иерархии он ни стоял: *“у цалаванні руці вышэйшаму за цябе не было нічога нязвыклага альбо ганебнага. Колькі сам Пранцііш перацалаваў усялякіх ручак-ножак, чыстых і не вельмі – пану-бацьку, хроснаму, святару, рэктару, дэкану, колькі разоў бачыў, як багатыя і радавітыя шляхціцы не грэбавалі ў сваіх шытых золатам уборах з дьяментавымі гузікамі кідацца ў ногі больш багатым панам”* [175, с. 135]. Даже люди, которые пытаются остаться собой и сохранить достоинство личности, превосходя своих властителей, вынуждены униженно склонять голову и всегда выступать в положении просителя: *“Адно што такія, як Лёднік, моўчкі пагарджалі б, але ж таксама схіляліся, бо жыць хочацца. Хіба ў гэтым ідэал шляхецтва? А як жа “пане-браце”, роўнасць, гонар, сармацкія звычэй?”* [175, с. 82].

В романе Х. Мантел *“Wolf Hall”* главный государственный советник Кромвель, от таланта и ума которого во многом зависит как исполнение замыслов его короля, так и благополучие страны, вынужден в присутствии Генриха играть роль смиренного и недостойного слуги, что никак не соответствует его реальному таланту и влиянию. Авторская ирония только акцентирует это несоответствие: *“As soon as he enters the king's presence, Henry gestures with a peremptory sweep of his arm for his attendants to clear a space <...>. He begins to talk ... gracious, and more than gracious ... own sad unworthiness ... if fallen short in any particular begs most gracious pardon ... He can do this all day. He learned it from Wolsey”*¹³¹ [172, с. 451]. В похожем по-

¹³¹ Как только он оказывается в присутствии короля, Генрих непреклонным взмахом руки дает знак присутствующим освободить место <...> Кромвель начинает говорить... король милостив, и более чем... с печалью признаю свою никчемность... если в чем-то не оправдал надежд, нижайше прошу простить... Он может продолжать в том же духе весь день. Научился у Уолси.

ложении регулярно оказываются и герои Рублевской: *“Лёднік і Саламея Рэніч на каленях дзякуюць дабрадзеям за гэтку высокую міласць. Кланяюцца, стараюцца... А пань ўсё рагочуць”* [175, с. 143]. Кардинал Уолси, человек множества достоинств и в меру своего понимания всецело служивший монархии, ползает на коленях в грязи от радости ради нескольких благосклонных слов и кольца – небольшого символа благосклонности Генриха: *“The cardinal scrambles from his mule and falls to the ground. He takes the ring and presses it to his lips”* [172, с. 58]. Он нарушает все свои принципы, когда, желая угодить королю любыми средствами, дарит ему верного слугу, который в одно мгновение низведен до состояния вещи с фиксированной стоимостью: *“It is at this point that Patch starts screaming. The cardinal, it seems – casting around for a gift – has given him to the king. Patch, he has often said, is worth a thousand pounds”* [172, с. 59]. Х. Мантел, развивая тему общественной несправедливости, широко использует иронию и прием доведения до абсурда. Что позволено делать, если великого Генри Тюдора поразит болезнь и он упадет у ног простолюдина? Позволительно ли прикоснуться к королю, или нужно срочно послать за графом или епископом?¹³²

Другой сквозной мотив, неотделимо связанный с темой несвободы и людей-марионеток – мотив кукловода в большой игре: *“Так дзіўнагэта ўсё выглядала – гэтае “чэравам вяшчанне”, такой несур’езнай, карыкатурнай падавалася важнасць барадатага чалавечка ў храмавых боціках з падбітымі абцасамі, што на тварах яго слухачоў ізноў з’явіліся дурныя ўсмешкі, – як нядаўна, калі назіралі сабачую гульню. Выступленне чалавечка і было працягам той гульні”* [236, с. 52]. И что самое страшное для героев: даже осознавая происходящее, зная наперед ход игры (Кромвель в бессильном отчаянии понимает, что не только ему, не только советникам, но и всей Европе заранее известны реплики в спектакле о королевском разводе), герои вынуждены соблюдать ее правила и не отступать от предписанной роли, как это описано у Х. Мантелл в сцене суда над Томасом Мором: *“Cranmer says, ‘We will try again with More. At least, if he refuses, he should give his reasons.’ He swears under his breath, turns from the window. ‘We know his reasons. All Europe knows them. He is against the divorce. He does not believe the king can be head of the church. But will he say that? Not he”* [172, с. 298]. Писательница по-

¹³² “An unwelcome thought creeps into his head: what if you, Henry Tudor, were to be taken ill and fall at my feet? Am I allowed to pick you up, or must I send for an earl to do it? Or a bishop?” [172, с. 175]

дробно описывает затаенный гнев всех участников процесса, осознающих свое бессилие освободиться от участия в политическом фарсе: *“Do you know what I hate? I hate to be part of this play, which is entirely devised by him. I hate the time it will take that could be better spent, I hate it that minds could be better employed, I hate to see our lives going by <...> And what I hate most of all is that Master More sits in the audience and sniggers when I trip over my lines, for he has written all the parts. And written them these many years”*¹³³, [172, с. 299].

И конечный итог представления – смерть, еще один мотив, сопровождающий игры власть имущих: *“Гэта было падобна на тое, як расстаўляюць фігуры ў гульні пад назвай шахматы <...> Франціш памятаў, што большасць фігурак абавязкова будзе “з’едзена” іншымі”; клубок судэб держит “чыясьці кашчавая рука”* [277, с. 119]. Многочисленные казни и различные виды публичной смерти, представленные в исторической прозе – еще одно средство порабощения, направленное на лишение человека человечности и достоинства: *“Смерць пераставала быць таемствам, робячыся балаганным відовішчам”* [275, с. 69]. И возможность выйти из игры такая же иллюзия, как и вера в то, что восхождение на вершину иерархии делает человека свободным. Мантелл видит и королей жертвами и заложниками своей роли: *“Malesherbes offered his own resignation. “You’re lucky,” Louis said mournfully. “I wish I could resign.”* [274, с. 87] В многочисленных интервью, которые регулярно вызывали бурные общественные дискуссии, писательница открыто говорила о том, что королевская семья *“should be released from captivity”*¹³⁴, *“operate as a private human being”*. [272]

Следующая константа реализации мотива власти – подчеркнутое несоответствие полномочий, меры ответственности, и достоинств, личных качеств правителей. Оно прослеживается в портретах царей и князей, революционеров, современных олигархов и просто случайных людей, которые внезапно оказываются на вершине иерархии: *«Гэты Яшка ведаеш які малахольны? Як у бальшавікі запісаўся, дык здурнеў зусім»* [278, с. 102]. Писатели детально отображают предательскую суть человеческой природы, которая никогда не должна обладать такими полномочиями, так как не в состоянии достойно ими распорядиться. С. Харви обращается к религиозной метафоре корабля и неумелого капитана, экс-

¹³³ Знаете, что я ненавижу? Ненавижу быть частью этой пьесы, <...> А больше всего ненавижу, что мастер Мор сидит в зрительном зале и хихикает, когда я путаю текст, потому что это он расписал все роли. И писал их все эти годы.

¹³⁴ Должна быть освобождена из плена

траполируя ее на политическое устройство страны: «*He feared the ship would sink. I don't blame him for that; it's the fear of anybody who's found himself, mistakenly, at the helm. At several helms at once, and he not a captain. I dare to add, not even a sailor*»¹³⁵ [161, p. 4]. Жестокость и неразборчивость в средствах – частые черты правителя. Даже самый верный и преданный последователь не получает благодарности, их возвышение всегда временно и милость правителя всегда непостоянна: “*‘For it is a truth,’ says Cavendish, ‘that fortune is inconstant, fickle and mutable’*” [172, с. 41]. Самая яркая иллюстрация – судьба многочисленных друзей и советников в романах В. Чаропко, К. Тарасова, Х. Мантел, которые переходят в разряд еретиков и предателей, как только пытаются выйти из роли или смеют указывать на ошибки своему владыке. В итоге наградой им служит смерть и забвение. Матвей, верный телохранитель Ивана Грозного из “Сім победиши” А. Пашкевича, защищал царя ценой жизни, но тут же был забыт ради пира с приближенными: “*А цяпер – наверх! Вып’ем за будучыя перамогі ды аплачам друга нашага! – дрыготка мовіў цар і, пацалаваўшы яшчэ цёплы лоб Мацея, паценьваў да сходаў*” [279, с. 152]. В трилогии Х. Мантел придворных слухов достаточно чтобы казнить друга детства короля Генри Норриса или верного советника (Уолси, Мора, самого Кромвеля). Генрих щедр в своих обещаниях и скуп в делах, особенно если это касается компенсации за несправедливую опалу: “*what about this recompense you mention?’ Norris laughs – as he always does, to disarm hostility – and whispers, ‘I think it might be figurative.’ ‘I think it might be, too.*”¹³⁶” [172, с. 59].

Величие, которое дает лидерам их верховное положение, тоже иллюзия, так как для народа любой из них – лишь полустертый профиль, неровность на монете, неразличимая после чистки, когда все титулы оказываются менее важными, чем стоимость кусочка серебра: “*If a man knows the king is called Henry, swear him; never mind if he confuses this king with his father or some Henry who came before. For princes like other men fade from the memory of common people; their features, on those coins he used to sift from the river silt, were no more than a slight irregularity under his fingertips, and even when he had taken the coins home and scrubbed them he could not say who they might be*” [172, с. 456].

¹³⁵ Он боялся, что корабль пойдет ко дну. Я не виню его за это. Это страх всех, кто по ошибке оказался у руля. Даже у нескольких рулей сразу, а он даже не капитан. Смею добавить, и даже не моряк.

¹³⁶ «А что насчет той компенсации, что вы упомянули?» – Норрис смеется, как он всегда делает, чтобы разрядить обстановку, и шепчет: «Думаю, это могла быть просто фигура речи». – «Я тоже так считаю».

Символы и метафоры власти универсальны для белорусских и англоязычных текстов. Распространены образы игры (шахматы, кости), пьесы или фарса: «*Батлейка без канца. П.А <...> сам у ігрышчы гэным – на кіёчку. Як і астальныя лялькі*» [183, с. 132]. В романе «*The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*» Митчелла принцип восточной игры Го незаметно подчиняет себе своих нициаторов, которые ложно полагают себя хозяевами положения: «*Do you ever suspect <...> we don't play Go, rather Go plays us?*» [280, p. 521]. Постоянными отсылками к придворным театральным постановкам сопровождается сюжет в романах Х. Мантел. Гуманность, просвещение и прогресс – продолжение той же игры, в которой абсолютную власть монарха перенимает бюрократия. Народ, граждане при любом строе никогда не являются субъектом, но всегда – средством: «*За смерць кожнага дарагога таварыша... суровая плата на законах ваеннага камунізму! Наша рабочасялянская ўлада самая гуманная*» [236, p. 214]. Метафора политики как театра и характеров как масок не теряет своей актуальности со времен средневековой драмы. Многочисленные примеры ее использования для описания королевского двора мы видим в «*Wolf Hall Trilogy*» Х. Мантел, где правда всегда уступает по силе и значимости игровой реальности, которую придворные умело творят при помощи «правильных» слов: ‘the queen does not expect your friendship, only an outward show’ [172, p. 556]. Как хорошо поставленная пьеса описан арест кардинала Уолси. При этом реальные роли противников кардинала чуть позже символически отзеркалены в костюмах, которые они носят во время представления во дворце: «devils wrench off their masks, and toss them, swearing, into a corner; he watches as they try to claw off their knitted devil-coats. They turn to each other, laughing, and begin to pull them over each other's heads. 220 here.’ The dead man pulls off his mask. It is Sexton, the fool». [172, p. 220].

Лицедейство – неизменный компонент художественного портрета политика. Его универсальной характеристикой является невозможность узнать его истинное лицо вследствие постоянной перемены масок. Герой Ансуорта из романа «*Losing Nelson*» делом своей жизни считает написание «истинной и правдивой» биографии адмирала, но видит лишь пугающую, сбивающую с толку множественность лиц своего кумира. В романе М. Эмиса «*The Zone of Interest*» (2014 г.) мифологизация образа Гитлера достигается с помощью фольклорной техники избегания имени. Таким образом, умолчание – универсальный прием художественного портрета правителя у рассмотренных авторов.

Усе павінны баяцца твайго маўчання, твайго смеху, твайго позірку, бо ніхто не павінен угадаць, што за гэтым маўчаннем і смехам – гнеў або міласць, што ў гэтым позірку – прысуд смяротны або ўхвала [281, с. 81]

*A man's power is in the half-light," Cromwell thinks to himself. "It is the absence of facts that frightens people: the gap you open, into which they pour their fears, fantasies, desires*¹³⁷ [172, p. 24].

Можно вспомнить двойственность образов князя Миндовга и Всеслава из романов Л. Дайнеко, капризы Иеронима Радзивилла из цикла Л. Рублевской, детскую обидчивость и нарочитую беспомощность короля Генриха у Х. Ментел: "The king is a complainer too. He has a headache. The Duke of Suffolk is stupid. The weather is too warm for the time of year. The country is going to the dogs" [172, p. 227]. Король любит обезоружить оппонента видимым дружелюбием и простодушной благостностью: "But,' he says, in the tone of one misunderstood, 'I am a prince known for my munificence» [172, с. 38]. Однако это фальшивая слабость и притворная простота, которое самим своим существованием лишь подчеркивает непрекаемость социальных границ и недостижимости элит: «with the king, you can share a joke with him. But as Thomas More used to say, it's like sporting with a tamed lion. You tousle its mane and pull its ears, but all the time you're thinking, those claws, those claws, those claws» [174, p. 151]. Но эта же политика постоянного лицедейства, которая в начале сюжета защищает положение и влияние героя, в финале оказывается опасна и разрушительна для его личности. В этом аспекте тема власти сливается с другой важнейшей проблемой современных историоцентричных произведений, а именно проблемой обретения и сохранения истинной идентичности. За маской персонажу не остается времени по-настоящему узнать себя и соотнести свои желания и реальные возможности, что в результате непременно ведет к гибели, что мы видим в судьбах государственных деятелей Х. Ментел, князей и магнатов из произведений К. Тарасова, Л. Дайнеко, Л. Рублевской, которые до последнего верят в свое умение контролировать реальность и подстраивать ее под себя.

¹³⁷ Власть скрывается в полутьме, думает про себя Кромвель. Людей пугает отсутствие фактов, рукотворная пустота, куда они изливают свои страхи, фантазии и желания

Таким образом, большинство авторов пессимистичны в своем взгляде на перспективы общественного развития, однако ряд авторов – Л. Рублевская, П. О’Брайан – дают своим героям надежду и предлагают эффективные стратегии преодоления, прежде всего через внимание к своему духовному состоянию, религию, рефлексивность и, конечно, любовь и веру в светлую сторону человека: *“In the nature of the service this immunity cannot be detected until late: but it certainly exists. How otherwise are we to account for the rare, but fully human and therefore efficient admirals”* [148, с. 41]. Как Прантиш учится видеть в своем слуге большее, чем его социальный статус через дружбу и совместные испытания, так и Джек Обри развивает иммунитет к злоупотреблению своим положением во многом благодаря тому, что несколько раз был разжалован и побывал на месте своих подчиненных. Однако, как неоднократно подчеркивают авторы, путь искупления, духовного и личностного роста через испытания – удел лишь немногих.

Дидактизм, рассуждения об онтологических, религиозно-нравственных основах национального благополучия, отсутствие полутеней в различении добра и зла, когда величие правителя – это величие духа, счастье народа – служение людям, закон – защита слабого от сильного, опора на *“нябачныя каштоўнасці”* и религию (будь то христианство или язычество), все это характерные отличительные черты белорусской исторической прозы. Из нового поколения белорусских писателей наиболее последовательно короткевичскую традицию продолжает Л. Рублевская, хотя она и привносит в нее компонент игры и самоиронии. Но в целом новое поколение писателей (С. Балахонов, А. Наварич, отчасти А. Пашкевич) более склонны к сниженно-ироничному переосмыслению идеализированных героев прошлого, демонстрации опасности наивного идеализма и романтизированного восприятия истории и ее творцов.

Л. Дайнеко, О. Ипатова практически единственные авторы, которые не ограничиваются критикой деспотичного характера государственной системы или разрушительным воздействием неограниченных полномочий на человека, но раскрывают тему ответственности, которую власть налагает на носителя: *«Усіх нас Бог зрабіў роўнымі, мама. І смерд, і князь – усе стаяць на Страшным Судзе аднолькава, нікому няма перавагі. – Але... нашто тады мы, князі? Чаму так на гэтым свеце зроблена? Значыць, нам дадзена болей, чым смердам, з нас болей і спытаецца»* [268, р. 25]. Образ театра высшей власти у данных писателей – это не безвольность пешек и марионеток батлейки, но скорее благородный фарс Монтеня, герои которого равно отвечают за свои

решения: *«N'est-ce pas une noble farce, de laquelle les Roys, les choses publiques, et les Empereurs, vont joüant leur personnage tant de siecles»* [282, p. 914]. Это игра несколько иного уровня и характера. Она не акцентирует социальную пропасть между героями, но объясняет функциональную обусловленность каждой роли, при этом подчеркивая их равенство перед судьбой. В других рассмотренных произведениях, словно подчеркивая утопичность идеи равенства и возможности некоего справедливого общества, авторы раз за разом демонстрируют неизменную эволюцию в сторону абсолютизма и деспотии любой, даже самой просвещённой и человеколюбивой системы. Х. Мендел на протяжении почти двух тысяч страниц прослеживает, как Генрих из энергичного просвещенного монарха превращается в честолюбивого непредсказуемого тирана, а рассудительный и дальновидный Кромвель в плену грандиозных идей перестройки общества все больше теряет способность трезво соотносить реальность с возможными последствиями своих слов и поступков. А. Аркуш, А. Федоренко, В. Орлов, Л. Рублевская в произведениях в параллельными временными планами демонстрируют, как со сменой эпох тирания князи или абсолютного монарха сменяется не менее болезненной тиранией чиновника и бюрократа, который максимально пытается реализовать даже самую небольшую власть над просителем.

