

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

До захисту допустити

Зав.кафедри

«__» _____ 20__ р.

Кваліфікаційна робота

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:

«ДІАЛОГ КУЛЬТУР У ТВОРЧОСТІ Е.М. ФОРСТЕРА»

студентки факультету іноземних мов
спеціальності «Філологія»
освітньої програми «Філологія. Мова та
література (англійська)»
Терещенко Вікторії Олександрівни
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.

Маріуполь – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	8
1.1. Теорія діалогізму М. Бахтіна.....	12
1.2. Діалог культур в інтерпретації Біблера.....	18
1.3. Погляди Е.М. Форстера на кросс-культурну комунікацію Англії з колишніми колоніями.....	24
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	39
РОЗДІЛ 2. ДІАЛОГ КУЛЬТУР В РОМАНІСТИЦІ Е.М. ФОРСТЕРА.....	42
2.1. Опозиція «Англія – Італія в романі «Куди бояться ступати ангели»..	42
2.2. Діалог з Іншим та своїм «Я» в романі «Кімната з краєвидом».....	54
2.3. Тема «Схід – Захід» в романі «Поїздка до Індії».....	62
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	79
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	84

ВСТУП

Фігура Едварда Моргана Форстера (E.M. Forster, 1879-1970) з повним правом може вважатися знаковою для всього англомовного світу і особливо для Великобританії. Крім високої художньої цінності його романів, даний факт пояснюється ще й тим, що його твори представляють собою своєрідну квінтесенцію «англійськості», оскільки включають в себе все, що так чи інакше співвідноситься з цим поняттям. На жаль, масовий український читач погано знайомий з творчістю Форстера, набагато більшою популярністю користуються інші письменники цієї епохи – Д. Голсуорсі і Г. Уеллс. На батьківщині ж Форстер сприймається не тільки як класик національної літератури, а й як символ гуманізму і здорового глузду, а також як символ «золотої» епохи едвардіанства, що грає важливу роль в сучасній англійській індустрії ностальгічних настроїв. Незважаючи на довге життя, Форстер до самого кінця зберігав нерозривний духовний зв'язок з цією епохою, на яку припали щасливі роки його юності, коли він склався як письменник і мислитель. Гуманістичні погляди Форстера загальновідомі: головною і непересічною цінністю він вважав близькість між людьми – симпатію, дружбу, любов, ту незрозумілу, майже містичну спорідненість душ, яка може поєднати двох, здавалося б, абсолютно різних людей. Його творчість відрізняється дивовижною цілісністю: ідеї, теми, образи, мотиви переходять з роману в роман, розвиваючись і трансформуючись. Однією з таких «наскрізних» тем для Форстера була тема англійського національного характеру, яка так чи інакше присутня у всіх його творах і до якої він неодноразово звертався в своїх статтях (наприклад, «Нотатки про англійський національний характер» (1920) зі збірки «Абінджерські жнива» (1936)). Форстер вважав проблему «англійці та інші» одним з найважливіших факторів, що визначають долю країни і її

крос-культурні зв'язки, зокрема взаємини з країнами-колишніми колоніями. Більш того, національний характер, на думку Форстера, визначає і внутрішню, психологічну життя представників конкретної нації, обумовлюючи властиві їм особливості поведінки і світосприйняття.

Низка історико-літературних питань стосовно творчої манери письменника не є також вирішеною і в зарубіжних роботах, в яких творчість Форстера вважається належною як до реалізму, так і до модернізму. Це дискусійне питання, і якщо наші вітчизняні вчені схиляються до віднесення Форстера до реалізму [20], то в зарубіжних роботах [10; 73] суттєву роль відіграє й інша точка зору. При існуючому браку робіт та статей, присвячених творчості цього письменника, вивчення його романів є **актуальним**.

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 став художній світ романів Е.М. Форстера. **Предмет дослідження** – проблема міжкультурної комунікації в його творчості означених романах, в яких виразилася криза ціннісних орієнтацій особистості на рубежі XIX - XX ст. Вибір об'єкта і предмета дослідження обумовлений необхідністю цілісного сприйняття творчої спадщини Е. М. Форстера, актуальністю його ідей для сучасного гуманітарного знання. Письменник ще в перші десятиліття XX в. вловив тенденції часу: конфлікт цінностей колонізаторів і колонізованих, розщеплення внутрішнього «Я» особистості під впливом зовнішніх сил. Е. М. Форстер зумів в художній формі передати це в своїх романах, оповіданнях, есе і теоретичних статтях.

Метою роботи є дослідження явища міжкультурного діалогу як одного з істотних компонентів художнього світу творів Форстера. Досягнення поставленої мети вимагало вирішення наступних **завдань**:

- вивчити сутнісні риси основних теорій, що використовуються в даній роботі, і, перш за все, теорії «міжкультурного діалогу» та теорії діалогізму, а також поняття «англійський національний характер»;
- розкрити специфіку опозиції «своє – чуже» і дослідити взаємини національного і інонаціонального в романах Е. М. Форстера;
- здійснити розгорнутий порівняльний аналіз текстів означених романів Форстера і виявити, який вплив справила тема міжнаціональних взаємин на художній світ творів письменника (систему образів, сюжет, композицію, символи, мотиви).

Матеріалом дослідження послуговували романи Е.М. Форстера «Куди бояться ступити ангели» («Where Angels Fear to Tread», 1905), «Кімната з видом» («A Room with a View», 1908) і «Поїздка до Індії» («A Passage to India», 1924). Вони були обрані в зв'язку з тим, що в них з найбільшою яскравістю відбилися проблеми міжкультурної комунікації. Крім того, вони дозволяють отримати уявлення про еволюцію творчості Форстера, оскільки два перші романи належать до раннього періоду його творчості, а роман «Поїздка до Індії» написаний останнім і відрізняється особливою близькістю до модерністських творів. У міру необхідності до аналізу залучаються також есе письменника і його літературно-критичні статті.

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. Бахтіна [3; 4; 5], В. Біблера [7], М. Бредбері [10], Н. Жлуктенко [20], Н. Михальської [41], Ю. Лотмана [39], К. Пургіної [47] та інших.

Як основні **методи дослідження** використано історико-літературний і текстологічний методи, а також метод контекстуального аналізу. У дослідженні використовуються зіставний та біографічний методи, а також методика «ретельного прочитання» художнього тексту.

Теоретичне і практичне значення роботи. Матеріали кваліфікаційної роботи мають значення для осмислення важливих літературознавчих проблем, зокрема для означення явища міжкультурної комунікації, 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.).

Публікації. Статтю Назаренко Н.І., Терещенко В.О. «Англійськість» в інтерпретації Е.М. Форстера і Г. Свіфта» подано до друку в колективній монографії «Зміст філологічної освіти в системі професійної підготовки вчителів англійської мови та філологів».

Структура та обсяг роботи. Відповідно до поставленої мети й завдань дослідження магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (74 позиції). Загальний обсяг – 89 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. Висвітлено філософське та літературознавче підґрунтя діалогу культур та основні шляхи розвитку міжкультурної

комунікації протягом ХХ століття. Також окреслено художні досягнення Едварда Моргана Форстера.

Другий розділ містить дослідження художньо-тематичних особливостей опозиції «Англія – Італія» та системи персонажів в ранніх романах Форстера, а також розглядається крос-культурна комунікація Англії (метрополії) та Індії (колонії) в романі «Поїздка до Індії».

У висновках узагальнено основні результати дослідження.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Діалог культур – це складний феномен, який базується на двох фундаментальних поняттях «діалог» та «культура». Інтерпретація кожного з цих понять може бути різною. В нових умовах глобальної комунікації та інформаційної революції ці поняття втрачають свій початковий зміст, стають більш гнучкими та відкритими як в теоретичному плані, так і у практичному вимірі.

Трасдисциплінарний методологічний поворот, який відкриває можливості до небаченого раніше синтезу гуманітарних і природничих наук, виявляє додаткові смисли та ідеї, які дозволяють говорити про переосмислення діалогу культур.

Надзвичайно важливою основою міжнародних відносин є міжкультурна комунікація в основі якої лежить ідея діалогу, скерована проти монологічності класичної культури. У процесі діалогу культур неминуче постає питання про те, як правильно зрозуміти Іншого як суб'єкта з власним досвідом, якщо існування та природа досвіду Іншого не підлягають верифікації.

Генеza діалогічної концепції уходить корінням в античні часи та пов'язана з іменами Сократа, Платона, Аристотеля. Філософ Діоген висловлював думку про те, що людина від природи належить усьому світові, а не лише своєму полісу. Ця ідея прослідковується і в творчості римського мисливця Сенеки, який зазначав, що всіх людей створила природа з однакового матеріалу та народила їх братами. Він писав: «Я знаю, що моя Батьківщина – світ» [35, с. 271]. Творчість римського поета Горація також є яскравим виразом цих культурних процесів. Оспівуючи Рим, він був полонений красою грецької культури, що знаходимо в рядках:

«Греція, взята в полон, переможців диких полонила» [35, с. 272]. В моральних цілях діалог використовувався в Середньовіччі, свідченням чому є філософський трактат П. Абеляра «Діалог між філософом, іудеєм та християнином», який, по суті, став передвісником сучасного діалогу культур. Епоха Ренесансу (Ф. Петрарка, Ф. Рабле, М. Кузанський, М. Монтень, Е. Роттердамський та ін.) запропонувала гуманістичне визнання людини. З позицій гуманізму трактується усамітнення особистості як спілкування із самою собою; пошуки сенсу життя обумовлені внутрішньою свободою. Просвітителі Дж. Локк, І. Песталоцці, І. Герbart розглядали процес формування особистості людини як входження її в світ культури, взаємодію культурних суб'єктів. Ж.-Ж. Руссо в праці «Міркування про походження і підгрунття нерівності між людьми» розкрив причини та джерела нерівності людей. Більш глибоко проблема діалогу була досліджена німецькими філософами – І. Кантом, Ф. Шеллінгом, І. Фіхте, які вивчали діалог у площині суб'єктивних і міжсуб'єктивних відносин. І. Канту належить гіпотеза про існування єдиного пранароду в минулому, а в праці «До вічного миру» він писав про припинення міжнаціональних конфліктів та встановлення вічного миру. І. Гердер був прибічником рівноправності культур й вбачав в культурі результат космогенезу та біогенезу [35, с. 276]. У 20-му столітті значний внесок у розвиток теорії діалогу культур вніс Л. Карсавін. Його ідея всеєдності людства розкривається в концепції розвитку «єдиного вселюдського суб'єкта»; культуру він розглядав в якості всеєдності індивідуалізованих суб'єктів, які незалежні один від одного, кожний має свою специфіку, але які внутрішньо готові до досягнення суті Іншого, до вступу у взаємодію, до становлення нової культурної цілісності [28, с. 99].

Етимологічно термін «діалог» надходить із давньогрецької культури, де він спочатку позначав традицію заклання жертвовного козла, що супроводжувалося ритуальними одами й піснями на честь бога Діоніса. Згодом «діалог» став позначати процес переговорів і переспівування між

грецькими акторами – учасниками ритуальної дії. Сучасна інтерпретація поняття «діалог» є досить широкою та багатогранною. Підтвердження цьому знаходимо як у словниках, та і в працях науковців. Так, у Словнику української мови в 11 томах діалог трактується як: «1) розмова між двома або кількома особами. 2) Частина літературного твору, в якій відбувається розмова двох осіб. 3) Літературний твір, написаний у формі бесіди. 4) Чергування музичних форм, які виконують два голоси чи музичні інструменти» [50, с. 295]. Дослідник В. Кудашов вважає, що необхідно зняти формально – кількісну інтерпретацію діалогу, тому що його сутність полягає не в наявній кількості суб'єктів, а в характері відносин між ними. Діалог вчений визначає як переосмислення, що дозволяє йому відрізнити діалог від обміну монологіями [34]. На нашу думку, лінгвістичне тлумачення дефініції «діалог» не прояснює її глибинної суттєвості. Для вирішення цього питання вважаємо за необхідне перейти на рівень філософської рефлексії та звернутись до філософської енциклопедії, де подається наступне тлумачення: «диалог – информативное и экзистенциальное взаимодействие между коммуницирующими сторонами, посредством которого происходит понимание» [54, с. 308]. Поняття «діалог культур» у цьому ж словнику тлумачиться як «совокупность непосредственных отношений и связей, которые складываются между различными культурами, а также их результатов, взаимных изменений, возникающих в ходе этих отношений» [54, с. 308 – 309].

Важливі міркування щодо сутності діалогу культур знаходимо у відомого філософа В. Лекторського, який зазначає: «По-перше, культура як ціле не може практикувати діалог. «Діалог культур» – метафора. Тільки окремі люди, групи, спільноти, інститути можуть брати участь в діалозі. По-друге, діалог зазвичай ведеться не з приводу системи культурних цінностей. Останні визначають культурні ідентичності і в зв'язку з цим – особисті ідентичності людей, що належать тій чи іншій культурі. Неможливий діалог з приводу релігійних догматів, які можуть бути

пов'язані з певними культурними цінностями (якщо та чи інша релігія допускає можливість критичного обговорення власних догматів з боку іншої релігії, вона руйнує себе сама). Тому міжкультурний діалог можливий і плідний саме в контексті вирішення певних практичних проблем: у зв'язку з розумінням проблем, засобами їх вирішення з точки зору різних способів осмислення ситуації і дії в рамках різних культур» [36, с. 96]. Дійсно, культурні цінності надзвичайно складні для конституювання і тим паче для розуміння їх в контексті іншої культури. Адже постійно виникає загроза втратити власну ідентичність захопившись діалогом. Плідний діалог завжди конкретний, практико орієнтований, не терпить догматичного підходу і єдиної точки зору на те чи інше питання.

Варто також розмежувати поняття діалогу та дискусії. Для цього звернемось до В. Малахова, який у передмові до книги Яна Ключовського «Філософія діалогу» зазначив: «Слово «діалог» походить від грецького *dialogos*, що означає «поділений» або «поширений» логос – смисл, що переходить межі індивідуальних свідомостей і стає спільним надбанням учасників його обговорення. Тож прошу звернути увагу: діалог як такий жодним чином не зводиться до дискусії. Вільна дискусія, безперечно, являє собою невід'ємний елемент повноцінного наукового і громадського життя; за своєю суттю вона є своєрідним інтелектуальним двобоєм: кожен з учасників дискусії прагне утвердити власну точку зору як єдино правильну й продемонструвати неспроможність точки зору свого опонента. Не випадково в основі терміну «дискусія» – латинське дієслово *discutio*, що означає «трощу», «розбиваю», «руйную» [40, с. 12]. Тому саме діалог, а не дискусія, диспут чи інша форма комунікації є продуктивною основою для побудови ефективної міжкультурної взаємодії.

