

**Національний університет
«Києво-Могилянська академія»**

Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології



**Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня бакалавра
на тему:**

«Новий історизм»: теорія і практика

Виконала:
студентка ФГН-IV
Сарапіна Є. В.

Науковий керівник:
Івашина О.О.

Рецензент:
Огаркова Т.А.

Київ – 2009

План

	Стор.
Вступ	1
Розділ 1. Формування «нового історизму».....	6
Розділ 2. «Новий історизм» та його історико-літературні попередники.....	12
2.1. Позитивістський історизм та формалізм.....	12
2.2. Ліва критика.....	16
Розділ 3. «Новий історизм» у контексті постмодернізму.....	20
3.1. Співвідношення «нового історизму» та постструктуралізму.....	24
3.2. «Новий історизм» та деконструкція.....	25
Розділ 4. «Культурний матеріалізм» як аналог «нового історизму».....	29
Розділ 5. Аналітична стратегія «нового історизму».....	32
5.1. Позиція дослідника.....	32
5.2. Інтертекстуальність у «новому історизмі».....	34
5.3. Використання анекдотів.....	38
5.4. Текстуальність у «новому історизмі».....	41
5.5. Репрезентації влади в «новому історизмі».....	52
5.6. Проблеми «новоісторичного» аналізу.....	58
Розділ 6. Практика «нового історизму».....	62
6.1. Наративна стратегія С. Грінблатта.....	62
6.2. О. Еткінд: російська версія «нового історизму».....	72
6.3. Спроба застосування методу «нового історизму».....	82
Висновки	91

Вступ

«Усе почалось з бажання поговорити з померлими», - так розпочинається книга одного з чільних представників «нового історизму». Цей вислів відображає частину закликів цієї школи літературної критики.

Поняття, теми й прийоми «нового історизму» сформувались у кінці 1970 – початку 1980-х років у США, передусім серед дослідників англійського Ренесансу. Вони спрямували свою увагу на такі форми: пастораль, маска, але в основному драма; підкреслювали роль, яку відіграють у побудові тексту соціальні й економічні умови – літературний патронаж, цензура й контроль над доступом до друку. Дослідники аналізували тексти як дискурсивні «простори», у яких відтворюються й пропагандуються інтереси певних кіл та владна структура. Чільними представниками цього напрямку є С. Грінблатт та Л. Монроуз.

«Новоісторичний» підхід аналізує тексти як дискурсивні «простори», спираючись на концепцію інтертекстуальності літератури й історії, на ідею, що репрезентації в літературних текстах є не відображеннями реальності, а конкретизованими формами ідеології.

«Новий історизм» відмовляється надавати перевагу літературному тексту. Замість літературної «авансцени» та історії у ролі «декорацій» він пропонує й практикує метод, за яким літературні й нелітературні тексти, що постійно доповнюють один одного, є рівнозначними – співвідносить літературу з іншими типами дискурсу та недискурсивними практиками, ґрунтуючись на принципі «насиченого опису» К. Гірца. За Грінблаттом, це передбачає посилене бажання відчитати всі текстуальні сліди минулого з такою ж увагою, яка традиційно приділялася лише літературним текстам.

Принципи й практика «нового історизму» поширились у США і на вивчення інших національних літератур, зокрема російської. Йдеться про праці таких дослідників, як Ірина Паперно, Віктор Живов, Світлана Бойм,

Ерік Найман: вони не постулюють себе як представники цього напрямку, але їх праці не цілком зрозумілі без врахування проблемного контексту «нового історизму».

Аналогічний рух - від тексту в життя - можна розрізнити в російській філології. Таким Еткінду бачиться стратегічний рух Юрія Лотмана - від структуральних аналізів тексту до постструктуралістських занять «семіотикою поведінки». Закономірно, що продуктивний розвиток цих ідей у Ірини Паперно продовжив психолого-культурні їх імплікації, обходячи масив структурних схем і на новій основі повертаючись до інтересів Лідії Гінзбург. Подібну еволюцію, або скоріше серію революцій, можна розрізнити в книгах Ігоря Смірнова [28, С.16].

Основними джерелами для даного дослідження були праці й збірки щодо «нового історизму» американських та англійських дослідників, більшість яких є не перекладеними українською чи російською мовами. У роботі використано праці основоположника цього напрямку: Stephen Greenblatt «Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England», Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt «Practicing the New Historicism», що місять як теоретичні роздуми, так і практичні застосування методу «нового історизму». Цінними джерелами є праці Brook Thomas «New Historicism and other old-fashioned topics», Johnathan Dollimore and Alan Sinfield «Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism», . Hugh Grady «The Modernist Shakespeare», John Brannigan «New historicism and cultural materialism» та збірка під редакцією Aram. H. Veeseer «The New Historicism». Крім того, використані окремі тематичні статті в англомовних виданнях.

Серед російських видань корисними були переклади: статті Хейдена Уайта «По поводу «нового историзма», «Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры» Луї А. Монроуза та частини праці С. Грінблатта «Формирование "я" в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира». Цінними

джерелами були статті, видані в «НЛО» в рамках дискусії, присвяченій «новому історизму» серед російських дослідників: Ігор Смірнов «Новый историзм как момент истории», Сергій Козлов «На rendez-vous с «новым историзмом», Олександр Еткінд «Новый историзм, русская версия» та «Два года спустя», Лев Гудков, Борис Дубін «Раздвоение ножа в ножницы, или диалектика желания», С. Зенкін «Филологическая иллюзия и ее будущность». Для співставлення російської версії «нового історизму» з американською було використано праці Олександра Еткінда «Эрос невозможного. История психоанализа в России», «Хлыст (Секты, литература и революция)» та «Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах».

Термін «новий історизм» увійшов у дискурсивні поля, заповнені багатьма проблемами, серед яких питання: про онтологічні або історичні критерії розрізнення «літератури» та інших видів дискурсу; про можливі конфігурації відношення між різними видами культурної практики, з одного боку, та соціальними, політичними, економічними процесами – з іншого; про наслідки, для історичної або матеріалістичної літературної критики, які випливають з постструктуралістських теорій текстуальності; про засоби соціального конструювання й обмеження суб'єктивності; про процеси, що продукують та підтримують ідеології, та про процеси, що ці ідеології підривають; про схеми консонансу й дисонансу, що виникають між цінностями та інтересами даного індивіда (як вони актуалізуються в рухомих поєднаннях різних суб'єктивних позицій – таких, наприклад, як представник розумової праці, представник академічного світу, і гендерно визначений учасник сімейного, політичного та економічного життя). Навіть якщо «новий історизм» не зможе дати відповіді на всі ці питання, до цього терміну вдаються з метою обговорити всі ці проблеми й зайняти характерні позиції всередині дискурсивних полів, породжених цими проблемами [16, С.18].

Деякі дослідники Ренесансу поєднують проблематику «нового історизму» й фемінізму; інші зображують «новий історизм» як явище, у гендерному відношенні цілком антагоністичне фемінізму. Одні бачать в «новому історизмі» випадок соціокритики, що займається конструюванням теоретично насиченої постструктуралістської проблематики історичних досліджень; інші сприймають «новий історизм» як один з виявів неопрагматистської реакції, що заперечує високу теорію у всіх її формах. Одні вважають, що зосередженість «нового історизму» на ідеології й соціальному контексті загрожує традиційному підходу до літературних цінностей; інші, помічаючи пристрасть «нового історизму» до історичних анекдотів, розповіданню історій й того, що Кліффорд Гірц називає «насиченим описом», звинувачують його у прагненні перетворити всю культуру на вотчину літературної критики – на один великий текст, що підлягає нескінченним прочитанням, на невичерпний запас розповідей, де можна знаходити різні дивини, щоб потім скласти з них вишукані комбінації й переказувати їх [16, С.17].

Темою роботи є теорія та практика «нового історизму». Мета: розглянути теоретичні постулати «нового історизму» та їх реалізацію американськими та російськими науковцями. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання: дослідження генези «нового історизму»; його зв'язку з паралельними напрямками та відмінності від попередніх підходів до розгляду історії та методів літературної критики; дослідження аналітичної процедури «новоісторичного» методу, його теоретичних засад, практичних втілень; порівняння нарративних стратегій представника американської школи С.Грінблатта та російського науковця О. Еткінда; спроба застосування постулатів «нового історизму» на практиці для налізу роману В. Домонтовича «Без ґрунту».

Отже, предметом дослідження є метод літературної критики «новий історизм», а об'єктом – теоретичні засади й практика методу «нового

історизму» в США та Росії. Зважаючи на недослідженість «нового історизму» в українській літературній критиці та відсутність праць із застосуванням цього методу, робота є актуальною.

Робота складається зі вступу, шести розділів, висновків та списку використаної літератури. У першому розділі йдеться про чинники, що сприяли формуванню «нового історизму»; другий стосується історико-літературних попередників «нового історизму». Третій розділ «Новий історизм» у контексті постмодернізму» розглядає співвідношення досліджуваного напрямку з постструктуралізмом та деконструкцією. Четвертий розділ присвячено «культурному матеріалізму» як аналогу «нового історизму». У розділі «Аналітична стратегія «нового історизму» розглянуто питання позиції дослідника, інтертекстуальності, використання анекдотів, текстуальності, репрезентацій влади – того, що складає основу «новоісторичного аналізу» й завершується проблемами, що виникають під час застосування цього методу. Останній розділ «Практика «нового історизму» містить приклади реалізації тез «нового історизму» на практиці, порівняння наративних стратегій С. Грінблатта та О. Еткінда, висновки щодо особливостей «новоісторичного» аналізу різних авторів та спроба застосування «нового історизму» для аналізу роману В. Домонтовича «Без ґрунту».

Розділ 1. Формування «нового історизму»

«Новий історизм» – підхід, що розширив погляди на поле культурної інтерпретації – сформувався в США у кінці 1960-70-х рр. С. Грінблатт вважає, що на початковому періоді він відображав нещодавнє приєднання груп, що раніше в багатьох коледжах та університетах були маргіналізовані, виключені з професійних досліджень літератури: афро-американці, іспанці, іудеї, азіати та жінки. Жіночі студії та фемінізм, що сприяв їх формуванню, стали важливим зразком для «нового історизму» у пошуку нових об'єктів для дослідження, що тепер опиняються у світлі уваги критиків. Це також сприяло політизації академічного дискурсу, що часто уникав партійних чи полемічних зобов'язань, порушувало звичні естетичні ієрархії, якими маніпулювали, свідомо чи ні, щоб обмежити культурну значущість жінок [46, С.11].

Важливу роль у літературній критиці відіграли теорія й практика фемінізму, вони привернули увагу до дискурсивного конструювання гендеру й загалом соціальних і сімейних відносин. А це висвітлило таке явище, як диференційні суб'єктні позиції, з яких здійснюється читання тексту. Феміністські студії показали, яким чином жіночі голоси витіснялись на периферію, пригнічувались або присвоювались в ренесансних літературних творах і в коментарях до них. Цим вони поставили під сумнів претензію на те, що традиційний літературний канон й канон критичних прочитань виражають людський досвід в головній його суті й повноті. Феміністські дослідження прагнули відкрито зв'язати сфери критичної практики, академічної політики й соціально-політичної діяльності, вони дали приклад об'єднання інтелектуальних, професійних і соціальних цілей [16, С.25].

Є ще одна точка зору на причини відродження в США інтересу до питань історії в літературознавчих дослідженнях. Цей інтерес можна розглядати як компенсацію стрімкого процесу забування історії, що є

характерним для усе більш технократичного та товарного суспільства. Зокрема йдеться про академічні кола, що сприймають себе й своє покликання як маргінальні елементи системи вищої освіти – системи, усе більше орієнтованої на вузькоспеціальну технологічну підготовку й первинне професійне навчання, а у вивченні суспільства й культури – на кількісні підходи. Тому перед вченим, що представляє нову історичну критику, постає мета позбавити аудиторію уявлення, що історія – це те, що лишилось у минулому й ніяк до них не стосується [16, 24].

Для того, щоб створення і критика текстів отримали свій статус у культурі, необхідно було відмовитись від критерію "правди" і від ідеї того, що тексти "відкривають" реальність: вони її створюють. У працях американських науковців не раз стверджувалось, що «новий історизм» генетично й епістемологічно пов'язаний з прагматизмом, що оголошує питання про "правду" такими, що не мають відповіді і є непотрібними. Йдеться не лише про неможливість тотального пояснення, але й про неможливість фінального розуміння окремого випадку, про недосяжність такої інтерпретації, яка зупинила б читання, і про недієвість апріорних схем [28, С.11].

Єдиною з філософій, що була власне американською за своїм походженням, є прагматизм. Інші епістемологічні позиції не визнають практичного значення думки, тексту і самої філософії, - інакше кажучи, не визнають інтелектуальної відповідальності як такої. Прагматизм оголосив важливим не те, істинний чи помилковий певний вислів, а те, до яких наслідків призводить віра в його істинність. Прагматизм визнає текст і автора відповідальним за наслідки читання. З цієї точки зору, життєві наслідки інтелектуальної роботи є найважливішим з того, що потрібно вивчати її істориком. Такі наслідки можуть бути глобальними, як у разі марксизму; але можуть мати і особистий характер, стосуючись значущих рішень, способу життя або особливостей поведінки того чи іншого читача.

Прямі співвідношення між ідеями й поведінкою – звичайний метод популярної біографії та історичного роману; але лише прагматизм дає філософську санкцію такого роду переходам з життя в текст і навпаки [28, С.36].

В англо-американському літературознавстві виник інтерес до історичних, соціальних, політичних умов і наслідків виробництва й відтворення літературних текстів. Принципи створення й читання текстів, форми їх побутування та сприйняття, використання їх для вивчення та для навчання – усе це стає об'єктом реконструкції як історично визначені та водночас визначальні способи функціонування культури. Цілком автономні естетичні проблеми постають нерозривно пов'язаними з іншими дискурсами та практиками [16, С.13].

Соціо-політико-історична орієнтація в літературознавстві характеризується антирефлексіонізмом, зміщенням акценту з формального аналізу вербальних артефактів на аналіз дискурсивних практик, відмовою від жорстких незмінних кордонів між «літературою» та іншими текстами [16, С.24].

У ренесансних студіях термін «новий історизм» було вперше використано з відсиланням до семіотики культури в McCandles Michael. *The Authentic Discourse of the Renaissance // Diacritics. Vol. 10. №1 (Spring 1980). P. 77-87.* Проте в активний вжиток його ввів С. Грінблатт в програмному вступі до спеціального номеру журналу «Genre», темою якого були «Форми влади й влада форм в культурі Ренесансу» (*Genre. 1982. Vol. 15. № 1-2. P. 1-4*). Раніше у вступі до своєї книги «*Renaissance Self-Fashioning*» (Chicago, 1980) Грінблатт називав свою систему поглядів «поетикою культури». У вступній статті до своєї книги «*Shakespearean Negotiations*» він знову відмовляється від терміну «новий історизм» на користь «поетики культури» з метою точнішого опису свого наукового проекту. Цей проект задає новий напрям інтертекстуальному аналізу: замість діахронічного тексту,

утвореного автономним історико-літературним рядом, тут розглядається синхронний текст, утворений загальною культурною системою. Цей проект виходить з позиції, що формальний та історичний аспекти аж ніяк не виключають один одного, вони, радше, невідокремлювані [16, С.15].

О. Еткінд для визначення цього напрямку починає з того, чим не є «новий історизм»: він не є соціальною історією, не співпадає з семіотикою і не вичерпується деконструкцією. У визначенні Еткінда, «новий історизм» - історія не подій, а людей і текстів в їх відношенні один до одного. Його методологія поєднує три компоненти: інтертекстуальний аналіз, який розмикає межі тексту, пов'язуючи його з різноманіттям інших текстів, його попередників і послідовників; дискурсивний аналіз, що розмикає межі жанру, реконструюючи минуле як єдиний, багатоструменевий потік текстів; і нарешті, біографічний аналіз, який розмикає межі життя, пов'язуючи його з дискурсами й текстами, серед яких воно проходить і які воно продукує [28, С.7].

Брук Томас подає історію цього напрямку, зазначаючи, що додаток «новий» до історизму є надлишковим, тому що історична уява, яка дала поштовх історизму немислима без зміни в концепції реальності, що позначає початок модерної доби. За Хансом Блуменбергом, античний та середньовічний світи були закритим космосом, де нічому новому чи незнайомому не дозволяли стати реальним. Натомість модерний погляд робить усе незнайоме можливим та ефективним – як стимул людської активності. Модерна концепція реальності пов'язана з підйомом історизму, оскільки він базується на зміні уявлення про темпоральність. Модерні уявлення передбачають відкритий контекст, де майбутнє може зруйнувати те, що раніше здавалось стійким, та зробити колишні «реальності» нереальними. Таким чином, події відбуваються не лише в історії, але й крізь історію, а темпоральність стає складовою реальності [63, С.32]. Через це реальність зазнає постійних трансформацій, які зумовлюють переписування

історії; тобто історизм, як продукт сучасної уяви, передбачає, що історія завжди буде новою. Відповідно історизм так само позначається постійною новизною.

Якщо шукати офіційний орган «нового історизму», то це буде журнал «Репрезентації» («Representations»), що звів разом істориків і літературних критиків у створенні культурних прочитань та «насичених описів». Безумовно, цей журнал не представляє всієї різноманітності робіт «нового історизму». Група прихильників нового підходу заснувала редколегію, до якої входили літературні критики, історики, політологи, послідовники Лакана, Фуко, Фрейда, неопрагматисти, деконструктивісти та формалісти. Тому редакційні постулати так і не вдалось сформулювати – погляди редколегії різнились за багатьма пунктами [46, С.4]. Спрямовання журналу було поєднанням антропології, націоналізму, поезики, теології, герменевтики, на зразок праць Джамбатіста Віко або німецьких істориків кінця XVIII – початку XIX ст. Історики вже давно відійшли від пошуків моделі людської досконалості, кожна культура дає обмежену низку можливостей, що могли б бути універсальними для людського виду як такого. Тому задача розуміння залежить не від вибірки абстрактних принципів та не від застосування теоретичної моделі, а радше від зіткнення з одиничним, особливим та індивідуальним. Саме цим цікавився журнал «Репрезентації»: захоплення особливим, широкий діапазон зацікавлень, відмова від універсальних естетичних норм, опір формулюванню загальних теоретичних програм – посилаючись на думку Гердера про те, що політична та воєнна історія не дає знання про спосіб мислення, цілі й бажання, як це робить поезія [46, С.6]. Таким чином, поезія та література загалом не є шляхом отримання надісторичної правди – психоаналітичної, деконструктивістської чи суто формальної – проте вона є ключем до особливих історичних, соціальних та психологічних формацій. На думку цих дослідників, глибокими джерелами мистецтва є не індивідуальні здібності

автора, а внутрішні ресурси спільноти, особливого місця та часу. Такий підхід до історії та мистецтва передбачає розгляд культури як інтелігібельної сітки знаків [46, С.7].

Розділ 2. «Новий історизм» та його історико-літературні попередники

2.1. Позитивістський історизм та формалізм.

Історія довго була підпорядкована моральній філософії: історичні події вважались ілюстраціями природних законів та природних прав людини. Леопольд фон Ранке заперечував цю позицію, вважаючи завданням історії не судити минуле й давати уроки теперішньому та майбутньому, а лише показувати, що насправді трапилось. Щоб досягти цієї мети, потрібно розрізнити первинні та вторинні джерела, історики мають покладатись на перші – саме так можна успадкувати минуле. На відміну від Просвітництва, яке суворо засуджувало забобони минулих епох, історизм Ранке передбачає рівність усіх епох й розуміння їх у їхніх власних поняттях. Історики, які відчували, що дух держави виражається через літературу та праці культурних геніїв, створили численні історії – не культури, але культур окремих націй. Спільним у цих історіях було поєднання сучасного відчуття лінійної темпоральності та логоцентризму Заходу. Історизм не використовував сучасні цінності для суджень про минуле, проте наративи цього напрямку містили прогресистське переконання, що все, за Божою волею, невідворотно вело до сучасного стану [63, С.33]. У «старому» історизмі великі роботи використовували лише як джерело привілейованого погляду на те, якою була їхня епоха. Як зазначає Вальтер Бенямін, результатом стала історія переможців [2]. Зусилля зрозуміти епохи у їхніх власних поняттях перетворились на виправдання теперішнього, а спроби зрозуміти неєвропейські культури – на виправдання європейського бачення світової історії, а отже, європейського імперіалізму.

Практика зрівняння у правах літератури та нелітературного матеріалу є однією з головних відмінностей між «новим» та «старим» історизмами. З останнім найчастіше асоціюють праці Ю.М.В. Тейяра: «Єлизаветинська

картина світу» (1943 р.) та «Історичні п'єси Шекспіра» (1944 р.). У цих дослідженнях описано низку консервативних настанов і уявлень, які автор вважає типовими для елизаветинського світогляду, що знайшли відображення у п'єсах Шекспіра. «Нові історики» протиставляють себе такому «традиційному» підходу до Шекспіра, якому було притаманно поєднання історичного обрамлення, методики «повільного читання» та аналізу «образної системи».

На думку Грейді, можливість розчинення усвідомлення теперішнього у відомій історичній реконструкції, що дає можливість безпроблемно повертати права минулого, зближує «новий історизм» з позитивістським історизмом, що теж завважував, як теперішнє може формувати «лінзу», через яку розглядають минуле; та ці методи зазвичай бачили своє завдання у відокремленні теперішнього з метою досягнути об'єктивного минулого [48, С.230].

«Старий історизм» розглядав історію як стабільний прогрес людства від варварства й до теперішнього освіченого стану. Такий критичний проект виходить з переконання, що люди думають та існують лише через тексти – екстратекстуальні роздуми вимагають доказів, а тому є відносними [45, С.218].

