

**ГЕРОІ Ў РАМАНАХ К. ІШЭРВУДА:  
АД «КАМЕРЫ» ДА АЎТАФІКЦЫЯНАЛЬНАСЦІ  
(НА МАТЭРЫЯЛЕ РАМАНАЎ  
«ТРУДЫ І ДНІ МІСТАРА НОРЫСА», «БЫВАЙ, БЕРЛІН»,  
«ФІЯЛКА ПРАТЭРА», «САМОТНЫ МУЖЧЫНА»)**

**У. В. Салодкі**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск;*

*vlad\_solodkii@mail.ru;*

*навуц. кір. – Н. У. Ламека, канд. філал. навук, дац.*

У працы разглядаюцца асаблівасці стварэння галоўнага героя і другарадных персанажаў у творчасці Крыстафера Ішэрвуда. Мэтай майго даследавання з’яўляецца выяўленне агульных тэндэнцый у стварэнні персанажаў у прозе К. Ішэрвуда. Аб’ектам даследавання з’яўляюцца раманы К. Ішэрвуда «Труды і дні містара Норыса», «Бывай, Берлін», «Фіялка Пратэра», «Самотны мужчына». Прадметам даследавання з’яўляюцца персанажы вышэй азначаных раманаў. У артыкуле даецца характарыстыка персанажаў твораў з пункту гледжання іх статычнасці ці дынамічнасці, а таксама аналізуецца ступень аўтарскай прысутнасці ў вобразе галоўнага героя. Актуальнасць даследавання абумоўлена літаратуразначымі тэндэнцыямі да пошуку месца аўтара ў схеме «аўтар – тэкст – чытач», аналізу пытанняў дыялагічнасці, поліфанічнасці рамана, інакавасці аўтара ў адносінах да ўласных герояў. Вынікам даследавання з’яўляецца выяўленне дынамікі развіцця галоўнага героя, апісанае з дапамогай канкрэтных нараталагічных катэгорый.

**Ключавыя словы:** метада «камеры»; аўтафікцыянальнасць; апавядальнік; біяграфічнасць; эвалюцыя героя.

Творчасць Крыстафера Ішэрвуда (Christopher William Bradshaw Isherwood), англа-амерыканскага аўтара ХХ стагоддзя, адлюстроўвае адметныя рысы эпохі, што зазнала пераход ад мадэрнізму да постмадэрнізму. К. Ішэрвуд захоўвае ў сваіх раманах і рысы рэалізму, злучаючы іх з тэндэнцыямі свайго часу. Яго творы пабудаваны на апісанні рэальнасці, якая ўзнаўляе жыццёвы вопыт, эмоцыі, унутраныя перажыванні, калі творца апісвае самога сябе нібы з боку, што і прыводзіць да з’яўлення “персанажаў”. Для іх характэрны такія вобразы і жэсты, з дапамогай якіх чалавек, заглыблены ў безасабовасць, жыве ў межах самога сябе.

Варта зазначыць, што раманы К. Ішэрвуда напісаны або з апорай на ўласны дзённік, або грунтуюцца на ўспамінах творцы, таму важна дадаць, што канцэпцыя дыялагізму, распрацаваная Бахціным, з’яўляецца актуальнай для даследавання твораў аўтара. На матэрыяле разгледжаных тэкстаў можна прасачыць дыялог аўтара дзённікаў і аўтара раманаў, які, перачытваючы ўласныя запісы, штосьці падкрэслівае, штосьці прыбірае ці відазмяняе. Таму і другарадныя героі раманаў, хоць і маюць часам

абсалютна рэальных прататыпаў, але хутчэй з'яўляюцца шматгалоссем самога К. Ішэрвуда.