Різноманітні питання дослідження діалогу знаходимо у працях М. Бахтіна, М. Бубера, В. Біблера, Г. Гадамера, М. Гайдеггера, Е. Гуссерля, Ж.-П.Сартра, Е. Фромма, К. Ясперса та багатьох інших.

1.1. Теорія діалогізму М. Бахтіна

Сучасний світ стрімко змінюється. Глобалізація, демографічне зростання, технологічний прогрес прискорюють процеси міграції, залучають до єдиної взаємозалежної системи як національні господарства, так і різні культури, по-новому ставлять питання про ідентичність, значення культурних цінностей у житті людей, про те, як їм існувати далі в світі, який стає тіснішим, а від цього здається ще конфліктнішим і контрастнішим. Новий рівень полікультурності стає викликом для традиційних національних культур держав. Так, зокрема, в європейських країнах раціоналістична цивілізація Заходу зіткнулася з традиціоналізмом і патерналізмом країн Сходу. А масові міграції в другій половині ХХ та на початку ХХІ століть до країн Європейського Союзу, з одного боку, вплинули на соціальну, політичну та економічну сфери у приймаючих державах, а з іншого – призвели до конфліктів, джерелом яких стала різниця у культурних кодах представників одного суспільства. Вирішити проблеми співіснування в одному просторі носіїв різних культур пропонується за допомогою теорії та практики мультикультуралізму.

Пошук власної концепції мультикультуралізму є актуальним і необхідним для нашої держави. Адже Україна як поліетнічна країна, яка об'єднує в собі традиції багатьох культур, у нинішній геополітичній і культурній ситуації потребує вироблення оптимальної моделі міжетнічної взаємодії, запобігання конфліктним ситуаціям, налагодженню діалогу.

Осмисленням проблем мультикультуралізму та різних варіантів діалогу займаються сучасні гуманітарні науки, філософія та літературознавство зокрема. Кардинальні зрушення філософської думки ХХ століття репрезентувалися не лише в феноменології та екзистенціалізмі, але й в значній мірі проявилися в комунікативних

трансформаціях з переходом від класичної парадигми свідомості до сучасних діалогічних моделей. Російському літературознавцю М.М. Бахтіну належить створення нової морально-естетичної концепції діалогу та поняття Іншого як ціннісного центру художнього бачення. З метою вирішення поставленого завдання виникає потреба розкриття морально-естетичної проблематики М. Бахтіна в контексті діалогічної парадигми.

Вчений розглядав діалог як універсальний метод дослідження не лише особистості, але й культури, коли культурна основа перетворює діалог на потребу повсякденного буття людей. Якщо спробувати сформулювати основні положення його методології, то вони утворять наступні вимоги: відштовхуватися від цілісного розуміння культури та враховувати її специфіку, застосовувати комплексний підхід протягом вивчення сутності культури, враховувати аксіологічну складову різних культурних процесів та орієнтуватися на гуманістичні цінності при оцінці вчинку, прагнути пізнати внутрішній світ феномену культури за допомогою діалогу з ціннісно-значимим текстом [5, с. 7].

Діалогізм у наукових дослідженнях розглядається як мовний та культурний феномен, тому що саме через діалог здійснюється зв'язок людини з оточуючим світом, створюється основа для взаєморозуміння між окремими людьми та людськими співтовариствами. Діалогічна взаємодія в комунікативному плані визначається і як сукупність логічно та змістовно зв'язаних висловлень комунікантів, і як процес обміну думками, почуттями, відношеннями між партнерами по спільній для них проблемі [44, с. 83].

Морально-естетичний дискурс російського філософа, на нашу думку, варто досліджувати на тлі універсальності діалогу в індивідуальному бутті, художньої творчості, мови та культури. Адже саме діалог постає світоглядною домінантою для буття людини у світі культури та системоутворюючою категорією всієї філософії М. Бахтіна. Так, філософ

стверджує: «Адже діалогічні відносини – явище значно більш широке, ніж відносини між репліками композиційно вираженого діалогу, це – майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову і всі відносини і прояви людського життя, загалом все, що має сенс і значення» [5, с. 71].

На думку Ю. Лотмана та М. Бахтіна, саме художній текст, включаючись в широку мережу міжтекстової взаємодії, постає особливим типом комунікативних зв'язків як в самому творі, так і в інтертекстуальності культури загалом. Зокрема, Ю. Лотман стверджує про наявність розмаїття кодових нашарувань, які містять набагато складніші ціннісно-сміслові переплетення. «Будь-який художній текст не є послідовним і однолінійним розгортанням якої-небудь однієї структури, а представляє собою переплетеність і взаємне перекодування двох або більше текстових структур» [39, с. 165], а у спілкуванні з культурним контекстом може «уподібнюватись культурному макрокосму, ставати значніше самого себе й набирати рис моделі культури» [39, с. 161]. Така багатосаровість та семантична неоднорідність тексту, вважає філософ, повному оприявлюється при зануренні в глибини комунікативного культурного контексту, коли міжтекстові зв'язки різноманітнюють смисловий потенціал, внутрішньо збагачують і наповнюють, сприяють розвитку власної ідентичності [21, с. 163].

М. Бахтін наголошує на аналізі художнього тексту в сенсі безкінечно розвинутого й глибинно реалізованого діалогу, центру розуміння людини і спілкування з нею. «Я ж в усьому, – пише М. Бахтін, – чую голоси і діалогічні відносини між ними» [5, с. 393], адже «текст живе при зіткненні з іншим текстом (контекстом)...й за цим контактом контакт особистостей, а не речей» [5, с. 385]. Й таким визначальним текстом, що в комунікативному просторі культури вбирає всі інші тексти, стає для мислителя художній текст, який переосмислюється ним в світлі естетики словесної творчості. Саме художня словесна творчість спроможна, на думку філософа, окреслити межу абсолютизації науково-теоретичного

мислення, протиставляючи філософії гносеологічного суб'єкта ідею Іншого. Тому теорія вчинку, відповідальності та діалогу у світлі відношення людини до чужої свідомості конкретизується на практиці художнього тексту, безпосередньо реалізується у вчинку естетичної діяльності. Феномен Іншого володіє для філософа надзвичайно глибинним морально-етичним сенсом, оскільки потребує іншу свідомість неминуче необхідну для конституювання власного «Я». Відтак, надзвичайно ефективною для експлікації естетичної проблематики є зв'язок естетичного з любов'ю. Незалежно від позитивних чи негативних якостей персонажа саме вона в естетичному спогляданні виражає прикутість заінтересованої уваги до героя, виражаючи небайдужість, «художню доброту», охоплення багатоманітності буттєвих відтінків.

Творчий вчинок автора, що реалізується в естетичному просторі культури, для М. Бахтіна рухається на межі тіла та душі, однак «духу ж ще не має; для нього все ще має відбутися» [5, с. 190]. Прослідковується погляд на душу і тіло як завершене ціле. Поряд з тим окреслюється горизонт речовинності героя як переживання людської «емпіричної обмеженої предметності». Тому ранні естетичні праці мислителя в окресленості чужого «Я» в межах зосередженості на поверхневих тілесно-душевних рівнях постають підготовчим філософським дискурсом, перехідним етапом для справжнього діалогу в глибинних підвалинах духовного. Тобто, для творчих інтенцій М. Бахтіна життя духу і є діалог. Діалог у М. Бахтіна, розпочинаючись на поверхневих тілесних і душевних рівнях, поступово набуває своєї істотної повноцінної реалізації у сфері духу, свідченням чого є відношення автор – герой, герой – герой, автор-читач. З метою виявлення глибинних духовних зв'язків, що поєднують життя з літературою, М. Бахтін прослідковує динаміку літературного тексту від монологічної авторитарності автора до неповної діалогічності (романтизм), а згодом до багатоголосої поліфонічності та полілогічності (реалізм). Саме в поліфонічному романі М. Бахтін вбачає модель сучасної

культури, оскільки цей жанр, на його думку, охоплює всю багатоманітність світоглядів, домінуючих установок, «соціальних сил», характерних для певної історико-культурної ситуації.

Поліфонічний роман у філософських поглядах мислителя есплікується в ракурсі найбільш розвиненої діалогічної форми, що спроможна до естетизації дійсності, а тому і виступає тією новою формою мистецтва, яка виходить за межі літератури і наближається до самого життя. Створюється нова естетична концепція поєднання духу і діалогу. Це нескінчений діалог минулого, теперішнього і майбутнього, вираз самої культури як широкого діалогічного спілкування, яке породжує нові ціннісні смисли. Широта діалогічного спілкування в його орієнтації на безкінечність та незавершеність есплікується у російського мислителя в контексті не лише художнього тексту, але й культури. Тобто, реалізація діалогу здійснюється у мікркосмі тексту в комунікативних зв'язках культури. Особливого значення в концепції діалогу М. Бахтін приділяє першообразу культури, який уособлює спроби вирішення смислу буттєвих питань в координатах відповідної історико-культурної ситуації. Адже текст у М. Бахтіна пов'язаний з безкінечним контекстом культури, вступає в діалог з іншими текстами, культурами, традиціями, століттями, народами. Формується «текст текстів» як монада комунікативного міжкультурного зв'язку. Таке розуміння культури у «великому часі» потребує персоніфікації, виокремлення суб'єкта діалогу по життєвих проблемах. Тих вічних питаннях, які ставляться в діалогах різних типів культур Прометеєм, Едіпом, Великим Інквізитором, Гамлетом, Дон Кіхотом, Фаустом, окреслюючи їх незавершеність та у намаганнях їх осмислення виразити дух тієї чи іншої епохи. Ці герої стали першообразами культури, оскільки на границях культур ведуть діалог з граничних проблем буття. «Взаєморозуміння століть і тисячоліть, народів націй і культур забезпечує складну єдність всього людства, усіх людських культур (складна єдність людської культури, складна єдність людської

літератури). Все це розкривається лише на рівні «великого часу». Кожний образ потрібно розуміти і оцінювати на рівні великого часу», – стверджує М.М. Бахтін [5, с. 390]. А тому єдність людини та культури в найбільшій мірі проявляється на рівні «великого часу культури», в горизонті якого долається вузький простір сучасності і здійснюється поєднання минулого, теперішнього і майбутнього. Саме великі твори переживають свій час, адже вони підготовлюються століттями і продовжуватимуть жити в майбутньому з переплетеністю внутрішніх і зовнішніх діалогів та суперечок, тоталізуючи в художньому слові втілену великими письменникам правду про «граничні засади буття».

Діалог і текст семантично поєднані з концепцією творчості Бахтіна, яка пропонує «... концепцію людини як суб'єкта культури: категорією творчості позначається спосіб представленості людини в культурі, або, точніше, спосіб життя людини в культурі» [3, с. 111]. Коментуючи висловлювання, відзначимо, що соціокультурне спілкування, історичний розвиток багатоманітних культур постає в статусі свідомості і виробництва текстів, а вони, в свою чергу, є результатом творчої та духовної діяльності людини. Текст, як ми вже вказували, завжди спрямований до «Іншого», що означає свого роду творчий акт загального розуміння: «Будь-який продукт людської творчості свого роду є «посланням»; він по-своєму «говорить», запитує і відповідає, несе в собі «звістку», яку потрібно вміти «почути» і яка, стикаючись з іншим текстом, знову і знову актуалізується в цілісне життя культури» [3, с. 115]. Чільна роль у концепції творчості та концепції культурного діалогу знову належить змісту – як відповіді на духовний запит особистості, як можливості нового інтерпретаційного повороту в просторі тексту. У цій ситуації творчість стає об'єднуючою силою, вимірюванням і показником сенсу об'єктів світу, характеристикою особистісного рівня духовної, дослідницької, інтелектуальної активності.

1.2. Діалог культур в інтерпретації Біблера

Культурний діалог, або діалог культур – поняття, яке отримало широкий обіг у філософській публіцистиці ХХ століття. Найбільш поширене трактування діалогу культур представляє даний феномен як процес взаємодії, впливу різних історичних або сучасних культур і певних форм їх співіснування. Тому сам діалог культур спочатку є першою формою культури, основою її подальшого зростання. Неоднорідність культури як такої обумовлена національними відмінностями, при цьому країни взаємодіють між собою, керуючись різними сценаріями цього масштабного дійства. При такій взаємодії і формується феномен культурного діалогу, культурного співробітництва та культурної взаєморозуміння. Безумовно, що ситуація культурного діалогу повинна розумітися не тільки в позитивному сенсі: досить часто результатом цього процесу стає зникнення слабшої культури під тиском іншої, яка перевершує за рівнем розвитку. Отже, культурний діалог в позитивному варіанті можливий при виконанні ряду умов: рівності всіх культур, визнання права кожної культури на відмінності від інших, поваги до чужої культури.

Основні положення ідеї діалогу культур, розроблені М. Бахтіним, були поглиблені та розширені В. Біблером. Володимир Соломонович Біблер (1918-2000) – радянський і російський філософ, культуролог, історик культури. Творець вчення про діалог культур, автор праць з історії європейської думки, логіки культурного розвитку, теорії наукового пізнання. В роботі спираємося на визначення культури, яке надав В. Біблер: «Культура – це форма самоспричинення індивіда у горизонті особистості, форма самозумовлення нашого життя, свідомості, мислення; тобто культура – це форма вільного ухвалення і переорієнтування своєї долі у свідомості її історичної і загальної відповідальності. Це – прилад,

здатний перетворювати всі наймогутніші детермінації «ззовні» і «зсередини». Імпантований у нашу свідомість своєю вершиною, цей прилад дозволяє людині бути повністю відповідальною за свою долю і вчинки» (переклад з російської проф. Фурмана А.В.) [7, с. 5]. Тобто, в основі культури як феномену людського буття закладена цілеспрямованість діяльності, здатність до перебудови, свобода людини стосовно діяльності. У таких гранях культури, як мистецтво, філософія, теорія, мораль, людина є автором і реципієнтом творів, а її вчинки – виявлення самореалізації певної культури. Культура – це форма спілкування цивілізацій.

Діалог у концепції В. Біблера є способом існування культури, сучасного знання, змісту навчання, а не тільки його методів. Діалог – це відкриття парадоксів. Він передбачає різні думки, різні логіки, які не зводяться до спільної позиції, а мають право на існування самостійно, хоча і роблять своєрідні відкриття в процесі навчальної діяльності.

