

Л. Б. Караева

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ОТ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА К ДВАДЦАТОМУ

В статье рассматриваются вопросы эволюции жанра английской литературной автобиографии от девятнадцатого века к двадцатому. Объектом анализа являются автобиографии Тrollope и Powys, представляющие собой, каждая из них, определенный момент в истории и развитии жанра, демонстрирующие его движение от фактографичности к психологизму, от объективной автобиографии к субъективной.

L. Karaeva

ENGLISH LITERARY AUTOBIOGRAPHY. THE GENRE'S EVOLUTION FROM THE 19TH CENTURY TO THE 20TH ONE

The article deals with the evolution of the English literary autobiography genre. The author analyzes the autobiographies of Trollope and Powys, each of them presenting a definite stage in the history and the genre's development on its way from the objective autobiography to the subjective one.

Английская автобиографическая традиция после выхода «Мемуаров Эдуарда Гиббона» (*Memoirs of My Life and Writings*), опубликованных в 1796 году, становится доминирующей в западно-европейской литературе, поскольку они начали создавать то, чего прежде не хватало, «четкую, осознанную и воспроизводимую литературную традицию»¹. Эта традиция достигла своего полного расцвета в XIX и XX веках.

К началу XIX века преобладает духовная автобиография с ее установкой на самоанализ. Но если для Августина и его последователей в XVII–XVIII веке и в XIX веке у Ньюмена, как автора одной из последних образцов духовной автобиографии, любая правдивая история личности была историей души, непременно религиозной и непременно христианской, то к концу XIX века христианская духовная автобиография нашла свое секулярное переосмысление, а акцент постепенно смещался в сторону самоанализа.

Эволюцию жанра автобиографии на рубеже XIX–XX веков в целом можно определить как движение от фактографичности к психологизму. Начало этому процессу было положено еще в XIX веке автобиографиями Милля, Рескина, Тrollope, в ко-

торых акцент уже делался не на внешней стороне жизни, а на формировании внутреннего мира, становлении личности, ее психического развития.

В XX веке эта тенденция становится определяющей, находя свое воплощение в субъективной автобиографии, переосмыслившей традицию духовной автобиографии XX в. — эквиваленты того, что Августин, Беньян и Каупер называли «душой». Сюжет субъективной автобиографии определяется внутренним конфликтом и стремлением к обретению цельности в рамках не только библейской, но мифопоэтической и психоаналитической типологии.

В автобиографии первой половины XX века углубленный психологизм (осмысление духовного опыта с позиций психоанализа, обращение к воспоминаниям детства, к снам, фантазиям и мифам) совмещается с социологическим анализом (осмыслением личности в ее взаимодействии с обществом и временем). При этом автобиография остается по преимуществу литературной, а законодателями жанра выступают писатели, поэты, драматурги.

Автобиографии Э. Тrollope, и Д. К. Пауиса представляют собой, каждая из них,

определенный момент в истории и развитии жанра. Их значение заключается в том, что они демонстрируют различные положения, занимаемые этим жанром, и различные подходы к нему в два разных периода английской литературы. Они были выбраны также и потому, что дали возможность ознакомиться с литературной и культурной системами, в рамках которых создавались и которые определили жанровые различия и изменения.

Автобиография Троллопа знаменует собой переход к субъективной автобиографии. Она была опубликована в 1883 году, через год после его смерти. В предисловии, написанном сыном автора, приводится текст письма Троллопа, написанного сразу после окончания работы над книгой и содержащего его распоряжения относительно ее дальнейшей судьбы: «Эти записи предназначены для публикации после моей смерти и должны быть отредактированы тобой. Но решение о том, чтобы публиковать эту работу или придержать ее, я оставляю полностью на твое усмотрение, ...а также на твое усмотрение остается решение о любых сокращениях»².

В этих строках ощущается инерция ограничений, характерных для типичной английской автобиографии XVII века — публикация может быть только посмертной, при этом решение о публикации оставляется на усмотрение потомков, сам автор не может претендовать на значительность своей автобиографии или своей персоны. Это — отклик на некоторые особенности автобиографической традиции двухсотлетней давности, которые изжили себя к XIX веку и проявлялись в виде формального зачина.

На параметры автобиографического акта влияют также социальные, региональные и индивидуальные отличия. Троллоп начинает свою автобиографию со слов: «Я считаю невозможным для себя или для кого-то другого рассказывать о себе все»³, и заканчивает ее в том же духе: «Я надеюсь, никто из моих читателей не предполагает,

что я вознамерился в этой, так называемой автобиографии рассказать о своем внутреннем (духовном) мире. Ни один человек никогда не делал этого искренне и никогда не будет делать»⁴. Эта установка демонстрирует не просто скромность как индивидуальное отличие, но социально детерминированную «английскость» — кодекс поведения викторианского джентльмена, в который входила и сдержанность в том числе, не позволявшая быть откровенным до конца. При том, что Троллоп, как отмечает исследователь его творчества Шумахер, был «тонкокожим» и в XX веке «мог бы заниматься мучительным самоанализом», он, уступая законам среды, разделял отвращение людей своего круга к откровениям. В этом проявляется один из законов автобиографического акта — взаимодействие автора и литературной и культурной среды.