Найбольш цікавымі, на наш погляд, прыкладамі адносін героя і аўтара з'яўляюцца раманы К. Ішэрвуда «Труды і дні містара Норыса» (“Mr Norris Changes Trains”, 1935), «Бывай, Берлін» (“Goodbye to Berlin”, 1939) і «Фіялка Пратэра» (“Prater Violet”, 1945). Цяга К. Ішэрвуда да пісьменніцтва прасочвалася ўжо ў студэнцкія гады: у яго апавяданнях выяўляецца схільнасць адначасова да сюрэалістычных фантазій і едкай крытыкі брытанскага снабізму і традыцыйных умоўнасцяў. Яго першыя раманы «Усе – канспіратары» (“All the Conspirators”, 1928) і «У памяць» (“The Memorial”, 1932), якія закранаюць праблемы «страчанага пакалення» англійскай моладзі міжваенных гадоў, сведчаць аб майстэрстве Ішэрвуда-апавядальніка, яго схільнасці да эксперыменту (выкарыстання прыёмаў мантажу, кадройкі мовы, рэзкай змене пунктаў гледжання), а таксама яго асаблівым адчуванні іроніі. У 1930-я К. Ішэрвуд быў схільны да левых поглядаў, палітычнай ангажаванасці, што выявілася ў яго п’есах тых гадоў «Мароз па скуры», «На мяжы». Вынікам паездкі К. Ішэрвуда ў Берлін, дзе ён пражыў тры гады (1930 – 1933), стаў зборнік «Бывай, Берлін» (1939), які складаецца з двух раманаў; уменне дакументальна перадаць атмасферу падзення нораваў, палітычных пертурбацый у сувязі з распаўсюджваннем нацызму спалучаецца ў пісьменніка з майстэрствам узнаўлення ўнутранага свету апавядальніка (апавяданне вядзецца ад першай асобы), які цяжка перажывае нішчэнне гуманістычных каштоўнасцяў.

Цэнтральным аспектам для даследавання ў творчасці пісьменніка выяўляюцца зносіны «аўтар – апавядальнік – герой». Зменлівы баланс паміж гэтымі фігурамі ў раманах дыктуюць прынцыпы пабудовы другарадных персанажаў і наратыву ўвогуле. У сувязі з гэтым неабходна звярнуцца менавіта да катэгорыі аўтара. Катэгорыя аўтара і яго месца ў творы заўсёды прадстаўлялі цікавасць для даследчыкаў: М. А. Дабралюбаў называў гэта «міросозерцаннем аўтара», В. У. Вінаградаў – «образом аўтара», Б. В. Корман даследаваў аўтара як носьбіта канцэпцыі, Ю. М. Лотман вывучаў «прыныцып аўтара». І. П. Карпавым быў уведзены спецыяльны тэрмін «аўтаралогія», што вылучае асобную вобласць літаратуразнаўства [4, с. 32]. Стваральнікі канцэпцый па-рознаму падыходзілі да пытання аб ролі аўтара ў творы. М. А. Дабралюбаў пры даследаванні рамана І. С. Тургенева «Напярэдадні» адзначаў: «для нас не столькі важна тое, што хацеў сказаць аўтар, колькі тое, што ён у выніку выказаў» [3, с. 180]. Дз. І. Пісараў меркаваў, што пазіцыю аўтара варта зусім выключыць з поля даследавання: «Мне няма ніякай справы да асабістых перакананняў аўтара. Я звяртаю ўвагу толькі на тых з’явы грамадскага жыцця, што адлюстраваны ў яго раманах; я ўглядаюся і ўдумваюся ў гэтыя падзеі, імкнуся зразумець, якім чынам яны выцякаюць адно з другога, імкнуся растлумачыць сабе, наколькі яны знаходзяцца ў

залежнасці ад агульных умоў жыцця, і пры гэтым пакідаю зусім у баку асабісты погляд апавядальніка, які можа перадаваць факты вельмі дакладна і грунтоўна, а тлумачыць іх у вышэйшай ступені некарэктна» [5, с. 162].

Шырокае распаўсюджванне атрымалі даследаванні філосафа, культуролага, літаратуразнаўцы М. М. Бахціна, які распрацаваў канцэпцыю «біяграфічнага», «першаснага» і «другаснага» аўтара. Паміж дадзенымі выявамі аўтара ўзнікаюць свайго роду іерархічныя адносіны. «Першасны» аўтар невыяўны, а яго сувязь з рэальным «біяграфічным» аўтарам можа прымаць розны выгляд: ад тоеснасці да абсалютнай рознасці [1, с. 162].

