

УДК 8.82.821.111

ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИСТСКИХ ТЕХНИК ПОВЕСТВОВАНИЯ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ К. ИШЕРВУДА

В. В. СОЛОДКИЙ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Очерчены подходы К. Ишервуда к созданию автобиографических романов цикла «Берлинские истории». Выявлены отдельные стилистические и тематические элементы влияния литературного процесса начала XX в. на творчество писателя, что продемонстрировано сопоставлением романов автора с произведениями В. Вулф и Дж. Джойса. Установлено, что ранняя проза К. Ишервуда соответствует тенденциям литературной эпохи (эксперименты с автобиографической памятью, психологизация повествования, отказ от классического миметического подхода в пользу фикционализации жизни). Выделен отличительный, изобретенный К. Ишервудом метод камеры, который представляет собой технику автобиографического письма, основанную на художественной самообъективации автора путем создания повествования от первого лица в сочетании с введением в текст невидимого главного героя.

Ключевые слова: английский модернизм; К. Ишервуд; биография; автобиография; роман «Прощай, Берлин»; роман «Труды и дни мистера Норриса»; образ автора.

АСАБЛІВАСЦІ МАДЭРНІСЦКІХ ТЭХНІК АПОВЕДУ Ў АЎТАБІАГРАФІЧНАЙ ПРОЗЕ К. ІШЭРВУДА

У. В. САЛОДКІ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Акрэслены падыходы К. Ішэрвуда да стварэння аўтабіяграфічных раманаў цыкла «Берлінскія гісторыі». Выяўлены асобныя стылістычныя і тэматычныя ўплывы літаратурнага працэсу пачатку XX ст. на творчасць пісьменніка, што прадэманстравана супастаўленнем раманаў аўтара з творамі В. Вулф і Дж. Джойса. Устаноўлена, што ранняя проза К. Ішэрвуда адпавядае тэндэнцыям літаратурнай эпохі (эксперыменты з аўтабіяграфічнай памяццю, псіхалагізацыя аповеду, адмова ад класічнага міметычнага падыходу на карысць фікцыяналізацыі жыцця). Вызелены адметны, вынайдзены К. Ішэрвудам метаад'ектывацыі аўтара шляхам стварэння аповеду ад першай асобы ў спалучэнні з увядзеннем у тэкст нябачнага галоўнага героя.

Ключавыя словы: англійскі мадэрнізм; К. Ішэрвуд; біяграфія; аўтабіяграфія; раман «Бывай, Берлін»; раман «Містар Норыс мяняе цяжкі»; вобраз аўтара.

Образец цитирования:

Салодкі УВ. Асаблівасці мадэрнісцкіх тэхнік аповеду ў аўтабіяграфічнай прозе К. Ішэрвуда. *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2024;1:21–27. EDN: PTLXXA

For citation:

Salodki UV. Peculiarities of modernist storytelling techniques in the autobiographical prose of Ch. Isherwood. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2024;1:21–27. Belarusian. EDN: PTLXXA

Автор:

Владислав Валерьевич Солодкий – аспирант кафедры зарубежной литературы филологического факультета. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент А. М. Бутырчик.

Author:

Uladzislav V. Salodki, postgraduate student at the department of foreign literature, faculty of philology. ulad.salodki@gmail.com

PECULIARITIES OF MODERNIST STORYTELLING TECHNIQUES IN THE AUTOBIOGRAPHICAL PROSE OF Ch. ISHERWOOD

U. V. SALODKI^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article outlines Ch. Isherwood's approaches to the creation of autobiographical novels of the cycle «The Berlin stories». Some stylistic and thematic influences of the literary process of the early 20th century on the writer's work are revealed, which is demonstrated by comparing the author's novels with the works of V. Woolf and J. Joyce. It is established that Ch. Isherwood's early prose corresponds to the tendencies of the literary epoch (experiments with autobiographical memory, psychologisation of narrative, rejection of the classical mimetic approach in favour of the fictionalisation of life). The distinctive, invented by Ch. Isherwood method of camera, which is a technique of autobiographical writing based on the author's artistic self-objectification by creating a first-person storytelling combined with an invisible protagonist, is highlighted.

Keywords: English modernism; Ch. Isherwood; biography; autobiography; novel «Goodbye to Berlin»; novel «Mr. Norris changes trains»; image of the author.

Уводзіны

Жыццё Крыстафера Уільяма Брэдшоу Ішэрвуда глабальна падзелена паміж дзвюма краінамі – Вялікабрытаніяй і ЗША. Першую краіну творца імкнуўся пакінуць як мага хутчэй, а ў другой ён шчыра прагнуў знайсці новую радзіму. Нягледзячы на тое што пасля пераезду ў ЗША пісьменнік прыклаў шмат намаганняў, каб пазбавіцца англійскай ідэнтычнасці і стаць амерыканцам, яго першыя раманы былі прадуктам еўрапейскага мадэрнізму. Памкненне аўтара да самавыгнання – хутчэй вынік непрымання кансерватыўным брытанскім грамадствам новага часу, чым сляпое адмаўленне радзімы.

