

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити

Зав.кафедри

«__»_____2020 р.

Кваліфікаційна робота

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:

«Проблема духовної кризи в романах Джона Голсуорсі»

студентки факультету іноземних мов
спеціальності «Філологія»

Освітньої програми «Філологія.

Мова та література (англійська)»

Ремига Інни Сергіївни

Науковий керівник:

Назаренко Н.І., к.філол.н., доцент,

доцент кафедри англійської філології

Маріупольського державного університету

Рецензент:

Новик О.П., д.філол.н.,

професор кафедри української та

зарубіжної літератури і порівняльного

літературознавства

Бердянського державного педагогічного університету

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«__»_____2020 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ ДУХОВНОСТІ	9
1.1. Духовність як феномен культури.....	9
1.2. Англійський реалістичний роман порубіжжя ХІХ-ХХ століть...20	
1.3. Творчість Джона Голсуорсі на тлі суспільної кризи	31
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	42
РОЗДІЛ 2. ДУХОВНА КРИЗА ОСОБИСТОСТІ ТА СУСПІЛЬСТВА В РОМАНАХ Д. ГОЛСУОРСІ	45
2.1. «Сага про Форсайтів» як родинний наратив.....	45
2.2. Сюжет і система персонажів у трилогії «Сага про Форсайтів»...53	
2.3. Життя людей в контексті конфлікту епох.....	65
2.4. «Кінець глави» – остання трилогія письменника.....	77
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	82
ВИСНОВКИ.....	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	90

ВСТУП

Розхитування ціннісних систем в європейському суспільстві кінця XIX - початку XX ст. знайшло своє відображення в особливій проблематиці та художній атмосфері романів рубежу століть – ситуація духовної кризи. Сучасники Джона Голсуорсі і Едварда Моргана Форстера, Герберта Уеллса, Джорджа Мередита і Томаса Манна відчували себе все більш невпевнено в стрімко мінливому світі, поступово виявляючи в собі риси, раніше не властиві ні їхнім дідам, ані прадідам. Те, що колись здавалося непорушним, раптом стало неміцним і недовговічним. Сумніву, критиці стало піддаватися все, що раніше уявлялося непорушним: традиції, забобони, усталений спосіб життя. Стан непевності, внутрішньої роздвоєності, характерний для представників європейського середнього класу, поступово набував все більш масштабні обриси. Прогресуюча секуляризація суспільної свідомості, глухі сумніви і наростання невпевненості в реальності принципів для європейської культури гуманістичних цінностей, цінностей європейського індивідуалізму, вели до розхитування старих ідеалів. Для епохи рубежу століть характерні як умонастрої «кінця століття», «кризи цивілізації», «занепаду Європи», так і прагнення до оновлення, пошуку інших форм життя.

Примарне і сумнівне, що вселяє надії і лякає невідомістю, але разом з тим тягне за собою невідоме «інше», змушує озиратися то назад, на патріархальний, але вмираючий в своїй традиційності вчорашній день, то шукати інше життя, інші цінності: культура, мистецтво на зламі століть шукає форми буття, що протистоять нудному укладу традицій, що перетворює людину на маріонетку. Мистецтво шукає свободу то в декадентському запереченні життя, то в екзотичних культурах, в чуттєвості, в здоровій первісній силі, що обіцяє здатність творчо долати дійсність.

Відчуття інших життєвих можливостей, прагнення до більш яскравого і вільного життя пробуджує незадоволеність і створює ту напруженість, яка веде до прихованого вибуху, до заперечення всього, що було створено раніше.

Духовна ситуація епохи, криза культури кінця XIX - початку XX ст. проявлялася не тільки на рівні ідей, але і на рівні тем, мотивів, форм сюжетної організації художнього твору.

Художня сила реалістичного мистецтва не в останню чергу визначається здатністю художника в рамках оповіді про нормальний хід життя схоплювати відтінки, психологічні деталі, що говорять про глибоко внутрішній стан людини більше, ніж вона сама здатна усвідомити. Чуттєво-емоційна сторона життя, конфліктів, вчинків, промов, увага до дрібниць, деталей містять в собі багато такого внутрішнього, невизначено-неоднозначного, яке не завжди можна виразити прямими словами. Сюжет, зрозумілий як спосіб оповіді, підбору деталей, як рух точок зору, як композиція позафабульних мотивів, способів розробки образів героїв видає приховану напругу, неоднозначність оцінок, внутрішню проблематичність того, що на рівні фабули може представлятися зрозумілим і давно відомим.

У цьому плані особливий інтерес представляє творчість Джона Голсуорсі, зокрема, його трилогія про Форсайтів. Сатиричні установки автора в зображенні його героїв, установки, що кореняться в традиційній системі європейських гуманістичних цінностей, непомітно розмиваються в ході романного поглиблення у внутрішнє життя героїв, в процесі реалістичної деталізації образу, його психологічної розробки. Сатира передбачає наявність уявлень про міцні норми людських відносин, про наявність непорушної системи цінностей, з позиції якої жорсткого осуду підлягають всякі відхилення від неї. В ситуації кризи традиційних гуманістичних концепцій ця база сатиричної розробки способу розхитується. На перший план поступово висувається внутрішня драма героя, людяність якого не вміщується в рамках життєвих цінностей, на які він орієнтується. Сатиричне зображення внутрішнього життя героя стикається з живим почуттям страждаючої людини. Ця драма внутрішнього життя героя знаходить велику людську значущість, пов'язану як із загальною духовною ситуацією епохи, так і з драматизмом особистісного існування.

Для англійських соціально-психологічних романів Дж. Голсуорсі, а також Г. Уеллса, Е.М. Форстера явище духовної кризи як окремої людини, так і суспільства взагалі, стає типологічною рисою сюжетотворення. Явища художньої культури, типові для літератури «кінця епохи», викликають особливий інтерес в сучасному літературознавстві, проте необхідно не тільки аналізувати творчість окремих письменників, а й виявляти типологічні особливості їх поетики, в тому числі поетики сюжету. **Актуальність** представленої роботи і полягає в необхідності подібного вивчення, тим більше, що і в наш час людство все більше втрачає орієнтацію в світі, відривається від онтологічних засад свого існування. У цьому сенсі сукупність негативних тенденцій і процесів сучасності відображає загальну духовну кризу нашого суспільства, кризу самоідентифікації людини, пов'язану з втратою сенсу життя, вищого призначення в світі. Стверджується культ масового споживання і тотальних розваг, матеріального достатку і егоїстичного практицизму, зовнішньої респектабельності та незалежності, конкуренції і епатажності, поглиблюється процес тотального відчуження особистості від природної і соціальної реальності, від глибин свого внутрішнього світу. Все це створює основу для численних конфліктів індивідуально-особистісного і соціального планів.

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

Кваліфікаційну роботу виконано в межах комплексної науково-дослідницької теми кафедри англійської філології Маріупольського державного університету «Зміст філологічної освіти в системі професійної підготовки вчителів англійської мови та філологів» (керівник – Федорова Ю.Г., к.філол.н., доцент). Регістраційний номер 0118U003553.

Об'єктом дослідження стали реалістичні, соціально-психологічні романи епопеї «Сага про Форсайтів» Джона Голсуорсі. **Предмет дослідження** – загальні риси сюжетного розгортання образу героя в означених романах, в яких виразилася криза ціннісних орієнтацій особистості на рубежі XIX - XX ст.

Метою роботи є дослідження явища духовної кризи в англійському романі кінця XIX - початку XX ст., яке часто слугувало основою сюжету.

Досягнення поставленої мети вимагало вивчення сюжетної організації романів Голсуорсі і вирішення наступних **завдань**:

- вивчити будову системи персонажів, проаналізувати форми сюжетного розгортання образу героя в системі персонажів;
- проаналізувати форми художньої організації простору і часу і їх взаємоперетворення як спосіб сюжетного розгортання романів;
- дослідити функції деяких мотивів і символів у розвитку романного сюжету;
- описати узагальнену схему сюжету роману духовної кризи як типологічного явища в мистецтві рубежу століть.

Матеріалом дослідження послуговували трилогії Д. Голсуорсі «The Forsyte Saga» (романи «The Man of Property» (1906), «In Chancery» (1920), «To Let» (1921) і «Кінець глави» («Maid In Waiting», 1931, «Flowering Wilderness», 1932, «Over the River», 1933).

Теоретико-методологічною основою роботи є положення сучасної психології, літературознавства і методики, які свідчать про єдність світового літературного процесу і національну своєрідність художньої літератури. У процесі роботи спиралися на праці М. Бредбері [11], Д. Затонського [29], Н. Михальської [46; 47; 48], Ю. Лотмана [43; 44], М. Римаря [58], М. Тугушевої [64] та інших.

Як основні **методи дослідження** використано історико-літературний і текстологічний методи, а також метод контекстуального аналізу. Метод стильового аналізу сприяв дослідженню ідіостилю Джона Голсуорсі. Принагідно було застосовано основні положення ідеї сюжетного розгортання, висунутої російською формальною школою, та структуралістської концепції сюжету Ю.М. Лотмана.

Теоретичне і практичне значення роботи. Матеріали кваліфікаційної роботи мають значення для осмислення важливих літературознавчих проблем,

зокрема для означення культурного феномену «кризи кінця епохи», вивчення складних і багатопланових процесів міжнародних літературних взаємин в порівняльно-типологічному аспекті. Результати дослідження можуть бути використані у роботах а з історії англійської літератури ХХ століття. Результати також можуть бути реалізовані при розробці загальних курсів з теорії літератури, у спецкурсах для студентів, у підготовці навчальних посібників для вчителів і студентів-філологів.

Апробація результатів кваліфікаційної роботи здійснена під час Декади студентської науки МДУ (Маріуполь, березень 2020 р.), III Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (Бердянськ, БДПУ, травень 2020 р.).

Публікації. Основні положення та висновки магістерської роботи висвітлено в тезах:

Ремига І.С.: Сімейна хроніка в епопеї Джона Голсуорсі «Сага про Форсайтів». Дебют. Збірник тез доповідей студентів ФІМ. М.: МДУ, 2020. – С. 58-61;

Ремига І.С. Ситуація духовної кризи як основа сюжету романів Дж. Голсуорсі // Матеріали Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку» (12 травня 2020 р.) збірник тез / упорядники : І.Я. Глазкова, В.В. Богдан. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. С. 222-225.;

та статті:

1) Ремига І.С. Мотиви і символи в трилогії «Сага про Форсайтів» Д. Голсуорсі // Vox Philologi. зб.наук.праць. – Вип 9. / за заг.ред. доц. Н.І. Назаренко. МДУ: Маріуполь, 2020. С. 134 – 144.

Структура та обсяг роботи. Відповідно до поставленої мети й завдань дослідження магістерська робота складається зі вступу, двох розділів,

висновків та списку використаних джерел (82 позиції). Загальний обсяг – 95 сторінок.

У вступі обґрунтовано актуальність теми магістерської роботи, сформульовано мету й завдання, визначено теоретико-методологічну основу дослідження, подано відомості про апробацію роботи.

У першому розділі зроблено огляд теоретичної літератури з означеної проблеми. Виділено основні шляхи сюжетотворення англійського реалістичного роману рубежу ХІХ-ХХ століть та висвітлено художні досягнення Джона Голсуорсі.

Другий розділ містить дослідження особливостей сюжету та системи персонажів в трилогіях Д. Голсуорсі, а також розглядається ситуація кризи особистості та суспільства у складний історичний період існування англійської нації.

У висновках узагальнено основні результати дослідження.

РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ ДУХОВНОСТІ

1.1. Духовність як феномен культури

Глобальна системна криза, з якою зіткнулося людство на початку нового тисячоліття, змусила задуматися про її витoki. Все більш очевидним стає той факт, що корінь проблем і смислове ядро ситуації, що склалася, пов'язані з деструктивною активністю особистості і соціуму. Подібна активність веде до втрати чогось значимого, сутнісного, що визначає ту міру людського в людині, яка відображає спрямованість до більш досконалого, гармонійного буття. Традиційно прийнято вважати, що саме вищі духовні начала буття склали і складають основу соціокультурного життя людини, різних соціальних груп і співтовариств, не дозволяючи їм стати на шлях деградації і регресу. Саме їх творча життєстверджуюча сутність відбивалася в вищих формах духовної творчості, в системі суспільних відносин, в героїчних вчинках і трудових подвигах поколінь людей, в моральних шуканнях і прозріннях, в любові і співчутті до ближнього.

Сьогодні людство все більше втрачає орієнтацію в світі, відривається від традиційних моральних засад свого існування. У цьому сенсі сукупність негативних тенденцій і процесів сучасності відображає загальну духовну кризу нашого суспільства. Умови існування людей в суспільстві масового виробництва і споживання пов'язані з дедалі більшими можливостями науки і техніки, з нестримним розростанням матеріальних потреб. Все це породжує інше розуміння життєвих благ, пріоритетів, глибинних бажань, принципово відмінне від того, яке склалося в духовних традиціях минулого.

Крім того, різноманіття духовної культури пост-індустріального суспільства розмиває колишню багатовікову духовно-моральну домінанту соціокультурного буття, пропонуючи натомість вельми сумнівні світоглядні орієнтири. Вищі прояви людського духу все частіше витісняються

псевдодуховними і антидуховними видами творчості. За істину видаються омана і брехня, за свободу – вседозволеність, за благо – порок, за красу – неподобство. Подібна мімікрія проявляється у всіх сферах духовної культури: науці, релігії, мистецтві, освіті. З новою силою постає питання: що собою представляє вище начало людини?

Більшість філософів визначають духовність як прояв досконалості людського духу, спрямованості до піднесеного, гармонійного, вільно-творчого. Духовність в цьому значенні інтегрує внутрішній світ людини, об'єднує людей, пов'язує їх з навколишнім природним і соціальним середовищем, відбивається в тих ідеалах, які відповідають вищому призначенню людини в ту чи іншу епоху [70, с. 9].

В епоху первісного ладу починають проявлятися здатності людини осягати і висловлювати різні грані духовного буття, пов'язаного з процесами інтеграції внутрішнього світу, впорядкування індивідуальної і суспільної свідомості, їх несвідомих рівнів на основі цінностей та ідеалів первісної культури, для якої був характерний синкретизм. Духовність проявляла свій багатовимірний потенціал в різного роду культурах і шаманських практиках, в нормах моралі і системах табу, стандартах краси, в спробах приборкати могутні сили емоцій (страх, ненависть, гнів) і вийти за межі буденності, в ім'я не тільки власного блага, а й блага всіх родичів. Таким чином, в культурі людства відбувається формування зразка, завдяки якому в подальшому все більша кількість людей втягується в процес духовної творчості. Це був період початкового етапу розширення внутрішнього і зовнішнього простору власне людського буття.

В процесі соціально-культурної еволюції людства виникли і розвилися дві стратегії осмислення і вираження духовності – східна і західна. Фактично можна говорити про два провідних типа духовності, взаємопоєднання яких породило різноманіття культур і культурних феноменів.

Специфіка східної і західної духовності відбивається в світоглядних ідеях, домінуючих рисах і тенденціях духовного життя, стереотипах духовного буття і векторів загальної спрямованості, характері активності людини.

У східній духовності знайшла відображення багатовікова мудрість людства, засади якої відносяться до первісної культури. Найбільш яскраво цей тип духовності втілюється в ряді традицій Індії (наприклад, у ведичній та буддистській) і на Далекому Сході (у чань-буддизмі, ламаїзмі, даосизмі).

Вважається, що людина, як багатовимірний істота, може розкрити в собі ці вищі начала за допомогою особливої практики (йоги, гун-фу та інших). Подібна практика пов'язана з спрямованістю до глибин внутрішнього світу і передбачає різні види медитації, де людина розкриває духовність зсередини, з позиції суб'єктивного досвіду, на основі духовно-моральних детермінант. Акцент робиться на ірраціональних шляхах досягнення і виразу духовності. При цьому раціональність не відкидається, а займає своє певне місце в різноманітному спектрі духовних шукань і здобутків [66, с. 49].

На Сході переважає споглядальне ставлення до реальності, яке, легітимізуючи в культурі найрізноманітніші стани свідомості, маніфестує мінімальний прояв зовнішньої активності його. У взаємовідносинах людини і природи виявляється духовно-екологічна етика, яка розширює простір етизації на всі форми життя і космос в цілому.

Загалом, східна духовність характеризується як інтровертна. Шлях до вершин Духа пов'язаний з розкриттям глибинних структур свідомості людини, що забезпечують його гармонію і тотожність з вищим началом. Така духовність мінімізує матеріальні чинники буття і являє собою зразок інтуїтивно-споглядального вираження духовних начал життя людини. Компенсацією зовнішньої пасивності є досягнення внутрішньої свободи, безмежність внутрішньої еволюції.

Східний тип духовності володіє безперечним позитивним потенціалом, який має значення і в сучасній культурі. Разом з тим його одностороння інтерпретація веде до того, що індивід йде в світ суб'єктивних переживань,

відкидаючи еволюцію зовнішнього плану. Знаходячи заспокоєння в духовних вимірах буття за рахунок пасивного споглядання, особистість може втратити контроль над реальністю об'єктивною, підсумком чого стає беззахисність людини перед агресивними факторами соціально-культурного та природного оточення.

Західний тип духовності починає формуватися на півдні Західної Європи в умовах природно-географічного та етнічного розмаїття, динамічної взаємодії ряду культурних традицій. Важливу роль в його становленні відіграли культурні традиції Стародавньої Греції та Риму, які сформували ідеали, що стали стратегічними орієнтирами духовного самовираження особистості в різних сферах суспільного життя. Разом з тим жорстокість і нетерпимість до інших народів, почуття власної переваги і духовної винятковості призвели до морального розкладу суспільства, деградації системи суспільних відносин і до занепаду античної цивілізації.

Висока щільність населення на невеликих просторах регіону, етнокультурне різноманіття, обмеженість природних ресурсів вимагали посилення особистої ініціативи, спрямованості до індивідуального самовираження, що знайшло відображення в західному християнстві, яке сприяло формуванню духовності особливого типу. І якщо на Сході вихідні першооснови духовності співвідносяться з неперсоніфікованими вищими початками, то в європейській культурі вони знаходять людські характеристики, відповідають чеснотам людини. Саме в християнстві духовність перетворюється в предмет філософського осмислення і самовираження. Духовні шукання спрямовані не на розчинення особистості в бутті (як на Сході), а на процес сходження особистості до Бога.

Праці християнських мислителів середньовічної Європи акцентують увагу на шляхах шукання Бога (споглядання Бога в образі Його у Бонавентури), значущості сповіді (Аврелій Августин), примирення віри і знання (П'єр Абеляр). Духовний шлях людини перетворюється в простір очищення від гріхів

(обжерливості, перелюбу, сріблолюбства та інших) і утвердження християнських чеснот (любові, добра, милосердя) [66, с. 72].

В цілому ж спрямованість західної (євро-американської) духовності можна охарактеризувати як екстравертну, гранично динамічну в зовнішньому плані. Фактично вдосконалення людини зводиться до вдосконалення його інтелекту.

Західна духовність зіграла величезну роль в розкритті духовного потенціалу особистості, особливо її раціонально-прагматичної складової. Прояв духовності в науці, мистецтві, освіті, праві сприяло створенню матеріальних умов для творчої самореалізації особистості, незаперечно поліпшило побутові умови життя людини, збільшило захищеність від негативних факторів природного та соціального середовища. В ході еволюції західно-християнської традиції все більше посилюються світські принципи в культурі, а також остаточно формується егоцентричний тип особистості, з безмежністю його устремлінь в зовнішньому, матеріальному світі.

Однак, як зазначав О. Шпенглер, надаючи максимальну увагу матеріальним чинникам життя і зміцнюючи егоцентризм людини без міцних духовно-моральних основ (інтелект без моралі), західний шлях розвитку культури в кінцевому підсумку породжує глибокі внутрішні конфлікти особистості, веде до поневолення духу, приземленості душі, збільшення її залежності від матеріального [73, с. 177].

У підсумку підкреслимо, що, незважаючи на зовнішню специфіку східної і західної духовності, мова не йде про їх принципове протиставлення. Вони швидше являють собою дві складові духовної цілісності людського потенціалу, взаємно доповнюють одна одну, два визначальні основи розвитку духовної природи людини і людства. Західний дух впорядкованості, індивідуалізації в певній мірі є продовженням східного духу природності, орієнтації на природу в єдиному круговороті духовних шукань і здобутків. Східна установка на внутрішню свободу може доповнюватися західною ідеєю свободи особистості від зовнішніх деструктивних установок соціуму.

Таким чином, конструктивне поєднання східної і західної духовності, яке формує різні варіанти її інтеграційних моделей, в кінцевому підсумку надає національним культурам велику життєздатність у взаємодії з природним і державно-політичним оточенням.

Сьогодні існує безліч інтерпретацій духовності і кількість їх постійно зростає. Це різноманіття пов'язано не тільки зі світоглядними позиціями і установками дослідників, але воно відображає складність, глибину, багатогранність і суперечливість духовних просторів буття, неоднозначність їх проявів, різноплановість самого пізнавального процесу, невловимість і динамічність реальності. Найдавніший (і довгий час залишався єдиним) підхід в осягненні духовності – релігійний. Саме в ньому духовність стала спеціальним предметом осмислення. Сутність духовності в релігійних традиціях світу пов'язана з проявами в людині божественних досконалостей. Духовна людина на рівні релігійної свідомості стає носієм тих позитивних якостей, які закладені в догматі і транслуються в навколишню дійсність.

Накопичення теоретичного та емпіричного матеріалу, що доводить існування феномена духовності, його вплив на життя людей, в кінцевому підсумку призвело до того, що в другій половині ХХ століття духовність набуває статусу повноцінного предмета наукового і філософського дослідження. Поняття «духовність» все частіше зустрічається в психології, педагогіці, етнографії, філософській антропології, соціальній філософії. Тому вважається, що цілком правомірно виділити науковий і науково-філософський підходи до дослідження духовності.

При цьому різне розуміння духовності призводить до неоднозначності даного поняття. Так, в контексті вивчення внутрішнього світу людини духовність корелюється до тих чи інших потреб людини (наприклад, ідеальної потреби пізнання – в працях П. Симонова); або інтелектуальна природа людини протистоїть її фізичній, тілесній сутності (А. Євгенєва). Духовність представляється як складний комплекс людської психіки або вищий ступінь ускладнення її функцій (І. Гундаров, В. Прянікова, З. Равкін).

У контексті вивчення особистості духовність являє сукупність позитивних якостей людини. Вона розглядається в контексті відносин особистості зі світом, з її піковими переживаннями, зі станом і спрямованістю активності суб'єкта, з виходом за межі егоїзму, корисливості, утилітаризму (А. Корольков, Н. Люр'я). У сучасній психології духовність (spirituality) представляється проявом особливого архетипу людини, універсальних закономірностей несвідомих структур (К. Г. Юнг та ін.). У тріаді планів буття людини (тіло-душа-Дух) духовність виступає в якості інтеграційного фактора світу людської психіки [23, с. 61].