У большасці выпадкаў рэальны аўтар, ствараючы тэкст, знаходзіцца на чужой тэрыторыі і можа ўвасобіць толькі пэўны вобраз аўтара. Але даследчык таксама дадае: «гэта не азначае, што ад чыстага аўтара няма шляхоў да аўтара-чалавека, – яны ёсць... і прытым у самы асяродак... чалавека, але гэты асяродак ніколі не можа стаць адным з вобразаў самога твора» [2, с. 288].

У выпадку з К. Ішэрвудам мы маем справу яшчэ і з уласным намерам аўтара да знікнення, да пераўвасаблення выключна ў назіральніка. Напэўна, ўсе даследчыкі яго творчасці тым ці іншым чынам адзначалі знакамiты метада «камеры», які К. Ішэрвуд сфармуляваў у рамане «Бывай, Берлін»:

“From my window, the deep solemn massive street. Cellar shops 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” [7].

(З майго акна бачная шырокая, манументальная вуліца. Вінныя скляпкі, дзе цэлымі днямі не гасяць святло, пад шатамі цяжкіх фасадаў з гаўбцамі, брудныя атынкаваныя сцены з рэльефнымі завіткамі і геральдычнымі знакамі. Такі і ўвесь раён: адна вуліца пераходзіць у іншую, забудаваную дамамі, якія нагадваюць старадаўнія грувасткія сейфы, набітыя пацямнелымі ад часу каштоўнасцямі і таннай мэбляй збанкрутавалага сярэдняга класа.

Я – камера з адкрытым аб’ектывам, зусім пасіўная, не здольная думаць – толькі фатаграфавачь) [*тут і далей пераклад мой. – У. С.*].

У першым з двух раманаў Берлінскага цыкла «Труды і дні містара Норуца», аповед вядзецца ад асобы Уільяма Брэдшоў (гэта частка поўнага імя аўтара). Чытач успрымае ўсё, што адбываецца літаральна з пункту гледжання героя, але ў той жа час не бачыць і не ведае яго самога. Пра апавядальніка вядома толькі тое, што ён англічанін, які займаецца прыватным выкладаннем англійскай мовы:

“Today, however, I had a pupil waiting for an English lesson and had to cut him short” [7].

(Аднак сёння ў мяне быў вучань, які чакаў урока англійскай мовы, так што мне прыйшлося перапыніць Артура самым няветлівым чынам).

Таксама мы практычна не ведаем, пра што думае апавядальнік, хоць бачым усё тое ж, што і ён, што не тыпова ў сітуацыі, калі персанаж і апавядальнік тоесныя. Пры гэтым апавяданне застаецца паўнаватарскім, яно не выклікае дадатковых пытанняў і не патрабуе адсутных дэталей. Бліжэй за ўсё гэта нагадвае журналісцкі рэпартаж: усе апісанія падзеі прадстаўлены ад асобы журналіста, але чытач у большасці выпадкаў пры гэтым не ведае ні думак, ні эмоцый аўтара тэксту, якія той адчуваў, з'яўляючыся ўдзельнікам гісторыі.

Адразу ж варта звярнуць увагу на яркага персанажа рамана – містара Норыса. Мы ведаем яго знешнасць, характар, нават сэксуальныя звычкі. Ён заўсёды знаходзіцца ў цэнтры ўвагі аўтарскай камеры. Выразна бачна адрознасць, супрацьлегласць паміж галоўным героем і Норысам. Артур – адлюстраваная копія галоўнага героя. Дадзены тэзіс пацвярджаецца далейшым аналізам раманаў К. Ішэрвуда, у кожным з якіх чытач лёгка знойдзе яскравага персанажа, што знаходзіцца ў блізкіх стасунках з галоўным героем: Салі Боўлз («Бывай, Берлін»), Фрыдрых Бергман («Фіялка Пратэра»). Агульнай рысай такіх герояў з'яўляецца іх нязменнасць, статычнасць. У пачатку твора аўтар малюе пэўны вобраз – заўсёды харызматычны, эксцэнтрычны – і глядзіцца ў яго, нібы ў люстэрка, змяняючыся сам. Карыстаючыся сваёй «камерай», аўтар апісвае сябе з дапамогай іншага героя, інвертуючы свае пачуцці і жаданні. Такім чынам ён рэалізуе свае погляды, малюючы, напрыклад, рашучага лідара камуністычнай партыі, калі ўласна герой твора відавочна сімпатызуе левым поглядам, але не дзейнічае канкрэтна, не дэкларуе сваю пазіцыю.

