

*А.В. Ломагина*

**ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА 1980-х годов В ДАНИИ  
(на примере романа Доррит Вилумсен  
«Мари. Роман о жизни мадам Тюссо», 1983 г.)**

Интерес к историческому роману и к жанру биографического романа в Дании параллельно с другими мировыми литературами начинает возвращаться с 1980-х годов.

Рост интереса к истории и личности в центре турбулентных событий исторического прошлого совпал в это время с формированием аппарата и проблематики гендерного исследования в социологии и литературоведении. Гендерная проблематика формулируется на волне бурного обсуждения в обществе роли и места женщины, выхода на работу целого поколения женщин, что совпадает с появлением на литературной арене большого количества писателей женского пола.

Темы складывающегося в период 1980-х дискурса выносятся на общественное обсуждение и определяют многие произведения литературы Скандинавских стран. Среди них неравенство властных отношений в обществе, в сексуальных взаимоотношениях, роль женщины в быту, искусстве, сопротивление доминирующей точке зрения<sup>1</sup>, ощущение потребности создать женскую альтернативную историю. Само социологическое понятие гендера создается в отношении к социокультурной ситуации в обществе, определяющей одни черты как женственные, а другие как маскулинные, приобретаемые в ходе процесса социализации. «Гендер, в отличие от пола, исследует не биологические отличия, а то значение, которое культура при-

дает половым различиям между мужчиной и женщиной»<sup>2</sup>, т.е. выражает неравенство между этими группами.

Многие исследователи посвящают работы женской литературе конца XIX в., эпохе «Движения прорыва» (Пиль Далеруп «Женщины “Движения прорыва”», 1984). Под критическим взглядом исследователей патриархальное, маскулинное письмо оказывается пронизано сетью бинарных оппозиций (таких как активность/пассивность, культура/природа, интеллект/чувственность, отец/мать), где женское начало оказывается наделено пассивностью, чувственностью, близостью к природе.

Литература 1980-х годов подхватывает проблемы, сформулированные «второй волной» гендерных исследователей на стыке социологии, психоанализа, деконструкции и постмарксистской теории развития общества<sup>3</sup>. Научный импульс развитию гендерных исследований в это время, в частности, дают работы М. Фуко «История Геркулина Барабарена» (1980) и «История сексуальности» (1985) и Р. Конелла «Гендер и власть» (1987).

Многие писательницы используют в это время гендерный подход как набор клише и шаблонов, по которым исправляют «неправильную» маскулинную точку зрения на историю, вступая тем самым в дискуссию с предшествующими историческими исследованиями или литературными произведениями. Примером такого подхода является роман Анне Марии Айрнес «Как ласточка» (1988) о Томасине Гюллембург — матери Й.Л. Хейберга и более поздний роман Ю. Прайслер «Мария-поцелуйка» (1994), полемизирующий с предыдущими версиями судьбы Марии Груббе. Большинство биографических и исторических романов, появляющихся в этот период, обращаются к «золотому веку» датской культуры — первой половине XIX в., до исторических поражений от Германии и потери Шлезвига и Голштинии.

На фоне этой тенденции роман Доррит Виллумсен «Мари. Роман о жизни мадам Тюссо», кажется, стоит особняком. Историческая личность, которую выбирает писательница, не имеет никакого отношения к датской национальной истории и историческому сознанию датчан. Но читатель 1980-х годов, независимо от пола, подходит к чтению романа, осознавая современность проблематики, и произведение читается как одна из страниц социокультурного женского исторического опыта. Автор сама говорит в предисловии, что Мари Тюссо для нее, с одной стороны, историческая личность, а с другой — вполне современная женщина и доказывает это в своем романе.

Такой подход Д. Вилумсен позволяет рассмотреть «Мари. Роман о жизни Мари Тюссо», учитывая основные темы гендерного дискурса 1980-х. В то же время кажется интересным посмотреть на трансформацию исторического биографического романа под давлением злободневных и современных автору вопросов.

На стыке гендерного взгляда на мир и интереса к истории и судьбе, выраженной в биографии, возникает роман, имеющий целый ряд особенностей. Этот роман представляет собой интересный эксперимент наложения взглядов и понятий из современного автору гендерного дискурса на описание судьбы исторической личности в реконструируемой исторической эпохе. Автор называет свое произведение «роман о жизни», тем самым подчеркивая значение вымысла и снимая возможные упреки в исторической недостоверности.