Узагальнюючи наявні теоретичні позиції (наприклад, дослідження Ауробіндо Гхоша, С. Грофа, О. Іванова, Г. Платонова, В. Слободчикова, В. Ярцева), можна відзначити, що духовність не слід ототожнювати лише з догматами офіційних релігій, віруваннями, доктринами, ритуалами; з інтелектуальністю і класичним ідеалізмом; з ерудованістю і вченістю; з якимсь вищим шаблоном ускладнення індивідуальних психічних функцій і здібностей; з прикордонними станами свідомості; з любов'ю до мистецтва, естетичною витонченістю і навіть з великим художнім талантом; зі спіритуалізмом та містицизмом. Справжня духовність ніколи не зводиться до окремих знань, слів, почуттів, хоча і проявляється в них. Разом з тим слід також підкреслити, що релігійні догмати і містика, етика і естетика, езотерика і наука в сукупності своїх кращих зразків, безсумнівно, відображають різні сторони духовної реальності [70, с. 14].

До поняття «духовності» спочатку відносилося все те, що відповідало божественній природі людини, протистояло гріху і пороку. Духовність як прояв вищих духовних начал виражається в особливому стані соціальної групи, спільноти людей, а також окремої духовної людини як елемента будь-якої спільноти. Для неї характерні певний спосіб мислення, особливі мотиви, цінності та ідеали, орієнтири поведінки. Відзначимо, що мова йде саме про найбільш істотні, вищі стани людського духу, про прояв його досконалості в реальному житті людей, про все саме краще і конструктивне в сфері духовного.

Культурфілософська інтерпретація аспектів і концептів духовності вбудовує її в систему провідних понять культури як вищих досягнень людства, що містять ціннісно-сміслові домінанти життя. Наприклад, виділимо такі взаємопов'язані поняття, як «духовна культура», «духовний розвиток», «духовне виховання», «духовні цінності», «духовне пізнання». Кожне із зазначених понять передбачає вираз духовності в культурі у вигляді системи ідеалів і символів, процесів і дій, що знаходить відображення в поняттях «істина», «добро», «краса», «благо», «любов», «мудрість».

Духовність постає в сукупності особливих характеристик суб'єкта. В них виявляються такі основні якості духовних вимірів людини, як вищий синкретизм свободи, творчості, досконалості, відкритості, спрямованості. В даному контексті культурфілософське пояснення духовності передбачає виявлення її характерних рис. На підставі досліджень в різних областях знання до них відносяться:

- моральність і безумовна моральність, альтруїзм, любов в її вищому значенні, милосердя і співчуття до всього живого;
- відкритість добру і протидія злу, пороку і неподобству;
- мудрість, прагнення до істини;
- творче духовне самовдосконалення, що націлене на досягнення загального блага;
- усвідомлена вольова спрямованість до постійного цілісного перетворення себе, до справедливості, зміни існуючого буття в ім'я утвердження вищих людських цінностей, ідеалів, спільного перетворення життя в ім'я загального блага.

Особливе призначення духовності проявляється також у тому, що саме вона забезпечує єдність культури з природним місцем існування. Незримими нитками духовність єднає людину з простором Всесвіту, надаючи йому сенс і значимість.

При цьому духовність людини як шлях впорядкування внутрішніх і зовнішніх просторів буття виключає творче свавілля і має особливі критерії

верифікації, що дозволяють виділяти її серед інших феноменів культури. Критерієм істинності духовності є також система почуттів, переживань, внутрішніх станів, які показують правильність обраної форми активності людини і відображаються в її моральному обличчі. Крім того, духовність завжди перевіряється нерозривним зв'язком з реальним буттям, повсякденністю, життєвими проблемами людини і суспільства.

Узагальнюючи вищесказане, доходимо висновку, що духовність – це осягнення і усвідомлене вираження вищих ідеалів і принципів буття, що забезпечують внутрішню та зовнішню гармонію людини і стимулюють її творче самовдосконалення. Таким чином, духовність передбачає розкриття творчого потенціалу всіх рівнів буття людини у взаємодії зі світом.

Умовою такої взаємодії людини і світу, очевидно, стає відповідне соціокультурне середовище. В даному контексті соціокультурні засади духовності виступають для людини як первинні усвідомлені фактори, що визначають стимул до самостійних духовних шукань. Соціокультурні засади, таким чином, визначають творчість особистості, яка потім перетворює і саме культурне середовище.

Саме в культурі вищі якісні характеристики духовної досконалості знаходять статус духовних цінностей, які являють собою одночасно сутність і умову повноцінного буття суб'єкта. У всіх феноменах культури духовні цінності виражають міру в системі відносин «людина – людина», «людина – суспільство», «людина – природа», «суспільство – природа».

Подання про досконалість відбивається також в ідеалах культури, які є своєрідними маяками-орієнтирами духовності, які направляють мрії, сподівання і зусилля людей, соціальних груп і спільнот до гармонійного, вищого стану. Ідеали, які мають нормативний характер, визначають спосіб і характер поведінки людей в суспільстві, виражаються у всіх формах культури – в релігії, науці, мистецтві, моралі, праві; виконують в ній різноманітні функції. Поступово вони стають ядром духовного світу особистості. І в цьому випадку

духовність в культурі суспільства – це ідеал, без якого життя людства може виявитися нелюдським.

Сьогоднішній стан світової спільноти характеризується як кризовий, а витoki цієї кризи, на думку багатьох дослідників, пов'язані перш за все з деформацією духовних вимірів людини і соціуму, з втратою цілісності існування, нездатністю людини усвідомити глибинні смисли і вище призначення свого буття.

Сучасний етап розвитку людства – це не просто нове тисячоліття його існування, це якісно новий етап еволюції соціосфери – становлення глобальної цивілізації, глобальної культури і, можна сказати, – глобальної духовності [70, с. 17]. Різко прискорюються хід світової історії і динаміка всіх процесів світобудови.

Після активних процесів секуляризації життя релігійна схема в своїй догматичній формі втрачає колишню значимість. І хоча кількість віруючих не скорочується, їх духовна діяльність набуває якісно іншої мотивації, втрачаючи всеосяжність і світоглядну глибину. Витісняючи, але не витіснивши до кінця образ колишнього Бога як всесвітньої основи буття, сучасна цивілізація не знайшла йому адекватної заміни. І якщо раніше насаджувався єдиний ідеал духовності в рамках окремих релігійних традицій, то сьогодні стало очевидно, що жодна з них не може стати гегемоном в духовних шуканнях людства. Все більшу роль відіграє індивідуальний вільний вибір індивіда, однак для його усвідомлення сучасна техногенна культура не створює адекватних умов.

При дослідженні духовної кризи як системного явища значна увага акцентується на наступних його основних аспектах: соціокультурному, антропокультурному, екосферному, які в тій чи іншій мірі розкриті в дослідженнях В. Баруліна, М. Боброва, О. Іванова, М. Мамардашвілі, Є. Ушакової. Дослідники підкреслюють, що людина і людство отримали нові можливості своєї творчої самореалізації, пов'язані з сучасними науково-технічними досягненнями. Однак для того, щоб це набуло позитивної форми,

необхідний перехід до нового мислення, нової свідомості, нового способу життя.

Світогляд сучасної людини дійсно значно змінився. Під впливом системи освіти індивід придбав значний багаж знань, що мають науково-раціональну основу. В умовах лібералізації життя особистість все більше переключає увагу на зовнішні чинники свого буття: матеріальне благополуччя, професійні успіхи, соціальний статус в цілому. Акцент робиться на зовнішній свободі і фінансовій самодостатності, незалежності від нестійкості ідейно-політичної, соціально-економічної, сімейно-побутової ситуацій. Духовні цінності знаходять в кращому випадку якісь абстрактні форми, а в гіршому взагалі втрачають будь-яку значимість у свідомості гранично егоцентричного і прагматичного індивіда. Він неминуче шукає більш гармонійну реальність, однак духовні потреби і вищі духовні переживання підміняються яскравими віртуальними світами культури сучасного техногенного суспільства, витісняються алкоголем і наркотиками, безглуздим екстримом, участю в масових шоу.

Посилюється тенденція розриву з духовними традиціями минулого, представлення їх як мертвих консервативних структур культури, що заважають поступальному розвитку техногенного суспільства. Під прикриттям модернізації руйнуються багатовікові системи цінностей та ідеалів. На їх місце приходять химери культури масового споживання, швидкоплинні за своєю суттю, які дозволяють наживати капітал на духовній, а нерідко і фізичній смерті людини.

Разом з тим духовну кризу не варто ототожнювати з духовною катастрофою. Вона скоріше є фактором духовної еволюції, духовного зростання, небезпечним сигналом про те, що необхідно міняти своє буття, коригувати ті тенденції, які несуть явно негативний заряд і потребують оновлення. Внутрішній світ особистості людини техногенного суспільства прийшов в суперечність з глибинами самості, з природною динамікою буття. Подібна ситуація вимагає не стільки ломки і демонтажу минулого, скільки розкриття нових конструктивних імпульсів в умовах сучасності, тих внутрішніх

сил, які супроводжували людину на всьому протязі історії і в будь-яких конкретно-історичних умовах висловлювали позитивний потенціал людини, її духовність у вищому значенні.

На виклики часу людина і людство можуть відповісти посиленням духовної активності, цілісним осмисленням ситуації та практичними зусиллями щодо коригування того шляху, який намітила техногенна цивілізація. Це необхідно для того, щоб подолати відставання духовної еволюції від досягнень науково-технічного прогресу, зупинити духовне виродження людського роду. Теоретичною і практичною значимістю володіє концепція духовно-екологічної (ноосферно-екологічної) цивілізації, представлена у працях О. Іванова, А. Субетто, І. Фотієвої, М. Шишина, Г. Югая та інших. Саме в цьому випадку можна говорити про нову глобальну духовність, яка, на думку М. Бердяєва, означає «духовне завоювання світу», реальну його зміну. Таким чином, духовна еволюція являє собою процес зміни духовної культури як окремих спільнот, так і людства в цілому, ускладнення її структури, зв'язків з природним середовищем, з процесами залучення до загальної культурної динаміки локальних культур і периферійних осередків культурної активності людини. При цьому вона передбачає соціокультурну спадкоємність, пов'язану з різними духовними традиціями.

1.2. Англійський реалістичний роман порубіжжя XIX-XX століть

У другій половині XIX століття, особливо в Англії, роман став головним засобом дослідження стану нації, відчуття культури, взаємозв'язку між особистим та історичним життям. Починаючи від середини сторіччя, в міру того, як доба романтизму наближалася до кінця, роман все більше рухався до реалізму – демократичного, емпіричного засобу письма, який давав художній прозі вихід до соціальних відкриттів, широкого репортажу, співчутливої реакції на щоденні переживання звичайних людей. Модерн у поєднанні з реалізмом на

межі століть прийшов як реакція на непевність і невизначеність натуралізму, символізму і декадансу.

Складністю, неоднозначністю і суперечливістю ХХ ст. заявило про себе як про особливу епоху в історії людства, породивши величезні надії і розчарування, грандіозність соціальних експериментів, зростання добробуту одних і зубожіння інших, великий прогрес науки і техніки. Поряд з цим століття продемонструвало тривожний занепад культури, розвиток страхітливих озброєнь, небезпеку ядерної катастрофи, економічні кризи і безліч локальних конфліктів і воєн.

Перша світова війна, Жовтнева революція в Росії, що призвели до зміни політичної карти світу, стали головними віхами в історії світової культури. Породжений ними перегляд старих («буржуазних») ідеалів викликав у свою чергу поширення уявлень про занепад західної цивілізації («Занепад Європи» О. Шпенглера), що зробило потужний вплив на розвиток соціокультурних ситуацій. Ця епоха є якісно новим етапом культурного розвитку людства. Багатьма діячами культури, філософами, поетами і письменниками, музикантами і художниками епоха розцінювалася як кризова. Про апокаліптичний характер сучасності говорили як західні (Ніцше, Шпенглер, Ортега-і-Гассет), так і російські мислителі (Розанов, Бердяєв, Білий, Флоренський). Епохальна праця А. Шопенгауера (1788-1860) «Світ як воля і уявлення» (1819) вплинула на світогляд багатьох письменників (Т. Манн, Т. Гарді). У своїх поглядах він ішов слідом за основоположником німецької класичної філософії І. Кантом (1724-1804), чия теорія пізнання, її естетика і етика багато в чому визначили філософсько-естетичну доктрину Шопенгауера. Реальний, існуючий незалежно від людини світ – це світ «речей в собі», позбавлений мети і розумного начала. Його основою філософ визначає Волю – знеособлену безглузду силу. Що вищий ступінь розвитку матерії, то активніше в ньому проявляється Воля. В неживій природі вона спричиняє конфлікти стихій, її базові вияви в живій природі – це потяги до виживання і розмноження. Людський інтелект – лише інструмент Волі, що сприяє

ефективнішому виживанню. Оскільки, з точки зору Шопенгауера, життя є вічна боротьба або проти природи, або проти інших людей, то особистість є егоїстичною. До пізнання цього світу може наблизитися тільки художник, людина, в якому естетична інтуїція переважає над раціональним початком.

Однією із знакових фігур рубежу століть став Ф. Ніцше (1844-1900), становлення філософії якого відбувалося під безсумнівним впливом ідей Шопенгауера. Ф. Ніцше одним з перших спробував проаналізувати суть епохи, за якої певний час закріпилася назва «декаданс». Крім Шопенгауера, на духовну еволюцію Ф. Ніцше вплинув композитор Р. Вагнер. Музика, на думку Вагнера, – це пряме вираження світової волі. Ідея Вагнера стала основоположною для праці Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» (1872). Безсумнівний відгомін цих ідей виявляється у творчості Т. Манна, Р. Роллана. В роботі Ф. Ніцше «Так говорив Заратустра» (1883-1885) – дві головні ідеї: «вічне повернення» та «надлюдина». Сенс життя – це воля до влади. Шлях до надлюдини проходить три етапи: «верблюд», «лев», «дитина». Спочатку в людини є лише віра, що дісталася у спадок, потім настає нігілізм – відмова від цієї віри, і, врешті решт, людина розуміє, що «бог помер», що не існує абсолютної моралі чи релігії. Лише тоді людина по-справжньому звільняється та може керувати собою самостійно. «По той бік добра і зла» (1886) – концепція «переоцінки цінностей», «Людське, занадто людське» (1878) – різка критика моралі тогочасного суспільства.

Результатом кризи суспільної свідомості, відчуття переломного історичного моменту і є переосмислення духовних цінностей. Діячів культури і літератури рубежу століть об'єднує втрата віри в непорушність колишніх ідеалів. Так формується декаданс як тип трагічного світовідчуття рубежу століть. Ніцше одним з перших відобразив характерне для цієї пори відчуття «великого внутрішнього розпаду та занепаду»: його головну причину Ф. Ніцше вбачає в християнстві. Слід сказати, що декаданс присутній і в творчості самого Ніцше, в його поглядах на історію, релігію та суспільство.

Названі причини призвели до поляризації позицій серед творчої інтелігенції, поширенню ряду взаємовиключних тенденцій у підході до перспектив світового розвитку і пов'язаними з ними варіантами розуміння завдань літератури і мистецтва. У строкатій панорамі тенденцій у літературі переломної епохи заявило про себе і анархістське бунтарство, і проповідь руйнування старого мистецтва, заперечення старих буржуазних моральних цінностей і художніх форм. Ці заклики в ряді випадків приводили до крайнього скептицизму, уявленню про світ як про царство абсурду, а художник слова бачився як хронікер і інтерпретатор абсурду.

Прискорення темпу життя людини і суспільства також впливало на художню словесність, приводячи до найрізноманітніших рішень. Посилення ролі масової культури створювало умови для комерціалізації мистецтва, пов'язаної з широким розповсюдженням аудіовізуальних засобів. Художню панораму століття формували два основних напрями – реалізм і модернізм. З двох варіантів реалізму в зарубіжній літературі ХХ ст. продовжував побутувати традиційний реалізм. Для нього характерні відома з дев'ятнадцятого століття описовість, тяжіння до створення великих полотен суспільного життя, використання можливостей великої форми: епопеї, епічні цикли, «сімейні хроніки» («Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Родина Тібо» Р. Мартена дю Гара, романи-епопеї Р. Роллана, «Будденброки» Т. Манна). Рубіж століть породив і різноманіття форм роману : соціально-психологічний (Т. Манн, Р. Мопассан, Р. Роллан), історичний (М. Твен, А. Франс, Г. Манн), соціально-політичний (Дж. Лондон, Т. Драйзер), науково-фантастичний (Г. Уеллс), соціально-утопічний (А. Франс, Г. Уеллс), сатиричний роман (Т. Манн) та інші.

Від традиційного реалізму досить суттєво відрізняється реалізм ХХ століття. Він має справу з принципово іншою соціальною дійсністю, ніж реалізм попереднього століття, з іншим рівнем наукового осмислення світу і людини, враховує психоаналіз З. Фрейда та його послідовників, філософію екзистенціалізму, стикається з небаченим злетом віри в Людину і розчаруванням у просвітницькій формулі гуманізму. Дійсність не може не

впливати на реалістичний тип художнього мислення, не може не змінювати в реалізмі колишні стандарти і співвідношення описовості, наслідування і вимислу, індивідуалізації і типізації, критерії правди життя.

Реалізм ХХ століття відмовився від копіювання та дзеркального повторення дійсності у формах самого життя. На зміну традиційним описовим формам прийшли аналітичне дослідження («Доктор Фаустус» і «Чарівна гора» Т. Манна), «ефект одивнення» (п'єси Б. Брехта), підтекст та іронія (Е. Хемінгуей), гротеск, фантастичне і умовне моделювання (М. Булгаков). Реалізм творчо, продуктивно використовує і модерністські прийоми, зокрема «потік свідомості» (У. Фолкнер). Збагачена палітра реалізму використовує зображення об'єктивного через суб'єктивне, зникнення «всезнаючого» оповідача, використання прийому зміни точок зору, документацію і соціологізацію (документ і псевдодокумент в структурі твору, свідома установка автора на соціологічний аналіз).

Історики британської літератури вважають, що наприкінці ХІХ століття і на початку ХХ-го відбувся великий «злам у романі». Могутня традиція вікторіанської прози – моральної, реалістичної, популярної – почала відмирати, і з'явилося те, що зараз називається «модерний» роман [11, с. 19]. Ця зміна відбувалася не лише у Британії; вона була частиною інтернаціональної трансформації у сфері мистецтв. По всій Європі у формі роману – який з'явився як головний жанр літератури тільки в ХVІІ-ХVІІІ сторіччях, а потім став найважливішим супутником соціальної та емоціональної експансії ХІХ сторіччя – відбувався великий перехід, як і в усій західній гуманістичній думці та й у самій культурі. Роман прагнув стати значно складнішою, різноманітнішою і більш відкритою формою. Іспанський філософ Ортега-і-Гассет зазначив, що художня проза пережила зсув від «мистецтва пригод» до «мистецтва фігур», від мистецтва, яке розповідає історії і переказує життя, до форми, яка «створює форму» [11, с. 20]. Відбувалися важливі зміни в ролі самої літератури: відмирання вікторіанського тритомного роману, призначеного для бібліотек і пов'язаного з моральним удосконаленням, становлення

літературного ринку й розвиток книжки як предмета купівлі, перестратифікація культурних ієрархій у добу зростаючої демократії. «Усталена форма роману – художній прозовий нарратив – отримувала цілком іншого письменника, іншу тему, інший процес написання, іншого читача, інше соціальне та економічне підґрунтя. Вона змінювалася у обсязі. У вигляді, а також у соціальному, моральному та комерційному призначенні. Вона розмножувалася, розділяла свою аудиторію, сягала по нові способи вираження, вдавалася до нових сміливих способів дослідження, вимагала нових прав щодо соціальної та сексуальної відвертості, нових ускладнень дискурсу й форми» [11, с. 21]. Протягом ХХ століття була вироблена чітко визначена сучасна традиція, позначена не тільки сучасними темами, новими засобами, більшою популярністю, але й рішучим розривом з минулими «вікторіанськими» умовностями оповіді та літературної моралі, авторства й читацької аудиторії. Проте цей розрив ніколи не бував остаточним. Чимало вікторіанських умовностей та міфів і далі ходили за сучасним романом з його «радикальною несподіваністю», і вікторіанська художня література – з її «всезнаючим і богоподібним голосом», з її вагомим реалізмом, її хронологічними сюжетами, її основоположною моральною впевненістю, її роллю буржуазного епосу – донині залишає свій тривкий відбиток на британській літературі [11, с. 22].

Проблема невпевненості в міцності ціннісних систем, що лежать в основі життя людини і цілого суспільства, психологічної нестійкості особистості і пов'язані з цим мотиви відчуження і самотності стають характерною рисою західноєвропейської літератури порубіжжя ХІХ-ХХ століть. В цілому аналіз сюжетно-композиційних структур англійського роману даної епохи дозволяє говорити про виникнення ситуації типологічних сходжень у формах розробки цих мотивів у різних письменників-сучасників. Відчуження і самотність людини, розхитування морально-психологічного фундаменту життя особистості, що зв'язує її з суспільством, невіддільні в літературі рубежу століть від мотивів руйнування звичного укладу життя, від того, що інакше стали сприйматися поняття сім'ї, обов'язку, моралі, взаєморозуміння між

людьми, основоположних соціальних цінностей. Це вело до нового по гостроті поглиблення мистецтва у внутрішнє життя людини, яка зіткнулася з нерозв'язними проблемами в міжособистісних відносинах, особливо болючих в силу того, що вони виникали між близькими людьми, в шлюбі та сім'ї, між родичами.

В один і той же період публікуються романи, подібні за своєю проблематикою, за структурою деяких сюжетних ліній і елементів системи персонажів. Джон Голсуорсі в «Сазі про Форсайтів», як і Джордж Мередіт в комедії «Егоїст», Едвард Морган Форстер в романі «Куди бояться ступити янголи», як і Герберт Уеллс в «Анні-Вероніці», Томас Гарді в романі «Джуд Непомітний», а в Німеччині Теодор Фонтане («Еффі Бріст»), Томас Манн («Будденброки») – кожен з цих письменників по-своєму створює новий тип героя – романного героя на зламі століть. Його проблемою стає самотність – відчуження від інших людей, від свого середовища, від суспільства в цілому. Найбільш радикально ця сюжетна ситуація розробляється у творчості Томаса Гарді і особливо в його знаменитому романі «Джуд Непомітний», в якому проблема відчуження особистості в суспільстві розробляється як трагедія безвихідної самотності героя, що реалізується на фабульному рівні. Центральна проблема цього роману – проблема шлюбу – постає як питання моралі: сама глибоко вкорінена в культурній традиції моральна свідомість виступає як гостро драматичне переживання непереборних моральних, соціальних і психологічних перешкод навіть між близькими людьми, як усвідомлення жорстокої влади соціально-моральних установок над глибоко внутрішнім і зовнішнім, соціальним життям особистості. Роман Гарді являє собою, мабуть, найгостріший приклад важливої проблеми англійської літератури рубежу століть – проблеми конфлікту моралі і життя, який розкривається як ситуація глибокого відчуження людей один від одного.

Разом з тим реалістичний роман рубежу століть цікавий також тим, що ця надзвичайно важлива для англійської літератури розглянутого періоду проблематика відчуження реалізується не тільки на рівні відкритого та чітко

усвідомлюваного конфлікту героя із світом і самим собою – велику роль тут також відіграють тонкі сюжетні ходи, що розкривають внутрішнє, не до кінця усвідомлене героєм відчуження, пов'язане з розхитування ціннісних основ життя особистості, що часто проявляється у прагненні до іншого життя, яку відбувається в параметрах іншої моралі, іншого життєвого укладу.