Найярчэй прынцып камеры выяўляецца ў рамана «Бывай, Берлін». Твор не мае цэльнай структуры, сюжэта і мае заблытаную храналогію. Таму рамана нагадвае альбом з фотаздымкамі, на якіх адлюстраваліся адасобленыя, але прыемныя, што не выклікаюць агіды, героі. Кожны з іх актыўна імкнецца да сваіх надзённых мэтай, знаходзячыся ў шчаслівым няведанні. Кожная частка рамана паказвае жыццё пэўных слаёў грамадства, але ў кожным персанажы магчыма прасачыць і пункт гледжання аўтара: гэта і гомасэксуальная пара на востраве Руген, заможныя гаспадары ці бедная сям'я. Але найбольш выдзяляецца персанаж Салі Боўлз – эмігранткі, як галоўны герой і аўтар, творчай асобы, што імкнецца да славы, збегшы з дому. Адметна падабенства з лёсам аўтара, які збег з радзімы, бо не трываў яе кансерватызму і снабізму. Персанаж Салі Боўлз цікавы і тым, што на імгненне выштурхоўвае аўтара з яго месца за «камерай». Яшчэ немагчыма зафіксаваць перараджэнне галоўнага героя, сустрэчу другаснага і першаснага аўтара і з'яўленні аманіміі «аўтар – наратар – герой», але эмоцыі, што выяўляе герой, які да гэтага моманту паслухмяна выконваў ролю камеры, наўрад ці належаць яму. Кульмінацыя пераходу ад прынцыпа

«камеры» да аўтафікцыянальнасці адбываецца ўжо ў рамане «Фіялка Пратэра».

Тут варта даць канкрэтнае азначэнне аўтафікцыянальнасці, якое выкарыстоўвае ў сваіх даследаваннях Венсан Калона. Даследчык з’явы аўтафікцыянальнасці выдзяляе некалькі стадый гэтай з’явы, адной з якіх з’яўляецца «люстэркавая фікцыянальнасць» – спосаб, якім пісьменнік карыстаецца для таго, каб прабрацца не ў цэнтр, а толькі ў куток уласнага наратыву, зрабіцца зыбкім сілуэтам, аўтарская прысутнасць якога тым не менш будзе адлюстроўвацца на ўсіх ўзроўнях твора. Для вызначэння гэтай складанай з’явы В. Калона звяртаецца да паняцця «самасачынення ў мініяцюры», а таксама да тэрміна з тэорыі наратыву, прапанаванага Ж. Жэнэтам, «металепсіс», значэнне якога адпавядае сутнасці «люстранога самасачынення», «размыцця анталагічных межаў паміж рэальным светам і светам выдуманым». Дадзены эфект можа стварацца дэманстратыўным уваходжаннем аўтара ва ўласнай функцыянальнай якасці са знешняй апавяданню рэчаіснасці ў выдуманым свет тэксту.

Гэта і адбываецца ў «Фіялцы Пратэра» – пераходным рамане К. Ішэрвуда. Па-першае, раман адрозніваецца ад папярэдніх сваёй структураванасцю, сюжэтнасцю. Па-другое, наўпрост з першых радкоў чытач бачыць змены ў галоўным героі, які яскрава дэманструе сваю сувязь з аўтарам. Нязменным застаецца толькі харызматычны другарадны герой: аўтар малюе сталага, таленавітага рэжысёра Фрыдрыха Бергмана, які з прыходам нацыстаў быў вымушаны бегчы з Аўстрыі, пакінуўшы там сваю сям’ю.

Бергман адразу захоплівае ўсю ўвагу галоўнага героя і натхняе яго на працэс працы над стужкай. Пісьменнік адразу ж дае апісанне вялікага майстра:

“The face was the face of an emperor, but the eyes were the dark mocking eyes of his slave—the slave who ironically obeyed, watched, humored and judged the master who could never understand him; the slave upon whom the master depended utterly for his amusement, for his instruction, for the sanction of his power” [6].

