

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

На правах рукопису

ПАВЛОВА ОЛЬГА БОГДАНІВНА

УДК:821.111-3.09"19/193":[7.049:911.375(410-25)]

**ЛОНДОНСЬКИЙ ТЕКСТ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Бандровська Ольга Трохимівна,
доктор філологічних наук, доцент

Львів – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 МІСТО ЛОНДОН ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ І ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ	11
1.1 Лондон 1900–1920-х років як феномен європейської культури	13
1.2 Лондон в англійському інтермедійному просторі початку ХХ століття	25
1.3 Лондон як текст: теоретичні засади і методологічні стратегії	34
1.3.1 Теоретичні аспекти дослідження Лондонського тексту англійської літератури	34
1.3.2 Методологія дослідження: «місто», «текст», «Лондонський текст» у культурології та літературознавстві	42
Висновки до розділу 1	52
РОЗДІЛ 2 ЛОНДОНСЬКИЙ ТЕКСТ 1900–1930-х У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	54
2.1 Лондонський текст англійської літератури: генеза та історія	54
2.2 Лондонський текст 1900–1930-х: тематичні варіації англійського роману	67
2.3 Урбаністичні мотиви в англійській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття	78
2.4 Простір міста в «новій драмі» Бернарда Шоу	97
Висновки до розділу 2	112
РОЗДІЛ 3 ПОЕТИКА ЛОНДОНА В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ	114
3.1 Лондон Вірджинії Вулф	115

3.1.1 Топографія Лондона в романі В. Вулф «Місіс Деловей»	116
3.1.2 Лондон у часі: функція хронозрушень у романі Вірджинії Вулф «Орландо»	121
3.1.3 Образ дому в модерністському тексті В. Вулф	132
3.2 Лондон Форда Медокса Форда	141
3.3 Літературні шляхи між Лондоном і Оксбриджем	152
3.3.1 Лондон і університет в англійському романі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття	152
3.3.2 Лондонський текст у творчості Івліна Во	156
Висновки до розділу 3	162
ВИСНОВКИ	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	170
ДОДАТКИ	189
Додаток А Міський текст англійської провінції у творчості Арнолда Беннета	190
Додаток Б Лондон у виданнях перших десятиліть ХХ століття	202

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Лондон – одна з найвеличніших та найвпливовіших столиць світу – витворює неповторну ідентичність та накопичує власний символічний капітал упродовж багатьох століть, формуючи і розвиваючи Лондонський текст англійської літератури, який одночасно зберігає британську історичну та культурну унікальність, своєрідність міських соціальних традицій і ментальності, а також відбитки цивілізаційних змін, результатом яких є багаторівневі метаморфози урбаністичного простору.

Лондонський текст англійської літератури складався впродовж багатьох століть, починаючи з доби раннього Середньовіччя, втілював традиції, ідеї, новації Ренесансу, Просвітництва, романтизму, класичного реалізму і натуралізму XIX століття. Інтенсивність появи мотивів Лондона в англійській літературі початку XX століття, зміна функцій урбаністичних образів у побудові нової картини світу засвідчують, що Лондон, який було названо «столицею XIX століття», відігравав ключову роль у культурному житті світу і в минулому сторіччі.

Актуальність дослідження Лондонського тексту англійської літератури першої третини XX століття зумовлена високою частотністю звернень англійських літераторів до теми міста, до широкого комплексу мотивів, пов'язаних з міським буттям людини. Виявлення магістральних образів, мотивів, сюжетів, які відносяться до урбаністичного дискурсу англійської поезії, прози і драми початку XX століття, дає змогу розширити географію англійської літератури, вписати її в контекст європейських поетологічних пошуків цього періоду, адже мотиви міста називають серед найбільш значущих у літературі перших десятиліть XX століття. Поезія німецьких експресіоністів і французьких сюрреалістів (насамперед творчість Г. Аполлінера), «Берлінський текст» А. Дьобліна, Е. М. Ремарка, «Паризький текст» М. Пруста, Г. Мюллера,

Е. Гемінгвея, «Дублінський текст» Дж. Джойса, «Віденський текст» Р. Музіля слугують важливим підтвердженням того, що ідея міста сприймається в літературі цього періоду як естетичний феномен та сфера художнього експерименту.

Візуалізація європейських столиць у творчості провідних літераторів ХХ століття створює літературний контекст, в якому увиразнюється значущість одного з найпотужніших міських текстів світової літератури – Лондонського тексту. До його творення впродовж століть долучались найкращі представники англійської літератури – Дж. Чосер, Б. Джонсон, С. Джонсон, Д. Дефо, Г. Філдінг, Ч. Лем, Ч. Діккенс, В. Теккерей, М. Гаркнесс, Дж. Гіссінг, В. Морріс та багато інших. На початку ХХ століття Лондон формує поетику творів письменників, які працюють у різних естетичних традиціях та жанрах, – Дж. Голсворсі, Г. Велса, Б. Шоу, Т. С. Еліота, В. Вулф, Ф. М. Форда, І. Во та багатьох інших.

У перші десятиліття ХХ століття соціокультурні трансформації, які є наслідком наукових та технологічних досягнень, нових політичних умов в Європі та світі, докорінно змінили параметри міського простору. Пришвидшений темп урбанізації, інтенсивність та напруженість ритму життя, порушений баланс природи і цивілізації, своєрідна атмосфера та енергетика великого міста спричиняють зміни в його сприйнятті та психології людини. Виокремленість особистості у великому місті, її відірваність від природного середовища та самотність у міському натовпі стають ознаками мегаполіса початку ХХ століття. Окреслений культурний контекст інтенсифікує вплив урбаністичної проблематики на художню літературу.

У культурологічних дослідженнях ХХ століття неодноразово лунає думка про те, що саме становлення феномену мегаполіса початку ХХ століття пояснюється відкриття нових тем та мотивів в мистецтві і літературі. Тож дослідники (Л. Мамфорд, Р. Вільямс, К. Шорске, М. Бредбері) ставлять знак рівності між урбанізмом і модернізмом. Предметом модерністського

експериментаторства в цей період стають теми самотності та ізоляції персонажів, відчуженості в натовпі, фрагментованості людської особистості.

Відповідно, для англійських митців Лондон уособлював не лише простір для інтелектуально-естетичних дебатів, а й, на загал, виступив одним з героїв літератури. На сьогодні твори англійських літераторів перших десятиліть ХХ століття усвідомлені як потужна складова частина Лондонського тексту англійської літератури, який є оригінальним та складним надтекстом з єдиним смисловим ядром, наявністю інтертекстуальних зв'язків та специфічною символікою.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка, узгоджена з її науковими програмами та планами та є складовою частиною кафедральної теми «Світова література в літературознавчому дискурсі ХХІ сторіччя» (0111U008012, протокол № 36/2 від 29 лютого 2012 р.). Тему дисертації погоджено на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 19 травня 2016 року).

Метою роботи є систематизація і структурування Лондонського тексту англійської літератури першої третини ХХ століття, виявлення своєрідності художнього втілення урбаністичної проблематики у творчості англійських письменників, які репрезентують цей текст.

Мета дисертації передбачає вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати основні напрями наукової рецепції Лондонського тексту англійської літератури першої третини ХХ століття;
- окреслити теоретико-методологічну базу дослідження Лондонського тексту означеного періоду, спираючись на теоретичні напрацювання у вивченні міських текстів світової літератури;

- дослідити культурний контекст та інтермедійні аспекти функціонування Лондонського тексту перших десятиліть ХХ століття;
- простежити передумови формування та основні етапи еволюції Лондонського тексту англійської літератури;
- дослідити нові урбаністичні мотиви і функції урбаністичного простору в англійській поезії початку ХХ століття та в інтелектуальній драматургії Б. Шоу;
- з'ясувати специфіку художньої ідентичності Лондона як модерного мегаполіса в англійському романі першої третини ХХ століття;
- проаналізувати основні поетикальні стратегії Лондонського тексту, передусім, суб'єктивізацію хронотопу Лондона у творчості В. Вулф, Ф. М. Форда, І. Во.

Об'єктом дисертаційної роботи обрано твори провідних англійських митців означеного періоду: романи «Ніч і день» (1919), «Місіс Деловей» (1925) та «Орландо» (1928) В. Вулф, художньо-культурологічний есей «Душа Лондона. Дослідження модерного міста» (1905) Ф. М. Форда, п'єси «Будинки вдівця» (1892), «Кандіда» (1894), «Майор Барбара» (1907) Б. Шоу, поему «Безплідна земля» (1922) Т. С. Еліота, поезію В. Е. Овена («Каліка», 1917), романи «Занепад і руйнація» (1928) та «Мерзенна плоть» (1930) І. Во.

До аналізу також залучено роман «Власник» (1906) Дж. Голсворсі, романи «Тоно-Банге» (1909) та «Коли сплячий прокинеться» (1910) Г. Велса. Літературним контекстом обрано «Нариси Елії» (1822) Ч. Лема, романи Ч. Діккенса, М. Гаркнесс, Дж. Гіссінга та інші, а також автобіографічну та літературну есеїстику В. Вулф, Ф. М. Форда. З метою увиразнення специфіки Лондонського тексту розглянуто окремі твори з циклу «Оповідання про П'ять Міст» (1905) А. Беннета, які слугують ілюстрацією міського тексту англійської провінції.

Предмет дослідження визначено як реконструкцію Лондонського тексту англійської літератури в період значних цивілізаційних змін перших десятиліть ХХ століття, що на художньому рівні виявились у посиленні його міфопоетичних, символічних характеристик, у складних інтегральних образах міста як просторової моделі людського життя.

Методологія роботи визначена плюралістичним баченням теми дослідження. Для реалізації поставленої мети і завдань застосовано комплексний методологічний підхід, який поєднує елементи структуралістського і постструктуралістського підходів, культурних, соціологічних та інтермедійних студій. Дослідницька стратегія ґрунтується на використанні методик наратологічного, жанрологічного, текстуального аналізу, також техніки «close reading».

Теоретично-методологічну основу дисертації становлять дослідження з теорії тексту (Ж. Дерріда, Р. Барт, Ю. Лотман, В. Подорога), зокрема праці з вивчення «міського тексту» та художнього часопростору (М. Бахтін, В. Топоров). Особливо важливими є праці, присвячені топосу Лондона в контексті модерності (Дж. Сімс, Б. Бойнтон, П. Чайлдс, Д. Фрісбі, Н. Плебке, П. Рау, С. Сассен, Дж. Вайт), а також розвідки з літератури британського модернізму (М. Бредбері, Д. Лодж, П. Поплавскі).

Особливо цінними для вивчення Лондонського тексту є концепції, розроблені на перетині культурології, філософії та естетики, які з'явилися на початку ХХ століття: ідеї Г. Зіммеля про вплив урбаністичного простору на психологію людини, соціологія міста М. Вебера, розуміння міста як центру культури, політики, релігії, цивілізації О. Шпенглера, погляд на місто як втілення естетичного духу доби Л. Мамфорда, концептуалізація співвідношення міста і європейської культури К. Шорске. Не менш важливими є розвідки культурологів та спеціалістів-урбаністів другої половини ХХ – початку ХХІ століття – теоретика культури і літератури Р. Вільямса, який обстоював

зв'язок модернізму з новим феноменом мегаполіса, А. Ассман та її концептуалізації культурної пам'яті, Р. Ліхана, який також прирівняв модернізм до урбанізму, праці К. Дея, К. Бірна, Н. Тернера, Є. Трубіної та інших.

Важливою складовою частиною дисертації є й праці українських науковців, присвячені літературному процесу ХХ століття, зокрема модернізму (Д. Затонський, Т. Денисова, С. Павличко, Д. Наливайко, Т. Гундорова, Н. Жлуктенко, О. Бандровська, Н. Любарець та інші). Теоретичні аспекти роботи зорієнтовані на вітчизняні дослідження жанру, ритму, поетики та наративних аспектів художньої прози (О. Чичерін, Н. Копистянська, М. Гіршман, Т. Бовсунівська).

Наукова новизна зумовлена відсутністю наукових праць, присвячених аналізу англійської літератури перших десятиліть ХХ століття з погляду розвитку в ній Лондонського тексту англійської літератури. Представлена дисертаційна робота є першою спробою структурувати Лондонський текст англійської літератури початку ХХ століття. Аналіз авторських образів Лондона, механізмів їхнього функціонування доповнює загальну картину творчості таких визначних письменників, як Т. С. Еліот, В. Вулф, Ф. М. Форд, І. Во, Г. Велс. Дослідження творів Ф. М. Форда в українському літературознавстві здійснюється вперше.

Теоретичне значення дисертації полягає в подальшому поглибленні текстуального аналізу англійської літератури, у вивченні концепту «міста як тексту».

Особистий внесок дисертанта. Дисертація є самостійним історико-літературним дослідженням. Усі статті написані авторкою самостійно.

Практична цінність роботи зумовлена можливістю використання висновків дисертації в наукових працях, присвячених подальшому вивченню Лондонського тексту англійської літератури. Матеріали дисертації можуть бути корисними при розробці лекційних курсів з історії світової літератури,

національної літератури Великої Британії, а також спецкурсів з теоретичних та історико-літературних проблем. Окремі положення дисертаційної роботи можуть прислужитися в написанні навчальних посібників, а також у відборі текстів для перекладу українською мовою.

Апробація роботи. Основні положення дисертації було обговорено на засіданні кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка та апробовано на міжнародних, всеукраїнських та вишівських наукових конференціях: на звітних конференціях факультету іноземних мов ЛНУ імені Івана Франка (2012–2016), на VIII, IX Чичерінських читаннях «Світова класика в літературно-критичному дискурсі XXI століття» (2013, 2015) у Львівському національному університеті імені Івана Франка; Міжнародній науковій конференції «Крихти буття: література і практики повсякдення» (м. Бердянськ, 2011), Міжнародній науковій конференції «Katowice – Rozwój szkolnictwa wyższego narzędziem marketingu miasta» (м. Катовіце, Польща, 2014).

Публікації. Основний зміст дисертаційного дослідження викладено в шести одноосібних публікаціях, що входять до затвердженого Міністерством освіти і науки України переліку наукових фахових видань.

Обсяг і структура дисертаційної роботи визначена почерговим вирішенням поставлених завдань, складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (206 позицій) та двох додатків. Загальний обсяг роботи становить 205 сторінок, з них 169 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

МІСТО ЛОНДОН ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ І ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

У сучасній гуманітарній науці концепт «місто» займає одну з центральних позицій. Його вагомість у літературознавчих студіях корелює з культурологічним значенням міста, яке пояснюється глобалізаційними процесами в багатоплярному світі початку XXI століття. На роль міста в системі сучасного життя впливають економічні та культурні зміни, розвиток національних держав та міжнародних зв'язків. У Латинській Америці, Азії та Африці сталою залишається модель, в якій домінують місто – це, як правило, столиця, посідає центральне місце в усіх сферах життя – від банківської до культурної. Натомість у європейських країнах переважає модель з множинною міською системою із залученням багатьох, навіть невеликих міст, які мають можливість повномасштабного розвитку і перетворюються на своєрідні центри економіки, підприємництва, політики, культури, мистецтва в масштабах усієї Європи.

У контексті такої диференціації дослідники називають міста, чиє значення виходить за національні межі і які зорієнтовані на глобальні тенденції в усіх сферах. Це такі міста, як Нью-Йорк, Лондон, Токіо, Пекін, Париж, Берлін. Американська дослідниця, спеціаліст з процесів глобалізації та урбанізації, Саскія Сассен виділяє серед міських систем сучасності транснаціональну міську систему, розглядаючи її як найвпливовішу. Вона зазначає: «Комбінація просторового розосередження і глобальної інтеграції створила нову стратегічну роль для більшості міст. <...> З'являється новий тип міст. Це глобальне місто» [171, р. 3–4]. На думку вченого, сьогодні провідна роль належить Нью-Йорку,

Лондону і Токію, і без аналізу їхньої ролі в новій міській ієрархії розуміння сучасного світового порядку було б неповним.

Одним з найважливіших аспектів глобального міста є поява нової урбаністичної культури. С. Сассен пише про нову культуру праці і нову соціальну естетику повсякденного життя, які втрачають, на її погляд, національну специфіку і стають космополітичними [171, р. 335].

Важливо, що в сучасних дослідженнях з'явилося поняття «місто як бренд» (city branding), яким позначають стратегії розвитку міста, що сприяють змінам у його сприйнятті задля розвитку туризму чи залучення інвестицій, а також створення нових архітектурних або інших мистецьких споруд, цікавих для зовнішньої рецепції. Ще одним поняттям, яке використовують для аналізу урбаністичної проблематики, є поняття «ідентичність міста». На наш погляд, воно є досить широким для аналізу і історії міста, і його сьогодення.

Лондон як глобальне місто останніми роками часто посідає одне з перших місць. Про це свідчать рейтинги, які складають за такими показниками, як рівень культури й освіти, політичний вплив, багатство, глобальні зв'язки¹.

Столиця Великої Британії, як один з найвпливовіших мегаполісів планети, має свою неповторну самобутність або ідентичність, що творилася впродовж багатьох століть. Можна стверджувати, що художня література відіграла чи не провідну роль у формуванні та збереженні ідентичності Лондона, а також зафіксувала те, як витворювалися нові загальні парадигми урбаністичного простору.

У першому розділі дисертації розглянуто специфіку Лондона як феномену європейської урбаністичної культури, простежено особливості художнього життя міста на початку ХХ століття і показано, що Лондон у ці десятиліття

¹ Журнал «Intelligent Life» 2011 року провів опитування на тему «Яке місто є столицею світу» («What's the capital of the World»). У ньому, за економічними показниками, на першому місці опинився Нью-Йорк, але доповнення факторів культури дало інший результат: столицею світу було названо Лондон [<http://moreintelligentlife.com/page/capital-world>].

витворює власну художню мову та стилістику, розвиваючи попередні мистецькі традиції й абсорбуючи всі модерні досягнення. Акцентовано, що культурологічні та літературознавчі розвідки становлять єдиний проблемний комплекс, у якому увиразнюються художні новації Лондонського тексту англійської літератури.

1.1 Лондон як феномен європейської культури 1900–1920-х років

Оскільки художня література є точним барометром історичних змін, включно з ідентифікацію таких феноменів, як велике місто, культурне життя британської столиці є невід'ємним культурним контекстом англійської літератури перших десятиліть ХХ століття. Витворюючи динамічну історико-культурну картину життя та розвитку Лондона, твори англійських літераторів є важливою складовою дослідження його ідентичності.

Розбудова глобальної ідентичності Лондона бере початок у добу Модерн. Якісно новим етапом у розвитку Англії та її столиці є ХVІІІ століття. Саме в період Нового часу відбулися докорінні зміни в самосвідомості англійців. По-перше, тривали процеси формування імперії та нації, уніфікації основних ціннісних орієнтирів, формування не тільки єдиного життєвого простору, а й єдиної мови, ідеології, культури. Напевно, однією з найвидатніших подій початку століття стали законодавчі акти про унію (Acts of Union), прийняті впродовж 1706 і 1707 років парламентами Англії та Шотландії, у яких йшлося про утворення єдиної держави, названої Королівством Великої Британії. Для англійців Великобританія – це єдина держава, імперія, створена на благо кожної окремо взятої людини, наділеної юридичними правами та свободами. А монархічна влада, хоч й обмежена демократичними інститутами державного управління, розглядається як гарант прав даної особистості.

По-друге, не менш важливою ознакою XVIII століття є промислова революція та розвиток торгівлі, які перетворили місто на центр життя англійського суспільства XVIII століття; натомість патріархальне сільське життя поступово переставало приваблювати англійців. Як пише англійський дослідник Крістофер Чалкін, 1750 року в містах Британії проживало приблизно 25% населення, ще близько 17-18% – у поселеннях (понад 10 тис. жителів) [117, р. 8]. Учений вважає, що становлення Великої Британії як урбанізованої нації почалося на початку XIX століття [117, р. 15]. Це підтверджує статистика розвитку англійських міст, насамперед столиці. З 1825 по 1925 рік Лондон був найбільшим за кількістю населення містом світу. Історичного максимуму британській столиці вдалося досягти 1939 року з населенням 8,6 млн жителів. У післявоєнний період Лондон поступово зменшився приблизно на чверть, залишаючись сьогодні другим за величиною містом Європи. Якщо міську культуру вважати індустріалізованою культурою, то в XIX столітті у Великій Британії, окрім Лондона, розвинулася низка міст: флагманами промислової революції стали Манчестер, Шеффілд, Лідс, Ліверпуль, Бірмінгем, Глазго, Бредфорд та інші міста. В них інтенсивно розвивалася промисловість (металургійна, машинна, текстильна).

Англійська література XIX століття зреагувала на ці зміни появою індустріального реалістичного роману, який художньо увиразнив важливі зміни в національній картині світу. У романах Б. Дізраелі, Е. Гаскел, Ч. Діккенса, Ш. Бронте, Дж. Еліот процеси урбанізації відтворено в образах великого індустріального міста з розвиненою промисловістю, міським побутом робітників, комплексом політичних і соціальних проблем капіталістичного суспільства.

Сутнісними характеристиками міської культури, поряд з промисловим розвитком, адмініструванням та високою концентрацією населення, виступають особливі форми духовності, ідеї, цінності, що відтворюють особливості і

міської, і національної соціальності. У позаминулому столітті ці особливості у Великій Британії асоціювались з вікторіанським типом культури.

Як феномен культури, вікторіанство пов'язане з набуттям статусу великої колоніальної держави, затвердженням національної ідеї та ідентичності, з уявленнями про непорушність традицій, про значущість демократії, моральної філософії, духовних цінностей. Вагомість вікторіанства для подальшого розвитку англійської історії, культури, літератури важко переоцінити.

Набуваючи особливого значення в ментальній моделі англійського суспільства, одним із символів ХІХ століття виступає вікторіанський Лондон. Про британську столицю писав Фрідріх Енгельс, який пробув у Лондоні кілька тижнів між листопадом 1842 і серпнем 1844 року. Філософ проаналізував жахливі умови життя робітничого класу в Англії, які повинні були привести до революції. Французький учений-філософ Іпполіт Тен відвідував Англію в 1859, 1862 і 1873 роках. Його «Нотатки про Англію» мають цінність як конкретно-історичне, так і метафорично-символічне відтворення лондонського краєвиду, неоднозначного за своєю суттю. З одного боку, Лондон має риси «величезного та добре доглянутого кладовища»: «Неділя в Лондоні під час дощу: магазини зачинені, майже безлюдні вулиці <...> поодинокі перехожі під парасольками в пустелі площ і вулиць нагадують потривожених духів, що постали зі своїх могил, це страхотливо» [184, р. 9]. З іншого боку, монументальність Лондона – «величезний, величезний – це слово, яке постійно спадає на думку. Все навколо багате і добре впорядковане <...> Париж убогий порівняно з цими площами, півмісяцями, колами, рядами монументальних будівель з масивного каменя...» [184, р. 16].

Свої свідчення про вікторіанський Лондон залишило також багато інших видатних іноземців, серед яких – письменники Р. Емерсон, Н. Готорн, Ф. Достоевський. Тогочасна англійська столиця постає в багатьох періодичних виданнях, наприклад, у журналах «Punch» і «Illustrated London News», на

малюнках та гравюрах французького живописця Гюстава Доре, в численних довідниках та путівниках. Але найбільше картин та сюжетів лондонського життя відтворено у книжках вікторіанських представників англійської словесності. Загальновідомо, що Ч. Діккенс був співцем Лондона. Багато «лондонських» творів є в Е. Бульвер-Літтона й Е. Троллопа, а також інших романістів доби.

Огляд літератури – наукової, публіцистичної, художньої – з історії Лондона ХІХ століття доводить, що його життя є темою окремого дослідження. Можна також припустити, що рівень уваги до різних сторін лондонського життя відповідає тій ролі, яку це місто відігравало в ХІХ столітті. Не випадково Лондон називають «столицею ХІХ століття».

Варто, однак, уточнити, що неофіційною столицею ХІХ століття німецький філософ, культуролог і літературознавець Вальтер Бенджамін назвав Париж. У статті «Париж, столиця ХІХ століття» (написана 1935 року) він проаналізував архітектуру, поезію Ш. Бодлера, інші мистецтва та досягнення французької культури, які було акумульовано саме в Парижі, відтак місто стало носієм духу сучасності [16]. Париж завдячує такому визначенню саме поняттю «сучасності», що відповідає паризькому духу, стилю життя, концентрації художніх новацій другої половини тодішнього століття. Натомість сучасний американський дослідник І. Горовіц у статті «Лондон: столиця ХІХ століття» доводить, що найпершим суперником Парижа серед європейських міст на це високе звання був Лондон, оскільки, не зважаючи на те, що Париж мав найпотужнішу асоціацію з поняттям «сучасність», насправді «саме Англія, більше ніж Франція, була реальним локусом промислового капіталізму, а Лондон суперником-претендентом на титул «столиця ХІХ століття» [142, р. 111].

На початку ХХ століття Лондон зберігає своє значення одного з провідних міст світу та Європи. Перш за все, це пов'язано зі змінами в індустріально-технічній сфері, які позначають поняттям «модернізація», як

ключовою характеристикою періоду останніх десятиліть XIX – перших десятиліть XX століття: модернізація – «...це становлення нового типу економічного порядку і нового типу соціального життя на основі інтенсивного розвитку науки, техніки і технологій. <...> реалізація наукових ідей і застосування нових промислових технологій сформували індустріальне суспільство, трансформували усю сферу організації праці та господарської діяльності, а разом з цим поміняли уявлення про соціальність і соціальні ролі людини» [7, с. 253–254]. У ці десятиліття помітно змінюються характеристики міського життя: наприклад, 1904 року на вулиці Лондона виїхали перші автобуси, а 1906 року з'явилися перші електричні потяги в Лондонському метро, було побудовано та відкрито багато нових торгових центрів (Knightsbridge – 1905, Selfridges – 1907), театрів (Wyndham's Theatre – 1899, the Coliseum Theatre – 1904, Piccadilly Theatre – 1928), готелів (The Ritz – 1906, The Park Lane Hotel – 1928), насамперед в районі Вест Енд.

Безперечно, реалії нового урбаністичного Лондона одразу з'являлися на сторінках англійських творів перших десятиліть XX століття. «... a train comes out of a tunel, aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all people in Mall, in the Green Park, in Regent street, in Regent's Park...», – читаємо в романі В. Вулф «Місіс Деловей» [204, р. 21]. Англійські митці втілювали думку про те, що модернізація і науково-технічний прогрес значно впливають на міські пейзажі країни і, що навіть важливіше, позначають зміни у сприйнятті та переживанні часу й простору.

Літературну ідентичність тогочасного Лондона не можна вибудувати без урахування художнього життя перших десятиліть XX століття, для якого модернізація і, на загал, соціально-історичні процеси слугували сприятливим контекстом розвитку мистецтва. Це був період функціональних змін у розвитку музеїв та художніх галерей. Поряд із функцією консервації та констатації минулого, музеї поступово вхоплювали динаміку нового часу, пропонували

виставки сучасного мистецтва. Важливо, що цьому сприяла і культурна політика Лондона, і традиції меценатства. Можна стверджувати, що в цей період змінювалася роль музеїв. Поступово серйозну увагу в них почали приділяти новітнім напрямам мистецтва, залучати і європейських художників, і вітчизняних майстрів².

Художнє життя Лондона було доволі інтенсивним, хоча й надзвичайно неоднозначним. Навіть перші десятиліття ХХ століття мають свою внутрішню періодизацію, що засвідчує, наскільки складними були процеси трансформації класичних естетичних уявлень англійців, які справедливо вважати доволі консервативними.

У перше десятиліття ХХ століття більшість європейських столиць – Париж, Берлін, Відень, Прага – були центрами авангардного мистецтва. Саме в них народжувались нові художні тенденції і течії – імпресіонізм, футуризм, фовізм, кубізм, експресіонізм тощо. У Лондоні до 1910 року ні мистецтвознавці, ні митці не сприйняли і не оцінили художнього буму континентальної Європи. Острівне положення Великої Британії, вікторіанські ідеали і захоплення

² Одним із важливих локусів національної культури була і є Національна галерея. Будівля для неї була споруджена 1838 року на Трафальгарській площі, 1876 року було добудовано приміщення на шість експозиційних залів, а 1907 року з'явилися ще п'ять залів-галерей. Напрямок діяльності галереї – збереження національної художньої спадщини. Про це свідчить робота зі спадщиною одного з найвидатніших живописців Англії Джеймса Тернера (1775–1851), який заповідав державі колекцію своїх картин, що нараховувала 300 полотен і 30 тис. ескізів та акварелей, зокрема 300 ескіз-альбомів. Хоча колекція Тернера була виставлена для показу 1876 року, її впорядкування тривало ще й на початку ХХ століття. Для англійців і влади Лондона було важливо організувати виставку з найбільшої кількості картин. У 1910 році основна частина колекції переїхала до новоствореної галереї Тейт, а напередодні Другої світової війни всю колекцію евакуювали з Лондона. Якщо Національна галерея була осередком збереження класичного мистецтва, а діяльність з колекцією Тернера свідчить про першочергову увагу з боку мистецтвознавців до мистецтва минулого, то функції галерей Тейт мали дещо іншу місію. Перший музей групи Тейт (на сьогодні це чотири музеї) було відкрито 1897 року, його назва Тейт Британ (Tate Britain) або до 1932 року – Національна галерея британського мистецтва. Мета – колекціонування британського мистецтва з 1500 року і до сучасності. У 1917 році було покладено початок колекціонуванню сучасних іноземних живописців та скульпторів. Один з меценатів, текстильний фабрикант Семюел Курто 1923 року надав галереї 50 тис. фунтів на купівлю колекції імпресіоністів та постімпресіоністів.

«старим добрим» реалізмом XIX століття значно сповільняли естетичний прорив до нового сприйняття. Однак культура, яка сформувалась упродовж попередніх століть, традиційна художня майстерність уже були поставлені під сумнів. В. Вулф писала у відомому есеї «Містер Беннет і місіс Браун» (1924): «...приблизно в грудні 1910 року людський характер змінився <...> Всі людські відносини змінилися – між господарями і слугами, між чоловіками і дружинами, між батьками і дітьми. І коли змінилися відносини між людьми, водночас відбулись зміни в релігії, поведінці, політиці та літературі. Можна розмістити ці зміни близько 1910 року» [203, р. 4–5].

Найвизначнішою подією 1910 року в Лондоні стала художня виставка «Мане та постімпересіоністи», організована видатним англійським художником, критиком, членом угруповання Блумсбері Роджером Фраєм. На виставці в галереї Грефтон було представлено полотна Поля Гогена, Поля Сезанна, Вінсента Ван Гога та інших художників, які вперше познайомили широку публіку з новим мистецтвом. Саме цю першу виставку вважають каталізатором радикальних змін у художньому світі Британії початку XX століття. Варто також зазначити, що 1912 року Р. Фрай організував ще одну виставку картин постімпересіоністів, серед яких було представлено роботи Анрі Матісса і Пабло Пікассо.

Обидві виставки засвідчили, що модерний авангард починає затверджуватися на Британських островах. Суперечливе сприйняття виставок поширилось навіть на авторитет Лондона як міста і столиці. На думку Арнольда Беннета, який був прихильником традиційного мистецтва, виставка 1910 року мала б показати британцям едвардіанського періоду, що навіть у філістерській, але імперській і гостинній довоєнній Британії рух Модерну починав знаходити притулок. Хоча, на думку митця, «помірною трагедією цієї події є те, що Лондон є аж надто самовдоволенням, аби навіть підозрювати, що саме він, Лондон, а не виставка, виставляє себе смішним» [24, с. 89].

Загалом у період 1910–1914 років панорама художнього життя Лондона засвідчила перехід до нових норм і правил англійського мистецтва. Британії вдалося здолати відставання від європейських митців і за короткий проміжок часу стати міжнародним центром сучасного мистецтва. Цьому сприяла велика кількість виставок, а також виступів у Лондоні таких європейських діячів мистецтва, як Філіпо Марінетті.

Вагомим чинником перетворення Лондона на міжнародний центр мистецтва була також творча і критична діяльність англійських письменників і загалом роль друкованого слова. Саме 1910 року літературна група Блумсбері здобула широке визнання, як пише М. Бредбері, ця дата стала «фольклорною» для утвердження художньої ідентичності цього відомого інтелектуальною й естетичною новизною творчого об'єднання [24, с. 88]. Втім, письменницьке життя Лондона можна пов'язати не лише з вітчизняними митцями. У 1900–1910-ті роки ХХ століття Лондон є літературною столицею завдяки таким видатним митцям, як ірландець В. Б. Єйтс та американець Е. Паунд.

Потік сучасного мистецтва, його відкритість для пересічного глядача зробили можливими швидкі зміни в естетичних смаках лондонської і загалом британської публіки, оскільки галереї та музеї в Лондоні були не тільки частиною арт-ринку, а й частиною освітнього простору, даючи змогу всім охочим з різних верств населення набути знання у сфері як класичного, так і сучасного мистецтва.

Радикальні зміни художнього життя Лондона, вир безперервного експерименту був загальмований 1914 року. Реалії Першої світової війни перервали не лише життя багатьох англійських митців, а й розвиток авангардного руху. Англійський художник і письменник Віндем Льюїс назвав роки війни загибеллю нового мистецтва: «Ця війна, як щільна чорна маса, вирвала все, що з'явилася перед нею. <...> Я змінився, причому досить сильно.

Геометрія, яка раніше так мене цікавила, зараз видається гнітючою і порожньою. Вона вимагала заповнення, плоті та крові, які є життям» [47].

Не зважаючи на те, що у 20-ті роки ХХ століття в суспільній свідомості британців відбувся переворот щодо художніх смаків, мистецтво живопису втратило авангардний потенціал попереднього десятиліття. У це десятиліття пальма мистецької першості, без сумніву, належала Парижу. Сюди з Лондона переїжджали митці з усього світу. До французької столиці 1920 року, зокрема, переїхав з Лондона Е. Паунд, який саме це місто вважав «лабораторією експериментів у мистецтві». Як слушно зауважує М. Бредбері, «поки Лондон скочувався до провінційності, Париж <...> приваблював незлічених англомовних письменників до авангардистського бродіння Монпарнаса», а Лівий берег став безцінним продовженням Грінвіч-вілідж [24, с. 162–163].

Отже, інтенсивність мистецького життя Лондона в перші десятиліття ХХ століття була різною, однак зміни, що відбулися, були незворотними. До того ж, існувало багато й інших чинників, які засвідчували, що Лондон затвердився як відкрита до нових ідей мистецька столиця Європи. У динамічному, багатовекторному процесі цих десятиліть, як слушно зауважує О. Бандровська, значну роль відіграли періодичні видання, діяльність видавництв і творчих об'єднань [7, с. 144]. Більшість журналів, а їх понад сотня, друкувались у Лондоні. Наприклад, 1908 року було засновано літературний журнал «English Review», який за задумом його засновника і редактора Ф. М. Форда, мав компенсувати «критичне ставлення», якого бракувало британській культурі того часу.

Важливим фактором лондонської політики у сфері мистецтва було надання фінансової підтримки, зростання кількості безкоштовних для доступу експозицій. Цей соціальний аспект функціонування системи мистецтва в Лондоні також великою мірою впливав на формування нових естетичних смаків

спочатку лондонців, а згодом і всіх англійців³. Не менш важливими центрами культури, що впливали на мистецьке життя Лондона початку позаминулого століття, були мистецькі інституції, такі як Інститут сучасного мистецтва або Королівська академія мистецтв, а також лондонські мистецькі аукціони⁴.

Дослідження художнього життя Лондона початку ХХ століття доводять значущість низки і художніх, і нехудожніх чинників, сукупність яких здатна забезпечити місту гідне місце у світовому художньо-культурному просторі: це культурна та освітня політика міста, традиції меценатства, діяльність інституцій мистецтва, це формування покоління художників, що виражають модерну естетичну свідомість. Одним з найбільших досягнень можна вважати й те, що Лондон і Британія здолали ізольованість і наблизились до художнього простору Європи.

Англійські письменники, зокрема А. Беннет, Б. Шоу, Ф. М. Форд, Е. М. Форстер, «блумсберійці» на чолі з В. Вулф, брали активну участь у мистецьких подіях міста та реформуванні естетичних поглядів британців. Концептуально важливо, що свій публічний досвід вони перенесли на сторінки своїх творів і подали масштабну картину художнього життя британської столиці, показали його суперечливість і насиченість, складну еволюцію у ставленні до мистецьких традицій і до нових мистецьких течій. Значний пласт романів того часу пов'язаний з проблемами сучасного живопису, театру,

³ У класифікації мистецьких галерей Лондона публічні галереї та безкоштовні виставки слугували джерелом інформації про класичну спадщину та стан тогочасного мистецтва для пересічного відвідувача. Одним з прикладів лондонської політики розвитку мистецтва є громадська художня галерея Whitechapel, заснована 1901 року. За концепцією галереї, в ній виставляли роботи сучасних художників, а також організовували ретроспективні виставки.

⁴ Поряд із закладами, що мали досить тривалу історію на початку ХХ століття, з'явилась низка нових закладів. Наприклад, донині відомим є Голдсмітс Колледж (Goldsmith's College, 1904), який згодом увійшов до складу Лондонського університету. Аукціонні дома Сотбіс (Sotheby's) і Крістіс (Christie's), а також галереї, що ведуть аукціонну діяльність (галерея Phillips de Pury), зробили Лондон одним з найвідоміших центрів мистецтва минулого століття. Першим двом домам дотепер належить близько 90% світового ринку аукціонних продажів антикваріату та предметів мистецтва.

літератури, з поступовістю змін та адаптацією глядацької й читацької публіки до нових віянь імпресіонізму, символізму, сюрреалізму.

Одна з найбільш повних і, що особливо важливо, динамічних картин мистецького життя Лондона постає зі сторінок форсайтівського циклу романів – трилогій «Сага про Форсайтів» і «Сучасна комедія» – Джона Голсворсі. Письменник звертається до феномену художнього колекціонування, ролі художніх музеїв та виставок, традиції меценатства, аукціонів, його також цікавить проблема сприйняття сучасного мистецтва живопису та ті фактори, що приводили до зміни художніх смаків. Центральний персонаж циклу Сомс Форсайт – колекціонер живопису. Колекціонування, як відомо, пояснюють різними цілями та мотивами. У романі «Власник» Сомс введений як поціновувач традиційного мистецтва, зокрема Ватто, Тернера, Гойї. Будь-яку новацію він сприймає обережно, керуючись комерційною складовою твору мистецтва: «Natively shrewd himself, and even sensuous beneath his mask, Soames had not spent thirty-eight years over his one hobby without knowing something more about pictures than their market values. He was, as it were, the missing link between the artist and the commercial public. Art for art's sake and all that, of course, was cant. But aesthetics and good taste were necessary» [139]. Істотно, що наголошуючи на комерційній складовій частині мистецтва в сприйнятті Сомса Форсайта, який репрезентує колекціонера-буржуа, автор розмірковує про естетичні виміри новітнього мистецтва. Відомо, що Дж. Голсворсі надзвичайно обережно сприймав новації сучасного мистецтва, робив наголос на його етичній компоненті і завданні митця впливати на етичні цінності свого часу, підпорядковуючи змістовому складнику твору його виражальні засоби. Однак він реалістично відтворював складні процеси еволюції художніх смаків, ураховуючи відкритість лондонського художнього простору європейським віянням. Оглядаючи модерністське полотно в лондонській художній галереї, персонаж Дж. Голсворсі розмірковує: «Expression? Of what? <...> Expression!

Ah! they were all Expressionists now, he had heard, on the Continent» [139]⁵. На наш погляд, автор виступає виразником не лише власних художніх смаків, а й поглядів більшості лондонців того часу.

Потрібно також наголосити, що ідентичність Лондона – це територіальна ідентичність. Вона спирається на образ середовища, в якому живе людина. Розуміння простору, соціальних і культурних зв'язків у ньому, з урахуванням конкретно історичного часу, дає людині знання про себе. Будь-яке європейське велике місто впродовж минулого століття швидко розвивається: містобудівні перетворення, стрімкі соціальні та культурні зміни, соціальна неоднорідність великого міста – все це впливає на формування ідентичності людини. Тому ідентичність особистості безпосередньо охоплює її територіальну ідентичність. Англійські митці по-різному відтворювали ідентичність лондонців, зрештою, персонажі, виведені англійськими митцями, мають різний індивідуальний досвід та соціальне походження, як-от аристократка Клариса Деловой, або буржуа Сомс Форсайт, або художник Чарлз Стрікленд з роману С. Моєма «Місяць і мідяки». Але кожний з них уособлює елемент широкої картини життя – своєї нації, своєї епохи і, звичайно, свого міста, якому властива, як влучно вказує П. Акройд, цілісність, єдність та пов'язаність місця й часу, що

⁵ Розширена цитата з роману «Здається в найм» дає повніше уявлення про ставлення до тогочасного мистецтва: «He looked at his catalogue: “No. 32 ‘The Future Town’– Paul Post.” <...> his second impulse was more cautious. It did not do to condemn hurriedly. There had been those stripey, streaky creations of Monet’s, which had turned out such trumps; and then the stippled school; and Gauguin. Why, even since the Post-Impressionists there had been one or two painters not to be sneezed at. During the thirty-eight years of his connoisseur’s life, indeed, he had marked so many “movements,” seen the tides of taste and technique so ebb and flow, that there was really no telling anything except that there was money to be made out of every change of fashion. <...> He got up and stood before the picture, trying hard to see it with the eyes of other people. Above the tomato blobs was what he took to be a sunset, till some one passing said: “He’s got the airplanes wonderfully, don’t you think!” Below the tomato blobs was a band of white with vertical black stripes, to which he could assign no meaning whatever, till some one else came by, murmuring: “What expression he gets with his foreground!” Expression? Of what? <...> Expression! Ah! they were all Expressionists now, he had heard, on the Continent» [139].

зберігаються, не зважаючи на присутність цілої множини окремих особистісних образів [1, с. 105].

Отже, Лондон як феномен культури, як західноєвропейський центр розвитку мистецтва, формує певне світосприйняття, моделі поведінки лондонців, британців і, зрештою, жителів Європи та світу. Лондон виступає одним з тих міст, які витворюють, за В. Топоровим, «наднасичену реальність» [86, с. 7], виступають генераторами культури, співвідносяться з минулим, теперішнім та майбутнім і, з цього погляду, є зібранням текстів британської і, ширше, європейської історії. Упродовж багатьох століть Лондон з'являвся на сторінках історичних документів, хронік, поем, романів і п'єс, супроводжував багатьох героїв англійської та інших європейських літератур. Узагальнюючи, він створював свій неповторний «міський» текст, який на початку ХХ століття отримав нові виміри, зокрема інтермедійні.

1.2 Лондон в англійському інтермедійному просторі початку ХХ століття

Лондон як один з найвпливовіших мегаполісів світу на початку ХХ століття був центром культури, в якому поєднувались розвиток технологій і мистецтва, тому його наділяли здатністю бути джерелом нових ідей, зокрема мистецьких. Така перспектива потребує вивчення лондонського тексту англійської літератури в контексті нових видів мистецтва, передусім фото- і кіномистецтва, які, маючи специфічну художню мову відтворення світу, з одного боку, корелювали з пошуком нової літературної образності, а з іншого – значно впливали на літературні техніки та експерименти.

У ХХ столітті, на думку філософів, поряд з лінгвістичним відбувся візуальний поворот: «...візуальна культура – це не просто складова нашої

повсякденності, вона і є повсякденністю» [50, с. 1]. Як стверджує Р. Барт, фотографія здійснила революцію в історії людства, і «породжений нею тип свідомості не знає прецедентів, вона формує уявлення не про буття-зараз речі, а про її буття-в минулому», тобто виникає нова просторова часова категорія, яка локалізує в теперішньому предмет, що належить минулому [10, с. 310]. Відтак вербальні форми репрезентації світу, реальності, культури доповнилися в минулому столітті візуальністю (фотографія, кіно, медійні візуальні образи).

Вплив наукових і технологічних досягнень на літературу ХХ століття є одним з актуальних напрямів досліджень в культурології і літературознавстві. Німецький філософ В. Беньямін розглядає мистецтво в його залежності від нових засобів візуалізації (фотографія, кіно) і проводить думку про те, що ці засоби міняють сутність мистецтва, обумовлюють новий тип образності та рецепції. «По-перше, – пише вчений, – технічна репродукція виявляється більш самостійною відносно оригіналу, ніж ручна. Якщо йдеться про фотографію, то вона здатна висвітлити такі оптичні аспекти оригіналу, які доступні лише об'єктиву, що довільно змінює своє розташування в просторі, але не оку людини, або може за допомогою певних методів, таких як збільшення або пришвидшена зйомка, зафіксувати зображення, просто недоступні людському погляду. <...> По-друге, вона здатна перенести подобу оригіналу в ситуацію, для самого оригіналу недоступну. <...> Собор покидає площу, на якій він знаходиться, аби потрапити до кабінету цінителя мистецтва...» [17]. Отож, за В. Беньяміном, модерні репродукційні техніки виводять нові види мистецтва зі сфери традиції, оскільки порушеною виявляється унікальна аура твору, його «тут і тепер», що означає «глибоке потрясіння традиційних цінностей». З погляду рецепції, значні зміни відбуваються з чуттєвим сприйняттям людини, вони пов'язані із загальними культурними перетвореннями, і характерною рисою сприйняття дослідник називає смак до однотипності. Зникає одиничність твору мистецтва, поняття унікальності долається поняттям серійності.

Аудиторія мистецтва істотно розширюється, поява технічної репродукції змінює, так би мовити, баланс функцій твору мистецтва. В. Беньямін подає це так: «У сприйнятті твору мистецтва можливі різні акценти, серед яких виділяються два полюси. Один з акцентів припадає на його експозиційну цінність <...> естетична функція виділяється як така, що може бути визнана супутньою» [17].

Нинішня актуальність ідей німецького теоретика мистецтва полягає в переконливому поясненні поляризації мистецтва та основних напрямів його розвитку на зламі XIX і XX століть: поява нових видів мистецтва, заснованих на технічній репродукції, і спричинені зміни функцій мистецтва, а також залучення широких глядацьких мас мають своїм наслідком «як відповідну реакцію вчення про *l'art pour l'art*, яке є теологією мистецтва» [17].

Сучасний французький учений Ж. Рансьєр також вважає, що принципові зміни в мистецтві відбулися між 1880-ми і 1920-ми роками, коли мистецтво віднайшло сучасність і проект мистецтва, який можна розмістити між добою символізму і добою конструктивізму, втілюється у двох формах: «чисте мистецтво, яке розуміють як мистецтво, процедури якого вже не створюють образу, а безпосередньо реалізують ідею в самодостатній чуттєвій формі; і мистецтво, яке реалізує себе, скасовуючи образну дистанцію й ототожнюючи себе з формами певного всеохопного життя, яке більше не розрізняє мистецтво і працю чи політику» [77, с. 171].