Поняття культурного діалогу, осмислене з філософських позицій, передбачає активну взаємовідношення автора і читача (глядача, слухача), яка відбувається при зверненні до твору мистецтва, історичного свідчення існування конкретної цивілізації, наукового дослідження. За уявленнями В.С. Біблера, будь-який твір культури було не тільки створено його автором, а й зрозуміло читачем, глядачем або слухачем, а значить, наповнене сенсом і процесом спілкування. І культура виявляється тією формою історичного буття людини, яка не зникає одночасно зі зникненням цивілізації, а продовжує втілювати в собі смисловий універсум досвіду спілкування, культурних контактів [7, с. 7]. Додамо, що поняття культурного діалогу взаємопов'язане з феноменом глобалізації, крос-культурними подіями сучасності і специфікою транскультурних контактів. На цій основі важливо вказати на проблему збереження культурного різноманіття, яка особливо загострюється в період асиміляції,

наслідування Заходу або Америці, культурних інтеграцій міжрегіонального масштабу.

Біблер і Бахтін вважають, що саме через діалог з іншими культурами створюється персональний і громадський арсенал знань, навичок і умінь розуміння кодів і символів, що відображають історичний сенс кожного явища. Цей сенс, в свою чергу, є основним соціально-естетичним, психологічним і культурним критерієм поведінки [6, с. 76]. Вчені в своїй концепції відобразили той важливий в історико-культурному осмисленні факт, що навіть рефлексія неможлива без глибинного діалогу з власним «розщепленим Я» (за висловом В.С. Біблера): на основі самопізнання і співвіднесеності себе з «Іншим» складається початок культурного діалогу, який згодом розширює свій масштаб до міжнаціональних контактів. На думку Біблера, культура є «форма спілкування індивідів в обрії спілкування особистості ...» [7, с. 289]. Отже, аспекти розуміння і осмислення культури як цілого простору пов'язані з поняттям особистості: саме особистість, взаємодіючи з подібними їй, починає свій розвиток і культурну співтворчість, приступає до діалогу з іншими і знаходить в них власне уявлення. Поняття «Інший» (співрозмовник, протилежність самого себе) стає ключовим для філософії Бахтіна [3; 5], оскільки особистість стає особистістю і пізнає себе як таку тільки в співвіднесеності з «Іншим». Що стосується підстави для всіх дій і вчинків людини, зовнішніх і внутрішніх, то Бахтін визначає під цим статусом свободу – саме завдяки свободі людина здатна самовизначитися, самореалізуватися в ситуації життєдіяльності. Культура тут виконує одну з головних своїх функцій – регулятивну, тому що дозволяє людині виробити ідею про саму себе. Але самовизначення індивіда в горизонті особистості і в культурному контексті можливе лише в діалозі, який базується на трьох сенсах:

1. Діалог є загальною основою людського взаєморозуміння: «Діалогічні відносини ... – це майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову і всі відносини і прояви людського життя, взагалі все, що

має сенс і значення. Де починається свідомість, там починається і діалог» [6, с. 92].

2. Діалог є загальною основою всіх мовних жанрів: «Жанр є не що інше, як історична пам'ять, яка перейшла на рівень автоматизму значень і смислів. Жанр – це представник культурно-історичної пам'яті в процесі всієї ідеологічної діяльності (літописи, юридичні документи, хроніки, наукові тексти, побутові тексти: наказ, лайка, скарга, похвала і таке інше)» [6, с. 102].

3. Діалог можна звести до спілкування, вони не тотожні, але спілкування включає в себе діалог, як форму спілкування: «Чужі свідомості не можна споглядати, аналізувати, визначати як об'єкти, речі, з ними можна тільки діалогічно спілкуватися. У кожному слові <...> чути відгомони великого діалогу» [7, с. 19].

Звертаючись до проблеми трактування сутності діалогу, Біблер вказує на необхідність уникнути примітивного тлумачення цього феномена як різновидового спілкування – побутовий, моральний, науковий діалоги, безумовно, існують, але поза культурно-історичним простором. Діалогова ж концепція культури передбачає пошук «діалогічності самої істини (краси, добра ...)», іншими словами, виявлення тієї особливості діалогу, при якій «розуміння іншої людини передбачає взаєморозуміння «Я – ти» як онтологічно різних особистостей, що володіють – актуально чи потенційно – різними культурами, логіками мислення, різними смислами істини, краси, добра; діалог, який розуміється в ідеї культури, – це не діалог різних думок або уявлень, це – завжди діалог різних культур» [7, с. 299].

Діалог (особистий, культурний) ґрунтується і відбувається з тексту; Бахтін у своїй книзі «Естетика словесної творчості» вказував на важливий факт вивчення особистості людини через створені і створювані нею тексти. Форми тексту, який виступає одночасно як результат і як основа спілкування, різні: це і жива мова людини; і мова, відображена на папері

чи іншому носії (площині); і будь-яка знакова система (іконографічна, безпосередньо речова, діяльнісна). В кожній із зазначених форм текст інтерпретується саме як культурне спілкування, оскільки він базується на минулих текстах і стає основою для подальших. Автори текстів в процесі їх конструювання втілюють власне світобачення і світосприйняття, створюючи тим самим власну культурну картину. В цьому випадку текст і стає хронологічним транслятором історичних особливостей конкретних культур, узагальнюючи в собі досвід аналізу культури і досвід спілкування. Текст, який несе в собі сенс культур різних часових шарів, завжди має ознаки діалогу, спрямований як особистісно, так і соціально; ідея «Іншого» якнайкраще втілена в культурному тексті. І ця особливість тексту прямо вказує на його контекстне оточення, яке робить текст твором, в межах якого міститься цілісне буття автора, осмислюється тільки при наявності читача або, масштабніше, адресата. У творі, який є текстом, реалізовано весь простір буття людини, віддалений від неї самої. Ще однією особливістю твору стає надання йому сенсу тільки в процесі спілкування відсторонених один від одного автора і читача. І в цьому спілкуванні через твори винаходиться, створюється вперше світ: текст завжди спрямований на іншого, в цьому його комунікативний характер. За висловом В.С. Біблера, текст, який розуміється як твір, «живе контекстами, весь його зміст тільки в ньому, і весь його зміст – поза ним, тільки на його кордонах, в його небутті як тексту» [6, с. 76]. Текст як здобуток має сенс тільки тоді, коли він зрозумілий іншим, а це можливо тільки при виконанні наступних умов: внутрішньої логіки смислів тексту, його відповідності традиціям оповідання конкретної культури, виразності і ясності контекстів, тобто збігу їх з боку автора і читача. У просторі тексту відбувається діалогічна зустріч суб'єктів, занурених у нескінченний культурний контекст. Сам процес такого роду інтерпретації акумулює в собі проблему сприйняття тексту, впізнавання і розуміння значення в даній мові; впізнавання і розуміння в контексті даної культури; активне

діалогічне розуміння (як завершальний, підсумковий етап культурного діалогу). Таким чином, і розуміння в тексті, і сам культурний діалог базуються на трьох умовах: контексті описуваного, контексті автора і контексті інтерпретатора. Саме тому «розуміння завжди діалогічно» [6, с. 289-290] і суб'єктно: воно є одночасно взаєморозумінням, спілкуванням і самопізнанням.

Біблер вказує на особливість гуманітарного мислення: воно діалогічне і представляє людину як істинний суб'єкт культури, тому завжди орієнтоване на пошук сенсу і процес інтерпретації знака, коду, символу. Саме тут укладена головна відмінність гуманітаристики від технічного і природничо-наукового мислення: перше масштабне, тому що робить людину (суб'єкта) справжнім свідком і суддею, друге ж більш локальне, тому що шукає сенс не в текстах і творах, не в знаках і символах, а в предметах побуту і речах матеріального світу. Гуманітарне мислення пропонує людині звернутися до самопізнання шляхом пошуку загального сенсу в культурному діалозі. Розкриття цього сенсу, розкриття сутності об'єктів навколишнього світу обумовлює вплив на розвиток особистості: «Сенс не може (і не хоче) міняти фізичні, матеріальні та інші явища, він не може діяти як матеріальна сила. Та він і не потребує цього: він сам сильніше будь-якої сили, він змінює тотальний сенс події і дійсності ... (сміслові перетворення буття)» [6, с. 37]. Отже, концепція культурного діалогу реалізує себе в гуманітаристиці, в процесі інтерпретації та осмислення «Іншого» і самого себе; суб'єктом може бути не тільки окрема людина, а й спільнота, що виводить на основі зовнішнього діалогу власну інтелектуальну парадигму подальшого розуміння і дослідження.

Розглядаючи діалог як основу міжкультурної комунікації, можемо виділити два основних його види. Внутрішній діалог розгортається всередині самої культури, до складу якої входять дві та більше субкультур, що відчують потребу у взаємовідносинах. М. Бахтін та В. Біблер довели, що діалог може здійснюватися не лише між різними соціальними

суб'єктами, він триває також і всередині кожного соціального суб'єкта, в тому числі й у свідомості кожної людини, де наявні дві різні позиції свідомості. «Інша» свідомість виникає внаслідок засвоєння норми культури, частина якої приймається та стає «її власною», фрагментом власного «Я» людини, а частина – відкидається та закріплюється у свідомості як «чуже» [5, с. 282]. Зовнішній діалог здійснюється на межі з іншим культурним смислом. «Ми задаємо іншій культурі запитання, які вона сама собі не задавала, ми шукаємо у ній відповіді, й чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами свої нові сторони, нові смислові глибини. Без своїх запитань неможливо творчо зрозуміти нічого інакшого та чужого. При такій діалогічній зустрічі культур вони не зливаються та не змішуються, кожна зберігає свою єдність та відкрити цілісність, але вони взаємозбагачуються» [5, с. 354].

1.3. Погляди Е.М. Форстера на крос-культурну комунікацію Англії з колишніми колоніями

Видатний англійський письменник Едвард Морган Форстер народився в 1879 р в Лондоні, в сім'ї архітектора. Е.М. Форстер навчався у привілейованій школі Тонбрідж-скул, спогади про яку дозволили йому згодом зауважити, що у подібних закритих навчальних закладах Англії виховують людей з «недорозвиненим серцем», які звикають приховувати і придушувати свої почуття. Питання про скутість і «сліпоту» людського серця, про вивільнення потенційних можливостей особистості стануть провідними у системі морально-етичної проблематики творів Форстера.

У 1897 р. Форстер вступив до Кембриджського університету, де вивчав класичні мови та історію. У Кембриджі Форстер потоваришував з мистецтвознавцем Р. Фраєм, філософами Дж. Муром і Б. Расселом. Ідеї Дж. Мура, який зробив істотний внесок у розвиток неореалістичної

філософії в Англії ХХ ст., його праці «Спростування ідеалізму» (1903) та «Основи етики» («Principia Ethica», 1903), а також філософія І. Канта справили суттєвий вплив на Форстера, визначивши дуалізм його естетики й етики, двопланову структуру його творів, своєрідність символіки. Ідеї Мура проявилися також і в темі пошуку досконалих, гармонійних взаємин між людьми, якій Форстер приділяв значну увагу у своїй творчості [74].

Протягом свого довгого життя Форстер побував у Греції та Німеччині, упродовж доволі тривалого часу жив у Італії, двічі відвідав Індію (1912 - 1913, 1921 рр.), виступав з лекціями про літературу у США. У роки Першої світової війни служив добровольцем у місії Червоного Хреста. Після війни повернувся у Лондон. Був пов'язаний з групою «Блумсбері», деякий час працював літературним редактором у лейбористському часописі «Дейлі гералд».

Своє перше оповідання «Паніка» («The Story of a Panic») Форстер написав у 1902 р., а опублікував у 1904 р. Згодом були створені інші оповідання, які увійшли до збірок «Небесний омнібус» («The Celestial Omnibus», 1911) та «Вічна мить» («The Eternal Moment», 1928). У період перед Першою світовою війною Форстер написав чотири романи: «Куди бояться ступити ангели» («Where Angels Fear to Tread», 1905), «Найдовша подорож» («The Longest Journey», 1907), «Кімната з краєвидом» («The Room with a View», 1908), «Хавардс-Енд» («Howards-End», 1910).

Після Першої світової війни побачив світ найвідоміший роман Форстера «Поїздка до Індії» («A Passage to India», 1924), який зробив письменника знаменитим. Більше за життя Форстера не з'явилося жодного художнього твору, але писати і займатися літературною діяльністю він не припиняв до останнього дня. У період 20-30-х рр. були написані основні літературно-критичні праці Форстера. У 1927 р. побачила світ його книга «Аспекти роману» («Aspects of the Novel»), згодом збірники нарисів і статей «Ебінгерські жнива» («Ebinger Harvest», 1936) і «Хай живе демократія» («Two Cheers for Democracy», 1951). Свою відмову від

створення нових романів сам письменник пояснював надто швидкими темпами розвитку життя, за якими він не встигав, а тому й адекватно передати їх, як йому здавалося, був не в змозі. «Мене не лякають переміни у світі, але пояснити їх я не можу», – зізнавався він в одному зі своїх листів [41].

Форстер вважав проблему англійського національного характеру одним з найважливіших факторів, що визначають долю країни і її крос-культурні зв'язки, зокрема взаємини з країнами-колишніми колоніями. Більш того, національний характер, на думку Форстера, визначає і внутрішнє, психологічне життя представників конкретної нації, обумовлюючи властиві їм особливості поведінки і світосприйняття. Вищезазначена стаття «Нотатки про англійський національний характер» стала підсумком роздумів письменника про причини тих труднощів, з якими його співвітчизники стикалися при спілкуванні з представниками інших культур і націй, а також при спілкуванні між собою. В основу своєї теорії Форстер поклав уявлення про «нерозвинене серце», під яким він мав на увазі нездатність англійця встановлювати скільки-небудь задовільні емоційні контакти з оточуючими і самим собою. На думку Форстера, це пов'язано, з одного боку, з вродженими особливостями англійського характеру, а саме «емоційною повільністю», а з іншого боку, що більш важливо, з особливостями його виховання, отриманого в приватних школах і спрямованого на розвиток фізичних і розумових здібностей, але ніяк не чуттєвих, емоційних. Відповідно до теорії автора про «нерозвиненість» англійського серця, англійський національний характер «страждає» серцевою «незрілістю», що заважає англійцю жити в «повну силу». Як стверджує Е. М. Форстер, «нерозвинене серце» (“undeveloped heart”) не означає холодного серця; людина з «нерозвиненим серцем» схильна стримувати свої почуття. В есе «Нотатки про англійський характер» (“Notes on the English Character”, 1920) Е. М. Форстер зазначає, що англієць «боїться дати волю почуттям. Його вчили в школі, що

проявляти почуття – непристойно, це поганий тон» [55, с. 285]. Внаслідок цього із закритих шкіл, на думку письменника, англійці виходять «з прекрасно розвиненим тілом <...> і зовсім нерозвиненим серцем» [55, с. 285]. «Нерозвинене серце» видається не тільки холодним, але і закритим серцем; воно чуже всього іншого. Закритий світ героїв з «нерозвиненим серцем» не впускає нічого стороннього, він закритий для світу Іншого, тим самим перешкоджаючи самопізнанню.

