

УДК 821.111

Салодкі Уладзіслаў Валер'евічаспірант кафедры замежнай літаратуры
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
г. Мінск, Беларусь**Uladzislau Salodki**PhD Student of the Department
of Foreign Literature
Belarusian State University
Minsk, Belarus
ulad.salodki@gmail.com

ДЫСТАНЦЫЯ АДЧУЖЭННЯ: ГЕРОЙ І НАРАТАР У РАМАНЕ КРЫСТАФЕРА ІШЭРВУДА «ТАМ, У ГАСЦЯХ»

У артыкуле разглядаецца аўтарская стратэгія позняй творчасці К. Ішэрвуда на прыкладзе рамана «Там, у гасцях». Асноўны фокус даследавання скіраваны на аналіз рамкавага аповеду і яго трансфармацыю на працягу твора. Вялікая ўвага надаецца выкарыстанню аўтарам іроніі ў яе постмадэрнісцкім выяўленні. Вызначана, што раман «Там, у гасцях» мае характэрныя рысы літаратурных тэндэнцый ЗША сярэдзіны XX ст. Адлюстравана дынаміка трансфармацыі аповеду ўнутры тэксту, акрэслены асноўныя прычыны, што выклікалі змены пісьма цягам твора.

К л ю ч а в ы я с л о в ы: *рамкавы аповед; іронія; катэгорыя Іншасці; Крыстафер Ішэрвуд; самааб'ектывацыя; аўтабіяграфічны тэкст; раман «Там, у гасцях».*

THE DISTANCE OF ALIENATION: THE HERO AND THE NARRATOR IN CHRISTOPHER ISHERWOOD'S NOVEL «DOWN THERE ON A VISIT»

The article examines the author's strategy of Ch. Isherwood's late work on the example of the novel «Down There On a Visit». The main focus of the research is on the analysis of the frame story and its transformation throughout the work. Much attention is paid to the author's use of irony in its postmodern discovery. It is determined that the novel «Down There On a Visit» has peculiar similarities with the literary environment of the USA in the middle of the XX c. The transformation of the narration within the work is revealed, the main reasons that caused the changes in writing during the work are outlined.

Key words: *frame narrative; irony; category of the Otherness; Christopher Isherwood; self-objectification; autobiographical text; novel «Down There On a Visit».*

Англа-амерыканскі пісьменнік Крыстафер Ішэрвуд (Christopher Isherwood, 1904–1986) магістральнай тэмай сваіх раманаў вылучаў працу з уласнай памяццю. На працягу ўсяго творчага шляху ён не адыходзіў ад гэтага аб'екта вывучэння, але значна змяняў спосабы працы з тэкстам. Раман «Там, у гасцях» (*Down There On a Visit*, 1962) з'яўляецца набыткам позняга перыяду творчасці аўтара. Шмат у чым гэта выніковы твор: па-першае, К. Ішэрвуд змяшчае ў ім амаль увесь перыяд творчага жыцця; па-другое, падыход да арганізацыі аповеду вызначаецца сталасцю і структураванасцю. Значная роля ў кнізе належыць іроніі ў яе постмадэрнісцкім варыянце, пра які шмат казалі такія вучоныя, як К. Брукс [1], Ф. Джэймісан [2], У. Набокаў [3], Д. Ф. Уолес [4]. Важнай асаблівасцю рамана становіцца стварэнне постаці Іншага, што

патрабуе выбудоўванне дыстанцыі паміж вобразам самога сябе ў мінулым. Распрацоўкай паняцця *Іншасці* займаліся вучоныя М. М. Бахцін [5], Б. В. Корман [6], наяўнасць сістэмы Я-суб'екта і Я-персанажа ў аўтабіяграфічнай літаратуры адзначаў беларускі даследчык Л. Я. Гаранін [7].

Мэта дадзенай працы – на прыкладзе названага рамана выявіць змены ў аўтарскім творчым метада перастварэння ўласнай асобы ў мастацкім тэксце, вызначыць ролю постмадэрнісцкай іроніі ў працэсе аб'ектывацыі мінулага.