Найбільшою мірою візуальний образ Лондона початку минулого століття збережений у фотографії. Історія зафотографованого Лондона нараховує декілька періодів. Упродовж 1860–1889 років з'являється і поступово поширюється вулична фотографія. 1890–1929 роки – це час, коли Лондон показаний у русі історії. В цей період збільшуються технічні можливості фотомистецтва, якість і швидкість фотографування, відтак змінюються об'єкти – образи стають спонтанними і невимушеними. Загалом фотографія перших

десятиліть ХХ століття відтворює місто, яке поступово модернізується, долаючи вікторіанські звичаї та осучаснюючи міський пейзаж (наприклад, автомобілі, світлофори).

Фотографи намагались у той час передати, з одного боку, Лондон, що зникає, а з іншого – Лондон, який оновлюється. Образність фотографії насичена також найважливішими історичними подіями епохи – це Перша світова війна, а також загальнонаціональні страйки робітників. Наприклад, на фотографії «Танки на параді в Лондоні наприкінці Першої світової війни» («Tanks on parade in London at the end of World War I», листопад 1918 року) відтворено три танки на перехресті Ludgate Circus, яке поєднує Лондонське Сіті і район Вестмінстер. Знімок доводить, що безпристрасної фотографічної інформації не буває, сприйняття і фотооб'єктива, і людини-глядача є суб'єктивним. Тому відтворений величезний натовп, що спостерігає за танками і поданий фотографічно точно, передає мовчання, навіть оніміння перед самим фактом – війна, небезпека, кровопролиття знаходяться в самому центрі Британської імперії, яка є символом процвітання, перемоги, багатства, успіху [185].

Необхідно відзначити, що фотографія, заснована на репродукційній технології, вперше в історії мистецтва повністю реалізувала одну з його найважливіших функцій – міметичну. Пам'ятаємо, що, за Аристотелем, концепція мімесису включає й адекватне відображення дійсності (зображення речей такими, «як вони були і є»), і діяльність творчої уяви (зображення їх такими, «як про них говорять і думають»), і ідеалізацію дійсності (зображення речей такими, «якими вони мають бути»), а метою мімесису в мистецтві є набуття знання і збудження почуття задоволення від відтворення, споглядання і пізнання предмета [64]. Точність дійсного світу, зафіксованого першими фотооб'єктивами, вражала своїм реалізмом, чи точніше натуралізмом (видатним «фотографом» називали критики англійського романіста, представника класичного реалізму ХІХ століття Е. Троллопа). Втім на початку ХХ століття

фотографія була введена у процес експериментів модерного мистецтва з відтворенням дійсності. Фотографічний авангард не можна оцінювати як односпрямований. З одного боку, фотографи, відмовляючись від демонстрації прямого ставлення до світу та експериментуючи з художнім сприйняттям, у різний спосіб розмивали кордони реальності, а з іншого – абсолютизували точність фотоока і «прозу» життя заради руйнування ідеї поетизації життя, вважаючи світ і буття абсурдними.

Наприклад, у серії фотографій «Лондонський туман на початку ХХ століття» є всі ознаки художньої фотографії: Лондон відтворено з порушенням природних співвідношень і властивостей самих об'єктів. Поряд з документуванням Лондона відбувається його метафоризація: гра світла і тіні, затемнення, просторові образи неба, дерев подані в русі і примарній графіці, так само обрано пози і жести людей. Одночасно ці фотографії відтворюють тогочасну екологічну катастрофу, яка стала гуманітарною катастрофою Лондона. Лише 1956 року було прийнято «Закон про чисте повітря» («Clean Air Act»), а від Великого смогу загинуло близько 12 тис. людей [142].

Важливо, що фотографію, яка фіксує образи міста, людини, соціально значущих подій, англійські письменники вже на зламі ХІХ–ХХ століть визнавали мистецтвом. «Якщо б Веласкес народився сьогодні, він був би фотографом, а не художником», – говорив Б. Шоу [111, р. 276]. Англійському драматургові належить одна з найбільших фотоколекцій першої половини ХХ століття, вона нараховує приблизно 20 тис. фотографій (і негативів), тематичне охоплення яких є практично безмежним: це політичне і літературне життя Англії, мода, освіта, кіно, близькі і друзі драматурга, відомі люди першої половини ХХ століття, подорожі Європою (наприклад, Італією, Ірландією) і Росією, помешкання в Лондоні і поблизу нього. Письменник склав 14 фотоальбомів, які дають матеріал для розуміння розвитку фотографічних технік, починаючи з 1890-х років, і є безцінними для історії фотографії.

Світлина Б. Шоу відкривають і відтворюють внутрішній світ митця, так само як і його літературні твори. Він працював з кольором і різними техніками, кожна фотографія мала для нього естетичну цінність. Це підтверджує лист до письменника і засновника англійського видання серії англійської класики «Everyman's Library» Ернста Ріса (Ernest Rhys). Б. Шоу пише: «У мене є гарне фото, яке потрібно зберегти, але результати його обробки в Нортумберлендській газеті невимовні» [153]. Один із фотоальбомів, зібраних Б. Шоу, містить 184 світлини, з яких багато присвячено Парижу і Лондону 1904–1906 років [180].

Можна стверджувати, що захоплення фотографією, особливо Лондонський цикл, глибше розкриває естетичні погляди Б. Шоу, пояснює поетологічні особливості його п'єс, у яких представлено столицю Британської імперії в різних ракурсах і з різною метою.

Популярність мистецтва фотографії у Великій Британії підтверджується заснуванням у 30-х роках декількох журналів у Лондоні, основний зміст яких становили візуальні образи. Це, насамперед, «Weekly Illustrated» і «Picture Post», які можна вважати документом лондонської повсякденності, фіксацією миттєвостей життя звичайних лондонців, у яких прочитувалась їхня доля, уподобання, настрої, сподівання.

Постає запитання, як фотографічні методи відтворення реальності впливають на художню образність літературного лондонського тексту. На нашу думку, насамперед варто брати до уваги значний потенціал розширення Лондонського тексту культури на загал, адже значною його часткою в цьому періоді є документальні фотообрази Лондона. По-друге, зацікавленість англійських творців Лондонського тексту фотомистецтвом (наприклад, Б. Шоу) впливає на їхнє художнє світобачення та індивідуальний літературний стиль. Як наслідок, по-третє, документальність фотографії має значний естетичний потенціал: фіксуючи об'єкти ззовні, своєрідно матеріалізуючи конкретний час і

простір, фотографія моделює внутрішні процеси буття людини, впливає на її уяву та свідомість. Англійські літератори використовують цю здатність фотографії документувати епоху по-різному. Наприклад, у романах В. Вулф точні документальні фотообрази Лондона вплетені в потік свідомості персонажів, увиразнюючи єдність внутрішнього та зовнішнього існування людини. Так само в поетичних творах присутність сцен лондонського життя є лише поверхнею складної площини екзистенційних проблем людського існування: наприклад, у поезії Т. С. Еліота «Пісня кохання Альфреда Пруфрока» «півпустельні вулиці», «кнайпи і готелики убогі», тобто конкретні картини Лондона, приховують глибинні настрої марності життя, яке є конкретно-реальним та, на перший погляд, прозорим і пізнаваним, але насправді не піддається розумінню та пізнанню. Ще одна функція фотографічного зображення – це відтворення соціального життя міста в усіх його повсякденних практиках та зв'язках. Переконливі зразки соціального конструювання Лондона знаходимо в романній творчості Дж. Голсворсі та драматургічних творах Б. Шоу.

Не менш важливим досягненням початку ХХ століття, з погляду візуального повороту, стає мистецтво кіно. Важливо, що Лондон у цей час визнають центром кіномистецтва, хоча й прийнято думати, що американське кіно домінувало в лондонських кінотеатрах упродовж усього століття. Перший кінофільм був показаний у Лондоні 1894 року, коли місцевий інженер Р. Поул зняв короткий фільм про свій лондонський будинок і навколишній міський пейзаж. Вважають, що саме Роберту Поулу належить «кінематографічна камера № 1» в Англії, оскільки він створив першу портативну камеру (1896). Серед досягнень режисера низка німих документальних та ігрових фільмів («The Derby», 1895, «A Switchback Railway», 1898, «Army Life; or, How Soldiers Are Made», 1900, «Cheese Mites; or, Lilliputians in a London Restaurant», 1901, «The Unfortunate Policeman», 1905), перша екранізація творчості Ч. Діккенса, для якої

було обрано «Різдвяну пісню в прозі», а також низка інноваційних засобів у передачі руху, швидкості, ігрових сцен. Саме Р. Поул 1898 року побудував першу британську кіностудію, у північному районі Лондона (Muswell Hill) [154]. А вже до початку минулого століття було створено низку кіностудій по всьому Лондону, відтак образ міста зафіксований у багатьох кіносценах.

На документальних стрічках, зроблених понад століття тому, можна впізнати історичний центр Британської імперії – Гайд парк, Парламент, Біг Бен, Лондонський міст, центральну вулицю Лондона Стренд (The Strand), а також річковий і морський порт Лондона [162]. Окремо варто вирізнити фільми, зняті про промислові райони Лондона, зокрема про Іст Енд, у яких задокументовано Лондон як місто різких соціальних контрастів [149]. Важливо, що на перший план цих стрічок режисери виводять людей, звичайних лондонців, намагаються відтворити їх в русі та показати вирази їхнього обличчя. Тодішня мода, види транспорту, реклама, назви закладів, спортивні змагання – усе це в сукупності дає уявлення про лондонське життя, побут, стиль життя англійської столиці, а отже становить значну складову частину Лондонського тексту.

Можна також стверджувати, що впродовж перших десятиліть ХХ століття було закладено жанрову систему сучасного британського кінематографа: це кінохроніки і документальне кіно, художні фільми з такими різновидами, як пригодницьке і комічне кіно, мелодрама, соціальна драма, детектив, фільм катастроф тощо. Місцем дії цих різножанрових художніх фільмів на сучасні і класичні сюжети був Лондон. Британська столиця початку минулого століття й досі притягує увагу режисерів: у фільмі 2012 року «Лондон – це сучасний Вавилон» («London – the Modern Babylon») використано архівні плівки початку ХХ століття, відтворено голоси лондонців, створено багатоликий, мультикультурний, неоднозначний образ Лондона. Англійський політик і письменник ХІХ століття Бенджамін Дізраелі надзвичайно точно висловив суть цього міста, коли в романі «Танкред» (1847) назвав Лондон сучасним

Вавилоном. Тому можна визнати, що в інтермедійному просторі початку ХХ століття помітним є наближення кіномистецтва до проблематики та жанрової системи літератури: актуальні теми англійської історії і повсякденного життя Лондона цікавлять режисерів, так само як і літераторів.

Не менш вагомим аспектом інтермедійності виступає взаємовплив кінематографа і художньої літератури. З одного боку, поява кіно великою мірою завдячує художній літературі, оскільки сценарії кінофільмів часто ґрунтуються на сюжетах й образній системі літературних творів і є їхніми екранізаціями. З цього погляду, словесно оформлений образ Лондона зі сторінок англійських романів, наприклад Ч. Діккенса, в результаті складних трансформацій (найбільш значущими з них є візуальний ряд і звукове оформлення) перетворюється на досить поширений кінообраз. З іншого боку, кінематограф впливає на появу у творах художньої літератури нових композиційних і наративних технік, серед них – чергування та паралелізм планів зображення, техніка «кіноока», зміна ритмічності зображення, посилення документального начала. «Задокументувати» Лондон, навіть не «записати», а на папері відтворити його візуально – «not «writing about a town», але «throw a personal image of the place on to the paper» [133, р. xii] – таку мету декларує в передмові до книги «Душа Лондона» Ф. М. Форд. В. Вулф виступає майстром поєднання планів зображення, поєднуючи внутрішній і зовнішній плани. Так, зовнішня дія роману «Місіс Деловей» відбувається на вулицях Лондона, але письменниця максимально скорочує це зовнішнє зображення, і місто стає об'єктом рефлексії численних персонажів, які спостерігають ті самі вуличні сцени чи слухають звуки Біг Бену. У такий спосіб письменниця суб'єктивізує романну оповідь і змінює лінійність традиційної романної форми на паралелізм планів зовнішнього і внутрішнього зображення. Узагальнюючи, важливо зазначити, що кінематографічний спосіб фіксації лондонського простору, який був покликаний відтворити «живий» образ міста, знайшов настільки багатоаспектне

втілення в англійському романі початку ХХ століття, що потребує окремого наукового дослідження.

Отже, креативність британської столиці, породжена унікальною сумішшю минулого і майбутнього, стає джерелом тогочасної художньої творчості, дизайну, архітектури, фотографії, кінематографа, оприявнює взаємозалежність розвитку міста і мистецтва. Вербальний образ Лондона в англійській літературі доповнюється візуальними образами в інших видах мистецтва. Своєю чергою, інтенсивний розвиток системи інтермедійних відношень дозволяє говорити про транспортування візуальних елементів у літературний текст й оновлення художніх засобів літератури, яке досягається взаємодією різних мов мистецтва. Відтак Лондонський текст англійської літератури отримує різноманітні модифікації завдяки введенню в нього образних структур і збільшенню каналів художньої комунікації, що дозволяє назвати інтермедійність однією з його основних ознак на початку ХХ століття.

1.3 Лондон як текст: теоретичні засади і методологічні стратегії

Виокремлення Лондонського тексту англійської літератури потребує пильної уваги до теоретичного обґрунтування понять «текст» та «міський текст», а також окреслення головних векторів вивчення Лондонського тексту та рівня його дослідженості з метою виявлення його характерних ознак.

1.3.1 Теоретичні аспекти дослідження Лондонського тексту англійської літератури. З'ясування специфіки міського тексту англійської літератури передбачає звернення до теорії тексту, врахування різних підходів до тлумачення поняття «текст», а також докладний аналіз окремих фрагментів, з яких складається Лондонський текст.

Відмова від традиційного розуміння терміна «текст», як цілісного, інтенційно витвореного окремим автором твору, накреслила принципово нові підходи в розумінні і тлумаченні художньої літератури. Ідеї Ж. Дерріда, Р. Барта, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, В. Топорова, В. Подороги та інших щодо розуміння тексту і текстуальності стали класикою сучасного літературознавства.

У широкому діапазоні проблематики тексту центральна теза щодо тлумачення цього поняття належить Ж. Дерріда. Розглядаючи співвідношення тексту і позатекстової реальності, філософ стверджує, що останню можна помислити тільки крізь текст: «У нас немає іншого доступу до цієї реальності, крім тексту. Це «реальне» життя завжди виявляється для нас лише письмом, тобто сукупністю артикуляцій між замінами, підмінами, заповненнями та компенсаціями. Чистого означуваного немає, але існує ціла низка маневрів, за допомогою яких означник видає себе за означуване» [33, с. 44]. Висловлена в праці «Про граматику» (1967) теза вченого «поза текстом нічого не існує» стала центруючою в розумінні поняття «текст» і на десятиліття вперед визначила теоретичні та методологічні підходи до його літературознавчої інтерпретації.

Проблема тексту, яка виникла на перетині лінгвістики, літературознавства та семіотики, активно обговорювалася в гуманітарних науках упродовж другої половини ХХ століття. У літературознавстві теорію тексту започаткували і розробили представники структуралізму Р. Барт, Ю. Лотман, У. Еко.

У книзі «Структура художнього тексту» російський дослідник Ю. Лотман визнає, що поняття «текст» є складним для визначення. Перше, що вчений робить, це проводить різницю між поняттями «текст» і «твір». Однак обидва поняття він накладає на один об'єкт, тобто художній твір можна розглядати і як текст. «Художній твір, – на його думку, – є певною моделлю світу, деяким повідомленням мовою мистецтва <...> Для читача, який прагне дешифрувати

його за допомогою довільних, суб'єктивно підібраних кодів, значення різко спотвориться, але для людини, яка хотіла б мати справу з текстом, вирваним з усієї сукупності позатекстових зв'язків, твір взагалі не міг би бути носієм якихось значень» [60, с. 59].

Текст, за Ю. Лотманом, має такі атрибути, як вираженість, відмежованість, структурність. Стверджуючи, що на синтагматичному рівні текст є багаторівневою системою і структурним цілим, дослідник пояснює, як створюється текст-інваріант (завдяки стійким зв'язкам усередині рівнів і між рівнями) і як функціонування тексту в соціальному середовищі породжує тенденцію до поділу тексту на варіанти [60, с. 59–66].

Статус тексту як одного з центральних філософських концептів найбільш послідовно і розгорнуто утверджується в постструктуралізмі (найчастіше саме із цим теоретико-методологічним напрямом пов'язують вживання терміна «текст»). Після того, як постструктуралістська теорія змінила визначення та межі письма, діапазон застосованості поняття «текст» розширився: він не лише охоплює більшість форм дискурсу, а й описує галузі, які традиційно вважалися «позатекстуальними». «Текст, – пише В. Подорога, – поглинає реальність світу <...> Для Тексту не існує Внутрішнього (позиції автора, домінуючої мови або стилю) <...> він утворюється постійним додаванням Зовнішнього...» [73, с. 216]. Філософ узагальнює такі методологічно важливі для аналізу літературного міського тексту риси тексту, як відкритість, акомунікативність, нейтральність та озовнішненість. Важливо, що В. Подорога розвиває траєкторію міркувань Ю. Лотмана, він також розглядає опозицію твору і тексту як не абсолютну: з його погляду, твір виступає більше як форма організації тексту, коли твір є представленим, об'єктивованим текстом.

Поняття тексту було застосоване для того, щоб поставити під сумнів усталені поняття цілісності «твору», враховуючи й ту ідею, що він інтенційно витворений автором, який вклав у нього певний конкретний сенс. Так,

походження тексту від грецького слова, яке означає «тканину» (tekto), набуло радше метафоричної та описової, аніж пояснювальної цінності (Р. Барт, Ж. Дерріда). Осмислений у своєму вузькому значенні як щось написане, текст завжди конституюється як інтертекстуальна тканина, продукт мови, яка вже застосовувалася в інших текстах і контекстах (М. Бахтін, Ю. Крістева). Ширші «культурні» або «суспільні» системи, що їх називає текст, так само витворюють міжтекстуальні «мережі», нитки походження яких не можуть бути розплетані.

В есеї «Від Твору до Тексту» Ролан Барт, автор популярних книг «Міфології» (Mythologies, 1957), «Система моди» (Systeme de la mode, 1967), «С/З» (S/Z, 1970), «Задоволення від тексту» (Le Plaisir du texte, 1973), «Ролан Барт про Ролана Барта» (Roland Barthes par Roland Barthes, 1975), «Імперія знаків» (L'Empire des signes, 1970), ставив за мету дати системне визначення понять «текст» та «текстуальність», які він розумів як результат зміщення або перевертання попередніх категорій інтерпретації, враховуючи авторський намір, біографію, жанр та літературну історію.

Опрацювання проблем текстуальності пов'язане з постструктуралістським періодом у творчості Р. Барта. Впродовж попередніх етапів – доструктуралістського і структуралістського – дослідник зосереджував увагу на питанні, як саме ідеологія та система вартостей закодовані в мові, як мова творить та відтворює структуру світу, що оточує людину. На думку Р. Барта, мова ніколи не є вільною від ідеології, і ця теза пізніше привела його до ідеї про «смерть автора», тобто до твердження, що автор не має упривілейованої ролі в надаванні значення власним творам. У структуралістський період Р. Барт співпрацював з такими відомими науковцями, як К. Леві-Стросс, М. Фуко, представниками «Тель Кель» Ф. Соллерсом та Ю. Крістевою, написав «Основи семіології» (1968) і «Задоволення від тексту». Цей етап позначений особливим зацікавленням Р. Барта різними «знаковими системами», зокрема модою, а також теорією нарації. Саме в структуралістський період учений намагався

створити семіотичну проєкцію антропології, культурології, соціології та літературознавства.

На постструктуралістський період припало особливе зацікавлення текстом як новим об'єктом літературно-критичного дослідження і письмом як сплетінням різних кодів у тексті, тобто в цей період відбувся перехід Р. Барта від «твору» до «тексту», від герменевтичних інтерпретацій до читання-письма. На Бартовому розумінні «тексту» позначився вплив концепцій Ж. Дерріда та Ю. Крістевої. Текст, текстура, тканина сплітаються з інтертекстів-контекстів різних мов. Якщо метафорою твору є організм, то метафорою Тексту є плетиво. І як плетиво, Текст не має «батька», а оскільки Текст як «гра» віддається читачеві, то найвище, що може зробити автор – «увійти» в Текст. Отже, автор – це «той, хто вписує», виконує чистий акт вписування в тканину Тексту. Так, в есеї «Від Твору до Тексту» Р. Барт сформулював основні позиції, на перетині яких розташовується Текст. Серед них для дослідження Лондонського тексту англійської літератури найбільше значення мають такі твердження:

- текст не варто розглядати як кількісну категорію. Марна будь-яка спроба реально розмежувати твір і текст. Твір є матеріальним фрагментом, що займає певну частину книжкового простору (наприклад, у книгозбірні), а текст є полем методологічних змагань. Твір може вміститися на долоні, текст знаходить притулок у мові, існує тільки в дискурсі (він є текстом настільки, наскільки він це усвідомлює). Текст – це не вияв розпаду твору, а навпаки, твір – то шлейф уявлюваного, що тягнеться за текстом;

- текст не обмежується поняттєвою площиною «благоннадійної» літератури, не підлягає включенню до жанрової ієрархії, навіть до пересічної класифікації. Визначальною для нього є здатність ламати узвичаєні канони. Текст робить проблематичною будь-яку класифікацію. Отже, він не може бути класифікований за жанром, а радше постає на межі класифікації;

- текстові властива багатозначність. Це означає, що він має не просто кілька значень, а що в ньому здійснюється властива йому множинність смислів;
- аксіомою є зумовленість твору дійсністю (расою, пізніше історією), чергування творів один за одним, те, що кожний з них має свого автора. Автора вважають батьком і господарем свого твору, тож літературознавство вчить нас поважати автограф і відкрито засвідчені наміри автора, а суспільство юридично визнає зв'язок автора зі своїм твором. Стосовно ж тексту, то в ньому відсутній запис про автора. Метафори тексту і твору тут розходяться ще більше. Твір відсилає до образу такого організму, який природно розростається, розвивається. Метафора тексту – плетиво. Образ автора може з'являтися в тексті, але лише як гість. Автор роману зафіксований як один із персонажів, це фігура, що виткана на килимі посеред інших, він має свою роль у грі, він, так би мовити, «автор на папері»;
- текст є відкритий для нескінченності гри. Адже, одна річ – це читання в розумінні споживання, а зовсім інша – гра із самим текстом. Слово «гра» тут варто розуміти в усій його багатозначності. Гра – це сам текст, і читач також грає, причому подвійно: він грає в текст (як у гру), потім він ще й грає з текстом [9].

Як результат, будь-який текст – це тісне сплетіння культурних кодів, про які автор навіть не здогадується і які його текст вбирає цілком підсвідомо. За Р. Бартом, «культурний код – це перспектива множинності цитувань, міраж, зітканий із множинних структур, і одиниці, утворені цим кодом, – це ніщо інше, як відголоски чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережите; код – це слід цього «вже». Відсилаючи до вже написаного, іншими словами, до Книги (до книги культури, життя, життя як культури), він перетворює текст у каталог цієї Книги» [11, с. 28].

Теоретичні положення Р. Барта, а також інших дослідників про поняття «текст» визначають критерії підходу до виділення й аналізу різноманітних текстів світової літератури. Одним з найпоширеніших об'єктів текстового аналізу є міський текст.

Серед дослідників міського тексту в художній літературі вирізняються праці російського вченого, представника структуралістського напрямку Віктора Топорова. Йому належить ідея виділення Петербурзького тексту російської літератури, яку він розвинув, глибоко проаналізувавши його генезу, структуру, творців. На думку вченого, унікальність Петербурга підтверджується тим, що йому відповідає особливий «Петербурзький» текст, який є своєрідним «синтетичним надтекстом»: «Тільки через цей текст Петербург здійснює прорив до сфери символічного і провіденційного» [86, с. 275].

Вивчення Петербурзького тексту російської літератури В. Топорова дає методологічний орієнтир для вивчення інших міських текстів літератури. На наш погляд, правомірно виділити такі положення:

- кожне місто має власну «мову». Воно промовляє «своїми вулицями, площами, водами, островами, садами, будівлями, пам'ятниками, людьми, історією, ідеями і може бути зрозуміле як своєрідний гетерогенний текст, якому приписується деякий загальний зміст і на підставі якого може бути реконструйована певна система знаків, реалізована в тексті» [86, с. 22];

- визначні міста мають свої міфи, які дають підстави для виділення особливої міфологеми міста. Дослідження міських міфів допомагають дослідити й те, як відбувалась міфологізація міських даностей;

- у вивченні міського тексту потрібно враховувати образи міста в образотворчому мистецтві, особливо в періоди актуалізації міської теми в розвитку культури, як-от на початку ХХ століття;

- крос-жанровість, крос-темпоральність, крос-персональність не повинні заступити єдності тексту, його семантичної зв'язності: «Текст

наділений єдністю та зв'язністю (дійсно, в усіх текстах, що складають Петербурзький текст, виділяється ядро, яке є певною сукупністю варіантів з єдиним джерелом), хоча він писався (і, можливо, буде писатися) багатьма авторами, тому що він виник десь на півдорозі між об'єктом і всіма цими авторами, у просторі, для якого характерні деякі загальні принципи відбору та синтезування матеріалів, а також завдань і цілей, пов'язаних з текстом» [86, с. 26];

- міський текст є текстом не лише письменників, що походять чи живуть у цьому місті. Він є голосом письменників усієї країни. «Петербургський текст найменше був голосом петербурзьких письменників про своє місто. Вустами Петербурзького тексту говорила Росія, і, насамперед, Москва. Потрясіння від їхньої зустрічі з Петербургом яскраво відображено в Петербурзькому тексті, в якому важко знайти сліди заспокоєності та примирення» [86, с. 25].

Узагальнюючи положення дослідників тексту, насамперед Р. Барта і В. Топорова, міським текстом художньої літератури будемо вважати сукупність образів, мотивів, сюжетів з міського буття, які втілені в індивідуальній творчості та авторських моделях, що витворюють просторово-часовий образ міста, роблять його мислимим як матеріальний об'єкт в уяві довільного реципієнта, виводять його на міфопоетичний рівень.

Міському тексту властиві:

- відкритість і незавершеність (нон-фінальність);
- рухливість та множинність. Твори, у яких з'являється міський текст, неоднорідні, наприклад, у жанровому відношенні. Взагалі, до нього варто відносити фрагменти творів;
- становлення міста як символу культури. За Р. Бартом, саме текст має символічну природу;
- переосмислення категорій автора і читача.

Великий масив творів англійської літератури, у яких фігурує місто Лондон – як мотив, образ, тема – дає підстави виділити в літературі Великої Британії Лондонський текст англійської літератури. Лондон як один з провідних символів англійської культури виступає точкою перетину багатьох культурних кодів не лише англійської нації, а й людського життя. У Лондонський текст вписані всі події англійської історії, властиві британцям особливості національного характеру, стиль життя, моральні принципи. Він об'єднує всі часи – минуле, теперішнє і майбутнє. Лондонський текст можна визначити як текст-інваріант, надтекст, що складається з індивідуальних текстів окремих авторів, які, своєю чергою, є текстами-кодами певної епохи в історії культури і цивілізації. Лондонський текст, як й інші міські тексти, є відкритим до різнобічних художніх експериментів.

1.3.2 Методологія дослідження: «місто», «текст», «Лондонський текст» у культурології та літературознавстві. Концепт «місто» є актуальним об'єктом наукових досліджень упродовж ХХ – початку ХХІ століття. Процеси економічної, політичної, соціальної, культурної модернізації, які мали місце на початку ХХ століття й охопили всі сфери життя людини, а також спосіб життя і стан свідомості, надали великому місту нову якість – розвиток світової цивілізації неможливо повноцінно оцінити без урахування такого феномену, як «міська цивілізація». Особливе значення відіграють міста, які можна вважати інноваційними центрами науки, технологій, культури.

Відповідно, місто як складна й динамічна система потребує міждисциплінарних підходів, оскільки поєднує природні та соціокультурні характеристики. Літературознавство останнього століття, вивчаючи образи міст у світовій літературі, зокрема в національних літературах і творчості окремих

письменників, синтезує досвід низки гуманітарних дисциплін, насамперед культурології, філософії, психології, соціології міста.

Важливим є погляд на природу міста німецького соціолога і культуролога Макса Вебера. Видатний учений у праці «Місто» (1921) називає місто втіленням не лише економічної, а й політичної суті соціальної організації. Місто в його дослідженні подане як частина масштабного історичного процесу, і суспільство створює інститути, які допомагають йому домінувати політично й економічно. Місто, узагальнює М. Вебер, відіграє важливу роль у становленні національних держав, а також є емблемою загальноісторичних процесів територіального домінування, оскільки виникає на перехресті складних процесів соціально-економічного і військово-політичного характеру [26, с. 310–329].

На думку французького історика та соціолога Фернана Броделя, західні міста і капіталізм по суті тотожні, і величезна роль міст як генераторів та утилізаторів економічного підйому є безсумнівною. Методологічно важливою є думка Ф. Броделя про те, що окремо взяте місто не можна вивчати поза зв'язком із широкою історичною перспективою. «Кожне місто – це, в певному сенсі, цілісне суспільство зі своїм внутрішнім ритмом, кризами, раптовими змінами та з постійною потребою у плануванні, – пише він, – <...> розвиток міста не можна вивчати в ізоляції від історичного розвитку всього цього складного комплексу, який часто своїм корінням сягає в далеке минуле» [25, с. 141]. У літературознавчих дослідженнях міста саме такий історико-контекстуальний підхід виявляє свою продуктивність у вивченні літератури на всіх етапах її розвитку.

Серед сучасних культурологічно-соціологічних досліджень міста найбільшу вагу мають такі праці, в яких місто розглянуто не як закритий, «контейнерний» простір, а як відкритий топос. Російська дослідниця-урбаніст Олена Трубіна в книжці «Місто в теорії» віддає перевагу опрацюванню міського простору на основі саме відкритого мислення: це – розуміння міста як

сукупності мереж, що перетинаються; пошук у ньому специфічних з'єднань людських, природних і технічних «агентів»; переосмислення діалектики близького і далекого, передусім з погляду різноманітних транснаціональних зв'язків, віртуальних мереж, корпоративних мереж і ланцюгів постачання товарів. Важливо, що це також інтерес до «невидимої» інфраструктури міського життя – від матеріального устаткування повсякденного життя, наприклад, водопроводу, до «привидів» минулого, які беруть участь у теперішньому за допомогою спогадів, страхів, ритуалів, травматичних переживань [87, с. 18–19]. Тобто можна стверджувати, що сучасні вчені в урбаністичних дослідженнях враховують суб'єктивні складники формування міського простору як обов'язкові.

Особливу вагу для літературознавчого дослідження Лондонського тексту перших десятиліть ХХ століття мають праці, в яких подано філософсько-культурологічний аналіз міста. Це, зокрема, роботи Г. Зіммеля, О. Шпенглера, Ж. Бодріяра, у яких викладено критику міської цивілізації через її негативний вплив на розвиток культури. Як пише, наприклад, Ж. Бодріяр у статті «Місто і ненависть», «наша культура перетворилася на виробництво відходів» [23].

Історію створення філософських текстів ХХ століття, присвячених душі міста, варто почати з О. Шпенглера, який у другому томі праці «Занепад Європи» відповідно до обраної методології пошуку душі культури присвятив особливий розділ «душі міста». О. Шпенглер стверджував, що він проник у душу та фізіогноміку міста і витлумачив специфічно китайський, індійський, аполлонівський та фаустівський образи міста, пов'язуючи з ними все, що створили культура, релігія, наука і мистецтво цих народів [99]. На нашу думку, Лондон також має увиразнені специфічні риси, унаочнені в багатьох творах, що складають Лондонський текст англійської літератури.

Загалом філософський аналіз міста прагне описати обличчя міста, охопити його повсякденність, так звану фізіологію міста, але його

першочерговою метою є «душа» міста, розуміння глибинних культурних смислів та цінностей, з яких складається історична доля міста. Ось цим філософський підхід відрізняється від комплексу наук, сумарно названих урбаністикою, які досліджують окремі аспекти зовнішнього життя міського організму, зокрема архітектуру і містобудування. Узагальнювальний філософський підхід ураховує культурно-антропологічний, феноменологічний, архетипний, семіотичний ракурси аналізу міста. Усі ці підходи так чи інакше містять естетичний аспект, з чого випливає, що естетичний погляд інтегрує наукові елементи, узагальнює та підсумовує різнобічні погляди на місто, його роль в історії цивілізації, на її минуле і теперішнє. Цілісне бачення міста як естетичного феномену на сьогодні не можна обмежувати тільки візуально-пластичною панорамою міського пейзажу. Естетика міста стає однією з нагальних дослідницьких проблем у вивченні художньої літератури.

Як висновок з вищесказаного, методологічно важливим для нашого дослідження є культурологічний підхід до аналізу урбаністичного дискурсу художньої літератури, з урахуванням філософсько-естетичних концептуалізацій міста. Ґрунтовні культурологічні дослідження таких учених, як К. Лінч, К. Дей, Р. Вільямс та інші, розробляють соціологічні, культурологічні, філософські концепції міської цивілізації, чим створюють необхідний контекст для вивчення міського тексту літератури. У них виявлено відношення безлічі позатекстових елементів та структур, які, своєю чергою, перетворюються на множину компонентів художнього цілого. Наприклад, продуктивною є розвідка американського дослідника про природу міського простору Кевіна Лінча «Образ міста» (1982) [54]. Дослідник виокремив такі структурні елементи образу міста, як шляхи, межі, райони, вузли та орієнтири. Виділені ним маршрути-траєкторії, якими переміщається людина, все, що вона бачить уздовж свого шляху – великі ділянки міста з єдиним характером, перетин шляхів і стратегічно «жваві» місця (лондонське метро), а також ключові точки

співвіднесення всередині міста – сприятимуть аналізу англійських творів, передусім, написаних у жанрі роману, оскільки літературні персонажі (наприклад, Клариса в романі «Місіс Деловей» В. Вулф або Сомс Форсайт в романі «Власник» Дж. Голсворсі), перебуваючи на вулицях Лондона, часто рухаються такими маршрутами, які є якраз чи не найважливішою характеристикою їхніх характерів та історій. Так само будинки, в яких вони живуть або зустрічаються.

Особливу методологічну вагу для нашого дослідження мають концепції, які пов'язують значний стрибок у розвитку міста та міської культури з добою Модерн і модернізмом. Цей взаємозв'язок обґрунтовують Л. Мамфорд та Р. Вільямс.

Зокрема, Л. Мамфорд наголошує, що місто є «географічним плетивом, економічною організацією, інституційним процесом, театром соціальної діяльності та естетичним символом колективної єдності» [160]. Використовуючи шекспірівську метафору театру, американський учений вирізняє соціокультурну складову міста як ключову і наголошує на її естетичній компоненті: «...місто заохочує мистецтво і є мистецтвом; місто створює театр і є театром» [160]. Основне переконання Л. Мамфорда полягає в тому, що мегаполіс виступає найкращим хранителем культурної пам'яті людства. Відзначимо, що поняття «мегаполіс» збігається в його концептуалізаціях з поняттям сучасності. Оскільки велике місто здатне акумулювати і передавати естетичний дух епохи, отже, поняття «мегаполіс» і «модернізм» знаходяться в одній площині і взаємовпливають на зміст один одного.

З погляду дослідження модерністської літератури, яка розвиває, так би мовити, «нематеріальний» погляд на місто, актуальною є ідея архітектора Крістофера Дея, який ввів термін «дух місця». Він говорить про те, що цей дух народжується ще до того, як у новозбудованому архітектурному просторі з'являється мешканець. К. Дей вважає, що «наше оточення є частиною нашої

біографії. Воно є елементом потоку подій і ситуацій, в яких ми стаємо тим, ким ми є» [34]. Тобто ми формуємо наше оточення, а воно формує нас.

Саме такий ракурс бачення міста знаходимо в літературі перших десятиліть ХХ століття: коли міська структура залучається в людське сприйняття, життя всередині неї мимоволі реконструюється уявою. Якщо немає підстав для реконструкції, то структура наповнюється фантазійним уявленням про життя в ній (наприклад, у фантастичних романах Г. Велса).

Лондону кінця ХІХ – першої половини ХХ століття присвячено безліч книг, у яких представлено широкий огляд життя столиці Великої Британії в усіх аспектах, з яких найбільшу цінність мають публікації про лондонські звичаї, повсякденність, про розвиток мистецтва, зокрема зв'язок літератури і живопису, лондонських виставок та салонів, тобто особливої лондонської атмосфери, в якій витворювалось модерне мистецтво ХХ століття (див. Додаток Б).

Однією з найвпливовіших культурологічних праць про місто як феномен, відтворений на прикладі Лондона, можна вважати книжку британського теоретика культури та літератури Реймонда Вільямса «Село і місто» («The Country and City», 1973) [198]. В ній один із засновників «Cultural Studies» у Великій Британії аналізує образи села і міста в англійській літературі, починаючи з ХVІ століття. Вчений простежує, як ці образи стають центральними символами в концептуалізації соціальних та економічних змін, пов'язаних з розвитком капіталізму в Англії. Місто, на його думку, зображене в англійських романах як символ капіталістичного виробництва та експлуатації. Місто, пише він, стало центром сучасності, квінтесенцією самотності і втрати романтизму, і в романах Т. Гарді та Ч. Діккенса відчутним є почуття втрати, самотності та ізольованості душі.

За Р. Вільямсом, суттєвим є те, що «опозиція села і міста виступає однією з основних форм, в яких ми усвідомлюємо, що міста є центральною частиною нашого досвіду і кризи нашого суспільства» [198, р. 289]. Вчений наголошує на

тому, що «потрібно простежити, історично і критично, різні форми ідей», і це утворює історичну перспективу його дослідження, а також унеможлиблює спрощений погляд на місто як притулок зла порівняно з миром та гармонією сільської місцевості [198, р. 290]. Для нашого дослідження вважаємо продуктивною думку Р. Вільямса, що не потрібно протиставляти місто і селище, а навпаки, бачити нерозривний зв'язок між ними, адже, як вказує вчений, саме такий зв'язок завжди був проблематичним, особливо в межах однієї літературної традиції. Тому відтворити цю нерозривність, знайти його глибокі смисли, передусім, аби підкреслити «значення досвіду і модуси його змін – в селищах та містах, яких живемо» [198, р. 306], є важливим завданням для письменників і дослідників.

Одна з основних методологічних проблем у цій роботі пов'язана з виділенням Лондонського тексту англійської літератури. Головним поняттям у цьому аспекті виступає категорія «текст», методологічну основу якої становлять дослідження Ю. Лотмана [57–60], М. Бахтіна [12–15], В. Топорова [85–86].

Особливо важливе значення в дослідженні текстів літератури належить Р. Барту, який пропонує методологію текстуального аналізу художньої літератури. Вчений у своїх дослідженнях переходить від аналізу «твору» до «текстуального аналізу». Текстуальний аналіз – одна з методологічних стратегій постмодерністської текстології, яка покликана представити текст як процес нон-фінального смислогенезу. Текстуальний аналіз був визначений Р. Бартом у першій половині 1970-х у контексті аналітики художніх текстів («S/Z», «Текстуальний аналіз однієї новели Едгара По» та ін.). Базисною ідеєю текстуального аналізу виступає ідея поєднання постструктуралістської настанови до аналітики наявної структури тексту, з одного боку, і постмодерністського бачення тексту як принципово аструктурного ризоморфного середовища смислогенезу, з іншого боку. Відповідно до позиції Р. Барта, «примирення цих двох постулатів виявляється необхідним, тому що

людська мова, яку ми усе глибше пізнаємо, є одночасно і нескінченною, і структурно організованою» [10].

Текстуальний аналіз принципово відмінний від традиційного (так званого «пояснювального») аналізу тексту, результати якого об'єктивувалися в семантичному просторі, окресленому класичним розумінням детермінізму: так, текстуальний аналіз «не прагне з'ясувати, чим детермінований даний текст, узятий у цілому як наслідок визначеної причини; ціль полягає скоріше у тому, щоб побачити, як текст вибухає і розсіюється в міжтекстовому просторі». Згідно з Р. Бартом, текстуальний аналіз не ставить собі за мету опис структури твору; завдання полягає не в тому, щоб зареєструвати деяку стійку структуру, а скоріше в тому, щоб зробити рухливу структурацію тексту (структурацію, яка змінюється від читача до читача впродовж історії), проникнути у смисловий обсяг твору, у процесі його «означування». Текстуальний аналіз, отже, дає змогу дослідити динаміку тексту.

Мета текстуального аналізу – не пошуки єдиного значення, і навіть не пошуки одного з можливих значень тексту, а спроба збагнути, уявити собі, зжитися з множинністю тексту, з відкритістю процесу «означування». У зв'язку із цим, стратегія текстового аналізу вирізняється принциповою відмовою від можливості виявлення «єдиного» (іманентного, коректного) значення тексту. Отож, сутність текстового аналізу може бути зафіксована так: «ми не прагнемо реконструювати структуру тексту, а хочемо простежити за його структурою» [10].

Необхідною передумовою здійснення текстуального аналізу є адаптація дослідником таких аксіоматичних припущень постмодерністської текстології, як: 1) семантична відкритість тексту: «основу тексту складає не його закрита структура, яка піддається вичерпному вивченню, а його вихід в інші тексти, в інші коди, в інші знаки»; 2) інтертекстуальність: «текст існує лише завдяки міжтекстовим відносинам»; 3) принципова неповнота будь-якого прочитання

тексту (процесуальність текстового аналізу, за Р. Бартом, реалізується саме в контексті процедур читання, але «читання немовби в уповільненій зйомці»): «втрата змісту є, певною мірою, невід'ємною частиною читання: нам важливо показати вихідні точки смислоутворення, а не його остаточні результати».

Узагальнюючи, варто зазначити, що ідеї та концепції Р. Барта про природу тексту, процесуальність здобуття ним значень, про «смерть» автора та багато інших, слугуючи своєрідним критичним орієнтиром, принципово змінили параметри сучасної науки про літературу.

Текстуальний підхід дає змогу виходити за межі окремого твору, виділяти тексти на рівні більших художніх утворень, як-от національна література. Тобто Лондонський текст англійської літератури є надтекстом, основними параметрами його виділення виступають своєрідна міфопоетика, символіка та історична перспектива. Лондонський текст утворюють усі твори, в яких візуалізований Лондон, але варто відзначити, що не формальні ознаки чи кількість інформації про Лондон є основним параметром, а залученість письменників до відтворення основної ідеї Лондона як міста, пов'язаного з історією країни, Європи та світу, як столиці однієї з найвпливовіших держав світу в усі часи, як центру культури, науки й мистецтва.

Історичний аналіз та огляд традиції англійської літератури підтвердили, що до представлення топосу Лондона долучались письменники, які працювали в різних літературних жанрах – прозових, поетичних, драматичних. Одним із завдань дисертації є показати відкритість Лондонського літературного тексту крізь його жанрову різнобічність, тому особливо важливими є праці М. Бахтіна та Н. Копистянської.

Для вивчення Лондона та відтворення міського середовища в історії англійської літератури вагомими є розвідки зарубіжних та українських дослідників, присвячені творчості окремих письменників [24; 147; 148; 168; 41; 68; 5; 7; 62].

Образ Лондона як єдиного цілого, сформованого цілісною тканиною архітектури, дизайну, системою комунікації, а також наповненого життєдіяльністю та долями лондонців, знайшов вияв у творчості багатьох письменників усіх епох та жанрів, але особливо точно вивіреном та різнобічним він представлений в жанрі роману: у ХІХ столітті – це, передусім, твори Ч. Діккенса, а на початку ХХ століття – твори В. Вулф. Як слушно зауважує українська дослідниця І. Школа, «Лондон В. Вулф відкритий в історичному і психологічному часі» [94, с. 69]. Саме така відкритість Лондонського тексту в літературі модернізму робить його «моделлю англійського всесвіту», актуальність якого не зменшується в історичному часі.

Однією з найвагоміших розвідок про Лондон, написаних на початку ХХІ століття, можна вважати книгу Пітера Акройда «Лондон: біографія» («London: A Biography», 2001), яку сам письменник визначив як біографію міста. Цей постмодерний твір втілює в собі колективну свідомість міста, його культурний міф, традиції та історію. Письменник побачив британську столицю абсолютно відкритим простором, який не підкорюється жодним теоретичним побудовам, кожна з яких є лише наближенням до його усвідомлення: «Лондон передбачив побудови нинішніх теоретиків, які припустили, що лінійний час – це фікція, породжена людською уявою. В місті співіснує багато різних форм часу, і з мого боку було б нерозумно силувати їхній характер заради того, щоб створити традиційну оповідь» [1]. Відкритість Акройдового міста є зразком для дослідження модерного Лондона перших десятиліть ХХ століття. До слова, вона підтверджена наступною книгою про Лондон – «Лондон зісподу» (2012) [100].

Завершуючи, варто зазначити, що Лондонський міський текст є одним з найпотужніших текстів світової літератури, але не єдиним. Значні літературознавчі розвідки присвячені Паризькому, Віденському, Петербурзькому текстам світової літератури. У вітчизняному літературознавстві помітними є праці, присвячені українським містам. Львівський текст,

наприклад, дослідив відомий український культуролог та політолог Тарас Возняк [26а]. Тому порівняльний аналіз міських текстів міг би стати темою окремого дослідження.

Отже, застосування як методологічної основи дисертації історико-літературного та текстуального підходів, а також залучення літературно-критичних засад жанрології, наратології та інтермедійних студій дозволяє зрозуміти й розширити проблематику Лондонського тексту англійської літератури перших десятиліть ХХ століття, наголосити на актуальності та важливості вивчення Лондонського міського тексту, а також на поетологічному значенні урбаністичного простору в художній літературі.

Висновки до розділу 1

- Лондон, який мав звання столиці ХІХ століття, на початку ХХ століття зберігає значення одного з провідних міст світу. Тогочасні процеси модернізації трансформували всі сфери міського життя – від встановлення нового економічного порядку до організації нових форм культурного життя столиці. В перші десятиліття минулого століття Лондон поступово стає міжнародним центром сучасного мистецтва, і художнє життя міста, для якого характерний перехід до нових мистецьких форм та норм, виступає контекстом розвитку Лондонського тексту англійської літератури.