Согласно классической формулировке Г. Лукача, в историческом романе XIX в. особенности характера людей вытекают из исторического своеобразия их времени. На примере романов В. Скотта он показывает, как исторический роман вскрывает все проблемы народной жизни, которые ведут к кризису, а персонажи являются социально-историческими типажам, представляющими большие течения<sup>4</sup>. Реконструкция событий в исторических романах XIX в. чаще всего показывала, насколько другими были обычаи, воспитание и характеры персонажей описываемой эпохи.

Роман «Мари» нарушает законы исторической реконструкции, как ее видит классическое историческое исследование или классический исторический роман. Хотя центр временной перспективы в романе «Мари» находится в 1790–1850-х годах, но будущее изображаемой в романе эпохи — это настоящее автора, т.е. 1983 г. Дело в том, что для профессионального историка будущее исследуемого прошедшего — это сумма ожиданий, опасений, неизвестностей людей, живущих в изучаемую эпоху, исторического «другого»<sup>5</sup>. Об этом пишет французский философ Поль Рикер в работе «История и истина». А в романе Д. Вилумсен «будущее» присутствует в двух ипостасях. С одной стороны, это сумма общеизвестных фактов французской революции, читатель «знает» будущее персонажей. С другой стороны, это XX в., с высот которого осуждается мужское доминирование прошлых эпох. Таким образом, оказывается, что исторический «другой» и современный для автора «другой» в данном романе практически не различаются. Характер протагониста, как он описан автором, делает его ближе читателю и современнее. Одновременно это обеспечивает сочувствие, понимание и сопереживание читателей.

Будущее присутствует в романе и в форме читательских ожиданий, основанных на фоновых исторических знаниях. Автор апеллирует к широко известным фактам о французской революции: казнь короля и королевы, убийство Марата, арест и гибель Робеспьера, убийство принцессы де Ламбаль, гибель швейцарских гвардейцев при защите Версаля. Таким образом, события жизни исторических персонажей перед гибелью оттенены ожиданием скорого конца, о котором знает только читатель, а многие факты и слова приобретают другой смысл.

Пример иронической переоценки высказывания под влиянием знаний о будущем представляет собой диалог учителя и дяди Мари Куртиуса и самой Мари по поводу Робеспьера до начала трагических революционных событий. Дядюшка Мари советует не тратить на него свое внимание: «На него не стоит тратить время и мысли. Он — заурядная личность»<sup>6</sup>. В другом месте Мари размышляет по поводу возможности сделать портреты еще живых Марата, Ж. Давида, Робеспьера: «Она сохранит в портретах все уродливые, страшные черты. Все шрамы, раны, обгрызанные ногти, бледность, порок и перфекционизм»<sup>7</sup>. С помощью столкновения плана современных протагонисту событий и общеизвестного плана будущего в романе возникает ощущение тяжелой поступи рока, который не щадит ни жертв революции, ни самих палачей.

Несмотря на современность гендерного прочтения истории и биографии Мари Тюссо, роман все-таки может быть отнесен к историческому жанру. Автор уделяет много внимания историческому плану и стилизует структуру под биографию. Роман ставит в центр повествования судьбу протагониста. Повествование выдержано в классической линейной перспективе. Сохраняя иллюзию биографического романа и исторической реконструкции, автор начинает повествование с детства Мари и заканчивает описанием ощущений состарившейся художницы. Названия глав сопровождаются указанием точного исторического промежутка времени, охваченного в главе. Таким образом, читатель на примере Мари и других женских персонажей может наблюдать все возрастные фазы развития тела и души. Повествование ведется попеременно от первого и третьего лица. Последнее создает иллюзию дневниковых записей. Кроме того, в тексте приводятся письма Мари к дяде из Версаля и к мужу из Англии, усиливающие сходство романа с историческим исследованием.

Известно, что Д. Вилумсен, работая над романом, опиралась на записки самой мадам Тюссо, исторические исследования о королевском дворе Людовика XVI, письма Вольтера, биографию Марии Антуанетты С. Цвей-

га. Исторические события показаны как стереотипный набор общеизвестных фактов: гильотина на площади, убийство Марата, убийство принцессы де Ламбаль, гибель швейцарских гвардейцев, защищавших Людовика XVI. В задачи автора, очевидно, не входит сообщение новых, малоизвестных исторических фактов. Писательница ведет историческую событийную линию в русле общеизвестных версий.