Кніга «Там, у гасцях» будзеца па звыклай для аўтара структуры, якую можна назіраць у яго найбольш вядомым зборніку «Берлінскія гісторыі» (*The Berlin Stories*, 1945): твор складаецца з асобных частак, кожная з якіх прысвечана пэўнаму персанажу («містар Ланкастэр», «Амбраз», «Вальдэмар», «Пол»). Часткі спачатку публікаваліся асобна і толькі пасля былі аб'яднаны ў адно выданне. Сувязь паміж імі ажыццяўляецца з дапамогай адзінага апавядальніка і, як вынік, аповеду, што пададзены ў прошлым часе. Галоўным адрозненнем выступае часавы маштаб апісаных сюжэтаў, які сягае 20 гадоў: з 1928 да 1952 года. Адлюстраванне настолькі працяглай гісторыі, хоць і эпізодычнае, не характэрна для мастацкіх тэкстаў К. Ішэрвуда. У нейкім сэнсе аўтар набліжаецца да сваёй даўняй ідэі стварэння эпапеі, захоўваючы пры гэтым фрагментаванасць апісання падзей і пазбаўляючы катэгорыю сюжэта цэнтральнага месца. Рамкі часу тлумачацца і рэалізуюцца з дапамогай экспліцытнага, моцнага рамкавага аповеду, які дазваляе арганічна ўключаць у мастацкі тэкст матэрыялы з дзённікаў аўтара, лісты. Аўтабіяграфічны наратыў з будучыні дае прыдатную глебу для забягання наперад ці дачасных каментароў наконт лёсу персанажаў, што ў значнай ступені забяспечвае дыстанцыю адлюстраваных падзей.

Традыцыйна ў тэкстах з рамкавай канструкцыяй вялікую ўвагу падчас аналізу наратыву выклікае да сябе пачатак кнігі: гэта прыдатнае месца для дэкларацыі аўтарам аўтабіяграфічнага пакта ці ўсталявання наратывных канструкцый. У адрозненне ад ранніх твораў Ішэрвуда, пазнейшыя раманы адкрыта даюць зразумець становішча героя і наратара. У дадзенай кнізе бачым наўпроставае тлумачэнне далейшай арганізацыі тэксту: *Now, at last, I'm ready to write about Mr. Lancaster. For years I have been meaning to, but only rather halfheartedly; I never felt I could quite do him justice. Now I see what my mistake was; I always used to think of him as an isolated character* [8, p. 11].

У дадзеным урыўку бачна фігура наратара, але пакуль што цяжка сцвярджаць, хто ён: вобраз аўтара або ўнутрытэкставы, цалкам фікцыянальны актар, які збіраецца напісаць гісторыю, адразу ствараючы гэтакім чынам рамачную канструкцыю. Звяртае на сябе ўвагу слова *персанаж* (*character*), якое можа намякаць на фігуру пісьменніка-наратара, або на самога аўтара.

Але, як было згадана вышэй, у дадзеным рамане аўтар не хавае наўпроставай сувязі і тоеснасці з апавядальнікам, часта даючы падказкі: *In the spring of 1928, when I was twenty-three years old, Mr. Lancaster came to*

London on a business trip and wrote my mother a note suggesting he should call on us [8, p. 11]. Год і ўзрост, указаныя ў цытаце, поўнасьцю супадаюць з данымі самога К. Ішэрвуда на момант 1928 года.

Далей аўтар дэталёва раскрывае наратыўную структуру тэксту: *And now before I slip back into the convention of calling this young man «I,» let me consider him a separate being, a stranger almost, setting out on this adventure in a taxi to the docks. For, of course, he is almost a stranger to me. I have revised his opinions, changed his accent and his mannerisms, unlearned or exaggerated his prejudices and his habits. We still share the same skeleton, but its outer covering has altered so much that I doubt if he would recognize me on the street. We have in common the label of our name, and a continuity of consciousness; there has been no break in the sequence of daily statement that I am I. But what I am has refashioned itself throughout the days and years, until now almost all that remains constant is the mere awareness of being conscious. And that awareness belongs to everybody; it isn't a particular person* [8, p. 13].

Творца падкрэслівае адасабленне сябе цяпершняга, які піша, і сябе мінулага – якога апісваюць. Ва ўрыўку асобная ўвага звернута на працу з памяццю. Словы пісьменніка пра «рэдагаванне» аўтабіяграфічнага персанажа ўспрымаюцца дваіста: як наўмысна зробленае дзеянне і адначасова непазбежны працэс, які ўзнікае падчас працы з перастварэннем уласнага жыцця. К. Ішэрвуд дэманструе механізм аўтафікцыянальнага пісьма, якое ўсведамляе само сябе і адкрыта працуе ў рамках уласнай інтэнцыі. Ён намацвае мяжу паміж паўнаважасным, сепараваным персанажам фікцыянальнага тэксту і аўтафікцыянальным героем, якога з аўтарам звязвае мысленне, свядомасць. Як зазначаў пісьменнік і літаратуразнаўца Д. Лодж, толькі літаратура здольна пераадолець прастору і час: «Літаратура – гэта адлюстраванне чалавечай свядомасці, самае багатае і ўсёабдымнае з таго, што ў нас ёсць. Лірычная паэзія, магчыма, з'яўляецца самай паспяховай спробай чалавека апісаць кваліа. Раман, магчыма, з'яўляецца самай паспяховай спробай чалавека апісаць вопыт асобных чалавечых істот, якія перамяшчаюцца ў прастору і часе» [9, p. 16].