- Вербальний образ Лондона в англійській літературі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття доповнюється візуальними образами фотографії і кіно, видозмінюючи конфігурацію Лондонського тексту англійської літератури завдяки новітнім видам мистецтва. Своєрідність візуального відтворення Лондона полягає в динамізації міського простору, оскільки естетика «зупиненої миті» на фотографії або рух, зафіксований кінокамерою, не тільки відтворюють

картини «живого» Лондона, а й активізують інтермедійні властивості літературного твору.

- Сучасна урбаністична теорія можлива лише як міждисциплінарна теорія, в якій поєднано елементи культурології, антропології, географії, екології, політичної та економічної теорій, теорії модернізації, історії, мистецтвознавства і літературознавства тощо. Особливу вагу для методології дослідження Лондонського тексту мають філософського-культурологічні праці М. Вебера, О. Шпенглера, Г. Зіммеля. Доповнення базових літературознавчих методологій «close reading», історико-літературного та текстуального аналізу культурологічним підходом забезпечує продуктивність досліджень з літературної урбаністики.

- Актуальні для сучасного літературознавства теорії тексту, насамперед, Р. Барта, Ю. Лотмана, В. Топорова дають підстави окреслити параметри міського тексту літератури та його конкретних варіацій. Відтак Лондонський текст англійської літератури – це літературні твори, пам'ятки мистецтва та архітектури, філософські, соціальні і релігійні тексти, це літературні персонажі і визначні постаті, пов'язані з історією Лондона: відомі політичні діячі та їхні родичі, літературні критики, і, насамперед, геніальні письменники, обдаровані актори лондонських театрів, художники. Усі названі складники, за В. Топоровим, формують духовно-культурну сферу та є варіаціями спіритуалізації й гуманізації міста [86, с. 34].

РОЗДІЛ 2

ЛОНДОНСЬКИЙ ТЕКСТ 1900–1930-х РОКІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У період останніх десятиліть XIX – перших десятиліть XX століття становлення нового економічного порядку і науково-технічні досягнення докорінно змінили повсякденне, соціальне та культурне життя людини. Модерний метрополіс, хоч залишається сценою гострих соціальних контрастів, стає універсальним комунікативним простором, важливою складовою частиною людської ідентичності. В англійській літературі цих десятиліть значно розширюється міська тематика творів, у ній з'являються нові мотиви та конструкції, які поєднують художній простір Лондона та ідентичність персонажів. Тож у цьому розділі спробуємо показати, що ідея міста багатоаспектно реалізована в магістральних та другорядних літературних сюжетах, у провідних напрямках та жанрах англійської першої третини XX століття (беручи до уваги, що поняття «текст», «напрямок», «жанр» безпосередньо не пов'язані між собою). Важливі акценти зроблено, по-перше, на історичному аспекті Лондонського тексту англійської літератури (підрозділ 2.1), по-друге, на тих проблемно-тематичних комплексах, які здобуває концепт «Лондон» в англійській літературі перших десятиліть XX століття.

2.1 Лондонський текст англійської літератури: генеза та історія

Історія міста Лондона і генеза Лондонського тексту взаємопов'язані та рівночасно беруть початок в період, коли римські легіони імператора Клавдія 43 року н. е. вторглись на Британські острови і дали поселенню, заснованому до них кельтами, назву Лондініум. Уже 61 року римський історик Тацит писав про

нього як про торговий центр. А в період раннього Середньовіччя – 884 року – Альфред Великий зробив місто столицею своєї держави. В XI – на початку XII століття Лондон став столицею Англії і королівською резиденцією. Відтоді Лондон затверджувався як торговий та економічний центр, а на початку XVIII століття був визнаний найбільшим містом світу. У XIX столітті на розвиток міста впливав розвиток промисловості, торгівлі і транспорту: першу залізничну колію, так само як залізничну колію під землею, прокладено в Лондоні. На початку XX століття Лондон, хоча й поступово втрачав світові позиції, зберігав своє значення світового центру промисловості, технології, науки та культури.

Впродовж століть за британською столицею закріплюються епітети «столиця світу», «місто-чудо», «місто-сузір'я». Найголовніше, що Лондон є квінтесенцією життя людини, уособленням найкращих досягнень британської нації. Місто виступає хранителем вікових цінностей і формує своєрідний стиль життя. Як писав про Лондон Семюел Джонсон 1777 року, «якщо Ви втомились від Лондона, Ви втомились жити, тому що тут є все, що потрібно для життя» [81, с. 215].

Історично місто Лондон закладає багаті можливості для творення власного тексту, точніше надтексту. Лондонський текст відтворює, на загал, складність та глибину історії людини і нації, становлення культури і літератури. Він витворює, користуючись визначенням В. Топорова, «потужний поліфонічний резонансний простір» [86, с. 66], у якому поєднано минуле і теперішнє, географічно далеке і близьке, всі антиномії людського життя.

Одна з перших середньовічних рецепцій Лондона з'являється в VII столітті в праці «Церковна історія англійського народу» Беди Високоповажного. Вчений визначає Лондон як метрополіс – «a metropolis» (це слово він вживає для опису лише Лондона) і як «ринок багатьох народів» – «a mart of many nations coming by land and sea» [191, р. 130]. Наприкінці

XIV століття в поемі Дж. Чосера «Кентерберійські оповідання» дія розпочинається в таверні Табард у передмісті Лондона Саутворку. Тобто можна стверджувати, що в період Середньовіччя згадки в історичних текстах, епізоди та мотиви Лондона склали перший етап розвитку Лондонського тексту.

Як літературний об'єкт Лондон уперше з'явився в поемі шотландського поета Вільяма Данбара «На честь міста Лондона» приблизно в 1500-1501 роках: «London, thou art of townes *A per se*./ Sovereign of cities, seemliest in sight,/ Of high renoun, riches and royaltie;/ Of lordis, barons, and many a goodly knyght;/ Of most delectable lusty ladies bright;/ Of famous prelatis, in habitis clericall;/ Of merchauntis full of substaunce and of myght:/ London, thou art the flour of Cities all» [127]. Показовим є словосполучення, яким автор характеризує місто – «*A per se*», що означає «самостійно». Тобто Лондон є центральним образом і мотивом, і В. Данбар усвідомлює його як самостійний та самоцінний об'єкт літературного оспівування.

У подальшій літературі Лондонський текст перебуває в стані постійного розвитку, він актуалізується в межах практично всіх літературних епох і напрямів. Наприклад, в епоху Відродження в багатьох п'єсах Лондон матеріалізується за допомогою названих вулиць і конкретних будинків, дія часто відбувається в публічних місцях Лондона, а дійовими особами виступають лондонці. Дослідник ренесансної англійської літератури Брайан Гіббонс навіть виділяє такий різновид англійської комедії, як «міська комедія». Її інша назва – «Лондонська комедія». Він досліджує п'єси Бена Джонсона, Томаса Міддлтона, Джона Марстона і робить висновок, що драматурги відтворюють конкретні лондонські краєвиди, а сучасників-лондонців зображують цілком реалістично – «as typical London types» [137, p. 140].

Ця тенденція зберігається в період Реставрації в другій половині XVII століття і поглиблюється в добу Просвітництва. У багатьох творах Лондон виступає не тільки тлом дії, мотивний комплекс міста визначає сюжет, характер

персонажів, систему оповіді. Наприклад, Лондон є традиційним місцем дії комедії Реставрації. Прикладом слугує сатирична комедія Джона Гея «Опера жебрака», написана в стилі баладної опери (1727). Місцем дії в ній виступає Лондон, яке конкретизується як Ньюгейтська в'язниця. Своєю чергою, місце дії формує певне середовище – шахраїв, кримінальних злочинців, скупників краденого. Драматург, зображуючи лондонські низи, проводить думку, що аморальність є ознакою і найбідніших, і найзаможніших жителів англійської столиці.

Відомо, що на початку XVIII століття одним з провідних жанрів англійської літератури був жанр есею/нарису. Багато з творів цього жанру присвячені найрізноманітнішим аспектам лондонського життя. Вони кладуть початок формуванню, так би мовити, енциклопедії Лондона, його вулиць, площ, районів, закладів. Наприклад, розгорнуте есе Даніеля Дефо «Подорож крізь увесь острів Великої Британії» («A Tour Thro' The Whole Island of Great Britain, Divided into Circuits or Journies», 1724–1727) розпочинається й закінчується докладним відтворенням Лондона. Автор у передмові до першого тому пише про те, що не можна забувати про загальну залежність всієї країни від Лондона («not forgetting the general dependance of the whole country upon the city of London» [124]). А в передмові до третього, заключного тому Д. Дефо повідомляє про потребу докладного опису Лондона як міста, значення якого виходить за межі Британії: «Since our last volume, we have to add to the description of the parts in and about London, a large variety both of publick and private buildings; as a new East-India House building in the city, and a South-Sea Company-House finished, both lofty and magnificent. Mr. Guy's Hospital in Southwark, the noblest foundation of the age for one private charity, finished and filled at the foot of above an hundred thousand pounds gift, if common fame may be believed: The additions to Bethlehem Hospital, and several new steeples and churches; Sir Gregory Page's house, or rather palace, upon Black-Heath, erected and finished, one of the

most beautiful seats belonging to a private gentleman, that not England only, but that all Europe can produce» [124]. Візуалізуючи Лондон у його емпіричній конкретності, письменник виводить значення міста на рівень культури та цивілізації. Про це, наприклад, свідчить згадка в наведеній цитаті про лікарню в Саутворку, яка є «найблагоднішим фундаментом милосердя».

Окремого значення в розвитку Лондонського тексту англійської літератури набуває англійський просвітницький роман, який стає впродовж століття провідним літературним жанром. У ньому, зокрема, у творчості Д. Дефо (роман «Моль Флендерс», 1722, написаний на основі реального життя жінки-зłodійки, яку Д. Дефо зустрічав у Ньюгейті), Г. Філдінга («Джонатан Вайлд, Великий», 1743, написаний на основі біографії відомого лондонського злочинця, заключна частина роману «Історія Тома Джонса, знайди», 1749, останній роман «Амелія», 1751) та інших романістів-просвітників простір міста значно розширюється.

Лондон постає зі сторінок творів англійських просвітників не лише «столицею світу», вони висвітлюють «інший» Лондон як уособлення всіх найстрашніших пороків, властивих людській природі. Англійський дослідник Гамільтон Макаллістер називає Лондон у творчості Г. Філдінга втіленням похмурості та песимізму, найвищим проявом яких став роман «Амелія», де героям не залишається жодного шансу бути щасливими в межах Лондона, і вони знаходять його в провінції [150].

Відтак, починаючи з просвітницького роману і, на загал, літератури доби Просвітництва, Лондонський текст розвивається як антиномічний, він долає однозначність погляду на місто і висвітлює весь спектр поглядів – від його позитивного до негативного сприйняття. Користуючись напрацюваннями В. Топорова, йдеться про «антиномічну цілісність» міста [86, с. 15]. Зауважимо, що однією з головних антиномій, яка з'являється в Лондонському тексті у XVIII столітті, є антиномія міста і селища. Наприклад, Г. Філдінг протиставляє

сільське життя міському в романах «Том Джонс» і «Амелія». Представники англійської сентиментальної поезії розвивають цю традицію, вважаючи, що «Бог створив природу, а люди – міста» [39, с. 66].

Не можна оминати увагою літературу англійського романтизму, крізь яку надзвичайно інтенсивно та своєрідно просувався у своєму розвитку Лондонський текст англійської літератури. Особливе місце у творенні романтичного фрагмента Лондонського тексту належить «лондонським романтикам» – Чарльзу Лему, Вільяму Гезліту, Лі Ганту та Томасу де Квінсі. Названі митці плідно працювали в жанрі есею, і їм належить заслуга перетворення цього жанру на «прозову форму англійського романтизму» [37, с. 59].

Зокрема, у «Нарисах Елії» (1822) есеїст, критик, поет і драматург Ч. Лем відтворив риси величезного міста, панораму нескінченної строкатості та розмаїтості. У його Лондоні зливається минуле і майбутнє, високе і буденне. Все це сфокусоване в погляді на місто Елії, літературного героя Ч. Лема, який створив образ міфопоетизованого Лондона і наділив його значенням символу людського життя.

Як і будь-яке літературне місто, романтичний Лондон має власну «мову». Він промовляє до нас своїми вулицями, площами, водами, ставками, садами, будівлями, пам'ятниками, людьми, історією, ідеями. Його можна розуміти як своєрідний гетерогенний текст, якому приписується деякий загальний зміст, на основі якого можна реконструювати реалізовану в тексті систему знаків. Так, у «Нарисах», згадавши Банк, Ч. Лем відсилає читача в Сіті, діловий центр Лондона, в якому зосереджується ділове життя столиці. Сіті – малозаселений, але дуже жвавий район Лондона, адже це район торговельно-промислових, банківських, адвокатських контор та інших закладів. Саме звідси в усі сторони Англії вирушали поштові карети. Також тут була і стоянка найманих карет, які пропонували прогулянки по всьому місту. Шлях, який ніби вимірює Ч. Лем у

нарисі «Тихоокеанський торговий дім», приводить у північні райони Лондона. Митець неодноразово відсилає до Сіті у своїх «Нарисах», називаючи в одному чи іншому творі вулиці, розташовані в межах Сіті: Лотбері, Треднідл-стріт, а також Ломбард-стріт – вулиця, де любили селитися банкіри і лихварі.

Сіті розташований на лівому березі Темзи, проте набережна, яка його оточує, простягається від Темпля майже до самого Тауера, який знаходиться поза межами Сіті. Тауер, давня фортеця та королівський замок, був перетворений на державну в'язницю, яка була не тільки місцем ув'язнення, а й катувань та страт до 1820 року. Неподалік від Тауера знаходяться будівлі Темпля. Нарис «Старійшини іннер-Темпля» подає яскраву характеристику цього кварталу Лондона та канцелярій Темпля, де видавалися судові накази, підписувалися постанови суду, реєструвалися декларації та приводилися в рух усілякі знаряддя страждань жителів Лондона.

Щодо вулиць, кварталів чи визначних споруд Лондона, які знаходяться в Сіті, то в «Нарисах» згадуються Ченсері-лейн – квартал у центрі Лондону, де знаходиться Темпль, а також приміщення різних юридичних корпорацій, Кругла церква – церква, що знаходиться в районі Темпля, Кліфордз-інн – юридична установа, підпорядкована Іннер-Темплю тощо. Якщо перераховувати всі вулиці, площі, райони, парки, монументи, згадані у творі, то список буде довгим: вулиці Пелл Мелл (вулиця в західній частині Лондона), Стренд, Фенчерч-стріт (центральні вулиці Лондона), вулиця Кондвіт в Чіпсайді (район Лондона, де живе бідне робітниче населення), Севен-Дайелз і Хот-Лейн (район Лондона, де селились французькі біженці-протестанти), Вотлінг-стріт (вулиця, яка простягається недалеко від собору Св. Павла), райони Сохо (знаменитий книжковими магазинами), Голборн, Пекем, Ваппінг, Блумсбері (район в центрі Лондона, де жили багаті люди), Смітфілд (район Лондона, де знаходиться найбільший базар сільськогосподарських продуктів і худоби), Альзація (на злодійському жаргоні так називався Вайтфрайерз – район Лондона, де

переховувались злочинці) та інші відомі місця Лондона – Ковентгарденський базар (головний фруктовий базар Лондона), монумент на Фіш-стріт-хіл (поставлений в пам'ять великої Лондонської пожежі 1666 року, яка забрала багато людських життів), Вестмінстер-хол.

Вестмінстер-хол, архітектурний витвір Лондона, відігравав важливу роль в історії країни: тут влаштовували коронаційні бенкети, вершили правосуддя над державними злочинцями. Собор Вестмінстерського абатства впродовж багатьох століть був місцем коронації та усипальницею королів і визначних людей Англії. Відтворено також Нью-Рівер (канал, призначений для водозабезпечення Лондона), ставок Розамунди (місце зустрічей закоханих, який знаходиться в Сент-Джеймському парку), парк Малбері-Гарденз (парк в західній частині Лондона, тут у XVIII столітті побудували Букінгемський палац, який став резиденцією королівської сім'ї), Сент-Ендрю – собор в Лондоні тощо.

Усі ці назви, властиві тільки Лондону, творять специфічний «лондонський текст». Відтак, згідно з Р. Бартом, читача «Нарисів» можна уподібнити до мандрівника, який звільнився від будь-якої напруги, яку витворила уява, і внутрішньо нічим необтяжений, під час прогулянки він має сприйняття множинне, багатозначне, його враження різноманітні за походженням – відблиски, кольорові плями, рослини, спека, свіже повітря, крик птахів, голоси дітей із того боку яру, перехожі, їхні жести, одяг місцевих жителів – здалеку або зовсім поряд. Усі ці випадкові деталі наполовину впізнавані, вони відсилають до знайомих кодів, хоча їхнє поєднання унікальне і робить прогулянку оригінальною, наповнює деталями, які не можуть повторитися, нові – будуть іншими. Важливо, що вони є специфічно лондонськими: погодні явища («холодні зимові ночі», «довгий зимовий вечір», «легкий подув вітру», «літня спека» [61]). Спостерігається тенденція до обігрування деяких тонкощів, знання яких стає іноді своєрідним паролем входження у Лондонський текст: наприклад,

лондонські тумани. Як був переконаний О. Вайлд, лондонці помітили лондонські тумани після полотен Вільяма Тернера.

Важливе значення для Лондонського тексту має субстрат духовно-культурної сфери – міфи, перекази, пророцтва. Так, у «Нарисах Елії» згадується ім'я Річарда Віттінгтона – мера Лондона. З його іменем пов'язана низка легенд: бідний хлопчик Річард, майбутній мер Лондона, розбагатів, вигідно продавши свій єдиний скарб – kota. Цю тварину купили матроси, які відправлялись в країну, в якій не знали, що таке коти, і тому надзвичайно страждали від нападів мишей.

У наступний період розвитку англійської літератури, пов'язаний з класичним реалізмом, було створено складний та багатогранний образ Лондона. Представники цього напрямку послідовно розкривали зв'язок між внутрішнім світом особистості та навколишнім світом, обравши єдиним естетичним принципом зображення долю людини на тлі історії і виявлення типових рис представників різних соціальних станів свого часу. Така скерованість простежується в Лондонському фрагменті їхніх романів.

Наприклад, у романі «Ярмарок марносластва» В. Теккерея географія Лондона стає своєрідним соціальним кодом твору. Дія твору відбувається в «класово маркованих» районах міста. Відповідно, лондонські аристократи мешкають в районі Вестмінстеру. Так, аристократка міс Кроулі з роману В. Теккерея мешкає на вулиці Парк-лейн напроти Гайд-парку. Багаті буржуа, заможні представники купецтва обирають помешкання в центральному Лондоні, ближче до тих вулиць, де живуть представники аристократичного стану. Так, сім'я Емілі Седлі мешкає на вулиці Рассел-сквер у районі Блумсбері, де жило багато представників вищого середнього класу. Своєю чергою, магазини, офіси, підприємства купців знаходились в інших районах міста. Наприклад, фірма, а насправді бакалійна крамниця, батька Доббіна розташована в районі Сіті на вулиці Темз-стріт. Як вказує П. Акройд у його «Біографії»

Лондона, місто впродовж століть вражало своєю «спеціалізацією», «надзвичайно малим дробленням професій і територій»: «Це розмежування завжди було властиве лондонському торговельно-ремісничому життю. Так, у XVII столітті оптики концентрувалися в основному на Ладгейт-стріт, лихварі – на Лонг-лейн, книготорговці – на вулиці Сент-Полз-Черчярд. У XVIII столітті сир можна було купити на Темз-стріт, гральні карти – на Стренді. Вивіски для крамниць і таверн продавали в провулку Хуп-Еллі поблизу Шу-лейн; живописці тримали там запас зображень на всі випадки життя – від чайників до білих оленів і червоних левів. Продавці птахів жили в Севен-Дайалс, каретники – на Лонг-Ейкрем, скульптори – на Юстон-роуд, торговці тканинами й одягом – на Тоттнем-Корт-роуд, зубні лікарі – на Сент-Мартінз-лейн» [1, «Темз-стріт, где твои сыры?»].

Узагальнюючи, варто наголосити, що слово «вулиця» з'являється в романі «Ярмарок марносластва» 110 разів, автор подає більшість реально існуючих лондонських вулиць, проте деякі вулиці є вигаданими, як от Грей-Гонт-стріт, на якій мешкає під час приїздів до Лондона баронет Кроулі. Усі згадані географічні назви Лондона мають акцентоване соціальне навантаження – відтворення соціальної картини Британії середини XIX століття.

Одним з найяскравіших художніх явищ англійського реалізму позаминулого століття можна вважати ньюгейтський роман. Тема Ньюгейта вперше актуалізується в англійській літературі XVIII століття, зокрема у творчості Д. Дефо. Однак у наступному столітті в реалістичному романі вона набуває значення соціального явища. У 1830–1840-х роках у період розвитку капіталістичних відносин загострюється протистояння між суспільством і законодавчою системою. Судова система, як і система покарання, в той час була неефективною і ставала об'єктом критики з боку не лише суспільства, а й романістів. До неї зверталися В. Годвін, Е. Бульвер-Літтон, Ч. Діккенс та ін. Як зазначають дослідники, публічні страти в Ньюгейті були традиційними і набули

рис яскравого, повчального театрального видовища [63, с. 212]. Отож, представники Ньюгейтського роману брали сюжети та мотиви з життя британської столиці. Одним з найяскравіших представників цього різновиду роману вважають Едварда Бульвер-Літтона. Його романи «Пелем, або Пригоди джентльмена» (1828) і «Юджин Ерам» (1832) є класичними ньюгейтськими романами, дія яких безпосередньо пов'язана з Лондоном.

Відтак в англійській літературі затверджується нова тема і новий герой, а Лондонський текст розширюється завдяки новому соціокультурному локусу і новому екзистенційному акценту лондонського життя.

Справедливо також стверджувати, що, незважаючи на увагу до лондонських тем багатьох романістів тієї епохи, справжнім співцем Лондона називали Ч. Діккенса. Образ Лондона є центральним у його творчості, починаючи з першого твору «Нариси Боза», присвяченого лондонському життю та його мешканцям. Біограф Ч. Діккенса Х. Пірсон назвав письменника поетом вулиць, набережних і площ Лондона: «Діккенс – це і був Лондон. Він злився з містом воедино, став частинкою кожної цеглинки, кожної краплі його скріпного розчину. Про Діккенсівський Лондон думаєш і говориш так, ніби Діккенс сам його збудував і називається він не Лондон, а Діккенс-таун» [72, «Труди и развлечения】. Як один з найбільших письменників-урбаністів, Ч. Діккенс відтворив місто в різних перспективах і ракурсах, без нього не уявити ані пригод містера Піквіка, ані долі Олівера Твіста, Ніколаса Ніклбі, Поля і Флоренс Домбі та інших персонажів. Семіотика Діккенсового Лондона – це і топоніміка, і знаки ландшафту, і знаки архітектури. У романах письменника відтворено всі основні антиномії міського життя: публічного і приватного життя, столичного і провінційного життя, минулого і сучасного міста. Відтворюючи соціальні конфлікти, митцю вдалося не лише створити образ Лондона як «столиці світу», а й візуалізувати лондонські нетрі, найбільшій і злочинний Лондон. Відтак його концепція соціальної реальності дає змогу

розуміти як соціокультурні процеси, так і настрої, цінності, міфи, зрештою, ідентичність лондонців, а також простежувати їхній взаємозв'язок. Загалом видатний романіст практично в усіх романах витворює образ-символ, охоплюючи всі аспекти життя і виводячи його на міфопоетичний рівень.

У пізньовікторіанському романі Лондон постає містом контрастів. Однією з найактуальніших соціальних тем стає тема лондонських нетрів. Це була настільки гостра проблема наприкінці XIX століття, що привернула увагу всього англійського і навіть світового товариства. Тогочасні журналісти і соціальні дослідники, які описали ці райони крайньої убогості, деградації, злочинності та насильства, закликали до негайного громадського реагування та акцій, аби поліпшити життя та санітарні умови проживання робітничого класу: «Нетрі припинили розглядати як хворобу в собі і поступово почали розглядати як симптом набагато більший, як соціальне зло» [200, р. 223]. Саме з такої перспективи британську столицю зображують письменники. Наприклад, соціалістка і письменниця Маргарет Гаркнесс створила одну з найпохмуріших картин лондонських нетрів кінця XIX століття. У творі «В найтемнішому Лондоні» («In Darkest London», 1889) авторка відтворює життя робітничого дому в бідному кварталі великого міста: «The Whitechapel Union is a model workhouse; that is to say, it is the Poor Law incarnate in stone and brick. The men are not allowed to smoke in it, not even when they are in their dotage; the young women never taste tea, and the old ones may not indulge in a cup during the long afternoons, only at half-past six o'clock morning and night, when they receive a small hunch of bread with butter scraped over the surface, and a mug of that beverage which is so dear to their hearts as well as their stomachs. The young people never go out, never see a visitor, and the old ones only get one holiday in the month. <...> Doubtless this Bastile offers no premium to idle and improvident habits; but what shall we say of the woman, or man, maimed by misfortune, who must come there or die in the street? Why should old people be punished for their existence?» [141, р. 143]. Документалізм твору,

його скерованість на виявлення абсолютного зубожіння в Лондонському Іст-Сайді, палкий заклик до реформ і захисту справедливого правосуддя зробили цей твір (як і загалом творчість письменниці) документом англійського соціального реалізму.

Як і М. Гаркнесс, про лондонські нетрі писав Джордж Гіссінг. Бідність, класова нерівність, гостра потреба в соціальних реформах є темами його романів, які він подає крізь зображення нетрів Лондона. Одним з найвідоміших творів Дж. Гіссінга є роман «Пекло» («The Nether World», 1889). У ньому виявились найпотужніші творчі риси автора та особливості його художнього методу, який можна окреслити як поєднання гостросоціальної проблематики і натуралістичних технік відтворення подій позатекстової реальності. Митець є фотографічно точним як у зображенні міста, так і у відтворенні людини: «See how worn-out the poor girls are becoming, how they gape, what listless eyes most of them have! The stoop in the shoulders so universal among them merely means over-toil in the workroom. Not one in a thousand shows the elements of taste in dress; vulgarity and worse glares in all but every costume. <...> Mark the men in their turn: four in every six have visages so deformed by ill-health that they excite disgust; their hair is cut down to within half an inch of the scalp; their legs are twisted out of shape by evil conditions of life from birth upwards. Whenever a youth and a girl come along arm-in-arm, how flagrantly shows the man's coarseness!» [138, p. XII].

Підсумовуючи, варто зазначити, що про Лондон кінця XIX століття писали багато авторів – Р. Л. Стівенсон, Дж. Мередіт, О. Вайлд, А. Конан Дойл, В. Морріс, Артур Моррісон та багато інших. Вони, згідно зі своїми художніми поглядами, відтворили головне британське місто як центр світових змін та досягнень у галузях економіки, соціальної політики, культури, як місто соціальних контрастів, як місто, сповнене міфів, легенд та історій, як місто, що впливає на долю людей.

2.2 Лондонський текст 1900-1930-х років: тематичні варіації англійського роману

Метрополіс і модерність.

Упродовж ХХ століття вчені розглядають велике місто, метрополіс як проєкцію суспільства, наголошуючи, що місто презентує прототипи його нової організації, і це дає підстави говорити про глобальну урбанізацію. Цю закономірність відзначив ще М. Вебер у праці «Місто» (1921), сконструювавши місто як основу всіх соціальних трансформацій та розвитку. Німецька дослідниця-англійст Нора Плебке (Nora Pleßke) наголошує: «Місто є місцем модерності, одночасно і навпаки, привілейована фігура модерності – це модерний метрополіс. Він поєднує такі процеси, як урбанізація та індустріалізація, чії структурні трансформації змінюють досвід, ставлення та свідомість людини – наприклад, сприяючи розвитку світського індивідуалізму, управлінського раціоналізму і нової, насамперед, функціонально-раціональної солідарності» [167, р. 79–80]. Модерність і модернізація стають глобальними феноменами, а урбанізація – синонімом модерного стилю життя, підсумовує вчений.

Модерний Лондон постає з багатьох сторінок художньої літератури початку ХХ століття. До Лондонського тексту англійської літератури можна віднести сотні літературних творів різних жанрів, написаних на різні теми, вже відомі й абсолютно нові. Побудова художнього образу нового Лондона стає чи не першочерговим завданням представників різних літературних напрямів і шкіл.

Представники реалізму, успадковуючи традиції своїх попередників, продовжували досліджувати місто з погляду соціальної реальності, соціальних контрастів та вад. Чи не найяскравішою картиною реалістичного відтворення лондонського життя можна вважати епічний цикл романів про Форсайтів Джона

Голсворсі. З першого розділу першого роману «Власник» з цього циклу письменник вимальовує британську столицю в її діалогічних взаєминах з персонажами твору, поєднуючи з Лондоном долю кожного члена буржуазного сімейства Форсайтів, чиї власницькі інтереси він піддає сумніву. Дія твору, особливо в першій трилогії «Сага про Форсайтів», відбувається переважно в респектабельному лондонському районі Кенсінгтон: «Their residences, placed at stated intervals round the park, watched like sentinels, lest the fair heart of this London, where their desires were fixed, should slip from their clutches, and leave them lower in their own estimations» [139].

Персонажі романів Дж. Голсворсі чітко ілюструють глобальні соціальні трансформації, індивідуалізм і раціональну солідарність модерного мегаполісу, означені Н. Плебке. Родина Форсайтів належить до людей, які володіють значним фінансовим капіталом, живуть на прибутки від нього, і їхні життєві настанови формуються під впливом фінансових законів. У романі «Власник» саме йдеться про те, що в родині взаєностосунки вибудовувались за законами фінансової біржі: «As in all self-respecting families, an emporium had been established where family secrets were bartered, and family stock priced» [139]. Під означеним кутом зору автор розглядає й особисті риси персонажів, наприклад, природну витонченість Сомса Форсайта він вважає гарною інвестицією в бізнес: «... whose daintiness was, as it were, an investment, cultivated by the owner for his advancement, in accordance with the laws of competition» [139]. Це і є раціональна солідарність тогочасного бізнесмена, коли близьких родичів він розглядає як інвестицію: «Perhaps they regarded one another as an investment; certainly they were solicitous of each other's welfare, glad of each other's company» [139].

Світ, створений художньою свідомістю Дж. Голсворсі, – це світ грошей. У безупинному, динамічному грошовому потоці нівелюються духовні цінності, люди і речі вимірюються грошовим еквівалентом. Так, як це маємо у випадку Ірен, дружини Сомса Форсайта, яку герой твору вважає своєю власністю.

Важливо, що митець не розриває ці дві теми – капітал і місто. Як зауважує німецький філософ і соціолог початку ХХ століття Георг Зіммель у відомій праці «Великі міста і духовне життя» (1903), «упродовж англійської історії Лондон ніколи не був серцем Англії, він часто був її мозком і завжди – грошовою касою» [46]. Співзвучно до такого розуміння британської столиці, в романі «Власник» письменник моделює міжособистісні стосунки крізь призму фінансового стану людини й одночасно яскраво характеризує значення Лондона як фінансового центру й осередку ділового, прагматичного ставлення до людей та речей.

У Лондоні Дж. Голсворсі немає місця щирим почуттям: «There was little sentimentality about the Forsytes. In that great London, which they had conquered and become merged in, what time had they to be sentimental?» [139]. Відповідно, письменник показує, як велике місто змінює й характер людських стосунків, як вони стають більш функціональними, короткотривалими та прагматичними.

Віднайти в межах теми великого міста нові локуси та ракурси, зробити наголос на його відтворенні індивідуальною свідомістю, на з'ясуванні того, як людина відчувається в метрополісі, як він змінює її світосприйняття – такі завдання постали перед митцями, які репрезентували в англійській літературі початку ХХ століття новаторський літературний напрям модернізм. В. Вулф, Ф. М. Форд та інші письменники пропонували суб'єктивний погляд на реальність зовнішнього світу. У калейдоскопі швидкості, мінливих картин та вражень великого міста їх цікавили свідомість та почуття людини, зусилля та зростаючі витрати внутрішньої енергії, скеровані на збереження власної індивідуальності. Як справедливо зауважив Г. Зіммель, «найглибші проблеми сучасного життя випливають з устремлінь індивідуума зберегти свою самостійність і самотність від насилля з боку суспільства, історичної традиції, зовнішньої культури і техніки життя» [46, с. 1]. Одночасно не можна не погодитись з думкою вченого, що велике місто дає індивідові особистісну

свободу в таких великих масштабах, що не мають аналогії: «...велике місто можна вважати осередком індивідуальної і соціальної свободи, що є результатом всесвітньо-історичного процесу взаємодії між розширенням території і зростанням потреби в особистій свободі, і це залежить не тільки від безпосередніх наочних ознак великого міста, не тільки від просторовості території і не тільки від величезної кількості його жителів» [46, с. 9].

Лондон був для модерністів, наприклад, В. Вулф, осередком біографічних зв'язків і творчих контактів, так само, як і для реалістів, скажімо, Дж. Голсворсі. Але саме модерністам вдалося, так би мовити, «перестворити» Лондон, відкрити нові властивості урбаністичного простору, в якому існують можливості для повної реалізації особистості людини. Це не означає, що всі письменники-модерністи приводять своїх персонажів до повноцінного розкриття їхніх характеристик та індивідуальності. Навіть навпаки, персонажі В. Вулф, Ф. М. Форда, О. Гакслі не розкриваються «до кінця», але вони показані в «русі», в пошуку, і власне цей пошук є особливо цінним, оскільки саме в ньому намічено новаторський спектр аналізу людської ідентичності.

Починаючи з перших романів В. Вулф, у її творах постає проблема співвідношення ідентичності людини і простору, в якому ця ідентичність реалізується. Дія багатьох романів В. Вулф відбувається в Лондоні, хоча за часовою організацією вони значно різняться: декілька місяців на початку 1910-х років відтворено в романі «Ніч і день» (1919), більше трьох століть – у романі «Орландо» (1920), один день – у романі «Місіс Деловой» (1925). Простір міста стає місцем реалізації ідентичності людини, яку письменниця інтерпретує дуже широко, пов'язуючи категорії статі, віку, виховання, освіти, професії, стилю життя, культурних та політичних поглядів тощо. Вона проводить думку, що конструювання ідентичності може відбуватися лише в умовах фізичної, соціальної, емоційної та психологічної реалізації особистості, і в цьому

важливим чинником є місце дії, яким часто виступає міський простір, що ретельно відбирається письменницею.

У романі «Ніч і день» центральні персонажі мешкають у двох районах Лондона: Кетрін Гілбері мешкає в престижному районі Челсі, на вулиці Чейн Вок (Cheyne Walk) на заході центральної частини британської столиці. За задумом авторки, родина Гілберів є відомою літературною родиною Британії (автобіографічна проекція), вона належить до вищого середнього класу. Вулиця ніби промовляє за героїню: тут жили відомі письменники, такі як Томас Карлейль, Данте Габріель Россетті і Суінберн, тут респектабельно і затишно, а будинки поєднують історію та модерні технічні досягнення, як-от електрика і телефон. Інший персонаж, Ральф Денгем, який походить з родини, що належить нижчому середньому класу, мешкає в Хайгейті (Highgate), приміському районі на півночі Лондона. Вулиці Чейн Вок і Хайгейт протиставлені і в цивілізаційній, і в соціальній площині: комфорт, порядок та вишуканість однієї вулиці лише наголошують дешевизну та злидні іншої. Цей додатковий план вулиць та смислів, які утворює ця опозиція, виступає фоном, або сценою, на якій розгортаються стосунки цих персонажів. Варто також зазначити, що вони багато часу проводять на вулицях Лондона, роздумуючи про життя, свої почуття або просто мріючи: «Katharine was once more irresistibly drawn to gaze upon an imaginary map of London, to follow the twists and turns of unnamed streets» [205].

Так само персонажі роману В. Вулф «Місіс Деловей» проводять багато часу на центральних вулицях Лондона (Victoria Street, Arlington Street, Piccadilly, Bond Street, Oxford Street, St. Yate's Street тощо), відтвореного з топографічною точністю в різний час дня, при різному освітленні. До речі, слово «Street» зустрічається в романі 82 рази. Однак це більше ментальні прогулянки, хоча важливо й те, що згадані у творі вулиці також характеризують персонажів і пояснюють їхні долі.

Отож, місце дії в романах В. Вулф, як й інших представників модернізму, є важливим чинником художнього обґрунтування ідентичності персонажів. Художній простір та ідентичність утворюють досить складну конструкцію, адже, як зауважив американський дослідник Мюррей Баумгартен, «простір не є незалежною змінною, це інтерсуб'єктивний феномен» [101, р. 81].

Підземний Лондон.

Поряд із соціальною проблематикою і відкриттям взаємозалежності сучасної свідомості та великого міста письменники ХХ століття переосмислюють ще одну проекцію Лондона – це підземний світ мегаполіса. Як пише П. Акройд у книжці «Лондон зісподу» («London Under», 2012), «... there has always been a London world beneath London. <...> There is more below than there is above» [100, р. 4]. Звичайно, лондонський підземний світ бере початок з часів заснування міста римлянами. Тривалий час вважалось, що цей містичний світ населений усілякими надприродними істотами, а його катакомби приховують страшні таємниці. У добу Модерн, а ще більше у другій половині ХІХ – в перші десятиліття ХХ століття Лондон та його підземелля стають об'єктом багатьох дослідницьких праць та художньої літератури. Проте, як зазначає англійський письменник Волтер Дж. Белл у книжці «Невідомий Лондон» («Unknown London», 1919), середньостатичний міський лондонець нічого не знає про місто та про його видатне минуле. Натомість, на його думку, Лондонський Сіті є не тільки центром Лондона, а, по суті, центром Британської імперії: «The City is the kernel of London, the sole depository of its history for centuries <...> it offers more of the interest to the man or woman of the British race than any other equal area in the world» [103, р. vii]. Але для того, щоб пізнати істинну історію міста, потрібно зазирнути в його підземелля. Тому «з мисливською запальністю» вчений вивчав історію підземного Лондона для того, щоб справжній Лондон став відомий британцям: «I have climbed down more ladders to explore the buried town than I have toiled up City staircases [103, р. 25].

У художній свідомості митців початку ХХ століття Лондон виступає багатомірним об'єктом дослідження, в якому час нашаровується незчисленими історичними пластами. Наприклад, у романі Г. Велса «Коли сплячий прокинеться» («When the Sleeper Wakes», 1910), який, як вважають учені, стоїть біля витоків антиутопічної літератури ХХ століття, дія розпочинається наприкінці ХІХ століття і завершується у ХХІ сторіччі. Герой твору, який після безсоння заснув летаргійним сном, прокинувся найбагатшою людиною світу через двісті років. Знайомство Грехема з новим світом починається з міста: «His first impression was of overwhelming architecture. The place into which he looked was an aisle of Titanic buildings, curving spaciously in either direction. Overhead mighty cantilevers sprang together across the huge width of the place, and a tracery of translucent material shut out the sky. Gigantic globes of cool white light shamed the pale sunbeams that filtered down through the girders and wires. Here and there a gossamer suspension bridge dotted with foot passengers flung across the chasm and the air was webbed with slender cables» [195, Moving Ways]. Вивчаючи Лондон ХХІ століття, герой, звичайно, дивується новим технологіям, які повністю змінили міський пейзаж. Але він з часом усвідомлює, що принципових змін у житті людей не відбулося, нерівність та несправедливість панують і надалі. У підземеллях Лондона, за задумом письменника, зосереджено виробництво, під наглядом поліції тут працюють тисячі робітників. Як і раніше, тут панує занепад і деградація: «That walk left on Graham's mind a maze of memories, fluctuating pictures of swathed halls, and crowded vaults seen through clouds of dust, of intricate machines, the racing threads of looms, the heavy beat of stamping machinery, the roar and rattle of belt and armature, of ill-lit subterranean aisles of sleeping places, illimitable vistas of pin-point lights. And here the smell of tanning, and here the reek of a brewery and here, unprecedented reeks. And everywhere were pillars and cross arches of such a massiveness as Graham had never before seen, thick Titans of greasy, shining brickwork crushed beneath the vast weight of that

complex city world, even as these anemic millions were crushed by its complexity. And everywhere were pale features, lean limbs, disfigurement and degradation» [195, *The Under Side*]. Вигаданий світ соціальної фантастики дає Г. Велсу підстави створити широку перспективу людської цивілізації, поєднати минуле і майбутнє, відтворити складний міський організм.

Потрібно також брати до уваги, що з XIX століття підземний Лондон став об'єктом забудовлі. Найважливіша подія – це побудова метро. У січні 1863 року невеликий паровий потяг вирушив у першу підземну подорож від лондонської станції Паддінгтон (Paddington) і через 2,5 години, подолавши 5,5 км, прибув до станції Фаррінгтон (Farringdon), що стало початком історії світового метрополітену.

У художній літературі та критиці перших десятиліть XX століття навіть побуває поняття «romance of Underground». Можливо, воно стало вживаним після появи публіцистичної книжки «Romance of London's Underground» Вільяма Дж. Пассінгема (1932), який розглянув далекі від романтики питання, пов'язані з історією лондонського метрополітену, починаючи від перших транспортних проблем у Лондоні [166].

До художньої літератури про лондонський «андерграунд» можна віднести твори, які різняться ідейним змістом і широтою охоплення життя. Наприклад, у романі Роуз Макалей «Розповідь недоумкуватого» (Rose Macaulay, «Told by an Idiot», 1923) персонажі твору зустрічаються на романтичне побачення в лондонському метрополітені на Кільцевій лінії (Circle Line), яка фактично окреслює коло навколо центру Лондона, зупиняючись у Вестмінстері, Темплі, Тауері, на Бейкер Стріт і так далі: «Down the stairs into the delicious, romantic, cool valley <...> Sing for the circle completed, the new circle begun» [151].

Так само про романтичні стосунки молодих людей йдеться в романі Герберта Велса «Тонно-Банге» («Tono-Bungay», 1909). Метро стає місцем, де можна реалізувати потаємні бажання, наприклад, поцілувати дівчину, що не

дозволено на поверхні: «One night I was privileged to meet her and bring her home from an entertainment at the Birkbeck Institute. We came back on the underground railway and we travelled first-class – that being the highest class available. We were alone in the carriage, and for the first time I ventured to put my arm about her» [194, p. 167].

Одночасно з романтизацією підземного світу метрополітену продуктивність його як місця дії зреалізували представники англійської детективної літератури, оскільки метро могло стати ідеальним місцем злочину. Мотив злочину в метро з'являється в оповіданнях англійської письменниці угорського походження Емми Орці (Emma Orczy), яка в збірці оповідань «Леді Моллі із Скотланд Ярду» («Lady Molly of Scotland Yard», 1910) створила перший образ жінки-детектива в англійській літературі. В оповіданні «Загадкова смерть на колії метро» («The Mysterious Death on the Underground Railway») зі збірки «Старий у кутку» («The Old Man in the Corner», 1908) [163] сюжет пов'язаний із вбивством жінки у вагоні метрополітену в районі станції Олдгейт (Aldgate Station), що розташована в Лондонському Сіті. Метро, як зауважує П. Акройд, «стає емблемою абсолютної анонімності» [100, p. 150], а також новим можливим місцем для злочинів Джека Різника.

На цю тему розмірковує ще один письменник та публіцист початку ХХ століття Джордж Сімс у книжці «Загадки сучасного Лондона» (George Sims, *The Mysteries Modern London*, 1906). На його думку, в метро, де вдень бувають тисячі людей одночасно, ввечері люди інколи залишаються беззахисними, тому що злочинці маскуються під пересічних громадян: «The series of diabolic crimes in the East End which appalled the world were committed by a homicidal maniac who led the ordinary life of a free citizen. <...> He travelled to Whitechapel by the underground railway, often late at night. Probably on some occasions he had but one passenger in the compartment... Imagine what the feelings of those travellers... in the dark tunnels of the Underground with Jack the Raper?» [183, p. 72]. У творі

Дж. Сімса простежується думка про анонімну ідентичність людини в метро, коли людина губиться в натовпі або ж залишається наодинці в закритому просторі підземелля.

Ідея втрати індивідуальності саме в приміщеннях метро звучить також у романі «Власник» Дж. Голсворсі. Його персонаж Сомс Форсайт так описує містян у підземці: «...these shadowy figures, wrapped each in his little shroud of fog, took no notice of each other» [139]. Як видно, письменник вважає серйозною проблему співвідношення індивіда та натовпу в процесі урбанізації. Він художньо осмислює те, про що пишуть соціологи: у великих містах на початку ХХ століття простежувався масовий приплив людей у міста, і велика щільність населення знаходила вияв у перевантаженні громадського транспорту, вуличних заторах тощо. Але найважливіше було те, що концентрація людей була безпосередньо пов'язана з низьким рівнем прибутків, безробіттям, безграмотністю. Лондон як найбільше місто того часу і демонстрував саме такі особливості перенаселеного модерного міста.

Лондон і міський текст англійської провінції.

Варто зазначити, що, звичайно, британська столиця – це не єдине місто Великої Британії. Тому специфіка Лондона увиразнюється, особливо в перші десятиліття ХХ століття, через порівняння з іншими містами, особливо невеликими. Насамперед, тут варто підкреслити наближеність до Лондона і не лише географічну, а й ментальну, таких невеликих, але знакових для англійської культури університетських міст, як Кембридж і Оксфорд. Можна зауважити, що персонажі багатьох творів англійської літератури одночасно пов'язані і зі столицею, і з одним із цих університетських центрів (про це йтиметься у третьому розділі дисертації).

Окремо варто виділити порівняння Лондона з віддаленими від столиці невеликими провінційними містечками. Лондонський текст і міський текст англійської літератури не є взаємозамінними. Як зауважує українська

дослідниця Юлія Польова, «основним критерієм для виділення і дослідження надтекстів є спільність смислового ядра відповідних творів <...> літературний надтекст створюється у відповідній національній літературі, якщо об'єктом, з яким він співвідноситься, є певний складний феномен реального життя» [74, с. 5]. Таким феноменом можна вважати, на нашу думку, англійську провінцію, яка витворює свій міський текст.

На загал, якщо розглядати країну як єдиний організм, то природним центром її життя є столиця, вона є локусом втілення усіх економічних, соціально-політичних, культурних новацій, осередком інститутів влади і культури. Столиця акумулює нові ідеї в усіх сферах культури, є місцем зустрічі інтелектуальної і мистецької еліти, найкращих представників нації, пропонує найбільші можливості розвитку.

Провінція демонструє реальну практику повсякденності. Стан провінційних містечок – вулиці, люди на вулицях, їхній побут – часто говорять більше про національну культуру, ніж центральні площі столиці або масштабні події культурного життя.