Перыяд мадэрнізму выяўляўся ў згаданых англамоўных краінах па-рознаму: літаратурны працэс Туманнага Альбіёна развіваўся ў непарыўным кантэксце заходнееўрапейскай традыцыі, а ЗША, як і ў папярэдніх эпохах, мелі ўласныя асаблівасці і ўмовы развіцця культурных тэндэнцый. Радзімай мадэрнізму многія даследчыкі лічаць Францыю. Англійскі літаратурны крытык С. Коначі ў працы з красамоўнай назвай «Эпоха мадэрнізму: сто галоўных кніг Англіі, Францыі і Амерыкі, 1880–1950 гг.» зазначае, што «французы сталі пачынальнікамі мадэрнізму, які павольна перайшоў Ла-Манш, а пасля і Ірландскае мора, пакуль амерыканцы, нарэшце, не схапілі яго, дадаўшы ўласную дэманічную энергію, рашучасць і цягу да вялікага»¹ [1, р. 4]. Цяжка прасачыць перадумовы ўзнікнення літаратурнай плыні, першыя праявы якой можна заўважыць у другой палове XIX ст. Вядомы філосаф Р. Барт піша наступнае: «Прыкладна ў 1850 г. класічнае пісьмо знікла, і ўся літаратура – ад Флабера і да нашых дзён – зрабілася пытаннем мовы» [2, р. 9]. Сярод сацыяльна-эканамічных фактараў вылучаюцца высокія тэмпы індустрыялізацыі, механізацыя жыцця, што прыводзіць адначасова да ўрбанізацыі, тэхнічнага прагрэсу ў галіне камунікацыі і перадачы інфармацыі. Дадзеныя фактары істотна змянілі ўспрыманне месца і часу, звязішы, сказішы яго. На мяжы стагоддзяў дасягае вяршыні пазітывісцкае вучэнне, якое аддае перавагу навуковай метадалогіі і магчымасці прымянення эксперыментальнага падыходу да пазнання не толькі свету, але і прыроды чалавека. Адмаўляецца здольнасць філасофіі да выяўлення ісціны. Але ўсе азначаныя фактары былі заўважаны ў першую чаргу мастакамі, кампазітарамі і пісьменнікамі. Творчы працэс пачатку XX ст. характарызуецца рэвалюцыйнымі зменамі. Літаратурны крытык Г. Э. Рыд каментуе прыроду мадэрнізму наступным чынам: «Цяпер мы маем справу не з лагічным развіццём, для якога ёсць якія-небудзь гістарычныя паралелі, а з рэзкім разрывам усіх традыцый. Мэта, да якой пяць стагоддзяў імкнулася Еўропа, наўпрост адмоўлена» [3, р. 13]. І сапраўды, адна з галоўных рыс мадэрнізму – адмова ад рэпрэзентацыі навакольнага асяроддзя, на змену якой прыходзіць рэфлексія. Эпоха вылучаецца разнастайнымі і нават супярэчлівымі характарыстыкамі, што выклікана размыццю ўласна паняцця «мадэрнізм»: «Рух да вытанчанасці і маньерызму, інтраверсіі, тэхнікі адлюстравання падзей, унутранага самакрытыцызму часта прымаўся за агульную аснову для вызначэння мадэрнізму. Вядома, шэраг тэхнік сапраўды выяўляецца і далей нават у выпадку змены эпохі: капіраванне вонкавага свету – у жывапісе, атанальнасць – у музыцы, верлібр – у паэзіі, тэхніка плыні свядомасці – у рамане. Гэта мастацтва, заснаванае на “прынцыпе нявызначанасці” Вернера Гейзенберга, на свеце, змененым і пераасэнсаваным Марксам, Фрэйдам і Дарвінам, на капіталізме і пастаянным прамысловым паскарэнні, на экзистэнцыяльнай схільнасці да бессэнсоўнасці і абсурду» [4, р. 26].

¹Тут і далей, калі не ўказана іншае, пераклад наш. – У. С.