Аўтар выбудоўвае прастору свядомасці, якая ўвасабляецца ў розных існасцях – персанажах. Імкненне паглядзець на ўласнае жыццё з пазіцыі Іншага патрабуе завершанасці мінулага, смерці персанажа ў любым значэнні ці вымярэнні. Такую ролю грае размежаванне, устаноўленае пісьменнікам паміж аўтабіяграфічным наратарам і героем: *The Christopher who sat in the taxi is, practically speaking, dead; he only remains reflected in the fading memories of us who knew him. I can't revitalize him now. I can only reconstruct him from his remembered acts and words and from the writings he has left us. He embarrasses me often, and so I'm tempted to sneer at him; but I will try not to apologize for him, either. After all, I owe him some respect. In a sense he is my father, and in another sense my son* [8, c. 14].

Прыведзены ўрывак службыць тлумачэннем выкарыстання аўтабіяграфічнага пункту гледжання ад трэцяй асобы. Калі герой зборніка «Берлінскія гісторыі» ў сваім паўтаемным зліцці з асобай аўтара не мае выстаўленых межаў жыцця, не характарызуецца завершанасцю, то яскрава аддзелены Крыстафер з рамана «Там, у гасцях» існуе толькі ў строгіх межах рамкавага наратыву, займае падкрэслена падпарадкаванае месца ў іерархіі апаведу, апошняе слова ў якім заўсёды застаецца за фігурай біяграфічнага аўтара. Разам з тым яўная сепараванасць дазваляе ахарактарызаваць такога героя як дастаткова незалежнага, роўнага. Наратыўная падпарадкаванасць не замянае самастойнасці, якая ўласціва звычайным персонажам неаўтабіяграфічных тэкстаў, пададзеным ад трэцяй асобы. У сукупнасці з аўтабіяграфічным аспектам такі персанаж становіцца паўнаважным Іншым.

Дыстанцыя паміж наратарам-аўтарам і героем падмацоўваецца іроніяй. У дадзеным аспекце твор з'яўляецца яскравым адлюстраваннем эпохі. Нездарма Д. Лодж згадвае К. Ішэрвуда ў шэрагу пісьменнікаў першага пакалення постмадэрнізму. У творы такі тон працуе на настрой тэксту. Іронія сустракаецца і ў ранніх кнігах К. Ішэрвуда, у цыкле «Берлінскія гісторыі», але там, што тыпова для мадэрнісцкага пісьма, яна з'яўляецца важным інструментам дэканструкцыі ўласнай фігуры: сорам за прыналежнасць да пэўнага класа грамадства, норавы кансерватыўнай радзімы, уласную бяздзейнасць у абставінах прыходу да ўлады нацыстаў у Германіі. Знешняя бездапаможасць героя спалучаецца з становішчам рэальнага аўтара, яго пошукамі ідэнтычнасці, адчуваннем прыналежнасці да страчанага пакалення. Першыя часткі рамана «Там, у гасцях» паказваюць чытачу той самы час жыцця аўтара, яго перыяд няпэўнасці. Галоўным адрозненнем выступае пункт гледжання, цвёрдая пазіцыя сталага чалавека, які не адмаўляецца ад сябе, выбудоўваючы і прымаючы ўласны вобраз у тэксце, што выяўляецца ў здольнасці іранізаваць наконт сябе ж у маладосці. Іронія тут – паказчык спакою, а не ўнутранай трывогі.

