

УДК 821.111-94.09

Ярослава Стріха (Київ)

НА СХІДНОМУ ФРОНТІ БЕЗ ЗМІН: ВПЛИВ ЖАНРУ НА СТРУКТУРУВАННЯ АВТОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ У БРИТАНСЬКИХ МЕМУАРАХ ЗІ СХІДНОГО ФРОНТУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Перша світова війна дала британській літературі більше автобіографічних текстів, аніж будь-яка інша подія в історії (бібліографічний покажчик «World War I Memories: An Annotated Bibliography of Personal Accounts Published in English Since 1919» Едварда Г. Ленгела налічує 1400 романів, а бібліографія Кетрін Рейлі — 2225 опублікованих поетів і близько 50 антологій з назвами на кшталт «Soldier Songs», «The Muse in Arms» та «From the Front: Trench Poetry»), що робить даний масив текстів дивовижно плідним ґрунтом для розгляду наративних особливостей автодієгетичних текстів доби. Мемуари та щоденники саме з Близькосхідного театру Східного фронту, а не Західного, було обрано для аналізу з двох причин: по-перше, вони досі лишаються, значною мірою, недослідженим полем; по-друге, оскільки цей пласт історичного досвіду було маргіналізовано у колективній історичній пам'яті про дану епоху, автори змушені покладатися на жанр та мотиви в оповіді, аби ввести свої біографії до символічного простору імперії.

За доби модернізму змінюється статус жанру автобіографії, котрий доти лишався у естетично спірному становищі між історіографією та красним письменством: на початку ж ХХ ст. він не лише легітимізується на літературному полі, а й стає одним із ключових модусів творчого пізнання дійсності, що суттєво вплинуло на подальший літературний процес. За даного періоду в автобіографіях відбулася низка трансформацій, і найважливішою, на нашу думку, є зміна принципу, за яким вибудовувалися ці твори. У ранішій традиції автодієгетичних текстів, котра тягнеться від «Сповідей» Св. Августина, структурування саморепрезентації відбувалося за телеологічним принципом, себто події для опису та їхні смисли добиралися відповідно до того, який стосунок вони мали до точки, котра автору видавалася щонайповнішою реалізацією його особистості [див. 3, с. 18–59; 16, с. 83–110]. Саме вона надавала сенсу всьому, що траплялося з оповідачем раніше, а, оскільки для багатьох критиків і практиків автобіографізму різницю між самореалізацією та самопредставленням було стерто, автобіографія як жанр підтримувала романтичну візію цілісної ідентичності. Натомість за доби модернізму, а особливо після історичної травми Першої світової війни, існування цілісної ідентичності ставиться під сумнів, а отже, автори змушені шукати інших символічних кодів, відповідно до яких можна було б упорядкувати самопредставлення. Джерелом таких кодів стає передовсім жанр. Оскільки створення еґо-документу передбачає писання (а чи конструювання) не лише себе, а й своєї культури [8, с. 32], оповідач автобіографії зобов'язаний проблематизувати свій зв'язок з дотихчасовою літературною традицією. Раніші автобіографії декларували розрив з інтертекстуальністю, оскільки форма опису неповторної особистості мусить відповідати їй за унікальністю, за доби ж модернізму — і, зокрема, в аналізованому тут корпусі текстів — писання автобіографії (і вибір життєвої стратегії) перетворюється на акт літературної інтерпретації. Шукаючи символічної мови для опису своєї біографії, автори актуалізують розмаїті літературні коди, творчо осмислюють зв'язок із культурною традицією та покладаються на історичні й ідеологічні конотації обраних літературних мотивів і прийомів як на смислотворчі засоби. Такий свідомий пошук ролі, котра відповідає б ідеологічним цілям автора, аби стилізувати під неї свою ідентичність в автобіографії, прямо апелює до поширеного нині розуміння автобіографії як акту передовсім перформативного [9]: автори не ставлять собі за завдання відтворити свою ідентичність, а вибирають поведінкову модель, впізнавану в межах певної символічної системи, і її дотримуються.