У адрозненне ад культурнай сферы палітычнае жыццё Еўропы заставалася нязменным: панаванне магучых імперый цягнулася да Першай сусветнай вайны. Культура мадэрнізму значна апырэдзіла развіццё грамадства, што змянілася толькі падчас вайны. Такое становішча выклікала цяжасці ў вызначэнні храналагічных меж эпохі, якую часам падзяляюць на перыяды фармалізму і неамадэрнізму: «Тэрмін “мадэрнізм” выкарыстоўваўся для абазначэння шырокага спектру плыняў, якія падрываюць рэалістычны або рамантычны імпульс і адначасова схіляюцца да абстракцыі (імпрэсіянізм, постімпрэсіянізм, экспрэсіянізм, кубізм, футурызм, сімвалізм, імажынізм, вартыцызм, дадаізм, сюррэалізм); але нават яны, як мы ўбачым, не з’яўляюцца аднароднымі, а некаторыя з іх паўсталі як радыкальная рэакцыя супраць іншых» [4, р. 23].

У кантэксце культурнага выбуху працягвалася традыцыя рэалізму, што ўбірала ў сябе некаторыя з’явы новай эпохі, захоўваючы ўласныя рысы. У другой палове ХХ ст. гэта прывядзе да напісання паралельна з постмадэрнісцкімі тэкстамі раманаў у рэалістычнай традыцыі, у якіх скарыстаны асобныя эксперыментальныя тэхнікі (псіхалагізм, фрагментацыя і інш.). Англійскі пісьменнік С. Спендэр падзяляў усіх творцаў азначанага перыяду на мадэрністаў і сучаснікаў [5, р. 101]. Сапраўды, у асобах А. Морысана, У. С. Моэма, Дж. А. Мура, Дж. Гісінга і іншых пісьменнікаў працягвала развіццё літаратура рэалізму і натуралізму. У той жа час з’яўляюцца фігуры Дж. Джойса, Д. Г. Лоўрэнса, Т. С. Эліата, В. Вулф, што ўвасабляюць радыкальныя змены ў падыходзе да творчасці.

Актуальнасць працы абумоўлена зваротам да ўзаемадзеяння фікцыянальнага і фактуальнага пачаткаў у мастацкім тэксце, што найперш выяўляецца ў межах тыпалогіі аўтара, апавядальніка і аповеду. Проза К. Ішэрвуда дэманструе самабытныя аўтарскія канцэпцыі працы з аповедамі, якія могуць узбагаціць сучасны кантэкст нараталагічных даследаванняў айчыннага і замежнага літаратуразнаўства. Дадзены артыкул дапаўняе прысвечаныя творчасці К. Ішэрвуда працы беларускіх навукоўцаў Д. А. Полаўцава і Ю. В. Стулава, у якіх надаецца ўвага пытанням літаратурнай і культурнай ідэнтычнасці пісьменніка, вобразу Берліна ў ранніх романах аўтара. З нараталагічнага і жанравага боку творчасць К. Ішэрвуда разглядалася ў працах расійскіх вучоных І. У. Галавачовай і А. М. Болдыравай. Аснова для даследавання біяграфіі і мастацкага шляху пісьменніка была закладзена шматлікімі еўрапейскімі і амерыканскімі літаратуразнаўцамі: У. Эйткінам, Б. Фіні, С. Хайнсам, Э. Уілсанам, С. Уэйдам і К. Дж. Самерсам. Навуковая навізна працы заключаецца ў выяўленні стылістычнай і тэматычнай роднаскасці паміж ранняй творчасцю К. Ішэрвуда і спадчынай яркіх прадстаўнікоў англійскай мадэрнісцкай традыцыі – В. Вулф і Дж. Джойса.

Творчасць К. Ішэрвуда вывучаецца з дапамогай культурна-гістарычнага, нараталагічнага і біяграфічнага метадаў даследавання.

Вынікі і іх абмеркаванне

Першая сусветная вайна зрушыла Вялікабрытанію з кансерватыўных пазіцый. Невытлумачальнасць, зацягнутасць і тэхналагічная бязлітаснасць падзей выявілі і абвастрылі супярэчнасці, што асэнсоўваліся творцамі з канца ХІХ ст. (разбурэнне восі месца і часу, дынаміка тэхналагічнага развіцця на фоне стагчынага стану грамадства, зварот да пытання лёсу ва ўмовах змен парадыгмы пазнання свету). У такім кантэксце пачынаў свой творчы шлях К. Ішэрвуд. Нягледзячы на тое што пісьменнік нарадзіўся ў 1904 г. і не браў удзел у вайне, яго першыя романы («Усе – канспіратары» («All the conspirators», 1928), «Мемарыял» («The memorial», 1932)) адлюстроўваюць перажыванні аўтара, звязаныя са смерцю бацькі, і закранаюць тэму страчанага пакалення. Гэтыя творы напоўнены фактамі з жыцця пісьменніка, што выяўляецца не толькі ў дэманстрацыі некаторых падзей і асоб, якія сапраўды існавалі, але і ў самой тэхніцы пісьма.