Мотив страха и личность героя

Испытания страхом и властью – наиболее разрушительны для личностей персонажей. Поэтому именно они и являются основными индикаторами, выявляющими суть их характеров: *«Ён – князь! Ён – князь! Хлапчуком-княжычам ён ужо адчуў салодкі хмель улады і аднойчы нават парэзаў наўмысна палец, захацеў паглядзець, якога колеру ў яго кроў, – блакітная ці чырвоная»* [243, с.110]. Главным человеческим пороком назначается страх: *«Усе людзі рабы. Адзін раб уцех плоцкіх, другі – скнарнасці, трэці – славалюбства, усе разам – рабы надзеі і ўсе – рабы страху»* [243, с. 108]. Он порождает все другие грехи, прежде всего лицемерие, суеверие, предательство: *«Ён успомніў, што часам на бацьку находзіць нікому не падуладны страх, нават жах. Варухнеца ў лесе куст, затрапеча ў пакоі тканіна – князь адразу хапае меч. Аднойчы забіў дворнага пса, які з вялікай радасцю кінуўся да яго»* [241, с. 34]. Поэтому трусость – самый непростительный грех правителя от князя до простого настоятеля церкви: *«He said he'd protect us all. But he's a weak man, and weak men go for easy power»*¹³⁸ [161, p. 4]. Влияние страха за-

¹³⁸ Он сказал, что защитит всех нас. Но он слабый человек, а слабый человек ищет легкой власти [угождая пастве].

метно в эволюции образа Генриха в трилогии о Кромвеле. Боязнь остаться без наследника, потерять авторитет, показаться смешным, банально постареть – все эти и многие другие разновидности данного чувства движут королем в романах Х. Мантел, чем успешно пользуются предприимчивые придворные: «*He's anxious too; afraid of spells, and of people thinking bad thoughts about him in any specific or unspecific way. The more anxious the king becomes, the more tranquil becomes his new servant, the more hopeful*»¹³⁹ [172, p. 248]. Для персонажей Л. Дайнеко, Л. Рублевской, А. Наварича нерешительность, мнительность недопустимы: «*Шляхта і палахлівасць були несумяшчальними паняццямі. Лени смерць, чым жывёльная палахлівасць*» [189]

Именно трусость, с точки зрения писателей, являются основным пороком власти, первопричиной тирании лидеров и деградации в рядах подчиненных. Доказательству этого постулата посвящены не только циклы Л. Дайнеко или трилогия Х. Мантел, где импульсивная жестокость Генриха является манифестацией его страха старения и утраты популярности, но и роман «The Western Wind» С. Харви, закономерность «слабый лидер – распад общества» прослеживается на уровне церковного прихода: крестьяне смотрят на священника, священник на настоятеля, настоятель на епископа, «*and finds nobody there*»¹⁴⁰ [161, p. 3]. При этом слабость человека связывается с потерей онтологического стержня, богооставленностью: «*and the Lord loses faith in the protectors, whom he appointed to keep him in the hearts of all. Once the Lord has lost his faith in you, you're upriver with no raft and one leg*»¹⁴¹ [161, p. 3]. Страх – одна из центральных тем романов Э. Грейга «Fair Helen» и «Harvest» Дж. Крейса. Название «урожай» на первый взгляд очевидным образом отражает главную тему произведения – трагедию насильственной ликвидации общинных земель. Однако ближе к развязке раскрывается и иное, более символическое значение заголовка, ведь все произошедшее с героями – потеря земли, убийства и пожар в поместье – во многом следствие их собственной трусости и неспособности объединиться перед лицом угрозы. Это реальные плоды страха, духовный урожай, который с легкостью посадил и взрастил в их душах приезжий лорд: «*I have the sense my*

¹³⁹ Король тревожится, боится колдовства, боится, что о нем дурно думают конкретно или в целом. И чем больше тревожится король, тем спокойнее его новый слуга, тем более полон надежд.

¹⁴⁰ А там пустота

¹⁴¹ И Господь теряет веру в наших защитников, которых Он поставил хранить Себя в сердцах всех людей. И когда Господь потерял веру в тебя, ты должен плыть против течения без плота и с одной ногой.

*cousin is taking pleasure from sowing these anxieties, <...> says Master Kent. "I fear his harvesting"»¹⁴² [207, p. 78]. Автор неоднократно использует религиозный каламбур, объединяющий значения людей как паству и как покорное овечье стадо, в которое добровольно обращаются жители деревни: «*And so the meek shall inherit the world!*»¹⁴³; «*"Nothing but sheep," he says, and laughs out loud. His joke, I think, is this: we are the sheep, <...> There's none to match our peevish fearfulness, our thoughtless lives*»¹⁴⁴ [207, p. 78]. Даже попытка протеста против нового наследника имени выглядит карикатурно: «*everyone has gone to shake their fists—politely—at the manor house*»¹⁴⁵ [207, p. 80].*

Гендерный аспект власти

Женские персонажи не менее одержимы идеями контроля, хотя их власть иного рода. Екатерина Арагонская, Анна Болейн, Джейн Сеймур, многочисленные княгини белорусских писателей не боятся ни своей, ни чужой смерти в достижении своих целей: «*ні цяпер, ні раней не хацела ўзгадаць лідская княгіня, што менавіта яна, Марыя, дабілася-ткі колькі гадоў таму ад Ягайлы злашчаснага загаду, згодна з якім запалонены Вітаўт ужо не выйшаў бы з Крэўскага замка жывым!*» [283, с. 13-14]. Княжна Полоня Л. Рублевской без особой щепетильности пользуется влюбленностью Прантиша, который не успевает удивляться расчётливости своей «Чароўнай Дамы, якая не мае літасці» [175, p. 151]. Даже зная о равнодушии панны, Вырвич все равно не может устоять перед ее очарованием и раз за разом становится инструментом в руках «*фанабэрыстай магнаткі, за абліччам якой хавалася гарэзнае бястрашнае (і бязлітаснае) дзяўчо*» [175, p. 150].

Белорусские писатели старшего поколения (Ю. Татаринев, У. Мажилковский, К. Тарасов) более склонны к стереотипному распределению ролей. Их великим княгиням, несмотря на высокое положение, отводится роль терпеливой мученицы и жертвы интриг на фоне успехов более активного и удачливого персонажа-мужчины (можно также вспомнить комичные попытки панны Оксаны органи-

¹⁴² У меня ощущение, что кузен получает удовольствие, сея тревогу, <...> говорит Мастер Кент. – Я боюсь момента, когда он станет собирать урожай.

¹⁴³ «*Кроткие наследуют землю*», имеются ввиду не люди, а овцы, ради которых сносят фермы

¹⁴⁴ «Овцы и не более», —говорит он и громко смеется. Его шутка, я думаю, вот в чем, мы и есть овцы. Нам нет равных в капризной боязливости, в бессмысленности наших жизней»

¹⁴⁵ Все пошли трясти кулаками – вежливо – перед господским домом

зовать деятельность повстанцев в романе А. Наварича «Літоўскі воўк»). Именно в текстах белорусские писателей, а не писательниц чаще проявляются черты, ассоциируемые с женской прозой: сосредоточенность на любовных переживаниях, некоторая аффектация, идеализация образа героини и наделение женского начала мистической, практически сверхъестественной силой (образ Зои из «Назаві сына Канстанцінам», женские образы в «Танцах над горадам» В. Орлова). Л. Дайнеко предпочитает парные женские персонажи, где одна героиня воплощает типичные женские добродетели – терпение, преданность. Другая же призвана иллюстрировать худшие стороны женской природы: властолюбие, корыстность, жестокость к более молодым соперницам: *«Кожны дзень Дабранега разам з вернай Купінай рабіла абход церама і ўсяго княжацкага двара. Чэлядзь загадзя падмятала, чысціла, мыла ўсе куточки вялікага церама. Страх і трапятанне былі ўсюды»* [243, р. 9].

Женщины в произведениях Х. Мантел, Т. Бондарь, О. Ипатовой более сложны. Они умело пользуются людьми и обстоятельствами: *«Яшчэ адну княжскую дачку, Звеніславу, князёуну Барысауну, прывядзе яна у манастыр – дары яе манастыру будуць непамерна большыя, чым княжыя ахвяраванні: не пасмее князь Барыс даць за дачкою пасаг небагаты»* [284, р. 94]. В описании внешности Анны Болейн Х. Мантел сплетает фантазмагорический коллаж из жертв ее желания стать королевой. В глазах Кромвеля нежные розово-серые тона ее платья превращаются во внутренности четвертованных католических монахов, а аккуратные ногти сверкают как наточенные ножи палача¹⁴⁶. Главное отличие женской власти – делегирование насилия и предпочтение воздействия психологического характера. В романе «Fair Helen» Э. Трейга присутствуют не только отсылки к одноименной шотландской балладе, но и отголоски мифа о Елене Троянской. Ее выбор несет войну или мир, а реальная власть в воинственных кланах, неожиданно для посланного шпиона, находится в руках жен и матерей: *«I wish you luck in getting this past my mother.» “Surely it is the heidsman needs convinced.” “She leads Dand as one leads a bull by*

¹⁴⁶ Anne was wearing, that day, rose pink and dove grey. The colours should have had a fresh maidenly charm; but all he could think of were stretched innards, umbles and tripes, grey-pink intestines looped out of a living body; he had a second batch of recalcitrant friars to be dispatched to Tyburn, to be slit up and gralloched by the hangman. They were traitors and deserved the death, but it is a death exceeding most in cruelty. he kept his eyes on her fingertips, nails flashing like tiny knives». [174, p. 36].

the ring.” *His laugh was scarcely such*»¹⁴⁷ [285, p. 111]. Им нет необходимости побеждать сотни воинов, достаточно покорить сердце их предводителя: «*“You are the head of this family?” I managed. “I am the heart,” she said. “And I have my husband’s”*» [285, p. 113].

Таким образом, белорусские и британские авторы демонстрируют практически идентичные способы репрезентации различных вариантов властных отношений. Как показывают вышеприведенные примеры, проблема абсолютной власти занимает значимое место в современной исторической прозе, причем тема личностного деспотизма развивается не только в сюжетах, посвященных судьбам государственных деятелей и политическим интригам, но и в аспекте межличностных взаимоотношений героев. Несмотря на объективные расхождения в выборе материала, белорусские и британские авторы демонстрируют очень схожие способы репрезентации различных вариантов властных отношений. Общим является восприятие любой власти как искушающей губительной деструктивной силы, подчеркнутое несоответствие полномочий, меры ответственности, и достоинств, личных качеств правителей. Авторами исследуются совершенно различные, иногда неожиданные аспекты данной темы: власть государственная, светская, религиозная, власть истинная (заслуженная) и ложная, формальная власть закона против власти над собой и своими желаниями или стремления к контролю над умонастроениями целого народа.

4.2 Проблема исторической памяти

Утеря связи с собственными культурно-историческими корнями, онтологическое сиротство – главный источник исторических неудач народа по мнению как белорусских, так и британских авторов: «*Дудар быў упэўнены – усе праблемы беларусаў ад таго, што яны згубілі свае асноўныя веды, у тым ліку сваю праўдзівую гісторыю*» [205, с. 47]. У белорусских авторов старшего поколения герои естественно ощущают себя важной частью своей культуры, а национальное прошлое – частью себя (семейные саги В. Яковенко, В. Гниломедова). Однако у авторов следующего поколения персонажам для этого уже необходимо сильное потрясение, толчок, своеобразная инициация (выражено мотивами перерождения, мутации): «Рэвізія» А. Федоренко, «Тры месяцы да вясны» М. Латышкевич, «Ген зямлі» А. Длатовской, романы Л. Рублевской и др.

¹⁴⁷ «Удачи в переговорах с моей матерью. – Я полагал, что должен заручиться согласием главы клана? – Дэнд послушен ей как бык, которого ведут за кольцо». – Он вымученно рассмеялся.

Мотив амнезии

Расстройства памяти у героев – способ художественного отражения лакун, «забытых» моментов национальной истории. Это «мнеманічная анестезія» в повести «Дзеці гамункулуса» Л. Рублевской [286, с. 265] Герою А. Федоренко «беднаму, на вайне бонбаю мазгі адбіла — так што ні бацькі, ні маткі, ні сябе не помніць!» [278, с. 295]. Широкое распространение в современных исторических произведениях получает мотив героя-манкурта¹⁴⁸, внутреннего врага. О. Ипатова, Л. Дайнеко, обращаясь к теме средневековой Беларуси, вводят героев, выросших на чужбине и забывших родной язык. Это наиболее трагичные персонажи, которые из-за неведения идут против собственного народа: «Праз многія гады прамчыцца з войскам Налівайкі, палячы панскія сядзібы, па роднай зямлі казак Тамаш, не ведаючы, што ён з Белай Русі» [287, с. 298]. У В. Казько, А. Аркуша это трансформированные образы немцев и марсиан: «А немцаў ужо няма. Тыя колішнія, даўно сплылі. Сёння вакол усе немцы толькі свае» [288, с. 19]. В англоязычных произведениях тема не менее актуальна, выражается мотивами сироты, безумца, чужака в романах П. Акройда, Х. Мантел, Дж. Крейса и др. Критики отмечают склонность шотландских авторов выбирать героем романа персонажа, потерявшего память¹⁴⁹ [289, с. 135]. Наиболее значимые примеры – «Lanark» А. Грея (1981), «The Bridge» И. Бэнкса (1986) «Marabou Stork Nightmares» и. Уэлша (1995). Кромвель, главный герой трилогии Х. Мантел, видит причину собственного падения в потере памяти о своем прошлом, что привело к увлеченности опасными иллюзиями: «*Have I dreamt myself, undone myself, have I forgotten too well?*» [154, p. 214].

П. Акройд в произведениях о потерявших и обретающих семейную память персонажах стремится продемонстрировать, как прошлое содержится в каждом моменте настоящего: «*the past is absorbed within that present so that all previous moments exist concurrently in every present moment*»¹⁵⁰ [290, p. 54]. Прошлое содержит прообраз и

¹⁴⁸ Беларуская гісторыя багатая і на асобы, і на падзеі... Але іх стагоддзямі затопталі ў пыл забыцця і вучоная набрыдзь, і свае манкурты» [170, с. 80].

¹⁴⁹ The paradox of this “renaissance” of writing in Scots is that these are novels largely concerned with individuals in crisis, who replicate the nation’s amnesiac inability to understand the relation between its past and its future.

¹⁵⁰ Подобные чувства – редкость в современной североамериканской литературе, например, женщина-археолог из романа «A God in Every Stone» К. Шамси на вопрос о смысле истории отвечает «I don’t know» [291].

пророчество будущего («Спакуса» Т. Бондарь, 1989, «Viper wine» Г. Эйр¹⁵¹), поэтому вспоминание своей истории становится условием спасения и выживания: «Я, бяспамятны, хачу нарэшыце ўспомніць даўно мінулае і знайсці у ім свае карані і свае пакуты. І свае спадзяванні» [292, с. 5]. К. Исигуро утверждает, что, утратив память о прошлом, мы не только теряем будущее, но превращаемся в автоматы, лишаемся части своей человечности¹⁵². Идентичная идея лежит в основе исторического романа Т. Т. Энг «The Garden of Evening Mists»¹⁵³. Профессор К. Миноуг уравнивает память и идентичность (*Identity is memory*) и считает, что через историческое невежество нация теряет понимание собственных национальных интересов как обязательное условие свободы народа [295]. В результате современный человек вынужден гоняться за фантомами недостижимой социальной утопии, в то время как его реальная суть исчезает подобно Чеширскому коту: «*our national consciousness is a fugitive to be hunted down by reformers who want to fit us to a merely aspirational new order. Like the Cheshire Cat, we are disappearing, and soon there'll be nothing left but the smile*»¹⁵⁴ [295]. Практически те же слова в отношении последствий равнодушия белорусов к собственной культуре использует И. Бобков: «часам пажаданага рэчаіснасць (кот Беларусь) знікае, і тады застаецца толькі ўсьмешка-літаратура» [296, с. 6]. Глобалистская идеология культурного беспам'ятства пародуруецца як «модны» еўрапейскі вірус у романах В. Казакова: «Новыя філасофскія тэорыі чаму нас, недасканалых, вучаць? Ды таму, што ўсякі кансерватызм і ружовыя соплі на нацыянальных карэннях ды ўсялякай там любові да свайго кута – выключна ад унутранай сухасці ды недалёкасці розуму індывіда, а таксама недахопу ў грамадстве дзейных свабодаў і сапраўдных агульначалавечых каштоўнасцяў. Калісьці і мы жылі ў такой вольнай стагнацыі, але ўсё ж знайшлі ў сабе сілы і ўслед за адукаванай Еўропай адмовіліся ад праклятага мінулага» [297, с. 3].