Розділяючи наративні й ненаративні форми писання історії, Хайден Вайт висунув тезу, що надавання історії сенсу відбувається найчастіше шляхом встановлення «типу історії», себто структурування оповіді про неї відповідно до законів певного жанру, оскільки, на його думку, композиція та жанрові умовності передбачають і певні пояснювальні моделі [19, с. 5]. При цьому дослідник спирається на типологію жанрів Нортропа Фрая, виділяючи серед можливих оповідних моделей роман як драму самоідентифікації, за якої протагоніст виходить за межі чуттєвого досвіду, трагедію як оповідь про падіння протагоніста, комедію як історію примирення з соціальними та природними силами і сатиру як повну протилежність роману — іронічний текст про неможливість спокути і спасіння (котрий при цьому демонструє неадекватність поглядів, драматично представлених у романі, трагедії та комедії). Аналізуючи британські автобіографічні тексти про події Близькосхідного театру Східного фронту за Першої світової війни, ми розглянемо застосування на практиці низки цих структур і те, як автори оперують їхніми ідеологічними конотаціями відповідно до своїх культурних потреб. Цей корпус текстів видається особливо плідним для такого аналізу, оскільки він не має усталеного канону готових мотивів та символів (які дуже швидко сформувалися для, скажімо, окопної поезії з Західного фронту), до котрих автор міг би некритично вдатися задля опису власного досвіду; отже, вибір оповідної стратегії стає для кожного з авторів у кожному з текстів більш чи менш свідомим самостійним вибором, і, оскільки більшість аналізованих текстів писалися одночасно і належать до першої хвилі повоєнних творів, можливість контактного взаємовпливу можна виключити. Тим промовистішими, очевидно, стають текстові збіги, де кілька авторів, незалежно один від одного, вдаються до подібних літературних прийомів.

У популярній версії історії, котра увійшла до колективної пам'яті, на якій ґрунтуються історичні міфологеми та, внаслідок цього, частково і британська ідентичність, Східний фронт значною мірою ігноровано (і в популярній культурі, і в академічній рецепції) на користь оповіді про фронт західний. Уявлення про зникому важливість своєї боротьби інтерналізували багато з тих, хто воював на цьому фронті чи служив там медсестрами: скажімо, у своїх мемуарах «My War Experiences in Two Continents» (1919) Сара Макнафтан, котра потрапила медсестрою-добровольцем на Персидську кампанію, стверджувала, що «compared with the western front, this is simply not war» [15, с. 242]. Рефрен про невизнаність їхньої боротьби повторюється і в решті автобіографічних наративів із цього фронту, а отже, для авторів доволі гостро постає проблема легітимізації власного відмінного історичного досвіду. Це робить для них привабливим метажанр сатири, скерований передовсім на примирення з соціумом, уніфікацію початково протиставлених елементів світу [2, с. 29]. Сатира спрацьовує на ефекті різкого незбігу тексту із жанровими очікуваннями читача; горизонт очікувань читачів щодо фронтових автобіографій Першої світової війни був детермінований трагічним модусом оповіді, притаманним мемуарам з Західного фронту. При цьому автори вводять змальовувані події до вже знайомого читачам культурного контексту: для британців едвардіанської доби Схід ще оповитий Байронівсько-Вайлдівським романтичним флером, міцно пов'язаний з імперською орієнталістською міфологемою екзотичного невпорядкованого простору, куди вибираються випробувати себе і принести цивілізаційне світло місцевому населенню. Внаслідок цього, значну частину автобіографій їхні автори вибудовують за жанровими законами авантюрного роману — це-бо повертало їхній досвід до імперської системи означування, оскільки даний жанр лежить біля самих підвалин імперського історичного міфу, структуруючи його географічні й аксіологічні стереотипи [12, с. 3]. Едвард Саїд наголошує, що ця течія європейського реалістичного роману ставила як «одну з головних цілей — майже непомітно підтримувати згоду суспільства на закордонну експансію» [1, с. 48] через послідовну репродукцію ідеологем, котрі таку експансію легітимізують; а отже, активний ужиток символічних кодів цього жанру створює таку модель життєвої стратегії, котра збігається зі значною частиною суспільних ідеологічних настанов і є соціально бажаною. Стилізація автобіографії під авантюрний роман відбувається на рівні авторепрезентації у паратексті (передмовах чи післямовах), на рівні добору описуваних подій та лексичних пластів, ужитих для їхнього змалювання тощо. Скажімо, майор Мартін Генрі Доного у «With the Persian expedition» окреслює свої причини взятися за перо цілком у дусі Генрі Райдера Гаггарда: «my experiences there led me into bypaths of the Great War so unusual as to seem well worth describing <...>