У хуткім часе К. Ішэрвуд пакідае радзіму і накіроўваецца ў адзін з культурных цэнтраў тагачаснай Еўропы – Берлін. Гады, праведзеныя аўтарам у Германіі, ляглі ў аснову яго знакамітых раманаў «Містар Норыс мяняе цягнікі» («Mr. Norris changes trains», 1935) і «Бывай, Берлін» («Goodbye to Berlin», 1939), якія пазней былі аб’яднаны ў цыкл «Берлінскія гісторыі». Творы дадзенага перыяду адметныя адмысловым падыходам аўтара да пабудовы аповеду. Як зазначае амерыканскі пісьменнік А. Мопін у прадмове да аднаго з перавыданняў, «...у першым романае цыкла “Містар Норыс мяняе цягнікі” аповед вядзецца ад імя маладога пісьменніка, якога завуць Уільям Брэдшоу, што з’яўляецца другім імем пісьменніка. Даволі грубы прыём! Нягледзячы на тое што другі роман “Бывай, Берлін” таксама прадстаўлены як мастацкі тэкст, наратарам у ім выступае хтосьці, хто носіць імя Крыстафер Ішэрвуд. Гэта, відаць, быў першы крок у далёкім падарожжы да больш шчырага самаадкрыцця, якім Ішэрвуд захопіцца на ўсё астатняе жыццё. Дэталёва вывучанае жыццё стала яго апантанасцю, а хтосьці скажа – унёскам у літаратуру» [6, р. 8].

У той жа час істотна мяняюцца як спосабы стварэння, так ісэнсавае нападзенне аўтабіяграфіі. Прычыны палягаюць у зрухах не толькі парадыгмы поглядаў на напісанне раманаў, але і падыходаў да гісторыі. Ранейшая пабудова наратыву была абумоўлена загадзя ўстаноўленымі эстэтычнымі і маральнымі арыенцірамі, вызначанымі грамадствам. Уяўленне аб тым, як павінна выглядаць жыццё чалавека і якім

чынам яно павінна быць адлюстравана ў XIX ст., апісвае гісторык Г. Ф. Гарбашова: «Паўсядзённае жыццё – гэта свет чалавека віктарыянскай эпохі са сваёй атмасферай і ўнутраным распарадкам; агульнасцю каштоўнасцей і сацыяльных прывычак; віктарыянскім стылем жыцця і ўяўленнямі сучаснікаў аб “годных” паводзінах; культурам сям’і і вобразам “сапраўднай лэдзі”; домам як мяжой паміж знешнім светам і прыватным жыццём англічан як паказчыкам прыналежнасці да вызначанага сацыяльнага статусу; клубамі і салонамі; модай і забаўкамі і інш.» [7, с. 69].

З прыходам новай эпохі ўяўленні аб адлюстраванні гісторыі, чалавечага жыцця цалкам змяняюцца: аповед перастае быць храналагічна і лагічна цэльным, выключаюцца любыя маральныя ацэнкі, а наваколны свет разбурае мяжу прыватнасці, ствараючы глабальнае асяроддзе перасячэнняў ліній часаў, лёсаў, гісторый. Паслядоўным вынікам азначаных працэсаў з’яўляецца трансфармацыя жанру аўтабіяграфіі. Прырода змен часта палягае не толькі ў наўмыснай дэканструкцыі, сталым інструменце эпохі, але і ў даследаванні ідэнтычнасці, свядомасці, што прыйшлі на змену фактам і падзеям. Акрамя таго, узнікае вядомы прынцып мадэрнізму, які заключаецца ў ператварэнні жыцця ў твор мастацтва. Адмова ад звыклага старажытнага міметычнага спосабу і ў платонаўскім, і ў арыстоцэлеўскім яго разуменні выклікае шэраг эксперыментаў, якія прыводзяць да псіхалагізацыі пісьма. На скрыжаванні дзвюх азначаных тэндэнцый апынулася аўтабіяграфія. Адчувальнасць такіх тэкстаў да новых пераўтварэнняў тлумачыцца непарыўнай сувязцю паміж аўтарам і галоўным героем, якіх цяжка разглядаць асобна. Раннія раманы К. Ішэрвуда не дэкларуюцца ім наўпрост як аўтабіяграфія, але месца дзеяння, героі, уласна наратар цесна звязаны з біяграфіяй пісьменніка. Аўтар пацвярджае, што яго творы пабудаваны, з аднаго боку, з падзей, якія сапраўды адбываліся, а з іншага боку, з жаданняў, выдумкі: «Галоўнае, што я як пісьменнік магу прапанаваць, – гэта мае рэакцыі на тое, што адбылося са мной (гэта і ёсць мая проза і мая паэзія – называйце як хочаце). Такія рэакцыі найбольш прадуктыўныя тады, калі з’яўляюцца ў адказ на рэальныя падзеі, а не на выдуманых мною. Усё ж... я не магу супраціўляцца жаданню расставіць і змяніць факты такім чынам, каб яны больш ярка суаднесліся з маімі рэакцыямі» [8, р. 189].