Реальные исторические персонажи даны очень схематично, они появляются в романе только в момент соприкосновения с судьбой Мари и скорее служат исторической декорацией. Среди них Марат, Робеспьер, Давид, Гильотен, Наполеон, Жозефина Богарне, Вольтер. Так, Марат появляется в романе два раза: когда прячется в доме дяди Мари Куртиуса и единственное, что успевает заметить Мари, а вместе с ней и читатель, это его уродство и тошнотворный запах гниения, от которого приходится отмывать мебель. Второй раз он предстает мертвым в ванне и в облике восковой фигуры, которую лепит художница.

Вольтер в романе — знаменитый философ, платонически увлеченный своей племянницей. Из его уст Мари слышит рассказ о женщине-каннибале, для которой убийство недопустимо, но есть плоть убитых врагов можно. Эта цитата метафорически применима к жизни Мари в страшные революционные времена в Париже. Она не только выживает, но и лепит маски казненных на кладбище Мадлен. Не убивает, но зарабатывает на восковых персонах убитых.

Ж.Л. Давид предстает в романе художником, во многом похожим с Мари по манере работы, но в то же время очень сильно отличающимся от нее. В его уста автор вкладывает конформистский и трусливый совет не изображать Шарлотту Корде героиней, в революционные времена это подпишет приговор художнику.

Имя убийцы Марата вообще не называется в романе, но сцена изготовления маски Шарлотты Корде и ее рассказ об убийстве, которое позднее почти физически переживает Мари в момент изготовления восковой сцены, позволяют раскрыть сущность творческого процесса. Автор, опираясь на цитату из мемуаров Мари Тюссо, описывает работу художницы как вживание в судьбу и личность объекта настолько полно, что она чувствует запахи, слышит мысли модели.

В романе подробно описана работа над портретом Вольтера, первой самостоятельной работой Мари Тюссо, когда она слышит слова философа из уст своего воскового портрета. Такое же проживание самых драматических ситуаций биографии Мари Тюссо обеспечено и читателю романа,

поскольку автор погружает его в мир чувственных переживаний и мыслей протагониста.

Через призму судьбы Мари, которая по своему характеру во многом выпадает из портретной галереи персонажей романа, читатель видит историю, свидетельницей, участницей и зеркалом которой она была. Ее умелые руки фиксировали страшные образы действующих лиц и жертв Великой французской буржуазной революции. События истории даются читателю глазами самостоятельной, творческой, свободной женщины, черты характера которой в романе и описываемые переживания во многом объясняют ее «выпадение» из традиционного гендерного рисунка XVIII–XIX вв., а призма, сквозь которую становится очевидна ее «инакость», создана автором под влиянием вопросов гендерного дискурса 1980-х.

Исторические события представлены в романе двумя пластами. С одной стороны, частной судьбой женских персонажей, включая протагониста, выраженной знаковыми событиями жизни, чувствами, физиологией. С другой стороны, в романе присутствует фон трагических пертурбаций в обществе периода Великой французской революции, заданный описанием событий и присутствием их непосредственных участников. Однако исторические персонажи в романе имеют и свою частную историю, которая оказывается так же важна для повествования, как и эпохальные тектонические сдвиги.

На протяжении своей долгой жизни Анна Мари Тюссо (1761–1850) соприкасалась со многими крупными историческими личностями и оказалась непосредственной свидетельницей событий, изменивших современную ей Европу. Фигура Мари, как она предстает в романе, выделяется на фоне других женских типажей своей силой, мужской хваткой, творческим началом. Мари занимается искусством и коммерцией, зарабатывает на жизнь себе, а затем и своей семье, основывает процветающее предприятие. Ей удается чудом выжить и избежать гильотины. Личная жизнь протагониста также контрастирует с судьбами других женских персонажей романа. Мари поздно выходит замуж, в 33 года, во время беременности продолжает работать и выполнять многие несвойственные женщине в мире мужского доминирования функции. Родив двоих детей, она делит свое время между традиционными семейными обязанностями и работой, являясь источником финансирования в семье. Ради заработка она оставляет мужа с младшим сыном и, забрав с собой старшего, отбывает в Великобританию, где интерес к личностям времен революции, как жертвам, так и их палачам, гарантирует ей постоянный доход.