¹⁵¹ Номинация на премию В. Скотта 2015

¹⁵² «To be deprived of our past is to be deprived of our future; without memory, we are automatons, not fully human» [293]

¹⁵³ For what is a person without memories? A ghost, trapped between worlds, without an identity, with no future, no past [294]

¹⁵⁴ Наше национальное сознание – беглец, на которого охотятся реформаторы, желающие уместить нас в порожденный фантазиями новый порядок. Как Чеширский кот, мы исчезаем, и скоро не останется ничего, кроме улыбки

Беспамятство приводит к утрате цельности и последовательности мышления, культурной всеядности: *“стол, накрыты шатландскім абрусам, беларускія грошы за кітайскую мятную гарбату”* [168, с. 285]. Творчество Д. Митчелла, К. Исигуро, М. Атвуд, Л. Рублевской, А. Федоренко, А. Аркуша и многих других демонстрирует уверенность в том, что без знания об истоках современности формируется неполноценная личность: *«Я думаю пра тое, што мы – аднадзёнкі, людзі сьвету аднаразовага посуду і аднаразовай культуры»* [170, с. 158]. Как пациент с амнезией теряет свою личность, так и общество, не имеющее опоры в прошлом, не может определиться с перспективой развития, *«Нездарма на франтоне Дома Народаў, які пабудаваны ў цэнтры Планеты <...> велізарнымі літарамі напісана: «Заўтра пачынаецца ўчора»* [155, с. 12]. В романе «The Buried Giant» (2015) К. Исигуро на фоне пораженных амнезией селений появляется образ людоедов, которые нападают на детей и исчезают с ними в тумане, словно персонификация потерянной истории крадет будущее. Аналогичную символику использует В. Казько, герой которого путешествует по реке Лете как собирательный образ людей, которые *«пражылі жыццё і памерлі не прыходзячы ў прытомнасць»* [286, с. 145]. Это постоянное обращение к образу мифологической реки, дающей забвение, может намекать на одну из причин безжизненности настоящего, а именно состояние культурной и исторической амнезии. Похожая проблема преследует жителей альтернативной Англии в цикле «Lockwood & Co» Дж. Страуда (2013-2017), где представлена страна, оккупированную жажущими мести призраками в обществе, парализованном страхом перед прошлым¹⁵⁵. Вследствие исторического невежества то, что давно должно было стать плодотворным опытом, становится трансгенерационной травмой, которая задерживает развитие и движение в будущее, как в притче из повести Ю. Станкевича: *«Сьяпы конь, які хадзіў вакол млынавага каменю, прайшоў у цяжкай працы тысячы вёрстаў, але апынуўся каля таго ж каменю, калі яго адвязалі, каб завесці на скуралупню. Ёсьць народ, які нікуды не прыходзіць. Ён дарэмна працаваў»* [299, с. 196]. Подтверждением является то, что в современной литературе практически отсутствуют оптимистические футуристические сюжеты. Те, что есть – например «The New

¹⁵⁵ Everything was moving backward, and the past had more power than the future—George called it Time Sickness. He reckoned that was why it felt so unnatural, so fundamentally wrong [298, p. 201]

Wilderness» Д. Кук¹⁵⁶ или «The Ministry for the Future»¹⁵⁷ К. С. Робинсон (2020) отражают различные постапокалиптические сценарии гибели цивилизации. Фантастические же (анти)утопии («Чалавек з брыльянтавым сэрцам» Л. Дайнеко, «Ген зямлі» А. Длатовской, «Каларадская пушча» С. Квятковского, «Беларусалім» П. Северинца, «Халоп Яснавяльможнага дэмакрата» В. Казакова) скорее можно назвать ретро-футуристичными, настолько их события погружены в прошлое и обусловлены им.

Британская писательница Х. Мантел в своем творчестве неоднократно возвращается к проблеме происхождения как отдельных героев, так и английской нации. В одном из своих интервью она так говорит о важности семейной истории: «*My own family history is meagre. An audience member once said to me, "I come from a long line of nobodies"*¹⁵⁸ [300]. В данном случае интересно употребление слова «nobodies», словно человек, не знающих своих корней, не существует, в историческом смысле он – никто. В этом с ней солидарны белорусские авторы. В. Казько пишет: «*ня мае сёння сэнсу крываваы вопыт нашых бацькоў, продкаў. Увогуле іх у нас як не было і няма*» [301, с. 18]. Возможно, одна из причин симпатии английской писательницы к своему герою – Томасу Кромвелю – в том, что именно он ввел метрические записи в церковных книгах для всех жителей Англии, чтобы не только аристократы, но и простолюдины могли знать свою родословную.

Образ семьи в современной прозе всегда отражает распад здоровых поколенческих связей. Герои или являются сиротами, лишенными знания о своем происхождении, или отчуждены, враждуют со своими родителями. Кризис веры (в т.ч. религиозной) и доверия к государственной власти выражен образами матери, которая ненавидит своих детей и лишает их отца: «Lanny» М. Портера, «Doctor Dee» П. Акройда, «Possession» А. Байетт, «Павуцінне» Т. Бондарь, «Buddha Da» А. Донован (2003). И у белорусских, и у английских писателей тема пренебрежения и отрицания собственной истории выражается в мотиве оживших статуй, которые стремятся вернуть себе “жизнь”, в котором им отказала память потомков. Им дана власть своей мистической тяжестью вершить суд над живыми, словно медный всадник или оживший Командор в поэмах Пушкина.

¹⁵⁶ Шортлист Букеровской премии 2020

¹⁵⁷ Номинация на премию Локус 2020

¹⁵⁸ Моя семейная история скудна. Однажды кто-то из зрителей сказал: мои предки – длинная череда тех, кто был никем.

І Ленін сышоў з
пастамэнту і пакрочыў-
пакрочыў сваімі бэтоннымі
чаравікамі па асфальце
галоўнай вуліцы. Высякаючы
іскры. Бо, зразумела, дзея
адбывалася ўначы. <...>
Ясная справа, ён пачне
шукаць сабе новае месца.
Штоноч. Штоноч. Штоноч.
[204, с. 126].

*Three o'clock of the morning.
Decent London lies abed. The hour
when the city's statues commence
to twitch and creak, descend their
lichened pedestals in powder
clouds of rust. A bronze Lord Lieu-
tenant with a death mask for a
face. A cracked marble Viscount
<...> they clank through Hyde
Park to drown babies in the Ser-
pentine that oozes through the
city's nightmares. No cruelty is be-
yond the statues. They live in the
corroding rain of indifference,
have endured being walked past by
millions¹⁵⁹ [53, p. 79].*

В англоязычном примере, как и у Исигуро, присутствует мотив смерти младенца, символа наследования прошлого и перспективы будущего.

4.3 Историческая травма как компонент поэтики современной прозы белорусских и английских авторов

История любого народа не может обойтись без кризисов и потрясений, что закономерно проявляется и в текстах художественной литературы. Например, творчество большинства белорусских писателей старшего поколения отражает неизжитую травму нереализованной утопии советского строя, кризисного последнего десятилетия XX века. Предапокалиптические ощущения, которые многие авторы вынесли из эпохи репрессий, коллективизации, второй мировой вой-

¹⁵⁹ Три утра. Приличный Лондон спит. Это час, когда городские статуи начинают подрагивать, скрипеть, и сходят с поросших лишайником пьедесталов в облаках ржавой пыли. Бронзовый Лорд-наместник с посмертной маской вместо лица. Потрескавшийся мраморный Виконт <...> Они громыхают через Гайд-парк топить младенцев в озере Серпентайн, что просачивается сквозь городские кошмары. Статуи готовы на любую жестокость. Они живут под разъедающим дождем равнодушия и вынесли пренебрежение миллионов людей, прошедших мимо.

ны, и, наконец, девяностых годов XX вв., выражаются порой в совершенно неожиданных чертах и деталях повествования, от романтизации и облагораживания страданий, декадентского восприятия города, до в странной нелюбви и даже презрения к джинсовой одежде, которую можно проследить от ранних романов Л. Рублевской до «Каларадской пушчы» С. Квятковского. При этом именно травматичное прошлое оно становится объектом интереса и ностальгии, так как содержало идею будущего, удовлетворяло стремление к трансценденции в отличие от благополучного но идеологически пустого настоящего: «... ў крамах зьявілася шмат розных прадуктаў. Потым людзі развучыліся рабіць сьвяты і ствараць рытуалы» [206, с. 116].

Как отмечает Л. Михеева, на данный момент существует одна «государственно-одобренная» социальная катастрофа, которая является стержнем государственной идеологии – вторая мировая [302]. Все же остальные потрясения, пережитые белорусами – многовековые попытки обрести государственность, противостояние полонизации и русификации, репрессии и коллективизация, потеря значительной части культурного наследия и много другое являются фигурами умолчания, словно истории народа не существовало. В английском общественном дискурсе под негласным запретом оказываются сами понятия национального характера и национальной культуры. Им позволено существовать в отношении этнических меньшинств, но не титульной нации, в случае чего они уравниваются с расизмом и фашизмом. Поэтому литература позиционируется как средство обсуждения вытесненных из мейнстрима острых вопросов, которые, по мнению авторов, продолжают оказывать негативное воздействие на современность.

Замалчивание ошибок прошлого показывается как причина неспособности сделать выводы из ошибок истории. Герои, вместо того, чтобы разобраться в причинах неудач, предпочитают забыть, вытеснить неприятные события из своего сознания. Как результат – характерное, прежде всего для белорусской прозы, восприятие истории народа как бесконечно воспроизводящегося цикла страданий. В романе «Рэвізія» А. Федоренко прослеживается преемственность привычного ощущения несвободы, которое сознанием советского человека воспринимается сначала как насилие, а через поколение уже как должное, пронизывает все общественные институты, в результате все государство воспринимается как подобие огромной тюрьмы. Ожидание в камере в 20-х годах и ожидание в приемном покое советской больницы конца 80-х объединяет то же ощущение бесконечной обреченности и неизбежности смерти: «Праз пэўныя прамежкі часу – крокі на калідоры <...> бразгат дзвярэй, «хто на...!»» [278, с. 393]. Для описания больницы автор исполь-

зует ту же фразу, что и для ареста, за героем «пришли»: «Вельмі доўга то сядзелі, то з кутка ў куток туляліся, і чакалі, як навабранцы на прызыўным пункце, пакуль не прыходзіла і не забірала чарговую партыю з трох-чатырох чалавек санітарка. Прыйшлі і па Трухана» [278, с. 378]. То же самое ощущение цикличной предопределенности в английских произведениях реализуется с помощью образов призраков, которые «привязаны» определенными местам или событиям. Пожалуй, наиболее яркий пример – призрак девушки Мэри из романа «The Broken Girls» С. Сент Джеймс. Ее образ – прямое воплощение понятия травматичной памяти, так как всем, кто ее встречает, она напоминает не о ее собственной трагедии, как следовало бы ожидать, а заставляет встретиться лицом к лицу с худшими воспоминаниями каждого героя.

Однако если средства отображения травмы разнятся, последствия замалчивания, вытеснения и идеализации нелицеприятных моментов прошлого для героев как англоязычных, так и белорусских произведений одинаковы и выражаются в ощущении потери перспективы и надежды. Причина все в том же движении по замкнутому кругу: «Мне здаецца, там усё тое ж будзе: нараджэнне і старэнне, радасці і пакуты, злучкі і здрады <...> І так да скону вякоў» [278, с. 385]. Целое поколение оказывается стерто, вычеркнуто из памяти: пережившие битвы на Сомме и Марне солдаты в романах П. Баркер и Сент Джеймс, жертвы репрессий у А. Федоренко и Л. Рублевской. Общественное давление уничтожить неудобную правду оказывается настолько сильным, что и сами жертвы начинают верить в ложи и ненавидеть, презирать себя и друг друга: «Look, you might like to think it's one big happy family out there, but it's not. They despise each other.' 'You mean you despise yourself'» [303, с. 35]. Катастрофа, пережитая, но не осознанная и не проработанная родителями, отзывается тем или иным дефицитом в поколении детей. Она является причиной эмоциональных нарушений и общей социальной дезадаптации, соответственно, главными героями являются люди, не умеющие жить нормальной жизнью: «Ні здароўя, ні грошай, ні жанчыны, ні сям'і, ні падарожжаў, ні дуэляў, ні геройства, ні подласці <...> Зусім нічога» [278, с. 386]. Основное внимание авторов обращено к персонажам, получающим характеристику «вар'ят», «дзівак», «смоўж», «барсук» (т. е. одиночка). Интересен слепой герой А. Федоренко, который обещает, что как прозреет, то «з бальшавікоў выпішацца, на хутары дзікуном жыць стане, частаколам ад усіх абгародзіцца» [278, с. 375]. Поэтому основным движущим посылом и основой конфликта для авторов (Л. Рублевской, П. Баркер, М. Атвуд, А. Федоренко) является поиск правды и протест против фальши – в жизни, отношениях, эмоциях и реакциях.

Вниманию к истинности имени – один из аспектов этой проблемы. Еще в романе «Имя груши» один из героев, оказавшийся затем убийцей, меняет белорусскую фамилию: «Александровіч» на «Александров», у К. Шталенковой в «Кривавых дукатах» худшие качества стереотипного чиновника воплощает губернский секретарь Дзятлік, который упорно настаивает на форме своей фамилии «Дзятлікаў», чем вызывает насмешки остальных персонажей в отношении местных жителей, которые угодливо «спяшаюцца дадаць да прозвішчаў рускія канчаткі» [177, с. 42]. Имена во всех этих случаях в контексте произведений – наглядная иллюстрация конфликта исторических мифов истинных и ложных а также надежда на то, что мы сможем отделить одно от другого. Признак настоящей смелости для героев – мужество говорить правду, в том числе о своих чувствах и мотивах: «Але для таго, каб сказаць гэта, трэба было мець значна больш смеласці, чым для таго, каб ісці супраць цэлай Сістэмы» [182, с. 113]. Из этого следует максимализм в требовании искренности отношений: «Ён бы хацеў сказаць <...> Дзякуй за тое, што, якім бы ён ні быў жорсткім, прыцыповым і патрабавальным, ён заўсёды быў з сынам шчырым, у адрозненне ад падманліва мяккага, эгаістычнага хроснага» [182, с. 113]. Остро стоит вопрос справедливости в смысле исторической оценки событий: «Ці вось гэтая Кіш: ты казаў, што пры жыцці яна амаль жабравала, а цяпер застанецца навечна ў памяці. Мо справядлівасць жыве недзе там, насуперак зямному» [178, с. 36].

Произведения С. Балахонова при всей присущей им ироничности и отсутствия конвенционального пиетета перед культурными авторитетами сосредоточены на борьбе между правдой кажущейся и настоящей, реальностью и субъективным ее восприятием, что ярко демонстрирует его «роман в трех мемуарах», где три очевидца совершенно по-разному воспринимают одни и те же события. Сатирическое представление ложных мифов в творчестве писателя проявляется в том числе через обыгрывание конвенционального патриотического дискурса, который на поверку оказывается на уровне местечковых любительских теорий: «Ён быў перакананы ды імкнуўся давесці іншым, што словы “Гамэр” і “Гомель” аднакарэнныя» [183, с. 55]. Безосновательность подобных теорий, тем не менее, эффективна в создании ложного мифа о величии страны, ведь и «Иллиада» и «Одиссея» написаны на «старажытных дрыгавіцка-радзіміцкіх дыялетах» [183, с. 56]. Окончательное торжество веры над фактами происходит в третьей части романа в образе самозванной жрицы-актрисы Ирены, в больном сознании которой идея кривичской кон-

цепции доходит до стадии параноидального шизофренического бреда: «Праўдзівы дух крэваў не згіне <...> бо мёрты дом дойдзіды стаўляюць, і будуць туды вятры з бакоў чатырох дзьмуці, і Зюзя дубінаю сваёю страху скідаць будзе» [183, с. 119]. Вариант этой темы – ситуация, когда случайный подлог, обусловленная чисто личными мотивами фальсификация становятся много позже главным аргументом в выкладках историков, а легенда обретает силу правды, появляется, например, в романе «Забіць нягодніка» Л. Рублевской, рассказе «Сцэнарый смерці» М. Климковича¹⁶⁰.

Из приведенных примеров следует, что мотив поиска истины строится на парадоксе уверенности в ее существовании и одновременном признании крайней субъективности человеческого восприятия. «Усё ж такі гэта было даўно. Мабыць, нешта зацёрлася, як на старым дыску? М Мабыць, чалавечая свядомасць недастаткова дасканалая, каб правільна ўспрымаць гістарычныя падзеі?» [182, с. 31]. Часто этот же мотив появляется в контексте противостояния различных идеологических точек зрения, сложности вынесения однозначных оценок в отношении многих событий и личностей белорусской истории: «Паслухай, я не апраўдваю яго. Я ўсяго толькі хацела паказаць, што ў беларускай гісторыі ёсць і такія людзі, як Іван Пуліхаў <...> Неадназначныя. Мы павінны захоўваць памяць пра іх таксама. Мы не маем права абіраць, што памятаць, а што не, як спрабуе зрабіць «С.О.Н.» [182, с. 36].