Парадоксально, але успіх європейського імперіалізму дав поштовх поставити під сумнів постулати історизму. Неєвропейські культури було абсорбовано в європейський наратив, що відмовляв їм у гідній репрезентації. Проте присутність цих пригнічених «інших» уможливила децентралізацію європейської версії історії. Поставивши під сумнів положення історизму, європейська думка підійшла до загальної кризи історизму, що була інтенсифікована Першою світовою війною. Хід історії призвів не до об'єднання європейської культури, а до хаотичної Європи; не до вищої раціональності, а до ірраціонального варварства в межах європейської

культури; не до відкриття правди, а до повсюдного релятивізму [63, С.34]. Історизм стрімко втрачав свої позиції.

Ігор Смірнов припускає, що думка про вичерпаність історичної енергії, про настання епохи за межею культурно (Мамфорд) або соціально (Гелен) плідних перетворень, була відгуком на повторення світової війни. Циклізованість події, що мала земний масштаб, спричиняла в істориків розчарування в сучасності, спонукала їх усвідомлювати сьогодення як час, що збився з алгоритму історії. Якщо повторення тотальне, то новим в історії, що завжди була необоротною, виявляється постісторія [19, С.43].

Феміністичні, етнічні та постколоніальні історії частково перебирають на себе наративи, притаманні «старому» історизму, проте більшість цих праць враховує проблеми наративних структур, які вони успадкували від «старого» історизму. Особливо важливими для них є напади на ідентичність, наприклад, спроба дати ідентичність специфічним групам, які сторожко ставляться до політик ідентичності [63, С.31].

Грінблатт усвідомлював проблематичність запропонованої ним процедури. Його спроба працювати в межах обраної проблематики була оригінальною і зробила більш відкритим замкнений простір академічного історизму. Проте досі невизначено, чи цілком «новий історизм» уник позитивістських практик «старого» історизму [48, С.230]. Грейді пропонує обирати концепції «старого» історизму та зіштовхувати їх з такими історичним «фактами», які стара структура буде неспроможна пристосувати.

Грінблатт протиставляє «новий історизм» старому, що переймався викриттям одновимірного політичного бачення, зазвичай тотожного баченню одного з класів. Один раз віднайдений, такий погляд ставав точкою референції, до якої звертались літературні інтерпретації. Брук Томас виокремлює матеріалістичну та ідеалістичну версію таких історій. У матеріалістичній версії політичне бачення визначене соціальними та економічними силами. Водночас література, як частина надбудови, стає

залежною змінною, тому завдання літературного критика показувати як зміни в літературі відображають соціальні та економічні трансформації. Проте література є більш незалежною, ніж такі інституції як, наприклад, законодавство. Це дає змогу літературі, або хоча б великій літературі, займати позицію, з якої можна дати комплексну картину історичного моменту [63, С.38].

Ідеалістична версія передувала матеріалістичній, вона навпаки робить літературу цілком незалежною, а велика література вважається двигуном соціальних та економічних змін і може бути джерелом свідчень про розвиток людської цивілізації. Грінблатт кидає виклик як ідеалістичній, так і матеріалістичній версіям, він узагалі не вважає можливим існування «незалежних змінних», що можуть визначати історичні трансформації. Якщо всі соціальні практики є залежними змінними, не може існувати погляд, що література щось відображає або виражає. Натомість політичне бачення визначає та визначається комплексом пов'язаних соціальних практик. Іншими словами, не існує жодного наперед визначеного контексту, у який потрібно помістити текст, щоб зрозуміти його історично. Жоден текст не може досягнути позиції поза контекстом, щоб відобразити його, натомість сам текст є частиною контексту, що має допомогти зрозуміти його. На діяхронному рівні контекст частково є конструкцією сучасних критиків [63, С.39].

Продовжуючи перелік розбіжностей між «новим історизмом» і його найближчими попередниками, можна назвати те, що сучасність для «нового історизму» не постісторична - вона є таким же предметом історичного інтересу, як і будь-який період минулого, як це декларують Грінблатт і Монроуз і як це підтверджує дослідницька практика їх однодумців [19, С. 57].

Термін «новий історизм» мав полемічну конотацію для позначення літературної критики, що підкреслювала свої постулати як реакцію на

формалізм, що асоціювався з закритим, іманентним прочитанням текстів [44, С.51]. Старий формалістичний підхід до літератури мав у основі дві ідеї: автономність літератури щодо її історичних контекстів та непорівнюваність літературних творів між собою, крім тих випадків, коли вони мають однакові або схожі стилістичні ознаки. Тому історія літератури мислилась як серія унікальних стилістичних моментів, а відношення між цими моментами, через унікальність кожного з них, вислизали від будь-якого визначення.

Порівняно нещодавно домінуючим методом в літературознавчих дослідженнях англійського Ренесансу було поєднання формалістичної техніки риторичного аналізу з розробкою відносно самодостатньої історії ідей, або літературних жанрів і топосів, - історії, що абстрагувала ідеї від соціального середовища, яке їх породжувало. Два традиційних «історичних» підходи в дослідженнях літератури Ренесансу полягали або в переконанні, що панівна ідеологія, цілісна та єдина картина світу, знайшла відображення в канонічних творах епохи; або створювали «дешифровки» текстів, прив'язуючи вигаданих персонажів та їхні дії до конкретних історичних осіб та подій. «Новоісторичний» підхід іноді відтворює методологічні недоліки обох цих підходів, проте часто користується і їхніми здобутками. Новизна ж «нового історизму» порівняно з історизмом «старим» полягає в тому, що він відмовляється від непроблематизованого розрізнення між «літературою» та «історією», між «текстом» і «контекстом»; а також у тому, що він відкидає панівну тенденцію ставити на чолі певну однорідну та автономну одиницю – Автора чи Твір, - протиставляючи цю фігуру соціальному чи літературному тлу [16, С.16].

2.2. Ліва критика.

Сторонами «нового історизму» є історія, ідеологія, творчість і повсякденність. У марксизмі, міфологічній школі, психоаналізі, формальній школі, структуралізмі, системному підході метод був найважливішим.

Матеріалу, був він пов'язаний з методом чи ні, залишали службові функції. Приватний матеріал ілюстрував універсальність методу. Нова ж методологія занурена в матеріал, у його інтерпретації: анекдоти, цитати і приклади [28, С.8].

Під впливом школи «Анналів», праць антропологів та робіт М. Фуко у середині 1970-х «Новий історизм» руйнує старі ієрархії важливості об'єктів вивчення й починає створювати нові на основі тих аспектів життя, що раніше вважались тривіальними. Замість створення метанаративів про класові конфлікти «новий історизм» звертає увагу на те, що влада виражається не лише в державній чи економічній політиці, але її діяльність та опір їй виявляється і в мікрополітиках щоденного життя [47, С.43]. І хоча багато «новоісторичних» праць мають відбитки впливу лівої критики, проте вони зосереджуються на суперечливих моментах цих положень, особливо ідеологічних.

«Новий історизм» став явищем, що приваблює широку увагу далеко за межами кіл спеціалістів з Ренесансу, наприклад, редакторів «The New York Review of Books». Швидкий успіх нового напрямку змусив Джин Ховард, прихильницю нової критики в межах ренесансних студій, поставити питання, чи можна «новий історизм» розглядати як «феномен реакції»: ланку теорії чи просто програму створення «нових прочитань» [54, С.19]. З іншого боку, Едвард Пехтер має серйозніші застереження, зосереджені на тому, що він вважає «новий історизм» «марксистською» підтримкою ідеї (використовуючи вислів Ніцше): «воля до влади» - центр життя [48, С.227]. «Новий історизм» звинувачують, з одного боку, у тому, що це чорнова версія марксизму, а з іншого, у тому, що це формалістський еквівалент колоніалізму. «Новий історизм» наражається на велику кількість специфічної політичної критики, хоча політичне спрямування самого напрямку складно визначити [47, С.37]. Наприклад, Едвард Пехтер уподібнює «новий історизм» марксизму, через те що «новий історизм» скрізь

підкреслює наявність боротьби як рушія історії. Він вважає, що хоча ярликом «новий історизм» узагальнюють цілий спектр критичних практик, по суті цей напрям є лише різновидом марксистської критики через погляд на «історію й сучасне політичне життя як на феномени, що цілком чи переважно визначаються боротьбою, суперництвом, владними відносинами» [60, С.292]. Монроуз з цим не погоджується, натомість зазначає, що роботи, які відносять до «нового історизму», прагнуть реконструювати соціокультурне поле, всередині якого народжувались канонічні літературні й театральні твори Відродження, і співвіднести ці твори з іншими жанрами та типами дискурсу, але також і з сучасними їм соціальними інституціями і недискурсивними практиками. Деякі критики, що відносять себе до марксизму, звинувачують «новий історизм» в уникненні як політичної ангажованості, так і діахронного аналізу, тобто у відсутності власне історизму [16, С.17]. Такі несумірні «діагнози» – стримана оцінка ролі нового методу та страх завоювання провідної позиції новим потужним методом.

Слабким місцем «нового історизму» вважають його зв'язки з політичним лівим крилом, що приносить в теорію хиби лівих теорій – догматизм та «сектанство». На думку Грейді, британський постальтюдсерівський марксизм ще повністю не асимілював модернізацію літературних студій й надалі виробляє односторонню критику традиційної культури, яку бачать лише як реакційну силу в академічних колах та в суспільстві. Тому автономія культури від політики, яку гарантовано в теорії, на практиці часто забувається [48, С.232].

«Новий історизм» не займається закономірними змінами поведінки від епохи до епохи (що було важливо, наприклад, для школи «Анналів») і не надає першочергового значення культурній відносності. Цей напрям стежить, як функціонували в різних обставинах, як стикалися з інститутами й віруваннями одні і ті ж прояви людської природи: любов і страх смерті;

самовідчуття тіла і подив при зустрічі з невідомим; прагнення до збагачення тощо. Увагою до цих універсальї «новий історизм» відрізняється від попередніх, найчастіше марксистських варіантів історизму [28, С.12].

Методологія «нового історизму» інтенсифікує у тексті елементи, які можна назвати дестабілізуючими, підривними як формотворчі моменти, а не як руйнівні щодо ліберального суб'єкта. Таким чином, «новий історизм» кидає виклик звичним методам лівої критики [47, С.45].

Якщо «новий історизм» і зберігає якісь елементи формалізму, які він прагне доповнити, то і марксизм, і «новий історизм» рівною мірою підтримують ідею про певне парадигматичне співвідношення між культурними формами й соціальними виробничими стосунками. Спроба знайти єдине чітке політичне значення для цієї критичної практики призводить до зведення її до політики або владних відносин й суперечить розумінню «нового історизму»: жодна культурна чи критична практика не є лише замаскованою політикою, ліберальною чи деспотичною по суті; ці практики рідко включають політику як квінтесенцію, а радше, розташовані в певних історичних ситуаціях, з яких вони вступають у різні співвідношення з практиками, які вважаються «політичними» [47, С.37].

Розділ 3. «Новий історизм» у контексті постмодернізму

«Новий історизм», як і «культурний матеріалізм», залучені до естетики постмодерну. Самі назви «постмодернізм» та «новий історизм» вказують на суперечливі взаємозв'язки. «Новий історизм» пропонує новизну минулого, у той час як постмодернізм наполягає на минулості нового. Поставити ці два напрями поруч означає підкреслити суперечливу природу теперішньої ситуації, де широке застосування префікса «пост» протиставляється використанню прикметника «новий» для опису критичних шкіл. На думку Брук Томас, у світі, де сучасність називає себе «постсучасністю», «новий історизм» та постмодернізм можна вважати описами однієї ситуації, що перебувають в іронічному співвідношенні [63, С.25].

Проте схожі місця не відмінюють важливих відмінностей. Префікс «пост» має конотацію, що йдеться про добу, де все вже відбулося. Постструктуралізм та постмодернізм піддають сумніву припущення самосвідомої модерної доби, особливо англійського Просвітництва та його віри в прогрес та раціональність. Прикметник «новий», на противагу, містить імпульс щодо сучасного, яке постструктуралізм прагне дискредитувати. У конфлікт вступають різні уявлення про темпоральність, що втілюються у тому, як складають історичні наративи та, відповідно, як їх використовують у теперішньому [63, С.25].

У постмодерністських дослідженнях професійним кордонам протистоїть поняття дискурсу, під яке підводиться будь-яка культурна, і зокрема текстуальна, практика. У цьому баченні різні області циркуляції текстів: література і політика, поезія і проза, філософія і релігія - нічим не відокремлені один від одного. Якщо між ними є межі, їх треба зруйнувати. У міру того, як тексти розмикають свої межі і включаються в гіпотетичний інтертекст, аналіз перестає потребувати індивідуального автора. Так одним з наслідків нової гуманітарної утопії стало уникнення індивідуальності.

Значення біографії та психології автора (а також героя або читача) стало модним скоріше заперечувати, ніж підкреслювати. Барт і Фуко оголосили про смерть автора, і дискурсивний аналіз будував історії без дійових осіб [28, С.14]. На думку Еткінда, поняття дискурсу, як якоїсь колективної дії в духовній області, і відповідна до цього ідея смерті автора виражали ліві прагнення, притаманні російському формалізму і французькому структуралізму.

Війна літературної критики з історією, що виявлялась у проголошенні первинності знаку та тексту, смерті автора, суб'єкта та екстратекстуальності. Частина літературних критиків підняли техніку над змістом, аналіз над нарративом, критику над автором [45, С.213].

Подібність історичного дискурсу художньому - лейтмотив постмодерністської невіри у силу історіографії. Р. Барт говорив про те, що історичні твори не можуть обійтися без тропічності, що створює не більш, ніж "референційну ілюзію" [19, С. 35]. Він не тільки естетизував (риторизував) мову істориків, вважав, що вона завжди повідомляє про те, що трапилося, а не про те, чого не було [34].

У аналізі історичного дискурсу, проведеному М. де Серто, він мотивував еквівалентність історичних штудій літературі тим, що вони, оглядаючи відсутнє тут і зараз, "символізують бажання", яке, зважаючи на принципову недоступність об'єкту, якщо і може втілитися, то лише як літературне інсценування. Історія померла в постісторизмі і тому історіографія перетворилась у де Серто в "le discours du mort" [19, С. 50].

Найсерйознішу небезпеку, яка чекає на історика, Данто у 1965 звів до формули: "History tells stories". Історик вимушений подавати події, які він вивчає, у такій формі, ніби вони мають початок і кінець, а це означає, що він нарративізує їх. Видаючи матеріал за цілком охоплений, конкретні дослідження історії відтворюють в малому масштабі помилку "субстанціалістського" філософствування про неї. Вони робляться з

майбутнього, не звертаючи уваги на відкритість в нього минулого. Тому будь-який виклад історичних фактів є неповним. Данто висунув тезу про неможливість розповідати відразу про минуле і про майбутнє, а отже, історичний дискурс приречений містити недосконалу інформацію [40].

Історичний дискурс втратив під кутом зору постмодернізму будь-яку специфіку. Певні тенденції у формалізмі були потрактовані як спроби поставити під питання саму можливість історичного розуміння й історичного досвіду. Такі тенденції загрожували розчинити історію в антиномії, тобто виключити вплив на історію людини. У теорії індивід, що вільно творить себе й світ, відійшов у минуле: не існує жодного обов'язкового зв'язку між намірами дійових осіб і наслідками їхніх дій. На категорію історичної дійової особи нападають з різних боків, йдеться, про структуралістський детермінізм та постструктуралістську випадковість. Сама постановка в «новому історизмі» питання про суб'єктне субверсивна щодо погляду постмодерністів-шістдесятників, для яких ця категорія була помилковою [19, С. 56]. У «новому історизмі» Л. Монроуз трактує «суб'єкт» як такий, що передбачає двобічний процес суб'єктивації. З одного боку, під час цього процесу індивіди формуються як носії свідомості й ініціатори дії – наділяються суб'єктивністю й здатністю до дії. З іншого боку – вони наділяються соціокультурною позицією, соціокультурною мотивацією і, відповідно, підлягають примусу всередині соціальної сітки та культурних кодів, що виходять за рамки їх розуміння або контролю [16, С.19].

Наприклад, Грінблатт бачить в обміні рушійну силу всієї історії культури, серед іншого і самотворення особи, що починається в Ренесансі. У "Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare" він відстоює тезу про те, що резонансом штучного творення себе виявляється втрата органічної ідентичності або, щонайменше, її хисткість. Суб'єктне, що є плодом конструювання, субверсивне всередині особи й лишається таким в своїй спрямованості на іншого [6].

На зміну згаданим тенденціям приходить реабілітація старих індивідуалістичних концептів, пов'язаних з історизмом і психологізмом; з реалістичною ідеєю про те, як життя відбивається в текстах, і романтичною ідеєю про здатність тексту втілюватись у життя [28, С.15].

Смірнов вважає, що «новий історизм» розпочав перегляд ранньопостмодерністського проекту, проте не достатньо конституював себе у суперечці, яку зазвичай ведуть епоха з епохою [19, С. 58].

Серед улюблених в «новому історизмі» пізнавальних прийомів домінує інтелектуальна операція, яку Смірнов називає аналізом-через-синтез. Обмін є синтетичним; виходячи з взаємодії тексту і контексту, «новий історизм» виявляє окремо навантажені сенсом елементи того й іншого [19, С. 58].

Постмодернізм займається синтезом-через-аналіз: аналітично бере за відправний пункт свою відмінність від усієї культурної історії, стирає диференціацію, що відбувалась по ходу історії. У аналізі-через-синтез Смірнов вбачає одну з головних причин того, що «новий історизм» не експлікував до кінця свій відрив від передумов, на яких базувався постмодернізм [19, С. 59].

Пристрасть до аналізу-через-синтез зумовлює і ту обставину, що «нові історики» займаються історією різних дискурсів, віддаючи перевагу при цьому літературі або «олітературюючи» інші дискурси. Література вбирає в себе зміст релігійних, філософських, наукових, політичних та інших текстів, що дає їй привілей в очах тих, для кого синтез - дане, а аналіз - шукане. Подібній універсалізації літературознавства сприяли й інші чинники, зокрема те, що «новий історизм» сформувався тоді, коли філологія почала заходити в теоретичну безвихідь. У літературознавстві теоретична пауза настала після того, як інтертекстуалізм добився загального визнання. Історико-соціологічна і історико-культурологічна переорієнтація

літературознавства, яку здійснює «новий історизм» була, певною мірою, компенсацією кризи у філології [19, С. 60].

І. Смірнов припускає, що зміна синтезу-через-аналіз аналізом-через-синтез складає універсальний внутрішній ритм великих діахронних систем. На початку, у момент набуття ідентичності епоха відокремлюється від того, що їй передувало. Потім від вичленення свого з чужого відбувається перехід до збирання свого воєдино. Така установка на синтез-через-аналіз обертається потім аналізом-через-синтез. Не кожен аналіз-через-синтез приховує свою революційність на зразок «нового історизму». Але будь-яка пізня революція більш чи менш консервативна, адже її передумови зберігають у собі результати тієї беззастережної революції, яку здійснює синтез-через-аналіз [19, С. 66].

3.1. Співвідношення «нового історизму» та постструктуралізму.

Стало загальним місцем розрізнення «старого» й «нового історизму» через зв'язки з постструктуралізмом, співвідношення «нового історизму» з постструктуралізмом не є однозначним. Загалом постструктуралізм вважається явищем постмодерної доби. Постструктуралізм називають аісторичним. «Новий історизм» вважається відповіддю на постструктуралізм, оскільки «нові істористи» часто позиціонують себе як опозиція до згаданого напрямку, розглядаючи його як теоретично сформульований метод. На думку Брук Томас, проникливість, яку приписують постструктуралізму, наслідую найбільш софістиковані дослідження «старого» історизму, тому не все новаторство, яке вважається заслугою постструктуралізму, насправді його здобуток. Одним з наслідків постструктуралізму критики вважають виклик канону [63, С.26].

Постструктуралістська літературна теорія похитнула уявлення, яке було недоторканим протягом кількох десятиріч, що завданням критика є пояснення програми літературного «шедевр». Метаісторики вважали, що

кожна історична праця – це переважно робота уяви, наратив, що мало чим відрізняється від роману. Рух жінок та меншин кинув виклик цьому канону, ставлячи запитання, кого досліджують, чому і як [41].

Джейн Томпкінс вважає, що структуралізм та постструктуралізм допомогли виробити «новоісторичну критику», що кинула виклик канонам американських досліджень Ренесансу як визнаним членам «культурної еліти». Томпкінс не згодна, що естетична цінність закладена в самому тексті. Вона демонструє, що критерії естетичної цінності змінюються разом зі зміною гіпотез, що об'єднують інтерпретативні блоки [64].

На думку Л. Монроуза, різноманітні варіанти того явища, яке називають постструктуралістським історичним літературознавством (включно з варіантами марксистського ревізіонізму, «новим історизмом», або «поетикою культури»), характеризуються зсувом від Історії до історій [16, С.18].

Так чи інакше постструктуралізм домогів деконструювати канон. Найбільш ефективною була постструктуралістська критика репрезентації. Наголошуючи на сліпих плямах у кожній спробі репрезентації, постструктуралісти нагадують, що прагнення до повної репрезентації є недосяжним як і досягнення видимості присутності. Через часові та просторові прогалини репрезентація структурно залежна від хибної репрезентації. Оскільки, за визначенням, репрезентація ніколи не може бути повною, усі акти репрезентації створюють «іншого», що маргіналізується чи виключається [63, С.27].

3.2. «Новий історизм» та деконструкція

Доллімор вважає, що найважливішим досягненням «теорії»: структуралізму, марксизму, психоаналізу, семіотики, постструктуралізму тощо – є знищення бар'єрів, зокрема, у тому що історія й філософія можуть

розглядатись не в рамках «фону», а стати частиною змісту й перспективи критики [43].

Грейді порівнює американську деконструкцію, персоналізовану Деррідою та американський «новий історизм» і британський «культурний матеріалізм» через постать Фуко як теоретичну модель. Різниця між двома постструктуралізмами у тому, що метод Дерріди занурює нас в текст, а метод Фуко – всередину тексту так само як і зовні. Фуко вводить читача всередину та зовні тексту – у архів тогочасного письма, а потім до історично зумовлених інституцій, продуктом яких є текст. Крім того, різниця між двома методами закладена їхнім походженням: деконструкція походить від нової критики, а «новий історизм» пов'язаний з позитивістською історичною критикою [48, С.226].