Авторский замысел сразу же определяет границы, за пределы которых его откровенность простираться не будет, и которые разделяют Троллопа — человека, личность и Троллопа — писателя, общественную фигуру: «В этом произведении, которое я из-за отсутствия лучшего имени вынужден был назвать автобиографией такой незначительной личности как я сам, моей целью будет не столько разговор о мелких деталях моей частной жизни, сколько то, что я и, возможно, другие вокруг меня сделали в литературе, о своих неудачах и успехах, без утайки, об их причинах и о тех возможностях заработать себе на жизнь, которые предоставляет мужчинам и женщинам литературная карьера»⁵. Литература и Троллоп-писатель — главная тема автобиографии, все остальное должно стать только фоном и играть вспомогательную роль.

Разрыв между авторским замыслом и жанровой установкой автобиографии на выявление истинного «я» автобиографа, во-первых, определяет форму автобиографии Троллопа, а во-вторых, смещает акценты во взаимодействии двух сторон — автора и читателя, в коммуникационном пространстве автобиографии.

Горькие воспоминания о годах учебы в Хэрроу, Санбери и Уинчестере, эпизоды, воспроизводящие постепенный упадок семьи, образы несчастного, разорившего семью отца и матери, пишущей романы у изголовья детей, умиравших один за другим от туберкулеза, унижения на службе в министерстве почт — о 26 годах «страданий, бесчестья и тайных угрызений совести»⁶, по определению Троллопа, — все это уместилось на 59 страницах первых трех глав. Троллоп подчеркивает второстепенный характер этих воспоминаний и их подчиненность главной цели повествования: «И, все же, я знаю, что присущая старости словоохотливость и склонность человеческой памяти обращаться к эпизодам своей собственной жизни будет искушать меня сказать что-либо о себе, — да без этого мне бы и не удалось облечь мой материал в принятую и понятную форму»⁷.

Вся остальная часть книги, объемом более 300 страниц, посвящена литературной карьере Троллопа. В шести главах подробно и довольно монотонно перечисляются достоинства и недостатки всех его романов. Три главы он отводит литературной теории, излагая в форме эссе свои взгляды на роман, критику, выражая свое отношение к писательскому труду и давая оценку писателям-современникам. В заключение он дает перечень всех своих произведений, с указанием дат выхода в свет и полученных за них сумм.

Сразу бросается в глаза диспропорция и отсутствие видимой связи между двумя частями повествования, на которые распадается текст. Складывается такое впечатление, что во второй части речь идет не о Троллопе, а о совсем другом человеке. Исчез несчастный, бедный, одинокий, страдающий от недостатка любви и дружеского участия, стесняющийся сам себя ребенок, ленивый и озлобленный подросток, неприспособленный к жизни, увязший в долгах, никчемный юноша и, как по волшебству, появился трудолюбивый, ответственный служащий, сделавший успешную

карьеру, плодовитый и удачливый писатель, составивший себе немалое состояние литературным трудом. Автор отклонился от одного из правил автобиографического акта, предусматривающего идентичность автора, рассказчика и протагониста. Из этой триединой сущности выпущен протагонист, присутствовавший на протяжении всей первой части, во второй части остается автор, он же рассказчик.

Отклонения от правил влекут за собой разнообразные последствия. В данном случае критики обвиняют автора в нарушении художественной и человеческой правды, отсутствии искренности.

Без заверений в искренности не обходится почти ни одна автобиография, в этом смысле Троллоп оказался честнее многих своих собратьев по перу, заявив о ее невозможности в самом начале своей книги. Парадоксальную природу искренности отмечал в своей статье, посвященной автобиографии Ингмара Бергмана, Ал. Зверев: «Искренность» не увенчана «правдой», а лишь создает версию, которую в лучшем случае следует считать наиболее вероятной»⁸.

В «Автобиографии» Троллопа эта версия правды не лежит на поверхности, но читатель, как участник автобиографического акта, имеющий право на свое творческое участие в нем, может найти ее в самом тексте. Ответы на возникающие у него вопросы содержатся в первой части. Задача читателя — вникнуть в глубокий подтекст эпизодов, реконструирующих детские и юношеские годы автора и самому синтезировать ответы на вопросы, возникающие у него по прочтении второй части. Истинное «я» автора выявляется благодаря слиянию в одно целое всех аспектов автобиографического акта, а форма автобиографии определяет, кому в этом процессе принадлежит большая роль — автору или читателю. В «Автобиографии» Э. Троллопа она принадлежит читателю.