Герої Мередіта, Голсуорсі, Форстера страждають від бажання і неможливості подолати власну внутрішню несвободу і суспільні забобони. Ситуація внутрішньої кризи у таких персонажів містить суперечливі стани розгубленості, невпевненості, прагнення до самоствердження, бажання збунтуватися або знайти гідні компроміси. Це характерний для англійського роману рубежу століть тип персонажа, що втілює людину, яка «згасає в середовищі манірних співвітчизників, що живуть серед мертвих забобонів» – певні спільні риси в цьому плані можна помітити в образах Ірен в романі Голсуорсі, Клари Міддлтон у Мередіта, Анни-Вероніки у Уеллса [57, с. 12].

Реалізм рубежу XIX-XX століть, звертаючись в першу чергу до проблеми сучасної особистості, набуває рис особливої гостроти і навіть жорстокості – тут долається характерна для класичного реалізму XIX століття тенденція гуманно-толерантного ставлення до людини, яка веде до прагнення знайти рівновагу не тільки в оцінці особистості, але і в організації структури роману.

Герой роману кінця XIX-початку XX ст. не просто уособлює бунтівну особистість, яка сумнівається в істинності існуючого світопорядку. Ця особистість нерозривно пов'язана узами сім'ї як мікромоделі соціуму з історією всього суспільства. Проблема взаємовідносин особистості і її оточення вперше досить чітко було виділена в романах Джейн Остен, Емілії Бронте, Джордж Еліот, згодом детально розроблена і Дж. Мередітом, а потім Д. Голсуорсі, а також його сучасниками – Г. Уеллсом, Т. Гарді, Е.М. Форстером, Т. Манном. Все це не могло не сприяти формуванню нового типу героя, який страждає від прагнення і неможливості бути вільним, шукає себе в конфлікті з дійсністю. Такими є дійові особи Дж. Мередіта, і також характери, створені Д. Голсуорсі, однією з характерних рис романів якого, на думку Т. Мотилевої, стало те, що в

них «історія родини тісніше, ніж раніше, зв'язується з історією суспільства, і картини форсайтівського побуту висвітлюються передчуттям неминучого краху» [51, с. 218]. Тема розпаду сім'ї, що стала основою фабульного розвитку романів, поступово трансформується в сюжетну лінію підтексту. Вона починає трактуватися письменником як відображення глобальних процесів, що відбуваються в соціумі – процесів зміни суспільної свідомості. Нехтування забобонами вікторіанської епохи, прагнення подолати одноманітність раз і назавжди встановленого способу життя змусило сучасників Голсуорсі задуматися про право кожного діяти на власний розсуд, незважаючи на суспільні заборони. Розмірковуючи про західну літературу кінця ХІХ - початку ХХ ст., ще М. Горький відзначав: «Все частіше з'являються книги, що зображують процес розпаду сім'ї, опори держави, – процес вимирання та падіння незламних Форсайтів, майстерно зображений Джоном Голсуорсі в його «Сазі про Форсайтів» [Цит. за: 27, с. 189].

Ідентичність розгортання сюжету роману, яка простежується в романах «Егоїст» Мередіта, «Саги про Форсайтів» Голсуорсі та соціальних романах Уеллса, властива не тільки письменникам Великобританії. У Німеччині на зламі століть відзначаються не менше значні зміни в жанрі роману, найбільш яскравим прикладом яких може служити роман Томаса Манна «Будденброки» – «широка епічна фреска, літопис декількох поколінь любекських купців» [29, С. 217], в якій автор, за висловом Д. Затонського, «взявся ... за зображення декількох поколінь патриціанського купецького сімейства, щоб показати, як руйнуються вікові підвалини, як колись цілісне і по-своєму гуманне світовідчуття витісняється ... прагматичним цинізмом» [29, с. 236]. «Вже до кінця ХІХ століття виразно намітилася криза художньої системи критичного реалізму ... Наростало відчуття нестійкості і ненадійності соціального укладу життя, очікували катастрофічних змін. Саме сприйняття реальності ставало іншим ... У Голсуорсі і Т. Манна цей процес зміни почуття реальності досліджено з енциклопедичною повнотою» [29, с. 249].

Загальні риси поетики романів виявляються вже в перших главах, що дають картину сімейного торжества. І Голсуорсі, і Т. Манн на цьому етапі оповіді приділяють чимало уваги практично кожному персонажу, відтворюючи детальні портрети Форсайтів або Будденброків. В атмосфері багаторічного благополуччя і процвітання, яка панує під час обіду у старого Джоліона і на урочистостях у Йоганна, на рівні підтексту, притаманного для творчості англійської та німецької письменників, вгадується передчуття біди, краху, змін.

У першому розділі роману герої Голсуорсі, як і у Т. Манна, збираються з приводу сімейної події, але, незважаючи на атмосферу свята (заручин у Форсайтів і новосілля у Будденброків), всіх їх охоплює сум'яття: Форсайти інстинктивно намагаються триматися разом, в той час як Будденброки згадують історію роду Раттенкампов – колись процвітаючої купецької сім'ї, справи якої ось уже двадцять років як прийшли до занепаду. Саме їх старовинний будинок, побудований, на думку старого Йоганна, в тисяча шістсот вісімдесятому році, і набувають Будденброки, що служить ще одним передвістям біди. Цей мотив тривоги, що відкриває роман, звучить як певна ознака майбутньої кризи і потім отримує послідовне сюжетне розгортання на всіх рівнях художнього тексту.

Не можна не звернути уваги на те, що під час роботи над романами кожен з письменників керувався власними спогадами, особистим життєвим досвідом, що побічно вказує на «життєвість» зображуваних конфліктів і процесів. Якщо становлення Д.Голсуорсі як письменника пройшло в оточенні англійських власників, характери яких він і відтворив на сторінках «Саги про Форсайтів», то «Т. Манн виріс в середовищі заможного бюргерства – в тому середовищі, побут якого так зримо відтворено в «Будденброках» [51, с. 218].

Спільною для обох романів є й тема мистецтва. Акварелі Джоліона Форсайта і лицедійство Християна Будденброка, схильність до якого прокинулася в ньому в дитинстві, – ще одне свідчення виродження власницької філософії в цих поважних купецьких сім'ях. Артистичні нахили, що проявилися в синах старого Джоліона і Йоганна-старшого немов пророкують прихід нового

і незвіданого, оскільки художників ніколи не було ані серед Форсайтів, ні серед Будденброків.

На тлі протиборства бюргерів-власників і людей мистецтва відбувається розгортання підтексту, в якому, що характерно для романів Голсуорсі і Манна, зачіпаються проблеми творчості, свободи, громадських зобов'язань, а найголовніше – проблеми духовної кризи, «кризи ціннісних систем», заснованих на традиціях європейського гуманізму.

Фігура художника у англійського та німецького письменників стає символом внутрішнього звільнення. Босіні, молодий Джоліон, Християн самим фактом свого існування в бюргерському середовищі немов реалізують можливості, які власники намагаються в собі придушити, але які, в кінцевому підсумку, виявляються сильнішими за них.

Крім того, майже ідентичними виглядають сюжетні лінії подружньої зради. Таємнича сутність Ірен, яка живе в світі вальсів Шопена, так само недосяжна для Сомса, як незрозуміла Томасу пристрасть Герди до скрипкових імпровізацій. Спілкування кожної з них з близькою по духу людиною, художником (який в «Сазі» представлено фігурою Босіні, а в «Будденброках» – образом чорноокого лейтенанта фон Трота) веде до руйнування сім'ї. Але Томас і Сомс бояться подивитися правді в очі, визнати, що кожен з них виявився обдуреним.

Для художнього світу як «Саги», так і «Будденброків» характерно розгорнуте використання символу смерті, який і Голсуорсі, і Манном трактується не тільки в плані фізичного згасання, а й як поступове зникнення епохи, цілої системи цінностей. У кожного з письменників розгортання символу смерті відбувається по наростаючій: незначна художня деталь поступово переростає в основний мотив роману. Цей мотив реалізується переважно в похмурому просторі житла власників. У «Сазі» і «Будденброках» символ будинку як вмістилища сім'ї, її традицій відображає основні етапи розгортання сюжету, взаємин персонажів. Сомс, вирішивши побудувати новий будинок, подібно Томасу і Йогану, сподівається, що таким чином він закладе

основи процвітання своєї сім'ї, зможе створити щасливу сім'ю. Однак ні його надіям, ні надіям Йоганна або Томаса не судилося втілитися в життя. Зміна місця проживання як один із проявів сил нового, незвіданого, що вторгаються в життя сім'ї, тягне за собою і багато сумного, несподіваного. Кожен з них відчуває себе незатишно в новому будинку, немов сумуючи за простором минулого. І Сомса, і Томаса не покидають погані передчуття, незважаючи на матеріальне процвітання, а Будденброк навіть згадує приказку: «Коли будинок побудований, приходять смерть!» [45, с. 232]. Проблема загибелі епохи, а разом з нею і цілої системи цінностей піднімається переважно на рівні підтексту романів, що грає одну з провідних ролей в організації цілісності творів.

А. Беннет, Г.Дж. Уеллс, Д. Голсуорсі в своїх творах досліджували соціальну структуру мінливої доби перших десятиліть ХХ століття, що вже залишила вікторіанство позаду, спостерігаючи час в його швидких змінах. Як зауважує письменник та літературознавець М.С. Бредбері, «вони були матеріалістичними письменниками для матеріалістичних часів, реєстраторами нових можливостей і обмежень своєї доби, її статевої та емоційних потягів та її морального та класового лицемірства» [11, с. 84]. Вони привчили читачів до розуміння того, чим є роман – «матеріальною річчю», зробленою з фактів дійсності, побачених зовні характерів, широкої соціальної історії, чітко окреслених сюжетів.

1.3. Творчість Джона Голсуорсі на тлі суспільної кризи

Джон Голсуорсі (John Galsworthy, 1867-1933) – англійський письменник, лауреат Нобелівської премії 1932 р. Хронологічно творча діяльність Голсуорсі майже точно співпадає з першою третиною ХХ століття і тому гострі суперечності цієї перехідної епохи багато в чому визначили його творче обличчя. Гуманіст і демократ, котрий понад усе цінував особисту і професійну незалежність, він відмовився від дворянського звання, запропонованого йому урядом Ллойд-Джорджа в 1918 р. Незалежність він зберіг і у своїх

філософських та релігійних поглядах. Він зазнав певного впливу еволюційної теорії Ч. Дарвіна, але був швидше пантеїстом, аніж матеріалістом чи ідеалістом. Не був він і прихильником ортодоксального християнства, підтримуваного англійською церквою. Бог означав для нього, з одного боку, «великий творчий принцип», а з іншого – ту «суму альтруїзму», яку вміщує людське серце.

Свій шлях у літературу Голсуорсі розпочав уже зрілою сформованою людиною. За народженням і вихованням він належав до тієї самої верхівки середнього класу, яку з такою любов'ю і нещадністю змалював у своїй епопеї про родину Форсайтів. Голсуорсі закінчив школу в Херроу, а потім Оксфордський університет, де студював право. Готуючись після університету до юридичної діяльності, він здійснив декілька подорожей у Канаду, в район південних морів, на південь Росії. Проте юристом він не став.

З перших серйозних кроків у літературі він був прихильником соціально спрямованого мистецтва критичного реалізму. До цього мистецтва його вела й та літературна традиція, якої він дотримувався як у роки учнівства, так і пізніше, творчо розвиваючи та збагачуючи її. Перш за все це була традиція англійської літератури від В. Шекспіра і Ч. Діккенса до С. Батлера і Дж. Мередіта. Недаремно його друг і літературний порадижник Е. Гарнет назвав Голсуорсі «квіткою найкращих англійських традицій». Це була також французька літературна традиція, представлена Г. Флобером і Г. де Мопассаном. Особливо ж видатну роль у його творчому становленні відіграла російська література, яка на межі століть ставала все більш відомою і популярною в Європі та світі. Першим російським письменником, твори якого він почав читати, був І. Тургенев. «Йому і Мопассану я завдячую тим духовним і технічним учнівством, яке проходить кожен молодий письменник, поєднаний внутрішньою спорідненістю з ким-небудь із майстрів старшого покоління», зізнався Голсуорсі пізніше [12, с. 86].

Перші твори Голсуорсі – збірка оповідань «Під чотирма вітрами» («From the Four Winds», 1897) і роман «Джоселін» («Joselin», 1898). Проте справжнім дебютом став його другий роман «Вілла Рубейн» («Villa Rubein», 1900), а також

збірка новел «Людина з Девона» («A Man of Devon», 1901), написані вже впевненішим пером і позначені чітко вираженим тургенівським впливом. У цих творах Голсуорсі звернувся до матеріалу, який він знав найкраще – до історії своєї сім'ї та свого соціального оточення. Як у романі, так і в його новелах центральною темою стало зіткнення вільного людського почуття зі зашкарублістю буржуазного існування. Лірична тема роману – історія кохання Крістіан Деворел, дівчини із заможної англійської сім'ї, до художника-плебея, австрійця з революційним (анархістським) минулим Алоїза Гарца нав'язана історією старшої сестри письменника Ліліан, яка вийшла заміж за уродженця Баварії художника Георга Саутера, хоча, зрозуміло, і не є її безпосереднім відображенням. Автор значно посилив як бунтарський дух юних героїв, так і зашкарублість їхнього безпосереднього оточення, виокремивши в ньому, втім, тип джентльмена літнього віку Ніколаса Трефрі, дядька героїні, котрий підтримує її. Перша новела збірки з такою ж назвою прикметна не лише своєю ліричною темою, а й тим, що її дія відбувається вже не в екзотичних куточках імперії, як в ранніх оповіданнях, не на Лазуровому березі, як у «Джоселін», і навіть не в тірольських Альпах, як у «Віллі Рубейн», а в одному з наймальовничіших районів Англії – у Девонширі, який був батьківщиною селянських предків Голсуорсі. У новелі «Порятунок Форсайта» на сцені вперше з'являється один із представників сім'ї Форсайтів, героїв майбутньої «Саги про Форсайтів».

Роман «Острів фарисеїв» («The Island Pharisees», 1904) став новим щаблем у творчому зростанні Голсуорсі. Ставши, як зізнався автор, наслідком того обурення, яке викликала у нього англо-бурська війна, він виявляє явну перевагу сатиричного первня над ліричним. Герой роману Дік Шелтон повстає проти лицемірства респектабельної Англії, її привілейованих суспільних верств, повстає настільки рішуче, що пориває з нареченою. З-поміж усіх персонажів-бунтарів Шелтон найбезкомпромісний.

Роман «Власник» («The Man of Property», 1906) ознаменував входження письменника в період його художньої зрілості. У ньому у повному складі

вийшла на сцену сім'я Форсайтів. Автор знайомить з нею читача в момент «найвищого розквіту» і робить це з чудовою і нещадною реалістичністю. Крах родинного вогнища Сомса Форсайта, якому притаманна особлива чіпкість власника (за що він і отримав прізвисько «власник» від свого дядька Джоліона), стає своєрідною символічною подією, передчуттям майбутнього краху Форсайтів. Центральний конфлікт роману, як і всієї форсайтівської епопеї, визначений автором у передмові до її першої трилогії, написаній у 1922 р., як «напади Краси і замаху Свободи» на світ егоїстичних інтересів приватновласницької солідної респектабельності. Красу втілює в романі дружина Сомса – Ірен, яка не бажає примиритися зі становищем коштовної речі в його будинку, свободу — талановитий архітектор Босіні, якому розважливий Соме доручає – за іронічним задумом автора – будівництво свого заміського дому. Почуття, яке спалахнуло поміж Ірен і Босіні, ставить усіх учасників драми в трагічну ситуацію. Зміст роману аж ніяк не зводиться, проте, до історії любовного трикутника. Велике навантаження несуть у ньому, з одного боку, колективний образ сім'ї Форсайтів, з іншого – образи тих Форсайтів, які «виламуються» зі свого середовища. Це, перш за все, Джоліон-старший, представлений як патріарх і філософ роду. Це також його син, Джоліон-молодший, вільний художник, який став «блудним сином» сім'ї і виступає в ролі alter ego письменника. Від його імені Голсуорсі дає у «Власнику» безсторонній аналіз «форсайтизму» – соціальної психології верхівки англійського середнього класу.

Успіх «Власника» наштовхнув Голсуорсі на думку розгорнути його тему у формі трилогії. За взірцем, який він сам для себе створив у «Власнику», Голсуорсі написав ще декілька романів про «вище товариство», показавши в них життєві стандарти і забобони помісного дворянства – «Садба» («The Country House», 1907), творчої інтелігенції – «Патрицій» («The Patrician», 1910). У жанровому аспекті всі вони є модифікованим типом соціально-психологічного роману, класичними взірцями якого для Голсуорсі були романи Тургенєва. І всі вони в остаточному підсумку є романами про кохання, але

кохання нещасливе, змушване під тиском обставин відмовлятися від себе самого. Притаманна цим романам рухома рівновага критично-іронічного, сатиричного і ліричного начал була, за зізнанням Голсуорсі, відображенням внутрішнього конфлікту між національною, критичною й емоційною, «спраглою краси», сторонами його творчої індивідуальності. Зберігається вона й у новелістиці Голсуорсі 1900 - 1910-х років. Після загалом сатиричної збірки «Коментар» («A Commentary», 1908) з'явилися більш ліричні «Суміш» («A Motley», 1910) і «Готель заспокоєння» («The Inn of Tranquility», 1912). Поетична збірка цього «Мелодії, пісні та вірші» («Moods, Songs and Doggerels») також є даниною ліричній стихії. Вона містить поезії, які розкривають моральне («Мужність», «Дух мандрівного лицарства» та ін.) і філософське («Сон») кредо письменника. Особливою ліричністю позначений цикл пісень, присвячених природі та людям Девонширу [24, с. 17].

Той самий 1907 рік, який вивів у світ Форсайтів, став початком слави Голсуорсі-драматурга. Постановкою п'єси «Срібна скринька» («The Silver Box»), здійсненою режисером-новатором Х. Гренвілл Баркером у театрі «Ройял корт», Голсуорсі приєднався до боротьби своїх сучасників Б. Шоу, Дж. Баррі та інших за «нову драму» проти театральної рутини. Після першої п'єси, яка показала подвійне обличчя англійського правосуддя, поблажливого до багатих і суворого до бідних, Голсуорсі створив ще ряд драматичних творів, де порушив найгарячіші проблеми сучасності. Поміж них присвячена боротьбі робітничого класу драма «Боротьба» («Struggle», 1909); трагічна за звучанням п'єса «Правосуддя» («Justice», 1910), де жваво і переконливо змальована жорстокість англійської пенітенціарної системи; драма «Юрба» («The Mob», 1914), яка розвінчує імперську ідеологію та воєнну істерію. Камерні сімейні конфлікти лежать в основі п'єс «Джой» («Joy», 1907), «Втікачка» («The Fugitive», 1913), «Старший син» (1912). Голсуорсі-драматург вільно використовує все багатство жанрових форм – сатиричну комедію та ліричну драму, трагедію та мелодраму, прагнучи водночас до їхнього своєрідного синтезу. Така сама синтезуюча тенденція прослідковується і в його драматургічному методі, який поєднує

первісну реалістичну традицію, котра бере свій початок у національній драмі у В. Шекспіра, а в світовій – у Г. Ібсена й А. Чехова, з освяченою Ч. Діккенсом традицією різдвяної казки («Дивак» – «The Pigeon», 1912) і з впливом символістської драми («Сновидіння» – «The Little Dream», 1911) [13, с. 10].

Ліричний первень, який значно витіснив соціальний конфлікт уже в «Патриції», виявляється домінуючим у романі «Темна квітка» («The Dark Flower», 1913). У трьох його частинах, названих «Весна», «Літо» й «Осінь», представлені три епохи в житті героя-скульптора Марка Леннана. Три його любовні історії, як і історія його взаємин з дружиною, драматичні кожна по-своєму, і є перевіркою його людської гідності та шляхетності.

Роман «Фріленди» («The Freeland», 1915) дає широке панорамне зображення довоєнної Англії. У центрі твору – велика родина Фрілендів, яка є не одним соціальним прошарком, як це було в романах про «великосвітське товариство», а декількома: чиновницько-бюрократичними колами, промисловою буржуазією, ліберальною інтелігенцією, сільськогосподарською Англією. Земельна проблема стає центральним вузлом роману. Письменник оголює соціальну несправедливість, яка сягає своїм корінням далекого минулого – епохи «обгороджування земель». У стримано-іронічній манері він показує неефективність спроб розв'язати земельне питання зверху шляхом часткових реформ. Водночас у поетизації невибагливого життя землеробів, яким живе сім'я наймолодшого з братів Фрілендів Тода, виразно проглядається вплив російського реалістичного роману, зокрема творів Л. Толстого. Хоча юні герої роману, діти Тода Дірек і Шейла, які намагаються організувати страйк батраків, зазнають поразки, загальний тон твору оптимістичний. Висловлюється впевненість у нездоланності людського прагнення до свободи і справедливості: «...допоки в нашій країні панує свавілля, – стверджує у фіналі матір юних бунтівників Керстін Фріленд, – доти люди будуть бунтувати, і ви не ждiть спокою». Керстін говорить і про те, що «світ змінюється», що він не застиг в непорушності, але відкритий для нових ідей і процесів.

Першу світову війну Голсуорсі сприйняв як божевілля, що звалилося на світ. Через вік він не брав безпосередньої участі у воєнних діях, але взимку 1916/17 рр. разом із дружиною працював у приватному госпіталі у Франції. Можливо, через те війна відобразилася у його творчості лише побіжно в декількох новелах, нарисах, статтях, віршах. Війна вторгається в життя людей, руйнує узи сім'ї, всі людські відносини, вимагає марних жертв – такою постає вона в оповіданнях «Присяжний», «Розповідь учителя», «Чвари». В оповіданні «Нудьга» прекрасно передано душевний стан солдата, який напередодні виписки з госпіталю лежить на траві, думаючи про те, що завтра йому знову треба повернутися на фронт, бачити покалічені тіла, щурів, що снують між трупами, чути ревіння снарядів; жахливу протиприродність цього підкреслює картина безтурботного літнього дня, шелест листя верби, стрекотіння цикад. Про те, як країна винагороджує тих, хто боровся за неї, розказує оповідання «Людина з витримкою». У фантастичному оповіданні «Страта» автор висловлює думку про відповідальність свого покоління за загибель молоді. Засудження озлобленого, фанатичного націоналізму звучить в оповіданнях «Все має свою хорошу сторону», «А собака здохла!», «Поразка», «Мітинг на захист миру». У воєнні роки Голсуорсі написав ряд творів, які говорять про розвиток його сатиричного дару. До них належить книга «Палаючий спис» (1919), що висміює тих, хто створює атмосферу військової істерії, і тих, хто є її жертвою, етюди «Гротески» (1919), де дається сатиричне зображення життя Англії під час війни, її політики, культури і побуту. Дуже дотепні «Екстравагантні етюди» (1915) – серія сатиричних портретів.