mystery expedition <...> An Imperial forlorn hope» [10, v–ix]. Прикметною щодо обраних автором жанрових конвенцій є вже сама назва мемуарів капітана Едварда О. Маузлі: «The Secrets of a Kuttite. An Authentic Story of Kut, Adventures in Captivity and Stamboul Intrigue»; у передмові він додатково посилює цей наголос: «And from an experience more varied than fell to the lot of many prisoners the author hopes that the following extract, a simple story of incident, adventure and intrigue, may interest the British reader» [16, с. ix] (звернімо увагу на етнічний означник при конструюванні образу ідеального читача, що знов-таки вказує на символічну систему, до якої оповідач хотів би інтегруватися за допомогою даного тексту). Слід зауважити, що такий жанр і модус оповіді у даному випадку виглядають дещо парадоксально, оскільки облога Куту (де загинуло 30 тисяч британських солдатів, а ще 13 тисяч, до числа яких увійшов і Едвард Маузлі, було захоплено в полон), яка протривала з 7 грудня 1915 р. до 29 квітня 1916 р., скінчилася рішучою перемогою Османської імперії і стала для Східного фронту тим, чим битва на Соммі стала для фронту Західного. Одразу впадає у вічі незбіг із панівним трагічним модусом змалювання, скажімо, тієї ж битви на Соммі, поширеним христологічним мотивом при описі молодих солдатів, наголосі на універсальності їхніх трагічних долі; більшість же ветеранів Східного фронту — і Маузлі тут не виняток — звертають увагу радше на унікальність власного досвіду, що необхідно для стилізації під авантюрний роман.