К августианианской традиции «исповеди», получившей свое продолжение в анг-

лийском варианте протестантской духовной автобиографии XVII–XVIII веков и возродившейся в XIX веке в Автобиографии кардинала Ньюмена, фактически возвращается Джон Генри Поуис. В своей Автобиографии⁹, он воспроизводит сформированную Августином христианскую матрицу жизни души: ее раскол — борьба с самим собой — кризис — возрождение. на новом витке исторического и культурного развития. «Автобиографию» Д. К. Поуиса Дж. Б. Пристли назвал одной из величайших автобиографий, когда-либо написанных на английском языке: «Даже если бы он не написал ни одного романа, ...одной этой книги достаточно, чтобы назвать его гением»¹⁰.

В письме, адресованном сестре, Поуис сообщает о своем намерении написать совершенно необычную, непохожую ни на одну из уже существующих, автобиографию: «что-то вроде паломничества души к божьему граду в духе Гётевского Фауста»¹¹.

Через девять месяцев, в мае 1934 года, автобиография, объемом в 650 страниц, была закончена. В своей исключительной сосредоточенности на исследовании внутреннего мира, жизни души Поуис следует августинианской традиции «исповеди», но при этом существенные изменения претерпевает структура повествования. Принцип изложения выбирается автором сознательно, он считает, что в рассказе о днях своей жизни нужно избегать той связности, которую человеческая история приобретает впоследствии, иначе она не будет похожа на правду.

Этот принцип соответствует повествовательному стилю Джойса и Конрада. Протяженность, хаотичность, смешение языковых стилей, разорванное повествование, почти не связанное хронологическими рамками, действительно не напоминают традиционную автобиографию. «Автобиография» Поуиса была написана в период расцвета литературного модернизма, и его отражением была и некоторая бесформенность структуры, и мифологизм, и юнгианские мотивы.

Интроверсия религиозного толка сменилась у автора глубоким психологизмом, обусловленным не только влиянием получивших к тому времени широкое распространение работ З. Фрейда и К. Юнга, чему имеется множество свидетельств в тексте, но, возможно, и принадлежностью к кельтской расе, которой, по выражению К. Юнга, в наибольшей степени было присуще внимание к своему внутреннему миру.

Как и у «конфессантов», автобиография у него тоже жизнь души, но стремится она не к богу, которого Поуис называет — «великий садист, который создал этот мир, сделав все живое и сущее своими жертвами»¹² (455), а к богам, космическим силам. Вера в бога сменяется у Поуиса верой в живую, одушевленную Вселенную, одухотворенную, очеловеченную природу — пантеизм эпохи позднего модернизма. «То, что мы называем богом, — пишет Поуис, — есть магнетическая, вездесущая, вибрирующая сила, имеющая скорее подсознательный, чем сверхъестественный характер, соответствующая на очень практическом уровне «Космическому Сознанию... и, более того, этой силой можно повелевать, а не взывать к ней о помощи»¹³.

Еще одно отличие от традиционной автобиографии-исповеди заключается в том, что Поуис ищет и находит моменты просветления и умиротворения не в вере, а в одушевлении природы, в пейзаже, отмеченном давним присутствием человека, в дереве, в старинной, поросшей мохом каменной огаде.

В «Автобиографии», охватывающей шестидесятилетний период в жизни Поуиса, от рождения в 1872 году в Ширли, в Дербишире до окончательного отъезда из Америки, почти отсутствуют даты. Если воспоминания о детстве, юности, годах учебы все же подчиняются хронологическому принципу, то остальная часть книги организована скорее по тематическому принципу или вернее по пространственно-географическому. Это измерение присутствует в

названиях глав, по нему прослеживается его жизненный путь: Ширли, Веймут и Дорчестер, Шерборн, Кембридж, Саутвик. В девятой и десятой главах происходит смена континентов: Европа, Америка. Окружающая обстановка, события внешней жизни служат отправной точкой для работы воображения, развертывания разнообразных аллюзий, размышлений, идей философского, религиозного или мистического характера.

Основу сюжета «Автобиографии», угадываемого в бурном потоке фантастических образов, составляет миф о поисках вечно ускользающего «я». Сюжет определяется внутренним конфликтом и стремлением к обретению цельности, но в рамках уже не только и не столько библейской, сколько психоаналитической и мифопоэтической типологии.

Его организационными центрами являются хронотоп дороги, хронотоп «чужого мира» — Америки и хронотоп очеловеченного, отмеченного древним присутствием человека пейзажа и в целом — природы, которые являются, как писал Бахтин, «местом сгущения следов хода времени в пространстве»¹⁴.