Пісьменнік не мае намеру апісаць уласнае жыццё з факталагічнай ці нават фактуальнай пазіцыі, ён фікцыяналізуе вопыт, пераносячы фокус са сваёй асобы на наваколле. Такі тэкст з цяжкасцю можна назваць аўтабіяграфіяй у віктарыянскім сэнсе, калі ў творы маглі ўзнікаць сапраўдныя лісты ці старонкі рэальных дзённікаў.

Разгледзім найбольш яркія прыклады працы з біяграфіяй і аўтабіяграфіяй у брытанскай літаратуры мадэрнізму. Падрабязныя дэталі стварэння такога тэксту дэманструе В. Вулф у рамане «Арланда» («Orlando», 1928). Напрыклад, у пэўны момант пісьменніца прыводзіць нібы незадакументаваную частку жыцця аб’екта біяграфіі: *But now we come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it. Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may* [9, р. 27] ‘Але цяпер мы падыходзім да эпизоду, які ляжыць наўпрост упоперак нашага шляху, і ігнараваць гэта немагчыма. Ён цёмны, таямнічы, незадакументаваны; таму і няма яму тлумачэння. Таму можна напісаць, інтэрпрэтуючы яго, на яго значэнні можна засноўваць рэлігіі. Наш просты абавязак – выкласці факты ў той ступені, у якой яны вядомыя, і няхай чытач робіць з імі ўсё, што яму захочацца’.

В. Вулф уздымае пытанне вымыслу ў біяграфіі хутчэй не з-за наўмыснага намеру выправіць жыццё, а ў выніку адсутнасці факталагічнага матэрыялу. Напрыклад, парушыць факталагічнасць аўтабіяграфіі здольная таксама і памяць аўтара, якая за гады жыцця можа скажацца. Згадаем, як французскі пісьменнік С. Дуброўскі настойваў на абсалютнай праўдзівасці ўласнага тэксту, рэальнасці падзей, фактаў, эмоцый і нават сноў, апісаных у рамане «Сын» («Fils», 1977): «Па прынцыпе сумленнай і скрупулёзнай аўтабіяграфіі, усе факты і жэсты ў аповедзе літаральна ўзяты з майго ўласнага жыцця; месца і даты маніякальна вывераны. Нават прыведзеныя і прааналізаваныя мною сны – сапраўдныя сны, якія я калісьці запісаў у нататнік. І як пісьменнік, і як крытык магу гарантаваць праўдзівасць рэфэрэнцыяльнага рэгістра» [10, р. 69]. Але ў той жа час пісьменнік увогуле сумняваецца ў магчымасці сапраўднай рэпрэзентатывнасці твора і зазначае, што тэкставае адлюстраванне мінулага асуджана на скажэнні, бо, застаючыся ў рэалістычным фармаце, якога патрабуе чыстая аўтабіяграфія, аўтар можа ўзнавіць толькі знешнія падзеі ўласнага жыцця і працу сваёй свядомасці, знешнюю ў адносінах да несвядомага.

Даследаванне механізмаў біяграфіі ў рамане «Арланда» адбываецца ў розных кірунках. В. Вулф ужывае іронію, якая заўсёды была надзейным інструментам дэканструкцыі. У пэўны момант пісьменніца даводзіць да абсурду абавязковую факталагічнасць біяграфіі: *After November, comes December. Then June, July, August follow. This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare* [9, р. 240] ‘Пасля лістапада надыходзіць снежань. Затым ідуць чэрвень, ліпень, жнівень. Такі метадад напісання біяграфіі хоць і мае свае плюсы, але не вельмі прадуктыўны’. У дадзеным урыўку В. Вулф не толькі дэманструе фактычную няздольнасць біяграфіі заставацца па-за межамі фікцыянальнага пачатку, але і закранае пы-

танне дасціпнасці строгай храналогіі. Мадэрнізм адмаўляе неабходнасць лінейнай дэманстрацыі падзей. Патрэбу ў новым спосабе пабудовы сюжэта, які панавваў у мадэрнісцкім тэксце, выказаў Д. Г. Лоўрэнс: «Мы павінны адмовіцца ад нашай уласнай манеры пісаць па-ся-доў-на ад пачатку да канца і дазволіць розуму рухацца цыклічна або падгінацца месцамі пад цяжарам вобразаў» [11, р. 97].