«Новий історизм» прагне поглибити знання про невидиму єдність та напівусвідомлені конфлікти культур, розширюючи погляд на їхні значущі артефакти [46, С.14]. Саме прагнення встановити загадки певних часів та місць відрізняє аналіз «нового історизму» від деконструкції, що дає свою версію розгляду культури як тексту. Наголошуючи на апоріях, комунікативних провалах, їхній культурний текстуалізм, на думку «нових істористів», не має історичного походження. Для згаданих напрямів мова є парадигмальною формою, у якій проблеми творення значень стають очевидними, а культуру можна назвати «текстуальною», тому що її знаки є двозначними, парадоксальними за своєю суттю. Деконструкціоністський літературний аналіз розглядає саму текстуальність як джерело всіх загадок. Підтримуючи тезу, що не існує нічого поза текстом, жодного простого, прозорого значення там, де можна уникнути знакової системи, деконструкція все ж прагне знаходити приклади в межах літературного канону. У той час як «новий історизм» досліджує інші види текстів, деконструкція розглядає літературну мову як єдине джерело дослідження текстуальності в історії. Таким чином, деконструкція не лише уникає рівнів

аналізу, якими цікавиться «новий історизм» – культурну та історичну специфіку – а й поновлює ієрархічні привілеї літератури [46, С.14].

На відміну від деконструкції, «новий історизм» шукає в тексті не логічні суперечності, а втілення ситуативних проблем автора і його часу. Обидва методи займаються відносинами між буквальним і метафоричним, і обидва ризикують змішувати ці два світи; але якщо деконструкція схильна сприймати як метафору те, що в тексті говорить буквально, «новий історизм» має зворотну інтенцію: буквально розуміти поетичні тропи, деметафоризовувати тексти [28, С.9]. З помірної точки зору, завдання полягає в тому, щоб розмежувати буквальні і метафоричні значення тексту, віддати належне і тим, і іншим і з'єднати їх в новому прочитанні, що історизує. У «новоісторичному» аналізі метафори перестають сприйматися як абстрактні "образи", а перетворюються на репрезентації людей і ситуацій своєї епохи.

Отже, «нові істористи» відштовхуються від тез постструктуралізму та деконструкції, позиціонуючи себе як альтернативу до цих напрямів. Їхнє заперечення положень постструктуралізму виходить з того, що прихильники «нового історизму» розглядають останній як універсальний метод, хоча самі представники цього напрямку не позиціонували його універсальності. Використання «новими істористами» розрізнення текстової й позатекстової реальності для відокремлення свого напрямку від інших має виходити з питання, що саме вважається текстом. І у цьому «новий історизм» радше продовжує тезу Дерріда, ніж заперечує її. Зрештою, можна погодитись з І. Смірнов, який називає «новий історизм» науковою революцією, недооціненою самими революціонерами. На його думку, «новий історизм» більш методологічний, ніж порівнювані з ним наукові напрями. Першорядне місце в його самоусвідомленні займає переконання в тому, що історичний дискурс може відповідати реальності минулого, оскільки воно зшите з текстів. Навіть якщо мова, зокрема наукова, не може уникнути тропічності,

це не означає, що історик безнадійно відгороджений від історії: адже певною мірою тропічні і досліджувані ним феномени. Після небувалої кризи історіографії «новий історизм» легітимував її [19, С. 51].

Розділ 4. «Культурний матеріалізм» як аналог «нового історизму»

Термін «новий історизм» найчастіше використовують в ренесансних студіях, де його можна співставити з культурним матеріалізмом, старим історизмом чи формалізмом. У Британії існує аналогічний до «нового історизму» теоретичний конструкт, який так само іноді називають «новим історизмом», але частіше «культурним матеріалізмом». Термін запозичено у Раймонда Вільямса, частково як данина пізньому періоду його роботи, де він використовував цей термін для опису власного підходу. Практика методу виросла з еkleктичних робіт післявоєнного періоду у Британії, які узагальнено називають культурним аналізом. Цим працям було притаманно поєднання історії та соціології в культурних студіях, провідних напрямів фемінізму, континентального марксизму-структуралізму та постструктуралістської теорії, особливо Альтюссера, Грамші та Фуко [43, С.2].

«Культурний матеріалізм» співвідноситься з групою критиків на чолі з Джонатаном Доллімором та Аланом Сінфілдом, що були марксистами. І хоча наразі цей означник став змінним, його старанно уникають американські колеги по теоретичному напрямку. Помітні наближення в цінностях та методах «нового історизму» та культурного матеріалізму, зокрема й у поцінуванні Фуко. «Radical Tragedy» Доллімора вважається першою працею, що підтримала теми британської версії «нового історизму» [48, С.230].

У ренесансних студіях «культурний матеріалізм» займався співвідношенням літературних текстів та, наприклад, влади й супротиву щодо неї; переоцінкою того, що насправді було домінантною ідеологією періоду; відьомством, тематикою карнавалів; становищем жінок та переосмисленням їх репрезентацій в текстах тощо [43, С.3].

Матеріалістська критика не надає переваги літературі, як це роблять інші літературні критики, оскільки, як зазначав Р. Вільямс, неможливо відокремити літературу від інших соціальних практик, щоб зробити її предметом окремих законів. Такий підхід потребує радикальної контекстуалізації літератури, що виключає розподіл між літературою та її «тлом», текстом та контекстом [43, С.4]. Це докорінно відрізняється від ідеалістської літературної критики, що переймається універсальною правдою та шукає пояснення у людській природі, для такого критичного підходу історія є неважливою для надісторичної людської сутності.

«Культурний матеріалізм» відкидає те, що С. Грінблатт називає монологічним підходом історичного знання до минулого, що переймається лише політичним виміром.

На думку Доллімора, соціо-політична перспектива матеріалістської критики особливо придатна для повернення політичного виміру ренесансній драмі. Це включає розгляд театру як інституції та, більш узагальнено, літератури як практики [43, С.7]. В основному англійські літературні студії зосереджувались на внутрішньому значенні текстів, що призводило до недооцінки інших факторів, які тепер враховуються в ренесансних студіях – повернення історії стає «теоретичною» процедурою [43, С.10].

На думку Монроуза, в англійським студіям притаманно прагнення витіснити власні культурно-політичні установки, висуваючи на передній план владні відносини. Він вважає, що британські «культурні матеріалісти» полемічно загострюють увагу на цілях, яким служать певні версії англійського історичного минулого, висунені історичним теперішнім. Ці дослідження прагнуть виявити, як канон авторів і творів англійського Ренесансу сприяв формуванню й підтримці існуючої ідеології [16, С.25].

У питаннях розгляду влади «культурний матеріалізм» керується тезою Р. Вільмса про те, що домінантна культура не визначає всю культуру, хоча намагається це робити, а завданням критика є прочитання культури так, щоб

дати слово маргіналізованим голосам виключених, підкорених та експлуатованих [43, С.14]. За такої перспективи культурне домінування не є статичним та незмінним, натомість це процес, що постійно мусить себе поновлювати.

Три аспекти історичного та культурного процесу фігурують в культурному матеріалізмі: об'єднання, спростування та стримування. Перший стосується переважно до ідеологічних засобів, за допомогою яких домінуючий устрій увіковічує себе; другий – спростування цього порядку, а третій – стримування позірно підривних тисків.

Однією з найважливіших критичних оцінок є порівняння «нового історизму» та культурного матеріалізму, зроблене Луї Монроузом. Він зазначає важливі збіги позицій цих двох напрямів, проте «культурний матеріалізм», на його думку, більше переймається культурною політикою, ніж схожий американський напрям. Головною відмінністю англійської та американської течій Монроуз вважає те, що хоча обидві групи вчених займаються вивченням Ренесансу, «новий історизм» робить наголос на соціокультурному полі, у якому ренесансні тексти було створено та на тому, який відбиток сучасність накладає на інтерпретування минулого. Британські культурні матеріалісти наголошують на використанні версій минулого, які надає сучасність [63, С.24]. Брук Томас погоджується з Монроузом у тому, що американські студії більше переймаються створенням репрезентацій літератури минулого більш цікавою для сучасного читача. Часто ці спроби переписати американську літературну історію призводять до застосування різних наративних стратегій – від аналізу притаманного «новому історизму», до ухилу, ближчого до британських студій [63, С.25].

Розділ 5. Аналітична стратегія «нового історизму»

У цьому розділі розглянемо принципи, на яких ґрунтується «новоісторичний» аналіз, хоча С. Грінблатт зазначає, що «новий історизм» чинить супротив систематизації, теоретичні постулати ніколи не було чітко сформульовано або артикульовано як програму [46, С.1]. «Новий історизм» не є спеціально сформованою закритою школою, у яку когось можуть зарахувати або виключити. Цей термін вживають щодо нестандартних критичних практик, які часто мають мало спільного між собою. Тому критики закидають «новому історизму» недостатню теоретизованість. С. Грінблатт та К. Галлахер не вважають за можливе створення такої теоретичної системи, незалежної від часу, місця й об'єкту аналізу, яку можна було б застосовувати до будь-якого літературного тексту [46, С.3].

Монроуз теж вказує на те, що автори, які усвідомлювали себе представниками орієнтації нового історизму, відрізнялись за своєю критичною практикою й в основному були не схильні підводити під цю практику теоретичний фундамент. Цей дефіцит методологічних формулювань перетворив «новий історизм» радше в об'єкт для ідеологічного присвоєння, ніж в критику панівної літературознавчої ідеології. Тому він утвердився в якості нової академічної ортодоксії й був швидко взятий на озброєння «інтерпретаторською спільнотою» дослідників Ренесансу. «Новий історизм» досі не став визначенням узгодженої інтелектуальної та інституціональної програми. Не відбулось злиття різнорідних практик, ідентифікованих як «новий історизм», у систематичну й авторитетну парадигму інтерпретації [16, С.17].

5.1. Позиція дослідника.

Проект історичної критики повинен враховувати усвідомлення того факту, що аналізи й інтерпретації невідворотно зумовлені власними,

історично, соціально й інституціонально заданими пріоритетами дослідника. Історії, які реконструюють, є текстуальними конструкціями критиків, які й самі є історичними суб'єктами. Звідси випливає ілюзорність спроб старої історичної критики знайти ті значення, що були б у якомусь остаточному й абсолютному сенсі автентичними, вірними, повними. Тому практика нової історичної критики включає в себе риторичні стратегії, що дозволяють висунути на перший план акти конструювання текстуальності, які традиційна історія літератури затушовувала або не помічала. Крім того, нова історична критика вимагає історизації не лише минулого, але й теперішнього та діалектичного відношення між ними: тиск, внаслідок якого минуле сформувало теперішнє, а теперішнє переформовує минуле. Наприклад, текст Ренесансу й текст про Ренесанс взаємно обумовлюють одне одного. Така критична практика утворює неперервний діалог між поетикою культури й політикою культури [16, С.22].

Подвійний погляд на мистецтво минулого – як народжене в певний час, у певному місці та водночас відмінне від загальної маси – пов'язаний з розумінням естетичного досвіду, який підтримує «новий історизм». Дослідник ніколи не може просто відкласти страхи, сумніви, мрії сучасного йому світу, й до кінця зануритись у інший концептуальний всесвіт. Крім того, сучасний дослідник не переживає твір мистецтва як щось вже відоме з науки, а відчуває вихід за межі свого світу та повернення назад з подвійною силою [46, С.17].

Будь-які тлумачення, прочитання текстів не можуть не бути тенденційними, якщо мати на увазі під тенденційністю неможливість дати вичерпний опис, пояснення, виходячи з якоїсь архімедової «точки опори» поза тією історією, яку вивчає дослідник та виходячи за межі системи координат, утвореної гендерною, етнічною, класовою, віковою, професійною осями [16, С.28].

Х. Уайт зазначає, що як би ми не розуміли «історію» – просто як минуле, як документальні сліди минулого чи як суму надійної інформації про минуле, встановлену компетентними професіоналами, – не існує жодного спеціального «історичного» методу, за допомогою якого слід вивчати цю історію. Це свідчить про необхідність імпортувати з інших дисциплін концептуальні моделі, аналітичні методи й стратегії репрезентацій, щоб описати структури й процеси, що вважаються історичними [20, С.39].

Перед «новим історизмом» постають питання наративу, точніше точки зору, з якої реконструювати минуле. Це питання є комплексним, оскільки часто наратив може більш ефективно показати, ніж розповіді. Хоча «новий історизм» не є теоретично оформленим, і наратив може містити погляди, притаманні цьому напряму, навіть не усвідомлюючи цього, одним із вимірів «нового історизму» можна вважати міру експериментів з формою наративу про минуле [63, С.24].

Однією з характеристик новоісторичних досліджень є нові наративні структури для презентації минулого. Проте можливе й збереження традиційних наративних структур, але введення нових голосів, що можуть свідчити про досліджуваний історичний період.

5.2. Інтертекстуальність у «новому історизмі».

«Новий історизм» приділяє більше уваги минулому, контексту, що включає соціальні відносини, питанням статі, класу, раси та неканонізованим авторам [45, С.215].

С. Грінблатт та К. Галлахер виокремили чотири специфічні трансформації, які робить «новий історизм»:

- перенесення дискусій про «мистецтво» в дискусії «репрезентацій»;

- поворот від матеріалістичних пояснень історичних феноменів до досліджень історії людського тіла та людського суб'єкта;
- відкриття несподіваних дискурсивних контекстів літературних праць, шукаючи «доповнення», а не їх відкриту тематику;
- заміна ідеологічної критики дискурс-аналізом [46, С.17].

«Новоісторичний» підхід є за необхідністю еkleктичним і міждисциплінарним. Однією з його цілей є руйнуванням кордонів: між текстом і не-текстом, літературою і не-літературою, між жанрами загалом, дисциплінами і культурними інститутами. Цим «новий історизм» більше за все відрізняється від поважних попередників, таких як російська формальна школа, французький структуралізм, американська нова критика. Для всіх них центральним пунктом була унікальність естетичного, своєрідність літературного. Там аналіз повинен показати, що саме робить вірші - віршами, роман - романом, літературу - літературою. «Новий історизм» мало цікавиться чужими жанрами і не виробляє власного [28, С.11].

Незаперечний постструктуралістський вплив на С. Грінблатта зробили праці Фуко. У питаннях конструювання моделі літературного тексту Грінблатт зобов'язаний Бахтіну, як й інші прихильники реконструкції. Грінблатт теж прагне вийти за межі офіційної монологічної історії, слухаючи голоси, які репресували та маргіналізували. Та якщо реконструкціоністи прагнули відкрити нові голоси, Грінблатт часто концентрується на голосах у межах канонічних текстів, дає почути різні голоси, повернувши їх до динамічного поля соціальних конфліктів, що їх породило. Звернення Грінблатта до канонічних текстів не свідчать про його недостатню увагу до питань раси, статі або класу, навпаки він часто зупиняється на проявах домінування та влади. Через те, що ці питання виявляються в межах сфери «домінантної» культурної традиції, Грінблатта звинувачують у придушенні голосів конфліктуючих сторін, які він якраз і намагається подати [63, С.37].

Співвідношення між критичними інноваціями та історичним теперішнім С. Грінблатт характеризує так, що «новий історизм» свідомий свого статусу інтерпретації, не претендує на можливість повної реконструкції, повернення до культури доби, що досліджується, радше інтерпретація визначається питаннями, які ставить дослідник [48, С.229].

Через нестачу визначених об'єктів «новий історизм» стає історією можливостей: глибоко зацікавлений в колективному, він зобов'язаний цінності одиничного голосу, окремої ситуації, унікального бачення. «Новий історизм» прагне заглибитись, наскільки можливо, у творчі матриці певних історичних культур та водночас хоче зрозуміти, як певні продукти культур зберігають відносний рівень самостійності. С. Грінблатт розповідає, що під час досліджень іноді фон привертає увагу й виходить на перший план навіть порівняно з твором мистецтва, що спочатку був у центрі уваги, тому «новий історизм» робить наголос на напрузі між певними артефактами та їх культурами [46, С.16].

У кількох книгах Грінблатт дав зразки історичного читання шекспірівських драм, англійських утопій, заокеанських тревелогів часів відкриття Америки. Від Михайла Гершензона до Пола де Мана, філологи проголошували повільне читання (у англійському варіанті - *close reading*, «близьке читання») головним зі своїх знарядь; але у такому разі вони, як правило, бачили текст зсередини, уникаючи зовнішніх по відношенню до тексту асоціацій. Навпаки, читання, що історизують, часто бували дуже швидкими і, відповідно, далекими [28, С.9].

Еткінд пропонує представити історичну прозу як твір історика, очищений від лапок і посилань. Цей процес є вторинним: посилання спочатку, на підготовчому етапі, були (і в цьому легко переконатися, якщо читати чернетки і виписки), але потім письменник від них позбавився. Відновлення прибраних посилань - реквотизація - є завданням, яке рідко можна здійснити цілком. Проте вона дозволяє відповісти на найважливіші

питання: що саме в даному тексті є винятковою фантазією автора; чим керувався він у відборі матеріалу цитати; на яких місцях сюжету, джерелах і, відповідно, самої історії. [28, С.23].

Частіше коментатори обмежуються переліком джерел, потенційно доступних авторові. Мета нового розуміння подій, людей і текстів полягає в їх реконтекстуалізації, як свідомій протилежності деконструкції. Читання на тлі історії знову (і обернено до інтенцій автора) занурює текст у контекст і переосмислює історичний момент у світлі літературного тексту. Метою історизму є розгляд в напівтемряві, пошук захованого, розплутування доказів і, зрештою, демонстрація знахідок у світлі власного наративу. Особливістю «нового історизму» є інтенсифікація того ж бажання і ще вимога більш симетричного обміну між історією і літературою. Як пише Стівен Грінблатт, якщо в тому, що стало відоме як "новий історизм", є цінність, вона полягає в готовності читати всі текстуальні сліди минулого з тією увагою, яка за традицією припадала лише літературним текстам [28, С.9]. Не можна проникнути в минуле, крім роботи з текстами, а якщо їх немає, історик "читає" об'єкти матеріальної культури так, ніби ті були текстами [19, С.52].

Історизація вимагає часової перспективи. Як зазначає Еткінд, завдання реконтекстуалізації частіше постає і зрозуміліше вирішується стосовно далеких епох, ніж зовсім недавніх. Про останніх читач має інтуїтивні уявлення, і дослідник може працювати з ними, їх не експлікуючи. Завдання аналізу не в тому, щоб злити реальність з фантазією: цим займаються самі автори, тексти. Завдання аналізу полягає в тому, щоб розмежувати текст і реальність і на цій основі пов'язати їх один з одним, відновити їх контакт [28, С.16].

Новий підхід легалізує прямі зіставлення між ідеями автора і його життям, між теоріями епохи і її практиками. Наприклад, реалізований намір Людвіга Вінтгенштейна їхати до Росії і працювати на простому радянському

заводі - і зв'язок цього проекту з рухом його ідей, з британською філософією взагалі, з її радянськими симпатіями зокрема [28, С.8].

«Новий історизм» підкреслено дозволяє вченому, зайнятому минулим, бути оповідачем, що додає захопливості викладу фактів у багатьох працях цієї школи (в першу чергу в статтях і книгах одного з її лідерів - Грінблатта). [19, С.52]. Мета роботи не в коментарях до чужого тексту, а в написанні свого тексту, у творенні власного наративу. Історизм завжди шукав рівноваги між двома неприємними крайнощами у ставленні до джерела: копіюванням і фантазією. Сенс інтертекстуальної знахідки не в розставлянні пропущеного посилання, яке саме по собі підійде лише для коментаря. Сенс такого роду розкопок - в побудові істориком власного зв'язного наративу. В даному випадку, "фактичним" (насправді неминуче гіпотетичним) матеріалом для історичної розповіді виявляються інтертекстульні ланцюги, які збираються у такий спосіб, щоб відповідати завданням аналітика. Останнім (але ніколи не остаточним) інтертекстом кожного разу виявляється власний текст історика [28, С.26].

5.3. Використання анекдотів.

Мікроісторії, які розповідає «новий історизм», є надзвичайно важливими для розуміння великої історії. У "Поетиці і політиці культури" Монроуз висловився проти макроісторизму. Смірнов зазначає, що парадоксально, що і Грінблатт, і Монроуз, і інші учені їхнього кола користуються таким поняттям з області макро(мега)історії, як "Ренесанс" та подібними, тобто певна епоха виступає для "нових істориків" сама собою зрозумілою - залишається лише проаналізувати її трансформаційні варіанти [19, С.60]. У розкритті мікроісторій, якими займається «новий історизм», важливу роль відіграє використання історичних анекдотів (зафіксованих історичних випадків).

«Нові істористи» висунули поняття «поетики культури» й, ширше, «поетики історії», як засіб для виявлення аспектів історичної послідовності, що призводять до ломки, перегляду або ослаблення панівних кодів – соціального, політичного, культурного, психологічного. Звідси інтерес до тих аспектів історичних свідчень, які можна назвати епізодичними, анекдотичними, випадковими, екзотичними, іноді низькими чи жахливими.

Для більшості істориків анекдоти є незначними деталями – риторичними прикрасами, ілюстраціями чи відпочинком між аналітичними узагальненнями, але не методологічно марними. К. Галлахер пояснює це тим, що для істориків минулого було важливим скласти об'єктивний протокол подій, а не створити враження дотику до минулого. Тому підхід «нового історизму» до анекдотів як до пробудження історії в літературній критиці здається нестандартним [46, С.49].

Аспекти історії, які висвітлюють анекдоти, обходять, порушують, переступають, підривають ті правила, закони й принципи соціальної організації, ті структури політичного панування та підкорення, ті культурні коди, що переважали в момент виявлення цих аспектів. Ніхто не говорить, що подібні аспекти складають єдиний зміст історії, адже її формують і більш логічні процеси, проте і ті, і інші є однаково важливими [20, С.45].

Таким чином, до стародавніх констант буття додається нова: вигадкування історій. Універсальна потреба в розповідях і залежність від них самого людського існування є, ймовірно, головним відкриттям нової гуманітарної науки. У вивченні наративу поєднуються інтереси різних дисциплін, від теології до марксизму і психоаналізу, тому що в розповіді історій перетинається все, з чим ці дисципліни поодиноці намагалися упоратися [28, С.12].