Певну роль у історичній легітимізації досвіду авторів відіграють і звертання до іконічних образів, котрі метонімічно репрезентують британську культуру та спосіб життя: скажімо, Ентоні Блуett описує, як його полк у пустельних умовах відтворював традиційне англійське полювання на лисиць, ганяючись за шакалами («We had no hounds, except a fox-terrier who was too fat to run; only our horses and our prodigious enthusiasm <...> We had, of course, no fences to leap, but there were deep nullahs and irrigation dykes» [6, с. 45]). Отже, навіть віддалені географічно від британського ґрунту, автори намагаються вибудувати усіма приступними їм засобами максимально подібний до нього символічний простір. При цьому прикметник «британський» використовується на позначення усіх чеснот: таким чином, автори підвищують власний соціальний статус, вивищуючи групу, глибоку належність до якої хотіли б довести. Скажімо, Ентоні Блуett описує, як британські загони «з характерною щедрістю» намагаються нагодувати усіх бідніших місцевих мешканців власним скромним пайком [6, с. 399]. Подібний мотив годування бідних, котрий хоч-не-хоч перетворює британські війська на христологічні фігури, звучить і в «The Secrets of a Kuttite. An Authentic Story of Kut, Adventures in Captivity and Stamboul Intrigue» Едварда О. Маузлі, де щедрість британців у місті, котре в облозі гине від голоду, протиставлена скупості й черствості місцевого населення, котре не ладне прогодувати власних бідняків та сиріт та лише завищує ціни [16, с. 229]. Протиставлення британців арабам та туркам з відмовою останнім у будь-яких позитивних рисах стає наскрізним мотивом більшості автобіографічних наративів з даного фронту (за винятком хіба романів Т. Е. Лоуренса, що про них — і пов'язані з цим колізії з ідентичністю — мова йтиме далі). Скажімо, Мартін Генрі Доного розповідає: «As successors to the dirty and lazy Turk the British in occupation of Basra have set themselves to remedy this state of affairs <...> Asiatic sniffs suspiciously at anything labelled Sanitary Reform, while the very mention of the word Hygiene sounds to him like blasphemy against the abominations with which he loves to surround himself» [10, с. 21] (слід зауважити, що «брудний» у нього стає постійним епітетом для опису усіх місцевих, з якими він стикається — у цьому контексті його вжито 14 разів за текст). Таким чином, британська окупація постає як бажаний стан справ, рятівний для місцевого населення на особистому та політичному рівні, оскільки, за імперськими ідеологемами, лише представники культури-колонізатора здатні запропонувати позитивні цивілізаційні моделі. І справді, важливу роль при інтеграції автора до імперського символічного простору відіграє конструювання образу іншого та етнологічні аспірації авторів як елемент формування ієрархії упосліджень, котра вказує, які цивілізаційні моделі є історично валідними, а які не є. Скажімо, Ентоні Блуett був свідком Арабського повстання, очільники котрого виступали за створення пан-арабської держави, незалежної від Османської імперії, і тому приєдналися до боротьби британців; він так описує співпрацю арабських загонів з британськими військами: «minor victories <...> this particular action again rammed home the lesson that native guerilla troops cannot hope to tackle with success, well-armed, well-disciplined white troops supported by artillery» [6, с. 18].

Очевидно, Т. Е. Лоуренс, котрий протягом кількох воєнних років маніпулював пограничною ідентичністю («If I could not assume their [Arabs'] character, I could at least conceal my own» [14, с. 13]), що виводило його поза каталог усталених імперських маскулінних ролей, не міг легітимізувати свою діяльність через стилізацію під героя авантюрного роману, як то робили розглянуті в попередньому розділі автори. Тому у автобіографічних «Семи стовпах мудрості» він пропонує іншу модель переосмислення свого досвіду зі Східного фронту — відповідно до метажанру роману. Спираючись на Нортропа Фрая, Вайт вказує, що в (квазі)історіографічних текстах жанр роману є «драмою самоідентифікації, котра символізує вихід героя за межі чуттєвого досвіду, перемогу над ним і фінальне вивільнення від нього, — тип драми, котрий пов'язуємо із легендою про Грааль» [2, с. 28]. Переслідований уявленнями про неавтентичність своєї прибраної ролі, Т. Е. Лоуренс вдається до міфологічного дискурсу як верифікуючого агента у своїй автобіографії. Як уже було сказано вище, перша світова війна підважує міф про прогрес [11, с. 8], визначальний для європейської культури від кінця XVIII ст. Оскільки саме він давав змогу вірити у лінійний поступальний розвиток цивілізації і силу раціоналізму, починає зростати зацікавлення ірраціональним і суб'єктивним; на зміну ж позитивістській історіософській концепції значною мірою приходять міфологічна. Пов'язана з міфологічною свідомістю циклічна візія історії дозволяє припустити, що криза на початку XX ст. — це ще не кінець європейської цивілізації [4, с. 10], і обіцяє настання Золотої доби. Саме міфологічним баченням історії можна пояснити, що Т. Е. Лоуренс — постать не надто, врешті, зручна для імперії, вічний трикстер, авантюрист, людина поміж культур, не належна, на правду, до жодної з них, подвійний агент і особа ренесансної широти зацікавлень — став фігурою просто-таки іконічною. Перша світова війна промисловими способами і масштабами убивання перекреслила можливість особистого героїзму (зауважмо, що жоден із поетів-окопників з Західного фронту не дослужився до подібної міфологізації своєї біографії), тож постала суспільна потреба у міфі, котрий повернув би героїзм легендарного штабу на газетні шпальти і в масову свідомість. Лоуренс справді надавав плідний ґрунт для такого міфологізування: менш кривавий Східний фронт, боротьба за незалежність колонізованих народів (готова романтична парадигма: Байрон), врешті, той факт, що Лоуренс власні дії концептуалізував у міфологічному вимірі; скажімо, організовані ним арабські загони постають як «not soldiers, but pilgrims, intent always to go a little farther» [14, с. 504], що включає їх до міфологізованого квазісередньовічного хронотопу, який кожному подорож перетворює на паломництво, а будь-яку боротьбу — на майже космогонічну («we had worked for a new heaven and a new earth» [14, с. 7]; «It is not an army, it is a world which is moving on Wejh» [14, с. 146]). Починається ж текст з епіграфу-посвяти загадковому об'єкту кохання автора, в ім'я якого той вчиняє подвиги, що вводить оповідь до руслу куртуазної традиції [7, с. 325] (навіть ініціали у посвяті, «С. А.», у біографіях Лоуренса часом розшифровують як «Son Altesse» [20], що є прямим посиленням на поезію міннезингерів). Зв'язок із цією традицією Лоуренс посилює, раз по раз наголошуючи, що єдиною книжкою, котру він проніс із собою крізь цілу війну, була «Смерть Артура» Мелорі (див. автобіографічний лист до Роберта Грейвза від 28.VI.1927 чи самі «Сім стовпів мудрості»: «In my saddle-bags was a *Morte d'Arthur*. It relieved my disgust» [14, с. 476]) — історія про загибель сильного королівства, котра закінчується обіцянкою майбутнього відродження¹.