Акрамя выразнай дэканструкцыі, у літаратуры Вялікабрытаніі можна вылучыць іншы падыход. В. Вулф выкрывае штучную праўдзівасць біяграфіі, не знішчаючы жанру, але адчыняючы дзверы да яго пераўвасаблення. Адным з прыкладаў новага аўтабіяграфізму з'яўляецца раман Дж. Джойса «Партрэт мастака ў юнацтве» («A portrait of the artist as a young man», 1916). У каментарыі да яго вядомы даследчык і перакладчык ірландскага пісьменніка С. Харужы заўважае наступнае: «Звычайны эцюд – выдатны, мускулісты тэкст, хоць не пазбаўлены юнацкай рысоўкі, бравады эрудыцыі і наўмыснай цемры, – змяшчае ўжо ў зачатку дзве буйныя ідэі, уласныя ідэі Джойса, на якіх урэшце і будзе пабудаваны будучы раман. Адна – гэтая ідэя партрэта, якая нясе ў сабе джойсаўскае рашэнне тэмы асобы як тэмы аб каранях і прыродзе самаідэнтычнасці, унікальнай індывідуальнасці кожнага. Партрэт мастака павінен быць унутраным партрэтам, які павінен улавіць і перадаць яго “выгіб эмоцыі”, індывідуальны і ўнікальны рытм, пульсацыю жыцця яго душы і розуму. Іншая ідэя – метафара творчасці, творчага развіцця як цяжарнасці сабою, накіраванага тэалагічнага выпявання ўнутранага свету, які нараджае як плод свет мастацтва і плод мастацтва, форму» [12, с. 543].

Дж. Джойс даследуе галоўную крыніцу аўтабіяграфічнага тэксту – асобу і яе ўспрыманне. Сапраўдны партрэт асобы збіраецца ў рамане пісьменніка не з падзей жыцця галоўнага героя, а з рэакцыяй на гэтыя падзеі, што адлюстраваліся ў пачуццях, яскравых эмацыянальных кропках, ідэях і думках. Твор не вызначаецца храналагічнай дакладнасцю і паслядоўнасцю, бо партрэт юнацтва сабраны са шматлікіх рысак і ўспамінаў, якія месціліся на розных часавых адрэзках жыцця галоўнага героя.

Іншы аспект рамана заключаецца ў непарыўнай сувязі аўтара і таго, што ім створана. Аўтабіяграфія ў дадзеным выпадку становіцца найбольш дакладным інструментам назірання такіх адносін. Цэнтральнай асобай аўтабіяграфіі па азначэнні з'яўляецца яе аўтар, але спосабы яго аб'ектывацыі могуць быць разнастайнымі. Адносіны аўтара і галоўнага героя ў класічным прыкладзе аўтабіяграфіі характарызуюцца як вертыкальныя: аўтар-храніст з вышыні жыцця апісвае самога сябе. Вынікам такога пісьма выступае статычны тэкст з вызначанай загадкай тэмай. Аўтабіяграфія перыяду мадэрнізму вызначаецца ўзаемадзеяннем пісьменніка і яго героя на адным узроўні. Такі тэкст – вынік адкрытага выбару фарб і ракурсаў для адлюстравання галоўнага героя. Тэмай гэтых тэкстаў можа быць не столькі сам галоўны герой, колькі спосаб яго адлюстравання, прычыны дэманстрацыі тых ці іншых аспектаў жыцця (ад выпраўлення ўласнага лёсу ці асобных момантаў у горшы ці лепшы бок да праекцыі актуальнага вопыту на папярэднія гады). Аўтабіяграфія ператвараецца ў люстэрка, на якое можа ўплываць вялікая колькасць дэталей.

У творчасці К. Ішэрвуда метафара партрэта замяняецца прыёмам камеры, дзеянне якой, як дэкларуе аўтар, скіравана не на яго самога, а на асяроддзе: *From my window, the deep solemn massive street. Cellar shows where the lamps burn all day, under the shadow of top heavy balconied facades, dirty plaster frontages embossed with scrollwork and heraldic devices. The whole district is like this: street leading into street of houses like shabby monumental safes crammed with the tarnished valuables and second-hand furniture of a bankrupt middle class.*

I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking [6, р. 195] ‘З майго акна бачная шырокая, манументальная вуліца. Вінныя скляпкі, дзе цэлымі днямі не гасяць святло, пад шатамі цяжкіх фасадаў з гаўбіцамі брудныя атынкаваныя сцены з рэльефнымі завіткамі і геральдычнымі эмблемамі. Такі і ўвесь раён: адна вуліца пераходзіць у другую, забудаваную дамамі, якія нагадваюць старадаўнія грувасткія сейфы, набітыя сцяпнелымі ад часу каштоўнасцямі і таннай мэбляй сярэдняга класа, які збанкрутаваў.