Саме у двоєдності опозиції «столиця – провінція» розкривається стан культури країни. Своєрідність цієї опозиції в культурному просторі Великої Британії пояснюється острівним станом країни, що тягне за собою певну її закритість, а невеликі розміри зменшують дистанцію між провінцією і столицею.

З погляду того, що міський текст англійської літератури асоціюється з Лондоном, важливо розглянути міський текст англійської провінції, співцем якої на початку ХХ століття був Арнолд Беннет (його оповідання проаналізовано в підрозділі 2.5). Це дасть змогу унаочнити ті революційні досягнення західноєвропейської цивілізації, які знайшли втілення в житті Лондона, і скоректували, в деякому розумінні, художню літературу Великої Британії перших десятиліть ХХ століття.

2.3 Урбаністичні мотиви в англійській поезії кінця XIX – початку XX століття

Динаміка міських силуетів, нові урбаністичні мотиви та образи, які з'являються на зламі XIX і XX століть, чи не найкраще увиразнюються в поетичних текстах, оскільки поетична творчість передбачає нераціональне, інтуїтивне, образно-метафоричне пізнання світу. Як пише російський учений Ю. Лотман у статті «Проблема поетичного сюжету», «поетичні сюжети відрізняє значно більший ступінь узагальненості, ніж сюжети прози. Поетичний сюжет претендує бути не розповіддю про якусь одну подію, пересічну серед багатьох, а розповіддю про Подію – головну і єдину, про сутність ліричного світу. В цьому смислі поезія ближча до міфу» [58]. Поезія цього періоду втілює ті події та зміни, які визначають, з одного боку, шлях розвитку європейської цивілізації, а з іншого – естетичні пошуки митців цього часу, і в такий спосіб витворює власний міський текст, власну філософію міста і, відповідно, урбаністичну поетику на перехресті онтологічного, культурно-історичного і міфопоетичного статусів Міста.

Ще в європейській поезії доби Просвітництва простір Міста був усвідомлений як такий, що відіграє сюжетотвірну функцію: «Висока сатира Просвітництва створила сюжет, який узагальнив цілий комплекс соціально-філософських ідей епохи до рівня стабільної «міфологічної» моделі». Світ поділений на дві сфери: область рабства, влади упереджень і грошей: «місто», «двір», «Рим» – і царина свободи, простоти, праці і природних, патріархальних звичаїв: «село», «хатина», «рідні пенати». Сюжет полягає в розриві героя з першим світом і втечі у другий» [58]. У поезії романтизму ця сюжетна модель зберігає своє значення і набуває концептуального смислового розвитку – вихід за межі міста є виходом у необмежений простір свободи, тут важливий рух, а не конкретний пункт призначення.

В англійській літературі традиція зображення Міста як осередку важливих соціокультурних процесів почала складатися ще у XVIII столітті в часи становлення буржуазних суспільних відносин. Актуальними для поетів зламу XIX–XX століть залишаються розроблені в добу Просвітництва мотиви критичної рецепції міста. Помітним явищем XVIII століття стала поема Семюеля Джонсона «Лондон» («London: a Poem», 1738). Написаний героїчними куплетами дидактичний, сатиричний твір, в основу якого покладено сатиру Ювенала і в якому відчутний вплив О. Поупа, спрямований проти вад великого міста: «By numbers here from shame or censure free,/ All crimes are safe, but hated poverty,/ This, only this, the rigid law pursues,/ This, only this, provokes the snarling muse». Тому персонаж твору тікає з Лондона на свіже повітря від усіх його гріхів та корупції: «...from vice and London far,/ To breathe in distant fields a purer air...» [164, p. 539–540]. У той же час варто зауважити, що доктор Джонсон високо поціновував Лондон як центр культури і науки. Босвел у своїй праці «Життя» наводить його слова: «...when a man is tired of London, he is tired of life; for there is in London all that life can afford» [81].

Ще один важливий «критичний» поетичний мотив у добу Просвітництва пов'язаний з протиставленням міста і села. Він з'являється в поезії англійських сентименталістів, які торкалися теми руйнування англійського патріархального села, і місто для них було уособленням зла. Особливо критичним ставленням до тодішньої ситуації в Англії вирізнялась поезія Джорджа Крабба. У його пізній поемі «Містечко» («The Borough», 1810) детально відтворено життя невеликого приморського міста – місцевості, церкви, в'язниці, будинків бідняків. Поет проводить думку, що в таких містечках розквітають найгірші людські пороки: найпопулярнішою частиною твору стала історія Пітера Греймза, який показаний як «рибак на морі» і «крадій та злочинець на суші». Найгірше у цій історії те, що таким Пітерам Греймзам немає спротиву.

Розвиток мотиву людської безнадійності, злиднів та страждань у великому місті знаходимо також у творчості романтиків, зокрема Вільяма Блейка: «I wander thro' each charter'd street,/ Near where the charter'd Thames does flow/ And mark in every face I meet/ Marks of weakness, marks of woe», – так розпочинає поет вірш «Лондон» зі збірки «Пісні досвіду» («London», 1794) [165, р. 8]. Поряд із соціально-критичною тенденцією сприйняття міста англійськими поетами в англійській літературі відбувається становлення міфологізованого образу міста. Особливо складна міфопоетична образність з'являється у пророцьких поемах В. Блейка, насамперед, у поемі «Єрусалим», і, як зазначає Дж. Вулфрей, у них відбувається «міфологічне переформатування лондонської картографії» [201, р. 37].

Можна також стверджувати, що поряд з міфологізованим образом міста в поезії англійського романтизму з'являється міська пейзажна лірика. Прикладом може слугувати «Сонет, написаний на Вестмінстерському мості 3 вересня 1802 року» («Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802», 1803) Вільяма Вордсворта. Поет створює ранкову панораму міста, і його ліричний настрій живиться спокоєм і красою Лондона: «This City now doth, like a garment, wear/ The beauty of the morning: silent, bare <...>/ Never did sun more beautifully steep <...>/ Ne'er saw I, never felt, a calm so deep» [165, р. 63].

І хоча мотиви міста не були провідними в романтичній поезії загалом і у творчості В. Блейка та В. Вордсворта зокрема, саме творчість англійських романтиків, ті тенденції, які вони започаткували, долучаючись до творення міського тексту англійської літератури, є особливо вагомими для поетів зламу XIX–XX століть. Романтики закладали мотивні підвалини не лише для англійської поезії, а й вплинули на європейську поезію в цілому (наприклад, французькі символісти вважали своїми учителями В. Блейка і С. Колріджа), і в такий спосіб сприяли творенню багатогранного інтертекстуального поля європейської культури кінця XIX – початку XX століття.

Поетів кінця XIX століття також об'єднувало несприйняття моральної філософії вікторіанства, в основі якої було покладено раціоналізм, віра в раціональність існуючого світоустрою і здатність людини на основі розуму скеровувати і покращувати своє життя. За естетичними поглядами та творчими ідеями митці були різними, однак саме в останні десятиліття XIX століття їм вдалося передбачити зміни в загальноєвропейському культурному і мистецькому просторі. І вони стали першими носіями цих змін.

У Вступі до антології 1920 року сучасної британської поезії її упорядник Луїс Унтермейер дав таку загальну характеристику провідних поетичних тенденцій того часу: «Проста статистика є ненадійною, ще менш надійними є дати. Але, аби уникнути схоластики, те, що ми називаємо «сучасною» поезією, може бути датоване приблизно від 1885 року. Кілька письменників, які точно належать «періоду», згідно із суворою хронологією з'явилися раніше. Але головні тенденції можна розділити на сім періодів. Це (1) розпад вікторіанства і зростання суто декоративного мистецтва, (2) підйом і занепад філософії естетизму, (3) мускулінний вплив В. Генлі, (4) кельтське відродження в Ірландії, (5) Редьярд Кіплінг і механістичне панування в мистецтві, (6) Джон Мейсфілд і повернення римованої оповіді, (7) війна і поява «Георгіанців» [158, р. ix]. Характеристика англійського дослідника актуальна донині. Але той факт, що в 1920-ті роки ще не можна було оцінити сповна творчі досягнення таких поетів світового рівня, як В. Б. Єйтс, Е. Паунд, Т. С. Еліот, без яких неможливо оцінювати англійську і, загалом, європейську поезію того часу, дозволяє уточнювати його систематизацію. З погляду еволюції міського тексту в межах англійської літератури, варто виокремити поезію пізнього вікторіанства, поезію прерафаелітів та представників естетизму, георгіанців, творчість поетів війни або «окопних» поетів, також окремо необхідно розглянути твори В. Б. Єйтса, Е. Паунда і, особливо, Т. С. Еліота.

У поезіях представників естетизму місто постає як на картинах імпресіоністів – у яскравих фарбах, обрисах, рухах, позбавлене моральних вад і механістичних новацій, як-от у поезії О. Вайлда «Ранкове враження» («Impression du Matun»): «The Thames nocturne of blue and gold/ Changed into the harmony in grey/ A barge with ochre-coloured hay/ Dropt from the wharf... [158, p. 21]. Імпресіонізм у сприйнятті урбаністичного пейзажу характерний і для творчості англійського поета Річарда Ле Галліена, на якого значною мірою вплинув естетизм О. Вайлда. У поезії «Лондонська балада» («A Ballad of London») він створює мальовничий метафоричний образ Лондона: «Ah, London! London! Our delight,/ Great flower that opens but at night,/ Great City of the midnight sun,/ Whose day begins when day is done./ Lamp after lamp against the sky/ Opens a sudden beaming eye,/ Leaping alight on either hand/ The iron lilies of the Strand...» [158, p. 69]. Як видно, автор створює образ взаємного проникнення дня і ночі, міста і природи, і окреслений коловорот увиразнює потужну внутрішню імпресію нічного Лондона.

Про англійських поетів-символістів польська дослідниця Марія Немойовська пише, що вони були сучасними в найкращому смислі цього слова, «бо, не зважаючи на уявну ізоляцію, змогли побачити в мінливому світі ті елементи, які його й визначали. Їхній поетичний інстинкт примушував їх відволікатися від тимчасових газетних подій, які їхні сучасники оцінювали за звичними критеріями, і безпомилково вказував на ті зміни, які були спрямовані у майбутнє. Краса, яку вони намагались висловити, складалася з елементів справжньої повсякденної дійсності, набагато конкретніших за тріскучі імперіалістичні воання Кіплінга, ностальгійні пасторалі Томаса Гарді чи істеричні сні Девіда Герберта Лоуренса» [67].

Романтичний ескейпізм був характерний і для ранньої творчості Вільяма Батлера Єйтса. Сім'я ірландського поета і драматурга тривалий час окремими періодами жила в Англії, і коли Єйтси повернулися до Лондона 1887 року,

починаючий поет розгорнув активну творчу діяльність. Разом зі своїм товаришем Ернестом Рісом він навіть створив поетичне угруповання (1890), відоме пізніше як «Трагічне покоління», і видав дві антології віршів. Разом з тим, В. Б. Єйтс саме в Лондоні пережив кризу власної ідентичності. Відірваність від Батьківщини, від національних ірландських традицій накладалася на гостре почуття чужості в Лондоні, на відчуття, що у великому метрополісі людина втрачає власну індивідуальність. Відтак у його ранній поетичній творчості народжується мотив втечі до природи, до рідного краю. Серед поезій 1889 року помітне місце займає твір «The Lake Isle of Innisfree», у якому ліричний герой блукає вулицями великого міста і мріє опинитись біля озера серед чудового ірландського краєвиду: «I will arise and go now, and go to Innisfree,/ And a small cabin build there, of clay and wattles made <...> I will arise and go now, for always night and day/ I hear lake water lapping with low sounds by the shore;/ While I stand on the road, or on the pavement grey,/ I hear it in the deep heart's core» [165, p. 569–570]. Як видно, спадкоємець романтичної традиції – Блейка, Шеллі, Кітса – В. Б. Єйтс протиставляє модерний Лондон початку ХХ століття ірландському пейзажу і в такий спосіб трансформує мотив протиставлення села і міста в універсальну опозицію «цивілізація – природа», ускладнену розщепленням особистісного «я» митця на «своє»-«чуже».

На початку 10-х років ХХ століття помітним явищем англійської поезії стає творча діяльність поетів-георгіанців, до яких відносять Вальтера де ла Мара, Джона Мейсфілда, Едварда Томаса, Роберта Бріджеса. Починаючи з 1912 року, було видано кілька антологій, перша з яких отримала назву «Георгіанська поезія» (1912). Георгіанців визначають як передмодерністську течію, однак лірична, описова поезія, оспівування краси і спокою природи, занурення у фантастичні світи, на наш погляд, не дають змоги простежити зв'язок з модерністським поетичним «спалахом» наступних років. Як зазначає Марк Роулінсон, «молодше покоління поетів, опублікованих у «георгіанських»

антологіях Едварда Марша в 1912 році, розширило предмет та ідіоми сучасної англійської поезії, проте їхні новації були надто помірними порівняно з модерністським повстанням, інспірованим європейським авангардом» [117, р. 825].

Показовою для загальної характеристики поетів-георганців є творчість Роберта Бріджеса, поета-лауреата (1913), який більшу частину свого життя провів у відлюдній сільській місцевості, займаючись поезією, досліджуючи рапсодію та експериментуючи з музичними ритмами та поетичною метрикою. Його ліричні теми визначають як класичні і традиційні, а у творах помітна залюбленість в англійський сільський пейзаж та інтерес до історичних тем. Вірш Р. Бріджеса «Лондонський сніг» можна віднести до міської пейзажної лірики, у ньому відчутний вплив романтичної поезії, що було характерно для георганців. Умовно цей твір можна поділити на три частини згідно з введеними у нього мотивами. Поет розпочинає із замалювання сніжної ночі в Лондоні: «When men were all asleep the snow came flying,/ In large white flakes falling on the city brown,/ <...>/ Hushing the latest traffic of the drowsy town;/ deadening, muffling, stifling its murmurs failing... [165, р. 538]. Автор створює образ спокою, сніг приховує усі кути, ущелини, усі негаразди, непорозуміння, сніг вночі робить місто світлим, відкритим універсуму і позбавленим минутих проблем. Настає ранок, і сніг стає джерелом радості людей, особливо дітей: «...They gathered up the crystal manna to freeze/ Their tongues with tasting, their hands with snowballing...» [165, р. 538]. Незвичний для міста білий колір вражає скороминущою чистотою («The eye marvelled – marveled at the dazzling whiteness»), яку хочеться зафіксувати в пам'яті. У третьому смислового блоці твору, який є фінальним, автор замикає коловорот, знову в міському пейзажі перемагає коричневий колір, і він асоціюється з війною, важкою працею, втомленими людьми: «For now doors open, and war is waged with snow;/ And trains of somber men, past tale in number,/ tread long brown paths, as toward their

toil they go...» [165, p. 539]. Цікаво, що у вірші створено декілька рівнів циклічності: в часі – це відкритий цикл «ніч-ранок», у кольорі закритий цикл – «коричневий-білий-коричневий», на рівні емоційного звучання, на нашу думку, – спокій, або спокійний сум, універсальний споглядальний настрій, який виходить за межі конкретики.

Загалом окремі урбаністичні мотиви не можна вважати магістральними в георгіанській поезії, вони є даниною романтичній поетичній традиції. Як зазначає англійський науковець Д. Максвел, «починаючи з 1900-го року і до Першої світової війни поезія в Англії блукала переважно сільськими стежинками, торованими англійськими романтиками XIX століття, і не усвідомлювала, що ці стежки давно стали коліями, що їй більше пасувала б бруківка. Вже з'являлись нові сили, втім їхній вплив був незначним і для георгіанців, які визначали, що є значним для поезії, їх не існувало» [155, p. 1].

По-справжньому новаторськими у творенні поетичного образу міста стали експерименти представників модерністської поезії. Дуже важливо, що усвідомлення цивілізаційних та культурних змін, і, відповідно, потреба в оновленні міського пейзажу були одночасними, по суті, в усіх національних європейських літературах. Не менш актуальним є те, що поети-модерністи своєю метою оголошували пошук нових поетичних форм для втілення нового поетичного змісту.

Наведемо найпоказовіші приклади. Провідний представник французької поезії початку XX століття, засновник сюрреалізму Гійом Аполлінер бачив своєю метою пошук нових можливостей найповнішого відтворення життя, повернення поезії до реалій життя. Справжню поетичність він вбачав у змістовності, асоціативній образності та експресивності поетичного слова. Відмовившись від розділових знаків, створюючи ліричну кінохроніку своєї епохи, він відтворив фотографічно достовірний образ великого міста: «Я бачив сьогодні вранці вулицю забув як зветься/ Нова і чиста сурмою сонячною

лється/ Робітники урядовці вродливі стенотипістки/ Щобудня чотири рази по ній проходять пішки/ Уранці тричі ревуть там серени мідні/ Дзвін як скажений гавкає там опівдні/ Вивіски написи об'яви реклами/ Ляцять звідусіль папужими голосами/ Я люблю цей симпатичний індустріальний модерн/ Між вулицею Омон-Тьєвіль і авеню де Терн» (поема «Зона», переклад Миколи Лукаша) [2].

Урбаністична естетика була характерна так само для поезії експресіонізму. Митці-експресіоністи відтворювали деформовану дійсність, оскільки переживали недовіру до реальності: адже людина є природною істотою, але примушена жити в чужому, ворожому, раціональному, індустріально-урбаністичному світі. Один з найвідоміших представників раннього експресіонізму Георг Гейм створив низку поезій на урбаністичну тематику (збірка «Вічний день»). У них масштабний образ апокаліптичного міста – «гранітного океану» з «численними потоками натовпів людських», «омнібусами, набитими тілами» («Берлін II») [28].

Творчі пошуки Езри Паунда – американського поета, якого називали віртуозом експериментального вірша, засновника англо-американської течії імажизму, вважають суголосними новаціям сюрреалістів, експресіоністів, футуристів. Поет проголосив основні принципи сучасної поезії – це образність (вірш як скульптура), мелодійність та інтелектуальність вірша. Показовим, із цього погляду, є дворядковий вірш Е. Паунда «На станції метро» («In A Station Of The Metro», 1913): «The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough»⁶ [165, p. 606]. Його можна інтерпретувати лише як єдиний, цілісний і завершений поетичний образ. Твір побудований за принципом бінарної опозиції, яка унаочнюється з асоціативного ряду «обличчя – натовп – пелюстки – чорна мокра гілка – станція метро». Це опозиція «природа» – «цивілізація», яку можна розвинути: «природа, краса, людина як частка природи» – «гілка

⁶ «Примара цих у натовпі облич – на мокрій чорній гілці пелюстки» (переклад наш. – О. Павлова).

метро, місто, цивілізація». Ідея незахищеності людини виявляється на структурному рівні: образ людських облич-пелюстків обрамлений назвою «На станції метро» і другим рядком – образом колії метро як чорної гілки.

Український учений Т. Н. Денисова називає імажизм Е. Паунда «суто американським явищем», аргументуючи тим, що його творчість спирається «на властиві американським журналістам засади: лаконічність, точність, емоційність», а також вказуючи на те, що «Паунд назвав ‘Jamesian parenthesis’ – схильністю до зображення, драматизацією, а не описовістю» [35, с. 106]. Втім дослідниця наголошує, що з приїздом Е. Паунда до Лондона там складається «виразний поетичний інтернаціональний контекст» [35, с. 107]. Той факт, що навколо поета гуртуються і американські, і англійські письменники (Р. Олдінгтон, Д. Г. Лоуренс), є надзвичайно важливим для розвитку англійської поетичної традиції ХХ століття, з погляду її наближеності та спорідненості з авангардною поезією періоду.

З погляду відчуття порожнечі сучасної цивілізації, безмістовності людського існування близьким до Е. Паунда був Томас Стернз Еліот. Естетична позиція Т. С. Еліота, якого вважають найвпливовішим англо-американським поетом і літературним критиком ХХ століття, є, за своєю суттю, антиромантичною. Поет виступив з різкою оцінкою георгіанської поезії, вважаючи, що їхня творчість, заснована на емоційному переживанні, відірвана від реального досвіду. На переконання Т. С. Еліота, у свідомості митця співіснують два начала – суб’єктивне та надсуб’єктивне – імперсональне, останнє є по-справжньому творчим, оскільки не виражає персональних переживань поета. Відшукуючи джерела оновлення поетичного мислення, митець звертається до творчості Джона Донна і поетів метафізиків XVII століття. Він обстоює інтелектуальну поезію.

Слід зазначити, що розподіл на поезію, народжену розумом, і поезію, створену душею, зробив ще Метью Арнольд, – один з найбільших авторитетів

вікторіанської поезії і впливовий літературний критик XIX століття. Саме в полеміці з ним Т. С. Еліот формував своє бачення сучасної поезії.

Свої антиромантичні погляди поет увиразнив у своїй ліриці та поемах. Один з провідних мотивів його творчості – це людина, ув'язнена у великому місті. Місто, своєю чергою, є символом ворожої митцеві сучасної технократичної цивілізації, оскільки в ньому людина втрачає свою індивідуальність, обезличується, губить духовні орієнтири.

На думку Соломії Павличко, «множинність значень кожного образу, кожного слова» характеризує творчість англо-американського поета [40, с. 11]. І дійсно, в його творах навіть образ міста здобуває цілу множину значень. Це і реальне, і уявне, і міфологічне місто одночасно. В одному з найкращих творів Т. С. Еліота раннього періоду «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока» («The Love Song of J. Alfred Prufrock», 1916) місто постає в його реальних обрисах – «вечірніх напівпорожніх вулиць», «нічліжок», «харчевень у запахах несвіжих»: «Let us go, through certain halfdeserted streets,/ The muttering retreats/ Of restless nights in one-night cheep hotels/ And sawdust restaurants with oyster shells...» [165, р. 615]. Одночасно місто виводить ліричного героя на інший рівень, рівень свідомості, цілковитої надперсональної суб'єктивності, внутрішнього вічного питання про суть життя: «Streets that follow like a tedious argument/ insidious intent/ to lead you to an uverwhelming question...» [165, р. 615]. Пошук відповіді ліричним оповідачем дозволяє з'ясувати, що почуття ізольованості в місті означає відсутність контакту між людьми, відтак самотність людей веде до втрати життєвого смислу.

Написана в манері потоку свідомості «Пісня кохання» є твором інтертекстуальним і полісемічним, кожна ідея отримує множину значень. Час у творі ніби тече, рефреном повторюється рядок «надійде час», але час своєрідно згорнутий в самому собі – «За мить якусь надійде час,/ Для рішень і для скасування їх – тієї ж миті» [40, с. 29]. Так само автор обіграє поняття

«простору» і «руху». Твір починається запрошенням пройтися вулицями міста, але руху як такого немає, це ментальна прогулянка в часі і просторі. Можна також стверджувати, що простір, як і час, у творі має відкритий характер: наприкінці вірша – постає образ «морських глибин зелених», з «сонмом русалок», «хвиль» і «водоростей», рецепція якого передбачає протиставлення топосу міста [40, с. 32].

У поемі-міфі «Безплідна земля» («The Waste Land», 1922) мотив Міста є наскрізним, він вписаний у різні культурні контексти. У першій частині місто назване «уявним, неіснуючим» – «unreal City», однак Т. С. Еліот подає замалювання Лондона в конкретних, майже натуралістичних характеристиках, це місто впізнаване людиною початку ХХ століття: «Unreal City,/ Under the brown fog of a winter dawn,/ A crowd flowed over London Bridge, so many,/ <...>/ Sighs, short and infrequent, were exhaled,/ And each man fixed his eyes before his feet./ Flowed up the hill and down King William Street,/ <...>/ There I saw one I knew, and stopped him, crying ‘Stetson!’»⁷ [165, p. 622]. Наприкінці поеми, у п’ятій частині також з’являється образ Лондонського мосту. Але тут автор відтворює картину «нереального, уявного міста», картину «падіння Лондонського мосту»: «London Bridge is falling down falling down falling down/ Poi s’ascose nel foco che gli affina/ Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow/ Le Prince d’Aquitaine a la tour abolie/ This fragments I have shored against my ruins/ Why then Ile Fit you. Hieronimo’s mad againe./ Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih Shantih Shantih»⁸ [165, p. 631].

⁷ «Нереальне місто/ Під бурю млою зимового ранку./ Пливе натовп Лондонським мостом, так їх багато, <...>/ Зітхання злітали з їх вуст, короткі й нечасті./ Кожен на брук поглядав, кожен дивився під ноги./ Пливли вгору і вділ по Кінг Вільям Стріт,/ <...>/ Зустрів тут знайомого. Спинивсь він на окрик мій «Стетсоне!»» [40, с. 72].

⁸ «Ой, міст Лондонський падає, падає, падає./ Poi s’ascose nel foco che gli affina/ Quando fiam uti chelidon – Ластівко ластівонько/ Le Prince d’Aquitaine a la tour abolie.../ Хай підпруть уривки ці мою руїну./ Та Бог з тобою. Ієронім шалений./ Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih Shantih Shantih»⁸ [40, с. 83].

Отже, у першому епізоді образ Лондонського мосту належить зовнішньому плану оповіді, навіть передає авторський реальний досвід, оскільки якийсь час Т. С. Еліот працював у Лондонському банку, і картина банківських клерків, які через міст поспішали до Сіті на роботу, була йому добре знайома. У другому епізоді падіння Лондонського мосту належить міфологічному плану оповіді: міст асоціюється з падаючою Вавилонською вежею та з ідеєю занепаду європейської культури, яка забула своє античне коріння.

Повторюваність образу Лондонського мосту, мотивів міста слугують увиразненню, за влучним спостереженням Т. Н. Денисової, «лейтмотиву тотальної трагічності сучасної цивілізації, яка зрадила провідну для античності ідею гармонії людини й природи», тому «безплідність, марність, спустошеність стають домінантою поетичного дискурсу» [40, 13]. Т. С. Еліот робить у поемі акцент на людській екзистенції, яка у просторі сучасного міста модерної, технічно більш досконалої цивілізації втрачає цілісність. Місто знеособлює людей, перетворюючи їх на натовп і позбавляючи чітких моральних критеріїв.

Як бачимо, образ Лондона у творчості Т. С. Еліота набуває значення символу сучасної цивілізації. Акцент у його зображенні зміщується від змалювань міського пейзажу, що було характерно для англійських поетів від романтизму до початку ХХ століття, до проблематики людини у великому місті, до міфологізації Міста, що стає характерно для представників модернізму.

Результатом глобальної кризи західної цивілізації і культури, яку у своїх творах відтворили поети-модерністи, була Перша світова війна 1914–1918 років. Для європейців війна стала не лише символом смерті і загибелі мільйонів людей, це був крах гуманістичних цінностей, людських сподівань та життєвих настанов, це була втрата моральних ідеалів, життєвої надійності і стабільності; війна змінила людей, породила передчуття глобальної катастрофи. Мотиви війни, спустошеності і трагедії людської особистості в нових історичних реаліях стали провідними у творчості тих поетів, які побачили цю війну зблизька. Їх

назвали поетами війни, або «окопними» поетами. Це Руперт Брук, Вілфред Овен, Ісаак Розенберг, Зігфрід Сассун, Едвард Томас, Річард Олдінгтон та ін. У знаменитій «Передмові» до невиданих за життя віршів В. Овен передав загальний настрій поетів: «My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity». Війна змінила не лише свідомість людини і поезію, вона дала відчуття чужості і незахищеності людини будь-де. Відтак в «окопній» поезії з'являються не тільки точні до натуралізму сцени фронтових баталій, а й абсолютно новий образ великого міста. Самотність людини «втраченого покоління» (це поняття стосується не лише прози), трагізм її існування в післявоєнному житті – один з провідних мотивів цієї поезії. У В. Овена є вірш «Каліка» («Disabled», 1917), який, пригадуючи німецьких експресіоністів, можна назвати поезією крику. Автор створює образ покаліченого молодого солдата, життя якого втратило сенс. Навколо вирує життя, місто сповнене людей, рухів, лише він, нерухомий, блукає в пам'яті, намагаючись знайти пояснення, яких немає:

«He sat in a wheeled chair, waiting for dark,
 And shivered in his ghastly suit of grey,
 Legless, sewn short at elbow. ...
 About this time Town used to swing so gay
 When glow-lamps budded in the light blue trees,
 And girls glanced lovelier as the air grew dim,-
 In the old times, before he threw away his knees.
 Now he will never feel again how slim
 Girls' waists are, or how warm their subtle hands. ...
 Germans he scarcely thought of; all their guilt, ...
 Tonight he noticed how the women's eyes
 Passed from him to the strong men that were whole.
 How cold and late it is! Why don't they come
 And put him into bed? Why don't they come?» [165, p. 648].

Поезія війни, отже, була зумовлена історією і заснована на історичному досвіді, вона стала документом, фіксацією розриву, що відбувся в європейській цивілізації під час Першої світової війни.

У післявоєнні роки, упродовж 20–30-х років ХХ століття урбаністика залишається серед домінантних мотивів англійської поезії. Поетів цього періоду Вістена Гью Одена, Джона Бетжамена, Стефана Спендера, Луїса МасНіса часто називають «генерацією проміжку», або «поколінням Одена». Творчість кожного з них можна вважати досить складним художньо-філософським феноменом, але загалом вони творили в контексті провідних напрямів культури тих десятиліть – модернізму й екзистенціалізму. Як зазначає в «Кембриджській історії англійської поезії» Майкл О'Нейл, 30-ті роки були «ерою, впродовж якої несамовито індивідуалістичні ліричні голоси виринали зі складно зорганізованої спадщини романтичної, вікторіанської, символічної і модерністської поезії, а не раз і з опозиції до їхніх заповітів. І ці голоси часто увиразнювали себе у процесі відповіді «історії», якщо скористатися домінантним для цього періоду поняттям» [117].

Творчість найвпливовішого поета цього покоління В. Г. Одена умовно можна поділити на два періоди: ранній період – «англійський» – 1928–1939 роки і зрілий – «американський» – 1939–1973 роки, коли поет переїхав до США і прийняв американське громадянство. Для його творів характерні філософські, естетичні, політичні мотиви, жанрово поезії є різноплановими, часто в них поєднуються традиційні жанри і стилі з модерністською (абсурдизм, абстракціонізм) манерою відтворення дійсності. Урбаністичні топоси є звичним місцем дії і мотивом поезії В. Г. Одена, їх функцію можна визначити як поетичний стрижень його філософських роздумів на різні теми сучасності. У поезії «1929» (1930), наприклад, відчутний вплив Т. С. Еліота, його роздумів про природу часу: «Coming out of me living is always thinking,/ Thinking changing and changing living,/ Am feeling as it was seeing – / In city learning on harbor

pararet... [165, p. 680]. Спокійний, на перший погляд, філософський роздум, споглядальний настрій, якщо й можливий для поета 20-х років, то лише як скороминуща мить. Свідомість ліричного оповідача швидко повертається до реальності тогочасного життя: «All this time was anxiety at night,/ Shooting and barricade in street./ Walking home late I listened to a friend/ Talking excitedly of final war/ of proletariat against police...» [165, p. 680].

Відомо, що 1929 року В. Г. Оден відвідав Німеччину, його притягував Берлін, після консервативного Лондона здавалось, що це місто є епіцентром головних політичних подій. 1 травня 1929 року там відбувається демонстрація робітників, зіткнення з поліцією, в яких гинуть люди. Тож у творі подано реальні історичні події, які митець виводить на рівень філософського узагальнення про неминучу загальну кризу культури. І ця тема, яку він розвиватиме у своїй поезії наступних десятиліть, приверне до нього увагу і читачів, і критиків.

Одним з провідних мотивів В. Г. Одена є етична проблематика: безпосередньо пов'язане з великим містом коріння зла в людині виведено на екзистенційний рівень. У поезії «Щит Ахілла» («The Shield of Achilles», 1955) він створює різко негативний образ сучасної людини: «A ragged urchin, aimless and alone,/ Loitered about that vacancy; a bird/ Flew up to safety from his well-aimed stone:/ That girls are raped, that two boys knife a third/ Were axioms to him, who'd never heard/ Of any world where promises were kept/ Or one could weep because another wept» [165, p. 700]. Жорстокість і байдужість – вирок людині ХХ століття, інакше й бути не може в «асфальтовій» пустелі, тому що хворою є сама цивілізація.

У відомій поезії «Блюз біженців» («Refugee Blues», 1939) уособленням зла є тоталітарні режими, які розв'язують світові війни і знищують цілі нації. Образ міста кінця 30-х років – це місто контрастів, у ньому немає місця для чужинців, і життя людей зведене нижче тваринного рівня: «Say this city has ten million

souls,/ Some are living in mansions, some in holes:/ Yet there's no place for us, my dear, yet there's no place for us./ .../ Saw a puddle in a jacket fastened with a pin,/ Saw a door opened and a cat let in»/ But they weren't German Jews, my dear, but they weren't German Jews» [165, p. 693]. Почуття історії, реалістичне зображення політичної ситуації міжвоєнного періоду, проста розмовна лексика складають трагічний портрет сучасності, яку В. Г. Оден відтворював у своїх поезіях.

Прикметно, що в поезії В. Г. Одена, як і в поезії його попередників-модерністів, мегаполісу з його вадами й руйнівними моральними впливами немає альтернативи. Якщо в поезії попередніх століть, як було показано, герой перетинав «кордон» міста й опинявся в царині свободи, то з початку ХХ століття міський простір переважно подається як безальтернативний, і неможливість втечі породжує вкрай песимістичне поетичне бачення.

Місто поглинає все людське, сучасна цивілізація, яка технічно вдосконалюється, перетворює людину на додаток до машин. У поезії Л. Макніса «Бірмінгем» людина взагалі зникає в індустріальному ландшафті. Замість неї – «дим із зіву потягу», «черга невгамовних машин з хромованими собачками на капотах», «трамваї як велетенські саркофаги», «фабричні труби і їх похмура варта» [165, p. 670–671].

Здійснений аналіз дозволяє стверджувати, що поетичний міський текст англійської літератури на зламі ХІХ–ХХ століть виходить на новий рівень художніх узагальнень, набуває значного розвитку і породжує нові мотивні комплекси. Неоднозначний характер поетичних візій міста цього періоду пояснюється тим, що поезія в період розквіту декадентського мистецтва, а відтак і модернізму, опиняється на складному перехресті цивілізаційних викликів і пошуку нових художніх орієнтирів. Загалом місто в цей період можна вважати мікромоделлю світу, великим мегаполісом, з яким асоціюється життєвий простір сучасної людини і який відриває людину від природи. Множинність і різнобарвність інтерпретацій урбаністичної проблематики

пояснюється тотальним відчуттям вичерпаності раціонального осягнення світу, що спонукає до пошуку нових поетичних форм.

Загальний рух міського тексту дозволяє простежити розвиток поезії зламу ХІХ–ХХ століть. Наприкінці ХІХ століття місто є мотивом у поезії пізніх вікторіанців, які продовжують традиції своїх попередників – поетів доби Просвітництва і романтизму, зберігають доволі чітку картографію міста («Східний Лондон» Метью Арнольда) і переважно продовжують традиції романтичної пейзажної поезії. Так само представники естетизму, поезії яких характерна імпресіоністична стилістика та естетизація повсякденного міського життя, успадковують здобутки романтиків.

Традиційною можна вважати міську описову лірику поетів-георґіанців, яка засвідчує наявність досить консервативних настроїв серед англійських літераторів початку ХХ століття. Однак ці настрої були забуті з початком Першої світової війни і появою «окопної» поезії. Травматичний досвід поетів війни став незаперечною складовою частиною міського тексту англійської літератури.

Принципово важливими для становлення урбаністичної проблематики виявились модерністські поетичні пошуки перших десятиліть ХХ століття. Варто окремо наголосити на тій ролі, яку відіграли в англійській поезії ірландський поет В. Б. Єйтс, поети американського походження Е. Паунд і Т. С. Еліот. Саме вони зробили простір англійської поезії відкритим і єдиним із загальноєвропейськими поетичними тенденціями, збагатили його новими художніми концепціями. «Одним з головних досягнень цих поетів було виведення англійської поезії з провінційності, в яку вона сама себе завела, і напрям руху ще раз у бік європейських течій, до реальної сучасності», – переконана М. Немойовська [67].

У творчості кожного з них мотиви міста є провідними: з позиції міфологічного методу трактують урбаністичну тематику В. Б. Єйтс і Т. С. Еліот,

з позиції ідеографічного методу – Е. Паунд. Відтак Місто набуває в них символічного, наднаціонального, надчасового звучання; урбаністичні картини в їхніх поезіях виписані крізь потік свідомості (а іноді наближені до натуралістичних), крізь цитування і міфологеми, алюзії і складні метафори. А головне – у них висловлено естетично-світоглядну позицію митців щодо сучасності, історії, культурної спадщини, а також у центр проблематики поставлено людину, особистість, що знецінюється в сучасному світі. Отже, поезія модернізму стала остаточним розривом з романтичною традицією.

Топос Лондона в англійській поезії формує власний текст, оскільки є об'єктом художньої рецепції починаючи від початків англійської літератури. Лондонський поетичний текст, своєю чергою, має інтертекстуальні зв'язки з іншими типами текстів – архітектурою, живописом, музикою. Лондон є культурним центром Британії, однією з провідних столиць західної цивілізації, є резиденцією королівського двору. Тобто Лондон уособлює в собі англійську державність й англійську культуру. У більшості поезій, присвячених Лондону, пам'ять про величність англійської столиці зберігається або в тексті, або позатекстово. Поряд з тим, критичний мотив Міста як притулку соціальних вад, як було показано, також є найбільш частотним в англійській поезії. Відтак поетичному образу Лондона властива антиномічність, яка досягає свого апогею на зламі XIX–XX століть. Відповідно змінюється урбаністична символіка цього періоду: якщо для романтиків та їхніх спадкоємців важливими символами Лондона були переважно такі історичні локуси, як Вестмінстерське абатство з кутком поетів, Лондонський Тауер, театр «Глобус» або вулиця Пікаділлі, то в поезії модернізму, переакцентованій на внутрішнє сприйняття світу та деперсоналізацію людини у великому місті, – це Лондонський міст, район Сіті, Лондонський метрополітен та інші урбанізовані зони міста.

2.4 Простір міста в «новій драмі» Бернарда Шоу

Джордж Бернард Шоу приїхав до Лондона з Дубліна 1876 року, де його мати, співачка, жила вже чотири роки разом зі своїми двома доньками (молодша з них померла). З тих пір Лондон став не тільки його життєвим простором, а й одним з основних мотивів його творчості. Декілька років сім'я мешкала у Фулхемі (Fulham), респектабельному районі на заході Лондона, а згодом переїхала на вулицю Фіцрой (37 Fitzroy Street), де драматург жив з 1881 по 1887 рік. З 1887 року по 1898 рік він проживав на розташованій поруч площі Фіцтрой (29 Fitzroy Square) з його майбутньою дружиною Шарлоттою Пейн-Тоуншед. І хоча 1906 року подружжя оселилось у заміському будинку в Хердфордширі, відомому як куток Шоу (Shaw's Corner), лондонською резиденцією залишалася площа Фіцрой. Цікаво, що в цьому районі мешкало багато митців того часу: у цьому ж будинку проживала Вірджинія Вулф у 1907–1911 роках, через один будинок – за адресою площа Фіцрой, 33 – була розташована авангардна меблева майстерня Роджера Фрая (1913–1919), а в будинку № 37 провів своє дитинство Форд Медокс Форд [131].

Важливо, що багато часу в перші роки перебування в англійській столиці Б. Шоу провів у бібліотеці Британського музею, а перші його проби пера як музичного й театрального критика, а також і драматурга пов'язані з театром Її Величності (Her Majesty's Theatre), що на вулиці Хеймаркет у Вестмінстері, і театром Друрі Лейн (Theatre Royal, Drury Lane), найстарішим діючим театром⁹, розташованим на вулиці Друрі-Лейн, що також знаходиться в центральному районі Лондона.

Географія лондонського життєвого простору Бернарда Шоу пов'язана, отже, з найбільш респектабельними районами і вулицями міста, насамперед

⁹ Театр Друрі-Лейн відкрито 7 травня 1663 року, у ті часи він був центром англійської комедії Реставрації. У 2013 році театр відзначив своє 350-річчя.

тими, де вирувало мистецьке життя. Часто й місцем дії його п'єс ставали вулиці, якими він не раз проходив. Так, дія однієї з найвідоміших п'єс «Пігмаліон» розпочинається у Ковент-Гардені (Covent Garden) – районі на сході Вест-Енда, центральної частини Лондона, відомому, перш за все, розташованим у ньому Королівським театром, також знаним як Ковент-Гарден (Theatre Royal, Covent Garden): «Covent Garden at 11.15 p.m. Torrents of heavy summer rain. Cab whistles blowing frantically in all directions. Pedestrians running for shelter into the market and under the portico of St. Paul's Church» [178].

Однак для драматурга зосередженість на точному відтворенні вулиць, площ та міських пам'яток не могла бути лише ліричним відтворенням знаних й улюблених міських пейзажів. Митець, відомий своєю гострою критикою тодішнього вищого суспільства, його зіпсутості й удаваної респектабельності, належав до найкрупніших представників фабіанської філософсько-економічної течії (поряд з англійським філософом Б. Расселом та письменником Г. Велсом) і був переконаним соціалістом та демократом. Поширення соціалістичних ідей, публічна діяльність з метою поступового покращення життя англійського народу (шляхом націоналізації землі, вдосконалення фабричного та інших законодавств тощо) становили значну частину діяльності Б. Шоу й неодмінно впливали на його драматургічну творчість. Відтак урбаністичний пейзаж мав яскраво втілену функцію підсилення соціальної проблематики.

Про це свідчить перша п'єса драматурга «Будинки вдівця» (Widowers' Houses, 1892). Її задум пов'язаний із Законом про житло в Лондоні 1885 року (London's 1885 Housing Act), в якому йшлося про будинки для робітничого класу та дотримання в них санітарних умов. Критичною ціллю драматурга у п'єсі стає економічна корупція в житловій сфері столиці, зубожіння й так бідних робітників, а також збагачення багатих коштом тих, хто проживає в нетрях міста і не здатний платити за житло. У розмові одного з центральних персонажів твору власника будинків для бідних містера Сарторіуса і його

помічника останній відверто висловлює суть своєї роботи: «No man alive could have screwed out of them poor destitute devils for you than I have, or spent less in doing it. I have dirtied my hands at it until they are not fit for clean work hardly» [179, p. 17].

Характер центрального персонажа «Будинків вдівця» Гаррі Тренча автор також формує залежно від ставлення до приватної власності і можливості особистого збагачення. На початку п'єси цей небагатий молодий чоловік аристократичного походження змушений заробляти на життя самотійно. Вирішивши одружитись з донькою Сарторіуса Бланш, він дізнається про їхній капітал, здобутий за рахунок міських бідняків, про те, що Сарторіус є «власником найгірших нетрів в усьому Лондоні». Про це сказано в «синій книзі», збірці документів спеціальної комісії, призначеної парламентом вивчати різні порушення в місті¹⁰. Тренч не хоче, аби його новостворена сім'я жила на «брудні» гроші. Але коли він довідується про власний зиск, оскільки будинки Сарторіуса побудовані на землях його родички аристократки леді Роксдейл, він навіть наполягає на розширенні цього бізнесу. У розмові з Сарторіусом він демонструє грабіжницьку психологію власника: «Well, it appears that the dirtier a place is the more rent you get; and the decenter it is, the more compensation you get. So we're to give up dirt and go in for decency» [179, p. 32]. Це означає, що в будь-якому випадку вигоду отримає власник будинків, а простий люд і надалі житиме у бруді і злиднях, і це краще, ніж залишитись взагалі без житла в разі його продажу під нове будівництво. На думку Б. Шоу, усі представники правлячих класів Англії є справжніми хижаками.

Як видно, Б. Шоу продовжує розробляти соціальну проблематику англійської реалістичної літератури XIX століття, а саме ідею, висловлену

¹⁰ «Синя книга» – це реально існуючий збірник документів, прийнятих англійським парламентом, з яким можна ознайомитись в Інтернеті. Б. Шоу використовує «синю» книгу як підтвердження злочинів Сарторіуса, який постійно порушує прийняті закони задля власного збагачення.

Бенджаміном Дізраелі в романі «Сибілла, або Дві нації», про те, що в Англії живуть дві нації – багаті і бідні, які живуть на різних вулицях, відвідують різні навчальні заклади, по-різному харчуються й одягаються: «Two nations; between whom there is no intercourse and no sympathy; who are as ignorant of each other's habits, thoughts, and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets; who are formed by a different breeding, are fed by a different food, are ordered by different manners, and are not governed by the same laws. ... 'THE RICH AND THE POOR'» [126, p. 96]¹¹.

Втім функція урбаністичної деталі не обмежується лише розподіленням міського простору: Іст-Енд – район трущоб для бідних і Вест-Енд, тобто центральна частина Лондона та приміські вілли – для багатих. Географічні назви вплетено в сюжет п'єси як певні рушійні маркери. Слід брати до уваги, що, на перший погляд, п'єса побудована за зразком романтичної мелодрами: зустріч молодих людей, закоханість, непорозуміння та перешкоди на шляху до шлюбу і, нарешті, щасливий фінал. Однак відомо, що якраз Б. Шоу реформував драматичне мистецтво, і в історії європейської літератури є найвизначнішим «новодраматургом», який писав англійською мовою.

У «новій драмі», як загальновідомо, сформовано новий тип конфлікту, в якому показано без прикрас повсякденну дійсність, яка часто для простої людини стає гнітючим ворожим середовищем. Б. Шоу був переконаний, що будь-яка соціальна проблема, що виникає з протиріччя між людськими почуттями й навколишньою обстановкою, дає матеріал для драми. Драматург став в англійській літературі творцем соціальної-психологічної драми, засновником якої вважають Г. Ібсена. За утвердження соціальної драми Б. Шоу виступив не тільки як драматург, а й як критик. У 1891 році він пише критичний

¹¹ «Дві нації, між якими немає спілкування і немає симпатій, які не знають одна одну – звички, думки і почуття, ніби вони є жителями різних територій, або жителями різних планет, які по-різному виховуються, харчуються і, які по-різному поводяться і не керуються одними й тими ж законами. <...> 'Багаті та бідні'»

етюд «Квінтесенція ібсенізму». У цій праці письменник обстоював проблемний ідейний театр, наполягав на необхідності створення п'єс-дискусій, де глядач міг би бачити зіштовхування різних позицій: «...дискусія є справжнім випробуванням драматурга, <...> який визнає дискусію <...> дійсним центром п'єси. Це було неминуче, оскільки драму необхідно підняти вище за дитячі вимоги фабул без моралі» [177, р. 135]¹². Б. Шоу рішуче відмовляється від уявлень про драму як засіб задоволення публіки. Його мета – конфронтація з глядачем. Митець намагається на початку п'єси викликати симпатію до персонажа, примусити глядача ототожнити себе з ним, а потім викриває свого героя, а разом з ним і глядача. У такому задумі Б. Шоу дуже близький до Б. Брехта, який також хотів, щоб його глядач ішов з театру незадоволеним, щоб ухвалював світоглядні рішення. П'єси англійського драматурга прокладають шлях розвитку інтелектуальній драмі ХХ століття.