Исторические события и персонажи составляют фон, контрастирующий с судьбой и мировоззрением протагониста, в тех главах, где повествование ведется от третьего лица. Однако в тех главах, где рассказ происходит от первого лица и читатель видит мир глазами Мари, возникает эффект приближения исторического событийного фона и даже его выдвигание на первый план.

Формируя событийный фон, автор выбирает несколько женских судеб в их частной истории и судьбе страны (Мария Антуанетта, мать Мари Тюссо, сестра Людовика XVI, принцесса де Ламбаль, Жозефина Богарне, кухарка-самоубийца), которые оттеняют жизненную линию Мари, делая очевидной ее исключительность. Такой прием позволяет автору с вершин «прогрессивного» будущего 1980-х годов поставить диагноз XVIII в. — патриархальному обществу, подавляющему женщину. Эффект подчинения и подавления усиливается, поскольку кроме гендерного неравенства в романе отражены классовые, возрастные и другие противоречия. Читатель тем самым в конце XX в. получает почву для сочувствия, сопереживания или возмущения.

Женские персонажи в романе оказываются в оппозиции мужским, в большинстве случаев читатель наблюдает за развитием частной истории, выраженной в семейных взаимоотношениях глазами протагониста, близкого по своему мироощущению читателю XX в. Таким образом, в истории семейных пар читатель вынужденно оказывается на стороне женщины. Это пары мать Мари — ее отец, затем мать — ее дядя (который, по версии романа, на самом деле являлся биологическим отцом художницы), Мария Антуанетта — Людовик XVI, Жозефина Богарне — Наполеон, Мари Тюссо — Франсуа Тюссо.

Женственное пассивное, чувственное, природное начало манифестируется в ожиданиях мужчин и их отношении к женщинам как к объекту. Женские персонажи в романе страдают от токсикоза во время беременности, ощущают процесс старения своего тела: появление морщин, обвислой кожи и груди, ощущают себя эротическим пассивным объектом в постели, пленницами социального положения в жизни, кончают жизнь самоубийством из-за внебрачной беременности, остаются изгоями общества после развода.

Все мужские персонажи в романе оставляют чувство разочарования и у Мари, и у читателя. Они или агрессивны, вероломны и опасны, или ленивы и пассивны, но всегда эгоистичны и неспособны понять женщину. Дядя Куртиус вызывает гнев протагониста, потому что из-за него ее мать, хозяй-

ствующая экономкой в доме, сузила свое жизненное пространство до кухни, рынка и ближайшего магазина. Первый сексуальный партнер Мари — это ее потенциальный палач из тюрьмы, где она ожидает в одиночной камере своей участи. Муж разочаровывает своим мотовством, нежеланием помочь ей избежать беременности, непрактичностью и полным непониманием того, что творчество и работа являются основной ценностью в ее жизни, а деньги необходимы для ощущения независимости. Ее деловой партнер, который подговаривает ее отправиться в Великобританию, обманывает ее, подписывая с ней контракт, разоряющий ее. А мужчина-юрист встает на сторону обманщика.

Замужество, как этот обычный для художественной биографии факт представлен в романе, во всех вариантах приносит женщинам только разочарование. Общий для всех женских историй вывод звучит в самом начале романа: «Прекрасное время девичества прошло»<sup>8</sup>. Мать Тюссо рассказывает дочери о своем коротком браке, после которого осталась вдовой: «Я завидовала его смеху, друзьям, его лошадям, историям и красивой форме»<sup>9</sup>. История замужества Марии Антуанетты, казненной королевы Франции, описана в романе подробно. Читатель видит ее глазами Мари, жившей в течение восьми лет рядом с королевской семьей в Версале и из рассказа Елизаветы, сестры короля.

Судьба королевы от замужества до гильотины несчастна. Брак без любви в 14 лет, ощущение то неодушевленного предмета в постели, то марионетки, которую дергают за ниточки, наблюдают за каждым движением, будь то в супружеской постели, в состоянии токсикоза или во время публичных родов наследника на виду у представителей всех сословий. Самое невыполнимое требование к королеве — она должна быть абсолютно счастлива, чтобы все ее подданные видели это. «Я не хотела бы быть на месте моей невестки»<sup>10</sup>, — говорит незамужняя принцесса Елизавета.