Уже упомянутый мотив страха также играет немаловажное значение в развитии темы исторической травмы. Манипулятивная, контролирующая информационная среда рождает героя, который постоянно “чагосці баіцца”, и этот страх заставляет соглашаться с тем абсурдом, который окружает человека, угождать, забывать о собственных убеждениях, искажать истину за гонорар. Поэтому одна из основных задач героев – освобождение, достижение не внешней свободы (которая вроде бы есть), но внутренней: от влияния масс-медиа, чужих мнений (ложных мифов) и, как следствие, достижение

¹⁶⁰ Я заплюшчыў вочы і ўявіў пасмяротны збор твораў, які будзе пачынацца факсімільным перадрукам гэтага верша і датай з легенды. Датай, аб якой напішуць кнігі даследаванняў, артыкулы, якую будуць называць экскурсаводы ў адноўленым доме-музеі на гэтай выспе. І ўсе хрэстаматыі нашай літаратуры змесцяць гэтую дату як пачатак легенды жыцця і смерці святога пакутніка, нацыянальнага гонару. Легенда будзе існаваць і стане мацнейшай за нейкія доказы і абгрунтаванні, мацней за нас саміх, што стварылі яе. <...> так я думаў, і так яно здзейснілася... [с. 102]

целостности. В романе “Скокі смерці” освобождение достигается через память о смерти, которая одна уравнивает всех, вовлекает в свой хоровод и сильных мира сего, и простых обывателей. Пляска смерти – символ, в котором слит и буквальный смысл (описание реально случившегося необъяснимого психоза), и аллегорическое содержание средневековых гравюр (в частности, образ часов, которые преследуют героев романа), и переосмысление курса современной жизни. Центральная история романа – о девушке, которая сохранила рассудок в массовой истерии – превращается в историю о человеке, который должен выжить среди искушений современности: наркотиков, власти, денег, манипуляций СМИ: *“Часам, калі я ўключаю тэлевізар, не магу адагнаць думкі, што дзесьці побач з убачаным цікаюць гадзіннікі Бернацоні <...> Ляціць шалёны карагод... Трымаем ся мы ўсе за рукі, жывыя і нябожчыкі, і кіруе нашымі скокамі нехта нябачны і бязлітасны, прагнучы ўлады. Але я ведаю, што заўсёды можна ўтрымацца ад шалёных скокаў”* [170, с. 213]. Автор по крупицам, деталям, пытается воссоздать миф о народе и белорусе-человеке: *“А ён моўчкі стаяў і захоўваў у магутных, як спіна зубра, сценах дыханне часоў і прададзеную памяць. Так, гэты храм быў сапраўдным беларусам”* [165].

Как уже было сказано, травматическая память связана, прежде всего, с теми сложными моментами истории, которые намеренно игнорируются общественным сознанием. Данная проблема в художественных произведениях развивается в нескольких направлениях. Прежде всего, вытесненная память напрямую связана с неспособностью понять и объяснить настоящее. Неоднократно подчеркивается, как советский период насильно разрывал историческую преемственность, переименовывала, перекраивала, уничтожая прошлое и порождая множественные провалы в ощущении времени и абсурдность хронотопа: *«Гэта, між іншым, быў палац! З кутнімі вежамі, балконамі, скульптурамі <...> Калі ўспомніць, што па буднях у гэтых сценах цяпер рабілі кукурузныя палачкі, атрымлівалася ўвогуле нешта сюррэалістычнае»* [168, с. 289]. В произведениях белорусских авторов появляются практически идентичные картины не просто разрушения, но осквернения прошлого. Герой «Рэвізіі» вспоминает фольварк до революции: *«маленькае архітэктурнае цуда»*, и оценивает произошедшие изменения: *«Усё гэта было, канечне, яшчэ ад семнаццаціга года ператворана ў адну вялікую грамадскую прыбіральню»* [236, с. 374]. В романе Л. Рублевской «Сутарэнні Ромула» акцентом становится образ церкви, превращённой в картофелехранилище:

«Непадалёк ад прыпынка — тое, што засталася ад царквы святога Язэпа. Бляшаны дах накрывае парэшткі сценаў. З былога бульбасховішча даносіліся п'яныя галасы — зруйнаваны храм стаўся прытулкам для ўсіх мясцовых алканаўтаў» [138, с. 407].

Следующая болезненная точка – отсутствие чувства опоры и защищённости, во многом происходящее от ощущения потерянности и оторванности от поколений предков, той реальной, настоящей истории, которая могла бы дать чувство принадлежности. Отсюда пронизывающее тексты постоянное ожидание опасности, парадоксально сочетающиеся с внезапностью ее наступления (независимо от того, какой исторический период описывает втор): «Лёдніка і Пранціша перастрэлі панахабнаму, проста перад прафесарскім домам» [275, с. 133]. Это память множественных военных конфликтов, проходивших через территорию Беларуси, знание того, что в любой момент привычное существование может быть разрушено, причем безо всякой вины героя: «У такіх справах як ні гадай – не ўгадаеш, як ні чакай – атрымаецца нечакана. Прыехалі па яго днём, у самую рабочую пару» [236, с. 391]. При этом героев травмирует не только сама встреча со смертью (в виде репрессий, обесценивания жизни человека в глазах государства) но вина выжившего. Возможно поэтому герои белорусских писателей чувствуют вину за свое незнание, непричастность чужим страданиям. Персонажи Л. Рублевской и А. Федоренко неизменно проходят через символическую смерть-перерождение, лишь после которого возможен выход из цикла исторических ошибок. В «Рэвізіі» именно через мотив умирания последовательно проводится линия обретения и психологического приятия прошлого от стадии «Усё было яму тут чужое, і ён быў чужы ўсяму – жывому і нежывому, — прыезджы, часовы госць, заблукалы паміж стагоддзямі» до финального «Конь стаяў у завулку, прывязаны лейцамі да плота <...> Свой, знаёмы конь <...> Свае, знаёмыя калёсы», которое наступает после опыта близкой гибели в подвалах чекистов [278, с. 356, 397]. Только в этот момент, когда он становится свом, выслушав своего отца, прожив вместе с ним и за него страшный опыт смерти, он просыпается, превращаясь из тени в живого человека: «Ды не спі ты! І сапраўды. Трэба было прачынацца. І жыць» [278, с. 397].

Отечественных авторов занимает неоднозначность советского наследия: «Яжоў», - сціпла знаёміцца з Клёнам чалавек. Ён шчуплейшы за Берыю, <...> «Мы стараліся, - плачуць, матаюць галоўкамі яны, - мы так працавалі. Мы будавалі для вас, будучых накарэнняў, камунізм. Думаеш, добра выцягваць у брата з жывата кішкі, рэзаць рамяні з братавай спіны? Скажы нам, скажы шчыра - ты

шчаслівы? І яшчэ скажы - прыносяць дзеці кветкі да нашых магіл і помнікаў?» *Клён маўчыць, спалохана глядзіць у іхнія бліскучыя ад слёз вочы*» [155]. Остро стоит вопрос исправления исторических оценок: «*Забойца Леанід Васілевіч Дабраседаў. Гэта ён галоўны полацкі кат. Ён расстраляў усю маю сям'ю. <...> Гэта быў той самы легендарны камандзір партызанскага атраду «За Сталіна», у якога Кроква двойчы браў інтэрвію. Па сьпіне ў Васіля пабеглі мурашы, і ён абхапіў рукамі галаву*» [205, с. 138].

У Л. Рублевской, родина персонифицируется как *La Belle Dame Sans Merci*, требующая от своих преданных служителей смертельной жертвы: «Чаму яны з сябрамі заўсёды ўяўлялі радзіму ў абліччы Чароўнай Дамы, няшчаснай і адначасова жорсткай, за якую варта памерці і ад якой нельга чакаць удзячнасці?» [166, с. 36]. В цикле о Прантише Вырвиче ассоциация родина-кровь повторяется в пейзажных зарисовках: «*Вільня працінала неба цёмнымі шпілямі храмаў, і празрыстая халодная кроў усё крапала і крапала на чарапічныя ды гонтавыя дахі <...> на Вялікае княства Літоўскае*» [275, с. 4]. Собирательное представление о государстве воплощается в образе роковой красавицы и интриганки Полоней Багинской: «не пасаромелася Чароўная Дама тае атруты падсыпаць! <...> Не кахае ніколечкі, ні на зернейка!» [275, с. 129]. Образ родины убивающей, а не спасающей присутствует в романах С. Сент Джеймс о Первой мировой войне. В романе «*Regeneration*» П. Баркер о том же историческом периоде офицерам приказано удерживать позицию на «ничейной земле» с единственной целью поддержать «*The pride of the British Army*». Бессмысленность приказа порождает у личного состава ироничное объяснение усилий командования по обеспечению немецких войск бесплатными мишенями за счет собственных солдат¹⁶¹. Такая трансформация – явление не уникальное. Переосмысление государства как матери-убийцы (предательницы) отмечается, например, в латиноамериканской литературной традиции, для чего авторы обращаются к фольклорной легенде о Йороне (*La Llorona*) [305].

Мотив опоздания

Идея о нарушенной хронологии национального развития преследует героев исторической прозы: «*я асуджаны! Асуджаны да канца дзён блукаць у чужым часе, над небам, што ўяўляе сабой не больш, як столь, дзе ніколі не шэпчуцца зоркі і не ўзыходзіць здзіўлены месяц*»

¹⁶¹ provide the Germans with another forty-eight hours' target practice. Why it's thought they need all this target practice is beyond me. They seem quite accurate enough as it is [304, p. 23].

[227, с. 21]. Появляется мотив упущенного исторического шанса, так что целый народ застывает в стазисе, бесконечном ожидании: «На Беларусі сытуацыя зусім іншая – адно мінула, другое не прыйшло», «Увогуле здаецца, што мы народ пазагістарычны», говорят герои В. Казько [303, с. 26]. Как символ незавершенного гештальта истории в творчестве А. Аркуша, В. Орлова возникает тема Летучего голландца, корабля без цели и порта приписки, который не завершил вовремя свою миссию: «Гэты дракар не пасьпеў на дапамогу Рагвалоду, і цяпер ён непрытульны, як Лятучы Галяндзец»; «Вельмі небяспечна ў лёсаносны пэрыяд не пасьпець у час» [205, с. 26–27].

Идея о «выпадении» страны из естественного хода исторического процесса исследователями ирландской и шотландской прозы выводится еще из творчества авторов XIX века. К. Крейг считает, что концепция романа В. Скотта «Уэверли, или Шестьдесят лет назад» возникла из ощущения прерывистости и вынужденного постоянного рестарта в развитии своего народа¹⁶². Мысль о хронологической «неправильности» существования выражается в постоянном обращении к моментам, когда народ словно упустил свой шанс (восстание Калиновского или киевский период Всеслава Чародея), и даже в таких незначительных деталях, как сломанные часы, символ застывшего для страны времени, которое пытается запустить главный герой (рассказы В. Мажилковского, А. Наварича, часы Бернацони из романа «Скокі смерці» Л. Рублевской). В романе «Shadowplay» Дж. О'Коннора Ирландия представлена как потерявшее пассионарность атемпоральное пространство теней, где «ничего больше никогда не случится»¹⁶³. Герой Б. Ансуорта в романе «Losing Nelson» (1999 г.) живет в закольцованном историческом промежутке наполеоновских войн, и день за днем воспроизводит давно минувшие сражения своего кумира, адмирала Нельсона.

Авторские стратегии преодоления травмы

Способом исправления ошибок прошлого становятся параллельные сюжеты, с помощью которых авторы проигрывают события прошлого и одновременно преодолевают совершенные предками ошибки. Л. Дайнеко, вооружившись типичным для приключенческого романа набором персонажей (воин, прекрасная дева, боже-

¹⁶² sanctioned and perpetuated the impression that discontinuity is inherent in Scottish history [87, p. 141].

¹⁶³ The consolation about Ireland is that nothing will ever happen here now. The fighting days are done, the years of wars and revolutions. The gallows won out in Ireland, as in India, as everywhere [53, p. 142].

ственный помощник¹⁶⁴), проводит их через несколько ключевых эпох белорусской истории, анализируя как бы сложилась их судьба в каждой из них, то есть начинает свой собственный исторический эксперимент по выявлению универсальных закономерностей национального развития. В «Назаві сына Канстанцінам» Мартин, попавший из своего XVI века в Византию, становится легендарным сенатором Палемоном, одновременно прослеживается судьбоносное значение людей с именем Константин в становлении Беларуси. Похожее решение, когда герои носят имена (и даже внешний облик) предков, чтобы проиграть те же повороты судьбы, но уже без прошлых ошибок, используется многократно в романах Л. Рублевской, А. Аркуша, П. Акройда, а также нового поколения молодого поколения авторов – М. Латышкевич, Е. Асноревского, А. Длатовской, З. Каминской. Персонажи получают шанс наконец-то выйти из порочного круга бесконечного страдания и отвергнуть роль жертвы: *«Ясна, што змяніць мінулае немагчыма. Нават галінку грушы не адпілуеш. Будучыню – можна»* [306, с.133]. Подобно тому, как герои А. Байетт в «Possession» читают друг другу потерянные и вновь обретенные признания, которые влюбленные поэты прошлого так и не успели сказать друг другу, так и герои Л. Дайнеко пишут послание в будущее: *«Я напісаў верш таму нашчадку, які будзе жыць праз пяцьсот гадоў нася нас <...> – Які ж гэта будзе год? – наморшчыў лоб Лыжыковіч. – Сёння 1507. Значыць, гэта будзе 2007 год»* [226, с. 297].

Мотив поминовения

В значительной степени тема травмы сводится к необходимости поминовения и оплакивания незаслуженно забытых людей. В этом случае прошлое перестанет преследовать героев и требовать новых и новых жертв, как это показано в новелле М. Атвуд «Penelopiad» (2005), где хор девушек из Илиады убивает героя в каждом из его последующих воплощений: *«You should have buried us properly. You should have poured wine over us. You should have prayed for our forgiveness. Now you can't get rid of us, wherever you go: in your life or your afterlife or any of your other lives»*¹⁶⁵ [307, p. 197]. Призраки в исторической прозе требуют не только восстановить справедливость,

¹⁶⁴ нередко две последние роли сливаются в одну и центральным женским персонажем, как, например, у О. Ипатовой, становится жрица, связанная с культами природы

¹⁶⁵ Тебе следовало похоронить нас по обряду. Тебе следовало возлить нам вино. Тебе следовало молить о нашем прощении. Теперь тебе не избавиться от нас: ни в земной жизни, ни в загробной, ни в любой из иных твоих жизней.

но и помнить о них: *«Працягваеш справу прадзеда-ката? Ухвальна! — Здаецца мне, Максім, наадварот, руйную. Вяртаю ў гульню забытых пісьменнікаў»* [187, с. 99].

И у белорусских, и у англоязычных писателей возникает мотив «дедов», которые помогают своим потомкам: *«Успамінаючы той паход на Перуновы могількі, Самуіл усёй сваёй істотай адчуваў, што <...> могількі – гэта тое адзінае духоўнае звяно, якое злучае жывога і нябожчыка»* [308, с. 67]. Мысленный диалог с умершим отцом поддерживает Кромвеля на протяжении всей трилогии Х. Мантел: *«He cannot say whether the trick has decreased the pain, as Walter said it would. But he is glad his father is with him. Someone must be¹⁶⁶»* [174, p. 244]. Роман «Gilead» Х. М. Робинсон построен как посмертная беседа-примирение отца и сына *«While you read this, I am imperishable, somehow more alive than I have ever been»* [309, p. 1]. Отсюда особая значимость образов кладбищ и восприятие их намеренного разрушения как преступления: *«Праваслаўныя Міхайлаўскія могількі зруйнавалі саветы ў 30-х гадах, <...> Самалёты з савецкімі зоркамі на крылах і фюзэляжах узьляталі тут проста над трунамі»* [205, с. 20]. Последствия пренебрежения в отношении забытых поколений, которое перерождается сначала в страх, а потом в войну с собственным наследием, описано в альтернативной истории Британии Дж. Страуда: *«And then we hide our dead behind iron walls and leave them to the thorns and ivy»¹⁶⁷* [298, p. 15]. В рассказе Володина *«Пліты крычаць, або Гісторыя пра мінскага Герадота»* в центре повествования – уничтожение могилы известного еврейского ученого и мудреца, так что даже его имя оказалось забытым: *«Яўрэйскія мерцвякі <...> сумна ківаючы галовамі, назіралі са сваіх яўрэйскіх нябёсаў, як знікаюць апошнія сляды іх знаходжаньня на гэтай зямлі»* [310]. И тут же повторяется мысль, которую мы уже встречали у Л. Рублевской о системе, не только построенной на чужой смерти, но самой превратившейся в правление мертвецов, т.е. общественной системы и мировоззрения, которые ведут не к развитию, но деградации: *«жыццё пачыналася і ў выцягнутых з зямлі шматвяковых гранітных манументаў. Іх везлі ў майстэрні – там распілоўвалі, паліравалі, рабілі ўсё неабходнае, каб у далейшым яны маглі ўпрыгожыць сцены галоўных будынкаў горада»* [310].