Роман «Сильніше від смерті» («Beyond», 1917) присвячений проблемі людських стосунків – коханню та вірності. Така ж проблема порушується і в п'єсі «Крапля кохання» («A Bit of Love», 1917). У романі «Шлях святого» («Saint's Progress», 1919), дія якого відбувається в роки війни, Голсуорсі суворіше, аніж раніше, засудив церковний догматизм, який перешкодив християнству згуртуватися проти всесвітнього божевілля.

Нова повоєнна Англія з її неспокійним духом знайшла своє адекватне відображення у творах Голсуорсі 20-х років. Найвидатнішим з-поміж них стала форсайтівська епопея, яку сам письменник справедливо вважав своїм «паспортом до берегів вічності». Новела «Останнє літо Форсайта» («The Indian Summer of a Forsyte», 1917), опублікована в 1918 р. у збірці «П'ять оповідань» («Five Tales»), повернула Голсуорсі до форсайтівської теми. Влітку 1918 року він розпочав працю над втіленням давнього задуму – розгорнути цю тему у трилогію. Першим її романом став «Власник», «Останнє літо Форсайта» — зав'язкою, новелою-інтерлюдією між ним і наступним романом «У петлі» («In Chancery»). Ще одна новела-інтермедія «Пробудження» («Awakening») поєднала другий роман з третім – «Здається в найми» («To let»). Так виникла знаменита «Сага про Форсайтів» («The Forsyte Saga», 1922), з її широким панорамним охопленням подій, які виходять за межі сімейної хроніки. За тим самим принципом побудована і друга форсайтівська трилогія «Сучасна комедія» («A Modern Comedy», 1922): до неї увійшли романи «Біла мавпа» («The White Monkey»), «Срібна ложка» («The Silver Spoon»), «Лебедина пісня» («Swan Song») і новели-інтерлюдії «Ідилія» («A Silent Wooing») та «Зустрічі» («Passers-by»). У загальному дія двох трилогій охоплює сорокарічний період – з 1866 року, коли розпочинається дія «Власника», і до 1926 року, яким закінчується «Лебедина пісня».

У романі «У петлі», дія якого розгортається на межі століть на фоні англо-бурської війни, автор розвиває і поглиблює головний конфлікт «Власника», змальовуючи марні спроби Сомса повернути Ірен. Урешті-решт він одружується з французенкою Аннет Ламон, а Ірен виходить заміж за Джоліона-молодшого. У третьому романі Голсуорсі розкриває драму кохання юних представників сім'ї – сина Ірен Джона і дочки Сомса Флер. Новела «Пробудження», що передує роману, розкриває тему краси, яка полонить людину, показуючи пробудження до її сприймання юної душі Джона.

Друга трилогія відобразила пошуки, розчарування та надії англійської молоді у повоєнну епоху. У її центрі перебуває дочка Сомса Флер, її чоловік –

молодий парламентарій Майкл Монт, його друг поет Вільфрід Дезерт – представник «втраченого покоління», та інші вже знайомі і знову введені персонажі. Суттєво змінюється в цій трилогії функція Сомса, який набув з роками мудрої людяності, спорідненої з поглядами самого автора. Завдяки любові до дочки Сомс дійсно пом'якшується. Егоїст, який завжди рахувався тільки зі своїми бажаннями, він тепер готовий заради неї на жертви. У цій любові – джерело нової його трагедії: Флер не любить його так, як йому б хотілося. Впливає на його характер і вік, слабшає прагнення до користолюбства. Але, крім цих природних змін, в Сомсі відбуваються зміни, які не відповідають логіці його образу, в ньому з'являються такі риси, як схильність до філософських роздумів. Краса, яка раніше не давалася Сомсу, тепер стає йому доступною. Відчувається духовний контакт автора із Сомсом. Правда, так буває не завжди, в образі Сомса переплетено кілька ліній, і перед нами моментами виникає колишній Сомс, але до кінця «Сучасної комедії» все рідше. Образ Сомса багато в чому служить опорою авторові в цьому тьмяному для нього світі. Створюється враження, що простягаються нитки між Сомсом і старим Джоліоном при всій відмінності їхніх образів. Сомс також в очах автора стає представником «золотого століття».

Ці дві трилогії набувають у утворюваній ними складній художній системі якостей, котрі дозволяють говорити про переростання романного циклу в роман-епопею. Посилення співвіднесеності історії приватної, сімейної та загальної, національної та світової (наприклад, глава «Вік минає» в романі «У петлі»), прагнення філософськи осмислити зміни (своєрідний гімн рухові в роздумах Майкла Монта у фіналі «Лебединої пісні»), актуальність соціально-політичних проблем, що постають перед персонажами, змушеними постійно пам'ятати про можливість соціального обурення з боку пригноблених мас (відображення всезагального страйку 1926 р. в «Лебединій пісні»).

Нові форми психологічного аналізу, зокрема широке використання внутрішнього монологу, побудованого за принципом невластиве прямої мови, – ось ті головні ознаки, які надають форсайтівському циклу характеру роману

епопейного типу. Від великої «народної» епопеї Л. Толстого «Війна і мир», яку Голсуорсі вважав «найвеличнішим романом у світі», його твір відрізняється, проте, недостатньою виявленістю «народної ідеї». Романний цикл Голсуорсі не є, як епопеї французького письменника Ромена Роллана, романом-потокком (*le roman-fleuve*), його складові частини більш викінчені та самостійні – дається ознаки незмінний тургенівський вплив. Ідея мінливості, плинності життєвих форм, як природних, так і соціальних, у своєму художньому вирішенні надає його образам певної імпресіоністичності. Проте ні «Сага про Форсайтів», ні «Сучасна комедія» не стають суб'єктивними епопеями на кшталт циклу Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу», зберігаючи свою основну якість широких реалістичних полотен, які об'єктивно відобразили чуттєві сторони приватного та суспільного життя Англії впродовж чотирьох десятиліть [29, с. 115-116].

Третя трилогія «Остання глава» («*End of the Chapter*», 1930-1933) відобразила долі англійського помісного дворянства в нову епоху. У її центрі перебуває сім'я Черрелів, яка поріднилася з Форсайтами після одруження Майкла Монта з Флер. Безсумнівною художньою удачею письменника став наскрізний для трилогії образ Дінні Черрел – ідеальної англійської дівчини: автор наділив її зовнішністю з картин італійського художника С. Ботічеллі і багатством внутрішнього життя. «Кінець глави» включає романи «Дівчина чекає» («*Maid in Waiting*»), «Квітуча пустеля» («*Flowering Wilderness*») і «Через ріку» («*Over the River*»). Загалом, створена Голсуорсі «трилогія трилогій» є твором унікальним за широтою і значимістю змісту та досконалістю форми.

У ці роки Голсуорсі продовжив розробку й «малого» розповідного жанру. У 1920 р. вийшла друком новелістична збірка «Голодранець» («*Tatterdemalion*»), у 1923 – «Моментальні знімки» («*Captures*»), в 1930 – «На форсайтівській біржі» («*On Forsyte Change*»). Підсумковою стала збірка «Караван» («*Caravan: the Assembled Tales*», 1925), куди увійшло 56 найкращих зразків цього жанру, відібраних і розташованих письменником попарно, за

принципом зіставлення більш ранніх і пізніших творів на схожу тему – так, щоби читач міг наочно уявити рух авторської думки і зміни у манері письма.

У галузі драматургії 1920-і роки позначені появою п'єс: «Мертва хватка» («Skin Game», 1921), «Вікна» («Windows»), «Вірність» («Loyalties», 1922), «Сім'янин» («A Family Man», 1922), «Нетрі» («The Forest», 1924), «Спектакль» («The Show», 1925), «Втеча» («Escape», 1926) і «Дах» («Roof», 1929).

У ці роки Голсуорсі досяг найбільших висот як критик і публіцист. Виступаючи послідовним поборником миру між народами, він вважав літературу та мистецтво найважливішими засобами зближення людей. До написаних у довоєнні роки статей «Декілька трюїзмів з приводу драматургії» («Some Platitudes Concerning Drama», 1909), «Туманні думки про мистецтво» («Vague Thoughts on Art», 1912), «Про завершеність і визначеність» («Meditation on Finality») тепер додався ряд нових, які більш виразно передавали естетичну позицію їхнього автора. Такими є статті «Про мову» («On Expression», 1924), «Силуети шести письменників» («Six Novelists in Profile», 1924), «Кредо романіста» («Faith of a Novelist», 1926), «Ще чотири силуети письменників» («Four More Novelist in Profile», 1928), «Література та життя» («Literature and Life», 1930), «Створення характеру в літературі» («Creation of Character in Literature», 1931). У них Голсуорсі узагальнив як власний письменницький досвід, так і досвід розвитку англійської та світової літератури з часів В. Шекспіра і М. де Сервантеса і до початку ХХ ст. Письменник утверджує нестаріюче значення мистецтва, пронизаного гуманістичною ідеєю та відданого правді життя.

Один із останніх виступів Голсуорсі, звернений до юного покоління його країни, може сприйматися як духовний заповіт: «Грунтовне знання літератури рідною мовою складає найприємнішу і найкориснішу частину освіти. Не тому, що наша література перевершує інші літератури, а тому, що під час читання рідною мовою розум та уява працюють вільніше... той, хто розмовляє рідною мовою так, що вона звучить музикально, добре пише і знає створені ним шедеври, – той є освіченою людиною» [24, с. 40]. У 1932 році, за два місяці до

смерті, Голсуорсі присудили Нобелівську премію за «високе оповідне мистецтво... про трансформацію та розпад вікторіанської епохи».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Людська духовність знаходить своє вираження в культурі. В результаті творчої активності розширюються духовні простори людського буття і тим самим підвищуються адаптаційні можливості людини і людства. В культурфілософському контексті духовний розвиток являє собою процес осмислення і одухотворення просторів життєвого існування людини на основі розкриття цінностей життя.

Духовний розвиток в контексті процесів еволюції духовної культури, ймовірно, правильніше було б визначати в кількісних показниках, наприклад, який доступ до вищих знань має більшість населення, які нові можливості і способи творчого конструктивного самовираження надає культурне середовище, наскільки культура здатна надати можливість кожній конкретній людині займатися самостійними повноцінними духовними пошуками. Також важливим показником духовності культури виступає ступінь гармонійності її взаємовідносин з природним середовищем.

В процесі соціально-культурної еволюції людства виникли і розвилися дві стратегії осмислення і вираження духовності – східна і західна, взаємопоеднання яких породило різноманіття культур і культурних феноменів.

Духовність людини як шлях впорядкування внутрішніх і зовнішніх просторів буття виключає творче свавілля і має особливі критерії верифікації, що дозволяють виділяти її серед інших феноменів культури. Критерієм істинності духовності є також система почуттів, переживань, внутрішніх станів, які показують правильність обраної форми активності людини і відображаються в її моральному обличчі. Крім того, духовність завжди

перевіряється нерозривним зв'язком з реальним буттям, повсякденністю, життєвими проблемами людини і суспільства.

Витоки духовної кризи суспільства XIX-XX століть, яка знайшла своє відображення в літературі, пов'язані перш за все з деформацією духовних вимірів людини і соціуму, з втратою цілісності існування, нездатністю людини усвідомити глибинні смисли і вище призначення свого буття.

Проблема невпевненості в міцності ціннісних систем, що лежать в основі життя людини і цілого суспільства, психологічної нестійкості особистості і пов'язані з цим мотиви відчуження і самотності стають характерною рисою західноєвропейської літератури порубіжжя XIX-XX століть. В цілому аналіз сюжетно-композиційних структур англійського роману даної епохи дозволяє говорити про виникнення ситуації типологічних сходжень у формах розробки цих мотивів у різних письменників-сучасників. Відчуження і самотність людини, розхитування морально-психологічного фундаменту життя особистості, що зв'язує її з суспільством, невіддільні в літературі рубежу століть від мотивів руйнування звичного укладу життя, від того, що інакше стали сприйматися поняття сім'ї, обов'язку, моралі, взаєморозуміння між людьми, основоположних соціальних цінностей. Це вело до нового по гостроті поглиблення мистецтва у внутрішнє життя людини. Джон Голсуорсі, Джордж Мередіт, Едвард Морган Форстер, Томас Гарді створюють новий тип героя – романного героя на зламі століть. Його проблемою стає самотність – відчуження від інших людей, від свого середовища, від суспільства в цілому.

Саме на «зламі епох» художня тенденція породжувала цикли романів, які мали функцію жанрових утворень, що формуються в самостійний тренд в загальному потоці історико-культурного розвитку. В творчості Джона Голсуорсі цикл романів про Форсайтів складався більше двадцяти років і поєднав у собі риси епосу та лірики. До моменту створення «Власника» (1906), першого роману циклу, Голсуорсі вже був автором декількох книг: «Джослін» (1898), «Вілла Рубейн» (1900), «Людина з Девона» (1901), «Острів фарисеїв» (1904), в яких виступив як художник-реаліст, який розвивав на новому

історичному витку традиції англійського класичного роману, представленого, перш за все, Ч. Діккенсом і У. Теккереєм. У них письменник вважав своєю принциповим громадянським обов'язком критикувати суспільство і його вади, тому життєвий «нерв» його творів і проходив через больові точки епохи. Однак у своїй критиці Голсуорсі ніколи не переходив певні межі: намічені їм гострі конфлікти часто завершувалися компромісом. Хоча пафос боротьби був далеким від його творчості, Голсуорсі виявився сильним як викривач буржуазного лицемірства та егоїзму, як художник, який правдиво показав процес політичної і моральної деградації буржуазії.

У структурному плані новаторство Голсуорсі полягало в тому, що він підключив до великих епічних форм (романних трилогій) твори малої епічної прози – новели-інтерлюдії. В результаті цикл склали шість романів і чотири фабульні, сюжетно завершені новели. У повному вигляді перша трилогія («Сага про Форсайтів») вийшла в 1922 році і складалася з трьох романів і двох інтерлюдій («Останнє літо Форсайта», «Пробудження»). Саме до цього видання Голсуорсі написав авторські передмову і післямову, які композиційно обрамляли цикл. Друга трилогія («Сучасна комедія») як єдиний твір вперше була опублікована в 1929 році і теж включала, крім трьох романів, дві інтерлюдії («Ідилія», «Зустрічі»), що склали своєрідний «мініцикл» і виконували функцію зв'язку між романами. Третя трилогія («Кінець глави» або «Останній підрозділ») повністю вийшла в 1933 році. Події в форсайтівському циклі розгортаються послідовно і безперервно, що характеризує його фабульно-оповідний рівень. Одиниці циклу пов'язані між собою за принципом «продовження. Більш того, Голсуорсі створює ефект «циклу в циклі», розробивши нову для англійської літератури першої третини ХХ століття форму, в якій цикл входить в цикл у вигляді трьох трилогій.

РОЗДІЛ 2. ДУХОВНА КРИЗА ОСОБИСТОСТІ ТА СУСПІЛЬСТВА В РОМАНАХ Д. ГОЛСУОРСІ

2.1. «Сага про Форсайтів» як родинний наратив

Сучасне літературознавство прагне поглянути на природу художньої творчості крізь призму людини та її культурних надбань. Вважаємо, що одним із таких універсальних текстів, що відображає духовний досвід людини, який притаманний як усній, так і писемній творчості, є сімейний наратив. У літературознавстві «сімейний наратив» – писемна розповідь про життя сім'ї у кількох поколіннях. Проте у культурі розповіді про історію сім'ї, роду не обмежуються лише писемною традицією. Подібні тексти виникли задовго до появи писемності, спочатку вони входили до генеалогічних міфів [49, с. 333], потім до міфологічних переказів, дійшовши до наших днів у вигляді фольклору. Традицію розповідати про свою сім'ю можемо вважати неперервною у часі: наративи про історію роду, родовід знаходимо і в середньовічних ірландських та ісландських сагах. А вже у XV столітті з'являються «домашні хроніки» флорентійських торговців і ремісників. «Хроніки ці ... розповідають історію сім'ї і важливі події з життя авторів» [39, с. 110]. Описи історії роду, минулого сім'ї, сімейного побуту, сімейні перекази, розповіді про особисте життя зустрічаємо в мемуарах, що характерні для французької літератури XVII – XVIII століття, сімейних та автобіографічних записках, які були особливо популярні серед російського дворянства в кінці XVIII – на початку XIX століття [52, с. 57]. За твердженням М. Бахтіна, роман Нового часу виникає в результаті асиміляції «первинних» не романних жанрів, що супроводжувалось трансформацією їхньої структури [8, с. 122]. Можна припустити, що постійна трансформація цього архаїчного жанру відбувається по законам культурної пам'яті, згідно з якими «минуле не знищується і не відходить у забуття, а ... переходить на зберігання, щоб при певних обставинах заявити про себе» [44, с. 615]. З іншого боку, як зазначає М. Бахтін, «в жанрі завжди зберігаються

невмираючі елементи архаїки ...жанр відроджується і оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру» [8, с. 122]. Універсальність жанру сімейного наративу доводять сучасні дослідження цього жанру у фольклорі російською дослідницею І. Разумовою, яка виділяє ряд типологічних рис, притаманних усним сімейним розповідям. Матеріалом для її дослідження слугували сучасні тексти, що відносяться до сфери сімейного фольклору, тобто тексти, у яких «деморалізуються, обговорюються і репрезентуються обставини історії сім'ї і «долі роду»» [55]. Дослідниця вказує на фрагментарність нарації у цьому різновиді фольклорної прози, послаблену внутрішньотекстову когезію, що відбувається через реалізацію властивостей пам'яті. За жанром – це сукупність відносно самостійних текстів, багато з яких функціонують у різних комунікативних ситуаціях. І. Разумова доводить, що родовід чи сімейно-біографічну розповідь справедливо можна назвати «автобіографією», оскільки вона акумулює колективну пам'ять, і оповідач чи укладач сімейного життєпису часто орієнтує його на себе як частину «родинного організму». Писемні мемуари адресуються і присвячуються реальним чи символічним нащадкам, що підсилює їхню дидактико-виховну функцію. Слід назвати такі обов'язкові елементи сімейного наративу як початок сімейної пам'яті в тексті, що включає деталізовану чи коротку розповідь про батьківщину предків, асоціацію з місцевістю, зображення локусу, що впливає на самовизначення сім'ї, індивіда; можливе створення відносно автономної етіологічної розповіді з персонажем першопредком / першопоселенцем [55]. Обов'язковим є вказівка на «соціальне походження» членів родини. Точкою відліку сімейної історичної пам'яті можна вважати а) початок персоналізації предків; б) «першоподія» – переселення, поява предка в певному місці, створення сім'ї. Сімейний хронікальний наратив можливий двох типів: від першопредка чи «від себе», своїх батьків.

Основною дискретною одиницею в просторово-часовому континуумі «сімейної історії», як і в генеалогічному дереві, є «персонаж», що визначається певним ступенем родичання. Як би не був побудований наратив, на наступному

рівні він ділиться на досить самостійні оповіді про окремих родичів: їх біографії і характеристики – тобто композиційно є ланцюжком персоналій. Важливим є вказати характерні риси, що притаманні членам роду, схожість родичів. Сімейна пам'ять /«актуальна пам'ять колективу»/ має такі ознаки як вибірковість, індивідуалізованість, особливе ставлення до «запам'ятовування» і «забування», надання переваги смислу подій над їх фактичною стороною; актуальна «пам'ять меморанта», як правило, поширюється на період, що охоплює спогади третього-п'ятого поколінь, зазначає І. Разумова [56]. «Внутрішній час» родинної групи розглядається на двох рівнях – «генеалогічний час» («часовий діапазон даного колективу, що виражений в термінах поколінь – від предків у минулому до потомства в майбутньому») та сімейний час, що включає лінійну і циклічну моделі: зміна поколінь + відтворення родинної групи. Події, що повторюються, обставини групуються навколо вузлових моментів індивідуального життєвого циклу, що формують структуру сімейного часу. За нашим спостереженням, роман, який набуває жанрових ознак сімейного літопису, сімейної хроніки, сімейних записок, зображує образ епохи зрушень, криз, коли руйнуються життєві опори, що простояли цілі століття, і віяння часу виявляються сильнішими, ніж зв'язок по крові. У минулому саги розповідали, щоб та чи інша справа вирішилась позитивно. Міф виконувався у кризових ситуаціях, часто супроводжуючи ритуал, що знаменувало подолання кризових періодів у житті людини чи соціуму. Друга половина XIX століття знаменує собою кризу сім'ї, одвічних патріархальних цінностей. Поява роману типу «сімейна хроніка» можна потрактувати як спробу подолати цю кризу. Прикладом можуть слугувати такі твори як «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Оплот» Т. Драйзера, «Галас і шаленство» В. Фолкнера, «Бідняк. Багач. Жебрак. Злодій» І. Шоу, «Ругон – Маккари» Е. Золя, «Буденброки» Т. Манна, «Люборацькі» А. Свидницького, «Сестри Річинські» І. Вільде. Спробуємо виділити основні риси, що притаманні сімейному роману-хроніці, на прикладі твору Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів». Американська дослідниця Ліліан Р. Ферст у своїй статті про

нарративні стратегії «Саги про Форсайтів» Дж. Голсуорсі та «Буденброків» Т. Манна характеризує такий тип роману як *multigenerational novel* (роман про багато поколінь), жанровими ознаками якого є тривалий часовий континуум, місце дії роману відносно обмежене певною територією, основною темою є загибель сім'ї, роду. Як Дж. Голсуорсі, так і Т. Манн пишуть про оточення, соціальний прошарок, з якого походять. Центральними темами, що зображає автор у тексті, є відносини між членами родини, стосунки між батьком і сином, сімейні події, одруження, описи сцен у вітальні, що вказують на рівень достатку сім'ї, зв'язок з історією та суспільством. Додатково дослідниця виділяє такі проблеми, що їх піднімають автори в своїх творах – це питання власності та роль минулого, традицій у житті молодшого покоління [56]. На зовнішньому композиційному рівні текст складається з двох трилогій та чотирьох інтерлюдій. У 1906 році виходить у світ «Власник», книга, яка за висловом автора є його кращою роботою. «Ця книга – ...краще з того, що я написав, безперечно» [12, с. 105]. Наступна частина циклу – інтерлюдія «Останнє літо Форсайта» вийшла друком у 1918 році. Другий том «У зашморгу» з'явиться через 14 років після публікації першого роману, у 1920 році. В наступному році (1921) виходить у світ третій том «Саги» – «Здаємо в оренду» та згодом інтерлюдія «Пробудження». Таким чином, лише у 1922 році з'являється перша трилогія під загальною назвою «Сага про Форсайтів». Ще сім років потрібно було письменнику на написання другої трилогії «Сучасна комедія», куди увійшли «Біла мавпа» (1924); «Срібна ложка» (1926); «Лебедина пісня» (1928) та двох Форсайтівських інтерлюдій «Ідилія» та «Зустрічі». Важливим антропологічним моментом є співвіднесення художнього і автобіографічного пластів у романі. Дж. Голсуорсі пишучи про клан Форсайтів, описує той прошарок суспільства, що добре йому знайомий. Є цілий ряд свідчень, зокрема у листуванні автора, що він описує у творі колізії особистого життя членів своєї родини. Для самого автора цікавим є дослідити певні сторони життя «приреченого роду» Форсайтів (Конрад), проникнути в суть «всіх цих Джеймсів, Сомсів», що він зробив «надприроднім способом» (Е.