¹ Слід зауважити, що у «Смерті Артура» причиною загибелі королівства стає невміння лицарями розпізнати духовне значення квесту і брак чистоти у них [див. 18, с. 150]. Скажімо, Грааль вдається віднайти лише Галахад, котрий єдиний не відмовився від квесту ані заради плотських насолод, ані заради суспільної інтеграції. Втрата чистоти і включення до чуттєвого матеріального світу як апокаліптичний акт стає одним з наскрізних мотивів і «Семи стовпів мудрості». Духовна чистота арабів, котра легітимізує їхні політичні вимоги та перетворює їхню боротьбу на космогонічну, спирається, за повторюваними описами у романі, на скупість пустелі, позбавленість більшості очікуваних цивілізаційних матеріальних благ, що подається як чи не найвища чеснота. Натомість Арабське повстання починає розпадатися і, врешті, зазнає поразки (в романі, що не зовсім збігається з історичною дійсністю, оскільки після того було щонайменше ще дві великі тактичні перемоги, — а отже, йдеться про свідоме конструювання й переосмислення історичного процесу) після того, як оповідача згвалтували турецькі солдати. Він констатує, що «the citadel of my integrity had been irrevocably lost» [14, с. 438], а відтак, його боротьба перестав бути легітимною.

Врешті, і за середньовіччя саме література слугувала основою для формування лицарського кодексу честі — при тім не як комплексу етичних цінностей, а як моделей інтерпретації вчинків та жестів, котрі перетворюються на свідчення моральних чеснот [13, с. 11]. Втім, такий дещо іронічний вибір літературної моделі, під яку стилізувати свою біографію, слугує контрастом до двозначного становища ролі Лоуренса в межах імперського історичного міфу і дозволяє натомість перенести її до міфологічної сітки координат. В межах цієї наративної моделі Лоуренс концептуалізує себе як месіанську постать, виводячи паралелі між своїми завданнями й агіографічними представленнями месій семітських релігій: «None of them had been of the wilderness; but their lives were after a pattern. Their birth set them in crowded places. An unintelligible passionate yearning drove them out into the desert» [14, с. 22]. Кидається у вічі різкий контраст з автобіографічними наративами та окопною поезією з Західного фронту, у яких оповідачі вдаються до христологічної образності передовсім для того, щоб подати свою жертвовність як спокутувальне розп'яття, а не як зразок успішної проповіді.