¹⁶⁶ Он не может сказать, действительно ли эта уловка уменьшила боль, как обещал Уолтер. Но он рад, что отец рядом. Кто-то же должен быть.

¹⁶⁷ А потом мы прячем мертвых за железной оградой и оставляем их на милость колючек и плюща.

Кладбище – с одной стороны, это похороненное прошлое, скрытый, но не нашедший разрешения конфликт. С истории кладбища – Бисхайма – начинается сборник «Карона Вітаўта Вялікага». Неожиданным образом именно образ кладбища, благодаря ассоциации с межпоколенными связями, онтологическими вопросами бытия и небытия в исторической прозе, несет идею возрождения: «І найперш пасунулася на Кальварыю. Прайшлася між магілаў <...> І нарэшце адчула сябе жывой» [191, с. 337, 339]. В романе «Pure» Э. Миллера¹⁶⁸ (2011) в центре сюжета «война» парижан с мертвецами кладбища Невинных (Cemetièrre des Innocents). Постоянное созерцание смерти, «знакомство» с забытыми поколениями горожан, заставляет героя думать о цели собственной жизни, приводит на путь очищения не только пространства, но внутреннего преобразования (характерная параллель между физическим и психическим ландшафтом). Герой уподобляет себя семенам, которые умирают в земле, чтобы прорасти, и это лишь одна из многих евангельских аллюзий романа: «*He should imitate the dead a while; or better still those seeds that lay so long asleep and undisturbed in the earth of the cemetery*» [219, с. 216]. Идентичную сцену перерождения с теми же отсылками мы видим у Дж. Крейса

She leads him to the northwest corner of the cemetery, ... 'You see?' she says, pointing to a patch of little yellow flowers, the leaves shaped like mottled green spades, and close by, a clump of taller plants with crimson flowers. 'The seeds were buried,' she says. 'Your digging has brought them to life again.' [219, p. 150].

One picture haunts me. I was pinioned to the ground, just weighted to the ground, a seed, expecting only to be wheat and wanting only to be wheat and hoping only for the spring. The plow was heading for my back. Its blade was close. Its blade would bury me. I heard the rattle of the beam and the gritty churning of the furrow. That was the worst and best of it [207, p. 128].

¹⁶⁸ премия Коста 2011, книга года по версии Ассоциации книготорговцев Великобритании

Выводы

Сравнительно-типологический анализ текстов позволяет выделить определенные инварианты и проблемные доминанты в способах репрезентации истории в творчестве, стратегиях разрешения конфликта и преодоления исторической травмы в белорусских и англоязычных текстах. Литература удовлетворяет потребность рефлексии над тем моментами прошлого, которые остаются за рамками официального общественно-политического дискурса. Тема трансгенерационной травмы имеет несколько универсальных для белорусских и англоязычных авторов вариантов художественной репрезентации. Во-первых, это образ социального сиротства, нарушенных межпоколенческих связей, что ведет к непониманию актуальных проблем современности, отчуждению от собственной культуры и даже страху перед беспристрастным исследованием прошлого. Основными стратегиями преодоления травмы является использование параллельных сюжетов и развитие мотива поминовения. Мотивы опоздания, замкнутой цикличности времени и иные варианты символов нарушения исторического развития – художественное выражение уверенности авторов в том, что некая неизжитая трагедия прошлого мешает успешному развитию страны. Причина современных кризисов выводится из негативных / недооцененных последствий конкретных событий, и именно к ним авторы пытаются привлечь внимание. Тема травмы также связана с разрушением ложных по мнению автора национальных мифов, привлекается внимание к несправедливо забытым, замалчиваемым моментам прошлого: искалеченным ветеранам первой и второй мировой войн, положению женщин в определенные периоды истории (П. Баркер, М. Атвуд, С. Сент Джеймс). Именно «правильная» литературная репрезентация, творческое выправление искажений с помощью параллельных сюжетов, детективных расследований, становятся для писателей способом перезапуска правильных общественных процессов в стране, естественное развитие которой было искусственно прервано и нарушено. Одним из магистральных направлений у белорусских авторов становится изменение национального стереотипа о чисто крестьянском народе путем возвращения и популяризацией имен забытых или репрессированных художников, музыкантов, литераторов (романы В. Садовского, А. Лютых З. Каминской, А. Аркуша, А. Северинец).

Тема исторической травмы неразрывна связана с проблемой памяти. Именно с утратой исторического чувства, амнезией, ведущей

к потере осознания своих индивидуальных особенностей, сформированных конкретным историческим опытом, авторы связывают отсутствие позитивных проектов будущего в современной литературе (либо они носят ярко выраженный ретро-футуристический характер). Общими для всех рассмотренных произведений являются мотивы поминовения, призраков, предательства, братоубийства и двойственной идентичности (специфически белорусским является образ оборотня). Настоящий путь познания, осознания себя во временной перспективе и начало личностного роста героев происходит внезапно, вследствие столкновения с неким артефактом: дневником, фотографией из семейного альбома, записью старой песни, всем, что так или иначе привносит личный компонент в понимание национальной истории и выступает как вариант мотива инициации. В результате происходит болезненное пробуждение, которое в текстах сравнивается с вирусом, мутацией (романы В. Мартиновича, З. Каминской, А. Длатовской), одержимостью у британских авторов.

Исследование авторами сил, направляющих общественное развитие, актуализирует проблему власти как фактора, определяющего исторические удачи или трагедии народа. Конфликт подобных произведений основывается на теологической модели мира, где деструктивные общественные тенденции происходят из внутреннего несовершенства и изъянов и слабости характера персонажей, особенно правителей. В произведениях современных авторов не внешние обстоятельства непреодолимой силы, а именно внутренний изъян характера, гамартия, определяют и индивидуальную судьбу героя, и исторические коллизии. Писатели активно обращаются к понятиям религиозного дискурса – темам искупления, духовного преображения, внутренней борьбы с собственными слабостями, главным из которых становится страх как основа механизмов манипуляции массами, злоупотребления властью, подавления воли и деградации личности частных членов общества. При исследовании произведений жанра в диахроническом аспекте обращают на себя внимание эволюция в подходах к изображению героев, вследствие сдвига проблематики в сторону исследования метафизики истории и человеческого существования. Испытания персонажей страхом и властью являются основными индикаторами, выявляющими суть их характеров. Несмотря на объективные расхождения в выборе материала, различия культуры и менталитета, белорусские и британские авторы на современном этапе демонстрируют очень схожие способы репрезентации различных вариантов властных отношений, оценки фигуры правителя,

противопоставления великих фигур прошлого слабым и безликим политикам современности. Свобода от детерминированности социальной и политической роли для героев как белорусских, так и англоязычных текстов оказывается возможна только через внутреннее освобождение, способность к метафизическому мышлению, установлению контакта с неким духовным измерением бытия, который одновременно является и вместилищем культурной памяти народа, и опорой для постижения смысла собственного существования.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современные формы репрезентации истории отличаются крайним разнообразием, от предельно реалистичных до намеренно фантазмагоричных, от ревизионистского переписывания истории, до попыток отстраненно-философски осмыслить универсальные механизмы общественного развития с учетом накопленного нацией исторического опыта, который проецируется в будущее или какую-либо альтернативную реальность. При этом теоретическая сторона исследования данного вопроса находится в состоянии крайней терминологической неопределенности и – в отдельных случаях – арбитрного употребления дефиниций. Можно видеть значительные разногласия в оценке и типологии прозаических репрезентаций истории как между национальными школами литературоведения, так и среди отдельных исследователей. В литературных кругах Британии и США присутствует определенная степень стигматизации определения «историческая проза», и также инерция в признании ее способности к эволюции, что приводит к пролиферации типологий и определений, их многозначности и непоследовательности употребления. При объективном рассмотрении становится очевидно, что на формальном уровне в жанре исторической прозы появилось очень мало черт, которые не были бы ему присущи изначально: фантастическая образность (в т.ч. фантазмагория и гротеск), нелинейность повествования, символичность ландшафта, аллегоричность унаследованы им от рыцарского и готического романов; саморефлексивность и самоирония, развернутый авторский комментарий, полемика с официальной версией событий, элементы романтической эстетики (в отношении к природе, выбору героя), лингвистические эксперименты, мистификации и стилизация под реальные исторические документы – все это можно в большом количестве увидеть еще в романах XVIII в. и у В. Скотта.

Следует констатировать очень широкий диапазон критериев и иногда очень тонкую грань, которая разделяет текст «исторический» и современный, что вызвано различными подходами к пониманию самого понятия историзма, критериям хронологии, соотношения в произведении фактов/вымысла, конвенциональности или экспериментальности формы. Таким образом, современные исследования литературного историзма не направлены на достижение консенсуса в понимании сути и типологии различных моделей репрезентации прошлого. В то же время такая ситуация является наглядным свидетельством востребованности и

вitalности данного типа литературы, так как точное окончательное определение возможно только в отношении жанра, утратившего способность к развитию и совершенствованию.

Несмотря на то, что возрождение исторического нарратива в современной серьезной литературе связано с творчеством писателей-постмодернистов, в настоящий момент наиболее яркие образцы подобной прозы представляют собой эволюционировавший и более сложный вариант классического исторического романа (Х. Мантел, Д. Митчелл, Э. Миллер, Г. Свифт, Л. Дайнеко, О. Ипатова, В. Орлов, К. Тарасов и др.). При этом значительное количество образцов серьезной современной прозы включают элементы той или иной модели исторической репрезентации. Произведения А. Мура, П. Акройда, Г. Свифта, А. Аркуша, Ю. Станкевича, Т. Бондарь, В. Казько и др. направлены на осмысление современности через призму всего исторического пути своего народа, сочетая притчевость с развернутой ретроспективой, мемуарность с ярко выраженными визионерскими эпизодами, в которых сосуществуют исторические личности и современники. Историоцентричность, таким образом, является одной из наиболее заметных характеристик современной литературы в целом

В корпусе изученных текстов можно выделить несколько моделей исторической репрезентации, различающихся по подходу к историческому материалу. Традиционная (классическая) модель не отрицает возможность исторического познания, исследует обусловленность менталитета национальным прошлым, зависимость исторических обстоятельств от воли отдельной личности. Делается акцент на достоверность и детальное воссоздание описываемой эпохи, что дает читателю эффект погружения в реалистичный незнакомый мир. Фантастические допущения 1) отражают религию, магические практики периода, что подразумевает их реальность для персонажей 2) выполняют символическую функцию, вводятся для более полного раскрытия философской проблематики 3) являются способом экзотизации прошлого, подчеркивают богатство и специфичность национальной культуры. Повествование строится в виде квеста, поиска собственной (аллегорически - национальной) идентичности путем испытаний героя. Подобные произведения выстраивают четкую систему ценностей, демонстрируют определенную консервативность формы (сюжетность, счастливый финал), что не исключает параллельных или переплетающихся временных линий, использования игровых приемов, высокой интертекстуальной плотности, однако подобные техники не становятся самоцелью.

Литературный, «серьёзный» вариант данной модели испытывает сильное влияние постмодернистской парадигмы мышления, ярче выраженной у англоязычных авторов. Он проявляется в акцентировании онтологической неопределенности; выборе героя, которым становится слабый, сломленный человек, «ненадежный рассказчик». Наблюдается феминизация художественной эстетики. Авторы осуждают войну и насилие в любом виде, тяготеют к камерными и бытовыми сюжетами, а герои-воины уступают место людям творческих профессий: писателям, художникам, поэтам. Текст становится более интроспективными, акцент смещается с внешних действий в область интенсивного внутреннего поиска.

Второй подход следует описать как *субверсивный*. История интересует авторов исключительно как способ иносказательного комментирования современности, что порождает презентизм, нарушение целостности художественного мира постоянными отсылками к злободневным общественно-политическим реалиям, использованием подчеркнута современной лексики и фразеологии. Формально текст может представлять собой пародию, пастиш известного сюжета, стилистический эксперимент по воспроизведению художественной эстетики определенного периода. В случае *радикального субверсивного* подхода авторы акцентируют идеи о непознаваемости прошлого, исторического нарратива как инструмента угнетения. Идея национального сообщества, основанного на единстве прошлого опыта и культуры подвергается частичной или полной деконструкции на основе гендерных, постколониальных, феминистических и др. теорий. Никакой исторической концепции вместо разрушенной не выдвигается, целью является обесценивание самой идеи истории (и нации) как объединяющего принципа. Понятие героя, лидера как ролевой модели сменяется глорификацией позиции жертвы. Прошлое распадается на разрозненные противоречащие и противоборствующие единичные голоса, у которых нет и не должно быть онтологического, аксиологического потенциала.

Говоря о разнице между двумя моделями, стоит подчеркнуть, что традиционный подход не отрицает саму возможность переоценки событий и фигур прошлого (например, личности Кромвеля у Х. Мантел или голландских «колонизаторов» у Д. Митчелла, британского правительства первой мировой войны у П. Баркер, языческой и христианской культуры, патриотизма и западничества в творчестве Л. Дайнеко, М. Адамчика, М. Климковича и др). Меняют привычный формат отображения отечественной истории например, С. Балахонов, В. Ахромен-

ко, М. Климкович и В. Садовский, автор первого белорусского зомби-хоррора «1813» с участием Михала Клеофаса Огинского. В исторических фантазмагориях, мистификациях, пародиях этих авторов чувствуется вызов упрощенным представлениям о Беларуси и белорусскости. В конструктивном историческом ревизионизме есть позитивная сторона. Подчеркнутая странность, инаковость истории или наоборот, ее китчевая «модернизация» способствуют избавлению от поверхностных стереотипов. Приемами деконструкции, например, активно пользуется А. Наварич, Л. Рублевская, поставившая задачу показать Беларусь не как аграрную окраину, но страну, у которой был исторический Ренессанс, высокая культура и все предпосылки для создания собственной государственности.

Внешняя стилистика произведения в условиях очень высокой гибридизации жанров не является признаком, определяющим идейную направленность текста. Конвенциональная композиция может являться со стороны автора лишь оберткой, элементом скрытого ревизионизма путем вписывания в привычную канву намеренных и неожиданных анахронизмов, внезапной мутации сюжета в сторону абсурда с целью шокировать читателя. Точно так же произведение может использовать потенциал метапрозы, фабуляции, интертекстуальности для оздоровления и обогащения восприятия собственной истории, деконструкции постмодернистских теорий их же инструментарием, как происходит в романах А. Байетт или Д. Митчелла.

К опосредованно-исторической (холистической) модели стоит отнести произведения, в которых история является лишь отправной точкой для отвлеченного осмысления универсальных закономерностей развития общества, обусловленных самой природой человека и психическими особенностями человеческого сознания, в частности важностью коллективной памяти, традиции для стабильности и самой возможности существования как общества, так и отдельной личности. Произведение склонно принимать обобщенно-притчевый характер с преобладанием фантастических допущений. Подобные тексты пытаются выделить некие универсалии человеческого опыта через активное обращение к нереалистической стилистике и умозрительному моделированию определенных механизмов общественных условий и взаимодействий. Социальное устройство, события и катастрофы прошлых эпох могут экстраполироваться в будущее или типизированное фэнтезийное время, принимая форму исторического фэнтези, альтернативной истории, утопического, ретро-футуристического, философского романа-притчи и научной фанта-

стики, магического реализма К. Исигуро, Л. Дайнеко, О. Ипатовой, Т. Бондарь, А. Длатовской, М. Латышкевич, М. Кутузова, Дж. Страуда, А. Мура, С. Балахонова и др. В подходе к выбору стилистики, типа героя эти тексты не выявляют специфических особенностей, обращаются к тем же проблемам исторической памяти, испытания героя, травмам прошлого

Внутри различных форм и моделей репрезентации истории в современной литературе можно выделить некое устойчивое проблемное поле, ядро которого составляют а) вопросы различных аспектов властных отношений (что включает идеи равноправия, общественной справедливости, степени допустимой или необходимой свободы, исторической ответственности и т. д.); б) проблема исторической памяти/культурной амнезии; в) способам отображения сложных травматичных моментов прошлого; г) обретению идентичности, которая оказывается неразрывно слита с ощущением себя как части определенной исторической и культурной традиции.

Наблюдается значительное количество универсальных повторяющихся образов, мотивов (манкурта, потерянного ребенка, самозванца, оборотня, пробуждения, возвращения и др.), с помощью которых белорусские и англоязычные авторы воплощают идеи духовной трансформации, надежды на национальное возрождение, утверждают необходимость развития мемориальной культуры через образы мстительных призраков и оживших статуй. Преодоление разрыва поколений может решаться через усыновление («Buddha Da» А. Донован, романы З. Каминской, В. Яковенко, А. Пашкевича) либо квази-религиозным путем, через контакт с хранящими заветы предков духами родной природы (П. Кингснорт, Л. Дайнеко, М. Портер) или алхимические духовные трансформации (П. Акройд, Л. Рублевская). Молодые писатели выполняют важнейшую роль переводчиков реалий и смыслов предыдущих эпох на язык современных подростков. Наследуя образно-тематические доминанты авторов предыдущих поколений, они стремятся выйти за рамки трагедийного видения национального прошлого и переосмыслить историю в перспективе ее дальнейшего развития. Познание собственной истории, прежде всего семейной и региональной, помогает возродить чувство принадлежности сообществу и тем самым преодолеть чувство одиночества и потерянности в большом мире (мотив сироты, разрушенного дома и др). Авторы исторических произведений проводят очевидную закономерность: как история отдельной жизни формирует личность человека, так и осознание себя как части народа происходит через опыт переживания, индивидуального “при-

своения” национального прошлого, когда читатель сопереживает, идентифицирует себя с героями и таким образом в некотором роде проживает историю своих предков.