Джоел Файнман називає «Пелопоннеську війну» Фукідіда прикладом історії з використанням анекдотів, через те що автор включив окремі події у інтелігібельне ціле логічного цільного наративу – ціле, що стає зразком, за

яким читач може розуміти набір різних або пов'язаних між собою подій. Файнман порівнює композицію Фуکیدіда з моделлю історій хвороб Гіпократата: жанрова рамка подій порівнюється з формою діагнозу – автор проходить через низку важливих подій, як лікар через симптоми, що з'являються в логічній послідовності [44, С.55]. Логіка подій і контексту співпадає з логікою розвитку медичної справи.

Анекдот, як особлива літературна форма, важливий, оскільки він визначає долю історіографічної інтеграції події та контексту. Анекдот – розповідь окремої події, літературна форма чи жанр, що особливим чином співвідноситься з реальністю. Є й інші нелітературні способи співвідношення з реальним – через прямий опис, визначення тощо, проте лише анекдот поєднує літературне й нелітературне, що дає йому референційний доступ до реального. Анекдот створює ефект реальності, ефект випадковості, встановлюючи подію водночас в межах та поза контекстом історичної послідовності [44, С.61]. Він дає чіткий погляд на окремі події, що трапились, та спосіб розуміння того, що відбулось через загальну логіку послідовності подій.

Анекдоти дають можливість проникнути у контекст наративного тлумачення. Завершеність анекдоту неодмінно перериває потік більших історій, дає відчуття існування «реального» за межами історичного наративу. Таким чином, анекдот робить історію видимою, візуалізує її. Але «новий історизм» використовує не будь-які анекдоти, а дивні й нетипові. Вони дають змогу поєднати розрізнені елементи – здавалося б незначні деталі, недооцінені аномалії, витіснені анахронізми – у ансамбль, де історія і текст міняються місцями. Такі анекдоти не будуть, як це було в «старому» історизмі, підтверджувати те, що вважається правдою певної доби, а навпаки будуть підривати її. Анекдоти відкривають історію, так що літературні тексти зможуть знайти нові точки перетину. Це навіть може призвести до стирання поділу текстів на «літературні» та «історичні». Такі анекдоти можуть

вказати на феномени, що до цього були за межами історії. Крім того, вони стають в опозицію не лише до домінантних наративів, а й до привілейованих методів дослідження. Анекдоти мають навіть силу реконтекстуалізувати канонічні твори мистецтва, висвітлити їх інакше в оточенні майже забутих або незнайомих моментів історії [46, С.52].

5.4. Текстуальність у «новому історизмі».

Підхід до культур як до текстів, що бере початок від К. Гірца та структуралістів, цікавий з кількох причин. Він містить герменевтичну презумпцію, що дослідник може зайняти позицію, з якої відкриє значення, які не могли бути артикульовані автором через недостатню дистанцію до власної доби [46, С.8].

Для філологів між текстом і подією немає принципової різниці: по-перше, текст сам є подією; по-друге, текст викликає до життя нові події; по-третє, про події ми знаємо тільки через тексти; і по-четверте - це вже ідея нового історизму, - самі події розгортаються подібно до текстів, маючи свою лексику, граматику і поетику [28, С.13].

«Новий історизм» розглядає історію не як суму чи взаємодію людських дій, в основному політичних, а як наративи, інтерпретації минулого, як особливий вид тексту. Якщо Історію розглядати як текст, то історії пишуться як все нові його прочитання. Як казав Буркхардт, історія - це те, що свій час помічають в іншому (часі). Кожне покоління має свою історію; але воно продовжує читати старі книги, хоч і робить це по-новому. У цьому сенсі історія продовжується - все та ж, у нових прочитаннях, які самі входять в історію. На неї немає привілейованої перспективи, яка б знаходилася поза історією і у якої не було б своєї історії [28, С.17].

Текст як тлумачення дійсності у її часовому розвитку піддається перетлумачуванню, яке відсилає його туди, звідки він виник – в історію [19, С.42]. Тексти містять «розмірковування в обидва боки», тобто зворотній

порядок також можливий: соціально-політична акція буває текстом. Монроуз наводить приклад такої ситуації. Він розповідає, про розігрування пасторальних спектаклів при англійському дворі в кінці XVIст., які алегоризували королеву як Христа, було засобом релігійно-політичної боротьби Єлизавети з папою і Марією Стюарт. Дія, таким чином, підбирає собі відповідну літературну форму. У поїздках Єлизавети країною і її зустрічах з простими людьми - в її контактах з "колективним тілом" нації - зберігалися, за Монроузом, сліди придворних пасторальних святкувань [56]. «Новий історизм» демонструє, що текст і дія вступають в обмін так, що стають однаково двозначними, однаково двічі закодованими. Як і тексти, дії, важливі для історії, тропічні. Історіографія цьому не суперечить. Обидва явища внутрішньо історичні [19, С. 55].

Перевагою підходу до культури як до тексту є широка палітра об'єктів придатних для читання й інтерпретації. Основні твори мистецтва лишаються у центрі уваги, але в новому історизмі їх оточують інші тексти та зображення. Частина цих альтернативних об'єктів уваги є літературними працями, які раніше вважались малоцінними, маргіналізованими та виключеними з канону. Іншу частину становлять тексти, які вважають нелітературними, тобто естетично недостатньо вартісними. Таким чином, те, що раніше вважалось не гідним аналізу, включається до нього.

Розширення поля дослідження через підхід до культури як до тексту відбувається у кількох напрямках:

- Через праці, які раніше ігнорували, а тепер вони можуть заповнити порожнини у літературному вимірі загально визнаних, канонічних текстів.
- Нововідкриті автори становлять інтерес і самі по собі, але, крім того, вони, безумовно, змінять погляди на ті твори, що давно вважаються канонічними. Досягнення, що раніше здавались цілком ізольованими пам'ятками, тепер опиняються у комплексному взаємозв'язку з

текстами «менш значних» авторів. «Новий історизм» допомагає поставити питання про оригінальність у мистецтві та про статус генія, разом із розрізненням «основного» та «другорядного». У процесі такого аналізу певні праці, що мають статус класичних, можуть бути переглянуті.

Під час аналізу ширшого культурного поля, канонічні твори мистецтва розглядаються у взаємодії не лише з творами, що вважались менш цінними, але й з тими жанрами, що не входять до стандартної літератури, тобто потрапляють у простір, не обмежений естетичними рамками. Наприклад, наслідуючи самостановлення дискурсивності, соціальний світ генерує свій специфічний клас текстів – гіпотексти – документи (договори, протоколи, інструкції, кодекси законів тощо). Документи відрізняються від власне текстів тим, що не інтерпретують дії, а задають або повторюють їх, розташовуючись на одному рівні з самими діями [19, С. 68].

Такий аналіз може показати приховані зв'язки між високим культурним текстом, на перший погляд, відірваним від зв'язку з безпосереднім оточенням, та текстами, вкоріненими в це оточення (наприклад, документами, що засвідчують соціальний контроль чи політичний опір). Такий контекст може як послабити позиції класичних творів мистецтва порівняно з близькими до них текстами, так і підкреслити процес, у результаті якого ці твори набули визнання та відносної групової незалежності [46, С.10].

Найбільше критики зосереджуються саме на «текстуалізмі» «нового історизму», адже спільним для його представників є мова, а саме текстуалізована дискурсивна мова. Такий підхід передбачає певну версію текстуалістської теорії історичної реальності: документальні записи про минуле, свідчення, написані істориками минулого на основі власного вивчення документів. Історичні звіти про минуле самі базуються на ідеї, що письмовий виклад, тобто текстуалізація, подій минулого адекватний

реальності цих подій. Історичні події – це події, що трапились чи вважається, що трапились у минулому, але які перестали бути доступні прямому сприйняттю. Тому, щоб стати предметом роздумів, вони мають бути описані. Будь-який аналіз і пояснення минулих подій – це аналіз і пояснення подій, що були попередньо описані. Опис є результатом мовних процесів згущення, зміщення, символізації та вторинної ревізії. Саме ці процеси визначають виробництво текстів. Відповідно правомірно говорити про історію як текст.

На думку Х. Уайта, текстуалізм «нових істористів» має перевагу у тому, що він робить предметом для критики «текстуалістичну складову» у всіх інших підходах до вивчення історії. Тому конфлікт між «новими істористами» та їх критиками – це конфлікт між різними теоріями текстуальності [20, С.41].

У процесі розробки теорії, методів та прийомів свого проекту «нові істористи» вийшли за межі загальноприйнятих норм, що панували в дослідженнях літератури та історії. Наприклад, теза про синхронічний текст. Пропонується співвідносити літературний текст не з сучасними соціальними інституціями та недискурсивними практиками, а з культурною системою. Фокус робиться не на діахронних, а на синхронних аспектах відношення літератури з культурною системою [20, С.37]. Монроуз навіть ототожнює «новий історизм» з новим напрямом інтертекстуального аналізу, тут важливий зсув від уявлення про літературу як про корпус творів до уявлення про систему текстів, що включає всі конотації, які поняття «текст» отримало в постструктуралістських дискусіях про мову, дискурс та культуру. «Новий історизм» вже є не просто зацікавленістю до зв'язків між літературним твором та його соціокультурним контекстом, а радикальним переосмисленням самих понять твору, соціокультурного контексту, відношень між ними, а тим самим і «історії» загалом. Усе назване тепер розглядається як різні види «текстів» [20, С.37]

Текст – знаряддя забуття так само, як знаряддя пригадування; мистецтво амнезії і мнемотехніка одночасно. Логоцентричний всесвіт складається з текстів різного рівня, оточених різними рівнями життя. Еткінд виокремлює два напрями для авторів і читачів. Один вектор веде від життя до тексту, від периферії до центру; Еткінд назвав його дотекстовими. Таке, наприклад, читання роману як дзеркала епохи; або гіпотеза про те, що прототипом якогось героя є приятель автора. Інший вектор веде від тексту до життя, від центру до периферії, названий текстобіжним. Таке читання роману як керівництво до дії; або гіпотеза про те, що автор або читач у визначених своїх вчинках реалізував написаний або прочитаний текст [28, С.27].

Наприклад, перед дослідником є дві альтернативні гіпотези, і обидві вони заслуговують перевірки. Згідно з інтертекстуальною гіпотезою, автор роману читав цю або аналогічні статті. За екстратекстуальною гіпотезою, автори роману і статті насправді бачили схожих персонажів, або чули про них, або ще якось знали про їхнє існування. Дві ці гіпотези не є рівноімовірними.

Текст є системою означників, які, за класичним формулюванням, пов'язані зі своїми означуваними - з елементами реального життя - умовними відповідностями. У розслідуваннях таких відношень повинен, на думку О. Еткінда, існувати особливого роду догматичний принцип: презумпція інтертекстуальності. Займаючись текстами, дослідник повинен виходити з того, що сюжети або герої цих текстів є переробленими сюжетами або героями якихось інших текстів. Велика частина зусиль інтерпретатора йде на те, щоб з'ясувати такого роду відношення між текстами. У деяких випадках вдається з'ясувати відносини тексту до позатекстової, життєвої реальності. Доведення екстратекстуальної гіпотези є рідкісним і вагомим успіхом інтерпретатора. Таким чином, презумпція інтертекстуальності не означає заперечення реальності поза текстом.

Доцільність екстратекстуальних гіпотези не заперечується, ця презумпція лише диктує послідовність інтерпретативних процедур [28, С.34].

У тексті зберігаються сліди минулого, які стають доступними лише в результаті інтертекстуальних розкопок, за метафорою Еткінда, культурні шари, нанесені попередніми читаннями. Шари різних епох зв'язані між собою живими і продуктивними взаємодіями. Завдання археології тексту не в тому, щоб очистити його як мертву скам'янілість, а в тому, щоб відокремити один від одного різні його пласти, зберігаючи їх у власних значеннях, і показати механізм їх взаємодії, що породжує все нові інтерпретації. Через текст з його історією видно історію як таку, іноді узагальнено, іноді в дрібницях [28, С.13].

«Новий історизм» хоче розширити зону дії принципу парадигматичної структурації так, щоб ця зона включила в себе, з одного боку, нелітературні тексти, а з іншого, соціальні інституції, соціальні практики – усе, що містить історичні контексти. Х. Уайт називає це поглядом на історію як на серію цілісних «культурних систем», проявом або вираженням яких виявляються рівною мірою і література, і соціальні інститути й практики, а відношення між двома цими компонентами мислиться як взаємозумовлення [20, С.41].

Кидаючи виклик опозиції текст/контекст, Грінблатт ставить текст у історичний контекст, що має відкрити аспекти, які раніше ігнорували або хибно тлумачили. Проте часто ці відкриття призводять до утворення нових стабільних позицій. З одного боку, можна читати «стабільний» текст з метою отримання образу епохи. З іншого боку, стабільний історичний контекст може впливати на наше прочитання тексту. Грінблатт намагається уникнути такого редукціонізму, відмовившись від загальноприйнятих нарративних стратегій, що починаються з розгляду історичної основи, а потім переходять до аналізу тексту, що породжений або виражає цю історичну основу. Грінблатт відмовляється від метафори «авансцени» та «фону», розміщуючи всі соціальні практики, зокрема літературу й театр, на одному

плані. Тут відчувається вплив метода К. Гірца – «насиченого опису». Починаючи з аналізу конкретної історичної події, Грінблатт перериває його аналізом певного літературного тексту. Метою є не показати, що цей літературний текст відображує цю історичну подію, а створити енергетичне поле між текстом і подією, щоб можна було побачити подію як соціальний текст і літературний текст як соціальну подію. Крім того, Грінблатт, обираючи приклади, не претендує на репрезентацію усєї ренесансної культури. Натомість він вводить різні репрезентаційні практики у взаємовідносини тотожності та відмінності. Їх спільності показують, як вони входять до загальної епістеми, а їхні відмінності зберігають відчуття конфлікту, які репресує монологічний історичний наратив [63, С.39].

Грінблатт визнає, що межі між «авансценою» та «тлом», текстом та контекстом справді існують, проте не об'єктивно в тексті, а постійно оновлюються митцями, аудиторією, глядачами [63, С.46]. Грінблатт показує, що межі між літературним текстом або виставою та іншими соціальними практиками не є фіксованими, а є постійним процесом перемовин. Однією з причин зацікавлення Ренесансом з боку «нового історизму» є те, що кордони літератури лише починають визначатись. Як пише Монроуз, протягом XVI та XVII ст. відокремлення літератури та мистецтва від дидактичного та політичного дискурсів і від таких дисциплін, як історія, моральна та натуральна філософія було на початковій стадії [63, С.39]. Інституалізована літературна критика створила кордон між такими дискурсивними практиками та тим, що ми сьогодні називаємо літературою. «Новий історизм» робить ці кордони проблематизованими, щоб відкрити тексти динамічному полю дискурсивної гри [63, С.40].

Крім того, історія читання може виявитися не менш багатою, ніж історія тексту. Текст поза дискурсом залишається пам'яткою епохи, а включений в дискурс, текст виявляється суб'єктом історії. Недарма влада прагне утримати сприйняття схваленого нею мистецтва в рамках, але

цензурі підлягає лише циркуляція текстів, а не письмо як таке і не читання. Акт читання здатний додати "подальше поняття" будь-якому тексту, навіть і тому, що пройшов через цензуру. Тому критики не менш небезпечні, ніж автори, і зрештою читачі не менш небезпечні, ніж письменники [28, С.27].

Читач може прямувати за письменником, але може й відхилитись від здійснення його тексту. Мовні акти в їх чистій формі відтворюють не просто дискурс влади, але дискурс абсолютної влади. Натомість, текстові акти припускають вільний вибір партнера. Рорті пропонує розділяти два ставлення до тексту. "Слабкий читач" вірить, що кожен текст має свій словник, особливий набір секретів, який треба розшифрувати. Такі читачі намагаються переконати всіх, що дали тексту правильне розуміння, що розшифрували його код вірним ключем. "Сильний читач" має власний словник, який він вкладає в тексти, даючи їм свої сильні прочитання [62]. У всьому цьому Рорті йде за Блумом, ілюструючи власну тезу про лідируюче положення літератури стосовно філософії. Проте прагматичні свободи не означають ні ірраціоналізму, ні релятивізму. Успіх має тільки таке читання, яке відповідає центральним проблемам сучасної йому культури [28, С.39].

Як видно, суцільне читання може мати своїм предметом інтертекстуальні ланцюги різної природи: що беруть за відправну точку окремий текст, автора, особу, явище. Продуктивність такого читання залежить не від методологічної орієнтації дослідника, психоаналітичної або якоїсь іншої, але від його культурної чутливості, готовності прямувати за низкою асоціацій і повертатися до первинних текстів, здібності до побудови власного наративу [28, С.20].

Наративна стратегія Грінблатта передбачає виведення даних історії з певних соціальних практик та текстів, а не початкове розміщення їх у контекст, що визначає те, як ми їх читаємо. Коен нагадує, що сам акт вибору матеріалу вже передбачає певний контекст [38]. Таким чином, режим наративної репрезентації Грінблатта не уникнув різних версій герметичного

кола, сформульованого «старими» істористами, які, намагаючись зрозуміти минуле через текстуальні сліди, усвідомлювали, що їхнє прочитання цих слідів не може початись без припущення попереднього контексту для них. Контекст залежить від того, як минуле співвідноситься з теперішнім [63, С.40]. Діахронні наративи включають співвідношення минулого й теперішнього, оскільки історик створює практичне минуле, обираючи матеріал з минулого так, щоб визначити традицію, що веде до теперішнього.

Елізабет Фокс-Дженовезе наполягає на структурності історії, тобто історія має виявляти й реконструювати умови свідомості та дії як системи соціальних зв'язків, зокрема відносини між жінками й чоловіками, між багатими та бідними, між наділеними владою та підвладними, між представниками різних вірувань, рас та класів. У минулому та в інтерпретаціях минулого певні події мають більшу значущість, ніж інші. Таким чином, структура керує написанням та читанням текстів [45, С.218]. На думку Елізабет Фокс-Дженовезе, концепція структури, на відміну від дискурсу, репрезентує зобов'язання проведення хоча б попередніх кордонів.

Фокс-Дженовезе звинувачує «новий історизм» у недостатності «власне історичного» підходу, згідно з яким літературні тексти є функцією або артикуляцією контексту, а не навпаки. Уайт та Монроуз з цим не погоджуються. Постає питання, чи функціонує літературний текст як певний особливий історичний факт, що не лише дає проникнути у природу свого контексту, але є робочою моделлю для дослідження цього контексту? Монроуз відповідає на це питання ствердно, а Фокс-Дженовезе вважає, що це неможливо.

На думку Х. Уайта між позиціями Монроуза та Фокс-Дженовезе не так багато розбіжностей: якщо літературні тексти вважати функцією, артикуляцією своїх історичних контекстів, це ще не означає, що вони є лише записами чи відображеннями даних контекстів й більше нічого. Насправді йдеться лише про «відносну автономію» літературних творів: їх особливий

статус у тому, що вони виражають людську здатність відповідати, а не просто реагувати, на соціальні й культурні умови даного часу й місця [20, С.42].

«Новий історизм» заперечує низку постулатів літературознавців та істориків:

- Заявляє, що розумінню літературних текстів сприяє вивчення їх зв'язків з історичними контекстами, що суперечить формалістичним догматам старої «неокритики», для яких це повернення до філологічного вивчення літератури, є «генетичною помилкою».
- «Новий історизм» передбачає можливість розмежування тексту й контексту. Через це, на думку Х. Уайта, для постструктуралістів, «новий історизм» є «референційною помилкою».
- Для «нових істористів» контекст – це культурна система, а соціальні інституції й практики розглядаються як функції цієї системи, а не навпаки. Для традиційних істориків це «культуралістична помилка», різновид ідеалістичного підходу до історії.
- «Новий історизм» розглядає відношення між літературними текстами та культурною системою як інтертекстуальні за своєю природою, тобто відносини між двома видами «текстів»: літературними та культурними. Для традиційних дослідників літератури та істориків це подвійний редукціонізм: зведення соціального до функції від культурного та культурного - до тексту [20, С.38.]

Луї Монроуз пропонує формулу «нового історизму», що стає загальновідомою: одночасна увага до історичності текстів та до текстуальності історії. Під історичністю текстів він має на увазі культурну специфічність, соціальну укоріненість всіх типів письма. Йдеться не лише про тексти, які вивчають критики, але й про тексти, за якими вивчають самих критиків. Під текстуальністю історії Монроуз має на увазі, по-перше, те, що сучасний дослідник не має доступу до минулого у всьому його об'ємі

й автентичності, до живого матеріального існування; минуле доступне лише через вцілілі текстуальні сліди суспільства, яке вивчають. Те, що вціліли саме ці сліди, Монроуз пропонує вважати не випадковим, а хоча б частково результатом динамічної взаємодії складних та тонких соціальних процесів збереження й знищення. По-друге, текстуальність історії означає, що текстуальні свідчення самі стали об'єктом наступних текстуальних медитацій, склавши корпус «документів», на основі яких історики будують власні тексти, які називають «історіями» [16, С.18].

Статтю Монроуза «Сон літньої ночі» та головні елементи Єлизаветинської культури: гендер, влада, форма» можна розглядати як втілення гасла автора про історичність тексту й текстуальність історії. Основна теза статті полягає у тому, що п'єса творить культуру, яка її створила, та формує уявлення, якими вона сформована. Саме так культ Незайманої королеви водночас укорінений у літературу, придворні вистави, видовища того часу та породжує таку літературу: література й життя впливають одне на одного. Образ Єлизавети як королеви, незайманість якої має містичні властивості, міг виникнути під впливом придворного театру масок, комедій, пасторальної літератури, де такі образи були поширеними. Та водночас постать Єлизавети вплинула на виникнення й розвиток у літературі таких творів і образів. Саме під цим Монроуз має на увазі, що історія текстуалізована, а текст історизований [56].