Описуючи Арабське повстання, Лоуренс легітимізує його історичні та територіальні претензії не політичними аргументами, а тим, що, історична правда за арабами, оскільки ті краще зберегли лицарський етичний кодекс. Щоб довести лицарську звитягу своїх загонів, Лоуренс вільно маніпулює фактами: скажімо, на сторінках 360–362 «Семи стовпів мудрості» він описує, як допоміг порятувати старшу пані з підірваного потяга, а та надіслала йому на знак подяки вишитий килим. Утім, Джеремі Вілсон у «Lawrence of Arabia. The Authorized Biography of T. E. Lawrence» на основі листів Лоуренса доводить, що цей килим було добуто шляхом мародерства раніше.

Події ж на Західному фронті стають для Лоуренса метафорою військових дій, позбавлених символічної компоненти для учасників, тож і менш ефективних у космогонічному масштабі: «Our Army was not intelligently maintaining a philosophic conception in Flanders or on the Canal» [14, с. 180]. Наратор окреслює неадекватність сучасного описового апарату для змалювання війни, у якій брав участь, протиставляючи ці дві оповідні моделі часто з комічним ефектом: «They had won a battle single-handed; had had dysentery; lived on camel-milk; and learned to ride a camel fifty miles a day without pain. Also Allenby [головнокомандувач Єгипетської експедиційної армії] gave them a medal each» [14, с. 366]. Знецінення соціального визнання у даному випадку, очевидно, перегукується з концепцією Мелорі про те, що залученість до світу пов'язана з гріхом, «of the world» найчастіше виступає як синонім до духовної нечистоти [18, с. 141]. При цьому напруга між двома символічними та аксіологічними системами (умовною лицарською — та позитивістською) стає одним із ключових мотивів роману. Слід зауважити, що сама така модель постійного протиставлення і паралелізму між «добрими» та «поганими» лицарями видається структурно-композиційною алюзією до «Смерті Артура», де також виступає як головний сюжетотворчий принцип¹ [18, с. 302].

Суголосний з Мелорі, Лоуренс також змальовує розпад міфу, котрий так старанно вибудовував. Ключовим образом для цього стає Ауда абу Таї, вождь племені, котрий у «Семи стовпах мудрості» слугує втіленням куртуазної традиції і архаїчного самопредставлення («He saw life as a saga. All the events in it were significant: all personages in contact with him heroic» [14, с. 213]): слід зазначити, що оповідач вже віддалений від цих міфологем і може до них долучитися лише через таких провідників. Лоуренс зображає розпад міфу, вказуючи, що наратив Ауди не збігається з обставинами, з якими стикаються герої, пародіюючи його саги і тим знижуючи рівень оповіді: «I began with introducing phrase of a formal tale: 'In the name of God the merciful, the loving-kind <...> One night before dawn, Auda said, 'Let us make a raid against the market'» [14, с. 249]. Оскільки іронічного погляду людини ззовні цієї символічної системи недостатньо, щоб її підважити, оповідач зображає, як сам Ауда констатує поступовий занепад людства зі старінням світу: «The world is greater as we go back. <...> With each generation the earth is older, mankind more removed from its childhood» [14, с. 339]. Коли ж Арабське повстання

¹ Звідти ж, очевидно, може брати витoki дискурсивний конфлікт між двома пояснювальними системами (щоправда, у Мелорі, на відміну від Лоуренса, жодна з ідеологем не зображена як вища, аніж інша — скажімо, релігійні етичні проповіді він часто поміщає в уста героїв, котрі є ненадійними оповідачами тощо). Див. 13, с. 22.