Гарнет) [40, с. 89]. Ще на початку творчого шляху Дж. Голсуорсі Конрад писав йому у листі про те, що «не слід боятися того, щоб ділитися сокровенним» [27, с. 64–65]. Другий момент – важливість для Дж. Голсуорсі видати книгу. «Якщо не надрукую її зараз, то не надрукую ніколи. Через два місяці ця книга помре в мені і вже ніколи не воскресне». Щодо анонімності, то Дж. Голсуорсі пише, що не може не надрукувати свого прізвища, бо це «означало б і нову мою книгу, і наступну за нею теж видавати анонімно – в них теж бере участь і «молодий Джоліон», і інші» [40, с. 105]. Не відомо, чи вдалося тоді Джону Голсуорсі переконати свої рідних, але роман «Власник» вийшов у світ 23 березня 1906 року таким, яким задумав його автор, і під його власним іменем. Цікавим для дослідження є факт, що прізвище Форсайт з'являється в багатьох текстах Голсуорсі. Вперше, в оповіданні «Врятування Суїзіна Форсайта» воно належить першому представнику роду. Через два роки після виходу в світ останнього роману другої трилогії, Дж. Голсуорсі пише кілька оповідань-епізодів з життя переважно старшого покоління сім'ї, що були видані під назвою «На Форсайтівській біржі». Спробуємо розглянути текст твору як результат асиміляції художньою прозою двох традицій – документальних (мемуари, записки) і архаїчних (сага, легенда, хроніка) жанрів. У передмові до твору Дж. Голсуорсі пише, що спочатку назва «Сага про Форсайтів» була призначена для тієї частини твору, що називається «Власник». Тут автор робить спробу пояснити, чому він вживає середньовічне слово з «героїчним характером» (Дж. Голсуорсі) «сага» для розповіді про сучасну йому родину: «... це слово (сага) вжите з доречною іронією; до того ж хоча дійові особи цієї довгої повісті, вбрані у сюртуки й сукні сучасного крою, хоча і дія відбувається в часи спокою і добробуту, вона не позбавлена бойових пристрастей». Термін сага з'являється лише у Новий час на позначення давніх ірландських і скандинавських родових переказів. Самі ірландці слова сага не вживали, користуючись словом *skel* (скели). Проте у науковій традиції слово сага закріпилося на позначення давніх родових переказів ірландців.

У Дж. Голсуорсі однією з центральних проблем постає спроба зрозуміти як Краса провокує війну, яку «Свобода веде проти світу власності» [13, с. 20]. З точки зору відродження архаїчного змісту жанру хроніки, «Сагу про Форсайтів» зближує з хронікою сам принцип розповіді – «від початку». Як правило, історичні хроніки розпочинались з розповіді про заснування світу (роду, міста) культурним героєм. Описом сімейного свята з приводу заручин Джун, дочки молодшого Джоліна від першого шлюбу, з архітектором Босіні розпочинається знайомство читача з кланом Форсайтів. Ці заручини показують нам Форсайтів у найбільшому розквіті їхньої сили і слави, і, водночас, ці заручини із людиною зовсім іншого кола стають ініціальним моментом, який започатковує подальшу кризу клану Форсайтів. Хронікальність твору досягається фрагментарністю розповіді, що створюється за рахунок внутрішньої завершеності кожної частини. Слід відмітити хронологічність нарративу – часову послідовність подій. Так, у романі «Власник» перед нами поступово розкривається історія відносин між Ірен і Сомсом. Це його назвав Власником дядько Джоліон. Сомс і на свою дружину дивиться як на власність. Для утвердження свого статусу й примноження багатства, Сомс вирішує побудувати розкішний заміський будинок Робін-Хілл. Окрім того, такий крок має допомогти відірвати дружину від того оточення, що, на його думку, погано впливає на неї. Для проведення будівництва він наймає архітектора Босіні. Той, будучи зарученим з дочкою молодого Джоліна – Джун, закохується в Ірен. Роман має трагічне завершення – Босіні, втративши розум від того, що Сомс заволодів Ірен силою, потрапляє під омнібус і гине. Однією з характерних рис сімейного роману-хроніки є поєднання відносно самостійних текстів. Книги з закінченим сюжетом пов'язані між собою – історією буржуазної сім'ї за 42 роки, з 1886 по 1928. Кожна з книг є окремим завершеним твором. Переходом від роману «Власник» до «В зашморгу» є «Інтерлюдія» (за авторським визначенням), що надрукована під назвою «Останнє літо Форсайта» у збірці «П'ять оповідань» у 1918 році. Повість, що відрізняється настроєм від інших творів циклу, наповнена щемливою тугою за світом краси, любові, з яким

прощається старий Джоліон. Він мириться з «блудним» сином художником Джоліоном-молодшим, стає покровителем Ірен. Дія другої частини трилогії розгортається у 1899-1901 роки. Тривожний тон роману задає епіграф із «Ромео і Джульєти»: «І переходять знатні дві родини Від давніх чвар до ворожнеч нових». Через 12 років, коли Сомс знову робить спроби повернути Ірен, їй на допомогу приходить Джоліон Форсайт, з яким вона згодом одружується. Сомс одружується з дочкою хазяйки ресторану французенкою Аннет. Наприкінці роману ми довідуємося про народження дочки Флер у Сомса і сина Джона у Ірен. У інтерлюдії «Пробудження» розповідається про десятилітнього сина Джоліона та Ірен – Джона, про почуття прекрасного, що «пробуджується» в душі хлопчика. Книга «Здаємо в оренду» – це розповідь про кохання дітей Ірен і Сомса – Джона та Флер, про їхню розлуку. Як і для документального жанру мемуарів, сімейних записок, для роману-сімейної хроніки важливим є достовірність самої розповіді, що неможлива без врахування, а відповідно й вплетення в канву оповіді історично значущих подій, тобто, історія сім'ї обов'язково повинна бути «вписана» в історію країни, в суспільний процес. Історія роду Форсайтів вписана в історичний час, описані події співпадають з подіями тогочасного життя Англії, простежується їх зв'язок з відомими історичними фігурами. Так роман «В зашморгу» охоплює період у два роки з 1899 по 1901 роки. У цей час відбувається англо-бурська війна, в якій Великобританія прагне відвоювати собі території в Південній Африці. І у романі суспільні процеси проникають у особисте і суспільне життя людей. Джун, Джоулі, Голлі (діти Джоліона-молодшого) та Вел, племінник Сомса, вирушають до Південної Африки на війну. Джоулі помирає, Вел одружується з Голлі, і вони на довгий час залишаються на чужині. Цілісно, панорамно описується в романі завершення «вікторіанської доби». Епізоди з життя героїв безпосередньо чи опосередковано зв'язані з тогочасними подіями. Це і боротьба навколо справи Дрейфуса, події XIX століття – антиколоніальне повстання сипаїв у Індії, перемога повсталих бурів над британською армією під Маджубою 1880 року, Кримська війна, діяльність Гладстона, революція 1848

року. Окрім того, в романі використовується фоновий часовий контекст, котрий вміщає розповіді про історію заснування роду, прослідковуються його корені від девонширських йоменів до батька тогочасного покоління «пишного Доссета Форсайта», що прибув до Лондона з Дорсетшіра, щоб нажити статок і залишити своїм нащадкам власність і багатство. Автор відбирає епізоди, дотримуючись принципу кумулятивного нарощування подій. На кожному етапі розповіді обирається не довільний відрізок життя, а ключова подія, важлива для подальшого розвитку історії сім'ї. «Ті, хто удостоївся честі побувати на родинному святі Форсайтів, бачили чарівне і повчальне видовище – перед ними постав у всій своїй славі рід, приналежний до верхівки середнього класу. Але якщо хто-небудь із удостоєних осіб мав дар психологічного аналізу (талант цей позбавлений грошової вартості й тому Форсайти мають його за ніщо), те видовище його ... наблизило до розуміння однієї з нез'ясованих проблем людства. ... він пересвідчувався на власні очі, що існує загадковий цупкий зв'язок, що об'єднує родину і робить її такою важливою клітиною суспільства й точною його подобою в мініатюрі. ... п'ятнадцятого червня 1886 року годині о четвертій дня цікавий спостерігач, який нагодився на цю пору в дім старого Джоліна Форсайта на Стенгоуп-Гейт, міг би побачити повний розквіт Форсайтів» [22, с. 26]. Що ж до опису членів клану Форсайтів, то «Крізь відмінні риси й вирази тих ... облич можна було помітити твердість підборіддя; ця властива їм ознака випирала з-під неістотних відмінностей, правлячи за печать роду, таку давню, що годі було простежити її походження, таку глибоку і постійну, що нічого ставити її під сумнів; вона була емблема і запорука родинного добробуту» [22, с. 29]. Оповідь в романі ведеться від третьої особи, так званого всезнаючого наратора. З одного боку, це створює певну відстороненість між наратором і наративом (оповідачем і самою розповіддю про події), а з другого, під непоказною прямою відстороненого хронікера, криється мистецький хист у точному виборі деталей, що найповніше характеризують дії і вчинки персонажів. Проте, домінування відстані дозволяє вибір різних позицій для наратора: від об'єктивної розповіді до суто

суб'єктивної – передача думок протагоніста. Як відмічає К. Дюпре, Дж. Голсуорсі активно використовує внутрішній монолог для того, щоб показати дилеми і думки своїх героїв [27, с. 166]. Таким чином, у «Сазі про Форсайтів» Дж. Голсуорсі ми можемо побачити, як у художньому тексті втілюється ряд елементів, притаманних сімейному наративу. Розповідь про Форсайтів містить автобіографічні елементи. Для усіх сімейних оповідей властиво виконувати певну дидактико-виховну функцію. У творах Дж. Голсуорсі таку функцію містить головна ідея твору – боротьба Краси з Власністю. Початок сімейної пам'яті в тексті маркується короткою розповіддю про батьківщину предків, вказується «соціальне походження» членів родини – йомени. Точкою відліку сімейної історичної пам'яті Форсайтів можна вважати «першоподію» – переселення предка Доссета Форсайта в Лондон, створення ним сім'ї. «Сага про Форсайтів» – це цикл романів, кожен з яких є сюжетно та художньо завершеним твором. Наратив «Саги про Форсайтів» сегментується на досить самостійні оповіді про окремих членів родини. Автор вказує на характерні риси, що притаманні членам роду, родові імена, схожість родичів. Наслідуючи закони сімейної пам'яті, Дж. Голсуорсі у романі охоплює період розповіді про три покоління роду. Окрім того, поява роману-сімейної хроніки у часи занепаду давніх родів – це своєрідна спроба подолання суспільної кризи, спроба протиставити ентропійним тенденціям суспільного процесу гармонізуючу силу наративу.

2.2. Сюжет і система персонажів у трилогії «Сага про Форсайтів»

В якості основних елементів розвитку сюжету ми розглядаємо розробку образу героя в системі персонажів, функціонування ряду мотивів і символів в романі, а також форми перетворення простору у час і часу в простір. Розробка образу героя в системі персонажів – один з найважливіших способів романної побудови образу героя, тому що саме герой є організуючим центром романного світу – як на рівні фабули, так і на рівні сюжету і композиції роману.

Ю. Лотман запропонував поділ персонажів літературного твору на рухомих і нерухомих, заснований на протиставленні безсюжетного (класифікаційного) і сюжетного текстів і на розумінні події як переміщення персонажа через кордон семантичного поля [44, с. 282]: «Нерухомі персонажі» підкоряються структурі основного, безсюжетного типу <...>. Перехід через кордони для них заборонено. Рухомий персонаж – особа, яка має право на перетин кордону». З цієї точки зору найбільш цікавою подією в романі буде перетин героєм (або автором, в тому плані, як він розробляє образ героя) «того забороненого кордону, який затверджує безсюжетна структура» [44, с. 288]. Як безсюжетну структуру ми можемо в даному випадку розглядати реалізовану на рівні позиції оповідача сатиричну установку в зображенні сімейства Форсайтів.

В організації системи персонажів «Саги про Форсайтів» розрізнення персонажів на рухливий і нерухомий типи (за Ю. Лотманом) цілком актуально: це дві основні групи персонажів – рухомих (Босіні, Ірен) і нерухомих (перш за все це соціальні типи – тітоньки Енн, Естер, Джулі, Джемс, Суїзин), які, згідно з поетикою сатиричного зображення людини, що визначає задум трилогії, представлені в романі категоріями власників і не-власників. Такій інтерпретації тексту відповідає і протиставлення форсайтизму і «Краси і Свободи», власника і художника: «Всіх людей він (Голсуорсі) схильний ділити на «художників» і «нехудожників», віддаючи всі свої симпатії ... представникам першої категорії» [32, с. 10]. Ю. Кагарлицький писав: «Душевна тонкість, здатність розуміти мистецтво і відчувати красу природи завжди були для Голсуорсі запорукою людяності, найпершою ознакою того, що людина не належить до світу Форсайтів» [32, с. 12].

Образ кожного з них будується як за допомогою опису зовнішності, характеру, так і у взаємодії з іншими персонажами – антагоністами, двійниками, представниками цієї або протиборчої групи. Вельми примітний в цьому відношенні образ старого Дзоліона. Вже на початку оповіді автор в детальному портреті цього героя неявно вказує на його приховану подвійність, і, отже, на внутрішню суперечливість всіх Форсайтів, які в тій чи іншій мірі

йому підкоряються. «*Eighty years of age, with his fine, white hair, his dome-like forehead, his little dark-grey eyes, and an immense white moustache, which drooped and spread below the level of his strong jaw, he had a patriarchal look, and inspite of his clean cheeks and hollows at his temples, seemed master of perennial youth. He held himself extremely upright, and his shrewd, steady eyes had lost none of their clear shining. Thus he gave an impression of superiority to the doubts and dislikes of smaller men*» [77, с. 11] – «Чудова сива шевелюра, опуклий лоб, маленькі темно-сірі очі і довгі сиві вуса, що звисали набагато нижче масивного підборіддя, робили цього восьмидесятирічного старого схожим на патріарха, який, не дивлячись на худобу щік і запалі скроні, здавалося, володів секретом вічної молодості. Він тримався дуже прямо, а його проникливі спокійні очі ще не втратили свого ясного блиску. Все це створювало враження, що старий Джоліон – вище людської дрібноти з її сумнівами і розбратами». Зустріч старого Джолиона з онуками – один з етапів розгортання образу героя, в ході якого він перетворюється з нерухомого персонажа в рухливий. У цей момент герой починає переходити кордон семантичного поля. Сам того не помічаючи, старий Джоліон змінюється, що власникам не властиво. Він зачарований дітьми, а значить – і самим майбутнім. Він багато працював, інакше вени на його руках не були б роздуті, піклуючись про постійне накопичення. Але ніжність, що з'явилася в його серці, очах, голосі, коли він бачить онуків, свідчить про внутрішнє перетворення персонажа. У ньому вмирає Форсайт, який прагне лише до матеріальної вигоди: «*And Nature with her quaint irony began working in him one of her strange revolutions, following her cyclic laws into the depths of his heart. And that tenderness for little children, that passion for the beginnings of life which had once made him forsake his son and follow June, now worked in him to forsake June and follow these littler things. Youth, like a flame, burned ever in his breast, and to youth he turned*» [77, с. 90]. – «І природа з властивою їй тонкою іронією взялася за старого Джолиона, перевіряючи на його серці свій закон циклічного чергування. Та ніжність до дітей, те палке кохання до паростків життя, яке змусило його одного разу кинути сина і піти за Джун,

тепер змушувала його кинути Джун і піти за цими зовсім крихітними істотами. Молодість негаснучим полум'ям горіла в серці старого Джоліона, і до молодості він потягнувся». Історія протистояння стихій свободи і власництва розвивається на рівні підтексту, знаходить своє вираження в перетині доль рухомих і нерухомих персонажів, що зумовлює паралельне розгортання зовнішньої і внутрішньої сюжетних ліній.

Голсуорсі зображує кризову ситуацію зміни епох, що викликає зміщення в нерухомих персонажах-типах, які поступово стають внутрішньо рухливими (старий Джоліон, Сомс). Сум'яття, що поволі зародилося ще в Форсайтах, посилюється в їх дітях (Уінфрід, Сомс), позбавляючи сатиричні образи власників другого покоління рис завершеності, що характерно для романної оповіді. В результаті, згідно з термінологією Н. Римаря, вони стають своєрідними посередниками між персонажами – представниками різних протидіючих світів [58, с. 163]. Подібні тенденції сюжетно-композиційного розгортання трилогії сприяють зсуву акценту в діалозі власників та художників від суперечки і боротьби до взаємної терпимості і обопільного розуміння.

Образи дітей молодого Джоліона цілком виразно показують внутрішню роздвоєність Форсайта, який колись вибрав свій власний шлях і опинився на роздоріжжі двох абсолютно протилежних сторін власної особистості. Характер наймолодшого Джоліона народжується з діалогу стихій власництва і свободи, які зустрічаються в ньому, перетворюючи героя в посередника різних світів.

Джоллі і Холлі образи-двійники персонажа, в яких відбивається його бунтівна сутність, яка прагне до свободи і мистецтва, розмірковує про духовні питання, але нездатна остаточно відмовитися від забобонів форсайтизму: *«They were unlike, as though recognizing the difference set between them be the circumstances of their births. Jolly, the child of sin, pudgy-faced, with his tow-coloured hair brushed off his forehead, and a dimple in his chin, had an air of stubborn amiability, and the eyes of a Forsyte; little Holly, the child of wedlock, was dark-skinned, solemn soul, with her mother's grey and wistful eyes»* [77, с. 88] – «Діти були зовсім не схожі один на одного, наче й тут позначилася різниця

обставин, що супроводжували їх народження. Джоллі – плід гріха, товстощокий з форсайтівськими очима, з зачесаною догори світлою, як льон, шевелюрою, з ямкою на підборідді – дивився привітно і твердо; маленька Холлі – плід шлюбного союзу – була смаглява, серйозна особа з очима матері – сірими і задумливими». В «несхожості» дітей один на одного художньо відбивається подвійна природа їх батька, що поєднує в собі ознаки протистояння різних світів.

Трете покоління Форсайтів вже не постраждало від «набігів краси і свободи» – це діти, в яких ще не померли бажання творити і здатність довіряти. У онуків Форсайтів (Джоллі, Вела, Холлі, Флер, Джона) з'являється дещо інший погляд на життя. Серце дитини відкрито світу, і краса допомагає розкритися її особистості, залишаючись з нею на все життя. Будь-яка мелодія завжди прагне в майбутнє, і уроки музики, які дає Ірен, вчать дітей рухатися вперед, а не озиратися назад в тузі за минулим. Не випадково всі вони пам'ятають «даму в сірому» як якусь чарівницю, і це відчуття казки залишається з ними навіть після того, як їх виховали в цьому форсайтовському дусі. Поспілкувавшись з Ірен, діти виростають і не відчувають потреби у володінні чимось, вони не страждають від забобонів: Холлі мріє стати циганкою, і це її прагнення знаходить відгук у Вела Дарті, Джон вважає за краще займатися сільським господарством. Навіть юна Імоджин, на яку не могли не вплинути Уінфрід, Джемс і Емілі і яка згодом пов'язує своє життя із справжнім власником, дізнавшись про нову дружину Сомса, висловлює своє співчуття Аннет і раптом повідомляє, що для неї шлюб з такою людиною був би жахливий. Вона висловлює точку зору, що є несумісною з точкою зору Форсайтів, а це, в свою чергу, – наслідок трансформації образу героїні в результаті накладення системи цінностей художника на власницьку позицію, передбачення відносин контакту, що розвивається з первинного взаємного дистанціювання до зрушення акценту у взаєминах персонажів всієї сюжетно-композиційної цілісної трилогії.

Холлі і Вел, Імоджин і Джон представляють покоління Форсайтів-власників, які подолали ще один щабель еволюції. Усередині групи, в основі

становлення якої лежать символи краси і свободи, персонажі гармонійно доповнюють один одного, символізуючи собою спрямовану в майбутнє юність. Таким чином, вони вступають в якусь протидію з істинними Форсайтами, що тяжіють до минулого.

Між «батьками» і «дітьми» встановлюються відносини контакту і дистанції, які то звужуються, то розширюються залежно від того чи іншого етапу сюжетного розгортання трилогії. Виростаючи з підтекстового злиття антагоністичних сил, що реалізується у фабульній взаємодії рухомих і нерухомих персонажів, фігури Вела і Холлі, Імоджин і Джона займають особливе місце в романі. Вони виявляють здатність цілком самостійно функціонувати в сюжеті, вирішуючи, певним чином, конфлікт свободи і власництва. Водночас проміжна група персонажів – Сомс, молодий Джоліон – виявляється в підпорядкованому ставленні по відношенню до всіх інших, постаючи в ролі посередника між основними угрупованнями дійових осіб з різних центрів сюжетного напруження трилогії, один з яких – непорушний форсайтівський світ, представлений нерухомими, повторюваними персонажами (Енн, Естер, Джулі, Джемс, Суїзін, Тімоті), значно розрізняються всередині цієї своєї групи.

Троїстий образ форсайтівських тіточок (Енн, Естер, Джулі) – хранительок сімейних устоїв, які уособлюють саму історію власництва, художньо підкреслює небажання більшості героїв «Саги» прощатися з минулим. Однак цей збірний образ представлений персонажами, що грають цілком самостійні ролі на рівні фабули. Якщо тітка Енн була втіленням волі і непорушності форсайтівського способу життя, а Естер – абсолютної байдужості до того, що відбувається, то Джулі прославилася своєю нудьгою. Взявши на себе після смерті сестри обов'язки берегині Форсайтівської Біржі, вона не змогла стати тим уособленням традицій і забобонів, якою була тітонька Енн. Сама того не усвідомлюючи, Джулі прагне до змін. У бажанні носити яскраві вбрання і рукавички криється її приховане бажання покинути коло власників і піднятися по соціальних сходах – бажання, яке властиво також і її племіннику Сомсу.