Историческая проза все больше выступает особым альтернативным способом восприятия и объяснения прошлого, стремится к целостному отображению человеческого опыта, включающего не только объективные, но часто стоящие за ними незримые, спекулятивные (а потому выходящие за рамки научного исследования) факторы¹⁶⁹

Усиление исторического мифотворчества – отличительная черта современной прозы, что обусловлено потребностью заново для каждого поколения предопределять корпус основных опор национальной идентичности: значимых персоналий и событий и их положительную или отрицательную оценку. Постмодернистский исторический ревизионизм на самом деле не разрушает исторический миф как явление, но лишь ищет способы заменить привычные мифологемы (основанные на фольклоре, предшествующей традиции) на новую мифологию, отличительными чертами которой является а) презентизм¹⁷⁰ б) крайняя идеологизированность, что ведет к значительным искажениям исторических фактов. Поэтому постмодернистский историографический (по Л. Хатчен) неисторический (по Э. Руссело) роман, направленный на «разрушение связности истории» (В. Демин) является концептуальным антиподом классического исторического романа, так как превращает прошлое в набор разрозненных фактов, лишенных причинно-следственных связей.

¹⁶⁹ Как это сформулировала Х. Мантел, «Historians and novelists handle time quite differently when a historian writes <...> the head falls, the chapter closes, new chapter. Human experience is not like this – these events are not over.» [311]

¹⁷⁰ анахроничное встраивание современной повестки в прошлые события и их оценка с точки зрения современной системы ценностей

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. De Groot J. The Historical Novel. – Routledge, 2009. – 208 p.
2. Chancellor A. Why are we suddenly so fascinated by our history? // The Guardian. – September 10, 2009. – URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/sep/10/man-brooker-prize-history-obsession> (дата обращения: 03.10.2016)
3. MacFarquhar L. The Dead are Real. Hilary Mantel's imagination // The New Yorker URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/10/15/the-dead-are-real> (дата обращения: 03.10.2016)
4. Аристотель. Риторика // Антические риторика / Перевод Н. Платоновой, под ред. А. А. Тахо-Годи. – М., Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 352 с.
5. Фукидид. История / Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. Отв. ред. Я. М. Боровский. – Л.: Наука, 1981. – 542 с.
6. Сінькова Л. Карэляцыя як метад у параўнальным вивучэнні літаратуры // Acta Albaruthenica. – 2014. – Том 14. – С. 347 – 356.
7. Harlan D. Historical Fiction and the Future of Academic History // Manifestos for History. – New York: Routledge, 2007. – P. 108–130.
8. Kunow R. Making Sense of History: The Sense of the Past in Postmodern Times // Making Sense: The Role of the Reader in Contemporary American Fiction / Ed. Gerhard Hoffmann. – München: Wilhelm Fink, 1989. – P. 167–97.
9. Bergmann I. The Nineteenth Century Revis(it)ed: The new historical fiction. – Routledge, 2020. – 258 p.
10. Brooker J. Reanimating historical fiction // The Cambridge companion to British fiction since 1945. – Cambridge: Cambridge University Press, 2015. – P. 160–176.
11. Keen S. The historical turn in British fiction // A concise companion to contemporary British fiction / J. English (ed.) – Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishing, 2006. – P. 167–187.
12. Rousselot E. Exoticizing the past in contemporary neo-historical fiction. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. – 216 p.
13. Комаровская Т. Е. Проблемы поэтики исторического романа США XX века: монография. - Минск : БГПУ, 2005. - 124 с.
14. Комаровская Т.Е. «Исторический роман США XX века» : Монография. – Минск: БГПУ, 2019. – 238 с.

15. Scholes R. *Fabulation and Metafiction*. – Urbana: University of Illinois Press, 1979. – 256 p.

16. Jackson T. E. The desires of history, old and new // *CLIO: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*. – 1999. – № 28(2). – С. 169–187.

17. Byatt A.S. *Fathers* // *On histories and stories: Selected essays*. – 2000. – 196 p.

18. Anderson P. *From Progress to Catastrophe* // *London Review of Books* 33.– 2011. – №. 15. – P. 24-28.

19. English J. Now, Not Now: Counting Time in Contemporary Fiction Studies // *Modern Language Quarterly* 77. – 2016. – №. 3. – P. 395-418.

20. Manshel A. The rise of the recent historical novel. *Post45*. – 2019. – March 20. – URL: <https://post45.org/2017/09/the-rise-of-the-recent-historical-novel/> (дата обращения: 04.10.2022).

21. Прашкович Л. И. Белорусский исторический роман (становление жанра) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – Мин. гос. пед. ин-т им. А.М. Горького. – Минск, 1977. – 20 с.

22. Навасельцава Г. В. *Мастацкае асэнсаванне мінулага ў творчасці празаікаў Віцебшчыны: манаграфія*. – Віцебск : ВДУ, 2011. – 103 с.

23. Жачемукова Б.М., Бешукова Ф.Б. Художественная специфика жанра исторического романа // *Вестн. Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2: Филология и искусствоведение*. – 2011. – № 1. – С. 11–17.

24. Elias A. J. *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. – Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2001. – 352 p.

25. Nünning A. Mapping the Field of Hybrid New Genres in the Contemporary Novel: A Critique of Lars Ole Sauerberg, Fact into Fiction and a Survey of Other Recent Approaches to the Relationship between 'Fact' and 'Fiction' // *Orbis Litterarum*. – 1993. – 48.3. – P. 281–305.

26. Парсюкевич И. В. «Художественное своеобразие исторических романов Томаса Кенилли» БГУ, 2013. – 153 с.

27. Cowart D. *History and the Contemporary Novel*. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989. – 264 p.

28. Dalton H. S. What is Historical Fiction? / H. S. Dalton // *Vision: a resource for writers* (2006). – URL: <http://fmwriters.com/Visionback/Issue34/historicalfic.htm> (дата обращения: 04.10.2022)

29. Шынкарэнка В. К. Нястомных пошукаў дарога: Праблемы паэтыкі сучаснай беларускай гістарычнай прозы. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 298 с.

30. Thompson P. "Ernst Bloch, 'Ungleichzeitigkeit', and the Philosophy of Being and Time" // *New German Critique*. – 2015. – № 125. – P. 49–64.

31. Лукач Г. Исторический роман // *Литературный критик*. – 1937– № 7, 9, 12; – 1938 – № 3, 7, 8, 12. – URL:https://www.4italka.ru/nauka_obrazovanie/literaturovedenie/287493/fulltext.htm (дата обращения: 04.10.2022)

32. Сегень А. Исторический роман или роман на исторический сюжет?» // Образовательный портал «Слово». – URL: <https://www.portal-slovo.ru/history/35682.php> (дата обращения 17.08.2019).

33. Юрина В. И. «Жанрообразующие признаки исторического романа» // *Молодой ученый*. — 2020. — № 17 (307). — С. 447-449.

34. Düzgün T. H. *Texts and territories historicized fiction and fictionalised history in medieval England and beyond*. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – 186 p.

35. Варешин Н. В. Роман Г. Свифта "земля воды" и его герой-рассказчик в российском литературоведении // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – 2019. – Т. 12. – № 11. – С. 119–124.

36. Биктимиров В. Э. Историоцентричный роман: к постановке проблемы // *Новый филологический вестник*. – 2021. – №1 (56). – С. 54–65.

37. Кременцов Л. П. *Русская литература в XX В.: обретения и утраты: учеб. Пособие*. – М.: Флинта: Наука, 2007. - 224 с.

38. Малкина В. Я. *Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра*. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 140 с.

39. Бреева Т. Н. *Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. – Екатеринбург :Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 2011. – 36 с.*

40. Шынкярэнка В. К. *Паэтыка гістарычнага жанру : на матэрыяле сучаснай беларускай прозы : аўтарэф. дыс. ... д-ра філал. навук : 10.01.01. – Мінск, 2005. – 39 с.*

41. Шынкярэнка В. К. *Аб некаторых асаблівасцях паэтыкі гістарычнага жанру ў беларускай і рускай літаратурах // Беларусіка. Кніга 6. Беларусь паміж Усходам і Захадам: праблемы міжнароднага, міжрэлігійнага і міжкультурнага ўзаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу Ч.2. – Мінск: ННАЦ імя Ф.Скарыны, 1997. – С. 319 – 324.*

42. Гопман В. В "обойме" или вне ее? Беседа с И. В. Можейко [Кир Булычев]. – URL: <https://fantlab.ru/article126> (дата обращения: 09.10.2022).

43. Баранов В. Век минувший и век нынешний // Вопросы литературы. – 1981. – №7. URL: <https://voplit.ru/article/vek-minuvshij-i-vek-nyneshnij/> (дата обращения: 09.10.2022)

44. Оскоцкий, В.Д. Роман и история : традиции и новаторство советского исторического романа. – М. : Худож. лит., 1980. – 384 с.

45. Guide: Defining the historical fiction genre // Historical Novel Society. – URL: <https://historicalnovelsociety.org/defining-the-genre-2/> (дата обращения: 29.08.2022).

46. Dalley H. The Postcolonial Historical Novel: Realism, Allegory, and the Representation of Contested Pasts. – Australian National University, 2013 - 648 p.

47. Rushdie S. Conversations with Salman Rushdie. – Univ. Press of Mississippi, 2000 - Biography & Autobiography – 238 pages,

48. Eagleton. T. Literary Theory: An Introduction. – U of Minnesota Press, 2008. – 234 p.

49. Hegerfeldt A. C. Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain. – Rodopi, 2005. – 383 p.

50. Killeen J. Irish Gothic: A Theoretical Introduction // The Irish Journal of Gothic and Horror Studies. – Oct. 2006. – № 1. – P. 12-26.

51. Killeen J. Irish Gothic Revisited // The Irish Journal of Gothic and Horror Studies. – 2006. – № 4. – P. 30-51.

52. Sirr L. Realism and the Irish Victorian Novel. – Technological University Dublin, Katholiek Universiteit Leuven. – 2009. – 72 p.

53. O'Connor J. Shadowplay. – Random House, 2019. – 310 p.

54. Newman J.H. The idea of a university. – University of Notre Dame Press, 1982. – 328 p,

55. Atwood M. 'Aliens have taken the place of Angels'. – URL: <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood> (дата обращения 16.05.2022).

56. Thompson C. Why Sci-Fi Is the Last Bastion of Philosophical Writing // Wired.com. Condé Nast Digital Ltd. – URL: <https://www.wired.com/2008/01/st-thompson-26/> (дата обращения 16.05.2022).

57. McHale B. Postmodernist Fiction / B. McHale. – Routledge, 1987. – 264 p.

58. Jameson F. Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions. – London: Verso, 2007. – 431 p.

59. Wesseling E. Writing history as a Prophet: Post-modernist innovations of the historical novel. – John Benjamins, 1991. – 218 p.

60. Лобин А. М. Концепции истории и формы их художественной репрезентации в русской литературе начала XXI века: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук: специальность 10.01.01 Русская литература. – Саратов, 2019. – 49 с.

61. Грышчук Н. Шэсьць кніг і адна праблема. – URL: <http://journalby.com/news/gedroyc-2019-shesc-knig-i-adna-prablema-1323> (дата обращения 06.11.2022).

62. Shaw H. E. An Approach to the Historical Novel // The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors. – Cornell University Press, Ithaca; London, 1983. – P. 19–50.

63. Adamson L. G. World historical fiction: An annotated guide to novels for adults and Young Adults. Oryx Press. 1999. – 719 p.

64. The most popular historical fiction of 2022 (so far) // Goodreads news & interviews. – URL: https://www.goodreads.com/blog/show/2368?rto=x_gr_e_nl_general&utm_medium=email&utm_source=newsletter&utm_campaign=July062022&utm_content=Hit.Historical.Fiction&ref_=pe_3097180_650021310 (дата обращения: 29.08.2022).

65. Nield, J. The Historical Novel: Types and Definitions // Library Review. – 1929. – Vol. 2, No. 4. – P. 209-213.

66. Manshel A. Writing Backwards: American Fiction and the Historical Turn. – Stanford University, 2019. – 209 p.

67. Сафронова Е. «Пустая полка» исторического романа // Литературная Россия. – URL: <https://litrossia.ru/item/7311-oldarchive/> (дата обращения: 29.08.2022).

68. Hutcheon L. Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History // Intertextuality and Contemporary American Fiction / Ed. O'Donnell, P., and Robert C. D. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. – P. 3-32.

69. Hutcheon L. A. Poetics of postmodernism: History, theory, fiction. – New York: Routledge, 1988. – 268 p.

70. Scanlan M. Traces of Another Time: History and Politics in Postwar British Fiction. – 2016. – 226 p.

71. Waugh P. Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious. – 1984. – 186 p.

72. Rousselot E. Historical Fiction // The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction / John Clement Ball. – P. 174-178.

73. Mack B. *Historiographic Metafiction in North America : A Comparative Approach*. – Konstanz, 2019. – 224 p.

74. Nünning A. *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans // Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. – Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier, 1995. – 564 p.

75. Kohlke M. L. *Into History through the Back Door. The ‘Past Historic’ in Nights and the Circus and Affinity” // Women: a Cultural Review*. – 2004. – vol. 15, no. 2. – P. 153-166.

76. Eve M. P. *Literature Against Criticism: University English and Contemporary Fiction in Conflict*. – Cambridge, Open Book Publishers, 2016. – 240 p.

77. Starkey D. *When history becomes propaganda*. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TvwPybHC5xw> (дата обращения 14.05.2022).

78. Bongie Ch. *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*. – Stanford University Press, 1991– 262 p.

79. CFP: Call for papers: *Exploring Contemporary Historical Fiction*. – URL: <https://call-for-papers.sas.upenn.edu/cfp/2018/07/04/special-issue-exploring-contemporary-historical-fiction> (дата обращения 08.06.2022).

80. Mitchell K. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction*. – Palgrave, 2010. – 222 p.

81. Kucala B. *Reanimating the English historical novel in the twenty-first century – the case of David Mitchell's the Thousand Autumns of Jacob de Zoet // Studia Anglica Posnaniensia*. – 2018. – no. 53. – P 203–222.

82. Bayer G. *Cannibalising the Other: David Mitchell's The Thousand Autumns of Jacob de Zoet and the Incorporation of ‘Exotic’ Pasts // Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction / Roussetot E. (eds)*. – Palgrave Macmillan, London. 2014. – P. 103–119.

83. Said E. *Orientalism*. – Vintage books, 1978. – 368 p.

84. Ganteau J-M. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. – Routledge, 2015. – 190 p.

85. Shiller D. *The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel // Studies in the Novel*. – 1997. – no. 29.4. – P. 538–60.

86. Langdon J. *Magical Realism and Experiences of Extremity // Current Narratives*. – 2011. – no. 3. – P. 14- 24.

87. Boccardi M. *The contemporary British Historical Novel: Representation, Nation, empire*. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. – 193 p.

88. Баканов А. Г. Современный зарубежный исторический роман. – Киев: Выща школа, 1989. – 184 с.

89. Лихина Н. Е. Утопический аспект романа В. Шарова «Будьте как дети» // Вестник Российского гос. ун-та им. И. Канта. – 2009. – Вып. 8. – С. 87-90.

90. Каспэ И. М. Не вря, не ржа, не спася // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 93. – С. 295-301.

91. Шаўлякова-Барзенка, І. Рэцэнзія на раман "Забіць нягодніка, альбо Гульня ў альбарутэнію". – URL: <https://inlnk.ru/YAMmg8> (дата обращения 06.11.2022).

92. Шаров В. «Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком»: Беседу ведет Н. Игрунова // Дружба народов. 2004. № 8. С. 191–198.

93. Ащеулова И. В. Проза В. Шарова в контексте постмодернистского псевдоисторического дискурса / И. В. Ащеулова // Дергачевские чтения - 2011. – Т. 2. – С. 42-49.

94. Скоропанова И. С. Деконструкция исторического нарратива в романе В. Шарова «До и во время» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 7: Версии истории в русской литературе XX века / ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск, 2005. – С. 177– 190.

95. Hurst I. The Historical Novel. – URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0098.xml?rskey=bUTx16&result=63> (дата обращения 06.11.2011).

96. Alter A. For Kazuo Ishiguro, 'The buried giant' is a departure. – URL: https://www.nytimes.com/2015/02/20/books/for-kazuo-ishiguro-the-buried-giant-is-a-departure.html?_r=0 (дата обращения: 30.08.2022).

97. Horowitz M. Patrick O'Brian's Ship Comes In // New York Times. – May 16, 1993. – URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/10/18/specials/obrian-comesin.html> (дата обращения 01.05.2022).

98. Papineau D. Fiction: Waves of feeling. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/fiction-waves-of-feeling-1568163.html> (дата обращения: 16.10.2022).

99. Ringle K. The Aubrey-Maturin Books as Literature // The Gunroom of HMSSurprise.org. – URL: <http://www.hmssurprise.org/aubrey-maturin-books-literature> (дата обращения 05.10.2020).