Але, разом з тим, Форстер відкидає звинувачення англійців в святенництві і лицемірстві, пропонуючи натомість термін «muddled» – «той, що заплутався» від слова «muddle» – плутанина [41]. Англієць занадто стриманий, практичний і раціональний, щоб бути «свідомим», переконаним лиходієм в душі шекспірівського Яго. Як правило, він рухається з кращими намірами, але поступово, за допомогою серії умовиводів, він так «заплутує» себе, що просто не помічає всієї несправедливості і жорстокості того, що робить (як приклад, Форстер наводить Джона Дешвуда з роману Д. Остін «Розум і почуття»).

На думку Форстера, типовий англієць – це представник середнього класу, він стриманий, практичний, заповзятливий і націлений на успіх, завжди впевнений у своїй правоті, при цьому все, що відноситься до сфери емоцій і чуттєвості представляється йому незбагненим і в чомусь навіть ганебним. Таким чином, на думку Форстера, англійцю потрібно багато зусиль для того, щоб уникнути горезвісної «плутанини» і досягти ясності бачення ситуації і своїх вчинків, але ще більше сил йому буде потрібно для того, щоб побачити і визнати свої помилки, допущені у відношенні інших людей.

Під враженням від поїздки до Італії в 1901 році Е.М. Форстер створює двоє ранніх, так званих «італійських» романів: «Куди бояться ступити ангели» (1905) і «Кімната з краєвидом» (1908). «Італійські» романи об'єднує не тільки місце дії і час написання, але і те, що по суті своїй вони є «соціальними» або «романтичними комедіями»: дія тут

розгортається в стабільному світі, де панують непорушні моральні закони і де носії найважливіших для Форстера чеснот – «розвиненого серця», віри в уяву, здатності відчувати пристрасть і співпереживати, – здобувають моральні перемоги над «натовпом невігласів» (armies of the benighted). Цим творам властива підвищена алегоричність: деякі характери здаються спрощеними, оскільки вони покликані втілювати певні ідеї або моральні цінності, тим же пояснюється і неправдоподібність ряду сюжетних поворотів і колізій, що неодноразово відзначалося критиками (наприклад, викрадення дитини у батька-іноземця). Головні герої «мандрівники» знаходяться в пошуку самих себе і піддаються впливу протилежних сил (в цій якості виступають інші герої, соціальні інститути або міста), які допомагають або заважають їм в цьому пошуку. Персонажі переміщуються між двома полюсами антитези «Англія – Італія», намагаючись примирити вплив ворогуючих сторін зі своїми власними потребами.

«Італійські» романи також є романами «виховання почуттів»: вислизнувши від пильного материнського ока, молода людина або дівчина потрапляють до Італії, яка стає для них одкровенням, потужним стимулом до самопізнання і можливістю подолати обмеження, що накладаються на них едвардіанським суспільством і національним характером. В Італії герої-англійці долучаються до вищих цінностей форстерівського світу: вони відкривають для себе радості не тільки духовного, але й фізичної близькості з іншою людиною, вчаться бачити в собі не тільки «середньовічного», а й «античного» людини, тобто людини, здатного піддатися радощів плоті, який здобув гармонію тіла і духу. Автор ускладнює завдання своїх героїв, змушуючи їх долати не тільки міжнаціональні, але і класові бар'єри, оскільки більшість його героїв-англійців належить до заможного середнього класу, в той час як італійці в його романах в основному прості люди.

У своїх ранніх романах Форстер користується однією сюжетною моделлю, граючи на контрастах, протиставляючи Італію та Англію. Англія

в обох романах представлена невеликими провінційними містечками перебуваю і Саммер Стріт, де панують традиції й умовності і де життя здається ніби застигла на місці. Італія, в свою чергу, виступає як символ бурхливих пристрастей і плотських задовольень, представляючи собою чужий англійцям світ, який має свої закони, світ, який приваблює і спокушає, але в той же час може бути жорстоким (досить згадати сумну долю Лілії Херрітон, що вийшла заміж за італійця). У своєму першому романі Форстер за допомогою точних і дотепних деталей малює приголомшливо живі і яскраві образи італійців, що контрастують з його персонажами-англійцями. Італійці балакучі, безпосередні та емоційні, їм притаманне природна чарівність, якого позбавлені англійці: на тлі італійців вони незмінно здаються сухими і неприродними. Італійці керуються внутрішнім почуттям, миттєвим імпульсом, завдяки чому постійно ставлять в тупик англійців, руйнуючи їх ретельно продумані плани, що створює в романі чимало комічних ситуацій. Італія з її яскравими барвами та красою природи, такою не схожою на англійську, італійці з притаманним їм вільним виявом емоцій перетворюють Кароліну Еббот і Філіппа Херрітона («Куди бояться ступити ангели»). Побувавши в Італії, переживши все те, що подарувала їм доля під час цієї подорожі, вони вже не зможуть жити так, як колись.

У романі «Куди бояться ступити ангели» Е. М. Форстер розкриває трагічний конфлікт національно-культурних ментальностей. Зіштовхуючи героїв, які належать до різних національностей, він створює ситуації, в яких їм необхідно розпізнати загальнолюдське, що знаходиться під покровом іншої національної культури. За Форстером, головною причиною відмови від визнання / розуміння «чужого» і інонаціонального є «нерозвиненість» англійського серця, яке ускладнює діалог англійців з іншими культурами. «Нерозвинене» англійське серце утворює опозицію безпосередньо всередині англійського національного характеру: з одного боку, місіс Геррітон і її донька Генрієтта як уособлення ідеалів і цінностей

Состону, а з іншого – Філіп, Лілія, Кароліна Еббот, що тяжіють до італійського погляду на світ і намагаються звільнитися з-під влади Состона і його стереотипів.

Вирішення конфлікту інонаціонального і національного пов'язано не з твердженням будь-якої окремої національно-культурної ментальності, а з подоланням відмінностей на користь наднаціонального, загального і вселюдського.

Нові та радісні перспективи відкриваються і перед Люсі Ханічерч («Кімната з краєвидом»): перебування в Італії не могло не датися взнаки, адже там вона «долучилася до реальності», навчилася бачити і розуміти. «Можливо, вона і могла би забути свою Італію, – зауважує автор, – але тепер вона навчилася краще розуміти свою Англію». Кохання до Джорджа Емерсона допомогло їй зрозуміти саму себе, знайти в собі сили, щоби відмовитися від Сесіла Вайза, з образом якого в романі пов'язані уявлення про «анти-життя». «Італія наділила її найціннішим скарбом – власною душею».

Наскрізним мотивом роману «Кімната з краєвидом» є ставлення до іншого, «чужого», як свідомо чужого і низького; при цьому підкреслюється перевага «свого». Звісно ж, що для героїв з «нерозвиненими серцями» «своє» – це тільки те, що дозволяє їм зберегтися і постійно вимагає захисту від «чужого», якого слід уникати або знищувати. Е. М. Форстер показує, наскільки деколи бувають сильні і абсурдні стереотипи «свого», що позначаються у ворожому ставленні до «чужого».

З усіх значень слова «вид» (“view”), які обігруються протягом усього роману (1) вид, пейзаж; 2) поле зору, кругозір; 3) погляд, думка, точка зору; 4) намір; 5) огляд), найбільш істотними для розуміння основної ідеї роману є друге і третє. Головна героїня роману Люсі Ханічерч прагне до «виду» протягом усього роману. З «видом» вона асоціює чесність, відвертість, красу, здатність любити. Її рух до нього відбувається в умовах

конфронтації між тим, що героїня вважає істинно «своїм» і правильним «видом», і тим «чужим», якого дотримуються батько і син Емерсон. Конфлікт «Кімнати з краєвидом» криється в самій свідомості головної героїні. Він полягає в її прагненні вибрати між Сесилом Вайзом і Джорджем Емерсоном, між награними і справжніми почуттями.

Герої роману схильні переосмислювати сферу «свого» після драматичних подій, що сталися з ними. Для головної героїні роману такими є, наприклад, сцена вбивства на площі і поцілунок Джорджа. У момент поцілунку героїня переживає свою «вічну мить». Як вважав сам автор, буденна дійсність являє собою сірість і непоказність, і лише деякі «миті» здатні осяяти її змістом, витягти з неї любов і красу. Такі миті Е. М. Форстер називав «вічними» [47, с. 8]. Серія «вічних миттєвостей» готує духовне переродження героїв. Еволюція головної героїні відбувається в просторі, представленому опозицією «вторинний досвід» – «досвід безпосередній»; випробувати безпосередній досвід можливо лише при виході з «кімнати» «свого».

Відомий англійський письменник та літературний критик М.С. Бредбері вважає, що ранні романи Е.М. Форстера «Куди бояться ступити ангели» (1905), «Найдовша подорож» (1907) та «Кімната з краєвидом» (1908) «...кидали виклик соціальній тупості й філістерству, сексуальним умовностям та нерозвинутому англійському серцю» [10, с.121].

У романі «Хавардс-Енд» (1910) Форстер тяжіє до ширших узагальнень, звертаючись до проблем, пов'язаних з долею сучасного йому англійського суспільства, визначаючи шляхи його подальшого розвитку. Маєток Хавардс-Енд асоціюється з усією країною; письменник порушує питання про право на спадщину: кому належатиме Хавардс-Енд, хто успадкує Англію, від кого залежатиме її майбутнє? Хто вирішуватиме її долю – люди на кшталт буржуазного ділка Вілкокса чи такі, як освічена, гуманна і чуйна Маргарет Шлегель? «Чи належить вона тим, хто створював її і робив такою, щоб її боялися інші країни, чи тим, хто нічого

не додав до її могутності, але якимось чином бачив її, бачив увесь острів одразу, як він лежить, наче коштовний камінь у срібному морі, пливе, наче корабель людських душ, і весь флот прекрасного світу супроводить його у вічність?» [60, с. 234] – запитує автор. Порятунком від усіх лих Форстер вважає взаємозв'язок людей різних соціальних верств та поглядів.

В цьому романі, в порівнянні з ранніми романами, відбувається суттєве змістовне зрушення: тут мова йде не стільки про «моральну перемогу» персонажів з «розвиненим серцем» над персонажами з серцем «нерозвиненим», скільки про необхідність досягнення синтезу, гармонії. Невипадково девізом роману стає фраза головної героїні Маргарет Шлегель, основної виразниці авторської точки зору: «Тільки з'єднати!»

На перший план в романі виходить образ будинку, який стає символом справжньої «англійськості» і втіленням «доброї старої Англії»: це старовинний особняк Хавардс Енд, осередок давньої мудрості і пам'яті про предків, своєрідне мірило, за допомогою якого оцінюються всі дійові особи. Образ будинку доповнюється образом його господині – Рут Вілкокс – духовного провідника і берегині, яка допомагає Маргарет Шлегель пройти шлях, необхідний для того, щоб стати гідною володіння Хавардс Енд. Образ Рут Вілкокс стоїть в романі особняком і нагадує образ ще однієї старої леді – місіс Мур з «Поїздки в Індію». Подібно місіс Мур, Рут Вілкокс, померши, немов розчиняється в навколишньому світі і перетворюється на своєрідного *genius loci* – духа-хранителя Хавардс Енд і його мешканців.

Образу особняка Хавардс Енд, оточеного старовинними деревами і зеленими луками англійської провінції, протистоїть образ Лондона – це інша іпостась Англії в романі, втілена індустріальним містом. Якщо Хавардс Енд – це традиції і пам'ять, спокій і гармонія, то Лондон – це нескінченний потік і безперервний рух, це нова цивілізація і прийдешні глобальні зміни. У цьому образі відбився весь жах Форстера перед «новим», чужим йому часом, яке, йому здавалося, повинно знищити все,

що йому було дорого (в цьому плані руйнування старих будинків для будівництва нових набувало в його очах особливе, трагічне забарвлення, і він навіть брав участь в кампанії з порятунку одного такого особняка. Символічний поділ на «стару» і «нову» Англію спостерігається і на рівні персонажів: підприємливі та меркантильні Вілкокси, безумовно, належать Лондону (виразна деталь – всі члени сім'ї Вілкокс, за винятком матері сімейства Рут, страждають від сінної лихоманки, а значить, не в змозі насолоджуватися красою лугів навколо Хавардс Енд). Витончені інтелектуали Шлегелі, навпаки, більше тяжіють до сільського життя. Проте і ті і інші борються за володіння будинком, а тому той факт, що в фіналі Хавардс Енд переходить у власність Шлегелей, – є яскравим проявом авторської позиції в питанні про те, хто повинен успадкувати Англію.

Вілкокси – матеріалісти, вони старанно уникають всього, що пов'язано з внутрішнім життям людини, зі світом почуттів і емоцій, їх стихія – зовнішнє життя «телеграм і гніву» (telegrams and anger), за влучним висловом Хелен Шлегель. Так, Хавардс Енд – для них не більше, ніж власність, яку можна купити, продати або здати в оренду (що вони і роблять). Вони представники «нової Англії», символом якої є «motor» – автомобіль, що незмінно супроводжує сім'ю Вілкокс (зауважимо, що в момент написання роману автомобіль був порівняно рідкісним явищем, вважаючись однією з останніх технічних новинок і розкішшю, доступною небагатьом, тому для Форстера він ідеально підходив як втілення «Нової цивілізації»). Вілкоксам властиво те, що Форстер називав «нерозвиненим серцем», а це, в свою чергу, призводить до моральної «плутанини». Вілкоксів не можна назвати ні «лиходіями», ні «негідниками», їх проблема полягає в іншому: це особливо добре видно в сцені, коли сім'я обговорює заповіт Рут Вілкокс. Детально розглянувши юридичний аспект питання, вони виявляються нездатними зрозуміти його людську, духовну сторону:

їм незрозуміла та внутрішня спорідненість, яка зв'язала двох жінок, тому бажання Рут Вілкокс здається їм абсурдним, навіть образливим.