Вже на початку оповіді на матеріалі збірного образу престарілих сестер спостерігається ледь помітне розшарування в одній і тій же групі персонажів і розгортання сюжетних ліній підтексту. У представлених далі образах Форсайтів, які доповнюють образи Енн, Естер і Джулі, намічаються риси не-власників. Всі три сестри живуть під заступництвом Тімоті (це молодший з дітей «Гордого Доссета»), який нажив свої статки на виданні релігійних книг. У такій професійній перевазі (Тімоті займається продажем літератури, а значить в якійсь мірі пов'язаний з творчістю, нехай і в рамках християнських канонів) ховається передумова подальшої кризи форсайтизму, що отримала свій розвиток в образі Сомса, який колекціонує картини і в глибині душі прагне до мистецтва і краси; в особі Джун, яка пристрасно прагне до суспільства людей творчих професій; в постатях старого Джоліона, який опинився беззахисним перед проявом будь-яких форм прекрасного і Джоліона молодого, який першим з Форсайтів став професійним художником. Брати Тімоті – близнюки Джемс і Суизин – такі ж власники. Образ Джемса, що символізує нездатність людини йти вперед, смішний і в той же час трагічний: *«His white hair, still fairly thick, glistened in the lamplight; a little moisture from his fixed, light grey eyes stained the cheeks, still quite well coloured, and the long deep furrows running to the corners of the clean-shaven lips, which moved as if mumbling thoughts. His long legs, thin as a crow's, in shepherd's plain trousers, ere bent at less than a right angle ... At eighty-eight he was still organically sound, but suffering terribly from the thought that no one ever told him anything»* [78, с. 39] – «Сиве волосся, все ще густе, блищало в світлі лампи; дрібні сльозинки, викотившись з нерухомих світло-сірих очей, залишили сліди на його все ще рум'яних щоках і в глибоких западинах зморшок, що тягнулися до самих кутів гладко виголених губ, якими він ворушив, немов пережовуючи свої думки. Його довгі ноги в картатих брюках, худі, як у півня, були зігнуті майже під прямим кутом ... У вісімдесят вісім років він все ще фізично був здоровий, але дуже страждав від думки, що йому ніколи нічого не розповідають». Але якщо Джемсу властиві хандра, песимізм і підозрілість, то характерна риса його брата Сузіна – самовдоволення. Він –

єдиний з Форсайтів, хто не полінувався поцікавитися в геральдичному управлінні історією своєї родини. Крім того, *«he rather prided himself indeed on a liberal attitude towards women, not seeing the reason why they shouldn't paint pictures, or write tunes, or books even, for the matter of that, especially if they could turn a useful penny by it; not at all – kept them out of mischief. It was not as if they were men!»* [77, с. 178] – «він завжди пишався своїм вільнодумством по відношенню до жінок – будь ласка! Нехай малюють, складають романи, навіть пишуть книги, якщо вже на те пішло, особливо якщо цим можна заробити дещо. Менше будуть думати про всякі дурниці!»

Однак «прогресивність» поглядів Сузіна, готового надати жінці певний ступінь свободи (хоча б в плані творчості, вибору дозвілля) багато в чому обумовлена його форсайтівською позицією, оскільки мистецтво може стати невеликим джерелом доходу і певною мірою послужити гарантією прав власності.

Герої, які відносяться до підгрупи нерухомих персонажів, не тільки доповнюють один одного, але і є носіями одних і тих же рис (Джемсу і Джулі властива хандра, Тімоті любить самотність, як і його сестри, Сузін і Джулі таємно вірять в приналежність своєї сім'ї до вищих кіл суспільства і пишаються цим). Взаємне відображення характерів дозволяє автору створити яскраву картину форсайтівського світу в тонах песимізму і підозрливості власників.

Лише персонажі однієї пари цієї підгрупи одночасно і доповнюють, і контрастують один з одним: старий Джоліон і тітка Енн. Кожен з них являє собою своєрідний символ форсайтизму, оплот власництва. Однак в образі сімейного патріарха присутня неявна здатність перейти межі власного семантичного поля, в той час як образ тітки Енн подібної риси позбавлений. Напевно, тому фігура тітки Енн зникає зі сторінок твору, виконавши свої функції на рівні фабули, в той час як фігура старого Джоліона зазнає змін протягом усього роману і остаточно оформляється лише в інтерлюдії «Останнє літо Форсайта».

Патріарх родини, на початку оповіді істинний Форсайт, власник, який вважає, що Босіні просто зобов'язаний одружитися з його онукою, згодом виявляється здатним змінити свої погляди на цю ситуацію і на життя в цілому. Старий Джоліон жорстко обмежує коло спілкування, цілком задовольняючись лише своєю родиною, справжніх Форсайтів серед представників якої виявляється не так вже й багато: Сомс – власник, який опинився зламаним «набігом краси» і марно намагається вибратися з павутини власних емоцій; молодий Джоліон – художник, вигнаний з родини за непослух і нехтування традиціями; Ірен – істота з іншого світу, «іноземка», що не прийнята Форсайтами і не прагне до того, щоб бути прийнятою; Джоллі і Холлі – діти, вільні від забобонів; навіть Джун – незважаючи на те, що власницький інстинкт в ній сильніше, ніж в інших його онуків, підсвідомо прагне до світу краси і свободи. Саме тому її коханим стає Босіні, а кращим другом – Ірен, ініціатором ж спілкування і в першому, і в другому випадку стає саме Джун.

Дозволивши собі знехтувати думкою сім'ї і відновити спілкування з сином, старий Джоліон змінює не тільки коло свого спілкування, а й самого себе, перетворюючись під впливом стихій, що прориваються в його життя, і поступово розчиняючись в світі, який створив його: в ароматі лип, в музиці Шопена, відчуті і передати світлу красу якої змогла лише Ірен. «Старий Джоліон займає серед старших Форсайтів особливе місце, – вважає М. Тугушева, – він мудріший за інших, більше схильний до абстрактного мислення, наділений тонким естетичним почуттям і при цьому володіє в справах великою силою волі, наполегливістю і справедливістю» [64, с. 72]. Герой переступає через властиву Форсайтам гордість і не боїться вчитися простоті сприйняття життя у Джоллі і Холлі. Він досягає в своєму духовному розвитку мудрості дитини, не помічаючи того, що ці настільки не схожі один на одного діти, що народилися від одних і тих же батьків, відображають різні сторони суперечливої натури його сина. Вона сформувалася з його власної подвійності – нездатності відстояти Форсайтизм в боротьбі з силами свободи і

краси. Адже на схилі років старий Джоліон вже без всякого остраху дивиться в майбутнє.

Двійництво як характерний тип взаємин романних героїв, отримавши розвиток у «Власнику», зберігається і в наступних частинах трилогії, в результаті чого відбувається розширення групи, персонажі якої виконують схожі функції не тільки на рівні фабули, а й на рівні підтексту (Сомс – Флер, Сомс – Уінфрід, Джемс – Суїзін, Босіні – Профон, Джун – Флер, Тімоті – Джемс). На історії Сомса і Ірен, дзеркальне відображення якої – взаємовідносини Босіні і Джун, будується сюжет роману «У зашморгу», де в тій же ситуації опиняються Уінфрід і Монтег'ю Дарті, а згодом – Джон і Флер (роман «Здається в оренду»).

Все це свідчить про циклічний характер розгортання сюжету трилогії. Розмірковуючи про суть заголовка роману «In Chancery», М. Римарь зазначає, що в основі «лежить метафора. Вона висловлює ідею безвиході, відчаю» [58, с. 174]. Сомс, Флер, Джун, Уінфрід, Аннет – всі вони переживають кризу, протиріччя духу, що зародилося ще в дітях «Гордого Доссета» і який отримав вираз лише в його онуках, правнуках і членах їхніх сімей. Всіх їх притягують особистості, яких вони зрозуміти не можуть, люди нестабільні і мінливі. І тим не менше, не дивлячись на те, що кожен з цих героїв, будучи представником зовсім іншої епохи, ніж його попередник, переживає свою особисту драму, виявляється в бурхливому вирі руйнівних змін, в історії Сомса або його дочки, Джун, Уінфрід або Аннет відчувається світла ліричність «останнього літа Форсайта», яка навіває спогади про внутрішнє прагнення власника до іншого життя, яке вперше заявило про себе в суперечливих вчинках старого Джоліона.

Босіні, Монтег'ю Дарті, Проспер Профон, Ірен і Джон – рухливі персонажі, вони чарують читача своєю свободою, яка раніше була недоступною Форсайтам. Незважаючи на спільність всередині групи, вони сильно різняться між собою. Монтег'ю Дарті і Ірен – це та «власність», яка вислизає від власників, як би ті не намагалися її утримати. Вони уособлюють собою непокірні форсайтизму сили Краси і Свободи.

Але якщо Ірен налаштована на творення, то Монтег'ю, який прагне до руйнування і в нескінченних пригоди губить, насамперед, самого себе, знову і знову переживаючи розчарування. Свобода, в двох її крайніх проявах – хаосі і гармонії – втілюється саме в цих персонажах, які перебувають на різних полюсах сюжетного напруження трилогії, одночасно в ситуації контакту і дистанції.

Протягом розгортання сюжету трилогії типи взаємин персонажів категорії двійництва стають у Голсуорсі все більш різноманітними. Якщо в «Власнику» герої цієї групи відбивали і доповнювали один одного, то в романі «У зашморгу» з'явилися між ними елементи антагонізму, які посилюються паралельно з розгортанням сюжету. Так, в останній частині трилогії «Здається в оренду» з'являється персонаж, який виступає як подоба Босіні, як його двійник, але в той же час і різко протилежний йому за своєю внутрішньою суттю. Мотив двійництва виразно реалізується на матеріалі пари образів Профона і архітектора. Специфіка романного мислення заявляє про себе в ситуації контакту і дистанції цих персонажів, які не підозрювали про існування один одного і ніколи не перетиналися ні в просторовому, ні в часовому плані фабули трилогії. Профон далекий від будь-яких глибоких почуттів, але як художник він несе Форсайтам занепокоєння, краде у Сомса спокій. Якщо архітектор насилу пручається силам власництва і врешті-решт виявляє, що опинився в їхньому полоні, то Проспер Профон не переймається ніякою внутрішньою кризою. Він скоріше спостерігач життя, ніж його учасник. Герой не оглядається на минуле і не прагне до майбутнього, вважаючи за краще сприймати своє існування таким, яке воно є. Образ Профона уособлює всю філософію ХХ століття – століття безвідповідальності і мінливості, які прийшли на зміну непорушності засад століття дев'ятнадцятого.

Цинічні висловлювання Профона, не позбавлені цілком об'єктивних висновків, призводять до шоку і Сомса, і Уінфрід, але в той же час змушують їх більш ретельно аналізувати пережите. А Профон лише зауважує побіжно, що «людська природа завжди одна і та ж ... вода кипить всюди, хоч котел і

прикритий кришкою» – « ... human nature's always the same ... the pot was boilin' under the lid everywhere ...» [79, с. 192] .

Суперечлива єдність теперішнього, минулого і майбутнього втілюється в образах старого Джоліона, молодого Джоліона і Джоллі, які досить неоднозначно ставляться один до одного. В образі Джона відбувається злиття як рухомих, так і нерухомих персонажів. Юнак уособлює собою останню стадію духовної еволюції власника – розкріпачення. Не випадково молодий Джоліон за кілька років до його народження відчуває дивне відчуття єдності минулого, сьогодення і майбутнього в той момент, коли його батько давно помер, а син вирушив на війну, з якої йому не судилося повернутися. В якійсь мірі персонаж передчуває цю трагедію, відчуваючи близькість Джоллі в тій же мірі, в якій він відчуває близькість покійного старого Джоліона. Єдиним же Джоліоном Форсайтом залишається він сам. «He kept to those flag-stones, up and down, till presently it began to seem to him that he was one of the three ... turning right about each end, so that his father was always nearest to the house and his son always nearest to the terrace edge. Each had an arm lightly within his arm ... Three Jolyons in one Jolyon they had walked!» [78, с. 222] – «Він крокував по кам'яних плитах взад і вперед, поки йому не почало здаватися, що він не один, а їх троє і що, дійшовши до кінця тераси, вони кожен раз повертають так, що батько завжди залишається ближче до дому, а син ближче до краю тераси. І обидва вони по обидва боки тихенько тримають його під руки ... Ось тут вони ходили, три Джоліона в одному!».

Старий Джоліон, молодий Джоліон, Джоллі – минуле, сьогодення, майбутнє. В даному випадку можна стверджувати, що автор використовує властивий для всіх чарівних казок прийом потроєння і вибудовує на його основі текст романної оповіді трилогії. З цієї потрійності народжується образ Джона. Він продовжує рід Форсайтів, але фактично вже не є ні власником, як його дід, ні Форсайтом - посередником, як батько або старший брат. . «John was one of those boys (not many) in whom a home-trained love of beauty had survived school life» [79, с. 62] – «Джон належав до числа тих рідкісних хлопчиків, яким

вдалося пронести через шкільні роки привиту дома любов до краси». К. Раєвська вважає, що в образі сина Ірен відбувається та зустріч ідеалу і дійсності, яка так ретельно розроблялася реалізмом XIX-го століття і яка знайшла своє відображення в романі століття XX-го. Подібний моральний сенс посередницьких відносин дозволяє трактувати типи взаємодії героїв у всій системі персонажів з точки зору діалогу різних світів або протиборчих стихій [57, с. 16].

2.3. Життя людей в контексті конфлікту епох

В центрі жанру роману-епопеї – завжди час, завжди епоха, якісь проблеми, властивості, характеристики, тенденції життя цієї епохи. Вони проявляються на досить масштабному часовому проміжку. І коли читаємо романи-продовження, бачимо, як час локальний, внутрішній, романний розкривається, і сам тимчасовий потік стає майже основним. Час дії роману «Власник» – кілька місяців 1886 року. Коли закінчується 3-й роман «Здається в оренду» – на дворі вже 1901 рік., 3-й роман закінчується з початком 20 століття. Тобто час прискорює свій хід, він стає лінійним. Події вже представлені не з точки зору їх прямого або непрямого відношення до якогось конфлікту, що не групуються навколо центрального конфлікту, а також розставлені в лінійній часовій послідовності. З різноманіття подій, що відбуваються з тими чи іншими представниками сімейства Форсайтів, Голсуорсі вибирає (насправді, складає) і являє нам тільки ті, які з його точки зору характеризують те, як різні Форсайти, різні психологічні типи реагують, поведуться в різних ситуаціях, створюваних часом. Голсуорсі розглядає вже не властивості характерів, не якість особистостей замкнутого гуртка Форсайтів, а кожен з них послідовно присутній в романі. Цей гурток як би розкривається і з його учасників формується колона, тому що не тільки стан Форсайтів на той чи інший момент важливий для письменника, а те, як Форсайти поведуться в часі і

як вони відображають мінливий час. І постає питання – чи здатні Форсайти змінюватися разом з часом? Це питання стає центральним, тому що через показ, як змінюються Форсайти разом з часом (якщо здатні змінюватися, то в який бік) можна показати сам час, саму епоху.

Основний конфлікт роману «Власник» прекрасно сформулював свого часу Джозеф Конрад: «У цей світ Форсайтів (які ніколи не вмирають), організований з метою придбання і утримання власності, містер Голсуорсі (він же пише аж ніяк не повчальні казки) з вірним інстинктом романіста вводить чоловіка і жінку – хоча і не Форсайтів, але аж ніяк не противників великого принципу власності. Вони всього лише нехтують ним. А це – злочин. З ними, з цими двома людьми, життя владно говорить мовою любові. І цього достатньо, щоб пробудити в них непримиренну ворожнечу до світу Форсайтів і наблизити їх неминучу загибель. Природно і раптово позбавлені підтримки закону і підтримки етичних норм, позбавлені людського співчуття і тієї розради, яку, мабуть, може дати релігія, обидва вони, і чоловік і жінка, безжально розчавлені. А принцип власності торжествує» [40, с. 641]. У «Власнику» конфліктна ситуація залишається невирішеною. Драматична розв'язка – смерть Босіні і повернення Ірен в будинок чоловіка – не стає ні врегулюванням, ні загасанням конфлікту. Дізнавшись про смерть Босіні, Ірен повертається в будинок чоловіка просто тому, що їй нікуди йти. Автор порівнює її із смертельно пораненою твариною: «*She had come back like an animal wounded to death, not knowing where to turn, not knowing what she was doing. The sight of her figure, huddled in the fur, was enough. He knew then for certain that Bosinney had been her lover; knew that she had seen the report of his death – perhaps, like himself, had bought a paper at the draughty corner of a street, and read it*» – «Вона повернулася, як тварина, поранена до смерті, не знаючи, куди звернутися, не знаючи, що робити. Вигляду її фігури, закутаної в хутра, було досить. Тоді він точно знав, що Босіні був її коханим; знав, що вона бачила повідомлення про його смерть – можливо, як і він сам, купила газету у затемненому кутку вулиці і прочитала її». В душі Сомса вирують любов та ненависть, але він не дозволяє молодому Джоліону

побачитися з Ірен: «*She had come back then of her own accord, to the cage she had pined to be free of – and taking in all the tremendous significance of this, he longed to cry: «Take your hated body that I love out of my house! Take away that pitiful white face, so cruel and soft – before I crush it. Get out of my sight; never let me see you again!» «This is my house,» he said; «I manage my own affairs. I've told you once – I tell you again; we are not at home.» And in young Jolyon's face he slammed the door»* – «Тоді вона повернулася сама по собі, до клітки, в якій їй було прикро, і він, зрозумівши все величезне значення цього, хотів заплакати: «Виведи з дому своє ненависне тіло, яке я люблю! Забери це жалюгідне біле обличчя, таке жорстоке і м'яке – перш ніж я його розчавлю. Геть з очей моїх; ніколи більше не попадай мені на очі!». «Це мій дім», – сказав він – Я керую своїми справами. Я вже казав тобі – я кажу тобі ще раз; ми не вдома». І в обличчя молодого Джоліона він грюкнув дверима» [77, с. 349].

Наступні романи трилогії відобразили час і суспільство, які змінилися від часу написання «Власника». Проникнення в глибинну структуру тексту, тобто осягнення укладеного в ньому сенсу, здійснюється через звернення до специфічного соціально-історичного контексту. 1886-1901 роки – що стоїть за цими датами в реальній англійській історії? Це кінець вікторіанської епохи. 1886 рік – це час, коли вікторіанська буржуазія (а саме вона представлена в особі Форсайтів) відчуває себе найсильнішою силою в англійському суспільстві, вона на вершині своєї могутності, і, головне, вона живе, спираючись на відчуття своєї могутності. Може бути, вона вже не настільки сильна, але вона ще цього не розуміє. І разом з тим Сомс Форсайт – це типовий представник вікторіанської буржуазії. Він досить швидко набирає силу і вагу в Сіті, репутацію, становище. І цей процес аж до початку 20 століття буде тривати. І в цьому одна з основних думок епохи: до початку 20 століття, до моменту кінця вікторіанської епохи відбуваються надзвичайно важливі для англійського життя речі. Кінець вікторіанської епохи не тільки тому мав статися, що королева Вікторія, досягнувши більш ніж поважного віку, відбула в інший світ, а й тому, що ця сама вікторіанська буржуазія не може більше, не

має більше можливостей діяти як і раніше, оскільки світ змінився, і він не допускає прямолінійних, грубих засобів побудови власної могутності і добробуту, якими діють Форсайти і вікторіанська буржуазія, а з іншого боку ще тому, що в самому цьому середовищі теж починають відбуватися незворотні зміни. Злощасна війна з бурами, смерть королеви (64 роки сиділа на троні), наслідки першої світової війни, перший лейбористський уряд 1924 року, розпад «непорушного» ділового буржуазного світу, можлива конфіскація всіх цінностей, безробіття, загальний страйк 1926 року – все це утворює справжній внутрішній ритм того приватного життя, яке входить в оповідь як художнє втілення життя буржуазної Англії в цілому. *«The Queen was dead, and the air of the greatest city upon earth grey with unshed tears. <...>. In '37, when she came to the throne, "Superior Dosset" was still building houses to make London hideous; and James, a stripling of twenty-six, just laying the foundations of his practice in the Law. Coaches still ran; men wore stocks, shaved their upper lips, ate oysters out of barrels; "tigers" swung behind cabriolets; women said, "La!" and owned no property; there were manners in the land, and pigsties for the poor; unhappy devils were hanged for little crimes, and Dickens had but just begun to write. Well-nigh two generations had slipped by – of steamboats, railways, telegraphs, bicycles, electric light, telephones, and now these motorcars – of such accumulated wealth, that eight per cent had become three, and Forsytes were numbered by the thousand! Morals had changed, manners had changed, men had become monkeys twice-removed, God had become Mammon – Mammon so respectable as to deceive himself: Sixty-four years that favoured property, and had made the upper middle class; buttressed, chiselled, polished it, till it was almost indistinguishable in manners, morals, speech, appearance, habit, and soul from the nobility. An epoch which had gilded individual liberty so that if a man had money, he was free in law and fact, and if he had not money he was free in law and not in fact. An era which had canonised hypocrisy, so that to seem to be respectable was to be. A great Age, whose transmuting influence nothing had escaped save the nature of man and the nature of the Universe» [78, с. 255]* – «Королева померла, і в повітрі найбільшої столиці світу стояла сіра імла

непролитих сліз ... У 37-му році, коли королева зійшла на престол, «Гордий Доссет» ще будував будинки, які спотворювали Лондон, а Джемс, двадцятишестирічний юнак, тільки закладав фундамент своєї юридичної кар'єри. Ще ходили поштові карети, чоловіки носили пишні краватки, голили верхню губу, їли устриці прямо з діжок, на зап'ятках карет красувалися груми, жінки на все говорили: «Скажіть!» і не мали прав на власне майно. У країні панувала чемність, для жебраків будували закутки, бідняків вішали за незначні злочини, і Діккенс тільки-но починав писати. Майже два покоління просковзнули – пароплави, залізниці, телеграфи, велосипеди, електричне світло, телефони, а тепер і ці автомобілі – із таким накопиченим багатством, що вісім відсотків стали трьома, а Форсайтів нарахували тисячу! Мораль змінилася, звичаї змінилися, чоловіки стали схожими на мавп, Бог став Маммоною – Маммоною настільки поважним, що обманював себе: шістдесят чотири роки сприяли збільшенню майна і створили вищий середній клас; ці роки підкріплювали, шліфували його, доки його майже не можна було відрізнити за манерами, мораллю, мовою, зовнішнім виглядом, звичками та душею від знаті. Епоха, яка позолотила індивідуальну свободу так, що якщо людина мала гроші, вона була вільна по закону і по факту, а якщо не мала грошей, то була вільна по закону, а не насправді. Епоха, в якій було канонізовано лицемірство, так що те, що здавалося поважним, мало бути таким. Великий Вік, від трансформуючого впливу якого ніщо не обійшлося, крім природи людини та природи Всесвіту».

Н. Михальська в зв'язку з цим писала: «Руйнується колишнє благополуччя і притаманна Форсатам спокійна впевненість у своїх можливостях» [48, с. 197]. Зі смертю королеви жителі Британії прощаються з стабільністю минулих років. Відчувши нестійкість, мінливість світу, вони з острахом дивляться в майбутнє. Таким чином, в романах Голсуорсі у роздуми героїв, в їхні бесіди, в події їх життя всюди вторгаються загальні тривоги того або іншого не тільки року, а й цілком конкретного дня. У самій уривчастій і

начебто випадково-скороминущій думці щось особисте весь час чіпляється за загальне, історичне.

Голсуорсі дуже добре розуміє, що Лондон – велике, чудове місто, де присутні різні стилі та епохи. Там відчувається безперервність історії. Дуже велика частина Лондона створена якраз у вікторіанську епоху (West End, Hyde Park). У всьому, що робили ці люди, відчувається їхня внутрішня сила: якщо будували будинки, то вони були з товстими стінами, з простим декором, але співвідношення пропорцій, графіка будинків викликає відчуття сили і могутності, які властиво їх господарям. Музей Вікторії і Альберта містить неймовірні скарби, рідкості зі всіх континентів в такій величезній кількості (немов в якійсь коморі в форсайтівських будинках), що вже не сприймається ні історична цінність, ні сенс цих речей. І в цьому теж суть вікторіанства. Епоха так називається не тільки тому, що королева Вікторія царювала, але й тому, що форсайтівське буржуазне мислення було королеві Вікторії притаманне більше, ніж кому б то не було, хоча вона начебто ні до чого цього не мала відношення. Ось ці багаті, енергійні будівельники імперії і власного благополуччя. Імперія і власне благополуччя – це для них певна цілісність. Вкладаючи весь потенціал своїх душ, вони це будували, побудували, а далі не знали, що з цим робити. Вони (upper middle class) не змогли переварити цього.