Такое відазмяненне ролі і значэння іроніі ў творах К. Ішэрвуда вынікае з трансфармацыі самой яе прыроды. У пачатку XX ст. іронія набыла дадатковыя сэнсы, перастаўшы быць рытарычнай фігурай, якая азначае штосьці процілеглае першаснаму значэнню, сэнсу. Яна стала адным з спосабаў узаемадзеяння з распадам класічнай карціны свету. Ф. Шлегель вызначаў іронію як «форму парадаксальнага» ў кантэксце свайго часу [10, с. 178]. У мінулым стагоддзі дадзены парадокс набыў мадэрнісцкае трагічнае адценне, пасля – службыў неад'емным інструментам постмадэрнісцкай гульні. Адрозніванне розных існасцяў дадзенага тропа з'яўляецца адным з цэнтральных фактараў пераходу ад адной культурнай парадыгмы да наступнай.

Мадэрнізм, што фарміраваўся на тле сацыяльна-палітычных змен, характарызаваўся раздробленасцю, фрагментарнасцю ўсіх сфер жыцця. Для буйных дзеячаў эпохі, такіх як Т. С. Эліят, Дж. Джойс, В. Вулф, іронія была

сродкам аб'яднання разбуранага. Амерыканскі літаратуразнаўца К. Брукс разумеў іронію як устойлівасць тэксту ва ўмовах ціску знешняга кантэксту. Мадэрнісцкі тэкст выкарыстоўвае іронію не для гумарыстычнага эфекту, а як спосаб прымання комплекснасці вопыту: «Іронія – гэта найбольш агульны тэрмін, які мы маем для абазначэння такога віду вызначэння, якое розныя элементы кантэксту накладваюць на сцверджанне» [1, р. 191]. Выкарыстанне іроніі ў трагічным разрэзе якрава бачна на прыкладзе вядомай паэмы Т. С. Эліята «Бясплодная зямля», дзе троп з'яўляецца лінзай, пад якой міфалагічнае мінулае накладаецца на ўбоства сучаснасці. Калі аўтар апісвае машыністку, што вярнулася дадому да кансерваў і грамафона, ён выкарыстоўвае высокі стыль, каб падкрэсліць мізэрнасць яе кахання. Але, у адрозненне ад постмадэрнісцкага светапогляду, у Т. С. Эліята застаецца «кропка апоры» – сакральнае (няхай і страчанае).

На першы погляд Дж. Джойс, супастаўляючы Леапольда Блума з Адысеем у знакамітым рамане «Уліс», высмейвае сучаснасць. У. Набокаў характарызуе Блума як вартага жалю, але Дж. Джойс апісвае гэта іранічна, што дадае персанажу чалавечых якасцяў і ратуе ад жорсткіх кпін [3, с. 371]. Аўтар прыводзіць стаўленне да ўласнага героя да раўнавагі, што дазваляе самому творцу заставацца па-за тэкстам. Падобную ролю іронія адыгрывае ў ранніх, мадэрнісцкіх творах К. Ішэрвуда. Вызваляючы тэкст ад уласнай непасрэднай прысутнасці, пісьменнік пакідае і героя ў становішчы нейтральнасці да ўсіх падзей. Зусім іншае назіраецца ў рамане «Там, у гасцях», дзе іронія, як і аповед, прымае больш іерархічнае, вертыкальнае становішча – ад апавядальніка рамкавага наратыву да героя ўнутры гэтай рамкі. Высмейванне набывае свой суб'ект і аб'ект, што робіць немагчымым стан раўнавагі і нейтральнасць.

Разам з перамяшчэннем культурнага цэнтра ў ЗША пасля Другой сусветнай вайны іронія зведала радыкальную мутацыю. Ва ўмовах хуткага росту дабрабыту і медыйнага перанасычэння знікае патрэба ў аб'яднанні і пераадоленні фрагментарнасці свету, што пазбаўляе іронію трывожнасці, трагічнасці ці смутку. Філософ Ф. Джэймісан кажа пра смерць мадэрнісцкай іроніі і нараджэнне пастыша: «Пастыш, як і пародыя, з'яўляецца імітацыяй спецыфічнага або ўнікальнага ідыясінкразійнага стылю, прымеркай лінгвістычнай маскі, выступам на мёртвай мове. Але нейтральная практыка падобнай мімікрыі, без развітых матываў пародыі, практыка, пазбаўленая сатырычнага імпульсу, смеху і пераканання, што разам з ненармальным дыялектам, які вы часова перанялі, усё яшчэ існуе нейкая здаровая лінгвістычная нармальнасць» [2, с. 110].