Через образи Вілкоксів автор вводить до роману тему колоніалізму: молодший син, Пол Вілкокс, відправляється робити кар'єру в одну з британських колоній; будинок Вілкоксів в Лондоні, захаращений масивними, шкіряними меблями, має «войовничий вигляд» і також пронизаний колоніальним духом. Тема імперіалізму і імперіалістичного менталітету, властивого англійському правлячому класу, підкреслюється автором за допомогою цікавої деталі: коли Маргарет Шлегель приходить з візитом в офіс до Генрі Вілкокса, вона бачить на стіні карту Африки, «яка виглядала як спійманий кит, приготований для обробки» [60, с. 167]. Але, крім «нерозвиненого серця», у Вілкоксів є й інші риси, що традиційно вважаються істинно англійськими: це невичерпна енергія, мужність, дух підприємництва і амбітність. Саме це так притягує в них Маргарет Шлегель, яка бачить в них не тільки руйнівну, а й творчу силу. Виправдовуючи перед Хелен своє рішення вийти заміж за Генрі Вілкокса, вона вказує на «цивілізаторську» місію даного типу людей, на героїзм людей, які створювали Британську імперію. Однак, з часом Маргарет все більше розчаровується в Вілкоксі, розуміючи, що за всієї їх самовпевненості і бурхливою діяльністю криються «паніка і порожнеча» (panic and emptiness). Маргарет також неприємні їхні погляди: адже за своїми поглядами Вілкокси – соціальні дарвіністи, які люблять розмірковувати про «життєву боротьбу» в ім'я «виживання найсильнішого», вважаючи за можливе зневажати менш щасливих і заможних людей.

Образи Вілкоксів в романі контрастують з образами сестер Шлегель, освічених і витончених дівчат. Прізвище «Шлегель», безсумнівно, було обране Форстером навмисно: викликаючи асоціації з ім'ям двох великих німецьких філософів Фрідріха і Августа Шлегелей, воно покликане підкреслити інтелектуальні та естетичні уподобання героїнь. Сестри є

носіями духу і поглядів групи «Блумсбері», з членами якої Форстер був близько знайомий. Безпосередніми прототипами Хелен і Маргарет були Вірджинія і Ванесса Стівен, на яких, як і на сестер Шлегель, великий вплив зробили гуманістичні погляди їх батька [41]. Сестер Шлегель відрізняє незалежність і ліберальність мислення, а також віра в значущість особистих взаємин, і їх будинок регулярно стає місцем зустрічей молодих лондонських інтелектуалів для обговорення різних філософських і культурних питань. Показово, що саме через одухотворених сестер Шлегель, а не через підприємців Вілкоксів вводиться в роман економічна тема: адже лицемірство (говорити про гроші непристойно) не дозволяє Вілкоксам зізнатися в тому, що гроші відіграють в їх житті першорядну роль.

Протягом усього роману Форстер вибудовує ряд антитез: стара Англія – нова Англія, духовне – матеріальне, чоловіче – жіноче, багаті – бідні, розум – почуття. У фінальній сцені Форстер з'єднує всі основні теми і мотиви роману: прагнення до гармонії, повернення до витоків, духовна спадкоємність. За задумом автора, Маргарет і її близькі ніби вливаються в природний цикл життя природи, але тривожні нотки заважають сприйняттю цієї гармонії: нова, «машинна» цивілізація загрожує поглинути маленький, затишний світ «старої доброї Англії». Відсутня гармонія і в душах самих мешканців особняка: Генрі Вілкокс втратив значну частину своєї енергії і перетворився у втомленого старого, а з двох жінок, що живуть в будинку, одна (Хелен) зізнається, що не може любити чоловіка, а інша (Маргарет) – що не може любити дитину. Таким чином, та моральна перемога над «нерозвиненим серцем», яка здавалася такою бажаною в ранніх романах, в більш зрілому творі, яким є «Хавардс Енд», обертається поразкою: крах Вілкоксів – носіїв таких якостей, як енергія, сміливість і мужність, – в фіналі роману неминуче ставить під сумнів і щасливе майбутнє всієї нації. М. Бредбері характеризує цей роман Форстера як твір, в якому втілено настійливе бажання автора

«...встановити зв'язки й об'єднати безформну культуру, розщеплену в багатьох напрямках: між різними класами, між культурою та комерцією, матеріалізмом і ідеалізмом, серцем і розумом, плутаністю й таємницею, суспільством і свідомістю чи культурою, що здається зляканою й безформною, та культурою як смислом і цінністю» [10, с.121].

«Поїздка до Індії» (1924) – останній і самий неоднозначний з романів Форстера, який отримав величезну кількість тлумачень та інтерпретацій. Цей роман має складну символічну структуру. Сама назва роману багатозначна: воно відсилає нас до плану реальних подій (подорож двох англійок до Індії), але разом з тим і до символічного пласту твору, будучи алюзією на вірш Уолта Уїтмена «Passage to India» (1871), який описує «подорож душі» як захоплюючий процес вільної творчості і самопізнання. Тим самим поїздка в Індію виступає як метафора духовних шукань і трансформацій, яких зазнає душа на шляху до істини, а образ Індії – як символ темних і глибинних знань, які приховані в п'яті століть і лежать біля витоків всієї людської цивілізації.

Як і «Хавардс Енд», «Поїздка до Індії» користувалася величезним успіхом у критиків і публіки, але успіх цей був багато в чому пов'язаний не з філософською проблематикою роману, а з тим, що він сприймався як роман «політичний», на актуальну тему англо-індійських відносин. Роман став підсумком двох поїздок, які Форстер зробив до Індії в 1912 і в 1921 роках. На відміну від багатьох своїх співвітчизників, Форстер не мав упередження по відношенню до індійців і легко зав'язував знайомства з представниками місцевої інтелігенції, що дало йому можливість поглянути на складності англо-індійських відносин очима не тільки англійців, але й індійців. Ще в ході свого першого візиту до Індії, спостерігаючи поведінку «будівельників Імперії» і реакції місцевого населення, письменник прийшов до висновку, що сама ідея Імперії була помилковою, і не стільки в силу будь-яких політичних чи економічних причин, скільки тому, що, поставлені в таке становище, англійці і індійці погано впливали один на

одного, проявляючи гірші риси своїх національних характерів. На думку Форстера, основним фактором, який зумовив виникнення і розвиток англо-індійського конфлікту, стала прірва нерозуміння, яка утворилася між корінним населенням і представниками Великобританії, що проживали в Індії (так званими англо-індійцями). Головна причина міжнаціональних конфліктів крилася в англійській ксенофобії і зарозумілому ставленні до інших рас, або, користуючись термінологією Форстера, в англійському «нерозвиненому серці».

Подібно «Хавардс Енд» і «італійським» романам, «Поїздка до Індії» багато в чому будується на протиставленні: англійців та індійців, східного і західного світогляду, християнства і східних релігій (ісламу і індуїзму). Образи індійців в романі є втіленням «не-англійськості»: вони надзвичайно відкриті, чутливі і імпульсивні. Ще однією важливою якістю індійців, як неодноразово підкреслює в романі автор, є їх щедрість і гостинність. Їх бажання догодити гостю часом доходять до абсурду: вони навіть готові збрехати, щоб не обдурити очікувань іншої людини і доставити їй задоволення. Але емоційність індійців має і свою зворотну сторону: вони можуть бути поверхневими і необов'язковими, вносячи в будь-яке підприємство сум'яття і плутанину – «muddle». Це ключове слово для розуміння Індії в інтерпретації Форстера, яке багато в чому відображає і його особисті враження від повсякденного життя індійців, отримані під час роботи у махараджі. У романі «muddle» приймає найрізноманітніші форми: починаючи від дрібних повсякденних непорозумінь до глибоких таємниць, звернених до самих основ буття. Все, що б не намагалися влаштувати або організувати індійці, неминуче закінчується провалом (і в цьому плані звинувачення англійців в недолугості мають деякі підстави), а поїздка, організована Азізом для огляду Марабарських печер, має воістину катастрофічні наслідки для всіх її учасників. Цікаво простежити, як реагують представники різних націй і конфесій на цю «плутанину», яка, по Форстеру, є суттю і сутністю самої Індії: англійці як представники

західного стилю мислення сумлінно намагаються розібратися в ній і прийти до якого-небудь раціонального пояснення; індійці-мусульмани (подібно Азізу) хвилюються, метушаться і вносять в те, що відбувається, ще більше сум'яття; індійці, які сповідують індуїзм (наприклад, професор Годбол), приймають будь-яку ситуацію з філософським спокоєм і смиренністю, нікого не засуджуючи, але і не докладаючи жодних заходів щодо її поліпшення. Читач доходить висновку, що тимчасові протиріччя дозволені, але глибинні бар'єри, що розділяють дві нації, – індійську і англійську – залишаються непорушними.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Світова культура не є єдиною культурою для всіх, а є єдністю національних культур, тому людство, як ніколи раніше, відчуває потребу в діалозі, взаємному розумінні та спілкуванні, інтеграції культурного простору як основи духовної єдності та згоди народів. Сам факт різноманіття локальних культур вимагає діалогу. Саме в діалозі з'являється можливість делегувати свої кращі досягнення в світову культуру, яка є результатом взаємодії народів. Наведення за допомогою діалогу культурних мостів через прірви, які розділяють культури, все частіше розглядається в якості безпосереднього чинника сталого розвитку та мирного співіснування.

Діалог може відбуватися між культурами, державами, особистостями та навіть всередині однієї особи. Він має чітку структуру, яка відтворюється на всіх рівнях соціального буття: суб'єкти, предмет діалогу, простір діалогу та взаємозв'язки між ними. Сутність діалогу як принципу міжкультурної взаємодії залишається незмінною з часів становлення людської спільноти. При цьому, він містить у собі водночас потенціал впорядкованості та хаосу, що дозволяє соціальній системі, яка знаходиться у такій взаємодії, перебувати у стані стабільного поступового розвитку, а не статичного застою. Діалог характеризується принциповою децентричністю, відтак його суб'єкти завжди рівноправні, він актуалізує перехід потенційного буття в актуальне.

М. Бахтін підкреслює, що «чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше й глибше. Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом, між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур. При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не

зливаються і не змішуються, але вони взаємно збагачуються» [3, с. 354]. Для обох сторін діалог культур може бути плідним, оскільки, за словами цього ж дослідника, кожна культура ставить нові питання чужій культурі, яких вона сама собі не ставила, і чужа культура відповідає на ці питання, відкриваючи нові горизонти, нові смислові глибини.

Науковці стверджують, що чим більше розвинута національна культура, тим більше вона здатна до включення у сферу духовного спілкування з цінностями культур різних націй і тим більші можливості вона представляє для духовного збагачення людини. Інонаціональні цінності входять до національної самосвідомості особистості та збагачують її духовний світ, але в діалозі культур пріоритетними є загальнолюдські цінності.

Морально-естетичний дискурс М. Бахтіна орієнтований на універсальність діалогу в індивідуальному бутті, художній творчості, мові та культурі. Адже саме діалог постає світоглядною домінантою для буття людини у світі культури та провідною категорією всієї філософії літературознавця та філософа. За уявленнями В. Біблера, будь-який твір культури було не тільки створено його автором, а й зрозуміле читачем, глядачем або слухачем, а значить, наповнене сенсом і процесом спілкування. І культура виявляється тією формою історичного буття людини, яка не зникає одночасно зі зникненням цивілізації, а продовжує втілювати в собі досвід спілкування та культурних контактів. Поняття культурного діалогу взаємопов'язане з феноменом глобалізації та глокалізації, крос-культурними подіями сучасності і специфікою транскультурних контактів.

Англійський письменник Е.М. Форстер в своїх романах та публіцистичних статтях приділяє багато уваги міжнаціональним контактам, розкриває трагічний конфлікт національно-культурних ментальностей. Зіштовхуючи героїв, які належать до різних національностей, він створює ситуації, в яких їм необхідно розпізнати

загальнолюдське, що знаходиться під покровом іншої національної культури. За Форстером, головною причиною відмови від визнання / розуміння «чужого» і інонаціонального є «нерозвиненість» англійського серця, яке ускладнює діалог англійців з іншими культурами. Подібно «італійським» романам, «Поїздка до Індії» багато в чому будується на протиставленні: англійців та індійців, східного і західного світогляду, християнства і східних релігій (ісламу і індуїзму). У ранніх творах Форстера духовна трансформація його героїв постійно знаходиться у фокусі авторської уваги, представляючись бажаною і досяжною метою, але в «Поїзді до Індії», який вважається самим модерністським з його романів, національні особливості розглядаються як органічна складова особистості. Вирішення конфлікту інонаціонального і національного пов'язано не з твердженням будь-якої окремої національно-культурної ментальності, а з подоланням відмінностей на користь наднаціонального, загального і вселюдського.

РОЗДІЛ 2. ДІАЛОГ КУЛЬТУР В РОМАНІСТИЦІ Е.М. ФОРСТЕРА

2.1. Опозиція «Англія – Італія в романі «Куди бояться ступати ангели»»

Місцем дії двох ранніх романів Форстера – «Куди бояться ступити ангели» і «Кімната з краєвидом» – стає Італія. На тлі її прекрасної природи, в зіткненні з яскравими і сильними почуттями людей, невіддільних рутині буржуазних забобонів, особливо чітко проявляється обмеженість і внутрішнє убозтво людей з «недорозвиненим», «невихованим» серцем.

Лілія Херрітон, героїня роману «Куди бояться ступити ангели», молода, недавно овдовіла жінка їде в Італію. На лондонському вокзалі її проводжають родичі – весь клан Херрітонів, очолюваний матір'ю померлого чоловіка Лілії. Місіс Херрітон побоюється за свою невістку, і у неї є для цього підстави. Лілія легковажна, не по літах довірлива. Як її компаньйонка і наперсниця з Лілією їде міс Еббот. У будинку Херрітонів залишається дочка Лілії Ірма. Незабаром стає відомо, що Лілія виходить заміж за італійця. В Монтеріано Лілія вперше відчула себе щасливою: поруч з нею не було нікого з Херрітонів, які протягом стількох років придушували її волю і вбивали бажання. Цілком зрозуміло, що вирвавшись із Состону, Лілія дала волю своїм почуттям. А оскільки сила її емоцій переважала над скромними можливостями її розуму, то єдине, на що вона залишалася здатною, був занадто поспішно укладений шлюб з Джіно. Потреба реалізувати довго стримуване бажання самостійності виявилася така сильна, а безпосередність прояви почуттів закоханого в неї італійця така заманлива, що розміркувати про що б то ні було Лілія просто не могла. Все відступило на другий план перед чарами Італії. Однак здобуте щастя виявилось недовговічним і настав момент, коли Лілія затужила за

Состоном. Лілія продовжує залишатися його жертвою, полонянкою забобонів, які культивувалися в будинку місіс Херрітон. Адже не випадково вона поводить з Джино так само, як в будинку її чоловіка поводитися з нею самою: він бідний і тому не сміє заперечувати своїй благодійниці; він молодий і привабливий і тому він дурний; він закоханий і тому вона може дозволити собі з ним все, що завгодно. Лілія не приховує своєї переваги над Джино. Занадто довго вона залишалася в Состоні, дух родини Херрітонів поневолив її особистість і не дав можливості розвитку її розуму. Емоції Лілії сліпі. Вона здатна на миттєвий спалах почуттів і це зближує її з палким і безпосереднім в прояві своїх почуттів Джино, але вона не здатна розібратися в ньому. Однак тільки цього для здобуття справжньої свободи ще недостатньо. Розібратися в навколишньому і віддати звіт в тому, що відбувається, Лілія не в змозі. Для того щоб запобігти цій події, місіс Херрітон посилає до Італії для переговорів з Лілією свого сина Філіпа. Однак він прибуває до місця подій занадто пізно. Лілія вже стала дружиною Джино. Цей шлюб англійки з респектабельної буржуазної родини і безрідного італійця сприймається Херрітонами не тільки як небажана несподіванка, але як скандал, уникнути наслідків якого вони намагаються всіма силами. Перше зіткнення англійської та італійської ментальне відбувається саме при укладенні шлюбу між англійкою Лілією і італійцем Джино. Сімейство Херрітонів глибоко переконане, що такий союз недовговічний. Після приїзду в Італію Філіп намагається запобігти шлюбу, переконуючи обранця Лілії, що «вона англійка, ви італієць; вона звикла до одного способу життя, ви – до іншого» [56, с. 47]. Вся інша частина роману представляється відповіддю на цю заяву, дослідженням національно-культурних ментальностей і того, чи є національні відмінності насправді такими визначальними, як припустив Філіп Херрітон. Він та інші Херрітони сприймають Лілію і Джино лише як Англійку і Італійця. Акцентування уваги на національних характеристиках затьмарюють особистісні якості героїв; вони

сприймаються типовими представниками Англії та Італії, носіями певних національних рис.