Я – камера з адкрытым аб'ектывам, зусім пасіўная, без думак, якая толькі фатаграфуе’. З дадзенага ўрыўка можна зрабіць выснову аб тым, што аўтар хавае свайго героя, ператвараючы яго выключна ў інструмент, каркас, які патрабуецца для пабудовы фікцыянальнага твора. І сапраўды, у цыкле раманаў «Берлінскія гісторыі» перад чытачом паўстаюць персанажы, якія прадстаўляюць розныя слаі тагачаснага стракатага насельніцтва Берліна: авантурыст Артур Норыс, памяркоўная гаспадыня фрау Шродэр, шукальніца шчасця маладая англічанка Салі Боўлз, бедная сям'я Новакаў і заможныя Ландаўэры. Герой не дзейнічае, а з'яўляецца пасіўным, амаль ананімным назіральнікам, але і астатнія персанажы больш падобныя да якасных і ўдалых фотаздымкаў, а не да паўнаватасных характараў хаця б таму, што невялікія фрагментарныя часткі твора не паспяваюць падрабязна раскрыць іх і не імкнуцца да гэтага. Паўстае пытанне аб цэнтральнай ідэі тэкстаў, якія не распавядаюць ні пра галоўнага героя, ні пра персанажаў. Першы і самы прасты ключ да разумення твораў – варыянты імені галоўнага героя, якія, як было згадана вышэй, належаць рэальнай асобе аўтара. Дадзены факт звяртае на сябе ўвагу і тым, што азначаная тэндэнцыя паўтараецца далей. К. Ішэрвуд тлумачыць гэты наступны чынам: «Таму я сказаў сабе: я напішу

гэту гісторыю ад першай асобы. Затым, вядома, паўстала пытанне аб тым, хто будзе гэтай першай асобай. Адказ быў такі: першая асоба – гэта я. Дык вось, спачатку ў рамане “Містар Норыс мяняе цягнікі” праз нейкую сарамлівасць або Бог ведае праз што яшчэ я даў сабе выдумане імя. Насамрэч гэта было маё другое імя, але тым не менш гэта было выдумане імя, таму што я ніколі не называў сябе Уільямам Брэдшоу» (цыт. па [13, р. 112]).

Наступным крокам з’яўляецца развіццё аўтарскай метафары камеры. Калі пісьменнік робіць з героя камеру, то яе выніковым прадуктам павінны быць фотаздымкі. Вядомая даследчыца С. Зонтаг бачыла сутнасць такога працэсу ў тым, што экспазіцыя на стужцы выклікае прымітыўны страх быць спустошаным або пазбаўленым сваёй самасці². Дадзеную думку можна лагічна працягнуць і дадаць, што пазбаўленне самасці, спустошанасць тычацца аб’екта фатографа, які або падмяняе, або дапаўняе асобу ў кадры ўласным бачаннем. У выніку аўтар фотаздымка адсутнічае ва ўласным творы экспліцытна, але імпліцытна фотаздымак цалкам застаецца яго творам. Выява галоўнага героя К. Ішэрвуда знаходзіцца ва ўсіх персанажах і ракурсах, у тым ліку ў Берліне, які выступае не толькі месцам дзеяння, але і паўнаважным актёрам, цалкам падначаленым пісьменніцкаму цяжару вобразаў.

Такім чынам, К. Ішэрвуд у цыкле раманаў «Берлінскія гісторыі» паўтарае джойсаўскую дуальнасць творцы, які малое ўласны вобраз і адначасова з’яўляецца нібы «цяжарным» самім працэсам. Галоўнае адрозненне мастака Дж. Джойса ад фатографа К. Ішэрвуда ў фіксацыі ўнутранага свету заключаецца ў тым, што першы высякае з рэчаіснасці ўласны вобраз, дэманструючы чытачу атрыманую скульптуру, а другі пакідае ў тэксце рэчаіснасць, выразаўшы з яе сябе. К. Ішэрвуд наўпрост не карыстаецца прыёмамі дэканструкцыі, а ідзе за агульнай тэндэнцыяй англійскага мадэрнізму, што назаўсёды змяніла бачанне асобы ў кантэксце гісторыі.

Заклучэнне

У ранніх раманах К. Ішэрвуда «Містар Норыс мяняе цягнікі» і «Бывай, Берлін» выбудоўваецца асаблівы спосаб самааб’ектывацыі, які не прадугледжвае прамое апісанне падзей ці дзеянняў, учынкаў галоўнага героя. Мастацкае вивучэнне ўласнага жыцця адбываецца пры дапамозе блізкіх па часе, але не звязаных наўпрост урыўкаў, што нагадвае структуру рамана Дж. Джойса «Патрэт мастака ў юнацтве». Некаторыя часткі твораў прэзентуюцца як дзённікі, астатнія называюцца ў гонар персанажаў, якім яны прысвечаны. Аповед ад першай асобы не толькі дапамагае чытачу з меншай адлегласці назіраць за іх вобразамі, але і скарачае дыстанцыю паміж мастацкай прасторай і аўтарам.