Враховуючи естетичні погляди митця, можна стверджувати, що в «Будинках вдівця» він відмовляється від звичайного мелодраматичного сюжету і вперше випробовує новий тип драми – інтелектуальної. Такому типу драми відповідає вибір центральних персонажів: молоді люди Гаррі Тренч і Бланш Сарторіус здобувають добру освіту, економічно обізнані й амбітні. Особливо, з цього погляду, цікавий образ Бланш, оскільки цей персонаж є відмінним від трактування ролі жінки лише як дружини і матері у вікторіанській літературі. Вона у п'єсі Б. Шоу є спадкоємицею величезного спадку, і її вибір нареченого є практично вирішальним, хоча й очікуваним, оскільки одруження з Тренчем відкриває для неї двері у вищий світ англійської аристократії і легалізує сумно зароблений капітал батька.

¹² The technical factor in the play is the discussion. Formally you had in... a well-made play an exposition in the first act, a situation in the second, and unravelling in the third. Now you have exposition, situation and discussion; and the discussion is the real test of the playwright...[who] recognizes in the discussion not only the main test of his highest powers, but also the real center of his play's interest...This was inevitable if the drama was ever to be raised above the childish demands for fables without morals [177, p. 135].

Географічні маркери Лондона, так само, як й імена, що вказують на належність до аристократичних кіл, відіграють у п'єсі важливу роль. Знайомство Сарторіусів і Тренча відбувається в курортному містечку на Рейні в Німеччині. Сарторіус чує «варте уваги» ім'я родички Тренча леді Роксдейл, а Тренч дізнається, що Сарторіус мешкає на Бедфорд-сквер у районі Блумсбері, а на літо знімає віллу в Сурбітоні (територія Великого Лондона) на правому березі Темзи, відомому ще з XII сторіччя. Обмін такими соціальними сигналами практично одразу приводить не лише до знайомства, а й до домовленості про можливе одруження. Тобто можна підсумувати, що соціальне становище персонажів є рушійним елементом їхньої історії, а сюжет п'єси багатьма чинниками пов'язаний з містом.

Показово, що в першій п'єсі Б. Шоу проблематика лондонської бідноти подана без представлення жодного персонажа, який належав би до нижчих класів. Але в подальших творах драматург неодноразово і багатогранно втілює образи найбідніших жителів Лондона. Найвідоміший образ із цієї категорії – це лондонська вулична квіткарка Ліззі Дулитл та її батько з п'єси «Пігмаліон». Цей твір можна визначити як драму-дискусію, або інтелектуальну драму. У ньому, на нашу думку, наголошено не стільки на соціальній проблематиці, скільки показано, що багатство і бідність не можуть бути вирішальними чинниками оцінки характеру, духовності, інтелекту людини.

Одним із творів митця, в якому поєднано гостру соціальну проблематику і урбаністичний контекст, стала п'єса «Майор Барбара» (написана і вперше поставлена 1905 р., опублікована 1907-го).

Дія розпочинається на вулиці Вілтон Кресент (Wilton Crescent), розташованій у найпрестижнішому районі Лондона Белгравії неподалік від Вестмінстерського палацу. Вулиця відома найдорожчими житловими апартаментами і тим, що впродовж XIX–XX століть на ній проживали відомі політики, державні службовці, дипломати. У художній літературі XIX – першої

половини ХХ століття цей район Лондона є місцем дії і співвідноситься з найвищими колами Великої Британії (наприклад, у романах Е. Троллопа «Фінеас Фінн» («Phineas Finn, 1867–1868»), «Прем'єр-міністр» («The Prime Minister», 1876), а також у романі І. Во «Повернення до Брайдсхеда» («Brideshead Revisited», 1945)).

Господиня будинку на Вілтон Кресент, леді Брітомарт належить до найвищих кіл, до аристократичного, хоча й збіднілого роду. Впевнена й егоїстична, вона вважає себе хазяйкою всього світу, який уявляє великим будинком на своїй вулиці: «...conceiving the universe exactly as if it were a large house in Wilton Crescent, though handling her corner of it very effectively on that assumption» [176]. Колись вона вийшла заміж за чоловіка простого походження Енрю Андершафта і народила двох дочок і сина. З чоловіком вона не бачилась багато років, він став одним з найвпливовіших людей країни, розбагатівши на виробництві зброї. Цей шлюб, як і в багатьох інших п'єсах Б. Шоу, був альянсом, взаємообміном титулів і грошей. Леді Брітомарт прагне зустрічі з колишнім чоловіком, оскільки діти вирости, прийшов час для заміжжя дочок і кар'єри сина. На думку героїні, це неможливо без належного матеріального забезпечення, яке повинен надати їхній батько.

Але не шлюб і сімейні справи насправді цікавлять драматурга. Центральний конфлікт твору розгортається навколо стосунків між Ендрю Андершафтом і його донькою Барбарою. Андершафт, який володіє заводами з виробництва зброї, «працює на війну», по суті, є не просто надзвичайно багатою людиною, від нього залежить і уряд, і парламент, і фінансова політика країни, тобто йому та його грошам належить влада в країні. За задумом автора, він є речником реальних взаємостосунків між політичною й економічною владою, між заможними і бідними людьми. «Андершафт, – пише драматург, – до біса хитрий, ввічливий, витриманий, сильний, важний, разом з тим забавний і

цікавий. З його відходів можна було б викроїти принаймні десяток Гамлетів і півдюжини Отелло...» [71, с. 214].

Ідейним антагоністом Андершафта виступає його донька Барбара. Вона працює офіцером Армії порятунку¹³ у Вестгемському притулку¹⁴. Вестхем – це район у лондонському Іст-Енді, густозаселеному робітниками.

Отож, за сюжетом основні події твору розгортаються у двох районах Лондона, які є полюсами англійського життя географічно і на символічному рівні: «UNDERSHAFT. Where is your shelter? BARBARA. In West Ham. At the sign of the cross. Ask anybody in Canning Town. Where are your works? UNDERSHAFT. In Perivale St Andrews. At the sign of the sword. Ask anybody in Europe» [176].

У структурі драматичної дії п'єси закладено низку протиставлень, з них основними є соціальне й особистісне. Б. Шоу, який вважає соціальні конфлікти найважливішими для сучасних митців, протиставляє два світи – багатих, який представлений мільйонером Ендрю Андершафтом, і бідних, жебраків та безробітних, яких рятують члени Армії порятунку. На рівні особистісного протистояння основним є конфлікт між високоморальною Барбарою і аморальним батьком Андершафтом. Барбара допомагає бідним, є скромною, жертвовною і гуманною. «I come straight out of the heart of the whole people. If I were middle-class I should turn my back on my father's business» [176], – говорить і щиро вважає героїня. Її батько також відверто заявляє свою позицію: «To give arms to all men who offer an honest price for them, without respect of persons or

¹³ Армія порятунку (The Salvation Army) – це міжнародна релігійна та благодійна організація, яка сьогодні працює в багатьох країнах світу і має свої підрозділи в Україні та Росії (Ukrainian and Russian Divisions). Її заснував англійський християнський методист Вільям Бут, і в часи Б. Шоу вона називалася «Християнська місія східного Лондона». Організація проповідує Євангеліє Ісуса Христа і допомагає людям духовно, морально і фінансово.

¹⁴ Вестгемський притулок (West Ham Borough Asylum) було відкрито 1901 року, був розрахований на 800 осіб, пізніше розширений і перероблений під лікарню. Б. Шоу реалістично відтворює новітні для його часу будівлі Лондона та їхнє призначення.

principles: to aristocrat and republican, to Nihilist and Tsar, to Capitalist and Socialist, to Protestant and Catholic, to burglar and policeman, to black man white man and yellow man, to all sorts and conditions, all nationalities, all faiths, all follies, all causes and all crimes. The first Undershaft wrote up in his shop IF GOD GAVE THE HAND, LET NOT MAN WITHHOLD THE SWORD. The second wrote up ALL HAVE THE RIGHT TO FIGHT: NONE HAVE THE RIGHT TO JUDGE. ... After that, there was nothing left for the seventh to say. So he wrote up, simply, UNASHAMED» [176]. Як видно, Андершафт ніколи не відмовиться торгувати зброєю. За задумом автора, нагромадження багатств є його сутністю, такими були його попередники, такими б він хотів бачити своїх нащадків.

Соціальне й особистісне протистояння складають соціально-історичну конкретику твору. Однак глибина і багатомірність «Майора Барбари» залежать від внутрішньої складності кожного створеного драматургом образу. Кожен персонаж є носієм неоднозначного розуміння сучасного світу і свого місця в ньому. Висловлені у п'єсі думки персонажів відтворюють складну розгалужену структуру конфлікту.

Домінантною ідеєю можна вважати руйнування усталеного погляду на представників різних соціальних груп. Серед героїв твору є найбільш бідні лондонці – Сноббі Прайс і Роммі Мітченс. Вони, за задумом Б. Шоу, показані неоднозначно. Знаходячись на нижніх сходинках соціуму, вони все ж не є жертвами. Сноббі Прайс, ще не старий чоловік, приходить до притулку, аби поїсти і зігрітись, він не дуже поспішає працювати. Коли місіс Мітченс запитує його, чому він не шукає роботу, він іронічно відповідає: «I stand by my class and do as little as I can so's to leave the job for me fellow workers. ... I'm fly enough to know wots inside the law and wots outside it; and inside it I do as the capitalists do: pinch wot I can lay me ands on» [176, p. 86]. Автор не наділяє позитивними рисами свого персонажа лише за його соціальний статус, а проводить думку про зіпсовану природу людини, що не залежить від соціальної долі.

Неоднозначність закладено і в структуру образу Андершафта. Соціаліст за поглядами Б. Шоу робить цього персонажа типовим представником вищих кіл англійської буржуазії, які утискають робітничий клас цинічно і деспотично: «В моїй моралі, в моїй релігії, – оголошує він, – повинно бути місце гарматам і торпедам». З іншого боку, цей хитрий капіталіст відверто говорить про протиріччя наявної системи влади, взаєностосунків між багатими і бідними, про декларації, за гаслами яких приховуються неправдиві цілі. «I can buy the Salvation Army. <...> All religious organizations exist by selling themselves to the rich», – говорить Андершафт.

Ще один персонаж – наречений Барбари інтелігент Казенс, на наш погляд, також показаний як певний тип англійця і лондонця. Казенс здобув освіту, він декларує ліберальні погляди, на словах вірить в Армію порятунку, навіть вступає в полеміку з Андершафтом. Однак він приймає його пропозицію працювати на збройному підприємстві. У такий спосіб драматург викриває слабкість буржуазної інтелігенції, її здатність іти на компроміси заради власної вигоди. Ще більшою неоднозначністю наділено доньку Андершафта Барбару. У виборі іти працювати на завод Андершафта вона підтримує свого нареченого. Коли той питає її: «Then the way of life lies through the factory of death?», вона відповідає: «Yes, through the raising of hell to heaven and of man to God, through the unveiling of an eternal light in the Valley of The Shadow» [176]. У цій відповіді розуміння того, що в житті все взаємопов'язано і що часто гуманізм і мораль залежать від протилежних сил.

Гостра соціальна проблематика, багатогранність характерів наближають «Майора Барбару» до циклу «неприємних п'єс». Б. Шоу, показавши широкую картину лондонського життя, в якому простежується модель буржуазного світу, залишає глядачеві і читачеві сформувати свій погляд на представників різних соціальних верств, на стосунки між людьми і ті чинники, які є в них

вирішальними, сформулювати свою позицію на конфлікт представлених ідей та ідеалів.

П'єса «Кандіда» (1894), що належить до «приємних п'єс» драматурга і яка стала одним з найбільш популярних у світі його творів (цей факт засвідчує кількість постановок у Європі, США, Росії), актуалізує інший аспект новацій митця у висвітленні теми міста. Насамперед потрібно зазначити, що в назві цього соціально-психологічного твору закладено декілька асоціативних рядів. По-перше, жіноче ім'я Кандіда змушує згадати філософську повість Вольтера «Кандід» і наївного юнака на ім'я Кандід, який розчаровується у філософії оптимізму і приходиться до думки, що для щастя потрібно «обробляти свій садок». По-друге, жіноче ім'я в назві відсилає до п'єси «Нора» або «Ляльковий будиночок» Г. Ібсена, якого Б. Шоу вважав своїм учителем і найвпливовішим реформатором драматургії й театру. Центральним персонажем у творі, на перший погляд, є чоловік Кандіди – Морелл, соціаліст за поглядами, «енергійний, сердешний священик, якого усі поважають і який вміє переконувати людей». За задумом драматурга, Морелл зовнішньо сильний, однак усі його зусилля зведені до порожньої дидактики, тоді як дружина, як говорить про неї ще один персонаж, молодий закоханий поет Марчбенкс, «є жінкою з великою душею, яка прагне реальності, правди, свободи! А її напихають метафорами, проповідями, вульгарними балачками, жалюгідною риторикою» [96, с. 424]. У праці «Квінтесенція ібсенізму» Б. Шоу проводить думку про те, що «ідеалізм», яким норвезький драматург наділяє своїх персонажів, є їхньою слабкістю, вони є прикладами людського марнославства, егоїзму та безумства. У літературі XIX століття такі персонажі виступали позитивними героями. Таким є Морелл, наділений «ідеалізмом» і відірваний від реального світу. Морелл залежить від своєї дружини, вона впорядковує і його побут, і духовне життя. Саме Морелл живе в ібсенівському «ляльковому будиночку», який для Кандіди є вольтерівським садом, котрий вона «вирощує,

аби бути щасливою». Наприкінці твору героїня демонструє свою свідомо обрану життєву місію: «I build a castle of comfort and indulgence and love for him, and stand sentinel always to keep little vulgar cares out. I make him master here, though he does not know it, and could not tell you a moment ago how it came to be so» [175, p. 467]. Її чоловік Джеймс Морелл погоджується із цим: «What I am you have made me with the labor of your hands and the love of your heart! You are my wife, my mother, my sisters: you are the sum of all loving care to me» [175, p. 467]. Тема жіночої долі в сучасному світі, поглиблений психологізм у розкритті стосунків між чоловіком і жінкою є центральними в «Кандіді».

Новації цієї п'єси пов'язані з організацією простору, в якому відбувається дія. На театральній сцені розташований кабінет преподобного містера Морелла, це локус чоловіка, адже жінці, як про це влучно пише В. Вулф в есе «Власний простір», належить кухня, дитяча кімната і спальня. Кабінет перетворений автором на місце порожніх розмов, у ньому нічого не відбувається, Кандіда буває тут, але між справами, вона постійно в роботі – заправляє керосином лампи, чистить взуття або клопоче на кухні. Вона приходить, щоб сказати своє вирішальне слово з того чи іншого приводу.

Обмежений сценічний локус Б. Шоу вкладає у значно ширший простір. У п'єсі на початку автор подає три сторінки опису району Лондона, де розташований будинок, що належить церкві, половину якого займає священик Морелл. Зазначимо, що і в інших п'єсах драматург дуже чітко маркує місце дії. У соціально-психологічних творах на актуальні теми це, як правило, один з районів Лондона залежно від теми твору. Автор не подає детальних описів, а лише точно вказує адресу, яку легко могли б узнати англійці.

Важливо, що в п'єсі «Кандіда» Б. Шоу вводить докладний опис простору поза сценою, якого не бачать глядачі. Цей «позасценічний» урбаністичний краєвид охоплює північно-східний район Лондона «далеко від кварталів Мейфера і Сент-Джемса; в його нетрях немає тої скупченості, духоти і смороду.

Він незворушний у своєму по-міщанськи невибагливому існуванні: широкі вулиці, багатотисячне населення, безліч потворних залізних пісуарів, незлічені клуби радикалів, трамвайні колії, по яких безперервним потоком мчать жовті вагони. <...> похмура одноманітність неприглядних цеглових будинків, чорних чавунних ґраток, кам'яних тротуарів, шиферних дахів <...> все просякнуте димом <...> все навкруги видається брудним і несвіжим» [96, с. 399]¹⁵. Драматург, як бачимо, за допомогою промовистих картин міського життя розширює простір сцени до соціального пейзажу.

Відомою в часи Б. Шоу була думка про те, що Вест-Енду дістаються гроші, а Іст-Енду – бруд, що заходу Лондона можна байдикувати, а сходу доводиться трудитися. Сучасний англійський письменник Пітер Акройд у художній біографії «Лондон. Біографія» називає підрозділ про Іст-Енд «Смердюче скопище»: «Весь бруд Лондона сунувся на схід. І в 1880-ті роки він в якийсь момент досягнув критичної маси. Відбувся внутрішній вибух. Іст-Енд зробився «безоднею», або «пеклом», сповненим страхітливих таємниць і темних устремлінь» [1]. Старший сучасник драматурга, представник англійського натуралізму, прозаїк Джордж Гіссінг вважав цей район Лондона «пеклом і мікрокосмом всієї лондонської темряви»¹⁶.

¹⁵ «A fine October morning in the north east suburbs of London, a vast district many miles away from the London of Mayfair and St. James's, much less known there than the Paris of the Rue de Rivoli and the Champs Elysees, and much less narrow, squalid, fetid and airless in its slums; strong in comfortable, prosperous middle class life; wide-streeted, myriad-populated; well-served with ugly iron urinals, Radical clubs, tram lines, and a perpetual stream of yellow cars; enjoying in its main thoroughfares the luxury of grass-grown "front gardens," untrodden by the foot of man save as to the path from the gate to the hall door; but blighted by an intolerable monotony of miles and miles of graceless, characterless brick houses, black iron railings, stony pavements, slaty roofs, and respectably ill dressed or disreputably poorly dressed people, quite accustomed to the place, and mostly plodding about somebody else's work, which they would not do if they themselves could help it» [175].

¹⁶ «...Немов у якомусь дивовижному сенсі Іст-Енд зробився мікрокосмом всієї лондонської темряви. Були написані книги, чії назви говорять самі за себе: «Гіркий плач знедолених Лондона», «Люди безодні», «Лондон у лахмітті», «У непроглядному Лондоні», «Пекло». В романі Джорджа Гіссінга, що стоїть останнім у цьому переліку, описуються «зачумлені

Втім Б. Шоу показує, що і в цьому районі є контрасти. Будинок Морелла знаходиться в найкращому районі Іст-Енду, де «в кінці вулиці Хекні-роуд розкинувся парк». Там багато зелені, квітів, озеро, навіть павільйон для оркестрів. Тож з вікон персонажа Б. Шоу не видно жодної цеглини, жодних ознак робітничого району, лише Вікторія-парк. Цей «найкращий вид з вікна» і гарна погода яскравим жовтневим ранком, яку також докладно описує автор, засвідчують, що герой живе в іншому світі, де немає соціальних проблем: він знаходиться ніби на небесах, все добре в його внутрішньому світі, немає сумнівів, немає складних питань і роздумів. Соціаліст і священник Джемс Морелл безнадійно відірваний від народу, він живе у вигаданому «ляльковому» світі, маскуючи своє життя під праведне лекціями перед членами радикальних гуртків та різноманітних товариств, а його псевдоідеали не є кращими, ніж злочини тих, хто заробляє на простих людях свої капітали. Персонаж, за задумом Б. Шоу, є «ідеалістом», і його не можна відносити до позитивних героїв.

Чітке розшарування простору на робітничі квартали, де панує занепад та бруд, і зручний кабінет з видом на Вікторія-парк, з якого не видно лондонського «пекла», утворює додатковий смисловий вимір твору, який слугує втіленню авторського задуму – увиразнити дискусійність будь-якого літературного характеру, будь-якої істини. У «Квінтесенції ібсенізму» Б. Шоу наголошує, що «в нових п'єсах (Ібсена та його послідовників) конфлікт не знаходиться посередині між прозорим правильним і неправильним: лиходій є так само сумлінним, як і герой, якщо не більше: насправді п'єсу робить цікавою (якщо це цікаво) питання, хто є лиходієм і хто є героєм, або, інакше кажучи, немає ні героїв, ні лиходіїв» [177, р. 139].

райони східного Лондона, змагаючи під сонцем, яке лише виявляє всю таємницю їх мерзенного занепаду; яке висвітлює місто проклятих, що простягнулося на милі, місто, яке не помислити в епохи, що передують нашій; яке висить над вуличним метушінням безіменного люду, жорстоко виставленого напоказ цими незвично сяючими небесами». Це погляд на Іст-Енд як на пекло, погляд на місто як на пекло, і Гіссінг тут не самотній» [1].

Можна стверджувати, що Б. Шоу є драматургом, у творчості якого відтворено неосяжність і гетерогенність Лондона, відкрито нові сфери й естетичні функції урбаністичного простору. Митець, який жив у Лондоні в останні десятиліття вікторіанської епохи, який захоплювався Карлом Марксом, читаючи його праці в бібліотеці Британського музею, реалістично відтворив складності і полярності лондонського життя, міських бідняків і багатіїв, інтелігентів і буржуазії, службовців, політичних діячів, соціальних робітників тощо. Лондон у п'єсах видатного драматурга є містом соціальних контрастів. Це одна з основних функцій урбаністичного пейзажу Б. Шоу. Одночасно його Лондон передає унікальність столиці Британії та її культури, своєрідність історичного моменту, коли закінчується епоха правління королеви Вікторії, а разом з нею відходять у минуле властиві їй культурні й художні цінності.

Лондон Б. Шоу є також метонімією сучасного мегаполіса. Важливо, що письменник поєднує тему великого міста з актуальними змінами, які відбуваються в житті людини на зламі XIX–XX століть. Однією з проблем, які найбільше цікавлять драматурга, є проблема ідентичності та гендеру. Його персонажі – офіцер Армії порятунку Барбара Андершафт, квіткарка Еліза Дулитл, донька капіталіста Бланш Сарторіус, дружина священника-соціаліста Кандіда – це жінки з активною життєвою позицією, не обмежені вікторіанськими уявленнями про місце жінки і шлюб, розумні та рішучі. Саме вони є центральними діючими персонажами в драмах про лондонське життя. Відтак автор одним з перших в англійській літературі показує, як змінюються гендерні ролі і як на це впливає соціокультурний простір міста.

П'єси, у яких глядач і читач зустрічаються з підвищеною увагою до економічної, політичної, емоційної ситуації жінки, до її нових ролей у соціумі та в сім'ї, переорієнтовують проблематику традиційної вікторіанської мелодрами, руйнують усталені ідейні конвенції. Наново проблематизовані поняття «жінка», «жіночість» відкривають наступний етап у розвитку

англійської драми, який пов'язаний з нескінченним змаганням старих і нових культурних цінностей, з активізацією історичної та культурної пам'яті, з акцентом на соціальній та моральній проблематиці. «Неможливо провести межу між драмою та історією чи релігією, між сценічною грою і поведінкою людини», – пише Б. Шоу в передмові до «приємних п'єс» [96, с. 318]. Ця кореляція, яка визначає особливості його творчого методу, безпосередньо втілена через постійне застосування урбаністичних мотивів, адже місто є центром основних змін у сучасній цивілізації, центром історії та культури.

На поетологічному рівні урбаністичний пейзаж є контекстом конфлікту твору, слугує розкриттю й увиразненню характерів персонажів. Той контраст, який не може обійти увагою реципієнт творів Б. Шоу – між тим, що говорять і як діють персонажі, і тим, що говорить про них їхній особистий простір, акумулює дискусійність й багатомірність його п'єс, що дає змогу робити висновок про способи інтелектуалізації англійської драми.

Висновки до розділу 2

- У Лондонському тексті Лондон виступає як особливий і самодостатній об'єкт художнього збагнення, як цілісна єдність, що об'єднує різноманітні образи Лондона. Лондонський текст має специфічну художню мову, загальні елементи та стереотипи, які належать усім творцям цього тексту і які склалися впродовж майже двох тисячоліть, набуваючи нових культурних значень та художніх розгалужень.
- Простір Лондона є важливим фрагментом картини світу англійців. Художній простір Лондона, який не завжди дорівнює реальному, відтворює модель світу, створену автором. Проаналізовані просторові образи різних

жанрів дають змогу визнати неоднорідність художнього простору Лондона, який, своєю чергою, залежить від картини світу митця, його близькості до літературних напрямів і тенденцій того часу. У контексті таких опозицій, як «свій – чужий», «відкритий – закритий», «позитивний – негативний», «фантастичний – реальний» сюжетні локуси Лондона оцінити однозначно неможливо. Проте можна зробити акценти: у творах, в яких переважає соціальний аспект, образ міста набуває значень чужої, негативної, реальної просторовості (п'єси Б. Шоу), у публіцистичних творах, в яких переважає дескриптивний аспект, характеристики є нейтральними, фіксуються ті зміни, що відбуваються в культурі міста. У модерністських творах, наприклад, у поезії Е. Паунда і Т. С. Еліота, з'являються елементи фантастичного сюжетного локусу, пов'язані із символізацією й міфологізацією поетичної оповіді (образ Лондонського мосту в «Безплідній землі»).

- Аналіз поетичних творів з урахуванням історичного аспекту дає змогу висновувати, що метонімічні моделі міста, характерні для поезії XVIII і XIX століть поступово змінюються на метафоричні поетичні моделі в період становлення модернізму. Для поетичних творів першої третини XX століття виявлено певний набір стійких сюжетних мотивів: це мікротопос лондонської вулиці / історичного центру міста, де розгортається сцена модерного життя; це також місто (Лондон) як топос сучасної цивілізації; це повсякденний (часто з акцентом на соціальному вимірі) простір життя звичайної людини.

- В інтелектуальній драматургії Б. Шоу Лондон виступає як простір повсякденний, національний, геополітичний і символічний. Один з провідних мотивів – життя лондонських бідняків, поляризація життя відповідає поляризації міських районів: Іст-Енду для бідних і Вест-Енду – для багатих.

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА ЛОНДОНА В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Німецький культуролог Алейда Ассман слушно зауважила, що «люди викарбовують власні спогади не тільки в знаках або предметах – тим же цілям може прислужитися певне місце: житлова кімната, подвір'я будинку, площа, місто і ландшафт. <...> Культурна пам'ять, збережена для майбутнього, залишається не тільки в бібліотеках, музеях і архівах – вона прив'язана і до певних топографічних координат» [3, с. 136]. Лондонський текст англійської літератури перших десятиліть ХХ століття зберігає в культурній пам'яті людства множинний, різнобарвний, різнонастрійний образ британської столиці. До його творення долучились десятки і сотні письменників, істориків, філософів та культурологів, він вкарбований у спогадах і видатних, і пересічних лондонців (див. Додаток Б).

У цьому розділі обрано творчість провідних письменників англійської літератури першої половини ХХ століття, які, на наш погляд, надзвичайно точно й по-новаторськи передали такі органічні якості Лондона, як його амбівалентність, невловимість та плинність міського середовища. Відтворити Лондон, зосереджуючись не лише на його зовнішніх ознаках, а й враховуючи його внутрішні виміри – дух і душу – саме таке завдання ставили перед собою представники модернізму В. Вулф і Ф. М. Форд. Символічну відкритість Лондона як міста культури показано на прикладі романів англійського письменника-сатирика І. Во.

Досліджуючи поетику міста, важливо враховувати поняття «хронотоп» М. М. Бахтіна, яке визначається через взаємозв'язок просторових і часових відношень. Із цього погляду, актуальним завданням є аналіз не лише міського

простору, а його перебування в часі: чи передають письменники конкретний історичний час, місце, події, чи відтворюють вони часові зміни, які стосуються і людей, і міста.

3.1 Лондон Вірджинії Вулф

В. Вулф належить до письменників, наділених топографічним мисленням. Площі, парки, вулиці, будинки Лондона важили для неї більше, ніж звичайні місця, з якими були пов'язані народження, дитинство, дорослішання, зрештою, особисте життя. Це був простір, який надихав її на творчість. Не випадково Лондон займає одне з центральних місць у поетиці більшості творів письменниці. Особливо це стосується району Блумсбері, куди В. Вулф переїхала після смерті батька – Леслі Стівена. На вулиці Гордон-Сквер вона прожила до заміжжя в 1912 році. Разом з чоловіком журналістом та письменником Леонардом Вулфом вони переїхали в будинок Кліффордс-інн (Clifford's Inn) на вулиці Феттер-лейн (Fetter Lane) неподалік від Стренду. Можна стверджувати, що Лондон, його вулиці розкривають і біографію, і творчість видатної романістки. З іншого боку, її романи містять своєрідний лондонський «код», який складається з найрізноманітніших складових Лондонського тексту. Як зауважує більшість дослідників творчості В. Вулф, уміння письменниці крізь незначний епізод-замалювання з лондонської вулиці, або з розмови звичайних лондонців, або навіть зі звуків вулиці, чітко прописаних у художньому творі, відтворити сенс людського життя додає своєрідності її художньо втіленому Лондону, який, своєю чергою, передає яскраво виражену англійськість романістки.

3.1.1 Топографія Лондона в романі В. Вулф «Місіс Деловей». Дія роману «Місіс Деловей» розгортається впродовж одного червневого дня 1923 року в досить обмеженому просторі центральної частини Лондона, а саме у престижному Вестмінстері. Цей історичний район Лондона, заснований ще в VII столітті, на початку XX сторіччя був політичним центром Об'єднаного королівства, символом влади та Британської монархії. Тут розташований Вестмінстерський палац, у якому засідає парламент Великобританії, а також Букінгемський палац, міська резиденція британських монархів. Життя героїв твору безпосередньо пов'язане з життям найвищої політичної еліти країни. За задумом авторки, чоловік Клариси Річард Деловей є членом парламенту. Він належить до однієї з найдавніших англійських родин, що надає йому впевненості та віри в життя: «...he liked being ruled by the descendant of Horsa; he liked continuity; and the sense of handing on the traditions of the past. It was a great age in which to have lived. Indeed, his own life was a miracle; let him make no mistake about it; here he was, in the prime of life, walking to his house in Westminster...» [204, p. 117].

Так само авторка розмірковує про Букінгемський палац як символ влади, до якого вона ставиться досить іронічно: «As for Buckingham Palace (like an old prima donna facing the audience all in white) you cannot deny it a certain dignity, <...> stand to millions of people (a little crowd was waiting at the gate to see the King drive out) for a symbol, absurd though it is» [204, p. 117]. Резиденція англійських монархів століттями уособлювала елітність та аристократизм, але на початку XX століття критично виважене ставлення британського суспільства до королівської родини поступово стає нормою, і письменниця спростовує усталене значення Букінгемського палацу як символу англійської нації. Іронічне порівняння палацу зі «старою прімадонною» примушує шукати нові символи, які відповідали б тогочасним британським реаліям та дійсно були втіленнями англійського духу.

Одним з найголовніших образів-символів твору є Біг Бен. Цей другий за розміром у світі годинник, розташований на одній з веж Вестмінстерського палацу, є невід'ємним від лондонського пейзажу, звичним для кожного лондонця, як сонце і хмари, дощ і вітер: «It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blend with that of other clocks, mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls...» [204, p. 94]. Біг Бен супроводжує усі дії персонажів, слугує фоном їхніх переживань: «...And why had he been so profoundly happy when the clock was striking?», так розмірковував Пітер Волш, коли удари годинника зливались з роздумами про Кларису [204, 50]. Як слушно зазначає російська дослідниця творчості В. Вулф Є. Генієва, цей спеціальний прийом дозволяє авторці «переключатися» між персонажами: «Бій Біг Бена відіграє роль своєрідних «стяжок» у цементуванні структури роману» [29, с. 16].

Модель Лондона Вірджинії Вулф акцентує важливий аспект конструювання просторовості – врахування суспільних відносин у ньому, і можна стверджувати, її найбільше цікавить гендерний аспект простору. Письменницю не даремно зараховують до тих митців, які ламають шаблонні стереотипи стосовно жінки в літературі і які стоять біля феміністичної думки в літературі ХХ століття. Романістка, справді, надає своїй героїні низку волелюбних поглядів щодо кар'єри жінки в публічному житті, наділяє її свободою і мудрістю у висловлюваннях і, особливо, в думках. Разом з тим, Кларисі Деловой не чужі імперські погляди. І це також унаочнюють міські сцени її життя. Знаходячись на вулицях Лондона, вона спостерігає за міським життям й обурюється зневазі до кортежу королеви. На перехресті вулиць Брук-стріт і Нью-Бонд-стріт стоїть автомобіль, у якому їде монарша особа: «The crush was terrific for the time of day <...> and the Queen herself held up; the Queen herself unable to pass» [204, p. 17]. Так само можна відзначити її зверхнє ставлення до буржуазії, тобто до середнього класу, який у соціальній площині займає нижче

положення, ніж її сім'я: «The British middle classes sitting sideways on the tops of omnibuses with parcels and umbrellas, yes, even furs on a day like this, were, she thought, more ridiculous, more unlike anything there has ever been than one could conceive...» [204, p. 17].

Цей мотив романістка розвиває, коли описує доньку Клариси Елізабет. Дівчина, яка не має контакту з матір'ю і захоплюється історією та політикою, також почувається чужою за межами Вестмінстеру: «She looked up Fleet Street. She walked just a little way towards St. Paul's, shyly, like someone penetrating on tiptoe, exploring a strange house by night with a candle, on edge lest the owner should suddenly fling wide his bedroom door and ask her business, nor did she dare wander off into queer alleys, tempting bye -streets, any more than in a strange house open doors which might be bedroom doors, or sitting-room doors, or lead straight to the larder. For no Dalloway's came down the Strand daily; she was a pioneer, a stray, venturing, trusting» [204, p. 137]. Дівчина переживає змішані почуття, вона і побоюється, і відчуває водночас дух свободи.

Як бачимо, члени сім'ї Деловой не виходять за межі району Вестмінстеру, тим не менше, Лондон письменниця показує крізь різні функції та якості: як центр цивілізації, як культурне середовище, як джерело наснаги та життєвої енергії людини, як макросвіт, який одночасно є мікросвітом людського існування. У просторі Лондона люди комунікують, і це, напевно, основна риса великого міста – створювати культурно-комунікативний простір, без якого неможливо уявити ідентичність лондонця.

Помітним у цьому аспекті є те, що Лондон В. Вулф виокремлює певну субкультуру, яку можна визначити як елітарну та аристократичну. Її представницею виступає Клариса, її чоловік Річард та його оточення. Ця субкультура не є закритою, Клариса спілкується з багатьма іншими людьми, це і слуги, і колишні близькі друзі, тобто з людьми різного походження. Між ними

немає конфлікту, але сама героїня все ж стоїть на захисті своїх субкультурних інтересів.

Інших персонажів, як Кларису, характеризують місця, де вони проживають, працюють або гуляють. Септімус Сміт, наприклад, який в романі відіграє роль внутрішнього двійника Клариси, оскільки уособлює її роздуми про життя та смерть, живе в районі Блумсбері. Пітер Волш, з яким Кларису пов'язують близькі стосунки в юності, також, повернувшись з Індії, знаходить житло в цьому районі.

Можна припустити, що авторка не випадково поселяє персонажів, близьких Кларисі, на внутрішньому рівні, у Блумсбері. Вірогідною підставою для цього є те, що район Блумсбері відіграв особливу роль у житті письменниці. Саме тут було утворено гурток інтелектуалів і творчих людей, відомих як група Блумсбері. На її чолі стояла В. Вулф, й угруповання не лише збиралося в будинку, де вона жила. Тут народжувались нові ідеї та теорії, тут формувались нові естетичні смаки і започатковувались нові художні форми. Одним словом, цей топос Лондона був надзвичайно близьким В. Вулф. Блумсбері на початку століття був не таким респектабельним, швидше богемним, порівняно з Вестмінстером, тому більше відповідав таким персонажам, як Септімус Сміт або Пітер Волш.

Отже, історії та долі всіх персонажів роману «Місіс Деловой» пов'язані з Лондоном. Місто та райони, де вони мешкають, визначають їх соціальний статус. Разом з тим, тема Лондона невід'ємна від теми внутрішнього життя людини, душа і Лондон є центральними темами та мотивами роману: «Як хмара набігає на сонце, зходить на Лондон тиша і обволікає душу» [204, р. 94].

Особливо виразно тема індивідуального внутрішнього життя та трагедій, що розгортаються у внутрішньому світі людини, розкрита на прикладі Септімуса Сміта. Свідомість тридцятирічного чоловіка, ветерана Першої світової війни, який страждає від галюцинацій, позначена психологічною

травмою, спричиненою жахливою смертю товариша на полі бою. Для В. Вулф як майстра психологічної прози важливо показати ідентичність такої людини та її ізольованість від інших. Навіть юна дружина персонажа Лукреція не здатна йому допомогти: «People must notice; people must see. <...> She looked at the crowd. Help, help! she wanted to cry out to butchers' boys and women. Help!» [204, p. 12]. Чужість Септімуса в навколишньому світі особливо увиразнюється, коли він перебуває серед людей на вулиці великого міста. Знаходячись у центрі життя Лондона і промовивши слова про самогубство – «I will kill myself» [204, p. 12], він відділяє себе, а разом зі собою і дружину, від світу звичайного повсякденного життя. Травмована свідомість персонажа робить його екзистенційно самотнім.

Узагальнюючи, В. Вулф говорить, що місто поглинає і нівелює життя людей, перетворює їх на самотніх, нещасних і ворожих: «London has swallowed up many millions of young men called Smith; <...> Lodging off the Euston Road, there were experiences, again experiences, such as change a face in two years from a pink innocent oval to a face lean, contracted, hostile» [204, p. 63].

Відтак міський простір у романі «Місіс Деловой» набуває значно складнішої конфігурації. Поряд з фізичним, візуальним простором, у якому перебувають персонажі твору, авторка вимальовує і робить центральним феноменом простір внутрішній, психологічний. Думка, яку проводить письменниця, полягає в тому, що люди, які фізично знаходяться поруч – на вулиці, в магазині, у міському транспорті, на загал, у просторі безпосередньої взаємодії, залишаються сам на сам зі своїми думками та проблемами. І це стосується не якоїсь окремої людини, це – екзистенційна ситуація особистості у ХХ столітті, особливо гостро увиразнена після Першої світової війни.

Отже, просторові параметри в романі В. Вулф «Місіс Деловой» побудовані так, що в межах топографії Лондона відбувається нашарування двох просторових площин – зовнішнього, загального для людей простору і

внутрішнього, індивідуального простору, що слугує чинником психологізації романної прози письменниці.

3.1.2 Лондон у часі: функція хронозрушень у романі Вірджинії Вулф «Орландо». Категорія часу є одним з найбільш досліджуваних предметів гуманітарних наук ХХ століття й одночасно одним з найширших напрямів художньої експериментації. Своєрідним прологом до філософського осмислення часу в минулому столітті була філософія Ф. Ніцше. Засновник «філософії життя» висловив у своїх працях ідею вічного становлення, вважаючи, що світ є становленням без початку і кінця, яке немає цілі і завершення і яке не підпорядковується жодним законам. Особливу увагу проблематиці темпоральності приділив також А. Бергсон. Переосмислюючи поняття часу, французький філософ розробив концепцію «чистої тривалості» та інтуїції як способу її осягнення. Ще в першій концептуально важливій праці «Дослід про безпосередні дані свідомості» (1898) він визначив «чисту тривалість як форму, яку приймає послідовність наших станів свідомості, коли наше «я» просто живе, не захоплюючи різниці між наявними станами і тими станами, що їм передували», тобто «не послідовно, а одночасно сприймаючи попереднє і наступне»» [18, с. 93].

З погляду А. Бергсона, свідомість людини є неперервною, мінливою творчою реальністю, у якій раціональне становить лише поверхневий шар. У своїй головній праці «Творча еволюція» (1907) А. Бергсон стверджує, що свідомість і життя принципово непідвласні класичному позитивному знанню, що лише інтуїція може дати цілісне уявлення про реальність. В інтуїтивістській концепції філософа час, названий тривалістю, є максимально суб'єктивізованим, відтак існує два шари часу – умовно реальний час і час суб'єктивний. Пояснюючи цю ідею, вчений наводить такий приклад: «Якщо я хочу приготувати собі склянку підсолодженої води, то щоб я не робив,

примушений буду зачекати, поки цукор розчиниться. Цей незначний факт надзвичайно повчальний. Оскільки час, який я витрачу на очікування, – це не той математичний час, який можна накласти на всю історію матеріального світу. Він збігається з моїм нетерпінням, тобто певною частиною моєї тривалості, яку не можна довільно розтягнути або скоротити <...> Це вже належить абсолютному» [19, с. 46]. Як видно, вчений виокремив індивідуальний час людини, показавши, що ця тривалість може нашаровуватись на об'єктивний час, але не збігається з ним.

Одночасно з філософським осмисленням категорії часу тривають спроби розширити проблематику часу в художній літературі. Програмним прикладом цього є цикл романів М. Пруста «В пошуках утраченого часу», які вважають літературною реконструкцією інтуїтивізму А. Бергсона, втіленням його ідеї «чистої тривалості» та інтуїції як способу пізнання. Максимально суб'єктивізована система оповіді у цих творах, зосередженість на «я» центрального персонажа-оповідача зробила прустівські твори зразками роману потоку свідомості. Як відомо, В. Вулф у власній творчості сприйняла ці новації французького митця і через його творчість ідеї Бергсона.

Враховуючи філософські пошуки минулого століття, сучасні вчені, серед них й українські, надають значну увагу аналізу часопросторового аспекту художнього твору. Зокрема, професор Н. Х. Копистянська порушує важливе питання про часопросторове мислення: «Часопростір як поняття <...> як структурний та ідейно-філософський фактор є жанро- і системотворчим. Поява кожного жанрового різновиду і нове поєднання жанрів у систему залежить від змін у часопросторовому мисленні» [51, с. 249]. Це твердження видається конструктивним для нашого дослідження, оскільки художня інтерпретація часу Вірджинією Вулф дозволяє, з одного боку, конкретизувати модерністські параметри її творчості, а з іншого – показати ті аспекти, в яких письменниця вийшла за межі модерністської парадигми.

Концептуально важливим вважатимемо також розроблене українським ученим, професором М. М. Гіршманом поняття цілісності художнього твору. Цілісність – це позачасова єдність усіх буттєвих змістів, яка дана в саморозвитку і глибинній неподільності. Складовою частиною цілісності твору є специфічний художній час, а основною характеристикою динамічного вияву цілісності є ритм («...ритм у своїй глибинній основі виявляє енергію первинної єдності буття» [30, с. 19]). У монографії «Ритм художньої прози» [31] вчений простежує органічний зв'язок між цілісністю і ритмом у художньому творі. Ритм, за М. М. Гіршманом, є організованістю руху, що сягає ступеня органічності.

У монографіях і статтях українських дослідників творчості В. Вулф окреслений проблемний комплекс неодноразово ставав предметом вивчення. Актуальною для нашої розвідки є позиція професора Н. Ю. Жлуктенко, яка вказує на «принципи рафінованого естетизму» В. Вулф, відповідність її настрою «естетичним настановам імпресіонізму». Дослідниця переконана, що «загальний принцип її прози – мінливість, постійна плинність» [41, с. 108]. Своєю чергою, Н. О. Любарець у кандидатській дисертації «Ритм художньої прози Вірджинії Вулф» здійснює системний аналіз ритму художньої прози як однієї з концептуальних рис модерністського дискурсу письменниці. «Вулф як послідовниця А. Бергсона реалізувала засади його інтуїтивізму, надаючи концептуального значення зображенню процесів пам'яті та спогадів, відтворюючи психологічний час персонажів, та, передусім, ритмізуючи наратив своїх романів», – відзначає у висновку Н. О. Любарець [62, с. 161–162].

Досліджуючи ідею перевідкриття часу в науковому знанні ХХ століття, а також у художній літературі, О. Т. Бандровська стверджує, що серйозні експерименти з часом знаходять вияв «у відмові від його лінійного сприйняття, у порушенні ритму і вектору розгортання темпоральності», «письменники не лише змінюють лінійний прогресуючий хід часу, експериментуючи із системою

оповіді, а й художньо осягають ту проблематику часу, яка знайде відображення у синергетичній моделі Пригожина» [6, с. 33–34].

Названі дослідження створюють, на наш погляд, достатнє підґрунтя для аналізу часової організації, часових ритмів, часових парадоксів і порушень в романі В. Вулф «Орландо» (1928). Серед романів письменниці 20-х років ХХ століття, які визначають як романи потоку свідомості і відносять до кращих зразків європейської модерністської прози, цей твір вирізняється доведеною до максимуму естетизацією художнього слова. Це засвідчують усі поетикальні чинники твору – жанрова синтетичність, тематично-проблемний комплекс (поєднання біографізму і фантастично-містичних мотивів, гра у гендер й андрогінність), часова і просторова організація романного простору, іронічно-пародійні прийоми, неможливість однозначно визначити стать центрального персонажа. Означені характеристики твору дозволяють визначити його як «роман про роман» або як метароман.

Металітературність «Орландо» виявляє себе, насамперед, у хронотопі роману – його дія триває упродовж трьох з половиною століть, від елизаветинських часів до початку ХХ століття, а географічний простір твору можна обмежити континентом Євразії. При цьому герой/героїня твору не досягає навіть сорокалітнього віку. Чинником металітературної гри можна також вважати присутність в оповіді читача-сучасника письменниці, до якого вона постійно звертається, порівнюючи різні історичні часи із сучасністю («The age was the Elizabethan; their morals were not ours; nor their poets; nor their climate; nor their vegetables even» [206]).

Важливо, що в назві твору авторка дає його жанровий орієнтир – «Орландо. Біографія». Відтак читач зорієнтований на сприйняття біографічного часу. Це поняття співвідноситься з уживаними у філософії і літературознавстві поняттями «екзистенційний час» та «об’єктивний час», які зорієнтовані на реальний час людського життя. Однак назвати цей твір біографічним романом

можна лише з огляду на значні модерністські трансформації, які підпорядковують і героя твору, і сам процес біографування ігровому чиннику. Тобто, якщо і розглядати «Орландо» з погляду біографічної літератури, то тільки як пародіювання самого поняття «художня біографія».

Зауважимо, що М. Бахтін розглядав біографічний (автобіографічний) роман як один з п'яти різновидів роману виховання або роману становлення. Він писав: «Становлення відбувається у біографічному часі, воно проходить крізь неповторні, індивідуальні етапи. <...> Становлення тут є результатом усієї сукупності життєвих умов і подій, діяльності і роботи, що змінюються. Створюється доля людини, створюється разом з нею і вона сама, її характер. Становлення життя-долі зливається зі становленням самої людини. Таким є «Том Джонс» Філдінга, «Девід Копперфілд» Діккенса» [14, с. 198]. Російський учений у своєму дослідженні «Епос і роман» виділив ознаки класичного реалістичного роману цієї жанрової модифікації.