Формулювання подібні до гасла Монроуза стали в моді тоді, коли поняття референційності стало сумнівним і суперечливим. Ці формули виводять з самого дискурсу модель динамічних, мінливих, взаємозумовлюючих відносин між дискурсивною та матеріальною сферами. Таке переформулювання співвідношення між вербальним та соціальним, між текстом і світом призводить до перегляду або навіть повного заперечення деяких поширених альтернативних концепцій літератури:

- розуміння літератури як автономної естетичної сфери, що переважає тиск різноманітних і мінливих матеріальних запитів та інтересів;
- погляд на літературу як на збірку інертних дискурсивних записів про «реальні події»;
- уявлення про літературу як про надбудову, що відображає економічний базис [16, С.21].

Розглядаючи соціальне виробництво «літератури» або якогось конкретного тексту, мають на увазі не лише, що література – це соціальний продукт, але й стверджують, що вона соціально продуктивна, тобто є результатом роботи, але й сама чинить роботу в процесі написання, постановки або читання. Нові теорії текстуальності довели, що значення мовного знаку не піддається фіксуванню, що неможливо приписати тексту незмінний сенс. Водночас письмо й читання - завжди історично й соціально детерміновані дії, що діються у світі та над ним активними соціальними суб'єктами. Таким чином, мета нової соціально-історичної критики – аналіз взаємодії дискурсивних практик, специфічних для даної культури. При цьому сама ця критика має постійно усвідомлювати, що й сама вона є такою практикою і, відповідно, бере участь у взаємодії, яку намагається аналізувати. Такими засобами висуваються, розгортаються, відтворюються різні версії Реальності, Історії [16, С.22].

5.5. Репрезентації влади в «новому історизмі».

Історизація текстів є аналізом втілень історії - текстуальної і тілесної плоті різних ідеологій. Поки ідеологія безтілесна - вона безсила; а плоть ідеології - тексти.

Р. Вільямс виокремлює залежні, репресовані та маргіналізовані аспекти культури. Недомінантні елементи взаємодіють з домінантними формами: співіснують, поглинають домінантна підкорену чи знищують

перша останню; крім того, вони кидають виклик, змінюють, заміщують їх. [43, С.6].

Існує кілька шляхів розгортання поняття ідеології. Один з них, більш близький «культурному матеріалізму», оскільки відслідковує культурні зв'язки між означенням та легітимацією: те, яким чином вірування, практики та інституції легітимують домінуючий соціальний порядок чи status quo – існуюче відношення між домінуванням та підкоренням. Такою легітимацією є, наприклад, представлення групових інтересів як універсальних. Влада може задовольняти власні інтереси та інтереси свого класу, подаючи це як працю в інтересах цілої спільноти. По-друге, через легітимацію існуючий соціальний порядок «натуралізується», ніби він є незмінним та природним законом. Історію теж включають у закон розвитку, що «невідворотно» призводить до теперішнього порядку, таким чином ратифікуючи його. Легітимація працює як стирання соціальних суперечностей, незгоди поглядів та боротьби, оскільки їх часто демонізують як спроби зруйнувати соціальний порядок. Так, конфлікт, породжений самим існуючим порядком, конструюється як спроба його підірвати зовні (якимось чужинцем), цей порядок посилює себе, одночасно витісняючи розбіжності та виявляючи згуртованість у цій дії – захисті суспільства від руйнування [43, С.7]. Такий підхід поєднує наголос на універсальних інтересах, уявленнях про суспільство як відображення «природного» порядку речей, історії як закономірного розвитку, що призводить до схвалення теперішнього та демонізації незгоди та іншості.

Багато праць зосереджуються на темі влади, концентруються на взаємодії між владою й формами культури, особливо в тих жанрах, де влада й культура зливаються. Англійський ранньомодерний театр як місце репрезентації та легітимації влади дав поштовх до досліджень ренесансного театру загалом та окремих п'єс, зокрема й Шекспіра [43, С.3].

Дослідження «нового історизму» стосуються опору, незгоди, суперечностей, асиміляції, так само як і ортодоксії. Крім того, представники цього напрямку звертаються до текстів, що мають обмежений імунітет до політичних функцій свого суспільства та зберігають свій статус з одного історичного періоду в інший без втрати значення. Таким чином, «новий історизм» шукає прогалини, провали в монументальних структурах, що домінували в традиційному історизмі. [46, С.16].

«Новий історизм» нерідко звинувачують у відмові враховувати акціональну історію. Віддаючи данину текстам, «новий історизм» розглядає їх неодмінно в контексті. Текст відображає сучасну йому соціально-політичну ситуацію, але разом з тим і підриває її, привносить в неї власну політику, впливає на неї. З цієї точки зору Грінблатт інтерпретує ескіз тріумфальної колони, який Дюрер виготовив у момент поразки повсталих німецьких селян. Дюрер з розумінням відгукувався на торжество переможців, але, увінчуючи колону фігурою у спину заколотого селянина, з іронією вказував також на те, що перемога над негідним князів супротивником принизила їх [51, С.54].

У політичному вимірі критики С. Грінблатт наголошує на маргіналізації й дегуманізації придушених Інших у літературних текстах, так само як в історії [48, С.229]. Грінблатт в «Renaissance Self-Fashioning» зазначає, що розпочинав дослідження з ролі людської автономії в конструюванні ідентичності, але згодом зробив наголос на культурних інститутах – сім'ї, релігії, владі – людина виявилась надзвичайно несамотійним ідеологічним продуктом у відношенні до влади та суспільства [43, С.4].

Сприйняття соціального порядку як даності, як частини колективного людського розуму у перспективі матеріалістичної критики є помилковим через хибне об'єднання історії та соціального процесу «в ім'я колективного розуму людства». Така перспектива тлумачить «дидактичні пасажі»,

притаманні такому аналізу, які є стратегіями ідеологічної боротьби, тобто дидактичний наголос на порядку був частиною реакції на залежні соціальні сили, які сприймаються як загрозові [43, С.5].

Монроуз вважає, що у постановці проблеми ідеології потрібно відійти від редуکتивної опозиції «стримування - скинення» як від закритого й статичного, однозначного й уніфікованого уявлення про ідеологію; змінити його на багатопланове й гнучке, процесуальне. Потрібно зробити акцент на тому, що панування ідеології характеризується специфічним поєднанням професійних, класових і особистих інтересів окремих виробників культури; соціальними позиціями глядачів, слухачів та читачів, що по-різному споживають культурну продукцію. Тобто Монроуз вважає за потрібне робити значну поправку на різноманітні опосередкування, що входять у виробництво, відтворення та засвоєння ідеологічної домінанти. У цьому сенсі всі тексти є ідеологічно маркованими, детермінованими багатьма факторами [16, С.20].

Відношення між формою та ідеологією не є відношенням простого ствердження, у якому форма згладжує суперечності ідеології, так само це не є відношенням підривного заперечення, коли форма викриває ідеологію і допомагає тим, хто не наділений владою. «Новий історизм» пропонує третю альтернативу, де сам антагонізм між літературою та ідеологією у специфічному історичному оточенні вважається соціально функціональним режимом конструювання індивідуальності [47, С.44].

Як зазначали Дж. Доллімор, А. Сінфілд та Л. Монроуз, новоісторична орієнтація в дослідженнях Ренесансу несе свою версію дилеми «суб'єкт / структура». З одного боку опинились ті, хто підкреслює можливість ефективної боротьби з панівною ідеологією або її підрив, тобто можливість, відкриту для активності історичних суб'єктів. З іншого боку – ті, хто підкреслює здатність, уособлену монархом, стримувати підривні рухи або навіть продукувати їх з метою подальшого стримування [16, С.20].

Розглядаючи у якийсь історичний період репрезентації влади та підривних течій «новий історизм» наполягає, що це не пряма опозиція, а набагато комплексніший процес. Опір, наприклад, може бути позірним: домінантний порядок не лише включає його, але й парадоксально, на перший погляд, виробляє його задля власних цілей [43, С.11]. Важливою статтею, що торкається цієї позиції є есе С. Грінблатта «Невидимі кулі», де він бере як приклад твердження Макіавеллі, про те що релігія як хибна свідомість увіковічена правилами, що підкорені мають лишатись на своєму місці. Якщо влада справді покладається на подібні містифікації для свого успішного існування, тоді демістифікація Макіавеллі цього процесу також є підривом влади [50].

Дебати опору-стримування (subversion-containment) є частиною теоретичного питання: що є критеріями для розрізнення елементів діяльності, що підривають владу, та тих, що чинить зміни? С. Грінблатт пропонує робочу дефініцію: «радикальна підривна діяльність» як не лише спроба заволодіти існуючою владою, але й намагання кинути виклик принципам, на яких базується ця влада.

За Доллімором, ніщо не може вважатись справді «підривним» стосовно влади до того, як було вчинено саму дію, тобто апріорі, незалежно від артикуляції, контексту та сприйняття, у такому разі це лише потенційна можливість. Таким чином, сама лише думка чи радикальна ідея ще не є діяльністю, що загрожує владі: зазвичай важливий саме контекст артикуляції такої діяльності – кому, у яких обставинах тощо. Можна піти ще далі, припустивши, що ідея має бути застосована для заперечення влади або має бути помічена владою як загроза. Тому говорити про опір суто як про думку не зовсім вірно. «Культурний матеріалізм» більше цікавить сам соціальний процес. Так, явище, яке демістифікував Макіавеллі, існувало задовго до нього, що ж змінилось в ренесансну добу, що така артикуляція стала можливою? Відомості про перспективу та методологію автора обов'язкові

для «культурного матеріалізму», а особливо текстовий, історичний, соціологічний та теоретичний аналіз, поєднані між собою [43, С.13].

«Новий історизм» розглядає владу не як монолітну структуру з її впливом, а як систему, що складається з різних елементів, що іноді змагаються між собою, та не просто продукують культуру, а виробляють її через присвоєння. Саме поняття присвоєння вказує на процес створення або трансформування. Розглядаючи владу як продукування дискурсу опору, відбувається стирання культурних відмінностей та контексту, які передбачають процес стримування. Опір може бути як внутрішнім породженням влади, так і створеним поза її межами, тобто супротив може бути присвоєне владою для її цілей, проте один раз встановлений, він може бути використаний й проти влади [43, С.12].

Присвоєння може працювати й за іншим механізмом: бунтівні, маргіналізовані елементи можуть присвоювати домінантні дискурси та у процесі трансформувати їх, як це показано у «Сир та черви» К. Гінзбурга [43, С.12]. Йдеться про мірошника Меноккіо, що трансформує християнську космогонію: «Спочатку все було хаосом, і земля, і повітря, і вода, і вогонь. І все це збилось в одну грудку, як сир у молоці, і в ньому виникли черви, і ці черви були янголами...; серед янголів був також і Бог, що виник разом з ними з тієї ж грудки...» [6, С.166] К. Гінзбург показує справу Меноккіо на широкому історичному фоні, що включає конфесійні суперечки, політико-економічний контекст феодалної області, книжну культуру XVI ст., співвідношення народної і вченої культури в цю епоху. Крім того, дослідник включає у свою розповідь репліки Меноккіо й інквізиторів. Так доля незначного персонажа, добре освітлена джерелом будь-якого жанру, може показати відносність велокомасштабних побудов .

«Новий історизм» робить акцент на напрузі між текстуальними й історичними вимірами своїх праць. Зрештою, вони виходять з положення, що політика є у всьому. «Новий історизм» розглядає елизаветинську епоху

не як ідеалізовану золоту добу, а як світ більш подібний до сучасного (хоча, звісно, не прирівнює їх), де є не лише ілюзії свободи й дії влади, але де можна побачити зіткнення парадигм та ідеологій, гру знакових систем, саморефлексію, усвідомлення незначної цілісності людської ідентичності, що, на думку Джин Е. Ховард, резонує з домінантними складовими постмодерної культури [48, С.229].

5.6. Проблеми «новоісторичного» аналізу.

Якщо текстуальні відбитки доби є одночасно репрезентацією і подією, дуже складно закликати історію бути цензором. У кожній культурі, що лишила комплексні писемні пам'ятки про себе – а саме такими культурами займається «новий історизм» – немає віртуальних меж, які б так чи інакше не порушувались. На противагу теоріям, які наполягають на тому, що в кожен період певні речі є за межами концептуалізації та артикуляції, «новий історизм» стверджує об'ємність текстуального архіву, а через нього й широту естетичного сприйняття індивідуальних прикладів [46, С.16]. При такому підході виникає низка проблемних питань:

- Через широкий діапазон текстуальних «слідів» у культурі ідентифікація областей, придатних для аналізу, проблематизується. Як визначити межі області аналізу? С. Грінблатт та К. Галлахер вважають, що вичерпних теоретичних відповідей на це питання дати неможливо. До певного виміру одиниці аналізу дані самим архівом джерел, тобто найчастіше дослідники мають справу з текстами, чий кордон вже визначені технологією та загальними очікуваннями творця та читачів. «Новий історизм» ставить ці припущення під питання та розглядає їх як частину історії, яку потрібно інтерпретувати.
- Як визначити, що в культурі є значущим та вартим аналізу, а що ні? І знову неможливо дати відповідь, що була б універсальною для всіх

випадків. Якщо розглядати всю культуру як текст, тоді все потенційно є у грі на рівні репрезентації або на рівні події. Стає складно зберігати чітку межу між тим, що є репрезентацією, і тим, що є подією.

- У широкій перспективі культурного тексту репрезентації перестають мати встановлені взаємозв'язки символічної дистанції від матеріалу та від людських тіл. Спосіб, яким тіла мають функціонувати, відмінність між чоловіком і жінкою, природа пристрастей, практики хвороб, межа між життям та смертю тісно пов'язані з культурними репрезентаціями, але вони не можуть бути просто зведені до них. Функції тіла є своєрідним «спойлером», що видає способи своєї репрезентації.
- Розхитування зв'язку між імітацією та дією, між фоном та переднім планом, між репрезентацією та тілесною реальністю дає поштовх архівній або репрезентативній невичерпності. Завжди залишається щось для пошуку, щось, що лишилось неохопленим, навіть в найбільш задовільній аргументації. Праці, присвячені висвітленню окремого культурного об'єкту розвиваються у тенденцію ствердження себе як самостійної інтерпретативної загадки [46, С.15].

Брук Томас наголошує на проблемі вибору в «новоісторичному» аналізі. Якщо, за наративною стратегією С. Грінблатта, усі соціальні практики лежать на одному рівні, на основі чого потрібно обирати одні соціальні практики, а не інші для аналізу певного літературного тексту? Уже сам факт вибору вказує на їхню значущість, а відповідно на те, що одні джерела відносно більш незалежні за інші. Тут виникає потреба пояснення, чому саме ці практики є важливішими. Відповідь С. Грінблатта лежить у практичній площині: не потрібно обґрунтування для вибору, якщо він працює [63, С.40].

І. Смірнов пропонує такі критерії правильності обраної стратегії. Різні метамови, придатні для роботи з діахронним матеріалом, відкриють в ньому різний зміст. Але лише якщо вони будуть «взаємоперекладними», тобто інформуватимуть про відмінні один від одного аспекти однієї історії, дослідник отримає критерій для перевірки надійності вибудованих ним моделей. Предмет, що залишається хоча б відносно самототожним при зрушенні перспективи, у якій він розглядається, дійсно існує [19, С.65]. Ще один критерій істинності/хибності історико-культурних моделей полягає в тому, наскільки їм вдається послідовно пояснити переходи від старших діахронних систем до молодших. У разі успіху такого роду експлікації у історика виникає надія на те, що він зумів уникнути нестримного свавілля в поводженні з "символічним порядком".

На думку Елізабет Фокс-Дженовезе, «новий історизм» не є особливо історичним. Вона стверджує, що виступає під знаменами власне «історичного» підходу до вивчення культурних явищ, і називає «новий історизм» недостатньо генетичним та референційним. Його культурологічний підхід («літературна теорія») й текстуалістський ухил («постструктуралізм») не дають побачити «соціально-структурну» й «політичну» природу історії [45, С.215].

Порушення ієрархій не є революційним, воно не має призводити до зміни існуючої влади, але має сприяти демократизації, тобто відміні обмежень творчості лише досягненнями груп спеціалістів. З консервативної точки зору, ризик полягає у тому, що буде втрачено розуміння, що є справді цінним у мистецтві, тобто «новий історизм» звинувачують у послабленні естетичного підходу до мистецтва. В основному твори мистецтва розглядають як знаки свободи людської уяви. Мистецький об'єкт зазвичай розглядається як самоцінний, вільний як від умов зовнішнього світу, так і від інтенцій творця [46, С.11]. Коли літературний текст перестає бути сакральним та самодостатнім, він втрачає право вважатись дивом. Та проект

«нового історизму» полягає не в «демонтуванні» мистецтва або дискредитації естетичної насолоди, він, радше, спрямований на пошук творчої сили, що формує літературну працю як зовні вузьких меж, які зазвичай беруть до уваги, так і всередині них. З радикальної точки зору, ризик полягає у загальній естетизації культури. Так В. Беньямін у «Творі мистецтва в добу його технічної відтворюваності» називає війну доведеним до кінця принципом мистецтва заради мистецтва: людство запрошено пережити власне руйнування як естетичну насолоду [2]. Представники «нового історизму» заперечують, зазначаючи, що їхньою метою є не естетизація всієї культури, а пошук творчих енергій, глибоко в неї занурених, тобто автор розглядається не як феномен, що з'явився нізвідки, а у зв'язку зі своїм життєвим оточенням, що не могло на нього не вплинути [46, С.12].

Безумовно, існують спеціалізовані лінгвістичні вміння, якими захоплюються, але вони не незалежні від більш широкої перспективи доби. Тому «новий історизм» займається відслідковуванням соціальних енергій, що циркулюють в культурі [46, С.13].

Розділ 6. Практика «нового історизму»

6.1. Наративна стратегія С. Грінблатта.

Теоретичні постулати «нового історизму», про які йшлося в попередніх розділах, стосуються здебільшого англо-американської практики цього методу. Тому далі детальніше зупинимося на кількох працях основоположника «нового історизму» в США С. Грінблатта.

С. Грінблатт аналізує «Дванадцятую ніч» Шекспіра, історизуючи природу п'єси, встановлюючи її співвідношення з умовами того часу та соціальним дискурсом тіла. Грінблатт досліджує, що відбувається, коли тіло транслюється з «реальності» на сцену або коли актор-чоловік перевдягається в жіночого персонажа; що означає для ренесансної комедії звернення до «медичного» дискурсу. Автор прагне з'ясувати співвідношення норми та відхилення в п'єсі, відійшовши від текстової ізоляції, що є основним принципом формалізму, цієї окремої історії та її персонажів.

Розглядаючи п'єсу в широкому контексті, Грінблатт наводить історії часів Ренесансу, де також ключову роль відіграє перевдягання або відхилення від норми. Наприклад розказану Жаком Дювалем, історію гермафродита Мері Ле Маркіс, яку судили за содомію. «Дванадцята ніч» закінчується тріумфом природи, статі: після непорозумінь, викликаних перевдяганням, пари формуються правильно, а тріумф природи є тріумфом соціуму, оскільки розв'язання непорозумінь забезпечує шлюб від скандалу через плутанину зі статями. Крім того, шлюб виявляється забезпеченим і від статусного мезальянсу: виявляється, що й за правом народження Себастьян рівня Олівії. Так ми дізнаємось, що загроза соціальному порядку була ілюзорною [49, С.72].

Окремий індивід живе у відношенні до сил, що чинять супротив спонтанній окремішності; ця сила спрямовує кожне життя, яким би особливим воно не було від природи, в русло загальноприйнятих норм. Так

Мерін Ле Маркіс, особливий від природи, мав цілком конвенційні цілі: щоб соціум визнав за ним обрану стать, дав право носити відповідний одяг та санкціонував офіційний шлюб. Таке прагнення розчинитись у колективному примушує Грінблатта поставити питання, наскільки в цій історії можна говорити про ренесансний індивідуалізм – традиційне положення з часів Я. Буркхардта [49, С.75].

Письменники цього періоду розглядали гендер як стійкий знак відмінності. Чоловік в ренесансному суспільстві мав символічні та матеріальні переваги, які жодна жінка не могла отримати. Усі інші відмінності між індивідами – соціальний клас, релігія, мова, нація – можуть бути, хоча б в уяві, відкинені, щоб показати природний факт статевої відмінності. Ренесанс багатий на історії про стирання індивідуальних рис відмінності – короля плутають з жебраком, принц опускається до стану дикої людини, бідняк перетворюється на багатого лорда. Лише відмінність дана Богом – народження жінкою чи чоловіком – здається незмінним. Та й тут перевдягання може заплутати будь-кого, але саме тіло, здається, не може обдурити [49, С.76].

Парадоксально в ренесансних історіях нестійкі соціальні коди відновлюються, а статева відмінність, основа індивідуальності, виявляється штучною й надзвичайно нестійкою. Це кореспондується із тогочасним загальним зацікавленням до природних відхилень. Відхилення кидали виклик звичній класифікації речей, проте водночас дають людині відчуття динамічного природного порядку. Там, де сучасні структуралісти тяжіють до загострення індивідуалізації через розгляд нормативного, Ренесанс тяжів до загострення відчуття нормального через увагу до відхилень. У той час з'являється низка праць, де автори пропонують різні теорії генези статі. Після Галена вважалось, що всі тіла відпочатку містять елементи обох статей й з дорослішанням якась з них стає домінантною, проте це домінування може бути не абсолютним. Таким чином, ці теорії містять

положення про подвійність людської природи. Водночас ці уявлення поєднувались з вірою у внутрішню боротьбу чоловічих та жіночих принципів: жінка вважалась результатом домінування слабших елементів, тому вона мала підкорятись чоловіку [49, С.79].

Історія Меріна була об'єктом суспільного зацікавлення, оскільки його соціально артикульована індивідуальність була моментом нестабільності на шляху інтеграції в нормальні структури гендеру. Виявилось, що самі основи цих структур вибудовуються з непорозумінь, сутічок та трансформацій. Спільне в історії Меріна Ле Маркіс та шекспірівській комедії: кохання, що не може заявити про себе, а коли про нього дізнаються, опиняється в ситуації, що загрожує життю; плутанина з ідентифікацією через переодягання; сильний потяг – біологічний імператив – що прагне задоволення через санкціоноване об'єднання; втручання влади із заборonoю цього союзу та врешті-решт все завершується звільненням персонажа від смертельної загрози та зникненням перепон для шлюбу; незвичайний шлях, що призводить до звичайного стану речей.