У творах амерыканскіх постмадэрністаў іронія губляе магістральны канфлікт паміж убачаным і сутнасным, ператвараючыся ў гульню. Яна становіцца рэакцыяй на абсурд тэхнакратычнага грамадства. К. Вонегут у рамане «Бойня нумар пяць» карыстаецца іроніяй для разбурэння пафасу, шкоднага і хлуслівага ў час катастрофы. Т. Пінчан ужывае іронію для

развіцця энтрапіі ў сваіх раманах. Чытач, які шукае структуру, у выніку атрымлівае толькі хаос. Іронія Т. Пінчана скіроўвала патрэбу чалавека знаходзіць сэнс там, дзе яго няма. Такім чынам, гэта дэканструкцыя прычынна-выніковых сувязяў. Бачна, што постмадэрнісцкі троп набыў процілеглае значэнне свайму мадэрніскаму папярэдніку: яго галоўная задача не аб'яднанне ці стрымліванне, а разбурэнне. Аналагічную функцыю іронія выконвае ў рамане К. Ішэрвуда «Там, у гасцях»: разбурэнне пафасных думак і ўласных паводзін у мінулым, дэканструкцыя няўдач і перамог, сяброўства і нянавісці ў асабістых стасунках. Інтэртэкстуальнасць, альянсы таксама губляюць цяжар мадэрнісцкага значэння, застаючыся толькі часткай гульні ў камбінацыю нізкага і высокага: *Being now in the mood for making biblical associations, I thought that it was like a painting of the descent from the cross – except that we were going uphill* [8, p. 88].

У творах пісьменніка іронія працуе ў пары з аповедам, што фарміруе ўзаемазалежную сістэму ідэі і яе наратыўнай рэалізацыі. Асноўная частка тэксту вылучаецца аднародным аповедам. Аўтар, як і абяцае, саступае месца пратаганісту, які прамаўляе ад першай асобы прошлага часу, думкі перадаюцца ўскосным дыскурсам, а дыялогі паміж персанажамі – прастай мовай. Адыход фігуры творцы-наратара заключаецца ў адсутнасці каментароў, якія б выходзілі за межы абсягу падзей частак. Прысутнічаюць толькі фармальныя паказчыкі нязменнай апавядальнай інстанцыі. Вобраз біяграфічнага аўтара не пакідае фікцыянальную прастору, што праяўляецца ва ўрыўках, якія абазначаюць стаўленне ці эмацыянальную ацэнку: *I hate the expression “a limp handshake”; it seems to imply the kind of moral judgments which are made by scoutmasters* [8, p. 71].

Узнікаюць пытанні: належыць яна дыягетычнаму пратаганісту-наратару ці гетэрадыягетычнай фігуры аўтара; не любіў адпаведны поціск рукі стваральнік тэксту ўжо ў тыя гады ці ўзненавідзеў пасля, падчас напісання тэксту; або гэта толькі мастацкая дэталь для стварэння вобраза, якая не мае нічога агульнага з фігурай аўтара?

Больш выяўным следам аўтара становіцца наступны ўрывац: *All my life I have had a resistance to other people’s whimsy remarks. So I should probably have left this one go without comment, even if, at that moment, a newcomer hadn’t made his appearance – a young man of about twenty-three, whom Ambrose introduced as Aleko* [8, p. 75]. Часавы паказчык «усё жыццё» ў дадзенай сітуацыі яднае і свядомасць героя ў маладосці, і пазіцыю скрыптару падчас пісьма.

У позніх творах аўтара аўтабіяграфічныя тэхнікі пісьма ўзмацняюцца, што выяўляецца ва ўжыванні элементаў дакументальнага пісьма: *Five years have gone by – this is May 1933 – and here I am, starting out on another journey. I am on a train going south from Berlin toward the Czechoslovakian frontier. Opposite me sits Waldemar* [8, p. 61]. Частотнасць выкарыстання паказчыкаў

часу ў канцы кнігі дадае аповеду фрагментарнасці, схіляецца не да першаснай рамкавай канструкцыі, а да дзённікавага фармату, дзе аб'яднанасць усяго тэксту дасягаецца без удзелу наратара першага парадку, бо аўтаматычна вынікае з самога жанру.

Аповед героя заканчваецца ў 1952 годзе, не даганяючы час скрыптара: *That was the last I ever saw Paul. In the spring of the next year, 1953, he died* [8, р. 317]. Гэта ўмацоўвае дакладную мяжу паміж двума актарамі тэксту і адрознівае яго ад цыкла «Берлінскія гісторыі», дзе наратыў пераносіць чытача непасрэдна ў час пісьма. Разам з змяненнем наратыву, набліжэннем яго да дзённікавага і пашырэннем прасторы наратара змяншаецца ступень іранічнасці тэксту, яго танальнасць і настрой. Дадзеная тэндэнцыя адлюстроўвае творчы шлях пісьменніка ў агульным маштабе яго прозы.