(Твар Цэзара з цёмнымі, насмешлівымі вачыма раба – раба, які падпарадкоўваецца пацяшаючыся, які ацэньвае свайго гаспадара, пакеплівае з яго і – судзіць яго. Судзіць гаспадара, якому не дадзена зразумець свайго раба. Гаспадара, які, сам таго не ведаючы, цалкам залежыць ад яго, вечна шукае яго адабрэння, захаплення, парады, а ў выніку – дазволу карыстацца сваёй уладай).

Як і ўсе другарадныя яркія героі дагэтуль, Бергман статычны, што не замінае яму выступаць для галоўнага героя ў пэўнай меры настаўнікам. Працуючы над карцінай, разам разважаючы пра жыццё і грамадства, Бергман і герой Ішэрвуда праходзяць шлях ад «камеры», што імкнецца адлюстравачь усё навокал да аўтафікцыянальнасці, звароту «камеры» галоўнага героя ўласна на сябе самога. Галоўны герой адштурхоўвае свайго

ўсюдыснага спадарожніка, падзяляючы свой і яго шлях. Роля Бергмана як шмат у чым штучнай, але надзейнай апоры разбіваецца аб няўпэўненасць галоўнага героя, які пачынае задаваць пытанні наўпрост, самому сабе. Герой К. Ішервуда пачынае даследаваць знешнія прычыны, якія ўплываюць на яго ідэнтычнасць. Таму ў канцы твора Бергман канчаткова аддаляецца ад героя. Тут жа, на наш погляд, і адбываецца сустрэча галоўнага героя Ішэрвуда з самім аўтарам:

“Death, the desired, the feared. The longed-for sleep. The terror of the coming of sleep. Death. War. The vast sleeping city, doomed for the bombs. The roar of oncoming engines. The gunfire. The screams. The houses shattered. Death universal. My own death. Death of the seen and known and tasted and tangible world. Death with its army of fears. Not the acknowledged fears, the fears that are advertised. More dreadful than those: the private fears of childhood. Fear of the height of the high-dive, fear of the farmer’s dog and the vicar’s pony, fear of cupboards, fear of the dark passage, fear of splitting your finger nail with a chisel. And behind them, most unspeakably terrible of all, the arch-fear: the fear of being afraid.

It can never be escaped – never, never. Not if you run away to the ends of the earth (we had turned into Sloane Street), not if you yell for Mummy, or keep a stiff upper lip, or take to drink or to dope. That fear sits throned in my heart. I carry it about with me, always.

But if it is mine, if it is really within me ... Then ... Why, then ... And, at this moment, but how infinitely faint, how distant, like the high far glimpse of a goat track through the mountains between clouds, I see something else: the way that leads to safety. To where there is no fear, no loneliness, no need of J., K., L., or M. For a second, I glimpse it. For an instant, it is even quite clear. Then the clouds shut down, and a breath of the glacier, icy with the inhuman coldness of the peaks, touches my cheek. “No,” I think, “I could never do it. Rather the fear I know, the loneliness I know ... For to take that other way would mean that I should lose myself. I should no longer be a person. I should no longer be Christopher Isherwood. No, no. That’s more terrible than the bombs. More terrible than having no lover. That I can never face” [6].

(Смерць, жаданая, агідная. Выратавальны сон. Прыходу якога жахаешся. Смерць. Вайна. Ціхамірны сонны горад, асуджаны да смерці пад бомбамі. Блізкі гул матораў. Залпы гармат. Крык. Складваюцца, як картачныя домікі, дамы. Смерць за ўсё і ўся. Мая смерць. Смерць свету, такога яркага, знаёмага, смачнага, сапраўднага. Смерць з яе арміяй страху. Не відавочных, не будзённых. А куды больш страшных, патаемных, дзіцячых. Страху скокнуць з вышкі ў ваду, быць пакусаным суседскім сабакам, прыдчыніць дзверцы бабулінага буфета, прайсціся па цёмным завулку, прабіць цвіком руку. І над усім гэтым лунае Страх першабытны, перад якім дранцвеюць словы: страх адчуць страх.