Вчинок Лілії не приносить їй щастя. Джино молодший за неї, він занадто любить радості життя, не бажає рахуватися з звичками Лілії, безцеремонно живе на її рахунок. Через деякий час Лілія вмирає від пологів. Залишається дитина, вихованням якої займається Джино. Місіс Херрітон, не бажаючи примиритися з тим, що дитина, народжена англійкою, не зможе отримати англійського виховання, знову відправляє Філіпа і свою дочку Гарріет в Італію. Вони повинні забрати дитину у Джино. Їх місія завершується трагедією. Гарріет викрадає дитину у Джино, але з екіпажем, в якому вона поспішає до вокзалу, трапляється аварія. Дитина гине.

У першому романі Форстера недостатньо глибоко мотивовані вчинки героїв. Це скоріше роман ситуацій, але не характерів. Однак і система образів роману, і події, що відбуваються з героями, є типовими саме для Форстера. Він виводить своїх героїв за межі звичної їм обстановки і ставить їх перед необхідністю вирішувати несподівані для них питання.

Як несумісні величини, протистоять одне одному заселене заможними сім'ями буржуа лондонське передмістя Состон і залите сонячним світлом італійське містечко Монтеріано, де відбувається основна дія роману. Доля Лілії символічно виражає думки Форстера про приреченість людей з «нерозвиненим» і «невихованим» серцем. Ніякого іншого виходу, крім фізичної загибелі, письменник поки що не бачить. Символічна і трагічна загибель дитини Лілії. Потрапивши під владу Гарріет Херрітон, дочки місіс Херрітон, нещасне немовля вже було приречене, бо важко було знайти більш невідповідну, ніж Гарріет, людину, щоб опікати його. Гарріет позбавлена серця, почуттів і розуму. Її готовність будь-що виконати наказ місіс Херрітон, її сліпе прагнення виконати борг по відношенню до свого сімейства (як вона його розуміє) доходить до фанатизму. Глибоко переконана в тому, що «іноземці огидні»

[56, с. 93], Генрієтта їде в Італію, до якої відноситься з презирством. Для неї світ поділений на англійський і неанглійський; вона відмовляється осягати суть неанглійських людей та країн. Після прибуття в Монтеріано, в це «потворне» місто, Генрієтта діє твердо і рішуче; Е. М. Форстер при цьому описує її як «якесь кістляве знаряддя року» [56, с. 144]. Форстер нещадний до Гаррієт, яка втілила в собі все те, що так ненависно йому в Состоні: снобізм і лицемірство, сліпоту серця і жорстокість.

Світу Херрітонів, втіленому в образі Гаррієт, протистоїть Джино. При зіткненні з Херрітонами цей неприборканий в своїх пристрастях «нецивілізований» італієць одержує незаперечну моральну перемогу. Він володіє такими властивостями людської натури, як здатність відчувати життя, чуйність і доброта. З іншого боку, Джино одружується з Лілією заради фінансового благополуччя. Він не зважає на її звички, живе за її рахунок, веде розгульний спосіб життя, забороняє Лілії самостійно виходити на прогулянки. Коли дружина дізнається про його невірність, Джино сміється їй в обличчя.

Як вже зазначалося вище, бажання Лілії жити в Італії пов'язано з її неприйняттям Состону. Відкинувши цінності останнього, Лілія не стає воєю і в Монтеріано. Героїня розуміє, що все їй тут чуже: вона жила в «чужому їй оточенні» [56, с. 61], природа «була лякаючою і загадковою» [56, с. 61]. Лілія виявляється в положенні маргінала і намагається заповнити виниклий вакуум чимось «своїм». Як «своє» вона вибирає національне. У Монтеріано Лілія намагається створити свою англійську Італію, свою версію англійського суспільства: «Я маю намір струснути Монтеріано, як струснула Состон. Приведи скільки хочеш чоловіків, – каже вона Джино, – а вони нехай беруть з собою своїх дружин і сестер. Я збираюся влаштувати чай по-англійськи» [56, с. 52]. Оскільки неможливо сформувати якусь цілісність шляхом простого накладення одного національного на інше національне без урахування відповідних особливостей обох, то її намір терпить поразку. Лілія пише листа своїй

доньці Ірмі, суть якого зводиться до «прийди і спаси мене». «Врятувати» Лілію не судилося, бо «давши синові життя, вона померла» [56, с. 70].

Для місіс Херрітон, жінки суворої і черствої, Італія представляється засобом тимчасового позбавлення від Лілії, яка, на її думку, є тягарем для родини. Якщо Джіно уособлює Монтеріано, його життєву енергію і безпосередність, то місіс Херрітон уособлює Состон з його снобізмом і лицемірством, сліпотою і «нерозвиненістю» серця, жорстокістю, обмеженістю і замкнутістю. Місіс Херрітон прагне контролювати все, що потрапляє до її оточення, і їй це вдається. Вона, як і дочка Генрієтта, не вірить «ні в романтику, ні в духовне переродження, ні в історичні аналогії, ні взагалі в усе те, що може порушити життя сім'ї» [56, с. 23].

Одним з найбільш складних образів в романі є образ Філіпа Херрітона. У той час як Генрієта, повідомляє читачеві оповідач, залишається під постійним і пильним контролем матері, і більш того, Генрієтта завжди знаходиться в силовому полі своєї національної культури, оскільки інонаціональний простір є для неї не просто чужим, а радикально чужим, то Філіп під впливом інонаціонального поступово звільняється від впливу місіс Херрітон і рухається до свого істинного Я. На початку роману ми дізнаємося, що, коли Філіп у віці двадцяти двох років вперше відвідав Італію, він залишився завороженим цією країною і полюбив простих італійців. «Італія, – переконаний Філіп, – очищає і облагороджує всякого, хто там побуває. Італія для всього світу є і школа, і одночасно майданчик для ігор» [56, с. 23]. Після прибуття на батьківщину все здавалося йому сірим, посереднім, нікчемним. Він повернувся до Англії з метою або перетворити її зразок Італії, або повністю відкинути. Однак із цього нічого не вийшло: «нерозвинені серця» і Состон виявилися непідвладні чарам Італії. Крім того, «він шокував з півдюрини состонців, вступав в суперечки з сестрою і сперечався з матір'ю» [56, с. 71]. З того часу він став відчувати почуття морального незадоволення, з одного боку, і інтелектуальної переваги по відношенню до состонців, з іншого. Спроба

Філіпа змінити його мешканців нагадує невдачу Лілії, яка намагалася перенести англійську модель способу життя на італійську землю. Незважаючи на це, Філіп зберіг віру в перетворюючу силу Італії. З цієї причини він і радить Лілії відправитися на італійську землю. Насолоджуючись Італією лише естетично, герой не в силах порвати з Состоном. Йому подобається захоплюватися країною, її цінностями і архітектурою, и любити італійців в Англії, проте «три роки він вихваляв італійців, але зовсім не розраховував отримати італійця в родичі» [56, с. 32]. Більш того, він приходить в жах від того, що Джино – син італійського дантиста. Ось як письменник описує реакцію героя: «Філіп видав вигук відрази і болю: «Дантист! Дантист в Монтеріано! Зубний лікар в чарівній країні! Вставні зуби, звеселяючі очі і крісло з відкидною спинкою <...>. Філіп і не думати забув про Лілію. Він турбувався за себе» [56, с. 38].

До цього Філіп романтизував і ідеалізував Італію; вона для нього представляла щось екзотичне. Сформоване уявлення про Італію виключає існування дантиста в «чарівній країні», яку Філіп створив в своїй уяві: «Він боявся, що романтика для нього померла» [56, с. 38]. Побачивши іншу Італію, в якій Філіп перебував не в якості туриста, герой відчуває себе обдуреним: «Італія, країна краси, загинула для нього назавжди. Вона не в силах була зробити краще людей, які там жили, або їхні погляди. Більш того, на її ґрунті виростили жадібність, жорстокість, дурість і, що ще гірше, вульгарність. На її ґрунті, під її впливом, дурна жінка вийшла заміж за плебея» [56, с. 72]. Філіп зненавидів Джино за те, що той зруйнував його ідеал і віру в казкову країну.

Як зазначав сам автор, в п'ятому розділі роману Філіп «заплутується, намагаючись жити за допомогою почуття прекрасного. Розуміння того, що він и збився зі шляху, озлоблює його, і це є початком його еволюції» [61]. Уявлення Філіпа виявилось ілюзорним, воно ближче до фантазії, ніж до реальності. Однак навіть така Італія, яка існувала в його уяві, виявляється ближчою і ріднішою: вона представляється Філіпу джерелом пристрасі,

яку не може запропонувати Состон і його оточення. Так як Філіп прибуває в Італію занадто пізно (Лілія вже стала дружиною Джіно), то для нього немає сенсу залишатися в країні, яка зруйнувала його мрії і обдурила надії. Він залишає Монтеріано – місце скандалу, розпусти – і повертається до Состону, який представляється куточком комфорту і благопристойності.

Третя поїздка Філіпа в Італію в супроводі Генрієтти розкриває його серце. Переосмислюючи національне на тлі інонаціонального, Філіп приходить до висновку, що він дійсно ненавидить НЕ Монтеріано і Італію, а Состон. З самого початку поїздки йому байдужа їхня місія; він усвідомлює себе «маріонеткою в чужих руках». Герой дивиться на речі іншими очима, намагаючись вловити те, що пропустив і не побачив в Італії попереднього разу. Він оглядається навколо себе і виявляє, що, «романтика повернулася до Італії, в країні не було більше плебеїв, вона зробилася прекрасною, люб'язною, чарівною, як раніше» [56, с. 106]. Філіп розуміє, що краса Італії полягає безпосередньо в її людях. На все, що відбувається навколо, він реагує спонтанно і безпосередньо; він вже не розглядає всі очима матері і не застосовує состонівські стандарти.

Показова в цьому відношенні сцена в італійській опері, яка є ключем до розуміння форстерівської Італії. Її мікркосмом є Театр, в той час як для Англії таким є Будинок (велика частина дії, що відбувається в Состоні, розгортається в будинку Херрітонів). У театрі Монтеріано не існує перепон між глядачами та акторами: то, що відбувається на сцені, переноситься в зал для глядачів. Як тільки почалася вистава, глядачі «постукували ногами, барабанили в такт кісточками и пальців і розгойдувалися під звуки музики, точно колосся на вітрі» [56, с. 112]. У той час як Філіп насолоджується тим, що відбувається, Генрієтта не може винести такого «варварського» ставлення до мистецтва і двічі намагається заспокоїти глядачів. Байдужа до музики, Генрієтта нездатна насолодитися оперою.

Філіп, навпаки, відчуває в театрі «вічну мить»: він на шляху до пробудження. Джино бачить Філіпа і вітає його через весь зал для глядачів. Останній – в захваті від краси і безпосередності виразу емоцій, від відчуття «справжньої» Італії. Опера надає героям роману шанс вийти за рамки свого національного, долучитися до загальнолюдського, наднаціонального. Так роблять Філіп і Кароліна: вони насолоджуються музикою, яка, як відомо, трансцендентна, бо з її допомогою руйнуються бар'єри між життям і мистецтвом, публікою і виконавцями. Після відвідин опери Філіп каже Кароліні, що Джино «абсолютно чарівний, друзі його теж. Тепер і я йому друг. Втрачений і набутий брат» [56, с. 115]. Філіп пробачив Джино те, що більше року тому останній зруйнував його романтичне бачення Італії. У театрі Філіп «відчув себе як вдома» [56, с. 113]. Отже, стався зсув мікрокосму: істинним домом був вже не Будинок, а Театр.

Незважаючи на те, що поїздка Філіпа в Італію трансформує його внутрішній світ – він позбавляється від цинізму, відсталості, вузькості мислення – в житті він залишається лише глядачем, подібно глядачеві в оперному театрі Монтеріано. Філіп сам в цьому зізнається: «Мені, мабуть, судилося пройти крізь життя, не вступивши з ним в конфлікт і не залишивши в світі сліду. <...> Я не вмираю, я не закохуюся. <...> Життя для мене спектакль» [56, с. 137]. Відвідування театру, розмову з Кароліною після опери він вважає найбільш великими подіями в його житті. З ним вже нічого не трапиться: більше великих подій в його житті не буде.

Під впливом іонаціонального, а саме сонячної і надихаючої Італії, спектакль, який спостерігає Філіп, здається йому життєствердним. Італія представляється йому тимчасовим притулком від порочного кола сімейства Херрітонів, від якого він до кінця не в силах відректися в силу займаної ним пасивної життєвої позиції спостерігача. Лише естетичне сприйняття іонаціонального є важливою, але недостатньою умовою для діалогу з ним. Проте, розвиток Філіпа відбувається шляхом залучення до

справжніх життєвих цінностей, уособленням яких виявляється Італія (незважаючи на те, що його занурення в інонаціональний простір носить тимчасовий і епізодичний характер) і поступового вироблення неприязні до лицемірства англійського оточення: після повернення до Англії Філіп планує переїхати в Лондон.