Модернізм, естетичні пошуки багатьох письменників початку ХХ століття висунули нові вимоги до цієї жанрової моделі. Варто лише згадати роман Дж. Джойса «Портрет митця замолоду» або роман В. Вулф «Кімната Джейкоба».

У романі «Орландо», який розглядаємо з урахуванням поглядів М. Бахтіна, трансформація жанрової моделі біографічного роману відбувається через експериментування авторки з часовою організацією твору, тож аналіз сфокусовано на тих хронозрушеннях і їх ролі в системі оповіді, які мають місце в цьому творі.

Не меншою новацією письменниці можна вважати й те, що об'єктом біографування в романі виступає, поряд з центральним персонажем, і Лондон. Місто увиразнюється крізь часові трансформації, воно, подібно живому організму, зростає, змінюється, ускладнюється.

Роман складається зі шести розділів, кожний з яких досить чітко відтворює період життя головного героя. Однак біографічний час літературного персонажа не збігається з історичним часом. Так, у першому розділі роману авторка відтворює життя свого героя від раннього дитинства до юнацького віку і першого розчарування в коханні. Цей приблизно 10-12-річний період біографічного часу збігається з кінцем XVI – початком XVII століття. Герой роману Орландо, ще будучи дитиною, зустрічається з королевою Єлизаветою I, і королева виявляє прихильність до нього, навіть наказує йому служити при її королівському дворі. Важливо, що історичний час авторка відтворює хронологічно точно: «She sent him to Scotland on a sad embassy to the unhappy Queen. He was about to sail for the Polish wars when she recalled him. <...> At the height of her triumph when the guns were booming at the Tower <...> ‘This,’ she breathed, ‘is my victory!’ – even as a rocket roared up and dyed her cheeks scarlet» [206]. За романними подіями, цей час можна визначити 1687–1688 роками: оскільки 1687 року було страчено королеву Шотландії і претендентку на англійський престол Марію Стюарт, 1688 року Англія перемогла іспанську Велику Армаду, а також в ці роки Англія уважно стежила за турецько-польськими відносинами, зокрема за походами запорозьких козаків на підвладні Османській імперії території в 1687–1689 роки.

У другій половині розділу оповідується про правління спадкоємця Єлизавети Якова I. Епізод першого кохання Орландо відбувається на фоні так званого «Великого холоду». З історії Англії відомо, що дві зими першої декади XVII століття – 1607–1608 і 1609–1610 років були настільки холодними, що увійшли до історії під назвою «Великий холод» («Great Winter», ще одна відома назва – «Great Frost»).

Другий розділ роману авторка починає з історії Орландо у 25-30-річному віці. Історичний час тут також точно маркований: герой читає книги британського медика і представника барокової прози сера Томаса Брауна (1605–

1682) («Orlando now drew his chair up to the table; opened the works of Sir Thomas Browne and proceeded to investigate the delicate articulation of one of the doctor's longest and most marvellously contorted cogitations» [206]), у розмовах з іншим персонажем, літератором Ніком Гріном згадується Джон Донн і Бен Джонсон (1572(3)–1637), з яким останній ніби товаришує («Donne was a mountebank who wrapped up his lack of meaning in hard words. The gulls were taken in; but the style would be out of fashion twelve months hence. As for Ben Jonson – Ben Jonson was a friend of his and he never spoke ill of his friends» [206]). Якщо визначати незбіжність біографічного часу з історичним у цьому розділі, то темпоральний зсув, можна припустити, становить щонайменше 15 років. Коментуючи розрив Орlando з літератором, авторка пише: «Thus, at the age of thirty, or thereabouts, this young Nobleman had not only had every experience that life has to offer, but had seen the worthlessness of them all. Love and ambition, women and poets were all equally vain. Literature was a farce» [206].

Друга частина другого розділу припадає на часи правління Карла II, як іронічно зауважує оповідач твору, «...the odious Parliament days were over and there was now a Crown in England again» [206]. Фінальний абзац розділу допомагає ще точніше визначити час дії: «The King was walking in Whitehall. Nell Gwyn was on his arm» [206]. Відомо, що Нелл Гвін була фавориткою Карла II з кінця 60-тих років XVII ст. до 1685 року, тобто до самої смерті короля.

Третій розділ роману можна вважати кульмінаційним, саме у ньому відбувається перетворення Орlando з чоловіка на жінку. Як говорить оповідач, одного ранку тридцятилітній Орlando прокинувся тридцятилітньою жінкою. Дія цього розділу відбувається в Константинополі, де Орlando служить послом, а саме перетворення відбувається в день повстання проти султана. Щоправда визначити точно відповідні історичні події з великою мірою вірогідності не видається можливим, оскільки відоме повстання турецьких низів відбулося 1730 року. Події ж наступного розділу мають місце на початку XVIII століття, і

зрозуміло, що В. Вулф все ж зберігає послідовність епох у творі. Усе це не дозволяє сказати точно, про яку історичну подію згадано у третьому розділі.

Отож, четвертий розділ точно марковано історичним часом. Побіжно зауважимо, що його характеристики, як і в романі загалом, авторка подає дуже стисло: за час відсутності Орlando на Батьківщині в Лондоні було побудовано собор Св. Павла і лікарню в Гринвічі, це відповідно 1705 і 1708 роки (архітектор К. Рен), це були часи правління королеви Анни (1702–1714): «...society in the reign of Queen Anne was of unparalleled brilliance. To have the entry there was the aim of every well-bred person» [206]. Серед літераторів оповідач згадує Драйдена, Поупа, Свіфта й Аддісона. Героїня твору зустрічається також з іншими англійськими просвітниками С. Джонсоном (1709–1784) і Дж. Босвелом (1740–1795). Розділ закінчується завершенням XVIII століття: «The Eighteenth century was over; the Nineteenth century had begun» [206].

Дія п'ятого розділу розгортається в XIX столітті. Авторка дає містку характеристику вікторіанської Англії, становлення Британської імперії. Історичний час вона датує, вперше вказуючи, що дія триває більше трьох століть. Героїня роману Орlando бере до рук рукопис поеми «Дуб», яку вона почала складати ще в юності: «She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand. She had been working at it for close three hundred years now <...> nothing has changed. The house, the gardens are precisely as they were. Not a chair has been moved, not a trinket sold. There are the same walks, the same lawns, the same trees, and the same pool, which, I dare say, has the same carp in it. True, Queen Victoria is on the throne and not Queen Elizabeth, but what difference...» [206]. Однак біографічний час героїні ніби завмирає, тут і далі вона залишається гарною, квітучою жінкою.

Шостий розділ починається з повторення мотиву, який письменниця почала розробляти в попередньому розділі – час, його змінні і незмінні константи. На думку письменниці, час у свідомості людини здатен

пришвидшуватись або, навпаки, сповільнюватись, і всі події власної долі можуть сприйматись або через зміни, або через їхню подібність до звичайної людської долі: «...nothing changes. And then, in the space of three seconds and a half, everything had changed – she had broken her ankle, fallen in love, married Shelmerdine» [206]. Показово, що в останніх розділах вік героїні вже не маркується, в той же час темпоральний ритм оповіді не тільки маркований, а й значно пришвидшується. З такої часової перспективи, коли історичний час збігає, а вік героїні не змінюється, шостий розділ є також кульмінаційним. У ньому часовий ритм маркується подіями, яким авторка точно вказує дату: 20 березня, четвер, третя година ранку – в Орландо народжується син («Orlando was safely delivered of a son on Thursday, March the 20th, at three o'clock in the morning»), десята година 11 жовтня 1928 року – теперішня мить («In fact it was ten o'clock in the morning. It was the eleventh of October. It was 1928. It was the present moment» [206]). Наприкінці твору, отже, авторка доводить оповідь до сучасного їй часу.

Для В. Вулф важливим є розуміння циклічності людського життя, тому письменниця вводить у фінал твору видіння першого приїзду Єлизавети в маєток Орландо, чим перетворює фінал твору на своєрідний темпоральний коловорот: «It was near midnight <...> A Queen once more stepped from her chariot <...> the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen hundred and Twenty Eight» [206]. Повернення до першого фрагмента роману, нагадування про зовнішній світ та історичний час замикає романну оповідь й унаочнює властиву творчій манері В. Вулф тематичну ритмічність. Як слушно зауважує Н. Любарець, «ритмізуючи романну оповідь та викликаючи у читача передчуття повтору, вони (*тематичні повтори*. – О. Павлова) закладають підвалини сприйняттю авторської ідеї циклічності буття» [62, с. 87].

В. Вулф як письменниця-експериментатор приділяє проблемам часу першочергову увагу. Аналіз «Орландо» дає змогу стверджувати, що письменниця є послідовницею філософських ідей А. Бергсона про темпоральність. У тексті твору в поєднанні об'єктивного історичного часу і суб'єктивного часу персонажів перевагу віддано внутрішньому сприйняттю персонажем часу, світу, подій, змін, його пам'яті: «Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation» [206].

Природа часу, за В. Вулф, не є однозначною, його подвійність, здатність розширюватись чи скорочуватись ініціюється підсвідомістю людини. Така суб'єктивізація в розумінні філософської категорії часу стає основою й одночасно ознакою модерністського дискурсу англійської письменниці. Відтак хронозрушення в «Орландо» мають на меті відтворити плинність людської свідомості, неможливість її обмеження ані в часі, ані в просторі, передати естетичне значення уяви, фантазії, інтуїції для літературної творчості, довести їхню необмеженість і незалежність від раціоналістичного начала в людині.

Разом з тим, вільне пересування персонажа в часі дає змогу авторці передати різні епохи з відповідними канонами, світоглядними уявленнями і стереотипами поведінки. З погляду В. Вулф, особливо помітними цивілізаційні зміни стають в добу Нового часу, впродовж XVIII століття і на початку Новітнього часу, який датують першими десятиліттями XX століття. Одним з оприявнених результатів зазначених змін є урбанізація Європи, розвиток великих міст, які відіграють роль промислових, культурних центрів.

У романі «Орландо» письменниця уважно спостерігає та ілюструє власне цивілізаційні зміни в лондонському міському житті: місто постає як жива істота, Лондон живе своїм життям, змінюється, ніби проходячи через різні вікові періоди. З часом аристократизм елизаветинського Лондона тільки збільшується після появи архітектурних шедеврів К. Рена у XVIII столітті, а у вікторіанські та едвардіанські часи, коли кількість жителів Лондона поступово значно збільшується, лише панорама нескінченної розмаїтості може відтворити життя міста. У його зображенні письменницю відрізняє конкретність бачення кожної деталі, кожної зміни. Така кінематографічна точність разом з одночасною плинністю властива літературі модернізму загалом: «Carriages, carts, and omnibuses seemed to her eyes, so long used to the look of a plain sheet of foolscap, alarmingly at loggerheads; and to her ears, attuned to a pen scratching, the uproar of the street sounded violently and hideously cacophonous. Every inch of the pavement was crowded. Streams of people, threading in and out between their own bodies and the lurching and lumbering traffic with incredible agility, poured incessantly east and west. Along the edge of the pavement stood men, holding out trays of toys, and bawled. At corners, women sat beside great baskets of spring flowers and bawled. Boys running in and out of the horses' noses, holding printed sheets to their bodies, bawled too, Disaster! Disaster!» [206]. Міська круговерть едвардіанського Лондона позначена конкретними ознаками: наприклад, автомобіль або телеграф з'являються лише на початку XX століття, і їхня поява зафіксована у творі.

Однак письменниця відтворює не тільки буденне. У вулфівському місті зливається повсякденне і високе, минуле і майбутнє. Реальне місто Лондон перетворюється на символ людського життя. Значною мірою цьому слугує принцип художніх хронозрушень, блискуче застосований Вірджинією Вулф.

3.1.3 Образ дому в модерністському тексті В. Вулф.

Часопростір Лондона, як будь-якого міста або селища, є багатошаровим, охоплюючи і індивідуальне, і соціальне життя людини. Одним з його аспектів є особливий стиль повсякденного життя і побуту англійців, який асоціюється з образом дому, його відокремленим приватним психологічним простором, сімейним вогнищем. Вулфівський текст Лондона, на наш погляд, відтворює англійську повсякденність та побут, англійський характер та традиції досить своєрідно. У ньому певні константні ознаки, що склалися впродовж багатьох століть, поєднано з новаторським, модерністським баченням письменниці.

На загал у дослідженні повсякденності доцільно враховувати історичні та релігійні чинники, а також контекстуально – загальноєвропейські традиції побуту. В англійській культурі важливим аспектом аналізу національного стилю життя (саме як *English style of life* можна перекладати словосполучення «англійський побут») є розуміння глибинних змін, які відбуваються, навіть будучи зовнішньо непомітними.

Одним з головних символів англійського життя є дім. «Мій дім – моя фортеця», «дім – це наш куточок світу» – висловлений у цих виразах смисл англійського характеру передає важливість власного простору для англійців. У класичній англійській літературі архетип дому має сталі характеристики: родинні стосунки та історія родини (батьківський дім), фізичний і душевний захист та спокій, це місце й мета повернення після навчання, пригод, будь-якої життєвої дороги. Поняття дому охоплює і простір саду. Не випадково англійський парк, англійський сад стає невід’ємною складовою частиною західноєвропейського садово-паркового мистецтва ще у XVIII столітті. Як зауважує російський учений Д. Ліхачов, «сади можна прочитати як іконологічні твори, що відбивають естетичний клімат епохи» [56, с. 2].

Серед звичаїв повсякденного домашнього життя – англійський чай, який перетворився на певний ритуал чи церемонію, що зберігається також упродовж

століть. Традиційною компонентою англійського дому є також домашні тварини, що підтверджується розвиненою системою відповідних служб та установ у сучасній Великій Британії. Існують усі підстави виокремлювати такі поняття, як «англійська кухня», «англійська мода», а також національні традиційні види спорту (крикет, гольф, кінний спорт) чи ставлення англійців до освіти дітей (один з національних варіантів – закрита приватна школа-пансіон з роздільним вихованням хлопчиків і дівчат).

Узагальнюючи, можна стверджувати, що однією з найголовніших особливостей англійського характеру є дотримання і збереження традицій, і це стосується усіх сфер життя і побуту.

Англійська літературна традиція є потужним джерелом знання, якими були англійці, як вони жили, як ставились до свого малого і великого життєвого простору в різні історичні періоди. І «Кентерберійські оповідання» Дж. Чосера, й історичні хроніки В. Шекспіра, написані на теми англійської історії, дають відповідний матеріал. Однак особливості англійських національних традицій повсякденного життя найкраще виявляються в жанрі роману. Не випадково серед перших його різновидів називають сімейно-побутові романи С. Річардсона і соціально-побутові романи Г. Філдінга та Т. Смоллета. Багатий матеріал щодо з'ясування специфіки англійського побуту дає вікторіанський роман – твори Ч. Діккенса, сестер Бронте, В. Теккерея, Дж. Еліот, Е. Троллопа, Т. Гарді.

Англійський класичний роман, своєю чергою, пов'язаний з художнім реалізмом. Метою реалістичного мистецтва, за визначенням літературознавців, є «створення світу, чия структура аналогічна фундаментальній структурі соціальної дійсності, у межах якої твір написаний» [5, с. 48], «художнє відтворення істини життя у формах самого життя» [5, с. 41]. Наводячи ці визначення, відомий український літературознавець Д. Затонський наголошує, що митці ХІХ століття виражали сутність епохи, створювали ілюзію

життєподібності, однак мова повинна йти «про художні форми, а не про форми життя» [45, с. 48].

Ця думка звучить суголосно до ідей М. Бахтіна, який у праці «Проблема змісту, матеріалу і форми в художній творчості» зазначав, що саме слово «життя» вже є суттєво естетизованим, і мова може йти про «різні художні образи дійсності». Він пише: «Дуже часто, засуджуючи нове мистецтво за його розрив з дійсністю взагалі, насправді йому протиставляють дійсність старого мистецтва, «класичного мистецтва», уявляючи, що це якась нейтральна дійсність» [12, с. 26].

Отже, письменники вікторіанського періоду, а також їх послідовники письменники-едвардіанці, насамперед Дж. Голсворсі, А. Беннет, Г. Велс, своєю метою вважали відтворення соціальних аспектів життя і подавали точні картини повсякденного життя англійців. За це теоретик модернізму і провідна представниця цього напрямку Вірджинія Вулф назвала останніх матеріалістами. В есе «Містер Беннет і місіс Браун» (1924) вона стверджує, що письменники-реалісти здатні побачити в людині лише зовнішнє, поверхове, що сама сутність людини залишається нерозкритою в їх творах. Насправді ж завданням письменника є проникнення в глибини людського духу, – це і є, на думку В. Вулф, справжньою реальністю.

Романи англійської письменниці, які називали «постнатуралістичним, постімпресіоністським письмом, що демонструє здатність до інновацій і формальної композиції та прихід ери збентеженої свідомості» [13, с. 185–186], стали зразками модерністської літератури ХХ століття. Відмова від матеріальності, поглиблений психологізм у зображенні внутрішнього життя, форма плинної свідомості й акцент на чуттєвості – це ті естетичні критерії, які англійська письменниця обрала для себе в романній творчості. Фокус оповіді в її романах – це внутрішнє сприйняття життя персонажів, не стільки дія, скільки рефлексія людини на світ. Інтерес В. Вулф до екзистенційного переживання,

між тим, не применшує ролі і значення побутової деталі в її творах. У романах В. Вулф можна простежити певні типологічні особливості в репрезентації англійського побуту, зумовлені її естетичною позицією письменниці-модерністки: образ англійського дому, образ Лондона постають у творах потужними символами англійської культури і набувають міфопоетичних ознак; це топоси, відкриті в історичному і психологічному часі. Крім того, в романах письменниці наявна значна кількість побутових деталей з жіночого життя, тому що саме жінка є центральною героїнею творчості письменниці.

У романі «Місіс Деловой», сюжет якого пов'язаний з підготовкою до прийому, центром всесвіту головної героїні Клариси Деловой виступає дім. З нього вона вирушає зранку за квітами, до нього повертається впродовж прогулянки подумки, а ввечері приймає в ньому гостей. Його побут – респектабельність, заможність, аристократичність – відповідають статусу господині, як і звичаї, які незмінно підтримуються десятиліттями. Готуючись до прийому, слуги начищають будинок, виносять у вітальню предмети для урочистостей: «...the giant candlesticks on the mantelpiece, the silver casket in the middle, turned the crystal dolphin towards the clock. They would come; they would stand; they would talk in the mincing tones which she could imitate, ladies and gentlemen» [204, p. 38]. Подруга Клариси називає її снобом, не зважаючи на всі позитивні якості, відомі всім її друзям: «Clarissa was at heart a snob – one had to admit it, a snob» [204, p. 190]. Утім слуги любили Кларису, оскільки вона уособлювала найкращі риси вищого лондонського світу. Служниця Люсі так розмірковує про свою хазяйку: «Of all, her mistress was loveliest – mistress of silver, of linen, of china, for the sun, the silver, doors off their hinges, Rumpelmayer's men, gave her a sense, as she laid the paper-knife on the inlaid table, of something achieved» [204, p. 38].

Клариса виступає берегинею дому, його душею, вона сама дивується, наскільки добре вона його знає: «Strange, she thought, pausing on the landing, and

assembling that diamond shape, that single person, strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house! Faint sounds rose in spirals up the well of the stairs; the swish of a mop; tapping; knocking; a loudness when the front door opened; a voice repeating a message in the basement; the chink of silver on a tray; clean silver for the party. All was for the party» [204, p. 38].

Підготовка до прийому розписана в романі настільки докладно, що, на наш погляд, авторка наближається у своїх методах до натуралізму або до реалізму презентації, коли кожен предмет – чи то стара подушка, чи то фігурка з кришталя – візуалізовані настільки реалістично, що читач відчуває ефект присутності в будинку, ніби спостерігає за Кларисою.

Інакше структурується побутова деталь у романі «Орландо», в якому все підпорядковано авторському задуму – в ігровій формі відтворити людську свідомість у плині часу. Основна творча ідея письменниці полягає в думці, що людська душа залишається незмінною, що вона є центром справжнього буття і повинна знаходитись у фокусі мистецької уваги, тоді як змінюються лише зовнішні обставини життя, міняються історичні й повсякденні реалії.

Одним з яскравих образів «Орландо» також виступає образ англійського дому. Монументальність, відчуття стабільності, спадковості часів, належність до давнього роду презентовані як характеристики дому Орландо: «...the house, at the top of which he lived, was so vast that there seemed trapped in it the wind itself, blowing this way, blowing that way, winter and summer. The green arras with the hunters on it moved perpetually. His fathers had been noble since they had been at all. They came out of the northern mists wearing coronets on their heads. Were not the bars of darkness in the room, and the yellow pools which chequered the floor, made by the sun falling through the stained glass of a vast coat of arms in the window?» [206]. Величність, неосягненість традицій авторка посилює повторенням поняття «vast», в якому виявляють себе і давній героїчний родовід персонажа, і вкоріненість у природні сили, що наснажували його предків.

Письменниця наголошує на соціальній ролі сім'ї Орландо, зображаючи тих, хто відвідував їхній будинок: «Many Kings, Queens, and Ambassadors had been received there; Judges had stood there in their ermine. The loveliest ladies of the land had come there; and the sternest warriors. Banners hung there which had been at Flodden and at Agincourt. There were displayed the painted coats of arms with their lions and their leopards and their coronets. There were the long tables where the gold and silver plate was stood; and there the vast fireplaces of wrought Italian marble where nightly a whole oak tree, with its million leaves and its nests of rook and wren, was burnt to ashes» [206]. Як відомо, однією з англійських традицій, яку не можна порушувати, є прийоми та офіційні візити. Дотримання церемонії прийомів у будинку Орландо, а також найвищий ранг гостей свідчать про те, що його господарі належать до найвищих кіл англійського суспільства.

Прикметно також, що дім з рухом історичного часу, хоча й змінюється, все ж залишається на символічному рівні фортецею, притулком, монументом історії роду. В елизаветинські часи дім аристократів – це ціле місто: «...all stables, kennels, breweries, carpenters' shops, washhouses, places where they make tallow candles, kill oxen, forge horse-shoes, stitch jerkins – for the house was a town ringing with men at work at their various crafts...» [206].

Образ дому-міста як центру стабільності життя англійця-аристократа повторюється і далі в романі. В XVII столітті: «It looked a town rather than a house, but a town built, not hither and thither, as this man wished or that, but circumspectly, by a single architect with one idea in his head. Courts and buildings, grey, red, plum colour, lay orderly and symmetrical; the courts were some of them oblong and some square; in this was a fountain; in that a statue; the buildings were some of them low, some pointed; here was a chapel, there a belfry; spaces of the greenest grass lay in between and clumps of cedar trees and beds of bright flowers; all were clasped – yet so well set out was it that it seemed that every part had room to spread itself fittingly – by the roll of a massive wall; while smoke from innumerable

chimneys curled perpetually into the air. This vast, yet ordered building, which could house a thousand men and perhaps two thousand horses, was built, <...> by workmen whose names are unknown. Here have lived, <...> the obscure generations of my own obscure family. <...> Never had the house looked more noble and humane» [206].

Відтворюючи зміни, що відбуваються на початку XVIII століття, авторка залишає образ дому-міста практично незмінним, доповнюючи його лише просвітницькою ідеєю гармонії людини і природи: «The great house lay more like a town than a house, brown and blue, rose and purple in the snow, with all its chimneys smoking busily as if inspired with a life of their own. She could not restrain a cry as she saw it there tranquil and massive, couched upon the meadows. As the yellow coach entered the park and came bowling along the drive between the trees, the red deer raised their heads as if expectantly, and it was observed that instead of showing the timidity natural to their kind, they followed the coach and stood about the courtyard when it drew up. Some tossed their antlers, others pawed the ground as the step was let down and Orlando alighted. One, it is said, actually knelt in the snow before her» [206].

Характеризуючи життя англійців XVIII століття, письменниця висловлює іронічне ставлення до штучності тодішніх звичаїв, але за ним проступає доволі точна візуалізація англійського побуту в стилі одного з провідних художників того століття Вільяма Гогарта. Зауважимо, що митець, якого називали одним з майстрів англійського рококо, поєднував у собі природність, дотепність, і в його мистецтві значне місце належить гумору. Тож сцени, відтворені В. Вулф, у певному смислі успадковані від манери Гогарта: «...society in the reign of Queen Anne was of unparalleled brilliance. To have the entry there was the aim of every well-bred person. The graces were supreme. Fathers instructed their sons, mothers their daughters. No education was complete for either sex which did not include the science of deportment, the art of bowing and curtsying, the management of the sword and the fan, the care of the teeth, the conduct of the leg, the flexibility of the

knee, the proper methods of entering and leaving the room, with a thousand etceteras, such as will immediately suggest themselves to anybody who has himself been in society» [206].

Значне місце в романі В. Вулф займає літературне життя кожної епохи, авторка поєднує короткі місткі характеристики англійських літераторів з деталями побуту, які їх характеризують: «Addison, Pope, Swift, proved, she found, to be fond of tea. They liked arbours. They collected little bits of coloured glass. They adored grottos. Rank was not distasteful to them. Praise was delightful. They wore plum-coloured suits one day and grey another. Mr. Swift had a fine malacca cane. Mr. Addison scented his handkerchiefs. Mr. Pope suffered with his head. A piece of gossip did not come amiss. Nor were they without their jealousies. (We are jotting down a few reflections that came to Orlando higgledy-piggledy)» [206].

У XIX столітті повсякденне життя значно змінюється: «A change seemed to have come over the climate of England. <...> stealthily and imperceptibly, none marking the exact day or hour of the change, the constitution of England was altered and nobody knew it. Everywhere the effects were felt. <...> a change of diet became essential. The muffin was invented and the crumpet. Coffee supplanted the after-dinner port, and, as coffee led to a drawing-room in which to drink it, and a drawing-room to glass cases, and glass cases to artificial flowers, and artificial flowers to mantelpieces, and mantelpieces to pianofortes, and pianofortes to drawing-room ballads, and drawing-room ballads (skipping a stage or two) to innumerable little dogs, mats, and china ornaments, the home – which had become extremely important – was completely altered» [206]. Монументальність змін, як видно, В. Вулф пов'язує саме з позаминулим століттям, адже змінилися кулінарні та художні смаки, декорування помешкань та побутові звички. Але, як проводить думку письменниця, усі ці

трансформації були лише окремими прикладами того, як світ змінювався у глобальних масштабах – змінами в Конституції і навіть змінами клімату.

Очевидно, не даремно В. Вулф називала своїх однодумців і себе реалістами на противагу Дж. Голсворсі, А. Беннету, Г. Велсу. Кожна деталь відтвореного нею побуту узагальнено характеризує цілу епоху.

Загалом англійська письменниця у своїх романах репрезентує різні моделі повсякденності. В романі «Місіс Деловей» – це один день з життя світської леді Клариси Деловей, у якому яскравими образами стають вулиці, парки, будинки Лондона, і в кожному епізоді роману можна віднайти елементи власне англійськості чи то міського пейзажу, чи то домашнього побуту. В романі «Орландо» – це декілька століть і відкритість життя змінам, як природним, так і культурним, а головним образом-символом виступає дім-місто, що символізує цілісність та неперервність людського буття.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що виділення проблематики англійського побуту, символом якого є дім англійців, як окремого об'єкта дослідження, дає змогу виявити нові риси модерністського письма, поглянути на вже досліджені художні явища з іншого погляду. Насамперед це стосується вулфівського літературного стилю: виявляється, побутова проблематика доволі широко представлена в її романах. Авторка створює місткі образи дому, саду, міста, подає безліч побутових деталей. І всі вони, існуючи у внутрішній рефлексії персонажів письменниці, витворюють потужну культурологічну характеристику міста та країни тієї чи іншої доби. Це дозволяє стверджувати, що твори письменниці мають значний герменевтичний потенціал.

3.2 Лондон Форда Медокса Форда

Одним з англійських літературних метрів, яких можна віднести до творців Лондонського тексту перших десятиліть ХХ століття, є Форд Медокс Форд (1873–1939), який унаочнив у своїх творах «душу» Лондона та його екзистенційний вимір. До історії англійської літератури він увійшов як яскравий і впливовий представник літератури модернізму, автор поезії, романів і прози, написаної в різних жанрах, літературний критик і засновник модерністського літературного часопису «The English Review». «У різні часи він був останнім прерафаелітом, вортицистом і солдатом паризької «революції слова», – пише М. Бредбері. – Він мав тісні стосунки з усіма значними рухами від прерафаелітів і дадаїзму, протягом п'ятдесяти років свого письменницького життя. <...> Він і розігрував сам історію модернізму, і розповідав її – не завжди точно, але ж він був імпресіоністом – у багатьох критичних книжках і книжках спогадів» [24, с. 96]. Англійський учений називає ім'я Ф. М. Форда серед найбільш дивних і найпоказовіших постатей модернізму, вказуючи, що впродовж життя він завжди демонстрував свій талант до метаморфоз. Однією з них була зміна імені. Від народження літератор мав ім'я Форд Медокс Хеффер (Hueffer), але під час Першої світової війни (1919) змінив німецьке прізвище свого батька на псевдонім «Форд», пояснивши пізніше, що під час війни змінилися всі ідентичності.

Творчу діяльність письменник розпочав у 1890-ті роки і впродовж життя написав десятки прозових творів – романів, повістей, оповідань, автобіографічних спогадів, публіцистики, літературної критики. Значною подією його творчого життя була співпраця з Джозефом Конрадом, її результатом стали три разом написані романи – «Спадкоємці» (1901), «Романтична історія» (1903) і «Природа злочину» (1924). Серед найвідоміших творів Ф. М. Форда варто відзначити його романи «Добрий солдат» (1915), який

названо найкращим французьким романом, написаним англійською мовою, а також романний цикл «Кінець параду» (1924–1928).

З'ясовуючи місце романіста в історії англійської літератури початку ХХ століття, усі дослідники відзначають його визначну роль у формуванні нового, модерного культурного простору в столиці Великої Британії. У заснованому ним часописі «The English Review», перший номер якого побачив світ у грудні 1908 року в Лондоні, Ф. М. Форд друкував провідних письменників того часу – Томаса Гарді, Генрі Джеймса, Джозефа Конрада та багатьох інших. Він був сповнений критичного ставлення до попередньої комерційної й філістерської доби в літературі та рішучості започаткувати нову літературу й літературні рухи. Однак його стосунки з модернізмом, мається на увазі його романи творчість, є досить складними. Наприклад, дослідник Роджер Пул свою статтю «Невідомий Форд Медокс Форд» розпочинає твердженням: «Видатними модерністами-романістами є Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Вірджинія Вулф і Форд Медокс Форд – варто зупинитися на даний момент на цій порівняно безпечній точці в історії» [168, р. 117]. В Оксфордському виданні історії англійської літератури, виданої під загальними редактуванням М. Дреббл, Дж. Стрінгера і Д. Хана Ф. М. Форда також названо провідним представником модернізму: «...початок модернізму асоціюється з такими прозаїками, як Дж. Джойс, Д. Г. Лоуренс, В. Вулф і Ф. М. Форд» [121, р. 476].

З іншого боку, існує думка про те, що творчість Ф. М. Форда не дала авангардних зразків експериментування з літературними техніками, що вважається ознакою модернізму [168]. Важливо також, що складними були стосунки самого письменника з новими тенденціями в літературі. У лекції про модернізм, яку Ф. М. Форд прочитав весною 1914 року (подія відбулася в центрі В. Л'юїса Rebel Art Centre), він зазначив, що справжній романіст має бути істориком свого часу. Разом з тим, розуміючи невідворотність та необхідність

змін, себе він бачив зв'язуючою фігурою, що могла би стати «частиною революції» в одязі едвардіанського джентлмена» [110, р. 195].

Однією з найбільш усталених характеристик творчого методу письменника є імпресіонізм його прози. Це поняття застосовував сам письменник на позначення модерних творів літератури. У статті «Про імпресіонізм» (1913), яка увійшла до збірника «Поезія і драма», він визначає імпресіонізм як літературний метод: «Суть у тому, що будь-який витвір імпресіонізму, чи то вірші, чи то живопис, чи скульптура, є записом враження, що передає мить; це не щось, подібне до завершеного, занотованого запису набору обставин, це реєстрація у вашому розумі спогадів про набір обставин, які відбулися десять років чи десять хвилин тому. Це може бути навіть враженням від даної миті, але саме враженням, а не підправленою хронікою» [134, р. 173]. У будь-якому тексті, чи то романі, чи то поетичному творі, Ф. М. Форд намагався відтворити не подію, а саме враження від неї. Про це він повідомляє й у своєму автобіографічному творі «Повернення в учорашній день»: «Де здавалося доцільним, я переробляв епізоди, яким бував свідком, але я був обережним, аби не спотворювати характер епізоду. Точність, з якою я маю справу, є точністю моїх вражень» [132, р. 4].

Серед британських письменників Ф. М. Форда вважають чи не найбільшим франкофілом. З 1922 -го по 1939 рік він жив у Франції, і його визнавали в паризьких мистецьких колах. Ф. М. Форд часто робить місцем дії своїх творів Францію, співпрацює з французькими письменниками і пише низку книг, присвячених цій країні та її столиці (наприклад, «A Mirror to France», 1926). Однак містом, якому романіст приділив найбільше уваги, був Лондон. Письменник вважав Лондон цілісним явищем культури, місцем творення та трансляції найвищих цінностей людини, історичних перехресть та перспектив.

В автобіографії «Повернення в учорашній день» Ф. М. Форд роздумує над масштабом Лондона: «...на початку століття для того, щоб обійти всі вулиці

Лондона пішки, потрібно було б 247 років, якщо іти на швидкості чотири милі на годину». І додає: «Скільки часу це займе тепер, бог знає <...> напевно, тисячу годин» [132, р. 171]. Відтворюючи образ нескінченного міста-лабіринту, письменник проводить думку, що окрема людина займає неспівставне місце в порівнянні з великим містом: «ви є просто атомом серед незмірності й не повинні сприймати себе надто серйозно» [132, р. 171]. Ф. М. Форд робить спробу проаналізувати дуальність людського буття: людина, пише він, є творцем міста й одночасно його продуктом, його складовою частиною. Йдеться, на нашу думку, про співвідношення понять суб'єкта й об'єкта. Людина, за Ф. М. Фордом, виконує одразу дві функції, вона розбудовує урбаністичний простір навколо себе й одночасно є залежною від нього. Не слід також забувати, що місто це – люди, і тому термін «співприсутність», який пропонує М. Гайдегер у книзі «Буття і ніщо»¹⁷, також характеризує невід'ємну рису міського життя людини, повсякчасну взаємодію з людьми навколо. Як правильно стверджує М. Бомонт, «Форд виводить екзистенційний урок про місце людини у світі» [88].

У 1905 році письменник пише книгу «Душа Лондона», яка стає помітним внеском у загальноєвропейську тенденцію вивчення міста з окреслених філософських та культурно-історичних позицій. У передмові до книжки Ф. М. Форд зауважує, що він ставив собі за мету зробити щось більше, ніж енциклопедичне, топографічне або археологічне дослідження, і цим більшим було «отримати атмосферу» сучасного Лондона. Письменник переконаний, що ідеальний зразок книжки про місто повинен містити особистісний погляд митця, фокусуючи увагу на людях, які зливаються в єдиний потік людства («the

¹⁷ У книжці «Буття і ніщо» 26-й параграф названо «Співприсутність інших і повсякденна подія». М. Гайдегер говорить про те, що співприсутність інших є розімкнутою для людини, тому сама по собі є подією: «Феноменологічний вислів: присутність є по суті по-дією, має екзистенційно-онтологічний зміст» [88].

tide of humanity») [133, p. xii]. Як пояснює Ф. М. Форд, це має бути картина того, як автор бачить місто, а не пропаганда будь-якого гатунку.

Даючи власну оцінку обраній назві книжки, письменник вказує мету свого задуму – це «людські ракурси Лондона» («human aspects of London») [133, p. xvi]. Автор декларує суб'єктивістську позицію, характерну для модерністського мислення, у сприйнятті будь-яких явищ життя. І в цій позиції дуалізм людського буття отримує рецептивну площину. Ф. М. Форд прагне сказати, що в кожного лондонця свій Лондон, який вибудовується з дитинства як перший досвід життя, як перші спогади і події: «It remains in the end always a matter of approaches. He has entered it – your man who knows his London – in one or other more or less strongly featured quarter; in his Bloomsbury of dismal, decorous, unhappy, glamorous squares; in his Camden Town of grimy box-like houses, yellow gas and perpetual ring of tram-horse hoofs; his eyes have opened to it in his Kensington, his Hoxton, his Mayfair, or his Shoreditch. He has been in it, <...> he has gone through in <...> to form a «jumping-off place» into that London that he will make «his»» [133, p. 3–4]. Насправді, говорить письменник, Лондон не належить нікому («London that yet remains no one's») [133, p. 4].

Митець розглядає дві точки зору – суб'єктивну й об'єктивну – на природу простору великого міста. З одного боку, кожна людина має внутрішню перспективу «свого» міста, і цей образ міста породжений індивідуальною свідомістю. З іншого – місто існує як цілісність, що розвивається поколіннями і яку охопити індивідуальним розумом неможливо. Лише особливий тип бачення, властивий окремим людям, дає змогу побачити місто цілісно. Ф. М. Форд називає це «вразливістю і безпристрасністю»: «...to see London steadily and see it whole, a man must have certain qualities of temperament <...> above all things he must have an impressionability and impersonality, a single-mindedness to see, and a power of arranging his illustrations cold-bloodedly, an unemotional mind and a great sympathy, a life-long engrossment in his 'subject', and an immense knowledge, for

purposes of comparison, of other cities. He must have an avidity and sobriety of intellect, an untirable physique and a delicately tempered mind. These things are antitheses» [133, p. 21]. З модерністського погляду, у рецепції Лондона митець враховує як інтелектуальні судження й об'єктивні реалії, так і миттєві враження та настрої. Як бачимо, Ф. М. Форд вибудовує філософську картину Лондона, яка накладається на картину світу лондонців. Сприйняття Лондона його жителями як мікрокосму повсякденного людського життя збігається зі знанням про інший Лондон, той, що втілює всі ознаки культури і цивілізації. Ще один аспект полягає в тому, що Місто, яке людина не може охопити цілісно, постає в свідомості людини як абстракція. Як пише прозаїк, з часом «почуття безособовості, абстракції, якою є Лондон, стає одним з найбільш інтимних чинників повсякденного життя» [133, p. 6].

Отже, за Ф. М. Фордом, філософська картина світу лондонця має суттєві особливості: в ній поєднано конкретні топоси Лондона як знаки життя, наповненості подіями, зустрічами, дорослішанням, випробуваннями, одним словом, життєвим досвідом. У ній також увиразнено узагальнений, абстрактний образ Лондона, який несе символічне значення і який не має кордонів, стін, будь-якої демаркації, як зазначає письменник.

Якщо повернутись до назви книжки, то привертає увагу поняття душі, яке є досить складним та неоднозначним і трактується в різних галузях знання по-різному. Попри це поняття душі завжди пов'язувалось з людиною, або ширше – із живою істотою. Важливого значення, у контексті книжки Ф. М. Форда, набуває ідея давньогрецької філософії про безсмертність душі. Отже, Лондон, як і людина, припускає письменник, має душу, а також зберігає пам'ять про душі минулих поколінь. Загалом поняття «душа» є близьким до поняття «дух», оскільки обидві інстанції позначають нематеріальний бік життя. Отож модерністський образ Лондона Ф. М. Форда засновується на внутрішній єдності Міста, в якій духовне відіграє значно більшу роль, ніж матеріальне.

Логічно відзначити, що в літературі наступної доби Постмодерну в зображенні Лондона зроблено наголос на інші аспекти буття англійської столиці. У книжці П. Акройда «Лондон. Біографія» місто також пов'язане з буттям людини, про це повідомляє термін «біографія», тобто історія життя. Однак замість модерністського акценту на внутрішніх станах наголошено на тілесності міста. Передмову до твору П. Акройд називає «Місто як тіло» і впродовж усієї історії Лондона багато уваги звертає на його перенасиченість матеріальними речами, що дещо знижує (а з іншого боку – доповнює) загальноприйняте сприйняття британської столиці як одного з центрів світової гуманітарної культури. Можна припустити, що «Лондон» П. Акройда ближче до іншої традиції англійської модерністської літератури, а саме до міського тексту Дж. Джойса, який зображує Дублін в «Уліссі» за аналогією до тіла людини [1].

Окрім дуальності душа/тіло в окресленні символіки Міста не менш актуальним аспектом його аналізу виступає бінарна пара Природа – Культура. Ці поняття не утворюють жорсткої опозиції. Ф. М. Форд проводить думку, що Місто поєднує в собі природу і культуру. У книжці багато образів природи, особливо помітні серед них образи води, дощу, хмар. Автор навіть уявляє, що сукупний образ Лондона подібний до природних стихій: «...all the limitless stretches of roofs that you have never seen, the streets that you will never travel, the miles and miles of buildings <...> all those things fuse in our minds into one cloud». Люди, зазначає він, теж є частиною природи, – «armies who sweep in the streets are cloudlike too». Однак, як правило, лондонець не пам'ятає про цей зв'язок, про те, що «his London is built upon real earth: he forgets that under the pavements there are the hills, forgotten water courses, spring and marshland» [133, p. 160]. Цю думку письменник неодноразово повторює, наголошуючи, що людина відповідає за світ, за підтримку в ньому порядку речей і розвитку: «...in the scale of things, any human achievement bulks very small <...> Its message for humanity is

that it is the business of men to keep all on going, not to climb on to pinnacles» [133, p. 160].

Так само, вважає письменник, неможливо відтворити образ Лондона без звернення до історії. Тому наскрізним мотивом «Душі Лондона» є дуальність Історія/Сучасність. Ф. М. Форд переконаний, що історія і сучасність складають єдність – історія проростає в модерному місті багатьма знаками, у назвах вулиць, архітектурі будинків, традиційних святах і парадах. У передмові він наголошує, що своїм завданням бачить узагальнення найсуттєвіших подій минулого як основи сучасного Лондона – «відтворення Минулого, сенсу всіх померлих Лондонів, які відійшли, аби дати життя цій дитині всіх часів, подібній до постійного базового фундаменту під вищими нотами сучасності» [133, p. xiii]. Минуле нашаровується пластами, витворює сучасне Місто, воно є непомітним для повсякденної свідомості, але завжди присутнім: «the shadow of the Passing that seems, in the heart of the nation, to be forever on the point of overwhelming those old things» [133, p. 156]. Автор наголошує, що не звинувачує людей через забуття, в ньому полягає якась глибока закономірність. У тому, що «we have lost great figures, old buildings, all touch with history, much of Christian kindness, much of our fear of public opinion, much of our capacity for interest in our fellow men, much of our powers of abstract reasoning, much of our old faiths» [133, p. 158], є якийсь таємний смисл, що не піддається до кінця раціональному осмисленню.

Натомість письменник переконаний, що «історія повинна провіщати сучасний Лондон». Не випадково книжка має підзаголовок «Огляд сучасного міста». В її п'яти розділах автор створює об'ємну картину міського життя, пропускаючи її через індивідуальну свідомість: Лондон за роботою (розділ «Work in London»), у якому для молодого людини існує безліч можливостей («...we in London to-day see life as a great gamble» [133, p. 83]), розбудову інфраструктури міста (розділ «Roads in London») в час великих швидкостей, дозвілля в сучасній столиці (розділ «London at Leisure»), коли народжується

феномен сучасної преси і бути в курсі останніх новин означає відповідати статусу лондонця.

«Душа Лондона», як зауважує М. Бомонт, є найбільш прямою репрезентацією модерності метрополісів. Для Ф. М. Форда поняття «модерності» і «великого міста, метрополіса» є синонімами. Особливо виразно це висвітлено у другому розділі «Дороги в Лондоні», де письменник відтворює якісну зміну життя столиці, показано, як місто зростає географічно, як залізниця, омнібуси й автомобілі змінюють не лише швидкість пересування, а й загальний ритм міста. Разом із цим змінюється темп життя людини. Звичайний лондонець навіть у години дозвілля починає більше діяти, ніж говорити: «He plays golf; he witnesses cricket matches, football matches, billiard matches; he goes twopenny gaffs in Mile End or parades in dense and unarticulate crowd of young men and young women...» [133, p. 139].

Відтворення життя в русі потребувало нових методів репрезентації. Як помічає М. Бомонт, «у репрезентації сучасного мегаполіса та його «людських справ» Форд нашоухується на проблему компромісу. Він повинен спробувати зрозуміти діалектику швидкоплинного і незліченних характеристик сучасності, <...> на практиці це можливо лише з позиції зовнішнього по відношенню до міського натовпу спостерігача. Це болісний парадокс потрапляння до пастки для амбітного митця-модерніста. Оскільки він не може бути в самому центрі світу, і, в той же час, невидимого світу. І це почасти тому, що він не може одночасно переживати «множинність життя і мерехтливу грацію всіх елементів життя» [112, p. 45].

Як відтворити лондонський всесвіт швидкоплинності та мінливості, в якому людина живе на межі втрати власної ідентичності; як зафіксувати лондонський рух часу, лондонську «атмосферу» в окремих моментах буття – такі питання поставали перед письменником у багатьох його творах («Кінець параду»). Відповіддю були імпресіоністичні техніки письма, які дозволяли

письменникові передати «враження, відчуття, емоції в їхній первісній безпосередності» [140, р. 50]. Отже, особливо важливо відзначити імпресіоністичність образів міста Ф. М. Форда. У своїх творах він застосовує живописні техніки зображення природи, якими користувались імпресіоністи, у відтворенні міського пейзажу. Враховуючи, що його бачення Лондона є, більшою мірою, внутрішнім, суб'єктивізованим, можна говорити про психологічний імпресіонізм фордівського Лондона. Відповідно, коригується позиція оповідача. Як наголошує М. Бомонт, «Форд є однозначно ненадійним оповідачем. Звичайно, імпресіонізм, з літературною естетикою якого він був так тісно пов'язаний, є ненадійним типом оповіді. Це твердження ґрунтується на припущенні, що в акті репрезентації важливим є суб'єкт, протиставний об'єктові; або, більш конкретно, відносини між ними, процес репрезентації, який надає оповіді смисл, і таким чином, врешті-решт, вкладені один в інший суб'єкт і об'єкт перестають мати самостійне значення» [140].