Ад яго не сысці. Можна ўцячы на край зямлі (тым часам мы згарнулі на Слоун-стрыт), можна ахрыпнуць, клічучы матулю па дапамогу, можна да храбусцення сціскаць зубы, але ад яго не ратуюць ні алкаголь, ні наркатыкі. Гэты страх стрэмкай сядзіць у сэрцы. Я асуджаны вечна цягаць яго з сабой.

Але калі ён мой, калі ён і сапраўды ўнутры мяне ... тады ... можа... і тут у непрагляднай далі перада мной узнікае, падобна ледзь прыкметнай вязі казіных

сцезак, павойных па горах і на імгненне выхапленых водбліскам месяца, бачны скрозь аблогі... шлях. Шлях, які вядзе да выратавання. Туды, дзе няма ні страху, ні адзіноты, дзе няма патрэбы ні ў Дж., ні ў К., ні ў Л., ні ў М. Вось ён мільгануў перад вачыма. Нейкую долю секунды я бачыў яго цалкам выразна. Але ўжо аблогі затуліліся і маю шчаку крануў тагасветны, нечалавечы холад, што даляцеў з маўклівых горных пікаў. Не, мне ніколі не прайсці па ім. Ужо лепш страх і адзінота... а ступіўшы на гэты бліскучы ў цемры шлях, я знікну. Перастану быць сабой. Быць Крыстаферам Ішэрвудам. Не, ніколі. Гэта страшней бамбэжак. Страшней за згубленае каханне. Каханне, якое ўжо не сустрэць).

Можна было б прыняць дадзеную частку рамана за з’яву выпадковую, аднаразовую, але камера, што канчаткова павярнулася на самога К. Ішэрвуда, ужо не адвернецца ад яго. Таму ў наступным, глыбока асабістым, рамане «Самотны мужчына» трывала ўладарыць аўтафікцыянальнасць. У гэтым рамане К. Ішэрвуд звяртаецца да вельмі інтымнай тэмы: у ім ён перажывае страту блізкага чалавека, срату кахання. Таму твор прасякнуты глыбока асабістымі пачуццямі. Сустрэча героя і аўтара, што адбылася ў «Фіялцы Пратэра» канчаткова замацоўваецца ў творчасці пісьменніка. Такім чынам, у аналізаваных творах адбываецца паступовы пераход ад метаду «камеры» і «нябачнага», няіснага галоўнага героя да аўтафікцыянальнасці і наратыву, заснаванага і збудаванага на асабістых перажываннях і ўнутраным свеце аўтара.

#### Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. / М. М. Бахтин. – М.: Институт мировой литературы им. М. Горького Российской академии наук, 2002. – 340 с.
2. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества. / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. *Добролюбов, Н. А.* Когда же придет настоящий день? / Н. А. Добролюбов // Литературная критика: в 2 т. / Л.: Наука, 1984 – Т.2. – 345 с.
4. *Карпов, И. П.* Авторология русской литературы (И. А. Бунин, Л. Н. Андреев, А. М. Ремизов) : монография / И. П. Карпов. - 3-е изд., стер. - Москва : Издательство «Флинта», 2017. – 464 с.
5. *Писарев, Д. И.* Борьба за жизнь / Д. И Писарев // Достоевский в русской критике. М.: 1956. – С.162-184.
6. *Isherwood, Ch.* Prater Violet [Electronic resource] / Ch. Isherwood // Digital library onlinereadfreenovel.com – Mode of access: [https://onlinereadfreenovel.com/christopher-isherwood/page,10,52939-prater\\_violet.htmlprater\\_violet.html](https://onlinereadfreenovel.com/christopher-isherwood/page,10,52939-prater_violet.htmlprater_violet.html). – Date of access: 10.12.2021.
7. *Isherwood, Ch.* The Berlin Stories [Electronic resource] / Ch. Isherwood // Digital library onlinereadfreenovel.com – Mode of access: <https://booksvoooks.com/the-berlin-stories-the-last-of-mr-norrisgoodbye-to-berlin-pdf.html>. – Date of access: 10.12.2021.