Сама Елизавета представляет еще одну женскую судьбу в романе, оборванную на гильотине. Она выбирает одиночество, не вступая в брак, о чем просит разрешения у своего брата короля. Причина этого — опять-таки несовершенство властных отношений и зависимость от мужчины. Она некрасива и понимает, что с ее внешностью вряд ли сможет удержать рядом мужчину своего сословия.

Замужество самой Мари Тюссо представлено в романе как рациональная попытка найти опору в турбулентном мире, где гендерная роль женщины — заниматься экономическими вопросами и обеспечивать семью. Однако ей с этим не везет. Ее муж для нее первая большая любовь, он открывает

ей как женщине физическое наслаждение, становится отцом ее сыновей, но оказывается неспособным взять на себя деловую сторону предприятия. В результате ей приходится самой проводить расчеты, закупки, организовывать поставки.

Ее мир, мир женщины, ожидающей защиты, понимания и поддержки, сталкивается с полным непониманием и потребительским отношением со стороны мужчин. Автор сводит в романе Мари Тюссо и художника французской революции Жака Луи Давида. Разница женского и мужского взгляда на события и творчество проскальзывает уже в оценке сцены казни Шарлотты Корде, которую оба рисуют за день до смерти. «Бедная девушка», — говорит Мари. «К черту бедная. Ты бы видела ее. Она была великолепна»<sup>11</sup>. Давид, несмотря на их сходство с Мари как людей творчества, способен видеть в ней только объект и предлагает ей совместную жизнь как художник художнику. Но он, как мужчина, не может выйти за рамки ролевых стереотипов, которые даже революция не может отменить. Он говорит, «что их общий ребенок будет удивительным по своим талантам». На что она сухо отвечает, что «не собирается иметь детей»<sup>12</sup>.

С самого начала романа взаимоотношения между мужчиной и женщиной заданы образом, приковывающим внимание маленькой Мари. Это Юдифь и Олоферн. Картина подробно описана в первых главах: состояние страха Олоферна, напряжение мускулов Юдифи, «как будто нож с трудом проходил сквозь плоть на его шее»<sup>13</sup>. Этот образ символично встает перед глазами художницы, когда она лепит фигуру убитого Марата и Шарлотту Корде.

Образ Юдифи, занимающий такое значительное место в романе, играет роль индикатора, выдающего тот факт, что гендерная идентичность Мари отлична от других персонажей и совершенно не соответствует ожиданиям других от нее.

Она не протестует вербально против патриархальных стандартов и ценностей ни в мыслях, ни вслух. Неприятие мужского доминирования и революционной эпохи, расправляющейся с женщинами-аристократками, выражается косвенно. Это может быть психическое состояние протагониста, не подотчетное ей самой. Например, ощущения опустошенности, тошноты, боязнь запахов смерти, звуков, которые ее окружают. В другом случае ее скрытый протест виден только со стороны. Мари ни по какому поводу не высказывает своего мнения. Читатель лишь видит, как сжимаются ее губы, как она старается быть спокойной, она стискивает руки, замедляет или прерывает работу. Внешне она продолжает играть по правилам, пред-

лагаемым обществом мужского доминирования. Женщине приписывается пассивность и недалекость — пожалуйста, она говорит одному из деятелей революции во время изготовления портрета, что она женщина, а женщинам не свойственно интересоваться политикой. А Ж.Л. Давиду она говорит, что ничего не смыслит в законах биологии.

Женщины в романе оказываются не в силах преодолеть навязанный обществом порядок. Они мягкие, молчаливые, недалекие, непрístupные, избегающие прямого конфликта с противоположным полом. Они похожи на монастырских затворниц, декоративных рыбок в бассейне, куклы-невесты, спящие красавицы, несущие свою маску и играющие покорно свою роль. И только образ Юдифи намекает на зреющий протест внутри мягкой и податливой женственности, сталкивающейся с миром мужчин.