провалюється і старанно вибудована утопія розпадається, так само розпадається й мова опису. Метафорична проза з алюзіями на середньовічну поезію змінюється мовою технічних описів, котрі тільки й підходять для опису війни, позбавленої легітимізуючого чинника куртуазного міфу: «Tenders I and 3 would then demolish bridges A and B on the operations' plan (scale 1/250,000) at zero 1:30 hours while the cars moved to Rock Post, and with the support of Hazaa and the Arabs rushed it (zero 2:15)» [14, с. 515–516]. Таким чином Лоуренс подає імпліцитну критику сучасної війни, демонструючи, що її словник не надається до вибудовування цілісного наративу.

Втім, із відмовою від сучасних тропів для описування війни Лоуренс відмовляється і від сучасної йому моделі писання автобіографій. Очевидно, «Сім стовпів мудрості» є світським переосмисленням середньовічного містичного жанру *peregrinatio*: починаючи з доби Романтизму, квест дедалі частіше, за словами Гарольда Блума, було інтерналізовано [5, с. 3–24], а буквальне повернення додому замінювалося метафоричним поверненням до себе, до цілісної візії ідентичності. Із провалом зовнішнього квесту відвоювання святих місць для тих, кому вони належать за правом інтегрованості до тієї ж символічної системи, провалюється, очевидно, й квест внутрішній. На зміну утвердження душі й самості і замалим не ідентифікації божественного з нею приходять придушення свого голосу і духовний аскетизм, суголосний початковому жанрові автобіографії, запропонованому Св. Августином — упокорення себе, придушення волі й тіла, сумніви в суверенності уяви і праві на щастя.

Таким чином, представники культурної доби модернізму при структуруванні саморепрезентації у автодієгетичних наративах керуються вимогами жанру й покладаються на літературні мотиви та тропи, а не дотримуються вимог мімезису у строгому значенні цього слова. За епохи модернізму відбулося вивільнення автобіографій зі сфери конфесійної літератури з одного боку та від вимог буквалістської верифікації — з іншого. Це сприяло розширенню виражальних та аналітичних можливостей автобіографій, подальшому інтенсивному проникненню елементів автобіографізму до інших жанрів та перетворенню їх на одну із ключових оповідних моделей ХХ ст.

Література:

1. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Едвард Саїд. — К. : Критика, 2007. — 608 с.
2. Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века / Хайден Уайт; [пер. з англ. за ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновой]. — Екатеринбург : Изд-во Урал. Ун-та, 2002. — 528 с.
3. Anderson L. *Autobiography* / Laura Anderson. — London, New York : Routledge, 2001. — 158 p.
4. Bell M. *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century* / Michael Bell. — Cambridge : Cambridge University Press, 1997. — 312 p.
5. Bloom H. *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism* / Harold Bloom. — New York : W W Norton & Co Inc, 1970. — P. 3–24.
6. Bluett A. *With Our Army in Palestine* / Anthony Bluett. — London : Andrew Melrose Ltd., 1919. — 220 p.
7. Brabdabur A. C., Al-Hassan Ahtamneh N. *Problems of Genre in The Seven Pillars of Wisdom: A Triumph* / A. Clare Brabdabur, Nasser al-Hassan Athamneh // *Comparative Literature*. — 2000. — № 52 (4). — P. 325–330.
8. Bruner J. *Self-making and World-making* / Jerome Bruner // *Narrative and Identity* / ed. by Brockmeier J., Carbaugh D. — Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001. — P. 25–38.
9. Bruss E. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* / Elizabeth Bruss. — Baltimore : John Hopkins University Press, 1976. — 189 p.
10. Donohoe M. H. *With the Persian expedition* / Michael H. Donohoe. — London : E. Arnold, 1919. — 276 p.
11. Fussell P. *The Great War and Modern Memory* / Paul Fussell. — Oxford University Press, 2000. — 384 p.
12. Green M. *Seven Types of Adventure Tale: An Etiology of a Major Genre* / Michael Green. — Philadelphia : Penn State Press, 1991. — 244 p.
13. Hodges K. *Forging Chivalric Communities in Malory's Le Morte Darthur* / Kenneth Hodges. — New York : Palgrave Macmillan, 2005. — 402 p.
14. Lawrence T.E. *Seven Pillars of Wisdom* / Thomas Edward Lawrence. — Wordsworth Editions, 1997. — 666 p.