Цыкл раманаў «Берлінскія гісторыі» з’яўляецца тыповым прыкладам літаратурнай традыцыі англійскага мадэрнізму, у кантэксце якога выкрышталізоўвалася тэхніка пісьма аўтара. К. Ішэрвуд спраўдзіў вядомую ідэю тоеснасці жыцця і мастацтва, а літаратурная спадчына творцы ўвабрала ў сябе адметныя рысы культурнай эпохі: апісанне не знешніх падзей, а эмацыянальнага водгуку на іх; храналагічную неўпарадкаванасць раманаў; эксперыменты з тэхнікай аповеду. Пошукі ўласнай ідэнтычнасці прывялі аўтара да метаду камеры, які стаў удалай метафарай усёй творчасці пісьменніка.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Connolly C. *The modern movement: one hundred key books from England, France, and America, 1880–1950*. London: Andre Deutsch; 1965. 148 p.
2. Barthes R. *Writing degree zero*. Lavers A, Smith C, translators. London: Cape; 1967. 96 p.
3. Read HE. *Art now*. London: Faber and Faber; 1960. 144 p.
4. Bradbury M, McFarlane J. The name and nature of modernism. In: Bradbury M, McFarlane J, editors. *Modernism: a guide to European literature, 1890–1930*. New York: Penguin Books; 1976. p. 19–57.
5. Spender S. *The struggle of the modern*. London: Hamish Hamilton; 1963. 266 p.
6. Maupin A. Introduction. In: Isherwood Ch. *The Berlin stories*. New York: New Directions Publishing; 2008. p. 7–12.
7. Горбашова ГФ. История повседневности: «мир» человека Викторианской эпохи. *Занад – Восток*. 2009;2:63–69. EDN: RKONDH.
8. Isherwood Ch. *Liberation: diaries, 1970–1983*. New York: Harper Collins; 2012. 928 p.
9. Woolf V. *Orlando*. London: Hogarth Press; 1964. 304 p.
10. Doubrovsky S. *Autobiographie. Vérité. Psychanalyse. Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF; 1988. 357 p.
11. Lawrence DH. *Apocalypse*. London: Penguin Books; 1932. 224 p.
12. Джойс Дж. *Портрет художника в юности*. Хоружий С, переводчик. Москва: Эксмо; 2016. 640 с.
13. Finney B. *Christopher Isherwood: a critical biography*. Oxford: Oxford University Press; 1979. 336 p.

²Sontag S. Photography unlimited // The New York Review of Book : electron. version of the mag. 1977. June 23. URL: <https://www.nybooks.com/articles/1977/06/23/photography-unlimited> (date of access: 05.10.2023).

References

1. Connolly C. *The modern movement: one hundred key books from England, France, and America, 1880–1950*. London: Andre Deutsch; 1965. 148 p.
2. Barthes R. *Writing degree zero*. Lavers A, Smith C, translators. London: Cape; 1967. 96 p.
3. Read HE. *Art now*. London: Faber and Faber; 1960. 144 p.
4. Bradbury M, McFarlane J. The name and nature of modernism. In: Bradbury M, McFarlane J, editors. *Modernism: a guide to European literature, 1890–1930*. New York: Penguin Books; 1976. p. 19–57.
5. Spender S. *The struggle of the modern*. London: Hamish Hamilton; 1963. 266 p.
6. Maupin A. Introduction. In: Isherwood Ch. *The Berlin stories*. New York: New Directions Publishing; 2008. p. 7–12.
7. Gorbashova GF. [A history of everyday life: the «world» of a Victorian man]. *West – East*. 2009;2:63–69. Russian. EDN: RKONDH.
8. Isherwood Ch. *Liberation: diaries, 1970–1983*. New York: Harper Collins; 2012. 928 p.
9. Woolf V. *Orlando*. London: Hogarth Press; 1964. 304 p.
10. Doubrovsky S. *Autobiographie. Vérité. Psychanalyse. Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF; 1988. 357 p.
11. Lawrence DH. *Apocalypse*. London: Penguin Books; 1932. 224 p.
12. Joyce J. *Portret khudozhnika v yunosti* [A portrait of the artist as a young man]. Khoruzhii S, translator. Moscow: Eksmo; 2016. 640 p. Russian.
13. Finney B. *Christopher Isherwood: a critical biography*. Oxford: Oxford University Press; 1979. 336 p.

Артыкул наступіў у рэдкалегію 16.01.2024.
Received by editorial board 16.01.2024.