Особое внимание в романе отводится телу, с одной стороны как художественному объекту, поскольку Мари в романе постоянно лепит маски, бюсты, изображения во весь рост и обращает внимание на мимику, черты лица и силуэты своих моделей. С другой стороны, частные истории женских персонажей полны телесных ощущений и переживаний. Самым ярким и страшным контрастом выглядит убийство принцессы де Ламбаль, растерзанной толпой. Ее изувеченные останки контрастируют с восковой копией спящей красавицы, выставленной в музее Мари. Уничтожение женского тела, оторванная голова, вывалившиеся на тротуар внутренности противопоставлены мягкой женственности и ослепительной красоте восковой модели.

Таким образом, задачей автора стало не окунуть читателя непосредственно в исторические события и создать иллюзию присутствия, а показать события, пропущенные через восприятие протагониста. Тем самым на историческую эпоху накладывается гендерный трафарет, современный автору, и исторические персонажи выставляются, таким образом, на суд современности. Так, роман актуализирует современную гендерную дискуссию с помощью выбора сопутствующих женских историй и персонажей, фиктивных или исторически достоверных, которые создают обрамление судьбы Мари Тюссо, оттеняя ее необычность.

Автор приписывает эпохе, современной мадам Тюссо, социокультурный стереотип, т.е. набор поведенческих и психологических характеристик, которые традиционно считались исконно женскими или исконно мужскими, и иллюстрирует его с помощью женских судьбы, с которыми так или иначе соприкасается протагонист. Мари в романе постоянно нарушает культурные гендерные стереотипы XIX в. Она как бы движется навстречу

читателю 1980-х годов и повернута в будущее. Гендерная составляющая в романе, таким образом, играет роль призмы, преломляющей события, и служит опорой для выстраивания авторской стратегии взаимоотношения с читателем, негодующим, порицающим и сочувствующим. Кроме того, сравнение между эпохами, прошедшей и современной автору, становится аргументом в гендерной дискуссии 1980-х годов, выступая за уничтожение гендерного неравенства.

Однако, совершая попытку сохранить баланс между «историческим» (ход событий, биографические факты, подлинные исторические персонажи) и «социологическим», гендерным подходом, Д. Вилумсен неизбежно нарушает закон классической исторической реконструкции, разрушает историческую достоверность изображаемой эпохи, и ее «осовремененный» протагонист поднимает проблемы и вопросы, не характерные для описываемого времени.

Именно на стержень современной автору проблематики нанизываются все события романа и его персонажи, эта основная нить, соединяющая повествование. Роман становится тем самым одним из экспериментов создания альтернативной женской истории, где на суд вызываются патриархальные традиции мужского доминирования и угнетения женщин далекой эпохи конца XVIII — начала XIX в., что делает это произведение исторически закономерной и обусловленной частью общественного и художественного дискурса 1980-х годов. Перефразируя слова писателя и историка Эббе Клевдаль Райха, судьба Мари Тюссо в романе Д. Виллумсен дает возможность женщинам почувствовать себя частью общемировой женской истории.

\* \* \*

<sup>1</sup> Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения». <[http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/filologich\\_nauki\\_2.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_2.htm)> (дата обращения: 01.10.15).

<sup>2</sup> Скиба Э.К. Гендерная идентичность как дисплей взаимовлияния различия и неравенства // Грани. 2014. № 12. <[http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&image\\_file\\_name=PDF/Grani\\_2014\\_12\\_5.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&image_file_name=PDF/Grani_2014_12_5.pdf)> (дата обращения: 10.09.2015).

<sup>3</sup> Hotz-Davies I. Feministische Literaturwissenschaft und Gender Studies // Litteraturwissenschaft in Theorie und Praxis. Tübingen, 2004. S. 128.

<sup>4</sup> Лукач Г. Исторический роман. <<http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-1.htm>> (дата обращения: 28.05.2015).

<sup>5</sup> Рукер П. История и истина. СПб., 2002. С. 43.

<sup>6</sup> Willumsen D. Marie. En roman om Madame Tussauds liv. Viborg, 1983. S. 42 (здесь и в последующих цитатах перевод А.В. Ломагиной).

<sup>7</sup> Ibid. S. 92.

<sup>8</sup> Ibid. S. 13.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid. S. 69.

<sup>11</sup> Ibid. S. 127.

<sup>12</sup> Ibid. S. 126.

<sup>13</sup> Ibid. S. 23.