Голсуорсі в наступних романах «В зашморгу» і «Здається в оренду» показує, як втрачають Форсайти не багатство, не гроші, не вплив, а все те, завдяки чому ці гроші з'являються, багатство робиться, вплив зберігається. Вони втрачають енергію життя, тому що дійшли до тупика свого розвитку. Недарма в останньому романі трилогії старше покоління Форсайтів одне за іншим йде зі сцени, останнім помер наймолодший представник старшого покоління, останній з старших братів – Тімоті Форсайт, людина, яка уславилася тим, що він єдиний серед братів вкладав гроші в державні облігації, позики і папери. Державні папери приносять менший відсоток, ніж приватні, але це найвірніші фінансові документи. Тімоті уявляється карикатурною фігурою. Але це карикатура на самих Форсайтів, на те, що є у кожного з них всередині – з

одного боку, прагнення до стійкості в житті, а з іншого боку, втрата енергії для того, щоб цього стійкого становища досягти. Фінал роману «Здається в оренду» – це відкрита символічна сцена. Сомс, як вічний виконувач духівниці всіх своїх дядечків і тітоньок, приходить в будинок покійного Тімоті, перед продажем розібрати що до чого. Він приходить в кабінет дядечка, відкриває могутній письмовий стіл в кабінеті, обставленому в вікторіанському стилі, з дорогими меблями, і виявляє, що ящики стола порожні, лежать старі оплачені рахунки, якісь мотузочки, папірці, тобто за цим фасадом, виявляється, нічого не залишилося. Він йде до розкішних книжкових шаф, заповнених книгами в розкішних палітурках, дорогими виданнями. Він відкриває шафи і бачить, що насправді це просто на скло шаф всередині наклеєно спеціальний папір, на якому ці корінці намальовані, а шафи порожні. Красива бібліотека виявляється фальшивкою. За цим фасадом нічого не приховується. Це підсумок життя цих будівельників імперії – старших Форсайтів. Йде останній з них, не залишаючи нічого. Це ті самі почуття, які володіли англійцями на початку 20 століття. Вікторіанська епоха закінчилася. Це була чудова епоха, коли була створена імперія, добробут країни, було створено велике мистецтво, перш за все література. І як тільки епоха закінчилася, то з'явилося відчуття, що у вас порожні руки і нічого немає. В чому причина? В тому, які вони були, ці будівельники імперії. А були вони (багато з них) такими, якими їх показує Голсуорсі. Дослідження характерів стає дослідженням епохи. Характер розвивається в часі, що реалізується в різних епізодах. Справа не в сюжетних колізіях. Якщо в першому романі є сюжетна колізія – любовний трикутник, в реакціях на ці події виявляються характери. У наступних романах подій багато, але це все різні епізоди, розставлені в часі, в яких проявляється логіка часу з тієї чи іншої сторони. Ці люди піднялися до певної міри, а далі вперлися в стінку, яка в них самих, в їхньому відношенні до життя. І в цьому сенсі мають рацію ті дослідники, які говорять, що 1-я трилогія «Сага про Форсайтів» в методологічному сенсі – це критичне дослідження вікторіанства, долі вікторіанської буржуазії. Тому Голсуорсі згадав про своїх Форсайтів, тому що

вони з його героїв найвдаліші, найтиповіші, найцікавіші представники вікторіанської буржуазії. Він після першої світової війни відчув, що одна епоха закінчилася і почалася інша. У багатьох з'явилося бажання осмислити, що ж це був за мир, який завершився, що ж це була за епоха. Цим породжена поява багатьох романів-епопей, які розглядають життя суспільства, якусь певну епоху. І «Сага про Форсайтів» з цієї серії – це підведення підсумків однієї з найзнаменитіших епох в англійській історії, яка закінчилася на очах у Джона Голсуорсі. Якщо на початку століття він це не дуже відчував, звідси викривальний запал в романі «Власник», то після світової війни настає пора аналізу, дослідження, які здійснює Голсуорсі. Висновки, до яких він приходить, однозначні, невтішні для вікторіанства. Ці люди створили дуже сильне суспільство, але принесли свої слабкості в нього.

Дослідниця Ніна Павлівна Михальська говорила про те, що старше покоління Форсайтів виглядає у Голсуорсі в цій трилогії симпатичніше, ніж молодше. Це дійсно так. Тільки причина цього не в тому, що він постарів, і полюбив Сомса – Сомс (при уважному читанні це видно) залишився точно таким же, яким був. Він залишився таким же власником, тобто коли людина, яка поважає будь-яку власність, для якої поняття власності священне, виявляється серед людей, які розглядають будь-яку власність (свою і чужу) як якийсь засіб для різних авантур, що не розрізняють своєї і чужої власності, то старі принципи Сомса виглядають набагато пристойніше, ніж принципи поведінки з тієї ж власністю людей, які його оточують. Справа в тому, що у Сомса все життя були принципи. Частина була поганими, частина хорошими, але вони були. Людина навіть з не дуже хорошими принципами поруч з людиною безпринципною взагалі починає виглядати симпатичніше. Голсуорсі не роздає якісь оцінки дійовим особам: ось цей поганий, а цей хороший. Він створює завжди об'ємний характер. І в «Сучасній комедії» він реалізує ці ж самі принципи. І ми оцінюємо цих людей і за їх якостями, і за життєвими проявами їх якостей характеру і в порівнянні з іншими людьми. І виходить, що ці осколки

вікторіанської епохи, що зберегли всі свої властивості (і хороші, і погані), виглядають більш привабливими.

На поверхні дуже симпатичні, дуже милі друзі доньки Сомса Флер, її чоловіка і сам Майкл Монт, її чоловік – все це покоління, що не має ніяких принципів. Письменника не змінив своє ставлення, він змінив об'єкт зображення – не вікторіанська буржуазія, а те, що прийшло їй на зміну: нове покоління, нове ставлення, нова історична ситуація. Якщо в цій новій ситуації Сомс Форсайт виявляється героєм, то це означає, що нова ситуація набагато гірша, ніж та, що була.

Таким чином, для романів «Сучасної комедії» характерна лінійна побудова з низкою різних епізодів, в кожному з яких так чи інакше представлена якась характеристика цього нового часу. Можна згадувати різні епізоди. Наприклад, коли у Флер і Майкла народився син – онук Сомса, вони цілком серйозно міркують про те, в яку віру його хрестити. Приходять до думки, що вогнепоклонство було б найкраще. Це не заради красного слівця. Це заради того, щоб можна було мати можливість пограти словами. Насправді їм все одно, в яку віру його хрестять. Красива гра слів. Майкл Монт в один момент вирішує, що він буде займатися політикою. Він навіть стає членом парламенту. Далі бачимо, що він в один момент життя захоплюється однією ідеєю, потім іншою, третьою і т. д. Діаметрально протилежні ідеї, програми – йому все одно, він не замислюється про суть цих програм. Він не політик взагалі. При цьому Майкл – чарівний і наймиліший хлопець, з прекрасними почуттями батька і сім'янина. Як політик він нікчемний не тому, що він реакційний або дуже лівий або правий, він – ніякий. Для країни саме це найстрашніше – коли політик непередбачуваний.

Суть цього покоління Голсуорсі теж символічно позначає. Він ніколи не дає прямих авторських оцінок, коментарів, він все вирішує через якісь ситуації. Наприклад, Флер захотілося створити салон в будинку, свої апартаменти, куди приходили б симпатичні, цікаві люди. Вона оформляє цю вітальню в китайському стилі, оскільки це в моді. Сомс дарує для цієї вітальні картину, на

якій зображена мавпа-альбінос, яка тримає в лапах очищений апельсин. Звідси назва «Біла мавпа». Біля ніг у неї валяються шкурки, і у неї дуже незрозумілий вираз очей. І Голсуорсі робить так, що підводить практично кожного із значущих дійових осіб до цієї картини і змушує на неї відреагувати, щось про неї сказати. І поступово складається такий колективний підсумок. Багато з них сходиться на думці: ця мавпа – символ нового покоління. Схопила жадібно апельсин життя, очистила його, зіщулила його в кулаці, а далі питання: що з ним робити? Потихеньку з усіх коментарів ця ідея й складається. Світовідчуття і систему цінностей двох поколінь письменник прекрасно висловив в діалозі Сомса і художника Обрі Гріна, які інтерпретують (кожен по-своєму) сенс старовинної китайської картини: “By George,” said Aubrey Green, “those eyes! Where did you pick it up, sir?” “It belonged to a cousin of mine – a racing man. I was his only picture...” “... I don’t know where I’ve seen a more pungent satire on human life.” “I don’t follow,” said Soames dryly. “Why? It’s perfect allegory, sir! Eat the fruits of life, scatter the rinds, and get copped doing it. When they are still, a monkey’s eyes are the human tragedy incarnate. Look at them! He thinks there’s something beyond, and he’s sad or angry because he can’t get at it. That picture ought to be in the British Museum, with the label: ‘Civilization, caught out’ – ““Cynicism,” said Soames abruptly, “gets you nowhere. If you’d said ‘Modernity caught out’ – ““I do, sir; but why be narrow? You don’t seriously suppose this age is worse than any other?” “Don’t I?” said Soames. “In my belief the world reached its highest point in the ‘eighties, and will never reach it again” [79, с. 144] – «Заради Бога, – сказав Обрі Грін, – ці очі! Де ви це взяли, сер?» «Це належало моєму двоюрідному братові – він грав на скачках. Це була його єдина картина. – Я не знаю, де я бачив більш різку сатиру про людське життя – Я так не думаю, – сухо сказав Сомс. – Чому? Це ідеальна алегорія, сер! Їжте плоди життя, розсипайте шкурки і нехай це робиться. Коли вони нерухомі, очі мавпи – це втілена людська трагедія. Подивіться на них! Вона думає, що є щось за її межами, і вона або сумна або зла, бо не може цього досягти. Ця картина повинна бути в Британському музеї з написом: «Цивілізація, за межами» – Цинізм, – різко

сказав Сомс, – нікуди не дінешся. Якби ви сказали: Сучасність спіймана. – Я знаю, сер; але чому так обмежено? Ви серйозно вважаєте, що цей вік гірший за будь-який інший? – А це не так? – сказав Сомс. На мою думку, світ досяг своєї найвищої точки в вісімдесятих роках і вже ніколи не досягне її знову».

Конфлікт епох і відчуття суспільної кризи виведено на епохальний рівень. Про вік, що минав, переживає і батько Сомса, Джемс Форсайт: “The Age was passing! What with this Trade Unionism, and Labour fellows in the House of Commons, with continental fiction, and something in the general feel of everything, not to be expressed in words, things were very different; he recalled the crowd on Mafeking night, and George Forsyte saying: “They’re all socialists, they want our goods.” Like James, Soames didn’t know, he couldn’t tell – with Edward on the throne! Things would never be as safe again as under good old Vicky!» [79, с. 169] – «Вік минав! Що стосується цього профспілкового руху та лейбористів у Палаті громад, континентальних вигадок та чогось у загальному відчутті всього, не висловлюючись словами, речі були зовсім інакшими; він згадав натовп у ніч Мафекінгу, і Джордж Форсайт сказав: «Вони всі соціалісти, вони хочуть наш товар». Як і Джеймс, Сомс не знав, не міг сказати – з Едвардом на троні! Речі ніколи більше не будуть такими безпечними, як за старої доброї Віссі!»

Закінчується ця трилогія ситуацією, яка не залишає жодного сумніву в тому, що думає Голсуорсі про нових молодих людей, яким продовжувати будувати життя країни.

1926 – знаменитий загальний страйк, коли спочатку застрайкували лондонські докери, потім він поширився на всіх працівників транспорту, місто опинилося зануреним в хаос, уряд послав на робочих війська. Коли Сомс дивиться на цих страйкуючих робітників, він в відповідності зі своїм характером сповнений того, що називається класовою ненавистю, тому що він розуміє, що ці люди зазіхають на той світ, який він, його батько, дядько будували. Він смакує те, як будуть тиснути робітників. Флер прокидається від гуркоту танків, відкриває віконниці, визирає на вулицю. Її реакція зовсім інша – танки в місті, як цікаво! Чому, навіщо? – це її не цікавить. Це для неї

незвичайна подія. Коли місто впало у коматозний стан, як уряд спробував залучити штрейкбрехерів (і небезуспішно) людей з вищого товариства. Джентльмени сідають за кермо вантажних автомобілів, омнібусів, щоб відновити постачання міста, транспортну систему, А їхні дружини десь на кінцевих станціях, надівши фартухи та хусточки, в котлах варять їжу, підгодовують їх. Вся весела компанія бере участь у всьому. Для Голсуорсі важливо не те, що вона бере участь, а то, що ці люди навіть не розуміють, що роблять. Для них це – всього-на-всього Пригода з великої літери. Вони звикли водити свої спортивні автомобілі, ці всі джентльмени-спортсмени, ніхто з них ніколи не їздив на старих розбитих вантажівках і тому це цікаво!

Для Голсуорсі страшна втрата не ідеалу, а здатності мати ідеали, потреби розуміти або яким-небудь чином пояснювати собі світ, в якому живе людина. Та здатність, яка була у вищій мірі властива старшому поколінню; і не дарма роман завершується тим, що Сомс (як би свідчення того, що Голсуорсі вирішив його облагородити) гине, намагаючись врятувати свою колекцію картин, яку він збирав усе життя. Але це абсолютно в дусі Сомса. Ще на початку в «Власнику» ми бачимо, що характер Сомса не спрощений. Сомс – прекрасний колекціонер, любить твори мистецтва в 2-х значеннях: 1) за їх естетичні властивості і 2) за їх ціннісні властивості (на ринку вони коштують дорого). Межа інтересу Сомса до грошей є. Як всякий знавець мистецтва, він давно зрозумів, що живопис авангарду, художників-експериментаторів порубіжжя епох, який продається за копійки (в «Сучасній комедії» про це йдеться) вмираючими від голоду художниками, через 2, 3, 10, 20 років будуть коштувати мільйони. Але він відмовляється купувати ці картини, хоча це найвигідніша угода з точки зору грошей, тому що в цих картинах він бачить пророцтво того, що може статися з його світом. У цих картинах він бачить не творення світу, а його розпад. А він не хоче цього розпаду, це мистецтво огидно його душі. Наступне покоління так себе ніколи не поведе. І тому Сомс, залишивши для себе найкраще із свого світу, кидається це рятувати.

2.4. «Кінець глави» – остання трилогія письменника

«Кінець глави» («The End of the Chapter») – остання книга Джона Голсуорсі. Вираз «the end of the chapter» в англійській мові вживається як ідіома, яка прийшла з релігійного обігу, з читання Біблії – «to the end of the chapter» – і в повсякденному вжитку означає «до самого кінця», «до останньої крапки». Перший твір циклу, роман «Дівчина чекає» («Maid in Waiting»), побачив світ у 1931 році. Публічне авторське читання другого роману – «Квітуча пустеля» («Flowering Wilderness») – відбулося у листопаді 1932 року, напередодні вручення Голсуорсі Нобелівської премії за «Сагу про Форсайтів». Що ж стосується третього роману «Через річку» («Ще одна річка») – «Over the River» («One More River»), то він був надрукований вже після смерті письменника у 1933 році. В «Кінці глави» (інша назва в українському перекладі – «Останній розділ») письменник розповідає про сімейні перипетії дворянської родини Черрелів, далеких родичів Форсайтів. У листі до французького письменника Андре Шеврійона Голсуорсі зазначав: «Я почав писати про іншу родину, Чаруеллів (вимовляється Черрели), що являють собою старіший тип родини, з більшим відчуттям традицій і обов'язків, ніж у Форсайтів. Я вже завершив один роман і сподіваюсь, якщо пощастить, написати про них трилогію. Це «прошарок» людей, що служать, якому приділяють недостатньо уваги і який все ще існує в Англії» [Вікіпедія].

В цьому творі Голсуорсі зображує період між двома світовими війнами. Після Версальського мирного договору герой війни маршал Фердинанд Фош, біля пам'ятника якому в романі «Квітуча пустеля» зустрілись Дінні Черрел і поет Уілфрід Дезерт, казав, що то був не мир, а перемир'я на двадцять років. Голсуорсі підводить певний підсумок життя англійського суспільства початку ХХ століття і висловлює сподівання і побоювання відносно майбутнього своєї країни. Недарма трилогія починається з похорону, а закінчується весіллям.

Сюжет першого роману трилогії – боротьба головної героїні Дінні Черрел за порятунок брата від суду. Другий роман – історія кохання Дінні і Уілфріда

Дезерта; в третьому романі йдеться про судовий процес з причини розлучення шлюбу сестри Дінні Клер Корвен і весілля Дінні. Кожна книга трилогії має свою специфічну назву – для Голсуорсі це завжди важливо. У всіх романах трилогії відчутна велика любов до Англії, йде мова про Лондон чи сільську місцевість, про людей чи про природу. Перед читачем постає багатолика картина Англії, зіткана з великої кількості епізодів.

Дінні Черрел – головна героїня трилогії і загальна улюблениця, яка об'єднує всіх персонажів. В її образі письменник втілює свій ідеал і уособлює образ Англії, який живе в душі кожного англійця. В романі історію родини Черрел представлено як історію Англії в певний історичний період. Наприклад, «Сага про Форсайтів» відображає специфіку національної свідомості за часів правління королеви Вікторії. Ця епоха зображена як стабільна та процвітаюча, успішна для клану Форсайтів, для яких власність є невідомою частиною їхнього існування. В «Останньому розділі» на перший план виходить тема честі та гідності сімейства Черрелів. Це вже не вікторіанська епоха, це час інших цінностей та іншої соціальної свідомості. Початок ХХ століття та міжвоєнний період – час дії романів трилогії «Останній розділ», коли національна свідомість реагує на тривожні події у світі. Тема власності, мистецтва і моралі в вікторіанському суспільстві в першій трилогії вимагала іншого, замкнутого простору, тому що в той час родина була оплотом нації. В «Останньому розділі» реальні історичні події не просто вторгаються в життя героїв, але змушують їх переживати разом з автором та читачем. В обох трилогіях особистість письменника проектується на приватний світ, створюючи атмосферу співпричетності тому, що відбувається.

В Дінні Черрел втілені гармонія, прямота, відсутність себелюбства. Вона тонко відчуває прекрасне і разом з тим не боїться роботи. Це тип нової жінки – самостійної, енергійної, не позбавленої сміливості суджень і вчинків [25, с. 153]. «Девіз мого роду – вірність», каже Дінні. Голсуорсі був прихильником естетичних ідеалів прерафаелітів, тому у Дінні – зовнішність Венери з картини італійського художника С. Ботічеллі. Дінні, згідно з думкою письменника, є

справжнім ідеалом національної культури, під якою письменник розуміє «спадкові якості плюс виховання, але те й інше обов'язково разом» [18, с. 91]. Він вкладає своє бачення цієї культури в слова сера Лоренса, який пропонує Дінні позувати художнику для колекції жіночих портретів, які відображають особливості національних культур. Сер Лоренс вважає, що в Дінні полягає розгадка того, що ж таке англійка хорошої породи. «Сором'язливість, розвинена і в той же час стримана до такої міри, що вона перетворилася в цілковиту безпосередність. Затвердження власного «я» здається нахабством; почуття гумору, не позбавлене дотепності, яка забарвлює, а іноді вихолощує все інше. Вираз постійної готовності служіння не стільки сім'ї, скільки суспільству, – цієї схильності не знайдеш більше ні у кого. В ній є якась прозора легкість, як ніби в жилах у неї – повітря і роса. Їй не вистачає закінченості – закінченості в знаннях, діях, думках, судженнях, – зате рішучості хоч відбавляй. Почуття не надто розвинені, естетичні емоції збуджуються швидше явищами природи, ніж творами мистецтва» [18, с. 91].

Найдорожче і найгідніше для Дінні – це її родина. Тому таке велике значення має Кондафорд, родовий маєток Черрелів. Світ маєтку, дім як географічне поняття набувають ознаки острова як окремої території. Порівняно з романом «Острів фарисеїв» (“The Island Farisees”, 1904), в «Кінці глави» поняття острова набуває позитивного смислу, що означає родове гніздо, в якому родина становить важливу частину цілого – нації. Як для світу Британія – острів, так Кондафорд для Дінні та її родини – рідний острів всередині Англії. Ця любов Дінні до Кондафорду дещо нагадує любов Скарлет О’Хара до маєтку Тара з роману М. Мітчелл «Віднесені вітром».

Дінні наділена тим самим «донкіхотством», яке супроводжує всіх кращих героїв Голсуорсі. Вона озброюється проти нещастя інших, сповнена співчуття до знедолених, на неї завжди можна покластися, вона стоїть як скеля в примхливому, мінливому потоці життя, не поступаючись своїми принципами і людською гідністю ... І в той же час, що дуже важливо для розуміння її

«донкіхотства», вона реально дивиться на життя, ... здатна критично поглянути на тих, кого любить, здатна зайнятися практичною справою» [64, с. 160].

Генерал Конвей, батько Дінні, її мати Елізабет, брат Хьюберт і сестра Клер складають її родину. В першому романі трилогії читач знайомиться зі дядьком Андріаном Черрелом, вченим-антропологом, іншим дядьком Хіларі Черрелом, священником, а також з тіткою Ем, дружиною сера Лоренса Монта, їхнім сином Майклом і його дружиною Флер. Майкл і Флер Монт знайомі читачам з трилогії «Сучасна комедія». Герої «Кінця глави» мають інші професії та належать до іншої верстви суспільства, ніж персонажі «Сучасної комедії» та «Саги про Форсайтів». Оскільки Голсуорсі поважає стару аристократію та покладає на неї великі надії як оплот майбутнього Англії, то і своїм героям він надає професії, які корисні людям. Дінні пишається своєю сім'єю, особливо батьком і братом, але все ж таки вона дійсно здатна критично поглянути на них. В першому романі Дінні безумовно вірить Хьюберту і всіляко намагається допомогти йому у судовій справі, коли його звинуватили у вбивстві, захищаючи його честь та гідність. Але в другому романі, коли тяжкі випробування торкнулися самої Дінні під час історії її кохання до Дезерта, дівчина з жалем відчуває, що її рідні, і Хьюберт в першу чергу, не завжди розуміють її і не готові піти заради неї на компроміс або здійснити якийсь неординарний вчинок. Вона практично залишається один на один зі своїми бідами.

В романі «Квітуча пустеля» центральною темою є історія кохання Дінні до Уїлфріда Дезерта, який нещодавно повернувся зі Сходу. Дезерт врешт з'являється на сторінках роману «Біла мавпа» («The White Monkey», 1924). Він – представник так званої «втраченої генерації». Пустеля його душі ненадовго розквітла від кохання до Дінні. Його трагедія – спустошеність. Коли стало відомо, що він на Сході під загрозою смерті прийняв іслам, його піддають остракізму. Дінні Черрел вимушена зробити важкий вибір між приватним респектабельно-спокійним життям і ірраціонально-хворобливою любов'ю до людини, яка кинула визов суспільній моралі та стала вигнанцем. І хоча Дінні

готова його підтримувати та йти разом з ним проти всіх, Дезерт відмовляється від боротьби і від коханої та фактично втікає на Схід. Через деякий час приходить звістка про його загибель і тільки тоді Дінні виходить заміж за депутата парламенту Юстейса Дорнфорда. Цінністю трилогії «Кінець глави» є не тільки опис неповторної атмосфери Англії певного історичного періоду, але й постановка проблеми вибору, випробування людини, визначення ступеня компромісу, на який вона ладна піти. Інші герої твору також розмірковують над тим, як би вони вчинили на місці Дезерта. Треба зазначити, що жоден з них не дав однозначної відповіді на це болуче питання.