Творца пазбаўляецца ад іроніі, прыйшоўшы да шчырасці аповеду, цалкам усвядоміўшы і аб'ектываваўшы сваю памяць. Апісаны троп не быў абавязковай самамэтай аўтара, а выступаў адным з інструментаў творчага перастварэння. Шлях тропа ў літаратуры XX ст. звярнуў у іншы бок і прывёў да таго, што было названа Д. Ф. Уолесам «таксічнай іроніяй»: пісьменнік у вядомай кнізе «Бясконцы жарт» дыягнастуе стан амерыканскай культуры як таксічную рэфлексію. Постмадэрнісцкая іронія навучыла людзей смяцца з усяго, але пазбавіла здольнасці адчуваць. Яна стварае бясконцы рэгрэс, дзе любы шчыры жэст тут жа высмейваецца як банальны. У эсе «E Unibus Pluram» літаратар апісвае сітуацыю наступным чынам: «Іронія і сарказм служаць толькі адной мэце – абараніць эга ад магчымасці здацца наіўным або сентыментальным» [4].

У кантэксце ўсёй творчасці К. Ішэрвуда іронія вядзе пісьменніка ў бок шчырасці, дапамагаючы рэалізацыі самарэфлексійных памкненняў. Аўтар імкнецца пазбавіцца ад усіх перашкод, у тым ліку ад боязі сентыментальнага і наіўнага, што выяўляецца перш за ўсё ва ўварванні аўтара ў фікцыянальную прастору ў канцы рамана «Фіялка Пратэра» і звароце да дзённікавасці ў канцы кнігі «Там, у гасцях». Здольнасць у пэўны момант адкінуць іронію даказвае галоўную мэту, дэклараваную творцам і рэалізаваную ў тэкстах. Калі цыкл «Берлінскія гісторыі» стаяў у пачатку шляху да спасціжэння сябе праз мастацкую аб'ектывацыю, перастварэнне, то раман «Там, у гасцях» знаходзіцца ў фінальнай стадыі названага працэсу. Узаемаўплыў і ўзаема-трансфармацыя аповеду і іроніі выбудавалі дарогу да шчырасці і ідэнтычнасці К. Ішэрвуда. Творца завяршае пісьменніцкі шлях публікацыямі аўтабіяграфіямі.

Такім чынам, раман «Там, у гасцях» уяўляе сабой пераходны этап ад мадэрнісцкай фрагментарнасці да аўтабіяграфічных тэндэнцый постмадэрнізму. Выкарыстанне рамкавага аповеду дазваляе аўтару аб'яднаць падзеі, аддаленыя ў часе, што не ўласціва яго раннім творам. К. Ішэрвуд адкрыта дэкларуе падзел паміж Я-цяперашнім (наратарам) і Я-мінулым (героем).

Герой мінулага ўспрымаецца як Іншы або амаль незнаёмец, што дазваляе аўтару рэдагаваць і пераствараць уласную біяграфію ў межах мастацкай інтэнцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Brooks, C. The Well Wrought Urn / C. Brooks.* – London : Dennis Dobson, 1960. – 270 p.
2. *Джеймисон, Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2019. – 808 с.
3. *Набоков, В. В.* Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков ; пер. с англ. под ред. В. А. Харитоновой ; предисл. к рус. изданию А. Г. Битова. – М. : Издательство Независимая Газета, 1998. – 512 с.
4. *Wallace, D. F.* E Unibus Pluram / D. F. Wallace // Digital Library Scribd.com. – URL: <https://ru.scribd.com/document/75501252/e-unibus-pluram> (date of access: 12.07.2025).
5. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
6. *Корман, Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
7. *Гаранин, Л. Я.* Мемуарный жанр советской литературы : историко-теоретический очерк / Л. Я. Гаранин. – Минск : Наука и техника, 1986. – 222 с.
8. *Isherwood, Ch.* Down There on a Visit / Ch. Isherwood. – New York : Simon and Shuster, 1962. – 318 p.
9. *Lodge, D.* Consciousness And The Novel / D. Lodge. – London : Secker & Warburg, 2002. – 320 p.
10. *Шлегель, Ф.* Фрагменты / Ф. Шлегель. – М., 1934. – 334 с.

Поступила в редакцию 21.05.2026