15. Macnaughtan S. My War Experiences in Two Continents / Sarah Macnaughtan / Ed. Keays-Young B. — London: John Murray, 1919. — 300 p.
16. Mousley E., The Secrets of a Kuttite. An Authentic Story of Kut, Adventures in Captivity and Stamboul Intrigue / Edward Mousley. — London & New York : John Lane, The Bodley Head, 1922. — 480 p.
17. Smith S., Watson J. Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives / Sidonie Smith, Julia Watson. — Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001. — 232 p.
18. The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend / ed. by Alan Lupack. — Oxford, London: Oxford University Press, 2007. — 514 p.
19. White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality / Hayden White // On Narrative / Ed. by W. J. T. Mitchell. — Chicago, London : The University of Chicago Press, 1983. — P. 1–24.
20. Yagitani R. An 'S. A.' Mystery / Ryoko Yagitani. — http://yagitani.jpn.cx/tel/tpc_en12.htm#AnchorB [зчитано 28 травня 2010 р.].

All Quiet on the Eastern Front: Genre's Influence on Self-Representation in British Memoirs from the Great War's Eastern Front

In the following article, the transformations that took place in autobiography as a genre during the Modernist epoch are traced through the Great War memoirs. Such principal changes include a secularization of the genre, a search for new symbolic modes of self-description, and, most importantly, a shift in the unifying focus of such texts from the teleological principle to genre. In this vein, narrative conventions of several genres (adventure novels and quests) become means to structuring narrators' identities in the analyzed texts.

УДК 82-1/-9+82-31+821.111

Наталія Порохняк (Тернопіль)

«ОПЛОТ» ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА ЯК РОМАН-СІМЕЙНА ХРОНІКА

Дослідження роману як літературного жанру, його різновидів було і залишається об'єктом вивчення багатьох науковців. Оскільки жанр роману ще перебуває на стадії свого становлення (Михайло Бахтін), тому вивчення різних суб-жанрів роману, зокрема роману-сімейної хроніки, видається нам плідним і вартим уваги.

У процесі розвитку літератури відбувається процес зародження, розвитку, еволюції та трансформації різних жанрів. У статті зосередимось на розгляді типологічних рис роману-сімейної хроніки у «Оплоті» Теодора Драйзера. Генетично споріднений із сімейно-побутовим та соціально-побутовим романами досліджуваний нами жанр сьогодні є несправедливо забутим літературознавцями. Зауважимо, що немає єдиного підходу для визначення самого терміну «роману-сімейної хроніки», а також відсутні спільні критерії для внутрішньовидової класифікації цього літературного жанру.

При розгляді даної проблеми будемо спиратись на літературознавчі дослідження роману про сім'ю у кількох поколіннях Ї-Лінг Ру «The Family Novel. Toward a Generic Definition», Ліліан Р. Ферст «“The Ironic Little Dark Chasms of Life”: Narrative Strategies in John Galsworthy's Forsyte Saga and Thomas Mann's Buddenbrooks», Керстін Делл «The Family Novel in North America from Post-war to Post-Millennium: A study in Genre», Наталії Николаєвої «“Семейная хроника” и “Детские годы Багрова-внука” С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра» [11, 8, 6, 4].

Одним із найгрунтовніших сучасних досліджень роману-сімейної хроніки є робота американського літературознавця Ї-Лінг Ру «The Family Novel. Toward a Generic Definition». Дослідниця відзначає такі основні чотири риси роману: реалістичне зображення життя роду протягом кількох поколінь, відтворення сімейних обрядів, звичаїв, головною темою роману є зображення загибелі сім'ї. Такі романи відзначаються особливою наративною формою,