Ці спільні риси, звісно, не означають, що Шекспір цікавився медициною та питаннями статі, що був прихильником тієї чи іншої теорії щодо цього питання, або, що він знав історію Мерін. Проте знання медицини неважливе в аналізі С. Грінблатта, адже тут спрацьовують не причинно-наслідкові зв'язки, так само як не йдеться про джерело та його літературну реалізацію. Натомість йдеться про код, набір тропів та схожостей, що функціонують не лише як об'єкти, а і як умови репрезентації. Шекспірівські комедії постійно звертаються до тематики тіла та сексуальності як каталізатора театральної магії, та в них немає прямої апропріації сексуальності, радше сама сексуальність є сіткою історичних фігур, що утворюють категоріальне розуміння еротичного досвіду культурою. Ці фігури функціонують як моделі трансляції між окремими соціальними дискурсами, є каналами циркуляції загально прийнятого [49, С.86].

У своїй основі п'єси Шекспіра часто звертаються під час аргументації до природних сил, що лежать в основі суспільних звичаїв та літературних моделей. Помилкою було б вважати, що ці природні сили є позачасовими. З часів епохи Шекспіра відбувся зсув у сприйнятті статей, тому «природні сили», до яких звертаються у репрезентації індивідів, також змінились [49, С.87]. Телеологічно чоловіча концепція статі знаходить літературне вираження у театральному перевдяганні акторів-чоловіків.

На думку Грінблатта, Шекспір більше, ніж будь-хто з його сучасників, розумів, як можна використати еротичну напругу в театральній виставі, як створити інтригу, що не буде блокувати чи ігнорувати цю силу, а розвинути її, показати її аудиторії з цікавого боку. Шекспір усвідомлював, що якщо суперечності пов'язані зі статевим питанням не можуть бути літературно презентовані на сцені, їх можна репрезентувати фігуративно: суперечності можна зробити вигаданими й придатними для сцени, трансформуючи все у дотепне зіткнення. Шекспір підтримує напругу, оскільки інтрига буде реалізована лише поза сценою. Непрезентована розв'язка у формі весілля привертає увагу. Сексуальна напруга представлена в комедіях Шекспіра у вигляді прелюдії, що є одним з основоположних принципів комічної плутанини, як, наприклад, потяг Олівії до Цезаріо, що насправді є Віолою. Суперечності сюжету реалізовано через дотепний діалог, таким чином, саме тіло стає метафорою, а мова матеріалізованою [49, С.89].

Флірт, переданий через слова, є принципом репрезентації еротичної напруги в творах Шекспіра. Інтрига заснована не лише на переполах, що постають на шляху закоханих, але й на специфічних суперечностях. Ці суперечності функціонують як символічна реалізація бажань закоханих та експериментальне моделювання ідентичності, та унікальні риси цієї ідентичності не є тривкими, вони зникнуть під кінець п'єси. Те, що починається як імпровізоване самоделювання, закінчується поверненням до норм спільноти [49, С.90]. Такий експеримент показує, що те, що

соціальна система позначає як унікальне, особливо щодо жінок, є неприродним, хоча у шекспірівських комедіях розв'язка в основному показана як романтичний вибір, акт свободи вибору, що повертає нормальний стан речей.

Чому моделювання особистості пов'язано з перевдяганням? С. Грінблатт пояснює це частково тим, що зміна статевої ідентичності фігурує як виокремлення індивіда з подвійної статевої природи, що притаманно дорослішанню [49, С.91]. Шекспірівська репрезентація цієї позиції є в «Дванадцятій ночі» з двома близнюками Віолою та Себастьяном, що саме досягли межі з дорослим життям. Змінивши кілька зовнішніх ознак, брата й сестру стає неможливо розрізнити. У кінці п'єси Орсіно ще не бачив Віолу, з якою збирається одружитись, у жіночому вбранні, вона лишається на вигляд Цезаріо, тобто дзеркальним відображенням свого брата. П'єса показує ситуацію, коли під чоловічим одягом криється тіло з домінуючими жіночими елементами, а правильне визначення статі вирішує двозначність ситуації, направляючи пристрасть Орсіно в «природне» русло. Віола врешті стане дружиною Орсіно, але на сцені цю трансформацію не показано.

Хоча Шекспір показує, як його жіночі персонажі реалізують свої ідентичності через перевдягання, ця концепція індивідуалізації пов'язана з ренесансною концепцією утворення чоловічої ідентичності. Хлопчик, що ще близький до стану дівчинки, стає чоловіком лише після дистанціювання від жіночого, і це дистанціювання непрямо показано через переодягання. Віола проходить через стан чоловіка, щоб стати жінкою. У цьому сенсі шекспірівські жінки є репрезентацією шекспірівських чоловіків, дзеркальне відображення чоловічої самоідентифікації. Але для чого потрібне дзеркальне відображення? Грінблатт це пояснює тим, що, по-перше, у той час жінки мали менше свободи дії, реальної чи уявної, ніж чоловіки, а по-друге, перехід від чоловіка до жінки був ідеологічно кодований як зниження статусу та як неприродний акт соціальної неповаги. Крім того, як вже було

зазначено, жінку вже й так розглядали як дзеркальне відображення чоловіка за своєю генітальною структурою [49, С.92].

Хоча потяг визнавався лише між чоловіком та жінкою, це ще не означало, що бажання було суто гетеросексуальним. Колізія «Дванадцятої ночі» заснована на мобільності бажання: Орсіно не добивається взаємності Олівії, натомість отримує Цезаріо. Чоловіки люблять жінок як репрезентації, що у п'єсах втілено акторами-чоловіками. В середині уявних жіночих тіл є інші – тіла акторів, що грають жіночі ролі. Грінблатт пояснює перевдягання в шекспірівському театрі подвійним виміром статі: з одного боку, п'єси декларують потяг між двома статями, а з іншого боку, йдеться про театр, де чоловіки були в жіночому вбранні, що є іншою сексуальною реальністю. Відкрита таємниця ідентичності – у кожному індивіді закладено одну структуру, що представлено чоловічою трупю. Презентовані, але не репрезентовані у п'єсі – інтриги, герої та задоволення, які вони приносять – не можуть існувати без фіктивного розрізнення статей та суперечностей між ними [49, С.93].

Отже, С. Грінблатт шукає генезу п'єси Шекспіра в соціальних інститутах, культурних практиках і духовних концептах того соціуму, в межах якого виник твір.

Що ж до пошуку загальних механізмів і закономірностей, яким, наприклад, займається, психоаналіз, то в есе, присвяченому відносинам «нового історизму» з психоаналізом, Грінблатт використовує історичність самого поняття суб'єкту як аргумент проти психоаналізу культури. На прикладі судового процесу XVI століття він показує, як формувалась сучасна ідея ідентичності, прив'язана до тіла суб'єкта сильніше, ніж до його душі. Судили самозванця, який претендував на чужу дружину і майно, а дружина підтримувала ці його претензії. Він був повішений, але описаний Монтенем і іншими. Грінблатта цікавить те, як проблема ідентичності драматизувалась на англійській сцені, починаючи з Гоббса увійшла до

політичної теорії і, століття опісля, у фрейдівський аналіз. Останній цілком залежить від такого трактування суб'єкта, що стало очевидне в світлі американських дискусій про статус множинної особи (Multiple Personality Disorder). Таким чином, психоаналіз є спадкоємцем ренесансного розуміння особи, закріпленого Просвітництвом. Отже, він не має права претендувати на універсальне знання про людину. Інакше сам психоаналіз стає самозванцем і підлягає історизуючому суду [52, С.218].

Проте таке ставлення до психоаналізу не є універсальним для «нового історизму». Монроуз, наприклад, використовує психоаналіз, особливо фрейдистський аналіз сновидінь. Наприклад, у статті «Сон літньої ночі» та головні елементи елизаветинської культури: гендер, влада, форма» розповідається про сон Саймона Формана, у якому він описує еротичне знайомство з королевою, що на той час була вже літньою жінкою. Перед цим Форман врятував королеву від домагань ткача, Монроуз інтерпретує це як Едипів трикутник. Він пов'язує цей епізод з уявленням про королеву як матір нації, що фліртувала й провокувала своїх підданих (про що свідчать відверті туалети королеви). Монроуз бачить тут зв'язок з тогочасною напругою у суспільстві, причиною якої було те, що патріархальним суспільством керувала жінка, що мала абсолютну владу [56].

Реалізацію на практиці владних репрезентацій «новим історизмом» можна побачити в есе «Невидимі кулі», де С. Грінблатт звертається до теми влади в історичних п'єсах Шекспіра.

У шістнадцятому сторіччі в Англії зрада каралась так само серйозно як атеїзм. Атеїзм був ознакою інакшості, що не означає, що на той час існувала таємна спільнота вільнодумців, а радше, свідчить про релігійний авторитет, що стверджує свою владу, викриваючи загрозу атеїзму [50, С.22]. Так, Грінблатт наводить кілька історичних прикладів звинувачень у державній зраді, де мотивом завжди називають атеїзм, хоча насправді це могли бути амбіції, ревності, жадібність і т.д. Одним зі звинувачень було переконання у

тому, що Мойсей був не більше, ніж фокусником, за допомогою якого уся іудео-християнська традиція тримає у покорі свою паству.

Грінблатт аналізує записи Томаса Гарріота – математика, картографа, оптика елизаветинської епохи, що був автором першої книги – «Коротка та правдива доповідь» – про першу англійську колонію в Америці. Гарріот записував свої спостереження за тубільним населенням Вірджинії, особливо звертав увагу на їхні вірування. У своїх описах індіанців Гарріот, як і решта англійців 16-17 ст., користується термінами й поняттями з англійського соціального аналізу, що підкреслює аналогії між індіанською та англійською соціальними структурами та механізмами двох різних культур [50, С.27]. У колонізаторів з'являється можливість перевірити гіпотезу про походження європейської культури та вірувань через випробування нецивілізованих місцевих жителів.

Перші колонізатори були нездатні забезпечити себе їжею, а тому залежали від індіанців. Це робило першочерговим завданням завоювати авторитет. Уже Макіавеллі зазначав, що фізичний примус є важливим, але лише цього недостатньо – виживання правителів залежить від постачання примусової віри. Отже, потрібно було зародити в індіанцях страх перед християнським Богом. Гарріот розповідає, що тубільці почали сумніватись у правильності їхнього бога й релігії, після того як побачили технічну перевагу європейців над собою, їм здавалось, що Бог особливо любить європейців. Іншим доказом вищості християнства стали епідемії, від яких помирали індіанці після приходу колонізаторів: певно, Бог охороняє обраних людей. Самі ж тубільці пояснювали епідемії тим, що європейці хочуть прийти на їхні місця і вбивають місцевих невидимими кулями. Таким чином, якщо в Англії погляд на релігію як суму вірувань, якою маніпулюють жерці/пастори, що допомагає їм встановлювати покору й повагу до своєї влади, важався крамольним та опозиційним до влади, у колоніях ситуація змінюється. Погляд на релігію як на гаранта соціального порядку міг бути

застосований до чужих вірувань, але не до християнства. Проте те, що вважається радикальною підривною діяльністю в метрополії та може призвести до ув'язнення і тортур, у колоніях уже не розглядається як загроза владі. Те, що підриває християнський порядок у Європі, у Америці допомагає встановленню порядку [50, С.30]. Це підтверджує гіпотезу Макіавеллі: колоніальна влада продукує опозиційність для власних інтересів. Факт, що книга Гарріота була видана в Британії свідчить про те, що влада не є монолітною: вона може включати одні функції, які водночас загрожують іншим.

Грінблатт вважає, що розуміння зв'язку ортодоксії та скидання панівної сили у тексті Гарріота дасть змогу сконструювати інтерпретативну модель, яку можна буде застосувати для розуміння більш комплексних проблем, які постають у історичних п'єсах Шекспіра.

Трьома елементами книги Гарріота були випробування, запис та пояснення – усі вони мають театральні еквіваленти, особливо у п'єсах про консолідацію державної влади, тому Грінблатт вводить у наведений вище контекст п'єсу Шекспіра «Генріх IV». Шекспіра називають драматургом, що формував репрезентацію англійської історії навколо панівного тюдорівського міфу, і демістифікатором ідеології. Ідеологічні стратегії, що творять шекспірівські історичні п'єси допомагають побачити конфліктні прочитання політики п'єс.

Шекспір показав парадоксальні практики влади з підривання власної легітимності та апробував для театру непоборні енергії, які звільняють і водночас організовують подібні практики. Грінблатт бере за основу аналізу п'єсу «Генріх IV». У першій частині Шекспір показує систему протилежних та подібних сил, що тримають тюдорівське суспільство єдиним цілим, а друга частина зосереджується на опозиційності та бунті. У цій п'єсі голосом, що звучить поза «державною позицією» є Фальстаф, нерозривно пов'язаний з принцом. Як Гарріот починає свій текст зі складання англо-

тубільного словника, так принц Хел вивчає глоссарій таверни, де він розважається з друзями. Грінблатт пояснює таку увагу до чужого поняттєвого поля прагненням зрозуміти й контролювати нижчий клас [50, С.49].

На думку Грінблатта, Хел усвідомлює свою поведінку як роль, яку він постійно грає. Роль, що має скінчитись і показати справжню ідентичність принца, як він сам обіцяє батьку-королю «бути більше собою» [50, С.46]. Йдеться про те, що майбутній король поводить ся не так, як належить особі його статусу та відповідальності – він розважається у трактирі з сумнівними друзями, бере участь у розіграшах, перевдягається в осіб нижчого статусу. Принц через своє маскування отримав доступ до світу, що за звичайних обставин є прихованим для осіб королівської крові. Досвід такого доступу може стати перевагою владарювання майбутнього короля.

Шекспір не показує картину соціального порядку, натомість дії, що мали б призводити до радикального підривання авторитету перетворюються на підтримку цього авторитету. Незважаючи на поведінку спадкоємця престолу та його друга, бунт придушено, ворогів подолано, країна лишилась цілісною. Таким чином, у п'єсі моральні цінності, такі як справедливість, порядок тощо лишаяються убезпеченими, незважаючи на дію відверто підривних чинників. Врешті Хел стає законним королем, відрікшись від Фальстафа, що уособлює його колишній спосіб життя [50, С.53].

Грінблатт пише, що страждання великих світу цього було популярною темою в літературі панівних класів XVI ст. Тому життя майбутнього Генріха V не було таємницею, навпаки його зречення приємного способу життя та друзів свідчить, що монархи теж платять за своє привілейоване становище. Водночас п'єса показує, що природа монархічної влади полягає у фальші, обмані, такому глибокому, що сам лицемір вірить у неї [50, С.55].

У образі принца Шекспір показав «фокусника», майстра ілюзорно підривної діяльності та спокутувальної зради. Ці характеристики невід'ємні

від постаті королеви Єлизавети – правителя без міцної армії, розвиненої бюрократії, поліцейських сил – чия влада трималась на театральних святкуваннях королівської слави та театральної жорстокості проти ворогів цієї слави [50, С.64].

Усі сумніви у королі, які викликає у глядача Шекспір, не спрямовані на позбавлення його харизми, натомість вони збільшують інтерес до п'єси. Таким чином, С. Грінблатт показує, що для конкретного історичного періоду елизаветинської епохи парадокси, двозначності та напруга всередині влади, продукування підривної діяльності є умовою існування цієї влади.

Обрані есе ілюструють специфіку й завдання «нового історизму». Отже, теоретичні засади «нового історизму» С. Грінблатт реалізує за більш-менш усталеною схемою. Він звертає увагу на «маргіналізацію й дегуманізацію Інших» (за Грейді), зазвичай починаючи дослідження з аналізу історичних документів того часу, обирає з них історичний анекдот, зазвичай точно датований та певним чином суголосний змістові п'єси. Праця С. Грінблатта, типова для «нового історизму», замість звичного академічного огляду попередніх інтерпретацій п'єси, починається з яскравого драматичного епізоду. Потім з нього розгортає інтертекстуальний аналіз визнаного літературного шедевра, пояснюючи роботу однакових культурних механізмів спільністю історичного часу та уявлень – текст і контекст трактуються як відображення одного історичного моменту й відповідно інтерпретуються.

6.2. О.Еткінд: російська версія «нового історизму».

У американській філології одним з популярних самовизначень нового напрямку став «новий історизм». У російській гуманітарній науці схожий рух не отримав збірного позначення, але його теоретичною рефлексією та практикою займається кандидат психологічних наук, доктор філософії О.М. Еткінд, автор трьох книг, у яких використано дотичні методи.

Його книга «Ерос неможливого. Історія психоаналізу в Росії», написана у 1993 р. складається з розділів, присвячених різним періодам розвитку російського психоаналізу, які перемежаються історіями життя знаменитих російських аналітиків і пацієнтів. Уже в цій роботі Еткінд зазначає, що досліджувана тема вимагає специфічного підходу, який відрізняється від домінуючих поглядів. Історії таких суміжних з психоаналізом наук, як психологія і медицина, більше орієнтовані на аналіз наукових ідей, методів і категорій і менше цікавляться людьми науки, їх особистостями, біографіями і взаєминами. У історії психоаналізу Еткінда розвиток ідей тісно переплетений з долями людей; і те, і інше частково вбирає в себе риси свого часу, а частково чинить опір його змінним впливам. Автора цікавило те, що можна назвати історичним і, ширше, людським контекстом психоаналітичної теорії і практики: спадкоємність між радянським і дореволюційним періодами духовної історії Росії; взаємні впливи психоаналізу і сучасної йому російської філософії, літератури, художньої культури; відношення між змістом науки і життям залучених в неї людей. За словами Еткінда: «Така природа аналізу, що на біографіях цих людей, на їх словах і вчинках, на виборі, який вони робили в житті, і на їх стосунках між собою позначилися психоаналітичні цінності, погляди, цілі, засоби, методи. Через людей впливав на сутність аналітичних уявлень сам хід Історії. Взаємодія ідей, людей і епох — ось що цікавитиме нас тут, в історії психоаналізу в Росії» [31, С.13].

Книга 1998 року «Хлист (Секти, література й революція)» присвячена російським сектам межі ХІХ і ХХ сторіч. Відслідковуючи долі та звичаї містичних сект, Еткінд досліджує їх образи в літературі, функції в утопічних ідеях, місце в політичному житті епохи. Метод, застосований у цій праці, сам автор називає археологією тексту – поєднанням інтертекстуального аналізу (що розмикає кордони тексту, зв'язуючи його з багатоманіттям інших текстів, його попередників і послідовників) і «нового історизму» (що

розмикає кордони текстів, зв'язуючи текстуальність як таку з багатоманіттям попереднього й наступного життя). Крім того, цей підхід включає історичну соціологію, психоаналіз, філософію деконструкції з її філологічними додатками та феміністську критику [30. С.6].

У 2001 році виходить книга Еткінда «Тлумачення подорожей. Росія й Америка в травелогах та інтертекстах», де автор постулює своє звернення до «нового історизму». Розділи книги як окремі есе пов'язані спільною темою реальних чи уявних подорожей між двома країнами, пропонують паралельні прочитання відомих текстів західної традиції: «Демократії в Америці» Алексіса де Токвіля, «Блідого вогню» Володимира Набокова, «Майстра й Маргарити» Михайла Булгакова тощо. Звернемось до кількох есе з цієї праці.

Еткінд вважає, що автори і прототипи є гіпотетичними точками перетину між літературними текстами й історичними біографіями. Їх дослідження веде за межі тексту. Так, у світлі матеріалів про дружбу М. Булгакова з першим Послом США в СРСР і пацієнтом Фрейда Уільямом Буллітом, Еткінд дає нове трактування «Майстра й Маргарити».

23 квітня 1935 року в Спасо-хаусі, резиденції американського посла, відбувся прийом на 500 запрошених — там були «всі, хто мав значення в Москві, окрім Сталіна». Названий «Фестивалем весни», цей прийом був значною подією для тогочасної Москви, особливо у складній атмосфері майбутньої політичної розправи, яка загрожувала частині запрошених. Більшовики-інтелектуали (тут були Бухарін, Бубнов, Радек) останні місяці трималися у влади. Вище армійське командування (Тухачевській, Єгоров, Будьонний) вже стало заручником подвійної гри радянської і німецької розвідок. Театральна еліта (Мейерхольд, Таїров, Немирович-Данченко, Булгаков) у будь-який момент чекала безпричинної розправи. Зі щоденників О. С. Булгакової випливає, що Фестиваль весни в американському посольстві став життєвим прототипом для балу Сатани, описаному в

«Майстрі й Маргариті». І зв'язок цей полягає зовсім не в стилі оформлення прийому. Для москвичів розкішний бал, на якому жертви розважалися разом з катами, до того ж майже всім гостям в лічені місяці належало загинути на очах у здивованих господарів, набував особливого звучання. Коли Булгаков писав сцену балу в романі, він був, ймовірно, одним з небагатьох уцілілих учасників того прийому, який американці щиро вважали „кращим у Москві після Революції". Проте не політичні натяки, не туга за загиблими й не бажання помсти домінують у великому балі Сатани. Серед грішників, що з того світу відвідали цей прийом, читачам показують лише одну категорію, чий гріх є плодом любові. Та країна і той час, які відвідав цього разу Воланд були особливими. Великі грішники минулого потрапляли в пекло виключно за свої любовні пригоди, а „новенькі" гості, як назвав їх Коров'єв, чий гріх не є плодом любові, усі є політичними. Хоч і мало політичних злочинців прийшло цього разу на бал Сатани, усі вони прийшли туди з тогочасної московської вулиці. Чорна меса закінчується покаранням не за сексуальний, а за політичний гріх. Диявол спокушає і випробовує, дивуючись новим гріхам, які не можна порівняти зі старими. Мефістофель Гете знаходить слабе місце Фауста, зіштовхнувши його з Маргаритою. Для Буллита й Булгакова таємниця людини в іншому: у залежності й владі; у зраді й здатності до супротиву. Новий грішник – шпигун, а не дітовбивця [29, С.230].