Філіп переглядає життєві цінності і під впливом Кароліни Еббот, яка рухається в своєму духовному розвитку до закінченості і цілісності буття. Еволюція Кароліни найбільш повно зображена Е. М. Форстером: від молоді дівчини, що знаходиться поруч з Лілією в Італії в якості простої компаньйонки, до зрілої особистості, що допомагає Філіпу досягнути складності життя. Супроводжуючи Лілію по Італії, Кароліна спостерігає за розвитком відносин між Джіно і Лілією. Життя при цьому здається їй по-справжньому прекрасним і гідним того, щоб боротися проти посередності і снобізму. Тим часом, повернувшись до Англії і дізнавшись про те, що шлюб між молодими обіцяє бути недовгим, Кароліна дивиться на речі по-іншому. На її думку, Лілія вибрала невірний шлях, помінявши повсякденність Состону на гірші обставини: хоча Состон і є уособленням сірого, безраднісного життя, він, на відміну від Монтеріано, не втілює собою гріховність. Смерть Лілії ще більше переконує її в цьому.

Кароліну і Філіпа зближує неприйняття умовностей Состона. Героїня (разом з оповідачем) спостерігає, як Філіп позбавляється від вузькості мислення; він, в свою чергу, бачить, що докори сумління поступаються місцем знову виниклому почуттю сприйняття світу у всій його красі. В оперному театрі Монтеріано закладається основа для дружби між двома героями. Під впливом інонаціонального вона не просто змінюється, а й перероджується. Остаточне прозріння Кароліни відбувається при зіткненні з справжнім життям, виходить за межі національного / інонаціонального. Так, Кароліна, яка збиралася домовитися з Джіно про долю немовляти, відмовляється від свого рішення, тому що вражена любов'ю Джіно до сина: «Коли Джіно притиснувся до сина губами, вона відвернулася. <...>

Ця людина була велична, вона являла собою частину самої Природи. У жодній любовній сцені не піднявся б він на таку висоту» [56, с. 128]. Антагоністичні відносини між національним і інонаціональним зникають, коли Кароліна і Джино опускаються на коліна біля один одного з метою викупати малюка. У такому положенні і застає їх Філіп: «вилиті Діва з Немовлям і волхв» [56, с. 129]. Після купання немовляти Кароліна змінюється, вона, за словами Генрієтти, «вибігла раптом <...> заплакана, бог знає в якому вигляді. <...> І пояснити толком нічого не може. Нібито змінила думку» [56, с. 130]. Зміна в Кароліні, яку не розуміє Генрієтта, виявляється зрозуміла Філіпу, для якого Кароліна стала «богинєю». Кароліна виявляє себе в присутності «чогось більшого, ніж добро і зло». Героїня приходить до розуміння того, що Любов є частиною Природи, а не компонентом національного або інонаціонального: виявляється, що безрідний італієць також здатний любити. Філіп цінує в Кароліні найбільше те, що, на відміну від нього самого, що проживає життя в роздумах і ідеях, Кароліна буде здійснювати конкретні дії і вчинки, відкриваючи для себе «вічні миті». Незважаючи на те, що героїня зазнала своє «вічну мить» в іншому національному просторі, вона, на відміну від Лілії, не намагається зануритися в нього шляхом відмови від свого національного, а збагачує свій внутрішній світ за допомогою діалогу з інонаціональним, визнаючи рівноправне його існування. Відзначимо, що сам роман починається протиставленням «Англія – Італія», а в своєму розвитку рухається до наднаціонального.

Під впливом Кароліни Філіп в кінці роману долає конфлікт між національним і інонаціональним. Читач впевнений, що Філіп перестав бути снобом, а Кароліна, для якої, за її власними словами, «все чудове скінчилося» [56, с. 158], відчула «вічні миті» цілісності буття. Все це стало можливим завдяки контакту з інонаціональним.

Таким чином, в романі «Куди бояться ступити ангели» Е. М. Форстер розкрив трагічний конфлікт національно-культурних

ментальностей. Зіштовхуючи героїв, що належать до різних національностей, вказуючи на відмінності в їх душевному світі і в зовнішньому вигляді, рисах національного характеру і мови, національних мікрокосмосах, архітектурі, мистецтві, ландшафті, він створює ситуації, в яких їм необхідно розпізнати загальнолюдське, що знаходиться під покровом іншої національної культури.

В даному випадку Форстер, як вважає відомий літературознавець Н. Михальська, знову звертається до теми, яку він ставить у багатьох своїх оповіданнях і до якої він незмінно буде звертатися у всіх наступних романах – до теми прозріння, що допомагає людині зрозуміти сенс і справжню цінність буття. Однак в романі в розкритті цієї теми Форстер йде далі, ніж в своїх оповіданнях (наприклад, «Вічна мить»). Герої оповідань Форстера осягали красу життя раптово і інтуїтивно, в результаті чого їх миттєво осяває прозріння; прихована в них сила почуттів і емоцій пробуджувалася при спілкуванні з природою, з невідомими раніше сторонами буття. Інстинктивні емоції спочатку випереджали розум, і саме з цим пов'язана та обставина, що героями багатьох оповідань Форстера є діти («Небесний омнібус», «Координація»). Світ дитячих почуттів широко відкритий для сприйняття навколишнього, але свідомість ще недостатньо розвинена [41]. В англійській літературі ХХ століття основи психологічної новели і психологічного роману були закладені вже в ранній творчості Форстера. Воно багато в чому визначило і появу романів Девіда Герберта Лоуренса, в яких з такою силою проявилось притаманне цьому письменникові прагнення вивільнити скуті лицемірною мораллю вікторіанської Англії емоції, почуття і пристрасті людської особистості. Лоуренса і Форстера зближує спільність основної теми їх творчості – шляхи досягнення взаєморозуміння і нормальних природних відносин між людьми. Однак до вирішення її Форстер підходить з інших, ніж Лоуренс, позицій. Англійський літературознавець А. Коллінз відзначає, що Форстер апелює до інтелекту, культури, до пробудження серця, а Лоуренс

поглинений темою пристрасі, темою сексу, яка чужа Форстеру. «І все ж Форстер і Лоуренс мають багато спільного. В їх творчості крах передвоєнного світу стає очевидним. Вони були провісниками, творцями і символами процесу морального розпаду, який в 1920-х роках посилювався в англійському житті й літературі» [65, с. 79]. Форстер твердо вірив в сили і можливості людського розуму, справедливо вважаючи, що без його визначальної ролі досягнення гармонійних взаємин між людьми нездійсненно.

Однак свій позитивний ідеал Форстер аж ніяк не пов'язує з образом Джино, і він далекий від його ідеалізації. Причиною внутрішнього переродження Філіпа Херрітона і Кароліни Еббот став не стільки сам Джино з його неприборканим темпераментом і нерозвиненим розумом, скільки ті нові сфери життя, які завдяки спілкуванню з ним відчинилися перед цими двома англійцями. І в даному випадку ми знову-таки переконуємося в тому, наскільки важливе значення мають для Форстера морально-етичні проблеми, що визначають характер взаємовідносин між людьми. У своєму першому романі Форстер за допомогою точних і дотепних деталей малює приголомшливо живі і яскраві образи італійців, що контрастують з його персонажами-англійцями. Італійці балакучі, безпосередні та емоційні, їм притаманна природна чарівність, якої позбавлені англійці: на тлі італійців вони незмінно здаються сухими і неприродними. Італійці керуються внутрішнім почуттям, миттєвим імпульсом, завдяки чому постійно ставлять в тупик англійців, руйнуючи їх ретельно продумані плани, що створює в романі чимало комічних ситуацій.

В романі «Куди бояться ступити ангели» немає широкої панорами італійської дійсності або зображення соціальних контрастів життя – для прозріння героїв Форстера це не має першорядного значення. Зміну їхніх життєвих поглядів автор обґрунтовує не знайомством з якимись невідомими їм раніше аспектами соціального життя, а розкриттям

прихованих емоційних сфер життя [41]. Вони були недоступні їм раніше, закриті від них системою виховання, тією «природженою» неприязню «істинного англійця» до прояву своїх емоцій, про яку так люблять говорити і яка стала законом, що визначає поведінку будь-якої «респектабельної» людини. Форстер веде своїх героїв до розуміння нікчемності подібних забобонів, він вчить їх бути людьми і допомагає розкріпаченню серця кожного з них, «нерозвиненого серця» англійця із забезпеченої сім'ї, того самого англійця, про типові риси якого Форстер з гірким гумором писав у своєму есе «Нотатки про англійський характер»: «... справа не в тому, що англієць не вміє відчувати, справа в тому, що він боїться відчувати ... Він не сміє висловлювати сильну радість або смуток, або навіть занадто широко розкрити при розмові рот – якщо він зробить це, може випасти трубка. Він повинен стримувати в собі свої емоції і допускати їх прояв тільки у виняткових випадках» [55, с. 285]. Форстер порівнює англійський характер з морем, бо він мінливий, а емоції англійців – з рибами, які і раді були б спливати на поверхню, та не знають, як це зробити. Як слушно зазначає Е. Зикова, перші романи Е. М. Форстера («Куди бояться ступити ангели», «Найдовша подорож» й «Кімната з краєвидом») об'єднує «загальна тема пошуків молодими героями своєї справжньої особистості в ході подолання вікторіанських моральних стереотипів» [23, с. 459].

2.2. Діалог з Іншим та своїм «Я» в романі «Кімната з краєвидом»

Роман «Кімната з краєвидом» був задуманий і початий раніше, ніж «Куди бояться ступити ангели», але завершений трьома роками пізніше. У цих творах багато спільного.

Молода дівчина Люсі Ханічерч в супроводі своєї кузини міс Бартлет здійснює першу подорож по Італії. В одному з готелів Флоренції вони

зустрічають групу англійців. Серед них – батько і син Емерсони. Їхні розмови і манера поводження з людьми не схожі на те «доброчесне» лицемірство, до якого так звикла Люсі в колі своєї родини. Містер Емерсон-старший, людина ліберальних поглядів, привселюдно говорить про те, що він думає, не приховуючи своїх думок і вражень. Він прямий в судженнях, і не тільки його слова, але й вчинки позбавлені загальноприйнятих в «доброму товаристві» умовностей. В системі образів роману містеру Емерсона належить основна роль – це він допомагає Люсі Ханічерч розібратися в житті і в людях, в його уста вкладає Форстер свої судження про істинні цінності життя. Перша зустріч Люсі і Емерсонів відбувається при таких обставинах: до моменту приїзду молодих дівчат до Флоренції все кращі кімнати в готелі виявляються вже зайнятими. Люсі і міс Бартлет змушені оселитися в кімнатах, що виходять вікнами у двір, а вони мріяли про «кімнати з краєвидом», звідки вони могли б милуватися панорамою міста. Дізнавшись про це, містер Емерсон пропонує їм зайняти ті кімнати, в яких він живе зі своїм сином, а сам він готовий перебратися в приміщення, призначене для Люсі і міс Бартлет. Коли містер Емерсон заявив, що «Я маю вид, у мене є вид» (“ I have a view, I have a view”) [69, с. 8], він и мав на увазі не тільки, що зупинився в кімнаті з видом на панораму міста, але й те, що його «вид» відрізняється від поглядів інших героїв роману. Добре виховані англійки на перших порах дещо шоковані цією несподіваною для них пропозицією. Вони не знають, як поставитися до неї. Чи слід її розцінити лише як люб'язність, або за нею криється щось більше? Чи не буде це переселення в кімнати, займані чоловіками, розцінено як порушення етикету? Містер Емерсон «добрий до людей, тому що він любить їх, – говорить Джордж про свого батька, – але вони ображаються або лякаються» [57, с. 30]. У вітальні пансіонату повно англійців з «нерозвиненими серцями», які визнали містера Емерсона невихованим і грубим. Такою є і Шарлотта, яка живе в «безрадісному світі без любові, в якому молоді спішно направляються до загибелі, поки не

виявлять, що світ пересторог і перешкод може запобігти злу, але не принесе користі» [57, с. 86]. Шарлотта підозріло ставиться до всього, що виходить від «розвиненого серця».

Люсі і Шарлотта підсвідомо бажають отримати «кімнати з краєвидом», але не можуть дозволити собі прийняти пропозицію Емерсона в силу умовностей: жінки не можуть дозволити собі бути зобов'язаними не просто кому-небудь, а чоловікові. Тому Шарлотта і відмовляється від пропозиції Емерсон помінятися кімнатами. Люсі дратує поведінка своєї супутниці, але героїня не знаходить в собі сил не послухатися Шарлотти і прийняти самостійне рішення. Для Люсі легше реагувати на все нове і незнайоме так, як їй каже Шарлотта. Головна героїня оточена егоїстичними і лицемірними людьми: священник містер Ігер проповідує про високі почуття, не маючи своїх власних; Шарлотта Бартлет, яка протягом усього роману заважає Люсі придбати ясність «виду», постійно одягає на себе маску «мучениці». Перебуваючи в такому оточенні, героїня навчилася грати за тими ж правилами, і, отже, вона пригнічує «емоції, які не вписуються в рамки умовностей», схильна розцінювати поцілунок як образу, а вираження своїх почуттів непристойністю. Внаслідок цього «своїм» Люсі вважає погляд на світ, нав'язаний їй кузиною міс Бартлет, і часом «було страшенно не знати, думала вона вірно чи ні» [57, с. 52]. Сам автор іронізує, часом навіть засуджує такий «вид» з «кімнати» свого Я.