Осознанное исключение из текста многих внешних реалий жизни позволяет Поуису уделить намного больше внимания своим внутренним противоречиям, чем это обычно бывает возможным в традиционной духовной автобиографии. С позиции своих шестидесяти лет он рассматривает сложные и противоречивые ипостаси своей личности, борющиеся друг с другом на протяжении всей жизни.

Постепенно на первый план выходит роль волшебника, философия жизни Пауиса сводится к прославлению личности, рассматриваемой им как «живой источник таинственного волшебства»¹⁵. Фигура волшебника занимает центральное место в «Автобиографии». С нею связан мифический образ Талисина, уэльского поэта и волшебника VI века, которому были открыты все тайны прошлого, настоящего и

будущего. Роль волшебника берет на себя автор, создавая в своем воображении мир, который для него более реален, чем окружающая действительность.

Стратегия автора определяется понятием, обозначенным термином «кауперизм». Этот термин продолжает ряд: «пантагрюэлизм» и «шендеизм» и образован по такому же принципу — от имени своего героя, Джона Каупера Пауиса, который в силу жанровых особенностей автобиографии одновременно является и автором, и протагонистом своего произведения.

М. Бахтин писал о том, что «пантагрюэлизм» и «шендеизм» были введены в литературный обиход Рабле и Стерном, поскольку не было адекватного термина для обозначения той «прозаической метафоры», которая вошла в литературу с образами шута и дурака. Эта метафора охватывает «иносказательное бытие всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером», <...> «пародия», «шутка», «юмор», «ирония», «гротеск», «шарж» — только узкословесные разновидности и оттенки ее»¹⁶.

«Кауперизм», реализующийся в приеме автопародии, — это способ выйти за рамки традиционной автобиографии, возможность показать то, что показывать не принято, все свои мании и фобии. Выбор этой формы, с одной стороны, позволяет автору избежать гиперболизации личных переживаний и переоценки своего «я», а с другой стороны, высказать многое из того, что в «серьезной» автобиографии было бы неприемлемо. Шутовская маска протагониста нужна для того, чтобы иметь возможность разрешить главное противоречие автобиографии — между жанровой установкой на откровенность и правдивость и неизбежным стремлением автора утаить и приукрасить. Маска шута и дурака позволяет соединить несоединимое, сделать тайное явным, раскрыть перед читателем «мелкие детали частной жизни», которые Троллопу представлялись ненужными и неприличными.

«Кауперизм» Пауиса как и «шендеизм» Стерна является формой для выявления «внутреннего человека», «свободной и самодовлеющей субъективности», (М. Бахтин, 313), а также формой «овнешнения», подобной «пантагрюэлизму».

«Автобиографии» Пауиса и Троллопа отличаются прежде всего положением, занимаемым каждой из них в цикле, который проходит эволюция жанра, начиная с «Исповеди» Августина. У Троллопа традиция духовной исповеди почти не прослеживается, сильно влияние позитивистской философии и ее порождения — объективной автобиографии, соответственно, его «Автобиография» останавливается на этапе самовыражения, автор рассказал, подвел итоги, дал советы, остальное приходится на

долю читателя, главная роль в автобиографическом акте отводится ему.

Пауис возвращается к традициям духовной автобиографии, внося в нее свои коррективы, находящие выражение, как в изменившейся мировоззренческой позиции, так и в форме его «Автобиографии». Он творит себя, свою личность, и демонстрирует этот акт творения в процессе создания текста подробно и очень откровенно, поэтому роль читателя более пассивна.

Литературный метод пародии как формы комического влечет за собой подчинение «я» тексту. В «Автобиографии» четко прослеживается возросшая роль текста и интертекста, тенденция, которая стала определяющей для жанра автобиографии конца XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Shumaker W.* English Autobiography. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954. — P. 27.

² *Trollope A.* An Autobiography. Ed. Michael Sadleir and Frederick Page / Introduction and notes by P. D. Edwards. — Oxford University Press, 1980. — P. xxi.

³ Ibid. P. 1.

⁴ Ibid. P. 366.

⁵ Ibid. P. 1.

⁶ Ibid. P. 60.

⁷ Ibid. P. 1.

⁸ *Зверев А. М.* Исповедь при свете софитов. — М.: Иностранная литература, 2001, 3. — С. 267.

⁹ *Powys J. C.* Autobiography. — Colgate University Press, Hamilton, N. Y., 1968.

¹⁰ Ibid. P. xi.

¹¹ Ibid. P. xx.

¹² Ibid. P. 455.

¹³ Ibid. P. 632.

¹⁴ *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 396.

¹⁵ *Powys J. C.* Op. cit. P. 361.

¹⁶ *Бахтин М.* Указ. соч. С. 315.