Булгаков перебував під неперервною страшною загрозою, подолати яку було вище людських сил. Письменник страждав нападами страху й звернувся за лікуванням до гіпнотизера. Позиція пацієнта-гіпнотика, залежного від чужої волі й здатного без розмірковувань очікувати магичної допомоги, у творчості Булгакова набрала форми іронічної фантазії. У п'єсах і романі, написаних у 1930-і роки, всерйоз, з надією і вірою втілено образ всесильного помічника, що володіє абсолютною світською владою або магичною могутністю, які він охоче, без прохань використовує для спасіння

хворого й бідного художника. На початку й у кінці десятиріччя подібні сподівання він звертав до Сталіна, а всередині 30-х років його надії було адресовано до американського посла в Москві.

У цей період життя Булгаков просить дозволу виїхати за кордон, проте йому відмовляють. Тоді ж у 1934 році Булгаков знайомиться з Буллітом. Посол хвалить творчість Булгакова, називає його майстром. Письменник був чи не найближчим російським другом американського посла. Зі щоденника дружини Булгакова можна дізнатись про їхні часті зустрічі, але не можна скласти уявлення про зміст їхніх розмов. Проте Еткінд користується інтертекстуальними пам'ятками. Епіграф до роману «Майстер і Маргарита» - це та сама фраза Мефістофеля «Я частина тієї сили, що вічно хоче зла й вічно творить добро», яка на почесному місці цитується у передмові до книги Булліта, написаній у співавторстві з Фрейдом [29, С.238].

У цей час Булгаков поновлює роботу над «Майстром і Маргаритою». У перших редакціях роману, написаних ще до прибуття Булліта в Москву, у тексті не було ні Майстра, ні Воланда. Диявол був уже в перших редакціях, проте втілений як абстрактна магічна сила. З кожною наступною переробкою диявол ставав усе більш земним й конкретним, набував людських, хоча й дуже незвичних, рис. Він став іноземним консультантом, схожим на fellow-traveler з того світу. Візит Воланда до Москви збігається у часі з перебуванням Булліта в Москві, а також з роботою Булгакова над третьою редакцією його роману. Саме в цій редакції диявол стає центральним героєм, відтворюючи характерне для Булліта поєднання демонізму, іронії та великого стилю. Диявол набув людських рис, які, на думку Еткінда, відповідають особистості американського посла у її сприйнятті Булгаковим, хоча не слід зводити весь образ до одного прототипу [29, С.235].

Засоби, якими володіє Воланд, справляють враження диявольських, але його цілі зовсім не міфологічні. Він використовує магічні сили для

постановки експерименту над людською природою, а саме гіпотезою про її переробку людини в радянській Росії. Для Булгакова й Буллита цей експеримент був уявним, але ґрунтувався на спостереженні, а літературний Воланд здійснює його в реальності. Еткінд зазначає, що це були центральні питання епохи: якою мірою більшовизму вдалось переробити людину внутрішньо? І загалом, якою мірою людина піддається переробці? [29, С.237].

Гіпноз – апофеоз залежності однієї людини від іншої. Тема гіпнозу є однією з небагатьох, що пронизують усю структуру роману: Сперанський лікує гіпнозом, Ієшуа таким же способом лікує Пілата, а в компанії Воланда москвичі теж бачать гіпноз. Раціонально не пояснюване, мистецтво гіпнозу, що передбачає повну пасивність одного й абсолютну владу іншого – і вимагає від людини добровільного прийняття цієї влади – надзвичайно відповідало епосі [29, С.239]. Коли лишається сподіватись лише на диво, воно здається можливим. Його може створити Сталін, воно може бути під силу послу далекої могутньої країни. Проте в цей час Булліт пише Рузвельту: «Я, звісно, не можу нічого зробити для того, щоб врятувати хоч одного з них» [29, С.233]. З усіма своїми колосальними можливостями Булліт не зміг допомогти Булгакову й залишив Москву. Те, чого не зробив для автора його могутній друг, те робить для вигаданого автором Майстра сам диявол. Чим би не був обіцяний «спокій» Воланда на тому світі, земний його аналог очевидний – така бажана для Булгакова еміграція.

Відношення літературних текстів до біографічних або історичних реальностей, які відомі з інших текстів, є не більш ніж гіпотезами, але, як зазначає Еткінд, справа саме в інтерпретації (що в тексті здається важливим і чому), а не в знанні (що відомо про текст і що ні).

Як зазначалось раніше, С. Грінблатт використовує історичність поняття суб'єкту як аргумент проти психоаналізу культури й сам не

застосовує його у своїх працях. Зовсім інше уявлення про зв'язки психоаналізу й «нового історизму» має Еткінд.

У есе «Інцест лівої ідеї: донька Троцького на фоні франкфуртської школи» Еткінд розповідає про психоаналіз й самогубство дочки Троцького, співставляючи цей випадок з рухом ліворадикальної думки в Америці. У центрі цього есе немає художнього твору, як це звично для «нового історизму». Воно побудовано на паралельному прочитанні листів Зіни Волкової, праць Троцького та представників франкфуртської школи.

Троцький вірив у силу психоаналізу й використав свої політичні зв'язки, щоб влаштувати доньку Зіну до берлінського психоаналітика. Донька реагує на спробу психоаналізу спротивом і навіть думає, що самі її галюцинації є наслідком способу лікування. Водночас Зіна пише листи батьку, де спершу говорить про політику – єдиний спосіб відчутти свою близькість з батьком, – а потім називає саму постать батька одним з пунктів її психічного розладу. Зіна марила, поширюючи свої марення на символічних замісників батька – лікарів. Радикальне формулювання психоаналізу, що визнає інцестуозний потяг неусвідомленою причиною психічних розладів, підходить до даного випадку. Біда Зіни в інцестуозній любові, потязі до власного батька, який є забороненим головним з людських законів, але, згідно з психоаналізом, живе в глибинах підсвідомого, і виходить звідти лише у дітей та психічно хворих [29, С.251].

Троцький, інтелектуал-раціоналіст, що скрізь, навіть у психоаналізі, вбачав силу свідомої і спрямованої думки. Якщо його колеги займались боротьбою за владу, для Троцького важливим було усвідомлення більшого: усього, що відбувається на заводі, у сім'ї та навіть всередині організму людини. Для нього все несвідоме, стихійне й спонтанне – потворно. Ніщо не має відбуватись саме по собі, як це було в минулому. Лише осмислене, свідоме, заплановане гідне існування. Троцький склав план очищення людини згори вниз – себе від бога, державності від царя, господарства від

хаосу, потім внутрішнього світу – від несвідомого й темряви; тобто від атеїзму й соціалізму Троцький переходить до психоаналізу. Природа сприймається як ворог, людина має подолати природу, починаючи з власної. Еткінд зазначає, що за цією логікою фрейдизм виявляється прямим продовженням марксизму. З базису стихія виключається марксизмом, з надбудови – фрейдизмом. Так Троцький формулює проект Просвітництва: навчальне й перетворююче втручання розуму в усі сфери людського життя, від зовнішніх і загальних, до найглибших і особистих [29, С.253].

У веймарській Німеччині, у Франції часів Супротиву і до 1968 року й далі, у Америці fellow-travelers і франкфуртської школи, у Латинській Америці рух лівих інтелектуалів живився мрією про фрейд-марксистський синтез. Це прагнення ґрунтується на аналогії між різними формами придушення: економічного й сексуального – свідомість так само придушує й експлуатує сексуальність, як буржуазія придушує і експлуатує пролетаріат. У марксизмі частина подібних розробок належить Троцькому, а в психоаналізі – Вільгельму Райху, хоча, як зазначає Еткінд, те, що при цьому лишається від психоаналізу, таким назвати складно.

Інцестуозні марення Зіни Волкової, спрямовані на Льва Троцького, схожі на коротке замикання у середовищі тисячоліть. Авангардистська віра у швидке й остаточне Просвітництво увійшла у контакт з давньою пристрастю, що не знає початкових заборон. Кінець історії зімкнувся з її початком. Троцький пророкував, що історія стане прозорою і розумною, проте вантаж історії повертався до нього у своїх тяжких проявах. Його колишні прибічники повстали проти нього й здійснили плани помсти, а власна дочка звернула до нього пристрась, забуту, за теорією психоаналізу, з кам'яного віку. Зіна знайшла свого кумира в людині, що інцестуозно поєднував у собі біологічного батька, політичного вождя й предмет бажання. Вона беззастережно вірила у Троцького, а саме таку віру заперечували «просвітники». Філософія Зіни, відома з її листів, перевертала й

заперечувала філософію її батька [29, С.261]. Експлуатуючи свою харизму, Троцький заперечував її механізми. Вимагаючи віри, він заперечував її заради розуму. Він вірив, що його послідовники йдуть за ним не через захоплення його подвигами та якостями, але усвідомлюючи силу його ідей.

Троцький у 1930-х рр. бачив у ірраціональній поведінці «мас» пізній рецидив спротиву Просвітництву. В кінці 1940-х Адорно і Хоркхаймер бачили в тих же явищах закономірну, але небачену в історії і не передбачену марксизмом, трансформацію самого Просвітництва. Це видно і з робіт іншого теоретика франкфуртської школи - Г.Маркузе. Він називав реакцією не лише сталінізм, як Троцький, а і саму версію фрейдомарксизму. Якщо Троцький стверджував можливість раціональної переробки життя на началах свободи, то Маркузе закривав цей шлях.

У розглянутому есе Еткінда звертає на себе увагу те, що, в центрі цього аналізу немає літературного тексту, а використання психоаналізу та велика частка переказу аналізованих автором текстів порівняно з обсягом співставлень більше нагадує наративи з двох попередніх його книг, де сам автор називав свій метод археологією тексту.

Діна Хапаєва бачить у зверненні російських дослідників до американської теорії прагнення вийти за рамки традиційного академічного дискурсу, знайти новий режим існування в інтелектуальному просторі, створити новий стиль відносин з публікою і владою. Бажання адресувати свої тексти широкій публіці відображається у прагненні писати літературним, навіть художнім стилем замість наукового. Хапаєва бачить зв'язок між нелюбов'ю до теорії частини російських науковців і пошуками джерела натхнення серед американських теоретиків. Наприклад, тексти Х. Уайта стали популярними в Росії, коли для решти світу його спадок уже опинився в архіві інтелектуальної історії. Таким чином, російські новатори виводять свою інтелектуальну генеалогію з фігур і течій, що символізують протест проти великих парадигм, проте російські дослідники відкрили їх

надто пізно, в «епоху перекладів». Вони перетворили їх на свій інтелектуальний символ, не даючи цим теоріям насправді доступ до тексту – не використовуючи їх ідеї під час аналізу [25].

Порівнюючи наративні стратегії С. Грінблатта та О. Еткінда, можна зробити такі висновки:

- Еткінд звертається до іншого кола тем та часового періоду. Якщо американський «новий історизм» та британський «культурний матеріалізм» зосереджені на дослідженні ренесансних текстів, то Еткінд торкається широкого кола тем російської культури ХІХ – першої половини ХХ сторіч.
- У своїх дослідженнях С. Грінблатт розкриває межі літературних творів у контексті епохи, у яку їх було створено, проводить паралельний аналіз з невеликими історичними епізодами того часу. Натомість у О. Еткінда більш виражена тенденція не до широкого аналізу тексту в контексті його доби, а до більш вузького тла біографії письменника, його життєвих та інтелектуальних умов, що могли вплинути на твір. Для Еткінда надзвичайно важлива фігура автора: як письменника чи мислителя, творчість яких він досліджує, так і сучасного інтелектуала з його способами взаємодії з публікою.
- Обидва згадані автори користуються тезою «нового історизму» про створення дослідником власного наративу, що видно з їхніх праць, де підкреслено авторське начало дослідника як в доборі матеріалу та висуненні гіпотез та інтерпретацій, так і у формі викладу.
- С. Грінблатт у центрі своїх досліджень ставить канонічні літературні твори Шекспіра, яким дає нові прочитання. У деяких есе так робить і Еткінд, але, крім того, він схильний до паралельних прочитань двох літературних творів, що визнані шедеврами (наприклад, Набокова та Пастернака); до постановки в центрі аналізу не літературних творів, а, наприклад, наукових праць (Ханни Арентс

та Айн Ренд) або епістолярної спадщини та інших нехудожніх текстів (есе про доньку Троцького).

- У багатьох своїх працях Грінблатт підкреслює, що закономірності чи зв'язки, які йому вдалось знайти в кожному окремому дослідженні не є загальними законами, що вони існують в конкретній досліджуваній історичний момент. Еткінд більше уваги звертає на загальні закономірні, про що свідчить використання психоаналізу або теорії Г. Блума.

6.3. Спроба застосування методу «нового історизму».

Постать вченого-письменника передбачає зближення стилів: художнього й наукового. Межа між стилями розмивається, коли автор літературознавчий аналіз вводить всередину художньої структури. Поєднання белетристики, літературознавства й мистецтвознавства зумовлює виникнення такого жанру як інтелектуальний роман, що можна спостерігати на прикладі прози Віктора Петрова-Домонтовича. Такий різнорідний синтез забезпечує посилення асоціативних зв'язків між художньою прозою та науковими, теоретичними текстами (асоціативні зв'язки художньої та теоретичної прози). Крім того, Домонтович оголює прийом інтертекстуальної асоціативності в романі «Без ґрунту», коли фахові інтерпретації героя пояснює сам автор, втручаючись у внутрішній монолог героя-оповідача.

Дослідники творчості В. Петрова зазначають, що теоретичні засади його історіософських, етногенетичних, культурологічних праць характеризує методологічна настанова на руйнування міжвідомчих меж і прагнення синтетичних узагальнень на матеріалах різних галузей знань. Подібну тенденцію можна простежити і в художніх творах письменника. Юрій Шевельов так схарактеризував літературну манеру Домонтовича: «Враження літератури й враження життя Домонтович любив сплітати у

хімерні цілості, зашифровані й неприступні для всіх тих, хто до того не доріс... З цим пов'язане питання джерел поодиноких творів Домонтовича. Чи не за кожним його твором стоїть якесь друковане джерело, часом наукова праця, часом документ, часом інший літературний твір іншого автора... Він розглядав їх тільки як будівельний матеріал» [26, С.28].

Це відповідає інтертекстуальній моделі Гарольда Блума, що на багатьох прикладах описав, як автор будуючи інтертекстуальну конструкцію, запозичує важливі для себе аспекти чужого тексту і в той же час приховує текст-джерело. Блум описує мотиви такої літературної поведінки за аналогією з фрейдівською схемою едіпового комплексу: син (в даному випадку літературний послідовник), успадковувавши теми батька (літературного попередника), вбиває його своїм умовчанням, але ніколи не звільняється від його впливу. У ролі матері, за яку син бореться з батьком, виступає публіка. Історики теж борються з попередниками, подібно до письменників; але у своїй «едіпівській політиці» вони використовують інші професійні знаряддя. Письменників вчать вбивати своїх літературних батьків за допомогою нового, небувалого використання їх текстів, яке робить ці тексти невпізнаними. Істориків вчать (інші історики) «вбивати» своїх наукових батьків за допомогою детальних посилань, що доводять перевагу нового внеску в науку порівняно з попередником [4].

Еткінд продовжує концепцію Блума: «вбиваючи» і забуваючи попередника, письменник все ж таки залишає йому текстуальний пам'ятник, але робить це особливим чином. Літературний син (автор) посилається на батька (текст-попередник) так, щоб про це посилання знав лише сам автор; цитує текст і знімає лапки, посилається і стирає посилання, будує пам'ятник і робить його невидимим. «Ідеальний» читач коли-небудь впізнає таке посилання, як ідеальна матір, яка зупиняє едіпівську боротьбу, розділивши увагу між батьком і сином.

Ми маємо справу, за жанровою характеристикою Смірнова, з філософським романом. Це означає не тільки те, що герой випробовує владу ідеї в своєму житті і на своєму тілі; але і те, що історична послідовність власне філософських ідей, серед яких розташований текст, переплітається з послідовністю літературних текстів, серед яких він так само, або ж ще більше, намагається зайняти своє місце [28, С.24].

У творах Домонтовича часто можна відчитати біографічний підтекст, проблеми його покоління загалом. Сам Петров казав, що сучасна йому людина має кілька життєписів, а «тотожність імені більше не відповідає зламам етапів». У життєписі самого Домонтовича-Петрова видно лінії розривів, розпад суб'єкту: що спільного між київським формалістом початку ХХст., таємним агентом спецслужб, людиною, переодягнутою в німецьку військову форму, збройним офіцером під час Другої світової, професором-богословом і археологом-самітником другої половини ХХ ст.? Так само складно назвати професію Віктора Петрова: літературознавець, письменник, розвідник, археолог, богослов. Усі ці множинні ідентичності співвідносяться і з численними авторськими псевдонімами, вичерпний список яких складно назвати навіть дослідникам його творчості.

У романі Домонтовича «Без ґрунту» при паралельному читанні з історіософськими статтями Петрова 40-х рр. виявляються точки перетину. Далі звернемося до цього роману.

Еткінд зазначав, що нерівноцінною є різниця між текстами, які читались сучасниками і, можливо, перечитувались нащадками, – і текстами, які виявились збереженими в архіві. Архівний текст – усе ж таки не цілком текст. Історик, що вперше читає його, відчуває задоволення Колумба і самотність Робінзона [28]. Історія прочитань роману «Без ґрунту», як і інших творів Домонтовича, дуже коротка, адже їх майже не видавали. Наразі спробуємо розглянути цей роман в контексті нехудожніх праць Петрова-Домонтовича та загального контексту доби.

Для Петрова у мистецтві важливе дистанціювання від реальності: будь-що стає вартим уваги лише через опосередкування мистецьких засобів. Крім того, за Петровим, письменник не несе відповідальності за виборювання якихось суспільних ідеалів, а несе відповідальність лише перед собою та перед текстом [1, С.57]. Тому його твори називають тестами-шифрами, які ідеальний читач має дешифрувати.

Роман показує людину на зламі епох: на зміну позитивістському ХІХ ст., що визнавало існування абсолютних істин і вірило в можливість їх раціонального пізнання, прийшло ХХ сторіччя, в якому всі істини виявились нетривкими й відносними, а їх звичну ієрархію було зруйновано. Однією із найголовніших причин зміни світоглядної парадигми стали глобальні історичні та соціальні перетворення: Перша світова війна, громадянська війна та революція, прихід радянської влади. Тому Петров-Домонтович стверджував, що внаслідок зміни епох зникає сталість особи, а зміна діб може бути представлена як особисте переживання. Тема людини відірваної від ґрунту характерна для початку радянської доби в українській літературі першої половини ХХ ст. Проблема безґрунтярства у романі пов'язана з втратою людиною зв'язку з місцем, адаптації до нового середовища й часу; йдеться про своєрідного Іншого в чужому просторі. Суспільні зміни, що вже трапились, та ті, що у майбутньому провіщають партійні речники, призводить до розірвання традиційних ментальних зв'язків, втрати ґрунту.

За схожістю «анкетних» даних та, що важливіше, поглядів герої є резонатором поглядів самого Домонтовича. Еткінд вважає, що у тій мірі, у якій герої текстів не є плодом чистої фантазії, а спираються на якусь реальність - ця реальність найчастіше відома авторові з інших текстів [28, С.32]. Наразі припустимо зв'язки між певними персонажами роману «Без ґрунту» та самим автором.

Безґрунтярство має кілька вимірів. Це й втрата малої батьківщини, відмова від почуття спільності з землею, уособлені у зміні пейзажу.

Домонтович протиставляє колишній і сучасний йому час через десакралізований індустріальний пейзаж. Головний герой, Ростислав Михайлович дивиться на ріку, яку знав з дитинства зовсім іншою: «Пласка й безбарвна, вона здається нудною й вимученою вигадкою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії» [11]. З'являється занедбаний урбаністичний пейзаж колись напівсільського патріархального міста, у якому лишилися незакінченими грандіозні проекти музею й храму, що є ніби свідченням колоніального синдрому – бездержавності й неповноти української культури, що не змінила свого статусу після революції. Йдеться про перерваність історичної традиції, що втілюється у нездатності довести хоч щось до кінця. Разом з колективізацією зникає відчуття приватного простору, а з ним і відповідальність за оточення. У промові персонажа роману, партійця С. Бірського, розгортається своєрідна комуністична утопія, що скоро частково втілиться у життя: окремі будинки й квартири стають анахронізмом, з'являються загальні спальні тощо.

У фігурі архітектора й живописця Степана Линника, автора варязької церкви, доля якої вирішується у сюжеті роману, прослідковуються погляди Домонтовича на хід історії. Він послідовно заперечує історизм, причинність, розвиток, прогрес. Натомість стверджує ідею окремішності культурно-історичних епох. «Ми плекали й плекаємо в собі свідомість історії, коли історії немає. Події перестали бути наслідком історії», - пише Петров [3, С.38]. Він заперечує марксизм з його ідеєю прогресу й переходу людства до досконалішої суспільно-економічної формації, стверджуючи, що кожна наступна епоха вибудовує себе з заперечення попередньої. Відчувається вплив ідей Шпенглера з втратою віри в прогрес й сутінками європейської культури. Крім того, І.Фізер вказує на близькість історіософських концепцій В.Петрова та М. Фуко. Фуко пише про три епістеми (три історичні конфігурації знання), що змінювали одна одну не внаслідок прогресу чи еволюційних змін, а через кризи [24]. Ці епохи є відокремленими,

закритими. Схожої думки Петров про закриті рамками ідеологій епохи, пропонує усунути час з історичних досліджень [22]. Врешті для обох філософів важливими були ідеї Маркса, Ніцше й Фрейда.