100. Kerney K. The impossible task of writing historical fiction. – URL: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip->

sheet/article/69756-the-impossible-task-of-writing-historical-fiction.html
(дата обращения: 08.09.2022).

101. O'Donnell J. Why historical fiction will never go away. – URL: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/columns-and-blogs/soapbox/article/71440-why-historical-fiction-will-never-go-away.html> (дата обращения: 06.11.2022).

102. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М., 1989. – С. 427-468.

103. Finney B. P. Ackroyd, postmodernist play and Chatterton // Twentieth Century Literature. – 1992. – Vol. 38, No. 2. – P. 240-261.

104. Nixon Ch. R. The work of David Foster Wallace and post-postmodernism. PhD thesis. – University of Leeds, 2013. – 361 p.

105. Lewis B. My Words Echo Thus: Possessing the past in Peter Ackroyd. – Columbia: U of South Carolina, 2007. – P. 220.

106. Ebdon M. Remembering Identity after Postmodernity. University of Wales, 2003. – 306 p.

107. Becker S. Postmodernism's Happy Ending: Possession' // Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain / ed. by Beate Neumeier. – Rodopi, 2001. – 418 p.

108. Бабкоў І.М. Адам Клакоцкі і ягоныя цені. Раман у дзесяці гісторыях. 2-е выд. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2001. – 136 с.

109. Татаринов А. В. Постмодернизма больше нет. – URL: <http://litsota.ru/aleksej-tatarinov-postmodernizma-bolshe-net/> (дата обращения: 20.06.2018)

110. McGann J. Walter Scott's romantic postmodernity // Scotland and the Borders of Romanticism / Leith Davis, Ian Duncan, & Janet Sorensen (eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 113–29.

111. Massie A. The Ragged Lion. – Publisher. Hutchinson Ltd., 1994. – 288 p.

112. Craig C. Devolving the Scottish Novel // A Concise Companion to Contemporary British Fiction / Ed. J. E. English. – Wiley-Blackwell, 2005. – 296 p.

113. Danyte, M. National Past/Personal Past. Recent examples of the Historical Novel by Umberto Eco and Antanas Sileika // Literatura. – 2007. –vol. 49, no. 5. – P. 34-41.

114. Reiter G. Haunting theology: How the gothic mode can speak to Christians. – URL: <https://christandpopculture.com/haunting-theology-gothic-mode-can-speak-christians/> (дата обращения: 30.08.2022)

115. Romm J.S. Herodotus. New Haven: Yale University Press, 1998. – 233 p.

116. Hudson W. M. The Discovery of Irish Literature: the distinction between history and fiction // *The University of Texas Studies in English*. – 1951. – vol. 30. – P. 107–15.

117. Fain H. History as science // *History and Theory*, Wesleyan University, Wiley. – 1970. – no. 9 (2). – 154 - 173.

118. Hawthorne N. Preface. *The House of the Seven Gables*. – 1851. – URL: <https://etc.usf.edu/lit2go/104/the-house-of-the-seven-gables/1745/preface/> (дата обращения 05.10.2022).

119. Reynolds L. J. Hawthorne and the Historical Romance // *The Oxford History of the Novel in English: Volume 5: The American Novel to 1870* /ed. J. Gerald Kennedy (ed.), Leland S. Person (ed.). – P. 278–293.

120. Chase R. *The American Novel and Its Tradition*. – Garden City, N.Y.: Doubleday, 1957. – 288 p.

121. Charles R. 2010. Review of *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, a novel by David Mitchell // *The Washington Post*. – 30 June. – URL: <https://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2010/06/29/AR2010062904512.html> (дата обращения 24.04.2017).

122. Eggers D. 2010. Empire of desire. Review of *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* // *The New York Times*. – 1 July. URL:<https://www.nytimes.com/2010/07/04/books/review/Eggerst.html> (дата обращения 24.04.2017).

123. O'Donnell P. 2015. A temporary future. *The fiction of David Mitchell*. – New York, NY & London: Bloomsbury. – 216 p.

124. Beville M. Getting past the 'post-': history and time in the fiction of David Mitchell, [sic] // *Književnost i Kultura*. – 2016. – no. 1(6). – URL:<https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=353> (дата обращения 20.12.2017).

125. King D. *The World of Patrick O'Brian: A Sea of Words, A Life Revealed, Harbors and High Seas, and Every Man Will Do His Duty*. – Open Road Media, 2016. – 1725 p.

126. Brooker J. Reanimating historical fiction // *The Cambridge companion to British fiction since 1945* / In David James (ed.). – Cambridge: Cambridge University Press. 2015. – P. 160–176.

127. Carroll S. J. Putting the 'Neo' Back into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction. – 2010. – P. 172-205.

128. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во внеэтическом смысле: Пер. с нем. / Ф. Ницше. – Минск: Харвест, 2003. — 384 с.

129. Osborne P. Walter Benjamin: Philosophy. – T. & Francis, 2005. – 483 p.

130. Anderson P. From Progress to Catastrophe // London Review of Books. – Vol. 33. – 2011. – №. 15. – P. 24-28.

131. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967. – С. 406–432.

132. Ліцьвін А. Прастрэлены талер. Уступ да першай кнігі – URL: http://usp.by/2018_bookshelf/tailer_3.html (дата обращения 13.05.2022).

133. David S. Tall tales from history: Are historians best placed to write // Independent. – 2011. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/tall-tales-from-history-are-historians-best-placed-to-write-historical-fiction-2050891.html> (дата обращения 12.04.2022).

134. Tod, M. K. A Writer of History Blog. – URL: <https://awriterofhistory.com/reader-surveys/> (дата обращения 03.10.2016).

135. Miller J. Why Is China Still So Obsessed with Downton Abbey, Even After That Lackluster Last Season? // Vanity Fair. – June 18, 2014. – URL: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/06/downton-abbey-china> (дата обращения 03.10.2016).

136. Lawless A. James Meek interview // Three Monkeys Online Magazine. – 2015. – URL: <https://www.threemonkeysonline.com/the-peoples-act-of-love-author-james-meek-in-interview> (дата обращения 17.06.2022)

137. Kracauer S. History: The Last Things before the Last. – New York: Oxford University Press, 1969. – 290 p.

138. Кіркевіч А. "Беларускі палкоўнік" – пратэстанцкае фэнтэзі пра "Крываваы патоп" XVII ст.. – URL: <https://budzma.by/news/byelaruski-palkownik-pratestanckaye-fentezi-pra-kryvavy-patop-xvii-st.html> (дата обращения 03.10.2016).

139. Cahalan J. The Irish novel: a critical history. – Boston: Twayne Publishers, 1988. – 365 p.

140. Малько М. Размова пра кнігу Васіля Якавенкі “Пакутны век” // Бліцкрыт. – №49. – URL: <http://dziejaslou.by/old/www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/blic4902ec.html?OpenDocument> (дата обращения 14.09.2022).

141. Севярынец Г. Книга «Гасцініца "Бельгія»». – URL: <https://www.livelib.ru/book/1002969937-gastsinitsa-belgiya-ganna-sevyarynets> (дата обращения: 08.09.2022).

142. Kelly S. Why historical fiction needs daring and anachronism. URL: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/jun/22/historical-fiction-needs-daring-anachronism> (дата обращения 29.05.2022).

143. Lynch P. There's no such thing as historical fiction // Literary Hub. –2019, April 10. – URL: <https://lithub.com/theres-no-such-thing-as-historical-fiction/> (дата обращения 16.09.2022).

144. Скотт В. Уэверли, или Шестьдесят лет назад // Собрание сочинений в 8 Т. Т. 1. – Правда, 1990. – 573 с

145. Coker C. Men at war what fiction tells us about conflict, from the Iliad to Catch-22. – London: Hurst, 2014. – 256 с.

146. O'Brian P. Master and commander. –W.W. Norton, 1990. – 459 p.

147. O'Brian P. Post Captain. – W.W. Norton, 1972. – 496 p.

148. O'Brian P. H.M.S. Surprise. – HarperCollins Publishers Limited, 2007. – 361 p.

149. O'Brian P. Desolation Island. – W.W. Norton, 2011. – 352 p.

150. Now we shall be entirely free by Andrew Miller. – URL: <https://www.goodreads.com/book/show/37805364-now-we-shall-be-entirely-free> (дата обращения: 08.09.2022).

151. Unsworth B. The Ruby in her navel. – Nan A. Talese, 2009. – 416 p.

152. Sinowitz M.L. Patrick O'Brian's bodies at sea: sex, drugs and the physical form in the Aubrey-Maturin novels. – Jefferson (N.C.): McFarland, 2014. – 209 p.

153. Арлоў У. А. Міласць князя Гераніма: Аповесці, апавяданні. – Мн. : Юнацтва, 1993. – 272 с.

154. Mantel H. The mirror & the light. – New York: Henry Holt, 2020. – 784 p.

155. Дайнека Л. Чалавек з брыльянтавым сэрцам: фантастычны раман: [для старэйшага школьнага ўзросту]. – Мінск : Юнацтва, 1994. – 238 с.

156. Kosco I. The Real McCoy: Patrick O'Brian's Aubrey-Maturin Novels // Fellowship & Fairydust. – URL: <https://fellowshipandfairydust.com/2014/11/20/the-real-mcco/> (дата обращения 05.10.2020).

157. Bottum J. The Passion of (and for) Patrick O'Brian. – URL: <https://www.washingtonexaminer.com/weekly-standard/the-passion-of-and-for-patrick-obrian> (дата обращения 05.10.2020).

158. Солдаткина Я. В. Современная русская историческая проза в контексте литературного процесса 2000—2010-х годов // Вестник

РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2017. – Vol. 22, No 1. – С. 47–54.

159. Маркарян О.Э. «Лестница Якова». Роман о прошлом // Rara Avis Открытая критика. – URL: http://rara-rara.ru/menu-texts/lestnica_yakova_roman_o_proshlom (дата обращения 12.10.2022)

160. Лютых А. Битва под Острой Брамой. – Минск : Галіяфы, 2018. – 620 с.

161. Harvey S. The Western Wind. – Waterville, ME: Thorndike Press, 2019. – 294 p.

162. Sutterfield R. Writing the land and its story: An interview with Paul Kingsnorth, part 2. – URL: <https://imagejournal.org/2018/06/05/writing-the-land-and-its-story-an-interview-with-paul-kingsnorth-part-2/> (дата обращения: 03.09.2022).

163. Tóth R. The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction // Eger Journal of English Studies X. – 2010. – URL: anglistika.ektf.hu/new/content/tudomany/ejes/.../Toth_R_2010.pdf (дата обращения 05.09.2014).

164. Рублеўская Л. Золата забытых магіл. Паралельны раман // Сэрца мармуровага анёла: аповесці, раман. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2012.

165. Рублеўская Л. Золата забытых магілаў / Л. Рублеўская. URL: <http://dziejaslou.by/old/www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/rub902ec.html> (дата обращения 03.06.2022).

166. Рублеўская Л. Сэрца мармуровага анёла: аповесці, апавяданні. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2003. – 258 с.

167. Рублеўская, Л. Пярсцёнак апошняга імператара // Сэрца мармуровага анёла: аповесці, раман. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2012. – С. 35-94.

168. Рублеўская Л. Сутарэнні Ромула : раманы. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 520 с.

169. Wyatt A.S. Possession. – New York: Vintage Books, 2004. – 555 p.

170. Рублеўская Л. Скокі смерці // Ночы на Плябанскіх млынах : раман, аповесць, апавяданні.— Мінск : Маст. літ., 2013.— С. 63-213.

171. Наварыч А. Літоўскі воўк: гістарычны раман. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2005. - 283 с.

172. Mantel, H. Wolf Hall: a Novel. – Henry Holt and Co., 2010. – 532 p.

173. Байетт А. Обладать. / Перевод на русский В. Ланчиков, Д. Псурцев. – М. : Гелеос, 2004. - 656 с.

174. Mantel H. Bring Up the Bodies. – Henry Holt and Company, 2012. – 432 p.

175. Рублеўская Л. Авантуры Пранціша Вырвіча, Шкаляра і Шпега: Раман Прыгодніцкі і Фантасмагарычны. – Рэдакцыя Газеты "Звязда", 2012. – 269 с.

176. Балахонаў С. Сьмерць лютністы // Імя грушы : раман, апавяданьні / С. Балахонаў. – Мн.: Логвінаў, 2005. – С. 212 – 224.

177. Шталенкова К. Губернскі дэтэктыў. Справа аб крываваых дукатах / К. Шталенкова. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 216 с.

178. Камінская З. Русалкі клічуць: аповесць / З. Камінская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 107 с.

179. O'Grady M. Why Are We Living in a Golden Age of Historical Fiction? // The New York Times. – URL: <https://www.nytimes.com/2019/05/07/t-magazine/historical-fiction-books.html> (дата доступу 07.09.2022).

180. Шталенкова, К. Адваротны бок люстра / К. Шталенкова. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2016. – 382 с.

181. Дварэцкая, А. “Пункт адліку” у Школе маладога пісьменніка. – URL: https://lit-bel.org/news/Punkt-adlku--Shkole-maladoga-psymennka-FOTAGALEReYa-8210/?sphrase_id=241448 (дата абрацэння 19.10.2019).

182. Длатоўская А. Ген зямлі: аповесць. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 131 с.

183. Балахонаў С. Імя грушы: раман, апавяданьні. – Мн.: Логвінаў, 2005. – 226 с.

184. Valby K. Why Have Novels About Royalty Stormed the Y.A. Best-Seller Lists?. – URL: <https://www.nytimes.com/2019/07/19/books/review/ya-novels-royalty-best-sellers.html> (дата абрацэння 28.10.2019).

185. Студэнтка ЭГУ замахнула на гістарычную трылэгію // Generation. Штодзённік пакалення Y. – URL: <http://generation.by/news5258.html> (дата абрацэння 02.11.2019).

186. Людміла Рублеўская «Дагератып» // Livelib – сайт о книгах. URL: <https://www.livelib.ru/review/1051909-dageratyp-lyudmila-rubleskaaya> (дата абрацэння 12.11.2019).

187. Камінская З. Гульня словаў // Дзеяслоў : літаратурна-мастацкі часопіс. — 2016. — № 4 (83). — С. 94 –104.

188. Карона Вітаўта Вялікага: Раманы, аповесці, апавяданні / Уклад.: У.Сіўчыкаў, А.Сіўчыкава. – Мн. : Маст. літ., 2004. – 509 с.

189. Барысеева, А. Феномен «рэальнага вымыслу» ў раманах Э.-Э. Шміта «Евангелле паводле Пілата» і Л. Рублеўскай «Сутарэнні

Ромула» // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі : матэрыялы XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 24–26 кастр. 2013 г. У 2 ч. Ч. 2 / пад рэд. Т. П. Казакавай. – Мінск : РІВШ, 2013. – С.146-150.

190. Рублеўская Л. Ночы на Плябанскіх млынах: раман, апавесць, апавяданні. – Мінск : Маст. літ., 2013. – С. 63-213.

191. Книга "Ночы на Плябанскіх Млынах (сборник)" Лучшие рецензии. – URL: <https://www.livelib.ru/book/1000651585-nochy-na-plyabanskih-mlynah-sbornik-lyudmila-rubleskaya> (дата обращения: 06.11.2022).

192. Рублевская Л. Бейкер–стрыт знаходзіцца ў Мінску. Як змяніўся дэтэктыўны жанр у беларускай літаратуры? // Новости Беларуси. – URL: <https://www.sb.by/articles/beyker-stryt-znakhodzitstva-minsku.html> (дата обращения 13.06.2020).

193. Статкевіч Н. Папялішча : раман // Маладосць: штомесячны літаратурна-мастацкі і грамадска-палітычны ілюстраваны часопіс. – 2011.– № 7.– С.20-56.

194. Клімковіч М. Сцэнар смерці: Дэтэкт. апавесць // Карона Вітаўта Вялікага: Романы, апавесці, апавяданні / Уклад.: У.Сіўчыкаў, А.Сіўчыкава. - Мн. : Маст. літ., 2004. – С. 57-102.

195. Балахонаў С. Ня руш майго страху // Імя грушы : раман, апавяданні / С. Балахонаў. – Мн.: Логвінаў, 2005. – С. 190 – 211.

196. Лаўрэатка прэміі "Дэбют" расказала пра хейтэраў, мову і рэкламу літаратуры // Будзьма беларусамі! – URL: <https://budzma.by/news/lawreatka-premii-debyut-raskazala-pra-khyeyteraw-movu-i-reklamu-litaratury.html> (дата обращения 13.06.2020).

197. Длатоўская А. Я люблю “лёгкую” літаратуру. – URL: https://lit-bel.org/news/Alna-Dlatoskaya-Ya-lyublyu-liogkuyu-litaraturu-8167/?sphrase_id=241448 (дата обращения 19.10.2019).

198. Аўтар фэнтэзі“Князь-ваўкалак” Максім Кутузаў – пра ваўкалакаў, снукер і беларускую літаратуру. – URL: <https://budzma.by/news/awtar-fenteziknyaz-vawkalak-maksim-kutuzaw-pra-vawkalakaw-snukyer-i-byelaruskuyu-litaraturu.html> (дата обращения 15.10.2019).