В трилогії «Сага про Форсайтів» ми бачили впевнених в собі людей, які можуть зібратися разом, щоб захистити родину і дати відсіч будь-якому чужаку, який вторгається на їхню територію. В останній трилогії Голсуорсі читачі бачать, що члени родини Черрелів розкидані по світі. Доньки сера Лоренса – в Китаї та Індії, Хьюберт служив в Судані, чоловік Клер Джері Корвен отримав місце на Цейлоні, старший син Хіларі служить в Індії. Ці обставини також вказують на серйозні зміни у стані сім'ї, визначення її статусу та рівня національної свідомості, яка, в свою чергу, відбиває зміни в свідомості і настоях суспільства. Ідея імперії витісняється усвідомленням втрати колоній. Цей процес супроводжується локальними війнами. Історичні процеси впливають і на приватне життя людей, і на долю нації.

«Останній розділ» (або «Кінець глави») – остання книга письменника, яка підводить підсумок його роздумам про життя і мистецтво, індивідуальну та суспільну психологію. Крім того, вона показує зміни національної свідомості протягом складного та драматичного періоду існування нації. Але це не тільки останній розділ, але й початок нового історичного етапу, який позначить нові проблеми перед суспільством.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

В дослідженні принципів організації системи персонажів «Саги про Форсайтів» авторка роботи спиралася на теорію Ю. Лотмана про поділ персонажів рухливий і нерухомий типи. При цьому визначилися дві основні групи персонажів – рухомі (Босіні, Ірен) і нерухомі (перш за все це соціальні типи – тітоньки Енн, Естер, Джулі, Джемс, Суїзін). Ці дві групи представлені в романі категоріями власників і не-власників. Такій інтерпретації тексту відповідає і протиставлення форсайтизму і «Краси і Свободи», власника і художника (творчої особистості).

У романі «Власник» (1906) вперше вийшла на сцену в повному складі сім'я Форсайтів з тієї самої верхівки середнього класу, до якої належав і сам автор. Художник звернувся до матеріалу, який знав найкраще - до історії своєї сім'ї і свого соціального оточення, представивши форсайтівський клан в момент його найвищого розквіту – в пізньовікторіанську епоху 1880-1890-х років. Форсайти – нащадки тих, хто створював Імперію, її багатства, хто зробив Англію «майстернею світу» і володаркою колоній; люди ділові і заможні, «становий хребет» суспільства, «ядро нації». І історія їх сім'ї переросла у історію форсайтизму як суспільного явища. Форсайтизм – уособлення життєвої хватки, кланових зв'язків, кастової замкнутості, станового самовдоволення і зарозумілості великої буржуазії, еталон її впорядкованого і розміреного побуту, синонім власництва. Почуття власності диктує вчинки, рішення, життєві цілі, моральні пріоритети Форсайтів.

«Концентрованим втіленням форсайтизму» в першій книзі трилогії став Сомс Форсайт, крах сімейного вогнища якого треба розцінювати як символічну подію, передчуття майбутнього падіння Форсайтів, яке стане предметом авторської уваги в наступних романах. На початку 1920-х років побачили світ «У зашморгу» (1920) і «Здається в оренду» (1921), разом з «Власником» склали першу трилогію – «Сагу про Форсайтів», події якої охоплювали період з 1886 по 1920 роки. Але розширення історичних рамок розповіді (англобурська війна,

смерть королеви Вікторії, Перша світова війна) зажадали від Голсуорсі введення в «Сагу» (а потім і в «Сучасну комедію») не тільки проблем фортсайтизму, а й зв'язку часів, руху епох, колізії власництва і краси, мотивів петлі, переоцінки, прощання з минулим, «нової зміни», які багато в чому зумовили ідейну цілісність трилогій. Час дії першої трилогії: 1886-1920 роки (тридцять п'ять років); другої – 1922-1926 роки (п'ять років). Різний часовий ритм покликаний відобразити зрслий динамізм життя. Історичні події не описуються детально, проте їхня роль не зводиться лише до сюжетно-прагматичних функцій. Кожна із згаданих в романах історичних подій поволі змінює самосвідомість членів сім'ї, їх відчуття часу.

Для романів усіх трилогій Дж. Голсуорсі наявними є елементи, притаманні «родинному» роману. Перш за все, це розповідь про три покоління роду. Початок сімейної пам'яті в тексті маркується короткою розповіддю про батьківщину предків, вказується «соціальне походження» членів родини – йомени. Точкою відліку сімейної історичної пам'яті Форсайтів можна вважати «першоподію» – переселення предка Доссета Форсайта до Лондону, щоб нажити статок і залишити своїм нащадкам власність і багатство. Кожен з романів трилогій є сюжетно та художньо завершеним твором, який містить досить самостійні оповіді про окремих членів родини. Автор вказує на характерні риси, що притаманні членам роду, родові імена, схожість родичів. Історія сім'ї «вписана» в історію країни, в суспільний процес, описані події якого співпадають з подіями тогочасного життя Англії, простежується їх зв'язок з відомими історичними фігурами. Так, роман «В зашморгу» охоплює період у два роки з 1899 по 1901 роки. У цей час відбувається англо-бурська війна, в якій Великобританія прагне відвоювати собі території в Південній Африці. В романі суспільні процеси проникають у особисте і суспільне життя людей. Джун, Джоллі, Холлі (діти Джоліона - молодшого) та Вел, племінник Сомса, вирушають до Південної Африки на війну. Джоллі помирає, Вел одружується з Холлі, і вони на довгий час залишаються на чужині.

Двійництво як характерний тип взаємин романних героїв, отримавши розвиток у «Власнику», зберігається і в наступних частинах трилогії, в результаті чого відбувається розширення групи, персонажі якої виконують схожі функції не тільки на рівні фабули, а й на рівні підтексту (Сомс – Флер, Сомс – Уінфрід, Джемс – Суїзін, Босіні – Профон, Джун – Флер, Тімоті – Джемс). На історії Сомса і Ірен, дзеркальне відображення якої – взаємовідносини Босіні і Джун, будується сюжет роману «У зашморгу», де в тій же ситуації опиняються Уінфрід і Монтег'ю Дарті, а згодом – Джон і Флер (роман «Здається в оренду»). Практично всі основні персонажі трилогії – Сомс, Флер, Джун, Уінфрід, Аннет – переживають кризу, протиріччя духу, свою особисту драму. Дослідження характерів персонажів стає дослідженням епохи. Конфлікт епох – вікторіанської та післявоєнної – і відчуття суспільної кризи виведено на епохальний рівень. В останній трилогії письменника «Останній розділ» ідея імперії витісняється усвідомленням втрати колоній і остаточної втрати колишнього укладу життя. Поява роману-сімейної хроніки у складні часи – це своєрідна художня спроба подолання суспільної кризи.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало можливість дійти наступних висновків:

1) Розхитування ціннісних систем в європейському суспільстві кінця XIX - початку XX ст. знайшло своє відображення в особливому типі сюжету романів рубежу століть, основу сюжету якого складала ситуація духовної кризи. Сучасники Джона Голсуорсі і Едварда Моргана Форстера, Герберта Уеллса, Джорджа Мередіта і Томаса Манна відчували себе все більш невпевнено в стрімко мінливому світі, поступово виявляючи в собі риси, раніше не властиві ні їх дідам, ні прадідам. Те, що колись здавалося непорушним, раптом стало неміцним і недовговічним. Сумніву, критиці стало піддаватися все, що раніше уявлялося непорушним: традиції, забобони, усталений спосіб життя. Стан непевності, внутрішньої роздвоєності, характерний для європейського обивателя, поступово набував все більш масштабних обрисів. Прогресуючий упадок суспільної свідомості, глухі сумніви і наростання невпевненості в реальності принципів для європейської культури гуманістичних цінностей, цінностей європейського індивідуалізму, вели до розхитування старих ідеалів. Для епохи рубежу століть характерні як умонастрої «кінця століття», «кризи цивілізації», «занепаду Європи», так і прагнення до оновлення, пошуку «інших» форм життя. Метання між минулим і майбутнім, сумніви, вагання і нестабільність – саме на цьому ґрунті внутрішніх мук практично кожної людини і народжувався парадокс амбівалентності культури кінця XIX - початку XX століть.

2) Культура, мистецтво на зламі століть шукає форми буття, що протистоять нудним традиціям, які пригнічували живе людське почуття і перетворювали людину на маріонетку. Мистецтво шукає свободу то в декадентському запереченні життя, то в екзотичних культурах, в чуттєвості, в здоров'ї, в первісній силі, що обіцяє здатність творчо долати дійсність. Російський філософ М. Бердяєв писав: «Спрямованість людей Заходу до колишніх культурних епох або екзотичних культур Сходу означає повстання

духу проти остаточного переходу культури в цивілізацію, але повстання занадто витонченого, занепадницького, ослабленого духу. Люди пізньої західної культури безсилі перейти до справжнього буття, буття вічного, вони рятуються втечею в світ далекого минулого, яке не можна вже повернути до життя, або далекого їм буття застиглих культурних світів Сходу» [9, с. 217]. Духовна ситуація епохи, криза культури кінця XIX - початку XX ст. проявлялася не тільки на рівні ідей, але і на рівні тем, мотивів, форм сюжетної організації художнього твору. Відчуття кінця європейської цивілізації, наближення розпаду перш стабільних форм життя і цінностей в хаос, порядку – в абсурд знайшли своє відображення в кризі художньої мови. Але ця криза, що призвела до виникнення нових художніх форм в мистецтві XX століття, починалася поволі, в глибині погано усвідомлюваних людиною переживань, в непослідовності вчинків, в різних формах моральної слабкості особистості.

В рамках традиційної художньої поетики майстрів реалістичної літератури рубежу століть ці переживання позначаються на нових відтінках побудови художнього образу, в способах його розробки, в так званих «непрямих формах» зображення внутрішнього світу героя, в композиції мотивів, в організації системи персонажів, в характері сюжетного розгортання роману. Сюжет як спосіб оповіді, як рух точок зору, як композиція внефабульних мотивів, способів розробки образів героїв видає приховану напругу, неоднозначність оцінок, внутрішню проблематичність того, що на рівні фабули може представлятися зрозумілим і давно відомим.

3) У цьому плані особливий інтерес представляє творчість Джона Голсуорсі, зокрема, його трилогії про Форсайтів. Сатиричні установки автора в зображенні його героїв, установки, що кореняться в традиційній системі європейських гуманістичних цінностей, непомітно розмиваються, в ході романного поглиблення у внутрішнє життя героїв, в процесі реалістичної деталізації образу, його психологічної розробки: сюжетна розробка образу героя розкриває його велику психологічну складність, яку навряд чи можна підвести під однозначно сатиричні оцінки. Сатира передбачає наявність

уявлень про міцні норми людських відносин, про наявність непорушної системи цінностей, з позиції якої жорсткого осуду підлягають всякі відхилення від неї. В ситуації кризи на перший план поступово висувається внутрішня драма героя, людяність якого не вміщується в рамках життєвих цінностей, на які він орієнтується. Відбувається подальша психологізація сатири. Поетика роману – це як раз поетика жанру, предметом якого стає розбіжність героя з собою, за висловом М. Бахтіна, – «різnobій моментів» в ньому. Тому можна стверджувати, що поетика сюжетної організації «Саги про Форсайтів» – це поетика сюжету духовної кризи.

4) Поглиблений аналіз поетики Голсуорсі дозволяє побачити риси сюжетної організації, які вирушають від специфіки сюжету в романах ряду його сучасників і дозволяють поставити питання про сюжет духовної кризи як типологічне явище в англійському реалістичному романі рубежу XIX - XX століть. Проведене дослідження дозволяє зрозуміти істотність цього типу сюжету для англійського реалістичного роману і простежити на матеріалі романів Т. Гарді, Г. Уеллса, Е.М. Форстера, а також в літературах інших країн: в німецькій літературі, наприклад, у романі «Еффі Бріст» Т. Фонтане, у «Будденброках» Томаса Манна. Вважаємо, що основою сюжету цих романів є ситуація духовної кризи як особистості, так і суспільства. Сюжет духовної кризи розвивається в такому взаємоперетворенні романного простору і часу, через який розкривається заданість людської долі та існуючого світопорядку. Персонаж, чиє життя розкривається в такому сюжеті, не просто дізнається про нові можливості своєї особистості у взаємодії з іншими, він не тільки впізнає себе в оточуючих; більше того, цей герой сам стає іншим, не схожим ні на своїх попередників, ні на своїх антагоністів, свідомо або несвідомо вибудовуються тільки йому властиві моделі взаємин зі світом. Герой сюжету духовної кризи втрачає міцність своїх попередніх життєвих позицій, починаючи несвідомо тягнутися до іншого світу, намагаючись примирити свої колишні переконання з «іншим життям», з іншим ставленням до реальності. В романах такого типу найзначнішими виступають персонажі, які визнали, що людина не може жити,

не порушуючи нав'язаних кимось правил. Сомс Форсайт, який став головним героєм першого роману трилогії про Форсайтів, по суті являє собою збірний образ власника, який містить внутрішньо бунтівного «посередника».

Нездоров'я, занепад життєвої сили, смерть – явища, з якими стикається власник і які внутрішньо перетворюють його, на рівні підтексту стають метафорою загального руйнування. Ці образи в романах Голсуорсі різко контрастують з символами життя і дерева, відтворюючи спрямованість часу вперед, швидкоплинність його руху, тяжіння до всіляких варіацій і змін. На тлі двох настільки контрастних символів, що уособлюють протидорство абсолютно несумісних стихій, з упевненістю простежується мотив відчуження. Самотність, яку відчуває спочатку один персонаж в якійсь певній ситуації, поступово стає всеосяжним мотивом, присутнім в різних поворотах сюжетних ліній роману. Цей мотив стає тим підтекстовим моментом, який формує образ посередника як би зсередини, гармонізуючи в ньому боротьбу протилежностей. Персонаж трансформується в той момент, коли починає розуміти, що жити по-старому він вже не може, а по-новому ще не вміє. Він відчуває своє відчуження і в світі, замкненому на замки умовностей, і в просторі свободи почуттів. Герой безсило спостерігає за тим, що відбувається, ніби перестає бути дійовою особою в драмі взаємин світу і людини.

В романах Джона Голсуорсі, які постають втіленням типових рис поетики роману рубежу XIX - XX століть, на рівні як підтексту, так і зовнішньої оповіді виносяться на обговорення ще недавно заборонені теми: сім'я, почуття обов'язку, любов, свобода і неприпустима в вікторіанську епоху можливість руйнування сім'ї – мікромоделі суспільства, що передбачає наростання деструктивних моментів в житті, хаос, непередбачуваність, крах старої системи цінностей і незавершеність нової.

Роман рубежу століть переосмислює історію, аналізує події, що спровокували загальний занепад. Самою структурою свого сюжету він відтворює ті інтонації туги за минулою епохою і побоювань за майбутнє, які були чутні в обстановці духовної кризи європейської цивілізації. Драма

людських взаємин, що зумовлює необхідність розриву і одночасно можливість діалогу, звучить в ньому особливо гостро.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В.Г. Поэтика и действительность. Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л.: Советский писатель, 1975. 308 с.
2. Аллен У. Традиция и мечта. М.: Прогресс, 1970. 434 с.
3. Аникин Г.В. Джон Голсуорси // Голсуорси Д. Собр. сочинений в 8 т. М.: Художественная литература, 1983. Т.1. С. 5-12.
4. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Высш. шк., 1985. 431 с.
5. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. [За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене]. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
6. Анцыферова О. Ю. Семейный роман. Голсуорси // История зарубежной литературы XX века / Под ред. Л.Г. Михайловой, Я.Н. Засурского. М.: Проспект, 2003. С.53-58.
7. Барулин В.С. Диалектика сфер общественной жизни. М.: МГУ, 1982. 230 с.
8. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
9. Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье. М.: Канон +, 2002. 448 с.
10. Бернадська Н.І. Роман: проблеми великої епічної форми. К.: Логос, 2007. 116 с.
11. Бредбері М. Британський роман нового часу. К.: Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
12. Воропанова, М.И. Джон Голсуорси: очерк жизни и творчества. Красноярск, Кн.-журн. изд-во, 1968. 550 с.
13. Воропанова М.И. «Набеги красоты и посягательства свободы» // Голсуорси Д. Темный цветок. М.: Художественная литература, 1990. С. 5-22.
14. Гаврилюк А.М. Стиль форсайтовского цикла Джона Голсуорси. К борьбе за реализм в английской литературе XX века. Львов, 1977. 166 с.

15. Галич О. Теорія літератури. К.: Либідь, 2001. 488 с.
16. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX – нач. XX века. М.: НЦ Академия, 2008. 480 с.
17. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М.: Наука, 1991. 160с.
18. Голсуорси Д. Последняя глава. СПб.: Социально-коммерческая фирма «Человек», 1993. 672 с.
19. Голсуорси Д. Сага о Форсайтах. Т.1. М.: Художественная литература, 1983. 381 с.
20. Голсуорси, Д. Сага о Форсайтах. Т.2. М.: Художественная литература, 1983. 429 с.
21. Голсуорси, Д. Сага о Форсайтах. Т.3. М.: Художественная литература, 1983. 476 с.
22. Голсуорси Дж. Сага про Форсайтів. К.: Дніпро, 1976. 895с.
23. Гундаров И.А. Духовное неблагополучие и демографическая катастрофа // Общественные науки и современность. 2001. № 5. С. 58-65.
24. Джон Голсуорси. Био-библиографический указатель // Левидова И.М. М.: 1968. 46 с.
25. Домбровская Е.А. Джон Голсуорси // История зарубежной литературы XX века: 1917-1945. М.: Просвещение, 1984. 304 с.
26. Дубашинский И.А. «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси. М. : Высш. шк., 1978. 111 с.
27. Дюпре К. Джон Голсуорси. М.: Радуга, 1986. 321 с.
28. Жантиева Д.Г. Джон Голсуорси – создатель «Саги о Форсайтах» // Голсуорси Д. Сага о Форсайтах. Кн.1. Ташкент: 1988, С. 5-20.
29. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973. 576 с.
30. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. М.: Высшая школа, 1984. 488 с.

- 31.Евнина Е. Западно-европейский реализм на рубеже XIX-XX вв. М.: Высшая школа, 1977. 246 с.
- 32.Кагарлицкий Ю.И. Предисловие // Голсуорси Д. Новеллы. М.: Художественная литература, 1977. С. 3-14.
- 33.Кагарлицкий Ю.И. Вглядываясь в будущее: Книга о Герберте Уэллсе. М.: Изд-во «Книга», 1989. 350 с.
- 34.Карабущенко Н.Б. Особенности проявления духовности личности в сфере межличностных отношений // Вестник Оренбургского государственного университета. Серия: Психологические науки. 2015. №2. С.59-62.
- 35.Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М.: Советский писатель, 1990. 400 с.
- 36.Кеттл А. Введение в историю английского романа. М.: Прогресс, 1966. 446 с.
- 37.Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. / Ю. І. Ковалів. К.: Видавничий центр «Академія», 2007.
- 38.Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. М.: Московский Лицей, 2004. 256 с.
- 39.Кон И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. М.: Политиздат, 1984. 335 с.
- 40.Конрад Д. Джон Голсуорси // Избранное в 2-х томах. М., 1989. Т.2. С. 638-644.
- 41.Література Англії. XX століття. За ред. К.О. Шахової. К.: Либідь, 1993. 400 с.
- 42.Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВІД «Академія», 1997. 762 с.
- 43.Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство – СПб», 2001. 704 с.
- 44.Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 884 с.
- 45.Манн Т. Будденброки. История гибели одного семейства. М.: Художественная литература, 1982. 496 с.

46. Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман XX века. М.: Наука, 1982. 516 с.
47. Михальская Н.П. Идеал красоты и свободы // Голсуорси Д. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1986. С. 613-618.
48. Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920-1930-х годов. Утрата и поиски героя. М.: Художественная литература, 1966. 268 с.
49. Мифы народов мира. Энциклопедия (В 2-х томах). Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская Энциклопедия, 1980. Т. 2. 720 с.
50. Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота. М.: Прогресс, 1970. 255 с.
51. Мотылева Т.Л. Так ли надо изучать зарубежную литературу? // Иностранная литература. 1956. № 9. С. 214-221.
52. Николаева Н. А. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск: 2004. 27 с.
53. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. [Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008.
54. Путеводитель по английской литературе. [М. Дрэббл, Дж. Стрингер]. М.: Радуга, 2003. 928 с.
55. Разумова И.А. Когнитивные основы семейного нарратива. Интернет-ресурс. Режим доступа: // <http://www.ruthenia.ru/folklore/rasumova4.htm>
56. Разумова И.А. Время в семейном историческом нарративе. Интернет-ресурс. Режим доступа: // <http://www.ruthenia.ru/folklore/rasumova6.htm> 19
57. Раевская К.В. Сюжет духовного кризиса в английском романе XIX-XX веков: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Самара: 2010. 18 с.
58. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев: 1990. 253 с.
59. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
60. Сноу Ч.П. Портреты и размышления. М.: Прогресс, 1985. 360 с.
61. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика. М.: РГГУ, 2006. 208 с.

- 62.Тодоров Ц. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1999. 408 с.
- 63.Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: 2002. 332 с.
- 64.Тугушева М.П. Джон Голсуорси. М.: Наука, 1973. 175 с.
- 65.Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М.: Наука, 1970. 432 с.
- 66.Ушаков Е.В. Введение в философию и методологию науки. М.: Экзамен, 2005. 528 с.
- 67.Форстер Э.М. Куда боятся ступить ангелы // Избранное. М.: Прогресс, 2003. 373 с.
- 68.Фотиева И.В. Содержательная всеобщность морали: историко-философский ракурс // Мир Евразии. 2015. №1. С. 72-77.
- 69.Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398с.
- 70.Хомутцов С.В. Духовность, ее подобию и антиподы в литературе: автореферат дис.. ...доктора философ. наук. Барнаул: 2009. 36 с.
- 71.Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1975. 376 с.
- 72.Чичерин А.В. Цельность форсайтовского цикла // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М.: 1966. Т. 25. Вып. 6. С. 481-488.
- 73.Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1998. 663 с.
- 74.Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.
- 75.Allen W. The English Novel. London: Penguin Books, 1958. 615 p.
- 76.Batchelor J. The Edwardian Novelists. Duckworth, 1982. 168 p.
- 77.Galsworthy J. The man of Property. М.: 2004. 383 p.
- 78.Galsworthy J. In Chancery. М.: 2004. 318 p.
- 79.Galsworthy J. To Let. М.: 2003. 285 p.
- 80.Kettle A. An Introduction to the English Novel. Vol. II A. Kettle. New York, 1960. 268 p.

81. Mottram, R.H. John Galsworthy. London, New York; Toronto, 1953. 41 p.

82. Woolf V. Modern Fiction. The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. M.: 1979. P. 195-202.