У мистецтві Линник заперечує реалізм і життєподібність: «Світ він бачив розшарованим, протиставленим, різноплощинним. Думка про мистецтво, однаково прийнятне для всіх, здавалось йому огидним блюзнірством супроти мистецтва, яким воно повинно було стати» [11]. Погляди Линника на мистецтво схожі на програми авангардистів. Автор додає характеристику «Песимістичного митця, одірваного від ґрунту й цілком заглибленого в своє мистецтво», що відображає загальну розгубленість митця ХХ ст. Як пише Ю. Крістева, митці не мають більше п'єдесталів, а мистецтво більше не певне, що зможе існувати як щось провідне [55, С.10].

Недобудований собор Линника стає предметом дискусії про його подальшу долю. У новому радянському суспільстві для нього немає місця, тому його можна знести, перетворити на склад чи музей. Типова доля релігійної архітектури, що, за словами головного героя, у кращому разі сприймається як вартість естетична, а не як виявлення сакрального простору. Недобудований собор стає символом світовідчуття людини описуваного періоду й місця.

Для української літератури ситуація, коли людина культури має єдину можливість опору – опору духовного, внутрішнього, має довгу історію. З роману «Без ґрунту» у поєднанні з теоретичними статтями можна виокремити питання, чи можливий розвиток культури без державності. Автор стверджує можливість двох варіантів: прямого зв'язку етносу, держави й культури та оберненого [18]. У випадку української культури йдеться про другий шлях.

Як Віктор Петров у своїх культурологічних статтях, Ростислав Михайлович з «Без ґрунту» підкреслює ворожість нової традиції до традицій

українського народництва: етнографізм, сентиментальне ставлення до природи й народу. Мистецтво виражає досвід своєї епохи, а сучасна героям роману епоха викорінює такі пейзажі й народи. Більше того, митці-персонажі роману постулюють переривання спадкоємності справи «батьків», що лише підсилює злам епох і перерваність історичного досвіду. Можливо, Домонтович тут натякає на відсутність тяглості українського високого мистецтва, що було однією з проблем раннього українського літературного модернізму.

У статтях 40-х років Петров коментує заяви Зерова про розрізнення генерацій в українському модернізмі так: необхідно було окреслити програму неокласиків, відмежувавшись від попередників, заперечивши «батьків». За Г. Блумом, це пояснюється тим, що автори борються із впливом своїх літературних батьків, намагаючись звільнитись від них, але повністю це ніколи не можливо через те, що творча уява стимулюється цим страхом впливу, суперництвом з вчителем, сумнівами у власній самостійності [4, С.38].

Події роману можна віднести до початку 30-х років, оскільки про політичні процеси 1937 року мовиться як про майбутнє. Період сподівань на краще прийдешнє закінчується, уже неможливо просто перетерпіти несприятливий час, настає масовий терор, арешти та судові процеси, проте вони, здається, героя ніяк не турбують. Звісно, це зумовлено й тим, що роман написав радянський розвідник та видав його на окупованій території 1942 року. Та можна це пояснити й інакше. Ю. Шевельов писав, що в романі «Без ґрунту» показано три стилі і в образі Ростислава Михайловича - «стиль утечі в особисте, в любов і музику» [26].

Крім того, безґрунтярство виявляється у неможливості героя впливати на хід подій. Ростислав Михайлович, як і сам Петров-Домонтович, обирає не боротьбу, а втечу в інші реальності. Для персонажа роману питання ідеології чи громадянської позиції не є важливими, він говорить про свою

«реальність» так: «Мене завжди спокушав розумовий вагабондизм, завжди приваблювало ідеологічне бродяжництво». Ростиславу Михайловичу, як і автору роману, певну дистанцію від сучасності забезпечує фах, далекий від політики. Перед вибором свобода чи необхідність Домонтович обрав ескапізм і роздвоїв самого себе на митця Домонтовича, філософа Бера, що користувались умовно цілковитою свободою, та радянського громадянина Петрова, що платив податки «необхідності» аж до функції розвідника й таємного агента.

Фуко писав, що «лівий» інтелектуал вважав, що представляє загальнозначуще, а після Другої світової війни з'являється тип інтелектуала-спеціаліста, репрезентований фізиками, творцями атомної бомби [23, С.200]. Петров-Домонтович унікав обох цих іпостасей. Як розповідає Шевельов після зустрічей з Домонтовичем, останній унікав конфронтацій, дискусій, часто вживав німецький вислів «Na ja» («Ну що ж») [1, С.55]. Цей вияв зречення активної позиції чітко відповідає позиції Ростислава Михайловича з роману з його «Що я можу» й постійним униканням докучливих обов'язків та остаточних рішень, які йому диктують згори.

Загальний настрій епохи прочитується, наприклад, у тому, що розмова про архітектурні стилі й долю церкви виявляється небезпечною, якщо хтось висловлюється з «неправильним» баченням сучасних тенденцій в архітектурі. Тривога й страх – стани, що постійно присутні у романі, так само як і в епосі 30-х рр. Сам роман схожий на втечу від зневіри в прогрес історії, майбутній «золотий вік», оскільки вони притаманні практично всім центральним персонажам. Герої втрачають віру в хід історії та звертаються до переосмислення християнства. Різними шляхами до цього приходять художник Линник, мистецтвознавець Ростислав Михайлович та на схилі років сам Петров-Домонтович.

Художні твори Домонтовича в сукупності з його нелітературними працями дають більш об'ємне прочитання тексту, адже методологічні,

філософські, історіософські погляди Петрова у зашифрованій формі чи прямо конкретизовано в його романах.

Можна зробити висновки, що традиційної схеми “новоісторичного” аналізу, на зразок Грінблатта чи Монроуза не вдалось дотриматись. Безумовно, не випадково ця традиційна схема застосовується саме до творів епохи Ренесансу. Як зазначали самі представники цього напрямку, однією з причин зацікавлення Ренесансом є те, що кордони літератури лише починають визначатись, межі між літературним текстом або виставою та іншими соціальними практиками не є фіксованими, а є процесом постійних перемовин. Під час аналізу творів пізніших епох аналіз дещо видозмінюється, що видно, наприклад, на працях Еткінда, що розглядає період ХІХ – ХХ ст. Зокрема, прослідковується тенденція до зосередження на біографічному аналізі, пов’язуючи життя письменника з дискурсами та текстами, серед яких воно минає. Це можна пояснити як тим, що стосовно життя письменників останніх сторіч збереглося значно більше документів, так і тим, що щодо пізніших епох стало складно обрати один анекдот, з яким можна було б провести паралелі й стверджувати, що знайдені зв’язки дійсні для даного невеликого місця й моменту історії.

Висновки

У роботі ми розглянули формування «нового історизму» як дисципліни на межі історії та літературознавства у 80-і рр. ХХ ст. в університетах США та Західної Європи, якому сприяли залучення раніше маргіналізованих регіональних меншин, здобутки феміністської критики та загальна ситуація у історичних та літературознавчих дослідженнях цього періоду. Відштовхуючись від своїх історичних попередників – позитивістського або «старого» історизму та формалізму в літературознавстві – «новий історизм» позиціонує себе як цілковите їх заперечення, намагається позбутись недоліків попередніх видів аналізу, висуваючи свою наративну стратегію. Зв'язки з більш близькими за часом виникнення науковими напрямками та «новим історизмом» менш однозначні, адже він як користується певними здобутками постструктуралізму та деконструкції, так і заперечує частину їх тез. Зокрема зв'язок з постструктуралізмом і водночас відмінність нового типу історичних досліджень літератури характеризує засвоєння низки понять та процедур з деяких сучасних теорій:

- Підхід до ідеології Луї Альтюссера, за яким ідеологія різними способами виявляється у дискурсі будь-якого інституту кожної епохи, тому всі інститути є лише частково автономними. Робота ідеології полягає у тому, що читачу нав'язують місце суб'єкта певного дискурсу; саме приймаючи роль суб'єкта дискурсу, читач підпорядковує себе інтересам правлячих класів.
- Теорія Мішеля Фуко, за якою владні відносини в суспільстві будь-якої доби задають набір схем, що утворюють концепти, опозиції, ієрархії дискурсу епохи. Через опосередкування саме владні відносини визначають, що вважатиметься в даному суспільстві знанням та істиною, а також, що буде вважатись нормальним для людини.

Відповідно схема влади визначає і виключає те, що в цю епоху буде вважатись злочином, безумством, збоченням тощо.

- Ідея деконструктивної критики про те, що всі тексти включають несумірні ряди значень, тобто подібні тексти включають низку незалежних і часто суперечливих один щодо одного голосів.
- Ідеї культурної антропології, перш за все, Кліффорда Гірца, за яким культуру утворюють різні набори знакових систем. Іншою важливою для «нового історизму» ідеєю Гірца є принцип так званого «насиченого опису». Йдеться про детальний аналіз, читання певного соціального продукту або події, що виявляє як значення, які вкладали в дану подію її сучасники, так і системи умовностей, коди, способи мислення, що дозволяють наділяти цей культурний об'єкт такими значеннями.

У співставленні американського «нового історизму» та британського «культурного матеріалізму» дійшли висновку, що ці напрями є аналогами один одного й поділяють більшу частину постулатів, лише зміщуючи акцент з одних на інші, зокрема й щодо репрезентацій владних відносин та ідеології.

У п'ятому розділі ми детально зупинились на принципах «новоісторичного» аналізу, хоча його теоретичні постулати ніколи не було чітко сформульовано або артикульовано як програму представниками цього напрямку. Часто цитований вислів Луї Монроуза, яким він описав «новий історизм» як «одночасну увагу до історичності текстів та до текстуальності історії» стисло характеризує специфіку досліджуваного напрямку. Цей підхід до історії передбачає, що сама історія є не переліком фіксованих об'єктивних фактів, а текстом, що потребує інтерпретації, тобто історія уподібнюється літературі, з якою вона взаємодіє. Наступним центральним постулатом у підході «нового історизму» до аналізу літературних творів є те, що текст (і літературний, і історичний) – це дискурс. Цей дискурс відтворює,

або відображає, зовнішню реальність, яка насправді завжди складається з репрезентацій, що є культурними продуктами (або ідеологічними продуктами) конкретної епохи. Ці культурні й ідеологічні репрезентації в текстах є, в основному, відтворенням, підтвердженням чи пропагандою владних відносин, структур панування і підпорядкування, що притаманні для досліджуваної доби. Тому важливе місце в працях «нових істористів» відіграють питання державної влади та процедури її реалізації, патріархальні структури та їхнє утвердження, процес колонізації, опір владі та практики його стримування.

Отже, відштовхуючись від думки Дерріда про те, що кожен аспект реальності є текстуалізованим, «новий історизм» зіставляє літературні й нелітературні тексти, читаючи перші крізь призму останніх. Це дає змогу не лише ввести в поле досліджень нові літературні тексти, а й позбавити канонічний літературний твір автоматичного сприйняття, розглядаючи його як цілком новий, поза контекстом попередніх інтерпретацій.

У рамках спільної системи поглядів серед представників «нового історизму» спостерігається значна різноманітність індивідуальних бачень у застосуванні методу, що підтвердило порівняння наративних стратегій Стівена Грінблатта та Олександра Еткінда. Кожен з дослідників робить наголос на різних моментах у межах системи «нового історизму»: інтертекстуальному аналізу, що пов'язує досліджуваний текст із текстами-попередниками та текстами-послідовниками; дискурсивному аналізу, що реконструює минуле як єдиний потік текстів; біографічному аналізу, що розмикає межі життя автора, співставляючи його з синхронними дискурсами й текстами.

Крім того, у шостому розділі вдалось побачити специфіку застосування методу до літературних текстів різних історичних періодів. Звісно, «новий історизм» можна застосувати лише до культур, що лишили про себе комплексні писемні пам'ятки. Історизація вимагає часової перспективи.

Реконтекстуалізація вдаліше вирішується дослідником стосовно далеких епох, ніж зовсім недавніх, про які і науковець, і читач мають інтуїтивні уявлення. Фактично «новий історизм» пропонує досліднику провести культурологічне розслідування: виявити соціальне у світі літературного тексту та резонанс літературного тексту у соціальному.

«Нові історики» звернулись до історії не стільки за інформацією про літературу, дослідниками якої вони є, а в пошуках особливого знання, що може дати специфічно історичний підхід до дослідження літератури. Дійшли висновку, що не існує якогось специфічно історичного підходу до вивчення історії – є багато таких підходів: вибір певного з них тягне за собою певну філософію історії. Ця філософія історії є не лише похідною від знання власне «історії», але й від того, як дослідник мислить специфічний об'єкт власної дисципліни [20, С. 46].

Завдання аналізу не в тому, щоб злити реальність з фантазією: цим займаються самі автори та їхні тексти. Завдання аналізу полягає в тому, щоб розмежувати текст і реальність та на цій основі пов'язати їх один з одним, відновити їх контакт. Представники «нового історизму» не претендують на створення теоретичної системи, незалежної від часу, місця й об'єкту аналізу, яку можна було б застосовувати до будь-якого літературного тексту; їх позиція загалом заперечує можливість побудови універсальної теорії. Зрештою, завжди залишається щось для пошуку, жодна інтерпретація не може бути вичерпною. «Новий історизм» пропонує послідовність інтерпретативних процедур, за якими дослідники можуть створити рівноімовірні гіпотези, оскільки співвідношення літературних текстів та біографічних чи історичних реальностей (відомих з інших текстів) є не більше ніж гіпотезами. Для «нових істористів» цінність цього методу не в знанні, а в інтерпретації й створенні власного наративу. Справді, у «новому історизмі» підкреслено авторське начало дослідника: у доборі матеріалу, висуненні гіпотез та інтерпретацій, формі викладу, – адже інтертекстуальні

ланцюги збираються у такий спосіб, що відповідає завданням, які сам аналітик ставить перед собою.

Матеріал «нового історизму» надзвичайно цікавий і помітно вирізняється у контексті літературознавчих студій, особливо українських, де «новий історизм» міг би запропонувати цікаві інтерпретації як маловідомих, так і канонічних літературних творів.

Список використаної літератури:

1. Агеєва Віра. Множинність біографій у кризову епоху // Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – К.: Факт, 2006. – С. 11-90.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. с нем., под ред. Здорового Ю. А. – М.: Медиум, 1996. – С. 15-65.
3. Бер В. Наш час, як він є // Рідне слово. – Мюнхен, 1946. – Ч.8.
4. Блум Хэрролд. Страх влияния. Карта перечитывания / Пер. Никитина С.А. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. – 352 с.
5. Браичевський М. В. П. Петров – учений-універсал // Слово і час. – К. : Стилос, 2002. – №10. – 14 с.
6. Гинзбург Карло. Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. / Пер. с итал. М.Л. Андреева, М.Н. Архангельской. – М.: РОССПЭН, 2000. – 272 с.
7. Гринблатт Стивен. Формирование "я" в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира. Введение // НЛЮ. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – №35. – С. 34-42.
8. Гудков Лев, Дубин Борис. Раздвоение ножа в ножницы, или диалектика желаний // НЛЮ. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – №47. – С. 78-102.
9. Домонтович В. Автобіографія // Слово і час. – К.: Стилос, 2002. – №10. – С.51-52.
10. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – 413с.
11. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – 380с.

12. Зенкин С. Филологическая иллюзия и ее будущее // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – №47. – С. 72-77.
13. Козлов Сергей. На rendez-vous с “новым историзмом” // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – № 42. – С. 5-12.
14. Козлов Сергей. Наши “новые истористы”. Заметки об одной тенденции // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – № 50.
15. Махов А. Е. Гринблатт С. Гамлет в чистилище // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – №3 – М., 2002. – С. 109-113.
16. Монроуз Луи А. Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры / Пер. с англ. О. Литвиновой и С. Козлова // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – № 42. – С. 13-36.
17. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – С. 1-15.
18. Петров В. Історіософічні етюди // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – Кн. 2. – К.: Аконіт, 2003. – С. 141-156.
19. Смирнов Игорь П. Новый историзм как момент истории // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – №47. – С. 41-71.
20. Уайт Хейден. По поводу “нового историзма” / Пер. с англ. С. Козлова // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – № 42. – С. 37-46.
21. Уланов Александр. "Новый историзм": собери и раскрась // Независимая газета, приложение НГ-ExLibris. – Выпуск 2 (221) – М., 24.01.2002.
22. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіографів // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – Т.17: Філологія. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 1999.

23. Фуко М. Политическая функция интеллектуала // Фуко М. Интеллектуалы и власть : Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. Офертаса С. Ч. – М.: Праксис, 2002. – С. 199 - 209.
24. Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. – М.: Прогресс, 1977. – 404 с.
25. Хапаева Дина. Поход за именами. Дина Хапаева о новых персональных стратегиях в российской гуманитаристике // Критическая Масса. – М.: Прагматика культуры, 2005. – №1.
26. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – К.: Час, 2000. – С. 3 - 30.
27. Эткинд А.М. Два года спустя. // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – №47. – С.103-112.
28. Эткинд А.М. Новый историзм, русская версия // НЛО. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – №47. – С. 7-40.
29. Эткинд А.М. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 496 с.
30. Эткинд А.М. Хлыст (Секты, литература и революция) – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688 с.
31. Эткинд А.М. Эрос невозможного. История психоанализа в России. – Санкт-Петербург: Медуза, 1993. – 464 с.
32. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms / 6th ed. – Harcourt Brace College Publishers, 1993. – P. 248-252.
33. Barry Peter. New Historicism and Cultural Materialism // Barry Peter. Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory. – Manchester University Press, 2002. – P. 172-191.
34. Barthes Roland. The Discourse of History / Translated by Stephen Bann // Comparative Criticism: A Yearbook, edited by E. S. Shaffer. – Vol.3. – London: Cambridge University Press, 1982. – P. 3-20.

35. Bertens Johannes Willem. *Literature and Culture: the New Historicism and Cultural Materialism* // Bertens Johannes Willem. *Literary theory: the basics*. – New York: Routledge, 2001. – P. 171-192.
36. Brannigan John. *New historicism and cultural materialism*. – New York: Palgrave Macmillan, 1998. – 249 pp.
37. Cohen Stephen. *Between Form and Culture: New Historicism and the Promise of the Historical Formalism* // Edited by Mark David Rasmussen. *Renaissance literature and its formal engagements*. – Palgrave Macmillan, 2002. – P.17-42.
38. Cohen Walter. *Political Criticism of Shakespeare* // *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology* / Ed. by Jean E. Howard and Marion F. O'Connor. – London: Methuen, 1987. – P. 18-46.
39. Colebrook Claire. *New Literary Histories: Theory After Poststructuralism*. – Manchester University Press ND, 1997. – 208 pp.
40. Danto Arthur C., *Analytical Philosophy of History*. – London: Cambridge University Press, 1965. – 318 pp.
41. Davidson Cathy N. *Revolution and the World: The Rise of the Novel in America*. – Oxford University Press US, 1988 – 336 pp.
42. Dickstein Morris. *Literary Theory and Historical Understanding* // *Chronicle of Higher Education*. – *Chronicle of Higher Education*, May 23, 2003.
43. Dollimore Johnathan and Sinfield Alan, eds. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. – Manchester University Press, 2 edn, 1994. – 295 pp.
44. Fineman Joel. *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction* // Edited by Veenser H. Aram. *The New Historicism*. – New York: Routledge, 1989. – P. 49-76.
45. Fox-Genovese Elizabeth. *Literary Criticism and the Politics of the New Historicism* // Edited by Veenser H. Aram. *The New Historicism*. – New York: Routledge, 1989. – P. 213-224.
46. Gallagher Catherine and Greenblatt Stephen. *Practicing the New Historicism*. – Chicago and London: University of Chicago Press, 2001. – 249 pp.

47. Gallagher Catherine. *Marxism and The New Historicism* // Edited by Veenser H. Aram. *The New Historicism*. – New York: Routledge, 1989. – P. 37-48.
48. Grady Hugh. *The Modernist Shakespeare : Critical Texts in a Material World*. – Oxford University Press, 1994. – 262 pp.
49. Greenblatt Stephen. *Fiction and Friction // Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. – Los Angeles: University of California Press, 1991. – P. 66 - 93.
50. Greenblatt Stephen. *Invisible Bullets // Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. – Los Angeles: University of California Press, 1991. – P. 21- 65.
51. Greenblatt Stephen. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* // New York: Routledge, 1990. – 188 pp.
52. Greenblatt Stephen. *Psychoanalysis and Renaissance Culture // Literary Theory / Renaissance Texts*. Patricia A. Parker, David Quint. – Johns Hopkins University Press, 1986. – P. 210-224.
53. Greenblatt Stephen. *Towards a Poetics of Culture* // Edited by Veenser H. Aram. *The New Historicism*. – New York: Routledge, 1989. – P.1-14.
54. Howard Jean. *The New Historicism in Renaissance Studies // English Literary Renaissance* , №16 (Winter 1986).
55. Kristeva Julia. *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis / Translated by Herman Jeanine*. – New York: Columbia University Press, 2001. – 243 pp.
56. Montrose Louis Adrian. 'Eliza, Queene of Shepheardes' and the Pastoral of Power // *The mysteries of Elizabeth I: selections from English literary renaissance*. Edited by Kirby Farrell and Kathleen M. Swaim. – Univ of Massachusetts Press, 2003. – P. 162-191.
57. Montrose Louis Adrian. *Midsummer Night's Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form // Rewriting the Renaissance: the discourses of sexual difference in early modern Europe*.

- Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers. – University of Chicago Press, 1986. – P. 65-87.
58. Myers D. G. The New Historicism in Literary Study. – Academic Questions 2 (Winter 1988-89) – P. 27-36.
 59. Newton Judith Lowder. History as Usual? Feminism and the “New Historicism” // Edited by Veese H. Aram. The New Historicism. – New York: Routledge, 1989. – P. 152-167.
 60. Pechter Edward. The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama // PMLA. – The Association, 1987. – Vol. 102. – P. 292.
 61. Pieters Jürgen. Moments of Negotiation: the New Historicism of Stephen Greenblatt. – Amsterdam University Press, 2002. – 342 pp.
 62. Rorty R. Nineteenth-Century Textualism // Consequences of Pragmatism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 189-159.
 63. Thomas Brook. New Historicism and Other Old-fashioned Topics. – Princeton University Press, 1993. – 254 pp.
 64. Tompkins Jane. Sensational Designs: The Culture Work of American Fiction, 1790- 1860. – London and New York: Oxford UP, 1985.