199. Cooper K., Short E. The Female Figure in Contemporary Historical Fiction, – Palgrave Macmillan, 2012. – 256 p.

200. Wallace D. The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000. – Palgrave Macmillan, 2008. – 284 p.

201. Smith A. The Female Gothic Then and Now. – University of Glamorgan. – URL: www4.ncsu.edu/~leila/documents/TheFemaleGothic-ThenNow.pdf (дата обращения 05.09.2014).

202. Курчанкова К. Рэцэнзія на кнігу: Алесь Аркуш “Сядзіба”. – URL: <https://www.livelib.ru/review/958199-syadziba-ales-arkush> (дата обращения 12.02.2019).

203. Eyre H. Viper wine. – London: Vintage Books, 2015. – 432 p.

204. Аркуш А. Сядзіба : раман. — Полацк : Выдавецкая ініцыятыва “Полацкае ляда”, 2017. – 140 с.

205. Аркуш А. Захоп Беларусі марсіянамі: раман. – Полацк : Выдавецкая ініцыятыва "Полацкае ляда", 2016. - 137 с

206. Аркуш А. Спадчына : раман. — Полацк : “Полацкае ляда”, 2018. – 148 с

207. Grace J. Harvest. – Nan A. Talese, 2013. – 208 p.

208. Аркуш А. Мясцовы час: раман. - Выдавецкая ініцыятыва "Полацкае ляда", 2014.- 145 с.

209. Аркуш А. Палімпсэст: Раман. – Мінск: Галіяфы, 2012. –164 с.

210. Дэдэрка С. Алесь Аркуш свой пяты раман прысвяціў Спадчыне. – URL: <https://budzma.by/news/alyes-arkush-svoy-pyaty-raman-prysvuyaciw-spadchynye.html> (дата обращения 07.02.2020).

211. Шыдлоўскі С. А. Кніга з Полацка : да традыцыі полацкай метагістарычнай прозы // Маладосць. – 2017. – № 5. – С. 141–144.

212. Moore A. Jerusalem. – Liveright Publishing Corporation, 2016. – 1266 p.

213. Маляўка М. Адшукаць Мову // Newbellit – URL: <https://newbellit.wordpress.com/2016/04/26/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%8B%D1%8F-%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D1%8F%D1%9E%D0%BA%D0%B0-3/> (дата обращения 30.05.2022).

214. Токарева Г.А. Романтизм и романтический тип сознания. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/tokareva-romantizm-i-romanticheskij.htm> (дата обращения 01.08.2021).

215. Abrams M. H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. – New York : Oxford University Press, 1953. – 406 p.

216. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. – М.: Наука, 1978. – 207с.

217. Блок А. А. О романтизме // СС в 6 т. - М.: Правда, 1971. – Т. 5. – С. 473 - 483.

218. Mendelsohn D. Hubris and delusion at the end of Hilary Mantel's Tudor Trilogy // The New Yorker. – URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/03/16/hubris-and-delusion-at-the-end-of-hilary-mantels-tudor-trilogy> (дата обращения 01.08.2021).

219. Miller A. Pure. — Sceptre, 2012. — 346 p.
220. Stevenson J. Observer review: The People's act of love by James Meek // The Guardian. — URL: <https://www.theguardian.com/books/2005/jul/03/fiction.features3> (дата обращения 01.08.2021).
221. Іпатава В. Альгердава дзіда: Раманы. — Мн. : ГА "Беллітфонд", 2002. — 607 с.
222. Коўтун В. Крыж міласэрнасці: Раман. — Мн.: Маст. літ., 1996. — 493 с.
223. Hobson C. Vanishing futurist. — Faber & Faber, 2016. — 320 p.
224. O'Brian P. Master and Commander. — W. W. Norton & Company, 1990. — 464 p.
225. Pears T. The Redeemed. — Bloomsbury Publishing, 2019. — 400 p.
226. Дайнека Л. Назаві сына Канстанцінам: раман. — Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. — 446 с.
227. Арлоў, У. Танцы над горадам // Дзеяслоў : літаратурна-мастацкі часопіс / заснавальнік ГА "Літаратурна-мастацкі фонд "Нёман". — 2015. — №6 (79). — С. 15-44.
228. Гніламёдаў У. Вяртанне: раман. — Мінск : Мастацкая літаратура, 2008. — 427 с.
229. Федарэнка А. Вёска: аповесці, апавяданні. — Мінск : Беларусь, 2013. — 349 с.
230. Наварыч А. Памалуся Перуну, пакланюся Вялесу... // RuLit. — URL: <https://www.rulit.me/books/pamalyusya-perunu-paklanyusya-vyalesu-read-301034-1.html> (дата обращения 01.08.2021).
231. Сіліч Л. Воўч. Скрозь смугу няўмольнага часу : гісторыка-прыгодніцкі раман. — Мінск : ІП А.М. Янушкевіч, 2017. — 484 с.
232. Scott W. Waverley Novels, vol. I. / W. Scott. — New York: P.F. Collier. — 844 p.
233. Пятрэнка Ю. Харунжы. Verbera ventorum : раман. — Мінск : Кнігазбор, 2020. — 228 с.
234. Farrell, J. G. Troubles // The Empire Trilogy. — NYRB Classics, 2010. — 1430 p.
235. Бароўскі, А. Воляй абраны : раман. — Мінск : Кнігазбор, 2015. — 352 с.
236. Федарэнка А. Нічые. — Мінск : Маст. літ., 2009. — 430 с.
237. Адамчык, М. Забойства на каляды: аповесць, апавяданні. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. — 126 с.
238. Грышчук Н. «Жыцьцё і сьмерць і больш нічога». Філязофія Леаніда Дайнекі. — URL: <https://budzma.by/news/filyazofiya-dayneki.html> (дата обращения 28.11.2019).

239. Геродот. История в девяти книгах / Пер. и примеч. Г.А. Стратановского ; Под общ. ред. С.Л. Утченко. – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. – 600 с.

240. Дайнека Л. След ваўкалака: Раман: Для ст. шк. узросту. – Мн. : Юнацтва, 2001. – 346 с.

241. Дайнека Л. Жалезныя жалуды: раман: [для сярэдняга і старэйшага школьнага ўзросту]. – Мінск : Юнацтва, 1993. – 300 с.

242. Nagy G. The Ancient Greek Hero in 24 Hours. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013. – URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_NagyG.The_Ancient_Greek_Hero_in_24Hours. 2013 (дата обращения 01.12.2019).

243. Дайнека Л. Меч князя Вячкі: Раман: Для ст. шк. узросту. – Мн. : Юнацтва, 2000. – 332 с.

244. Crace J. Quarantine. – Picador, 1999. – 256 p.

245. Stevanovic L. Human or superhuman: The concept of hero in ancient Greek religion and/in politics // Glasnik Etnografskog instituta. – 2008. – № 2 (56). – С. 7–23.

246. Коней Я. Дзе жывуць палеманісты // Польша — 2011. — № 1. — С. 189—191.

247. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. – 624 с.

248. iSimmons J. R. Did Willoughby Join the Navy? Patrick O'Brian's Thirty-Year Homage to Jane Austen // Persuasions. – 2004. – No. 26. – P. 170-175.

249. O'Neill R. Patrick O'Brian's Navy: The Illustrated Companion to Jack Aubrey's World. – Philadelphia : Running Press, 2003. — 160 p.

250. McGregor T. The Making of 'Master and Commander: The Far Side of the. – Norton, 2003 –167 p.

251. Austen J. Letters Anna Austen Lefroy, 1814-1816. – URL: www.pemberley.com/janeinfo/brablt16.html/ (дата обращения 20.02.2016).

252. Hitchens C. How Master and Commander gets Patrick O'Brian wrong. – URL: http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2003/11/empire_falls.html (дата обращения 20.11.2017).

253. Page N. The Language of Jane Austen. – Oxford : Blackwell, 1972. – 208 p.

254. Becker S. Patrick O'Brian, The Art of Fiction // The Paris Review [Electronic resource]. – 1995. – No. 142. – URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/1628/patrick-obrian-the-art-of-fiction-no-142-patrick-obrian> (дата обращения 28.11.2017).

255. Эко У. Имя розы. – М.: Кн. палата, 1989. – 486 с.
256. Mazumdar Sh. Insurgent Sepoys: Europe Views the Revolt of 1857. – London: Routledge, 2011. – 305 p.
257. Балахонаў С. Пятля зацятасці. – URL: <http://balachonau.puls.by/piatla-zaciatasci-tekst.html>. (дата обращения 25.04.2015).
258. Дорская А. Зямля пад крыламі Балахонава // Belarusian Internet Library Kamunikat.org. – URL: <http://kamunikat.org/naviny.html?artid=1020&lang=EN> (дата обращения 12.09.2013)
259. Балахонаў С. Зямля пад крыламі Фэнікса. // Тэзэй беларускага постмадэрнізму. – 2003 – 2004. – URL: <http://balachonau.puls.by/feniks.html> (дата обращения 24.08.2015).
260. Балахонаў С. Паляваньне на пачварнага парсюка // Тэзэй беларускага постмадэрнізму. 2001. – URL: <http://balachonau.puls.by/parsiuk.html> (дата обращения 25.04.2015)
261. Bradbury R. Fahrenheit 451: A Novel. – Simon & Schuster, 2011. – 194 p.
262. Длатоўская А. Сонца Боны Сфорца // Newbellit. – 2016. – URL: <https://newbellit.wordpress.com/2016/06/02/аліна-длатоўская-сонца-боны-сфорца>. (дата обращения 19.10.2019).
263. Kingsnorth P. Real England: The Battle Against the Bland. – Portobello, 2009. – 238 p.
264. Pittock M. The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present. – London: Routledge, 1991. – 198 p.
265. Farred G. Wankerdom: Trainspotting as a Rejection of the Postcolonial? // The South Atlantic Quaterly. – 2004. – no. 103/1, – P. 215–226.
266. Freeman A. Ghosts in Sunny Leith: Irvine Welsh's Trainspotting // Studies in Scottish Fiction: 1945 to the Present / ed. Hagemann, S. – Frankfurt.: Peter Lang, 1996. – P. 251–262.
267. Мартысевіч М. Сарматыя. – Мінск: А. М. Янушкевіч, 2018. – 38 с.
268. Іпатава В. Прадыслава: Аповесць. - Мн. : Сталія, 2003. – 80 с.
269. Geijer E. G. Svenska folkets historia. del. 1-3. – P.A. Norstedt och söner, 1873 – del. 1 – 538 p.
270. Тарасаў К. Тры Жыцці Княгіні Рагнеды. – URL: knihi.com/Kastus_Tarasau/Try_zyssi_kniahini_Rahniedy.html. (дата обращения 16.09.2022).

271. Тарасаў К. Апошняя Каханне Князя Міндоўга. – URL: knihi.com/Kastus_Tarasau/Aposniaje_kachannie_kniazia_Mindouha.html (дата обращения 10.04.2018).

272. Mance H. Novelist Hilary Mantel on Truth and Thomas Cromwell // Financial Times. – 2 June 2017. – URL: www.ft.com/content/39aba2b4-4464-11e7-8d27-59b4dd6296b8 (дата обращения 10.04.2018).

273. Wood H. Mantel's Last Cromwell Novel 'Likely to Miss Summer 2018' // The Bookseller. – 4 July 2017. – URL: www.thebookseller.com/news/mantel-cromwell-he-would-have-eaten-alistair-campbell-breakfast-582211 (дата обращения 28.07.2022).

274. Mantel H. A Place of Greater Safety. – HarperCollins UK, 2009. – 880 p.

275. Рублеўская Л. І. Авантуры студыёзуса Вырвіча: раман прыгодніцкі і фантазмагарычны. – Мінск : Звязда, 2014. – 320 с.

276. O'Brian P. The Ionian Mission.. – W.W. Norton & Company, 2011. – 400 p.

277. Рублеўская Л. Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча: раман прыгодніцкі і фантазмагарычны. – Мінск : Звязда, 2014. – 320 с.

278. Федарэнка А. Рэвізія // Нічы; аповесці, раман. – Мінск : Мастацкая Літаратура, 2009. – 428 с.

279. Пашкевіч А. Сімь побѣдиши : раман, эсэ. — Мінск : Кнігазбор, 2012. — 260 с.

280. Mitchell D. The Thousand Autumns of Jacob De Zoet. – Sceptre, 2014. – 479 p.

281. Чаропка В. Храм без Бога. – М : Мастацкая літаратура, 1992. – 262 с.

282. Montaigne M. Essais. – Gallimard, 1950. – 1273 p.

283. Іпатава В. Знак Вялікага Магістра: раман. - Мінск : Кнігазбор, 2009. - 294 с.

284. Бондар Т. Спакуса: раман. - Мінск : Юнацтва, 1989. – 398 с.

285. Greig A. Fair Helen: A Veritable Account of 'Fair Helen of Kirkconnel Lea' Scrieded by Harry Langton. – Quercus, 2015. – 384 p.

286. Рублеўская Л. Дзеці гамункулуса // Карона Вітаўта Вялікага: Раманы, аповесці, апавяданні / Уклад.: У.Сіўчыкаў, А.Сіўчыкава. – Мн. : Маст. літ., 2004. – С. 250 – 274.

287. Іпатава І. За морам Хвалынскім: аповесці і апавяданні. - Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. -349с.

288. Казько В. Час збіраць косці: Евангелле пад Луку // Дзеяслоў. – 2005. – № 1. – С. 14-87.

289. Craig C. The modern Scottish novel: Narrative and the national imagination. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 256 p.

290. Appleyard B. Aspects of Ackroyd // Sunday Times Magazine. – London, 9 April, 1989. – P. 50-54.

291. Shamsie K. God in every stone. – Bloomsbury UK, 2014. – 313 p.

292. Бондар Т. Спакуса: раман. - Мінск : Юнацтва, 1989. – 398 с.

293. Wood J., Menand L. Ishiguro K. Kazuo Ishiguro's folly // The New Yorker – URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/03/23/the-uses-of-oblivion> – Mode of access: 11.05.2022 (дата обращения 27.10.2022)

294. Eng, T. T. The Garden of Evening Mists. – Myrmidon, 2011. – 350 p.

295. Minogue K. The fate of Britain's National Interest. – URL: <https://www.brugesgroup.com/media-centre/papers/8-papers/905-the-fate-of-britain-s-national-interest> (дата обращения 07.06.2022).

296. Бабкоў І. Каралеўства Беларусь. Вытлумачэньні ру[і]наў. – Мн.: Логвінаў, 2005. – 142 с.

297. Казакоў В. Халоп Яснавяльможнага дэмакрата. – Мінск: Кнігазбор 2009. – 264 с.

298. Stroud J. Lockwood & Co: The Hollow Boy. – Random House, 2015. – 448 p.

299. Станкевіч Ю. Ліст у Галактыку «Млечны шлях». Аповесць // Дзеяслоў : літаратурна-мастацкі часопіс. – 2002. – № 1. – С. 96 –137.

300. Mantel H. Why I Became a Historical Novelist // The Guardian. – URL: www.theguardian.com/books/2017/jun/03/hilary-mantel-why-i-became-a-historical-novelist (дата обращения 23.04.2021).

301. Казько В. Зазірнуць у вочы свайму "Я". Аповесць // Дзеяслоў : літаратурна-мастацкі часопіс. – 2007. – №29. – С. 16-43.

302. Михеева Л. Современная белорусская литература: три способа говорить о травме. – URL: <http://budzma.by/news/sovremennaya-byelarusskaya-lityeratura-trisposoba-hovorit-o-travmye.html> (дата доступа 09.03.2022)

303. St. James S. The Broken Girls. – Penguin, Mar 20, 2018. – 336 p.

304. Barker P. et al. Regeneration. – London: Penguin Books, 2008. – 256 p.

305. Ibarra E. A. Ghosting the Nation: La Llorona, Popular Culture, and the Spectral Anxiety of Mexican Identity // The Gothic and the Everyday / Piatti-Farnell, L., Beville, M. (eds). – The Palgrave Gothic Series. Palgrave Macmillan, London, 2014 – P. 131 – 151.

306. Рублеўская Л. Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію // Сутарэнні Ромула : раманы. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 520 с.

307. Atwood, M. The Penelopiad. – Canongate U.S., 2005. – 198 p.

308. Мажылоўскі У. Жоўты туман // Маладосць: штомесячны літаратурна-мастацкі і грамадска-палітычны ілюстраваны часопіс. – 2015.– № 734. – С. 50-73.

309. Robinson M. Gilead. – Picador, 2006. – 247 p.

310. Валодзін М. Пліты крычаць, або Гісторыя пра мінскага Герадота. – URL: <http://bookfest.by/ru/news/1010-mihail-valodzin> (дата обращения 30.05.2022).

311. Mantel H. The Huntington Video. Lecture: Hilary Mantel: "I met a man who wasn't there". – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kEXatV1hqZo> (дата обращения 25.05.2022).

Научное издание

Лиденкова Ольга Александровна

**ИСТОРИЯ И СПОСОБЫ ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ
И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ**

Подписано в печать 21.11.2022. Формат 60x84 1/16.

Бумага офсетная. Ризография.

Усл. печ. л. 11,63. Уч.-изд. л. 12,71.

Тираж 100 экз. (1-й з-д 1-50). Заказ 593.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 3/1452 от 17.04.2017.

Специальное разрешение (лицензия) № 02330 / 450 от 18.12.2013.

Ул. Советская, 104, 246028, Гомель.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