У зв'язку з літературними експериментами Ф. М. Форда потрібно відзначити, що Лондонський текст письменника не був би повним без згадки про мистецький Лондон та участь самого літератора в культурному житті англійської столиці. Переламним у житті письменника був 1914 рік. У «Поверненні в учорашній день» він про це згадує так: «On the twenty-eighth of June 1914 I stood on the edge of the kerb in Piccadilly Circus and looked at London. I did not know it but I was taking my last look at the city – as a Londoner. <...> It was a delicious day, the sky very high and bright above the Fountain; the flower-girls had brought with them a perfect mountain of colour. The Circus was blocked and blocked, and blocked with vehicles» [132, р. 399]. Для Ф. М. Форда Лондон завжди був містом контрастів, у цьому випадку, живої природи і цивілізації. А пригадуючи ті часи, він роздумує про літературне життя столиці. Лондон у його автобіографії та книжці «Душа Лондона» постає містом, де вирувало літературне життя, центром літературних полемік і народження авангардних

течій. Однак у 1914 році стало зрозуміло, що прийшло нове покоління митців, які мають більш радикальну позицію щодо літературних змін. «Ezra and his gang of young lions raged through London», – пише він і пригадує слова одного з товаришів Е. Паунда: «This is the day of Cubism, Futurism, Vorticism. What people want is me, not you. Thy want to see me. The Vortex. <...> Blast all the rest» [132, p. 399–400].

Зазначимо, що журнал Е. Паунда «Blast», у якому поет і редактор задекларував течію вортисизму, проіснував недовго. Вийшло лише два номери 1914 і 1915 років. Однак значення цього часопису, справді, передає його назва: він став справжнім вибухом, оскільки не просто поставив під сумнів усі літературні конвенції, а просто їх усі відкинув.

Щодо тогочасного лондонського літературного життя Ф. М. Форд робить надзвичайно слушне зауваження: він відзначає, що його формують та наповнюють новими ідеями митці, які, по суті, є іноземцями в Англії: «D.Z., Ezra, H.D., the beautiful poetess, Epstein, Fletcher, Robert Frost, Eliot were all trans-Atlantically born from the point of view of London. <...> They had become Londoners because London was unrivalled in its powers of assimilation – the great, easy-going, tolerant, loveable old-dressing gown of a place that it was then. It was never more to be so» [132, p. 401]. Показово, що письменник вказує на рису мистецтва початку ХХ століття, яка буде усвідомлена значно пізніше як одна з провідних особливостей тієї доби. Йдеться про міжнародний характер модернізму і, на загал, про загальнокультурні закономірності цілої епохи.

Узагальнюючи, Форд Медокс Форд, зображуючи Лондон, наголошує на його цілісності, яка вибудовується на перетинах минулого і сучасності, природи і культури, а також взаємопов'язаності місця і часу, індивідуального і загального, внутрішнього та його зовнішніх виявів. Саме ця єдність породжує потенціал, якому дано реалізуватися в майбутньому часі. І насамкінець варто відзначити, що в майбутнє автор дивиться все ж оптимістично.

3.3 Літературні шляхи між Лондоном і Оксбриджем

3.3.1 Лондон і університет в англійському романі кінця XIX – першої половини XX століття. Сучасну систему середньої і вищої освіти у Великій Британії вважають однією з найуспішніших у світі за рівнем розвитку та ефективності. Її підвалини було сформовано упродовж тривалого часу – XIX–XX століть, з яких період першої половини XX століття можна вважати найбільш реформаторським і вирішальним. Окремо варто наголосити, що англійські університети мають майже тисячолітню історію і престижну репутацію. В цій історії унікальну роль відіграють Оксфордський і Кембриджський університети, оскільки до XIX століття вони були єдиними англійськими закладами вищої освіти і зберігали своє значення центрів релігії, науки, політики і культури. У XIX столітті було створено нові університети – в Лондоні (1836), Даремі (1837), Манчестері (1851), між 1874 і 1892 рр. – у Лідсі, Шеффілді, Бірмінгемі, Ліверпулі.

Новостворені університети відігравали вагомую роль у культурному житті міст, ставали осередками інтелектуального життя, народження нових ідей і відкриттів. Зокрема, Лондонський університет, який претендує на звання третього найстарішого університету Британії і є другим за кількістю студентів, відіграє значну роль у житті англійської столиці. В розташованому у престижному районі Блумсбері закладі навчалися діячі культури, мистецтва, політичні і релігійні лідери, серед яких романісти Г. К. Честертон, Т. Гарді, Г. Велс, М. Бредбері, президент США Дж. Кеннеді, ідеолог національно-визвольного руху Індії, мислитель Магатма Ганді та ін.

Найвідомішим персонажем англійської літератури, який закінчив Лондонський університет, можна вважати доктора Ватсона. Найближчий товариш і компаньйон Шерлока Голмса отримує звання доктора медицини в Королівській вищій школі медицини та стоматології при Лондонському

університеті в 1878 році. Прикметно, що про це читач дізнається з першого речення повісті сера Артура Конан Дойла «Етюд у багряних тонах» («A Study in Scarlet», 1887), у якій вперше з'являється Шерлок Голмс. Джон Ватсон, за задумом автора, є біографом сищика й одночасно наратором, тому оповідь він починає з власної життєвої історії: «In the year 1878 I took my degree of Doctor of Medicine of the University of London, and proceeded to Netley to go through the course prescribed for surgeons in the army» [120, p. 5]. Університетська освіта і медичний фах героя твору не є випадковими, А. Конан Дойл вивчав медицину в Медичній школі Единбурзького університету з 1876-го по 1881 рік. Як і майбутній персонаж, молодий письменник після не дуже вдалих спроб організувати лікарську практику в провінції їде спочатку до Відня, де вивчає офтальмологію, а згодом опиняється в Лондоні. Як пояснює вже його персонаж, «I had neither kith nor kin in England, and was therefore as free as air – or as free as an income of eleven shillings and sixpence a day will permit a man to be. Under such circumstances, I naturally gravitated to London, that great cesspool into which all the loungers and idlers of the Empire are irresistibly drained» [120, p. 5].

Лондон А. Конан Дойла постає в досить похмурих тонах, він порівнює місто з вигрібною ямою, відзначає закопченість і бруд його вулиць – «great cesspool the great wilderness of London», «the crowded London streets» [120, p. 5], «the mud-coloured streets» [120, p. 13], «that dark grimy apartment, which looked out upon one of the main arteries of suburban London» [120, p. 15], «a long succession of dingy streets and dreary by-ways» [120, p. 18]. Негативний складник в образі Лондона відповідає жанровій характеристиці детективних творів письменника, для нього британська столиця – місце багатьох злочинів.

Оскільки ідея університету безпосередньо пов'язана із системою знань, зазначимо, що А. Конан Дойл наділяє своїх персонажів специфічними знаннями та вміннями. Якщо доктор Ватсон є різнобічно освіченою людиною, але помиляється в розслідуваннях, то розум і знання Шерлока Голмса

підпорядковані меті знайти та викрити злочинця. Доктор Ватсон навіть складає список предметів, які його друг відмовився засвоїти: «*Sherlock Holmes – his limits. 1. Knowledge of Literature. – Nil. 2. Philosophy. – Nil. 3. Astronomy. – Nil. 4. Politics. – Feeble. 5. Botany. – Variable. Well up in belladonna, opium, and poisons generally. Knows nothing of practical gardening...*» [120, p. 9]. Отже, питання знання, його практичної цінності, на переконання письменника, поєднується із зображенням метрополіса і міркуваннями про рівень освіти в навчальних закладах. Це підтверджується рівнем освіти та широтою знань доктора Ватсона, випускника Лондонського університету.

Особливістю університетської системи Великобританії є те, що найдавніші університети Кембридж та Оксфорд розташовані на незначній відстані від британської столиці й утворюють з Лондоном приблизно рівносторонній трикутник (відстань між містами – в межах ста кілометрів). Географічна своєрідність розташування найбільших і найстаровинніших університетів полягає в тому, що вони, зберігаючи свою унікальність, все ж утворюють єдиний простір з британською столицею. Не випадково в англійській літературі останніх століть простежується стійкий мотив – навчання в Оксфорді чи Кембриджі й постійні подорожі до столиці, участь в її культурному житті.

Одним з найцікавіших явищ англійської літератури є університетський роман, який в першій половині ХХ століття вражає своєю різноманітністю. Популярність університетських романів пояснюють їхньою «відповідністю основним тенденціям розвитку літератури ХХ ст. – інтелектуалізації прози, тяжінню до ускладнених структур, інтересу до екзистенціальної проблематики». Показово, що в межах університетської прози розвиваються романи виховання і кар'єри, романи-хроніки, політичні, сатиричні і, навіть, детективні [8, с. 9]. Центрального персонажа університетського роману виховання характеризує О. Гакслі у творі «Жовтий Кром», наголошуючи на типовості долі молодой

людини з певного середовища на початку ХХ сторіччя: «He passes through the usual public school and the usual university and comes to London, where he lives among the artists. He is bowed down with melancholy thought; he carries the whole weight of the universe upon his shoulders» [144, Ch. III].

Продовжуючи традиції роману виховання ХІХ століття, зорема в межах університетської прози, англійські романісти першої половини ХХ сторіччя, серед них І. Во, С. Моем, О. Гакслі, М. Бірбом та інші, більшість з яких закінчили Оксфорд або Кембридж, а також жили в Лондоні, поєднали у своїй творчості ці дві визначні теми – університет/освіта і місто.

Літописцем і речником свого часу називають шотландського романіста Комптона Маккензі. В романі «Лиховісна вулиця» («Sinister Street», 1912–1913) письменник докладно відтворив шкільні роки героя, його навчання в Оксфорді і постійні подорожі до Лондона. Сам автор у виданні роману 1969 року підтверджує актуальність і реалізм відтворених ним картин міського й університетського життя: «Sinister Street is so exactly dated that it remains alive, and although the public-school and university therein depicted may seem unimaginable to the Jacobeans and the St Mary's men of today, contemporary schoolboys and undergraduates can feel sure that at the beginning of this century life at a big London day school and life at a fashionable Oxford college were just as I have depicted them» [152, p. 12]. У свідомості англійців, проводить думку К. Маккензі, Оксфорд є найромантичнішим містом для молодої людини, а спосіб життя «між Оксфордом і Лондоном» є майже ідеальним. Переконливо і правдоподібно автор «Лиховісної вулиці» відтворює, як початковий оптимістичний настрій його персонажа, його занурення в нове життя, і нові почуття поступово перетворюються на повсякденність, випробування, невдачі. Цей перехід підтверджується навіть у заголовках – від розділів «Перший день», «Перший тиждень», «Перший семестр», у яких передано життєрадісність початку нового етапу життя юнака, до розділів «Останній семестр», «Останній

тиждень», «Останній день», що символізують завершення трирічного безтурботного життя персонажа, який переїжджає до Лондона.

Так само роман виховання Сомерсета Моема «Тягар пристрастей людських» («Of Human Bondage», 1915) присвячений історії юнака, рокам його навчання, спробам розпочати доросле життя в Лондоні і його неодмінній невдоволеності життєвими обставинами. Історія духовного дорослішання Філіпа Кері, подана автором в контексті широкої панорами англійського життя і характерів, відтворює провінційне і столичне середовище. А в романі Макса Бірбома «Зулейка Добсон» («Zuleika Dobson», 1911) життя університету і міста подано в сатиричній тональності. «Це Оксфорд зробив мене нестерпним» («It is Oxford that has made me insufferable»), – говорив він, відтворюючи передвоєнну атмосферу в Англії.

3.3.2 Лондонський текст у творчості Івліна Во. Одним з найкращих виразників модерної доби – трагічних міжвоєнних десятиліть європейської історії – вважають Івліна Во, який належав до молодшої генерації англійських прозаїків, що розпочали свою творчість наприкінці 20-х років ХХ століття. Уже перші романи митця, які називали чорно-гумористичними, сатиричними, безгеройними історіями, репрезентували повоєнну атмосферу Лондона, його богемне життя. В романах «Занепад і руйнація» (1928) та «Мерзенна плоть» (1930) І. Во звертається до зображення покоління молодих людей, до якого він сам належав і яке відоме як «втрачене покоління». Але якщо персонажі Е. Гемінгвея, Е. М. Ремарка, Р. Олдінгтона, часом зовсім юні, бачили війну, пережили її жахи на полях битви і стали уособленням «Lost Generation», оскільки не змогли адаптуватись до мирного життя і наново вибудувати систему цінностей, то герої І. Во належать до наступного покоління. Це покоління так званої «золотої молоді», «яскравих молодих людей» – «Bright Young People» – було виховано в тіні війни і стало її наслідком. До його складу

входили юні представники аристократичних родин і мистецького середовища, що жили в Лондоні 20-х років ХХ століття, влаштовували скандальні богемні вечірки і шукали розваг у нічному місті, вживали алкоголь та наркотики. «Яскравих молодих людей» називають одним з найбільш незвичних молодіжних культів у британській історії, і суть цього явища полягала в тому, що під товстою плівкою гедонізму приховувалась беспорядність молодих чоловіків і жінок, саме вони стали носіями загальнокультурних настроїв десятиліття джазу – розгубленості, розчарування, песимізму, трагедійності буття [187]. Без них, як вважають англійські літератори, неможливо відтворити атмосферу лондонського життя 20-х років минулого століття, оскільки місто – це люди, їхні настрої та їхні шукання смислу власного існування.

І. Во був не тільки свідком, а й учасником цієї групи молодих людей. Важливо, що в перших романах письменника втілено його власний життєвий досвід, який значною мірою пов'язаний з його перебуванням в школі й університеті. І. Во навчався у відомому коледжі Лансинг (Lancing College), заснованому в середині ХІХ століття, а після його закінчення – в оксфордському коледжі Гертфорд (Hertford College). Спосіб життя в Оксфорді він переніс до Лондона, де жив з батьками з 1924 року, коли втратив стипендію і не зміг закінчити університет. У Лондоні І. Во працював учителем і почувався «жахливо», згадуючи, зокрема, школу в районі Ноттінг Гіл: «Всі вчителі не вимовляли букву «h» на початку слів, плювали у вогонь і чухали інтимні місця. Хлопці <...> колупалися в носах, пронизливо кричали один на одного на кокні» [199, р. 29]. Ставлення до рівня освіти в навчальних закладах Лондона, а також до людей, які там працюють, письменник переніс на сторінки своїх гостросатиричних творів.

Відчуття поневоленості і тривожності визначали настрої І. Во в середині 20-х років, адже батьки вимагали знайти роботу, заплатити борги і змінити спосіб життя. Єдиною розрадою для нього в ті часи була література і друзі, що

належали до покоління «золотої молоді». Біограф І. Во Дж. Г. Вілсон слушно наголошує: по-перше, існував непорушний зв'язок між поняттями «Оксфордський університет» і «яскраві молоді люди», тому переїзд письменника до Лондона виявився природним; по-друге, із цими людьми його об'єднував протест проти самовдоволеності й тупоумства сучасників, хоча він і вважав, що притаманні їм легковажність, нестабільність, відсутність моральних і поведінкових орієнтирів загрожують йому як митцю [199, р. 17–18].

Роман «Занепад і руйнація» присвячений «золотій молоді» 20-х років, яка живе розвагами, заперечуючи мораль, релігію, цінності попереднього покоління, не бажаючи згадувати жахів і наслідків війни та брати участь у побудові нового світу. Як і автор, центральний персонаж твору Поль Пенніфезер є радше спостерігачем і хронікером цього покоління, він хоча й бере участь в їхньому житті, все ж намагається дотримуватися власних поглядів. На початку твору в Прелюдії він зображений студентом Оксфордського університету, який старанно вивчає богослов'я і веде здоровий, пристойний спосіб життя. Однак його виганяють з університету «за непристойну поведінку». Як промовисто, без деталізації повідомляє автор, Поль стає випадковою жертвою агресивних розваг на зустрічі Болінджерівського клубу – колишніх випускників університету: «...the annual Bollinger dinner is a difficult time for those in authority. It is not accurate to call this an annual event, because quite often the Club is suspended for some years after each meeting. There is tradition behind the Bollinger; it numbers reigning kings among its past members. At the last dinner, three years ago, a fox had been brought in in a cage and stoned to death with champagne bottles» [192, р. 1]. Показово, що в події не втручаються й викладачі, які призначені спостерігати за порядком, вони навпаки вичікують, оскільки прагнуть заробити на штрафах.

Не менш гостросатиричним є зображення Поля в ролі шкільного вчителя. І. Во наділяє його власним презирством до британської системи освіти. У школі

доктора Фейгана, яка нагадує заклади для дітей в романах Ч. Діккенса, дітей нічого не вчать, погано годують і застосовують тілесні покарання, а жоден із наставників не відповідає вимогам.

Один з найяскравіших епізодів роману – це лондонський період у житті персонажа, коли Поль Пенніфезер опиняється в столиці разом зі своєю нареченою Марго. І. Во торкається надзвичайно актуальної теми, він проводить думку, що саме у великому місті не спрацьовують багато з моральних критеріїв та принципів поведінки. Це відбувається через те, що туди з'їжджаються люди, які ставлять собі за мету розпочати новий етап у своєму житті, часто це означає – будь-якою ціною зробити кар'єру, або розбагатіти, або здобути славу. Це люди, часто, з темним минулим або з грошима невідомого походження. Гротескно зразковим, із цієї позиції, є образ Марго БестЧетвінд, нареченої Поля. Минуле цієї героїні овіяне таємницею, незрозумілим є її походження, однак її величезний статок і титул, отриманий у шлюбі, легко адаптують Марго в лондонське товариство, лондонський вищий світ визнає її своєю. Аби підсилити нищівну сатиру, автор робить наречену Поля власницею Латиноамериканської компанії розваг, яка виявляється насправді мережею борделів у Латинській Америці. Аморальність Марго досягає крайньої межі, коли переходить на міжособистісний рівень – за злочини Марго до в'язниці потрапляє «коханий» і наївний Поль. Як показує письменник, заради вигоди представники цього вищого світу здатні на будь-яку зраду, і якщо життєвою ціллю є досягти успіху в Лондоні, потрібно забути про мораль та почуття і жити за законами хижацького лондонського світу.

Цікаво, що 1928 року, одночасно із «Занепадом і руйнацією» побачив світ ще один твір про лондонські звичаї – це «Копійчана опера» німецького драматурга Б. Брехта, в основу сюжету якої було покладено п'єсу англійського драматурга XVIII століття Джона Гея «Опера жебрака» («The Beggar's Opera»). Б. Брехт, як і І. Во, робить акцент на моральній сфері людського життя,

проводячи думку, що соціальні «верхи», як і «низи», втратили моральні цінності, керуються не законами справедливості, дружби, любові, а демонструють жорстокість, жадібність, меркантильність. Особливо важливо, що у творах письменників першої половини ХХ століття мотив загального занепаду моральності людства пов'язаний з великим містом і часто унаочнюється прикладом британської столиці.

Відповідно, у романі «Занепад і руйнація» немає традиційних ознак Лондонського тексту: відсутні характерні для Лондона міські топоси – вулиці, парки, публічні місця, де відбуваються події, зустрічі, де, на загал, утворюється наратив людського життя. Єдиним узагальнювальним символом лондонського життя стає колесо в Луна-парку. Воно уособлює безперервний рух міста, і в цьому русі, який характеризує модерність початку ХХ століття, автор особливу іронічну увагу звертає на гонитву людей за успіхом, за місцем під сонцем. І в цій динаміці за матеріальними благами він не бачить місця і часу для роздумів про устрій світу, добро і зло. Один з персонажів твору повчає Поля: «Shall I tell you about Life? <...> Well, it's like the big wheel at Luna Park <...> you got onto the wheel, and you thrown off again at once with a hard bump. It's all right for Margot, who can cling on, and for me, at the centre, but you're static» [192, p. 282–283]. «Статичний» і порядний Поль не здатний вижити в капіталістичному середовищі великого міста, дотримуючись своїх поглядів, тому після перебування у в'язниці він знов опиняється в затишному світі Оксфорда» і, як на початку роману, займається богослов'ям.

Варто зазначити, що обираючи мотиви університетського і міського життя як провідні, І. Во піддає нищівній критиці основні символи британської культури – Лондон як одну зі столиць світу та Оксбридж як знак вищого інтелектуального статусу англійців. Разом із цим, у першому романі письменникові вдається вийти на ще вищий рівень узагальнення. Як слушно зауважила російська дослідниця І. В. Берднікова, назва роману «Занепад і руйнація» корелює з назвою та ідеями

праці О. Шпенглера «Присмерки Європи» (англійською мовою книгу німецького мислителя переклали як «Decline of the West»): «Не викликає сумніву, що І. Во при написанні першого роману виходив також із шпенглерівського трактування процесу занепаду Західної цивілізації. Виключивши із власної назви слово, що визначається, автор залишає за читачем право інтерпретувати «занепад і руйнацію» в розширювальному сенсі – занепад інститутів влади не стільки Британської імперії, скільки європейської культури, звичаїв і моралі чергового культурно-історичного витка цивілізації» [20]. Із цього погляду, підтвердженням слугує ще одна паралель у назві роману – з фундаментальним історичним дослідженням англійського вченого XVIII століття Едварда Гіббона «Історія занепаду і руйнації Римської імперії». Як і видатний історик, І. Во проводить думку про цивілізаційну стагнацію Великої Британії на початку XX століття, особливо акцентуючи на моральному і духовному застої.

Роман І. Во «Мерзенна плоть» є своєрідним продовженням і розширенням проблематики «Занепаду і руйнації» [193]. В аспекті сюжетного розвитку, у творі висвітлено історію кохання Адама Фенвік-Саймза і Ніни Блаунт, які через відсутність грошей і роботи не можуть одружитися, врешті-решт Адам продає свою кохану її новому залицяльникові. Однак автор виходить за межі висвітлення індивідуальної долі персонажів і відтворює життя цілого покоління лондонських аристократів і буржуа, так званої «золотої молоді», чие життя зводиться до постійних розваг, застіль і скачок. Він сатирично передає не тільки їхню нікчемність, лицемірство та егоїзм, а й проводить думку про безсилля тогочасних молодих людей перед життям, про нездатність будувати відносини, приймати рішення і турбуватись про майбутнє. За І. Во, це молоде покоління унаочнює абсурдність буття і тому є приреченим. Письменник попереджав не тільки про соціальну кризу англійського суспільства, а й, перш за все, про духовні і моральні небезпеки. Цю досить сюрреалістичну картину тогочасних звичаїв письменник

доповнює й увиразнює мотивами великого міста. Як влучно зазначає М. Бредбері, «панорама вбогих передмість і занепаду, яку Ніна бачить із літака в «Мерзенній плоті» Во – яка дуже нагадує Оденову панораму «димарів, що не димлять, зруйнованих мостів, причалів, що гниють, і засмічених каналів» <...> – мала перетворитися на типовий пейзаж прози 30-х років» [24, с. 220].

Підбиваючи підсумок, можна стверджувати, що в англійському романі перших десятиліть ХХ століття топоси Лондона і британського університету залишаються традиційними. Часто вони окреслені лише пунктирно і не відтворюють топографічно точності, проте слугують уважному відтворенню внутрішніх станів англійців, а також їхньої урбанізованої свідомості, що приводить до нівелювання людської особистості.

Висновки до розділу 3

- Твори англійських письменників В. Вулф, Ф. М. Форда, І. Во та інших містять значну кількість топонімів, вони, як правило, організовують сюжетну дію, часто визначаючи художню єдність, що відповідає реальній дійсності.
- У творчості В. Вулф місто виступає в різних функціях: це просторові контекстуальні рамки (їх уособлюють лондонські топоси – райони, парки, магазини тощо), у межах яких розгортаються історії її персонажів у романі «Місіс Деловей», це осередок культурної пам'яті Великої Британії в романі «Орландо». Загалом топос Лондона у творах письменниці накладається на топос душі людини.
- У творчій уяві Ф. М. Форда Лондон постав у різних іпостасях – як феномен культури і як місто-лабіринт, у якому губиться самотня людина.

Митець обстоював суб'єктивістський підхід до зображення міста, оскільки, по-перше, його цікавили «людські ракурси», по-друге, письменник повинен скеровувати зусилля на відтворення власного сприйняття міського простору і подій у ньому. Як наслідок, лише на цьому шляху можна відтворити суть, «душу» міста. Естетичній позиції митця якнайкраще відповідала наративна техніка психологічного імпресіонізму.

- Творчість англійських письменників перших десятиліть ХХ століття стверджує неподільність двох найважливіших центрів культури Великої Британії – її столиці та університетської системи. У романах К. Маккензі, М. Бірбома, І. Во життя міста та університету подано в сатиричній тональності, що передає настрої приреченості та абсурдності буття періоду між двома світовими війнами. Обрані комічні романи, в яких акцентована університетська проблематика, засвідчують відкритість Лондонського тексту, яка полягає в тому, що його не можна обмежити якимсь фіксованим колом проблематики, так само, як і простором міста Лондона.

ВИСНОВКИ

Упродовж століть Лондон стабільно посідає одне з перших міст в рейтингу найвпливовіших столиць світу за всіма цивілізаційними й культурними параметрами та витворює власний міський текст, у якому втілено всі найважливіші сюжети і мотиви англійської літератури, збережено пам'ять про основні події англійської історії, оскільки «історія вселяється в місця подій» (В. Беньямін). Лондонський текст англійської літератури першої третини ХХ століття зафіксував складний, доволі драматичний період британської та західноєвропейської культури, становлення нової техногенної модерності і, як наслідок, нове, поглиблене розуміння людини. Особливий інтерес викликає якраз здатність Лондонського тексту ідентифікувати людину крізь простір міста, яку продемонстрували англійські письменники, передусім представники модернізму.

У контексті актуальності теми міста в зарубіжній літературній критиці, на сьогодні в українському літературознавстві формується наукова традиція дослідження «міських текстів світової літератури», в межах якої з'являються теоретичні, культурологічні та історико-літературні розвідки, присвячені вивченню як текстів найбільших і найвпливовіших у світовому масштабі міст, так і невеликих, провінційних, внесок яких у націєтворчі процеси своїх країн все-таки є вагомим. Як справедливо стверджує Т. Возняк, не кожне місто можна порівнювати зі значенням Рима, проте кожне має «свій характер, душу чи дух, і щось невловиме, що називається *genius loci*» [26а].

Феномен міста розглянуто в кореляції з феноменом тексту. Текстуальне дослідження міста обрано як продуктивну дослідницьку стратегію, яка дає підстави, по-перше, виявити сутність урбанізму, його соціокультурних характеристик та значення у великому часі історії, по-друге, проаналізувати функції урбанізму в мистецтві Великої Британії, передусім у художній літературі, по-третє, розкрити специфічні характеристики та розширення

Лондонського тексту англійської літератури у творчості його творців-письменників. Відтак критичний аналіз впливів міської цивілізації на розвиток культури О. Шпенглера та Ж. Бодріяра, розуміння міста як складової частини історичного процесу М. Вебера, ідеї Ж. Дерріда про те, що позатекстової реальності не існує, методологія текстуального аналізу Р. Барта слугували вихідними методологічними положеннями дослідження. Особливе значення мали розвідки, присвячені концептуалізації «міського тексту», передусім В. Топорова, який обґрунтовував націленість на «пам'ять тексту», тобто на виявлення такої надтекстової реальності, що не залежить від авторських інтенцій, а також Ю. Лотмана, який розглядав місто як текст і як систему породження текстів. Залучені в дослідження праці, присвячені творчості англійських письменників, формують значний аналітичний дискурс Лондонського тексту, у фокусі якого можна визначити такі проблемні поля, як опозиція села і міста, географія, клімат, архітектура, політичне, соціальне та культурне життя Лондона тощо. Частота та інтенсивність звернень англійських письменників до лондонських мотивів на початку ХХ століття значно зростає, засвідчуючи зміни в картині світу англійської культури, яку неможливо уявити без провідної ролі в ній урбаністичних образів.

Лондонський текст, як і кожен інший «міський» текст, з'являється разом з виникненням міста, у нашому випадку, Лондона. Він охоплює не лише твори художньої літератури, а й різні історичні хроніки, в яких місто зображено від часу його заснування. Як текст культури, Лондонський текст творять архітектура та мистецьке життя; політичні та соціальні події, люди – діячі культури і політики, роль яких виходить за міські і державні межі, надають Лондону значення вагомого соціокультурного явища і також асоціюються з Лондонським текстом. Невід'ємною складовою Лондонського тексту вважаємо філософські, культурологічні, літературознавчі праці про Лондон: найбільша кількість таких розвідок з'явилась у ХХ столітті.

Розуміння міста як осередку соціальної діяльності та естетичного символу колективної єдності перетворює його на носія колективної пам'яті. У художній літературі Великої Британії в різні часи Лондон представлений наскрізно, однак з різною мірою інтенсивності. Одним з найбільш плідних періодів появи лондонських текстів можна вважати добу Модерн, це – романи та есеїстика XVIII століття, мала проза англійського романтизму, великі й малі форми реалізму, натуралізму, естетизму середини та кінця XIX століття.

На початку XX століття модерність і модернізація стають глобальними феноменами, урбанізація – синонімом модерного стилю життя, а одним з найважливіших об'єктів мистецтва – сучасний мегаполіс. Відтворити життя великого міста в усій його повноті та протилежностях, його енергію і динаміку руху, багатозначну новизну в ландшафтах мегаполісів – таке завдання постало перед митцями: не тільки модерне місто знаходилось у русі, художнє сприйняття повинно було стати динамічним, з повсякчасним зміщенням точок зору, перетинанням образів, грою контрастами, зрештою, містити багатий спектр реакцій – від ототожнення міста з негативними рисами суспільства, бачення міста як вмістилища і зразка потворності цивілізації до уявлення про мегаполіс як необхідну передумову, з одного боку, подальшого розвитку цивілізації, а з іншого – всіх різновидів естетичного модернізму. Як наслідок, дослідження Лондонського тексту перших десятиліть минулого століття доводить зв'язок модернізму і нового феномену мегаполіса. Важливо, що у творчій свідомості представників модернізму британська столиця асоціюється з її жителями, а це мільйони людей, відтак виникає мотив натовпу та самотності окремої людини в ньому. Розуміння міста як натовпу наголошує на його життєздатності, різноманітності та динамічності, а також примушує придивитись до одиничної людської особистості, оригінальності її світосприйняття, ідентичності. Звідси – популярною темою Лондонського тексту цих

десятиліть стає «душа» міста, яка складається з індивідуальних внутрішніх світів.

Окреслений період побутування Лондонського тексту характеризується появою нових видів мистецтва, зокрема фотографії та кіно, які одразу збагачують його словесну систему виразу численними візуальними образами, надаючи йому ще більшої динамічності та креативності. Доводиться, що Лондон витворює власний інтермедіальний простір, у якому його літературний і візуальний образи доповнюють один одного, одночасно модифікуючи Лондонський текст, транспортуючи образно-візуальні елементи в літературний текст, оновлюючи в такий спосіб художнє мовлення англійської літератури.

З'ясовано, що Лондонський текст англійської літератури перших десятиліть ХХ століття інтегровано в різні жанрові форми – поетичні, прозові і драматургічні. На зламі ХІХ–ХХ століть Лондонський поетичний текст розвивається від міської пейзажної лірики (Р. Бріджес) та естетизації урбаністичного пейзажу імпресіоністичними засобами (О. Вайлд) до модерністських експериментів з урбаністичною образністю та ідейним наголосом на ворожості великого міста людині (Т. С. Еліот) та самотності людини «втраченого покоління» («окопні поети», В. Г. Оден). Так само топос Лондона формує свій драматургічний текст, найяскравіше репрезентований у творчості Б. Шоу, який, на відміну від метафоричного образу Лондона англійської поезії, витворює метонімічний образ сучасного мегаполіса, поєднуючи тему міста з актуальними соціокультурними змінами. Функція міського простору в п'єсах-дискусіях драматурга ускладнюється: наголошуючи на тому, що зазвичай навколишнє середовище слугує маркером класифікації людських типів, він увиразнює умовність такої характеристики.

Дослідження численних образів Лондона у творчості англійських прозаїків перших десятиліть ХХ століття – В. Вулф, Ф. М. Форда, О. Гакслі,

Дж. Голсворсі, Г. Велса, І. Во – підтверджують, що мегаполіс є одним з центральних образів-символів англійського роману.

Особливо новаторським вважаємо образ Лондона як мегаполіса в модерністському романі, в якому зафіксовано і матеріально-фізичний, і духовний образ міста, що виникав у свідомості персонажів у процесі їхнього життя в місті. У Лондонському тексті В. Вулф, Ф. М. Форда та інших письменників увиразнено цивілізаційні, культурно-символічні і навіть соціальні шари міста, але найвагомим відкриттям модернізму стало місто, відтворене у свідомості пересічного лондонця. Образи британської столиці в їхній творчості є динамічними та суперечливими, але, з іншого боку, модерністські твори переконують, що мегаполіс є органічним середовищем для їхніх літературних персонажів. Один з найважливіших мотивів роману – становлення молодого людини, який часто пов'язаний одночасно з Лондоном та академічними Оксфордом або Кембриджем. У романах багатьох письменників (І. Во, К. Маккензі) простір Лондонського тексту доповнюється зображенням університетських локацій персонажів, чим підтверджується відкритість Лондонського тексту у вимірі внутрішньої культурної єдності країни.

Модерністський «міський» роман відкриває шлях та дає орієнтири для подальшого засвоєння образів міста літературою постмодернізму. Якщо в літературі початку ХХ століття місто подається крізь індивідуальну свідомість, тобто виступає феноменом індивідуального сприйняття, то в літературі постмодернізму місто набуває нових вимірів. Митці кінця ХХ – початку ХХІ століття, передусім П. Акройд, пропускають образність мегаполіса крізь нові культурні теорії, «велику» історію, занурюються у трансцендентне і застосовують такі художні засоби, як літературна гра та іронія, комбінуючи різні теми і жанри, звертаючи увагу на явища маргінальні і випадкові. Можна також стверджувати, що в модерністському романі постмодерністи черпають такі риси, як репортажність та фрагментарність, що дають змогу зафіксувати

живий характер великого міста, моменти його буття в непослідовності та в спонтанних виявах, комунікативність його простору та своєрідну настроєвість.

З такого погляду, Лондонський текст англійської літератури перших десятиліть ХХ століття створив для наступних поколінь літераторів просторовий образ, який здатний до заповнення та розростання, водночас зафіксував історичну пам'ять свого покоління. Маючи потенціал і простору, і часу, Лондонський текст розвиватиметься і надалі, адже, за А. Ассман, поняття простору несе в собі знання, що відноситься до минулого, і zarazом містить в собі потенціал, націлений у майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акройд П. Лондон. Биография [Електронний ресурс] / Питер Акройд. – Изд-во Ольги Морозовой, 2009. – Режим доступу : <http://www.langust.ru/review/londonb6>.
2. Аполлінер Г. Поезії / Гійом Аполлінер ; [пер. з фр. М. Лукаш]. – К. : Дніпро, 1984. – 225 с. (Перлини світової лірики).
3. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика [Електронний ресурс] / Алейда Ассман ; [пер. с нем. Б. Хлебникова]. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с. – Режим доступу : <http://files.eshkolot.ru/assmann.pdf>.
4. Ауербах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауербах. – М. : ПЕР СЭ ; СПб. : Университет. кн., 2000. – 511 с.
5. Бандровська О. Естетичний режим смаку і зміна художніх конвенцій в Англії початку ХХ століття / О. Бандровська // Сучасні літературознавчі студії. Дискурс Смаку в літературі і культурі : зб. наук. праць. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2012. – Вип. 9. – С. 17–28.
6. Бандровська О. Метаморфози тілесності у романі Вірджинії Вулф «Орландо» / О. Бандровська // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2009. – Вип. 121. – С. 267–273.
7. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського модерністського роману / Ольга Бандровська. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.
8. Бандровська О. Творчість Девіда Лоджа і академічний контекст / О. Бандровська. – К. : Генеза, 1998. – 99 с.
9. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1994. – С. 297–318.

10. Барт Р. Критика и истина / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1987. – С. 349–387.
11. Барт Р. S/Z / Ролан Барт ; [пер. с фр. Г. К. Косиков, В. П. Мурат ; общ. ред. и ст. Г. К. Косикова]. – М. : Ad Marginem, 1994. – 303 с.
12. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.
13. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1986. – 542 с.
14. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 300 с.
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
16. Беньямин В. Париж, столица XIX столетия [Электронный ресурс] / Вальтер Беньямин // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе. – М. : Медиум, 1996. – Режим доступа : <http://dironweb.com/klinamen/dunaev-ben2.html>.
17. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс] / Вальтер Беньямин // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе. – М. : Медиум, 1996. – Режим доступа : <http://www.out-line.ru/ben.html>.
18. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания / А. Бергсон // Собрание сочинений. – М., 1992. – Т. 1. – С. 50–156.
19. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Анри Бергсон. – Мн. : Харвест, 1999. – 442 с.
20. Бердникова И. В. Идеино-философская основа и культурно-художественные контексты ранних романов Ивлины Во [Электронный ресурс] / И. В. Бердникова : дис. ... канд. филол. наук / И. В. Бердникова. – Омск, 2006. –

Режим доступу : <http://www.dslib.net/literatura-mira/idejno-filosofskaja-osnova-i-kulturno-hudozhestvennye-konteksty-rannih-romanov.html>.

21. Блум Г. Західний канон на тлі епох / Гарольд Блум ; [пер. з англ. за заг. ред. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с. – (Сер. «Висока полиця»).

22. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : моногр. / Т. В. Бовсунівська. – К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2010. – 180 с.

23. Бодрийяр Ж. Город и ненависть [Електронний ресурс] / Жан Бодрийяр ; [пер. з фр. В. Нарумова] // Логос. – 1997. – № 9. – С. 107–116. – Режим доступу : http://www.ruthenia.ru/logos/number/1997_09/06.htm.

24. Бредбері М. Британський роман Нового часу / Малколм Бредбері ; [пер. з англ. В. Дмитрука]. – К. : Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.

25. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность / Ф. Бродель // Философия и методология истории / [под. ред. И. С. Кона]. – РИО БГК им. И. А. Бодуэна де Куртунэ, 2000. – С. 115–142.

26. Вебер М. Избранное. Образ общества / М. Вебер [пер. с нем. М. Левиной]. – М. : Юрист, 1994. – 704 с.

26а. Возняк Т. Феномен міста / Тарас Возняк // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/misto-zmist.htm>.

27. Вулф В. Орландо, Биография [Електронний ресурс] / Вирджиния Вулф ; пер. с англ. Е. Суриц. – СПб. : Азбука, 2000. – Режим доступу : http://lib.ru/INPROZ/WULF_W/orlando.txt_with-big-pictures.html.

28. Гейм Г. Морские города: избранная лирика / Георг Гейм. – М. : Водолей, 2011. – 208 с.

29. Гениева Е. Ю. Остановленное мгновение: предисловие / Е. Гениева // В. Вулф. Миссис Деллоуэй. Эссе : сб. [на англ. яз.] / В. Вулф. – М. : Радуга, 1984. – С. 7–30.

30. Гиршман М. М. Избранные статьи: Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалоги. Мышление / М. М. Гиршман. – Донецк : ООО «Лебедь», 1996. – 160 с.
31. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы : моногр. / М. М. Гиршман. – М. : Сов. писатель, 1982. – 367 с.
32. Гундорова Т. Замість вступу. Модернізм після постмодерну / Т. Гундорова // Модернізм після постмодерну / за ред. Т. І. Гундорової. – К. : ПЦ Фоліант, 2008. – С. 5–14.
33. Деррида Ж. О грамматики / Ж. Деррида ; [пер. и вступ. ст. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.
34. Дэй К. Места, где обитает душа : Архитектура и среда как лечебное средство / К. Дей ; [пер. с англ. В. Глазычева]. – М. : Ладыя, 2000. – 280 с.
35. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
36. Джойс Дж. Улисс / Джеймс Джойс ; [пер. с англ. В. Хинкис, С. Хоружий]. – М. : Республика, 1993. – 671 с.
37. Дьяконова Н. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма / Н. Дьяконова. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1970. – 231 с.
38. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
39. Елистратова А. А. Поэзия сентиментализма / А. А. Елистратова // История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1988. – Т. 5. – С. 66–68.
40. Еліот Т. С. Вибране / Томас Стернз Еліот. – К. : Дніпро, 1990. – 198 с.
41. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман ХХ века / Н. Ю. Жлуктенко. – Киев : Выща школа, 1988. – 157 с.
42. Затонский Д. В. Искусство романа и ХХ век / Д. В. Затонский. – М. : Худ. лит., 1973. – 535 с.

43. Затонський Д. Модернізм і модерністи / Д. Затонський. – К. : Дніпро, 1972. – 272 с.
44. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. Затонский. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – 256 с.
45. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века / Д. Затонский. – М. : Сов. писатель, 1988. – 416 с.
46. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь [Електронний ресурс] / Георг Зиммель // Логос. – 2002. – № 3 (34). – С. 1–12. – Режим доступу : <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/02.pdf>.
47. Игумнова Е. В. Художественная жизнь Лондона 1910–1914 гг. : автореф. дис. ... канд. искусства : спец. 17.00.44 «искусствоведение» [Електронний ресурс] / Игумнова Елена Владимировна. – М., 2006. – Режим доступу : <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-zhizn-londona-1910-1914-gg>.
48. Кафка Ф. Процесс / Франц Кафка ; [пер. з нім. П. Терещука]. – Х. : Фолио, 2005. – 329 с.
49. Києнко І. О. Сучасний англійський комічний роман / І. О. Києнко. – К. : Наук. думка, 1993. – 131 с.
50. Колодий В. В. Визуальность как феномен и ее влияние на социальное познание и социальные практики : автореф. дис. ... канд. философ. наук : спец. 09.00.11 «социальная философия» / Колодий Вячеслав Владимирович. – Томск, 2011. – 28 с.
51. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : моногр. / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
52. Література Англії. XX століття : навч. посіб. / К. О. Шахова, Н. Ю. Жлуктенко, С. Д. Павличко та ін. ; за ред. К. О. Шахової. – К. : Либідь, 1993. – 400 с.

53. Література. Теорія. Методологія / пер. з польс. С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
54. Линч К. Образ города / К. Линч. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
55. Лихачев Д. Образ города / Д. Лихачев // Книга беспокойств. – М., 1991. – С. 392–407.
56. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1982. – 343 с.
57. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. Лотман / Избранные статьи. – Таллин, 1993. – Т. 1. – С. 441–482.
58. Лотман Ю. М. О поэзии и поэтах. Анализ поэтического текста / Юрий Лотман. – СПб., 1996. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/lotman/apt/index.htm>.
59. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.
60. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 59–66.
61. Лэм Ч. Очерки Элии / Чарльз Лэм. – Ленинград : Наука, 1979. – 264 с.
62. Любарець Н. О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Любарець Наталія Олексіївна. – К., 2008. – 202 с.
63. Матвеев И. А. Генезис и жанровые особенности Ньюгейтского романа / И. А. Матвеев // Известия Томского политехнического университета. – 2006. – Т. 309, № 6. – С. 211–215.
64. Мимесис [Электронный ресурс] // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [ред. В. В. Бычков]. – М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2003. – 607 с. (Сер. «Summa culturologiae»). – Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm>.

65. Морев Д. А. Берлин как текст в метаромане В. В. Набокова и Э. М. Ремарка : автореф. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «литература народов стран зарубежья» [Электронный ресурс] // Морев Дмитрий Александрович. – М., 2008. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/berlin-kak-tekst-v-metaromane-vv-nabokova-i-em-remarka>.

66. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – Киев : Мистецтво, 1985. – 365 с.

67. Немоёвска М. Записки сумерек [Электронный ресурс] / Мария Немоёвска ; пер. с польс. Л. Бондаревский. – Варшава : CZYTELNIK, 1976. – Режим доступа : http://samlib.ru/b/bondarewskij_1_w/nemojowska16.shtml.

68. Павличко С. Поезія Томаса Стернза Еліота / Томас Стернз Еліот. Вибране / Соломія Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – 198 с.

69. Пахсарьян Н. Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа : <http://www.natara.msk.ru/biblio/works/epoque.htm>.

70. Пикард Л. Викторианский Лондон [Электронный ресурс] / Лайза Пикард. – Изд-во Ольги Морозовой, 2011. – Режим доступа : <http://www.e-reading.club/book.php?book=1014384>.

71. Пирсон Х. Бернард Шоу / Х. Пирсон. – М. : Искусство, 1972. – 448 с.

72. Пирсон Х. Диккенс / Х. Пирсон. – М. : Молодая гвардия, 1963. – 512 с.

73. Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 426 с.

74. Польова Ю. С. Постмодерні модифікації «Празького тексту»: романи М. Айваза та Д. Годорової : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «література зарубіжних країн» / Юлія Сергіївна Польова. – К., 2012. – 20 с.

75. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

76. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы [Электронный ресурс] / В. Ю. Прокофьева // Вестник Оренбург. гос. пед. ун-та. – 2005. – № 11. – Режим доступа : http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf.

77. Рансьер Жак. Разделяя чувственное / Жак Рансьер ; пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб. : Изд-во Европей. ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. – 264 с.

78. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. Панорама новітньої думки / Жаклін Рюс ; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Основи, 1998. – 669 с.

79. Рубан А. А. Образ Парижа во французской литературе конца XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01 03 «литература народов стран зарубежья» / А. А. Рубан. – М., 2004. – 20 с.

80. Сиваченко Г. Про «Празьку іронію» та празьких іроніків / Галина Сиваченко // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 35–43.

81. Скляренко В. М. 50 городов мира / В. М. Скляренко, Я. А. Батий, Т. Иовлева, О. Исаенко. – Харьков : Фолио, 2004. – 508 с.

82. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М.Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.

83. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины // Энциклопедический справочник. – М. : Интрада – ИНИОН, 1997. – 319 с.

84. Старовойт І. Пам'ять і модернізм: подвійна експозиція / Ірина Старовойт // Модернізм після постмодерну / за ред. Т. І. Гундорової. – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – С. 121–132.

85. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс»-«Культура», 1995. – 624 с.

86. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб. : «Искусство – СПб», 2003. – 616 с.
87. Трубина Е. Г. Город в теории: опыты осмысления пространства / Е. Г. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.
88. Хайдеггер М. Бытие и ничто [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер. – Режим доступа : <http://lib.rin.ru/doc/i/9978p43.html>.
89. Хаксли О. Контрапункт / Олдос Хаксли. – СПб. : Амфора, 1999. – 603 с.
90. Черноземова Е. Н. Шоу, Джордж Бернард / Е. Н. Черноземова // Зарубежные писатели: библиографический словарь : в 2 ч. – М., 1997. – Ч. 2. – С. 418–426.
91. Чичерин А. В. Ритм образа / А. В. Чичерин. – М. : Сов. писатель, 1980. – 335 с.
92. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
93. Эко У. Поэтики Джойса / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Коваль]. – СПб. : Симпозиум, 2003. – 496 с.
94. Школа І. Візія Лондона в романі «Місіс Деловей» В. Вулф / Ірина Школа // Філологічні науки. – 2013. – № 15. – С. 65–70.
95. Шоу Б. Дома вдовца / Бернард Шоу // Полн. собр. соч. : в 6 т. – Ленинград : Искусство, 1978. – Т. 1. – С. 69–134.
96. Шоу Б. Кандида / Бернард Шоу // Полн. собр. соч. : в 6 т. – Ленинград : Искусство, 1978. – Т. 1. – С. 397–468.
97. Шоу Б. Майор Барбара / Бернард Шоу // Полн. собр. соч. : в 6 т. – Ленинград : Искусство, 1979. – Т. 3. – С. 23–156.
98. Шоу Б. Пигмалион / Бернард Шоу // Полн. собр. соч. : в 6 т. – Ленинград : Искусство, 1980. – Т. 4. – С. 23–156.

99. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 2. Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер ; [пер. с нем. и прим. И. Маханькова]. – М. : Мысль, 1998. – 606 с.
100. Ackroyd P. London Under / Peter Ackroyd. – Vintage Books, 2012. – 202 p.
101. Baumgarten M. Urban Labyrinths: Dickens and the Pleasures of Place / Murray Baumgarten // Literature & Place 1800–2000 / [eds. Brown, Peter & Michael Irwin]. – Peter Lang, 2006. – P. 69–85.
102. Beckson K. London in the 1890s: A Cultural History / Karl Beckson. – New York : W.W. Norton, 1993. – 445 p.
103. Bell W. G. Unknown London [Электронный ресурс] / Walter George Bell. – London : John Lane, 1919. – 254 p. – Режим доступа : <https://archive.org/stream/unknownlondon00belluoft#page/n9/mode/2up>.
104. Benjamin Judah P. London [Электронный ресурс] / Judah P. Benjamin // The New Age. – 1909. November 11. – P. 36–37. – Режим доступа : <http://library.brown.edu/pdfs/1140813876781151.pdf>.
105. Bennett A. Helen with the High Hand. Idyllic Diversion [Электронный ресурс] / Arnold Bennett. – New York : Hodder and Stoughton, 1915. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/12779/12779>.
106. Bennett A. Is the English Novel Decaying? [Электронный ресурс] / Arnold Bennett // The Literary Debate Between Virginia Woolf and Arnold Bennett. – Режим доступа : <http://filer.case.edu/qxh4/>.
107. Bennett A. Old Wives' Tale, The [Электронный ресурс] / Arnold Bennett // The University of Adelaide. – Web edition published by eBooks@Adelaide. – Режим доступа : <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/bennett/arnold/old-wives-tale/contents.html>.
108. Bennett A. Tales of the Five Towns [Электронный ресурс] / Arnold Bennett. – The Project Gutenberg EBook, 2004. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/13293/13293-h/13293-h.htm>.

109. Bennett A. *The Grand Babylon Hotel* / Arnold Bennett. – 1902. <http://www.ibiblio.org/eldritch/ab/gbh.htm>.
110. Berberich Ch. *The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature (Englishness and Nostalgia)* / Christine Berberich. – Ashgate Publishing, 2013. – 218 p.
111. *Best of Popular Photography, The* / [Harvey V. Fondiller (editor)]. – Ziff-Davis Press (U.S.), 1980. – 340 p.
112. Beumont M. *Ford Madox Ford: Autobiography, Urban Space, Agoraphobia* / M. Beumont // *Journal of Literature and Science*. – 2010. – Vol. 3, No. 1. – P. 37–49.
113. *Bloomsbury Guide to English Literature* / ed. by Morrion Wynne-Davis. – London : Bloomsbury, 1989. – 1066 p.
114. Boynton P. H. *London in English Literature* [Электронный ресурс] / Percy Holmes Boynton. – University of Chicago Press, 1913. – Режим доступа : <https://archive.org/stream/londoninenglishl00boyn#page/n11/mode/2up>.
115. Bradbury M. *The Modern British Novel* / M. Bradbury. – Penquin Book, 1994. – 516 p.
116. Byrne C. R. *Habitable Cities: Modernism, Urban Space, and Everyday Life* / Connor Reed Byrne. – Halifax, Nova Scotia : Dalhousie University, 2010. – 375 p.
117. *Cambridge History of English Poetry, The* / ed. by Michael O’Neill. – Cambridge University Press, 1919. – 1115 p.
118. Chalkin Ch. *The Rise of the English Town, 1650–1850* / Christopher Chalkin. – Cambridge University Press, 2001. – 102 p.
119. Childs P. *Modernism. The New Critical Idiom* / Peter Childs. – London : Routledge, 2000. – (XI), 226 p.

120. Conan Doyle A. A Study in Scarlet (1887) [Электронный ресурс] / Arthur Conan Doyle. – Режим доступа : <https://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/stud.pdf>.
121. Concise Oxford Companion to English Literature, The / [ed. M. Drabble, J. Stringer, D. Hahn]. – OUP Oxford, 2007. – 3 ed. – 816 p.
122. Crowford R. The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot / Robert Crowford. – Oxford University Press, 1991. – 264 p.
123. Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use / ed. A. F. Scottю – Macmillan Press LJD, 1979. – 324 p.
124. Defoe D. A Tour Thro' The Whole Island of Great Britain, Divided into Circuits or Journies [Электронный ресурс] / Daniel Defoe. – The University of Adelaide, 2015. – Режим доступа : <https://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/britain/>.
125. Derrida J. Of Grammatology / J. Derrida. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976. – XXXYII, 396 p.
126. Disraeli B. Sybil or the Two Nations / B. Disraeli. – Penguin Books, 1980. – 537 p.
127. Dunbar W. In Honour of the City of London [Электронный ресурс] / William Dunbar // The Oxford Book of English Verse : 1250. – 1990. – Режим доступа : <http://www.bartleby.com/101/19.html>.
128. Eagleton T. Literary Theory. An introduction / Terry Eagleton. – Minnesota : University of Minnesota Press, 2003. – 234 p.
129. England, Edwardian Era around 1900 (enhanced video) [Электронный ресурс] // Archive & Collections. – Режим доступа : <http://www.bfi.org.uk/archive-collections> ; http://www.youtube.com/watch?v=lQV1_B63LTM.
130. Fielding H. The History of Tom Jones / Henry Fielding. – Penguin Books, 1994. – 854 p.

131. Fitzroy Square [Электронный ресурс] / Wikipedia. – Режим доступа : http://en.wikipedia.org/wiki/Fitzroy_Square.
132. Ford, Ford Madox. Return to Yesterday/ ed. Bill Hutchings. – Manchester : Carcanet, 1991.
133. Ford, Ford Madox. The Soul of London: A Survey of a Modern City / ed. Alan G. Hill. – London : Everyman, 1995.
134. Ford, Ford Madox. «On Impressionism» // In The Good Soldier / ed. Martin Stannard. – New York : Norton, 1995. – P. 257–274.
135. Frisby D. Cityscapes of Modernity: Critical Explorations / David Frisby. – Polity, 2001. – 392 p.
136. Geddes P. The Sociologist upon the Streets [Электронный ресурс] / Patrick Geddes // The New Age. – 1909. – November 11. – P. 32–33. – Режим доступа : <http://library.brown.edu/pdfs/1140813876781151.pdf>.
137. Gibbons B. Jacobean City Comedy : a study of satiric plays by Jonson, Marston and Middleton / Brian Gibbons. – Hart-Davis, 1968. – 223 p.
138. Gissing G. The Nether World [Электронный ресурс] / George Gissing // The Project Gutenberg EBook. – 2009. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/4301/4301-h/4301-h.htm>.
139. Galsworthy J. Forsyte Saga Complete [Электронный ресурс] / John Galsworthy // Project Gutenberg's, The. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/4397/4397-h/4397-h.htm>.
140. Hampton R. Ford Madox Ford's Modernity / R. Hampton, M. Saunders. – Rodopi, 2003. – 313 p.
141. Harkness M. In Darkest London / Margaret Harkness. – Cambridge : Black Apollo Press, 2003. – 204 p.
142. Hauntingly brilliant photos of London Fog in the early 20th century (26 HQ Photos), The [Электронный ресурс] / the CHIVE. – 2013. – August 13. –

Режим доступа : <http://thehive.com/2013/08/27/the-hauntingly-brilliant-photos-of-london-fog-in-the-early-20th-century-26-hq-photos/>.

143. Horowitz E. London: Capital of the Nineteenth Century / Evan Horowitz / *New Literary History*. – 2010. – Vol. 41. – Number 1. – P. 111–128.

144. Huxley A. Crome Yellow [Электронный ресурс] / Aldous Huxley. – 1921. – The Project Gutenberg. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/1999/1999-h/1999-h.htm#link2HCH0001>.

145. Joyce J. Ulysses / James Joyce ; [introd. by Jeri Johnson]. – Oxford University Press, 1993. – 980 p.

146. Lamb Ch. The Essays of Elia [Электронный ресурс] / Charles Lamb. – 2014. – Режим доступа : <https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lamb/charles/elia/>.

147. Lehan R. The City in Literature : An Intellectual and Cultural History / Richard Lehan. – University of California Press, 1998. – 307 p.

148. Lodge D. The Novelist at Crossroad and Other Essays on Fiction and Criticism / D. Lodge. – London : Routledge & Kegan Paul, 1971. – XI, 279 p.

149. London's East End 1900s – 1930s [Электронный ресурс] // Archive & Collections. – Режим доступа : <http://www.bfi.org.uk/archive-collections> ; <http://www.youtube.com/watch?v=-DEk-aMiKPY>.

150. Macallister H. Fielding (Literature in Perspective) / Hamilton Macallister. – Evans Brothers ltd, 1967. – 160 p.

151. Macaulay R. Told by an Idiot [Электронный ресурс] / Rose Macaulay // Boni and Liveright Publishers. – 1923. – Режим доступа : <https://www.questia.com/read/91254988/told-by-an-idiot>.

152. Mackenzie C. Sinister Street / Compton Mackenzie. – Penguin Modern Classics, 1969. – 832 p.

153. Man and Cameraman – Revealing the Photographic Legacy of George Bernard Shaw [Электронный ресурс] / LSE library. – Режим доступа : http://www.lse.ac.uk/library/archive/news/man_and_cameraman.

154. Mast G. Short History of the Movies, A 9/E / Gerald Mast, Bruce E. Kavin. – Pearson : 2006. – 784 p.
155. Maxwell D. E. S. The Poetry of T. S. Eliot / D. E. S. Maxwell. – London : Routledge and Kegan Paul, 1960. – 232 p.
156. Modern American Poetry / ed. by Louis Untermeyer. – New York : Bartleby. Com, 1999. – 710 p.
157. Morton H. V. In Search of England / H. V. Morton. – Methuen Publishing Ltd, 2000. – 320 p.
158. Modern British Poetry // ed. by Louis Untermeyer. – Kessinger Publishing, 2003. – (ix-xxv) 234 p.
159. Mumford L. The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects / Lewis Mumford. – Mariner Books, 1968. – 657 p.
160. Mumford L. What is a City. Architectual Record [Электронный ресурс] / L. Mumford. – 1937. – Режим доступа : http://www.contemporaryurbananthropology.com/pdfs/Mumford,%20What%20is%20a%20City_.pdf
161. Nord D. E. Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City / Deborah Epstein Nord. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 1995. – 270 p.
162. Old London Street Scenes (1903) [Электронный ресурс] // Archive & Collections. – Режим доступа : <http://www.bfi.org.uk/archive-collections> ; http://www.youtube.com/watch?v=v-5Ts_i164c.
163. Orcsy B. The Old Man in the Corner [Электронный ресурс] / Baroness Orcsy // The Project Gutenberg EBook. – 2004. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/10556/10556-h/10556-h.htm>.
164. Oxford Anthology of Great English Poetry. Volume I. Spencer to Crabbe / Chosen and ed. by John Wane. – BCA, 1996. – 770 p.
165. Oxford Anthology of Great English Poetry. Volume II. Blake to Heaney / Chosen and ed. by John Wane. – BCA, 1996. – 770 p.

166. Passingham W. J. Romance of London's Underground [Электронный ресурс] / William John Passingham // S. Low, Marston & Company Limited. – 1932. – 241 p. – Режим доступа : https://books.google.com.ua/books/about/Romance_of_London_s_Underground.
167. Pleßke N. The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels / Nora Pleßke. – Verlag, 2014. – 576 p.
168. Poole R. The Unknown Ford Madox Ford / Roger Poole // Ford Madox Ford's Modernity / [ed. M. Saunders, R. Hampson]. – Rodopi, 2003. – P. 117–136.
169. Poplawski P. Encyclopedia of Literary Modernism / Paul Poplawski. – Greenwood Publishing Group, 2003. – 516 p.
170. Pound Ezra. Small Magazines [Электронный ресурс] / Ezra Pound // The English Journal. – 1930. – No. 9. – Режим доступа : <http://modjourn.org/pdf/smallmagazines.pdf>.
171. Rau P. English Modernism, National Identity and the Germans, 1890–1950 / Petra Rau. Ashgate Publishing, 2013. – 244 p.
172. Russell S. J. The Devil Inside: London's Slums and the Crisis of Gender in Shaw's Widowers' Houses / Sandra Joy Russell // The Annual of Bernard Shaw Studies. – 2012. – Vol. 32. – P. 86–101.
173. Sassen S. The Global City / Saskia Sassen. – Princeton University Press, 2013. – 480 p.
174. Schorske C. E. Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture / Carl E. Schorske. – Vintage, 1980. – 432 p.
175. Shaw B. Candida [Электронный ресурс] / Bernard Shaw // The Project Gutenberg. – 2001. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/4023/4023-h/4023-h.htm>.
176. Shaw B. Major Barbara [Электронный ресурс] / Bernard Shaw // The Project Gutenberg. – 2001. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/files/3790/3790-h/3790-h.htm>.

177. Shaw B. Major Critical Essays: The Quintessence of Ibsenism. The Perfect Wagnerite. The Sanity of Art / B. Shaw. – London : Constable and Company Limited, 1947. – 331 p.

178. Shaw G. B. Pygmalion [Электронный ресурс] / George Bernard Shaw // Classic Literature. – Режим доступа : <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/gbshaw/bl-gbshaw-pyg-1.htm>.

179. Shaw G. B. Widower's Houses / George Bernard Shaw. – Digireads.com Publishing, 2011. – 42 p.

180. Shaw Photographs 2/2. Paris, London and assorted prints : album [Электронный ресурс] // British Library of Political and Economical Science. – 2010. – Режим доступа : <http://archives.lse.ac.uk/-CalmView.Catalog=SHAW+PHOTOGRAPHS>.

181. Showalter E. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing / Elaine Showalter. – Princeton University Press, 1977. – 378 p.

182. Showalter E. The Female Malady / Elaine Showalter. – Virago, 1987. – 320 p.

183. Sims G. The Mysteries Modern London [Электронный ресурс] / George Sims. – London : Arthur Pearson Ltd, 1906. – 192 p. – Режим доступа : https://archive.org/stream/TheMysteriesOfModernLondon/The_Mysteries_of_Modern_London.

184. Snitow A. B. Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty / Ann Barr Snitow. – Louisiana State University Press, 1984. – 276 p.

185. Tanks on parade in London at the end of World War I [Электронный ресурс] / Thomas Frederick Scales. – National Library of New Zeland. – Режим доступа : <http://natlib.govt.nz/records/22716440>.

186. Taine H. Notes on England [Электронный ресурс] / H. Taine ; transl. with an introductory chapter, by W. F. Rae. – New York : Holt & Williams, 1872. – lix, 377 p. – Режим доступа : <http://catalog.hathitrust.org/Record/008727651>.

187. Taylor D. J. *Bright Young People: The Rise and Fall of a Generation 1918–1940* / D. J. Taylor. – Vintage, 2008. – 336 p.

188. Thackeray W. M. *Vanity Fair* / William Makepeace Thackeray. – Penguin Classics, 2002. – 912 p.

189. *The Critical Attitude – English Literature of To-day* [Электронный ресурс] / *The Month : Editorial // The English Review*. – 1909. – November. – P. 655–672. – Режим доступа : <http://library.brown.edu/pdfs/1183463096781250.pdf>.

190. Thomas L. *Three Georgian Novelists* [Электронный ресурс] / Louis Thomas // *The Egoist*. – 1918. – Nov.-Dec. – P. 134–136. – Режим доступа : <http://library.brown.edu/pdfs/1308749744118754.pdf>.

191. Turner H. *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England* / Henry Turner. – Routledge, 2014. – 320 p.

192. Waugh E. *Decline and Fall* / Evelyn Waugh. – Back Bay Books, 1999. – 304 p.

193. Waugh E. *Vile Bodies* / Evelyn Waugh. – Back Bay Books, 1999. – 336 p.

194. Wells H. *Tono-Bungay* [Электронный ресурс] / Herbert Wells. – Free classic e-books. – Режим доступа : <http://www.freeclassicebooks.com/H.G.%20Wells/Tono%20Bungay.pdf>.

195. Wells H. *When the Sleeper Wakes* [Электронный ресурс] / Herbert Wells. – Page by Page Books. – Режим доступа : http://www.pagebypagebooks.com/H_G_Herbert_George_Wells/When_the_Sleeper_Wakes/.

196. White J. *London in the Twentieth Century: A City and Its People* / Jerry White. – Vintage, 2008. – 560 p.

197. White J. *Zeppelin Nights: London in the First World War* / Jerry White. – Bodley Head, 2014. – 368 p.

198. Williams R. *The Country and the City* / Raymond Williams. – Oxford University Press, 1975. – 335 p.
199. Wilson J. H. *Evelyn Waugh: a Literary Biography, 1924–1966* / John Howard Wilson. – Fairleigh Dickinson University Press, 2001. – 198 p.
200. Wohl A. S. *The Eternal Slum: Housing and Social Policy in Victorian London* / Anthony S. Wohl. – Transaction Publishers, 2001. – 386 p.
201. Wolfreys J. *Writing London: The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens* / Julian Wolfreys. – Palgrave Macmillan, 1998. – 263 p.
202. Woolf V. *Modern fiction* [Электронный ресурс] / V. Woolf // *The Common Reader*. – First Series. – The University of Adelaide. – Web edition published by eBooks@Adelaide. – Режим доступа : <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html#chapter13>.
203. Woolf V. *Mr. Bennet and Mrs. Brown* [Электронный ресурс] / Virginia Woolf. – Hogarth Press, 1924. – Режим доступа : <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>.
204. Woolf V. *Mrs. Dalloway* / Virginia Woolf. – Penguin popular Classics, 1996. – 213 p.
205. Woolf V. *Night and Day* / Virginia Woolf. – London : Flamingo, 1994. (Duckworth and Co 1919).
206. Woolf V. *Orlando, A Biography* [Электронный ресурс] / Virginia Woolf // *A Project Gutenberg of Australia eBook*. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.net.au/ebooks02/0200331.txt>.

ДОДАТКИ

МІСЬКИЙ ТЕКСТ АНГЛІЙСЬКОЇ ПРОВІНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ АРНОЛДА БЕННЕТА

Особливості Лондонського літературного тексту значною мірою увиразнює міський текст англійської провінції. Антитезу столиці та провінції можна вважати помітним фактом культури Великої Британії: для розуміння специфіки столичної моделі культури необхідно розглянути загальнокультурні реалії провінції, умови життєдіяльності та культурні прагнення її жителів. В англійській літературі літературні образи провінції створювали такі видатні письменники, як Г. Філдінг, Дж. Остен, Ч. Діккенс, Е. Гаскел.

Поняття «провінція» є одним з найважливіших концептів у художній творчості англійського письменника кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття Арнольда Беннета. Романи та оповідання письменника формують розуміння особливостей англійського провінційного життя, його соціального, побутового і морально-етичного вимірів, дають уявлення про те, як простір провінції творить характер людини, своєрідність світосприйняття і долі.

Інтерес до теми провінції пояснюється особистим досвідом А. Беннета: предметом художнього відтворення він часто робить свою «малу» батьківщину, людей, які оточували його в дитинстві та юності. Письменник народився і провів 21 рік у графстві Стаффордшир, і хоча ніколи більше туди не повертався, саме автобіографізм є конструктивним елементом його художнього світу.

Перші роки перебування в Лондоні були роками пошуків та навчання, майбутній письменник обрав журналістську діяльність й одночасно багато читав. Відчутним у цей період був вплив на нього французьких класиків ХІХ століття: братів Гонкурів, Г. де Мопассана, Е. Золя, та творчість А. Беннета, загалом він демонструє помітний вплив натуралістичної школи –

увага до побутової деталі, застосування теорії середовища та спадковості. Не випадково один із критиків, сучасників письменника, оцінює його метод як фотографічний: «Ніхто не став би читати про П'ять Міст, якщо б містер Беннет не спонукав би до цього читачів, апелюючи до загального захоплення публіки фотографією в літературі» [190, 134].

Свою творчу діяльність А. Беннет розпочав з оповідань, а перший роман письменника «Людина з півночі» побачив світ 1898 року. Віз самих початків творчості критики бачили в його особі спадкоємця реалістичних традицій і ставили в один ряд з Дж. Голсворсі і Г. Велсом: «...сучасне життя залишило позаду старі вірування, старі ілюзії, лицарський дух і героїзм. Але час від часу, судорожно, воно подразнюється цими старими і непрактичними чеснотами. Люди продовжують прагнути самоствердження проти тиску тіла політичного: люди намагаються час від часу втримати смолоскипи в загальній сірості. І в міру того, як щоденно стає важче виринати, складності боротьби викликають дратівливість. Саме цю тенденцію у своїх персонажах так гідно представляє для нас містер Велс. Це, мабуть, наступний етап нашого життя, що зображує містер Беннет», – написано в редакторській статті в журналі «The English Review» 1909 року [189, 669].

У 20-ті роки ХХ століття В. Вулф, намагаючись дати обґрунтування художньому експерименту письменників-модерністів, виступила у своїх статтях проти традиційного реалістичного роману та його представників – Беннета, Велса та Голсуорсі. Вона оголосила їх матеріалістами, тому що «думають вони не про дух, а про тіло, розчаровують нас та спричиняють відчуття: що швидше англійська література повернеться до них спиною <...> тим краще буде для її душі». «Головний злочинець, – пише теоретик англійського модернізму, – Беннет, через його найвищу майстерність. Він вмів побудувати свій твір так добре та надійно, що навіть досвідченому критику важко помітити заховані в

ньому щілини та дірки». Головне дорікання на адресу письменника – життя вислизає від нього [202].

Успадкування романної традиції XIX століття, соціальна проблематика і тема англійської провінції зробили А. Беннета одним з найкрупніших представників англійського реалістичного роману першої половини XX ст. «Він належав добі регіонального реалізму, – наголошує М. Бредбері, – того відкриття широкого світу для чесного літературного трактування, яке було одним з необхідних виправдань для натуралізму; він приніс дух братів Гонкурів у британську літературну провінцію, і британська провінційна література відтоді була від нього залежною» [24, 116]. Перу письменника належать десятки романів, повістей, оповідань, статей та п'єс, але найвищі досягнення пов'язують з реалістичною соціально-психологічною прозою 1900–1910-х років. Роман «Анна з П'яти Міст» («Anna Of The Five Towns», 1902) відкрив тему, яку оголошують «літературною власністю» письменника – громадське та приватне життя «П'яти Міст», які уособлюють англійську провінцію. Пізніше з'являються збірки оповідань – «Оповідання про П'ять Міст» («Tales Of The Five Towns», 1905), «Похмура посмішка П'яти Міст» («The Grim Smile of the Five Towns», 1907), «Матадор з П'яти Міст» («The Matador of the Five Towns», 1912), романи «Повість про старих жінок» («The Old Wives' Tale», 1908), «Клейхангер» («Clayhanger», 1910), «Карта» («The Card», 1911).

Дія цих творів відбувається у промисловому центрі Англії Сток-он-Тренті (Stoke-on-Trent) у Стаффордширі, який вважається містом й унітарною одиницею з єдиним адміністративним центром. До його складу входять міста Сток (Stoke), Генлі (Hanley), Танстол (Tunstall), Берслем (Burslem), Лонгтон (Longton) і Фентон (Fenton). Часто Сток-он-Трент називають Поттеріз (the Potteries), і в назві наголошується, що це центр гончарного, фарфорового та фаянсового виробництва. Отож, Беннетівські П'ять Міст не вигадані, вони відповідають реальним містам. Автор лише дещо змінює назви: так, у творах

письменника з'являються П'ять міст – Торнхіл (Turnhill), Берслі (Bursley), Хенбрідж (Hanbridge), Найп (Knype), Лонгшоу (Longshaw).

У прозі А. Беннета вони представляють провінцію Англії, певну сферу економіки, добу, суспільні відносини, мораль. Будучи письменником «глибокої соціальної чесності», він створює надзвичайно точну і реалістичну картину звичаїв і характерів тих міст. Свій естетичний принцип А. Беннет висловлює у статті 1923 року «Чи вмирає роман?»: «Якщо персонажі реальні, роман матиме шанс, якщо ні, забуття буде його участю» [106]. Своєрідність провінційного англійського характеру визначає один з найголовніших пріоритетів творчості митця. «In the Five Towns human nature is reported to be so hard that you can break stones on it»¹⁸, – у першому реченні роману «Гелен з піднятою рукою» визначено цю особливість [105].

Художнє значення прози А. Беннета не вичерпується точною картиною провінційних звичаїв, оскільки він вважав, що в житті П'яти Міст розкриваються загальні тенденції, властиві розвитку англійського буржуазного суспільства загалом. Інтерес до місцевого колориту та відтворення типових рис громадського й приватного життя англійської промислової провінції переростає в нього у відтворення історичної доби, у соціальну історію Англії перших десятиліть ХХ століття.

Дослідження характерів і суспільних звичаїв в оповіданнях А. Беннета про П'ять Міст є, певною мірою, обмеженим. Населення промислової провінції письменник поділяє на дві категорії – наймачів та наймитів і зосереджує власну увагу на першій категорії. Центральні персонажі, як правило, належать до середнього класу, до середньої та дрібної буржуазії, вони – з того середовища, з якого походив сам письменник, син дрібного адвоката з Поттеріз.

¹⁸ «Повідомляють, що у П'яти Містах людська натура настільки тверда, що можна розбивати каміння об неї».

Провінційний текст письменника охоплює і його романи, і оповідання. У творах малої прози автор змальовує окремі епізоди та події, типові для життя П'яти Міст, через які він розкриває психологію людини з провінції, причому і на індивідуальному, і на колективному рівні. Письменникові для цього не потрібні «знакові» факти з життя персонажа, він не ставить за мету показати залежність людини від соціального становища й оточення, так би мовити, жорстку прозу повсякденності. А. Беннет проводить думку, що невелике англійське містечко творить свій мікрокосм, у якому поруч із соціальною несправедливістю і побутовими проблемами є місце для комічних ситуацій і поворотів долі. Його оповідання, із цього погляду, продовжують традицію реалістичної літератури середини ХІХ століття – раннього Ч. Діккенса з «Посмертними записками Піквікського клубу», які з'являються з об'єднання окремих новелістичних текстів і задуму показати звичаї старої Англії і багатство людських типів, Е. Гаскел з повістю «Кренфорд», який також виник з окремих новел і не має романного сюжету, а є радше змалюванням міських сценок вигаданого містечка Кренфорд, яке дуже нагадує реальний Насфорд з графства Чешир.

Саме цю лінію англійської малої прози продовжує А. Беннет у збірці «Оповідання про П'ять Міст». У першому оповіданні «Його Величність погонич гусей» («His Worship the Goosedriver») автор подає один епізод з життя містечка Берслі. Це невелике містечко, яке є художньою проекцією Берслема, можна вважати епіцентром подій, художніх спостережень та узагальнень в оповіданнях письменника. А. Беннет неодноразово повторює, що його називають «Mother Town» району Поттеріз через його розташування на перехресті доріг регіонального і державного значення.

Дія оповідання розпочинається на центральній площі Берслі, де знаходиться будівля ратуші. А. Беннет нічого не вигадує, він точно описує побудовану 1856 року ратушу міста Берслема (The old Town Hall), в архітектурі

якої стилістика коринфського храму поєднана з елементами залізничного мосту, а завершує цю суміш архітектурних стилів удосконалений годинник, який підтримують каріатиди і вінчає позолочений ангел. В архітектурі центральної площі порушено геометрію забудови, будинки також належать різним архітектурним стилям, серед них найчастіше в оповіданнях А. Беннета зустрічається «Leopard Hotel», який автор перейменовує у «the Tiger». Ніщо, наголошує письменник, не може бути більш прозаїчним, ніж ця площа і червоно-коричневі вулиці, що розходяться від неї. Саме тут напередодні Різдва розгортається дія оповідання, проте місто, далеке від романтики, не подає жодних ознак свята, що наближається: «there was no sign anywhere in the Five Towns, and especially in Bursley, of the immediate approach of the season of peace, goodwill, and gluttony on earth»¹⁹ [108].

Центральний персонаж оповідання, містер Кетенті, високоповажний громадянин Берслі, який займає одразу кілька важливих посад – «заступник мера, голова Генерального комітету розвитку міської ради, куратор по справах бідних, суддя, президент Товариства судового переслідування злочинців, церковний служитель, член таємного братства, і кілька інших речей» [108]. Автор докладно відтворює його зовнішність, вік і соціальний статус: «Mr. Curtenty, aged twenty-six in heart, thirty-six in mind, and forty-six in looks, was fifty-six only in years. He was a rich man; he had made money as an earthenware manufacturer in the good old times before Satan was ingenious enough to invent German competition, American tariffs, and the price of coal»²⁰ [108]. На початку оповідання містер Кетенті, прощаючись з молодшим від нього і не таким

¹⁹ «Не було жодного знаку в П'яти Містах, особливо в Берслі, безпосереднього наближення пори світу, доброї волі і гурманської непомірності на Землі».

²⁰ «Панові Кетенті, з віком двадцяти шести років у серці, тридцяти шести за станом розуму, сорока шести у зовнішності, було п'ятдесят шість років. Він був багатою людиною, він заробив гроші на глиняному виробництві в добрі старі часи, перш ніж геніальний Сатана винайшов німецьку конкуренцію, американські тарифи і ціни на вугілля».

успішним містером Гордоном після роботи в комітетах міської ради біля ресторану Тайгер, натикається на зграйку гусей і вступає в розмову з їхнім власником. Як влучно зауважує автор, питання про торгівлю є найпершим у провінції: «In the Five Towns business takes the place of weather as a topic of salutation»²¹ [108]. Чоловік, який прийшов продати своїх гусей, жаліється, що в Берслі торговельні справи йдуть набагато гірше, ніж у сусідніх містах. У відповідь на таку «образу» рідного міста містер Кетенті купує одразу всіх гусей.

Варто зазначити, що оповідання складається з коротких підрозділів і відповідає класичній композиційній побудові. У першому підрозділі автор подає експозицію – час, місце дії, склад центральних персонажів, зав'язку, якою є купівля гусей, і конфлікт, який полягає в тому, що містер Кетенті повинен через все місто пройти з гусьми до свого маєтку, порушуючи свій соціальний статус і перетворившись з впливової та заможної посадової особи на звичайного погонича. У цій же частині подано низку подій, які розвиваються по висхідній і поступово ведуть до кризи, тобто загострення конфлікту. А. Беннет виступає тут майстром реалістичної психологічної прози: він показує як наростає внутрішнє напруження персонажа, і робить це в традиції англійської комічної прози, оскільки гине і пропадає декілька гусаків: «...the procession of the geese and the Deputy-Mayor commenced. ...He tried to feel like a gooseherd; and such was his histrionic quality, his instinct for the dramatic, he *was* a gooseherd, despite his blue Melton overcoat, his hard felt hat with the flattened top, and that opulent-curving collar which was the secret despair of the young dandies of Hillport»²² [108]. А потім найбільшою «бідною» стає зустріч з каретою, у якій проїжджає його дружина. До

²¹ «В П'яти Містах торгівля займає місце погоди в якості теми для привітання».

²² «...процесія гусей і заступника мера почалася. ...Він намагався відчутти себе їх погоничем, і відчув себе у театральній якості, і інстинкт до драматичного мистецтва, він *був* погоничем гусей, незважаючи на його синє пальто від Мелтона, його твердий фетровий капелюх з плоским верхом, і цей розкішний вигнутий комір, який був таємним відчаєм молодих денді Хілпорта».

того жителі містечка від центральної площі до аристократичного передмістя спостерігали це проходження як найвагомішу подію, що переживе революції і релігії: «...rumour had passed in front of him and run off down side-streets like water let into an irrigation system. At every corner was a knot of people, at most windows a face. And the Deputy-Mayor never spoke nor smiled. The farce was enormous; the memory of it would survive revolutions and religions»²³ [108].

У другій частині твору настає кульмінація історії – ввечері стає відомо, що мер міста іде у відставку, а кандидатурою на його місце місцеві жителі бачать містера Кетенті, але так було до того, як він вдень через патріотичні, але власні амбіції виставив себе посміховиськом. «And on this day of all days you choose to drive geese in the public road behind my carriage!»²⁴, – лише вигукує його дружина Клара [108].

У третьому підрозділі оповідання настає розв'язка: містера Кетенті обирають мером міста, а дружина придумує, як пояснити безглуздий вчинок чоловіка. На святкуванні (четвертий підрозділ) містер Гордон вітає мера і представляє його людиною власного слова, який дбає про місто і відстоює думку, що потрібна наполегливість, аби здолати труднощі: «...there's a lot of distress in the town just now – trade bad, and so on, and so on»²⁵ [108]. Він розказує про суперечку й угоду, яку вони з майбутнім мером уклали і в результаті якої містер Кетенті доправляв додому гусей, а той, хто виграє, мав віддати гроші на доброчинність.

В оповіданні «Його Величність погонич гусей» А. Беннет виявив свій талант писати дотепні історії, хоча й використав декілька сюжетних штампів, як-от віднаходження правдоподібного логічного пояснення абсолютно

²³ «...Чутки йшли перед ним і збігали по вулицях, як вода до іригаційних систем. На кожному куті і стояла купка людей, з більшості вікон хтось виглядав. А депутат-мер не говорив і не усміхався. Фарс був неймовірний; пам'ять про нього переживе революції і релігії».

²⁴ «І в цей єдиний з усіх днів день ти публічно женеш гусей за мою каретою!»

²⁵ «...Зараз у місті багато лих – торгівля іде погано, і так далі, і так далі...»

нелогічному вчинку. Найбільшим досягненням оповідання, як і загалом малої прози письменника, можна вважати його метод зображати події. Цей метод англійський критик і теоретик літератури Д. Лодж назвав реалізмом презентації (realism of presentation), що означає «мистецтво наближення, досягнення ефекту відчутного і очевидного за допомогою точного спостереження чи уявлення деталі» [123, 241]. Тобто реалізм презентації дозволяє розглянути будь-яку подію художнього твору як таку, що відноситься до історії і дійсності. Ефект відчутного та ілюзія реальності породжені у творі співвіднесенням його простору з позатекстовою реальністю, в оповіданнях англійського реаліста – англійською провінцією. На думку Д. Лоджа, значення для художнього твору правдоподібної, «очевидної» деталі важко переоцінити, оскільки вона виступає в ролі реалістичної літературної декорації й організовує уяву письменника: «...досягнення реалістичної художньої літератури заважають автору нарративної літератури розказати першу історію, що спала йому на думку, яка, певно, була б автобіографією чи фантазією, а примушують сконцентрувати увагу на можливостях твору» [148, 32].

Дія оповідання «Примара» («Phantom») відбувається в містечку Генбрідж, й автор починає оповідь з його характеристики: «The heart of the Five Towns – that undulating patch of England covered with mean streets, and dominated by tall smoking chimneys, whence are derived your cups and saucers and plates, some of your coal, and a portion of your iron – is Hanbridge, a borough larger and busier than its four sisters, and even more grimy and commonplace than they. And the heart of Hanbridge is probably the offices of the Five Towns Banking Company, where the last trace of magic and romance is beaten out of human existence, and the meaning of life is expressed in balances, deposits, percentages, and overdrafts – especially

overdrafts»²⁶ [108]. Зі семантичного погляду, в перших двох реченнях, які є експозицією оповідання, домінантними є слова «серце» П'яти Міст, «романтика», «екзистенція», «сальдо» (або «відсотки», «депозити» тощо), які формують змістову перспективу твору. У ньому автор оповідає про важливий момент з життя центрального персонажа Лайонела Вулі, молодого банківського службовця, який вирішив одружитись. Читач застає Лайонела в момент, коли він іде вулицею і розмірковує про те, кого з двох дівчат обрати за дружину. Обидві дівчини живуть у сусідньому Берслі і є заможними, відтак молодий чоловік «йшов і вираховував можливі додаткові суми, які можна отримати від інституту шлюбу». Про почуття до цих претенденток він і не думав. По дорозі додому Лайонел зустрів сусідку Мей Ловтон, яка працювала вчителькою, була начитаною, розумною, знала багато мов і, загалом, виділялась своєю незвичною зовнішністю та складом розуму. Уявивши переваги шлюбу з такою дівчиною, він став розмірковувати про освідчення. Але знову трапилася зустріч: дівчина на ім'я Мей Дін була гарною, 22-літньою особою з добре забезпеченої сім'ї. Зустріч трьох молодих людей в оповіданні стає зав'язкою твору, оскільки обидві дівчини закохані в Лайонела. Ввечері міс Дін пише прощального листа батькові і братам і йде за місто, аби позбавити себе життя. У цьому ж місці опиняється і Лайонел, який подумки вибирає собі дружину між двома Мей. Йому мариться, що він бачить Мей Дін, і він одразу віддає їй перевагу, маючи дуже переконливі аргументи – ця дівчина дуже вродлива і багата: «He thought suddenly of the strong probability that her father would leave a nice little bit of money to each of his three children; and he thought of her beauty <...> He seemed to sink

²⁶ «Серце П'яти Міст – хвилястий клаптик Англії, вкритий пересіченими вулицями, задимлений високими трубами, звідки походять ваші чашки і блюдця й тарілки, ваше вугілля і частина вашого заліза – це Генбрідж, містечко більше і більш жваве, порівняно з його чотирма сестрами, і навіть більш брудне і заяложене, ніж вони. І серце Генбріджа, ймовірно, це служби банківської компанії П'яти Міст, де переможені останні сліди магії і романтики в людській екзистенції, і сенс життя виражається в сальдо, депозитах, відсотках і перевищеннях кредитних лімітів, особливо, у цих перевищеннях».

luxuriously into this grand passion of hers... To live secure in an atmosphere of exhaustless worship <...> to sit on a throne with so much beauty kneeling at his feet!»²⁷ [108]. Своєю чергою, Мей Ловтон розумніша від нього і може одного дня висміяти або принизити його. Але коли він освідчується Мей Дін, вона зникає, а зранку він не впевнений, чи зустріч напередодні була реальністю, а чи примарою. Закінчується оповідання одруженням з Мей Дін, яка обожнює свого чоловіка впродовж усього життя.

Розкриваючи внутрішній світ свого персонажа, А. Беннет демонструє «матеріалізм» мислення, у якому його звинувачує В. Вулф. Письменник вибудовує внутрішні монологи за законами логічного мислення, в них не відбито переживань, емоцій чи спогадів. Завершеність думок, скерованість персонажа не на світ почуттів, а на світ матеріальних цінностей особливо підкреслена автором. Жіночі персонажі письменника також не наділені внутрішнім світом, їх цікавлять тільки зовнішні події: «...she, with her fading beauty, her ardent, continuous worship of the idol, her half-dozen small children, the eldest of whom is only eight, and the white window-curtains to change every week because of the smuts – do you suppose she has time or inclination to ponder upon the theory of the subliminal consciousness and kindred mysteries?»²⁸ [108]. Як зазначає М. Бредбері, для того, щоб зрозуміти творчість таких письменників, як Велс, Беннет чи Голсворсі, «вам достатньо просто прочитати їх і збагнути їхню точку зору на життя, суспільство чи політику. А щоб зрозуміти творчість Джеймса,

²⁷ «Він раптом подумав про сильну ймовірність того, що її батько залишить хороший спадок кожному з його трьох дітей, і він думав про її красу... Здавалося, він повністю поринув у її грандіозну пристрасть... жити безпечно в атмосфері з невичерпного поклоніння... сидіти на троні з такою красою біля його ніг!»

²⁸ «...Вона, з її в'янучою красою, її гарячим, безперервним поклонінням ідолу, з півдюжиною маленьких дітей, старшому з яких всього вісім, і білими віконними фіранками, які треба міняти щотижня через плями – як Ви думаєте, чи вона має час або бажання, щоб обміркувати теорію сублімованої свідомості і родинні таємниці?»

Конрада, Вулф та Джойса, вам потрібно повністю збагнути концепцію мистецтва як такого і його особливе модерне завдання» [24, 120].

Протистояння естетичних принципів В. Вулф і А. Беннета, а також на загал розмежування британської культури в перші десятиліття ХХ століття, визначають місце Арнолда Беннета в англійській літературі цього періоду. Тим не менше, саме він надзвичайно виразно відтворив ментальність людини, сформовану навколишнім середовищем замкненого на собі провінційного містечка, характерні морально-етичні засади і сенс життя, залишивши після себе культурний провінційний код тих часів, втілений у форму художньої реалістичної прози.

ЛОНДОН У ВИДАННЯХ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

У період кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття було видано велику кількість книг про Лондон. Вони написані на різні теми – історія міста, його культура, топографія, історія будинків та вулиць, особливості районів міста. У цей період значну увагу було приділено текстам попередніх століть, їх передруковували і доповнювали цінним аналізом публіцистів та істориків Лондона початку ХХ століття.

1. Stow John. Survey of London. Текст перевиданий з видання 1603 року, зі вступом та примітками К.Л. Кінгсфорда (C.L. Kingsford), 2 томи, 1908 рік. Публікації з такою назвою друкувались у «Everyman Library» в 1912 році, а також «Survey of London» видавався Лондонською Радою (London County Council, Sir Laurence, Gomme and Philip Norman), 8 томів, 1912-23. «Survey of London» видавався також істориком та романістом сером Валтером Безантом – 10 ілюстрованих томів, 1902-12 pp.
2. Wheatley H.B. London Past and Present. 3 томи, (1891).
3. Thornbury W., Walford E. Old and New London. 6 ілюстрованих томів, 1879-85 pp., нове вид. 1898 p.
4. London Topographical Record. 13 томів, 1900-24 pp. Енциклопедія видана англійським топографічним товариством з докладним описом лондонських районів та вулиць.
5. Harben H.H. A Dictionary of London (1917).
6. Cook E.T. Highways and Byways in London (1911).
7. Lucas E.V. A Wanderer in London (1913).
8. Lucas E.V. London Revisited (1916).
9. Lucas E.V. Introducing London (1925).

10. Whitten Wilfred. A Londoner's London (1913).
11. Norman Philip. London Vanished and Vanishing (1905).
12. Hare A.J.C. Walks in London, 2 ілюстрованих томи (1924).
13. W. Page. Victoria History of London (1909).
14. Loftie W.J. History of London, 2 ілюстрованих томи (1884).
15. Loftie W.J. «London» у «Historic Towns Series» (1887).
16. Wheatley H.B. «Story of London» у «Medieval Towns Series» (1904).
17. Sir Laurence Gomme. London in the Reign of Victoria (1898).
18. Sir Laurence Gomme. Making of London (1914).
19. Sir Laurence Gomme. London (1914).
20. Mullins, Claud. History of London (1920).
21. Page W. London, its origin and early development (1923).
22. Bell W.G. The Great Plague in London in 1665 (1920).
23. Bell W.G. The Great Fire of London in 1666 (1923).
24. Pendrill, Charles. London Life in the 14th century (1925).
25. George, M. Dorothy. London Life in the 18th century (1925).
26. Chancellor, E. Beresford. The XVI Century in London (1921).
27. Home, Gordon. Roman London (1926).
28. «West London», 2 томи, видані Королівською комісією з історичних пам'ятників (Royal Commission on Historical Monuments), (1926).
29. Adcock, A.St. John. Famous Houses and Literary Shrines of London (1912).
30. Adcock, A.St. John. Booklover's London (1913).
31. Boynton P.H. London in English Literature (1913).
32. Ordish T.F. Shakespeare's London (1904).
33. Stephenson H.T. Shakespeare's London (1905).
34. Wheatley H.B. Hogarth's London. Ілюстроване видання, (1909).
35. Godfrey W.H. A History of Architecture in London (1911).

36. Bumpus T.F. London Churches, Ancient and Modern. 2 ілюстрованих томи, (1908).
37. Daniell A.E. London City Churches (1895).
38. Daniell A.E. London Riverside Churches (1897).
39. Tabor, Margaret E. The City Churches (1917).
40. Reynolds, Herbert. Churches of the City of London (1922).
41. Rottmann A. London Catholic Churches (1926).
42. The Private Palaces of London, illus. (1908), The History of the Squares of London, illus. (1907), and Pleasure Haunts of London during Four Centuries (1925), all by E. Beresford Chancellor.
43. London Parks and Gardens, by the Hon. Mrs. Evelyn Cecil (1907).
44. The London Burial Grounds, by Isabella Holmes (1896).
45. Old London's Spas, Baths, and Wells, by Sept. Sutherland, illus., (1915).
46. 'The River of London, by Hilaire Belloc (1913).
47. Springs, Streams, and Spas of London, by A. S. Foord (1910).
48. An American's London, by Louise Closser Hale (1920).
49. London Days, by Arthur Warren (1920).
50. P. H. Ditchfield. Memorials of Old London (1908).
51. P. H. Ditchfield. London Survivals (1914).
52. P. H. Ditchfield. London's West End (1925).
53. Early History of Piccadilly, Leicester Square, Soho, and their Neighbourhood,' by C. L. Kingsford (1926)
54. Relics and Memorials of London City, by J. S. Ogilvy (1909).
55. London in Song, edited by West Whitten (1898).
56. Unknown London (1919)/
57. More about Unknown London), by W. G. Bell (1921).
58. A New Book about London, by L. Wagner (1921).
59. Londinium: Architecture and the Crafts, by W. R. Lethaby (1923).

60. River Thames, by F. V. Morley (1926).
61. American Shrines on English Soil, by J. F. Muirhead (1924).
62. London Films, by W. D. Howells (1905).
63. Burke, Thomas, Nights in Town (1915).
64. Burke, Thomas, The Outer Circle (1921).
65. Stephen Graham. London Nights (1926).
66. H.V. Morton. The Heart of London (1925).
67. H.V. Morton. The Spell of London (1926).
68. Greater London, by E. Walford, 2 vols., illus., (1898).
69. Country Rambles round London, by Anthony Collett (1912).