Чим сильніше Люсі намагається придушити в собі емоції і почуття, тим більше вона потрапляє під вплив людей з «нерозвиненими серцями», які формують її погляди і судження. За таких умов відбувалося і формування «свого» до приїзду в Італію. Вдома з Люсі нічого ніколи і нічого не «траплялося», життя текло розмірено і передбачувано. І все ж міс Бартлет наважується прийняти пропозицію Емерсона – спокуса мати кращі кімнати велика. Мотив «кімнати з краєвидом», що залунав на самому початку твору, отримує в подальшому свій розвиток, стаючи основним у романі. Кімната з краєвидом, вікно, широко розчинене в життя, – це саме

те, що так потрібно Люсі Ханічерч, а містер Емерсон виявляється тією людиною, яка допомагає їй вибратися з павутини забобонів, розібратися в своїх почуттях, зробити правильний життєвий вибір. Завдяки його впливу вона непомітно для себе починає йти по життю без допомоги путівника, яким забезпечили її вдома перед від'їздом до Італії (тонко і нещадно зло висміює Форстер цей незмінний путівник фірми «Бедекер», що знаходиться в руках кожного подорожуючого англійця і відгороджує його від справжнього життя з його реальними, а не музейними цінностями). Ось, зовсім несподівано, Люсі зустрічає містера Емерсона в церкві Санта Кроче: «Я люблю Джотто, – каже вона, розглядаючи фрески ... Хоча речі, подібні немовлятам Делла Робіна, мені подобаються більше». – «Так і повинно бути, – відповідає містер Емерсон. – Немовля варто дюжини святих». Він радить Люсі зробити все можливе, щоб уникнути тієї плутанини поглядів і уявлень, жертвою якої вона так легко може стати під впливом постійної опіки міс Бартлет і своїх домашніх. Прямолінійність суджень Емерсона не тільки відверто лякає міс Бартлет, а й наводить її на думку про те, чи не соціаліст він. Однак священник Біб заспокоює її, пояснюючи: «Заслуга його, якщо це можна вважати такою, полягає в звичці говорити прямо те, що він думає. А це так важко, зокрема, я знаходжу це важким, – розуміти людей, які говорять правду». І той же містер Біб говорить про Емерсона - старшого: «Ні, він не тактовний, і все ж – ви помічали коли-небудь, що є люди, які роблять вчинки дуже безтактні і в той же час – прекрасні?» «Прекрасні? – питає міс Бартлет, спантеличена цим словом. – Хіба краса і такт не одне й те саме?» Ця розмова відбувається на самому початку роману, а все те, що згодом трапляється з Люсі Ханічерч, доводить мінливість її і міс Бартлет уявлень про справжню красу людських відносин.

Героїня Люсі прагне до кращого «виду» протягом усього роману. З «видом» вона асоціює чесність, відвертість, красу, здатність любити. Її рух до всього цього відбувається в умовах конфронтації між тим, що героїня

вважає істинно «своїм» і правильним «видом», і тим «чужим», якого дотримуються Емерсони. Наступного разу вона стикається з ними в церкві. Опинившись без Бедекера і Шарлоти, Люсі не знає, «як себе поводити». «Я думаю, – каже їй містер Емерсон-старший, – що ви повторюєте те, що почули від людей старшого од себе віку <...>. Припиніть бути такою занудою і скажіть мені, яку частину церкви ви б хотіли подивитися» [69, с. 27]. Через свою наївність і доброту Люсі дозволяє батькові і сину побути її гідями в церкві, однак, «вона була впевнена, що їй не слід було бути з ними, але вони її зачарували» [69, с. 28]. Люсі все ще перебуває в полоні умовностей: вона поводить «правильно», підсвідомо бажаючи піддатися спонтанності, яка виходить з «чужого», недоступного їй світу, в даному випадку від Емерсонів. Пропозиція містера Емерсона-старшого в пансіонаті і зустріч з Емерсонами в церкві готують Люсі до двох драматичних подій в першій частині роману: до сцени вбивства на площі і до поцілунку Джорджа. Вони є магістральними, тому що після цих подій Люсі переосмислює сферу «свого». Входячи на площу, Люсі думала, що з нею «нічого не станеться», але «пізніше щось все ж сталося». На площі вона стала свідком вбивства. Реальність буття, що включає в себе кров і смерть, не співвідноситься із світом «свого»: вона шокована і непритомніє. Люсі боїться, що така поведінка може бути невірно інтерпретована кузиною Шарлоттою і письменницею міс Левіш. Тому вона прикидається, що зовсім не зазнала ніякого хвилювання. «Як швидко трапляються подібні речі, – каже вона Джорджу, – а потім знову повертаєшся до колишнього життя!» [57, с. 51].

Лише через деякий час Люсі починає розуміти, що до «колишнього життя» повернутися не просто: вбивство на площі вводить її в світ реальності, від якого її оберігало «своє» оточення і який не можуть замінити куплені фотографії з видами Флоренції. Джордж теж переляканий: неспроста він викидає в річку фотографії, які опинилися в результаті вбивства забруднені кров'ю. Люсі здалося, що «як і той вбитий

чоловік, вона перейшла якусь духовну грань». На наш погляд, Люсі перейшла «грань», яка ставить бар'єр між «своїм» і «чужим». Користуючись термінологією самого Е. М. Форстера, життя Люсі з «життя у часі» (“The life in time”) почало переходити в «життя відповідно з духовними цінностями» (“the life by values”), яке вимірюється не хвилинами і секундами, а інтенсивністю прожитого.

Американський критик Л. Тріллінг переконаний, що зі сцени вбивства на площі «починається руйнування їх (Люсі і Джорджа) в'язниць» [73, р. 87]. Ні Джордж, ні Люсі не розуміють, що сталося з ними на площі, але враження, отримані в наслідок пережитого, будуть інтерпретовані ними пізніше: так, після події Джордж, який перебував в стані глибокого песимізму, заявляє, що «хоче жити». Сцена вбивства, таким чином, повертає Джорджа до життя, і вона змінює бачення Люсі. Проте, Люсі ще не може сама розібратися в своїх почуттях (після інциденту на площі і під впливом Шарлотти Люсі спочатку уникає Джорджа, а потім пориває з ним і дозволяє Шарлотті відвезти себе в Рим, де і зустрічається із Сесилом Вайзом. Автор зображує конфлікт роману в самій свідомості головної героїні. Він полягає в її прагненні вибрати між Сесилом Вайзом і Джорджем Емерсоном, між награними і справжніми почуттями. Форстер зображує Сесіла наступним чином: «Він був середньовічним. Як готична статуя» [57, с. 93]. Відзначимо, що для середньовіччя було типовим таке ставлення до Чужого: «У чужому – загроза того, чим ти володієш. Воно – протилежне, і просто негативне. У ньому ховається небезпека. Там господарюють чудовиська, гігантські монстри, неприродні істоти» [25, с. 465-466]. Символічно, що глава роману, в якій автор вводить Сесіла Вайза, так і називається: «Середньовічний» (“Medieval”), а остання глава носить назву «Кінець Середніх віків» (“The End of the Middle Ages”). Саме в епоху Ренесансу з набуттям власної самосвідомості починається історія і усвідомлення чужого; тобто, відкривається «вид» на нього.

Сесіл в описі Е. М. Форстера постає естетом: він начитаний, занурений в світ книг і культури. Він постійно підкреслює свою перевагу: Сесіл насміхається над сільськими жителями, сім'єю Люсі, поводить як «маленький божок». Відносини Сесіла і Люсі побудовані за принципом «захисник – особа під захистом», вони, як вказує автор, «феодалні». Сесіл дивиться «крізь» людей (“through”), а не «на» них (“at”). Для нього Люсі – не стільки жінка, скільки твір мистецтва: її вигляд, наприклад, асоціюється у Сесіла з мадонною з полотна Леонардо да Вінчі, «яку ми любимо не стільки за саму себе, а за ті речі, які вона не розкриває нам» [57, с. 95]. Але разом з тим його почуття до неї не мають нічого спільного зі справжньою любов'ю, а пристрасть, горіння якої Люсі відчула в поцілунку Джорджа Емерсона ще у Флоренції, йому недоступна. Він занадто вихований і рафінований для цього. Настає момент, коли і Люсі і сам Сесіл розуміють це. «Може бути, ви і розумієте красиві речі, але не знаєте, для чого вони існують, – говорить Люсі, – ви занурилися в мистецтво, книги і музику і хочете повести за собою і мене». Вона опирається цьому спочатку інстинктивно, а потім цілком свідомо і рішуче.

З Італії місце дії переноситься в Сюррей, в будинок Ханічерчей. І пройде ще чимало часу, перш ніж Люсі розбереться в характері своїх почуттів до Сесіла Вайза і Джорджа Емерсона, який знову зустрівся на її шляху, і виголосить слова, які свідчать про те, що перебування в Італії і життя в «кімнаті з видом» не пройшли для неї безслідно, а були поворотним моментом в її долі; вона зрозуміє, що майбутнє її життя з Вайзом буде схоже на перебування в кімнаті без краєвиду, з вікнами, зверненими в колодязь двору, це буде життя, позбавлене головного – відчуття сьогодення та перспективи. Остання розмова Люсі і Вайза набуває особливого змісту: «Ви помітили, – каже їй Сесіл, – що жодного разу з часу наших заручин ви не були зі мною ні в полі, ні в лісі? І я починаю думати, що в кімнаті ви відчуваєте себе зі мною набагато краще». – «Знаєте, ви маєте рацію. Так воно і є. Коли я думаю про вас, то завжди

уявляю вас тільки в кімнаті». – «У вітальні?» – запитує Вайз. – «Без виду?» – «Так, без виду», – підтверджує Люсі. Промовляючи ці слова, вона робить рішучий крок у своєму житті і пориває з Вайзом. Поїздка до Італії не пройшла для неї безслідно. Вона допомогла їй розібратися в самій собі і уникнути тієї плутанини в уявленнях про життя і людей, яка була їй властива раніше. «Італія наділила її самим безцінним скарбом, – зауважує Форстер, – її власною душею».

Джордж, на відміну від Сесіла, асоціюється у Люсі не з «кімнатою», а з пейзажем. Не випадково Джордж вперше цілує Люсі на лоні італійської природи. В той момент героїня переживає свою «вічну мить». Як вважав сам автор, буденна дійсність являє собою сірість і непоказність, і лише деякі «миті» здатні осяяти її змістом, витягти з неї любов і красу. Такі миті Е. М. Форстер називав «вічними». Серія «вічних миттєвостей» готує духовне переродження героїв.

Еволюція Люсі відбувається і при контакті з інонаціональним (героїня переосмислює «своє» і «чуже» на тлі інонаціонального): «Вона, можливо, забувала свою Італію, – зазначає автор, – але тепер вона помічала набагато більше речей у своїй Англії» [69, с. 166]. Багато що, у чому вона не змогла розібратися в Італії, стало доступно Люсі лише після повернення на батьківщину. Вона, врешті-решт, побачила «дно своєї душі». Тепер вона на все дивиться іншими очима, вона змогла розібратися в самій собі і оцінити і Джорджа Емерсона, і Сесіла Вайза. Однак не тільки інонаціональне вплинуло на душу Люсі, і цьому сприяли і Емерсони; вони показали їй світ зі «своєю дивною точки зору». Заслуга Люсі в тому, що вона перемогла в собі пуританські обмеження, які вважалися нею довгий час «своїми», шляхом зіставлення «свого» і «чужого», внутрішнього збагачення за рахунок впізнавання істинно «свого» в «чужому». Джордж також стає щасливим під впливом Люсі і батька. Люсі і Джордж допомогли один одному пізнати себе: І «пізнаючи Джорджа, ви дізнаєтеся і саму себе. Це буде добре для обох» [57, с. 32], – радить їй містер Емерсон.

Якщо Люсі спочатку намагалася шукати сенс існування в «своєму», яке було простою сукупністю поглядів і точок зору інших, то драматизм Джорджа в тому, що він занурений в абстрактне: «Він повернувся до неї, насупившись, як ніби вона відвернула його від якихось абстрактних пошуків» [57, с. 50]. Джордж представляється героєм егоцентричним, але, не розібравшись в собі, він хоче знайти «таємницю» всесвіту; він шукає щось універсальне, не розуміючи, що для всесвіту не існує «схеми». У нього не вистачає сміливості поглянути на життя у всіх його протиріччях. Емерсон-старший хоче, щоб Люсі допомогла Джорджу зрозуміти, що «поряд з вічним Чому знаходиться Так – минуще Так, але все-таки Так» [57, с. 32]. Незабаром він «втрачає голову», «забувається», закохується в Люсі, і вони разом шукають те саме «минуще Так».

Отже, герої роману «Кімната з видом» конструюють різні світи, свої мікросми. Одні живуть в «безрадісному, сумному світі, світі пересторог і перешкод» [57, с. 86], а такий світ представлявся автору роману світом без «виду»; інші прагнуть побачити «вид» повністю («all the view»). Другий шлях посильний не всім; герої повинні вийти зі своєї «кімнати»; щоб розкрити своє «Я», треба пережити взаємопроникнення «свого» і «чужого».

2.3. Тема «Схід – Захід» в романі «Поїздка до Індії»

Роман «Поїздка до Індії» (1924) вважається найзначнішим твором Е. М. Форстера, який до цього дня викликає численні інтерпретації. Цей роман має складну символічну структуру. Сама назва роману багатозначна: воно відсилає нас до плану реальних подій (подорож двох англійок до Індії), але разом з тим і до символічного пласту твору, будучи алюзією на вірш Уолта Уїтмена «Passage to India» (1871), який описує «подорож душі» як захоплюючий процес вільної творчості і самопізнання. Тим самим поїздка в Індію виступає як метафора духовних шукань і

трансформацій, яких зазнає душа на шляху до істини, а образ Індії – як символ темних і глибинних знань, які приховані в п'яті століть і лежать біля витоків всієї людської цивілізації. «Поїздка до Індії», як вказує А. Г. Красильников, містить елементи філософського роману, соціально-побутової комедії, психологічного роману, роману виховання і детектива» [33, с. 12]. Дослідник справедливо зазначає, що «злиття гетерогенних елементів <...> дає простір для різноманітних і часто взаємно суперечливих його тлумачень» [33, с. 12]. «Поїздка до Індії» – твір складний і багатогранний і, на думку У. Стоуна, «цей роман був вершиною, але він був і кінцем. З ним поезія припинилася, – хоча і не абсолютно, – і почалася літературна і соціальна критика. Правда, були і інші твори: праці з історії, біографії, інсценівки, рецензії, лібрето, радіопередачі, листи» [33, р. 11]. М. Бредбері вважає «Подорож до Індії» «класичним твором модерністської літератури» [10, с. 124].

В силу відомих причин в радянському літературознавстві роман «Поїздка до Індії» вивчався переважно в світлі суспільно-політичної проблематики; в якості магістральних мотивів виділялися політичні та антиколоніальні. Безумовно, не варто применшувати соціально-політичне значення роману – політична проблематика займає важливе місце в творі, однак, навряд чи варто її перебільшувати. Більш того, сам автор вказував, що «книга насправді не про політику, хоча громадськість вловила саме її політичний аспект <...>. Це про щось ширше, ніж про політику, про пошук людством більш довготривалого притулку, про всесвіт на індійській землі і під індійським небом <...>. Вона – філософська і поетична» [67, с. 288].

В «Поїзді в Індію» мова йде про можливість існування нормальних взаємин між Сходом і Заходом, між Індією і Англією. Форстер двічі був в Індії – в 1912-1913 рр. і потім в 1921 р. Особисті спостереження переконали його в тому, що колоніальна політика британського імперіалізму спрямована на придушення залежних країн і роз'єднання народів. Протягом багатьох століть колоніального гноблення між

«східною» і «західною» цивілізацією споруджувався бар'єр. Яким чином може бути він знищений? Це питання стає основним в романі. Відповідаючи на нього, Форстер, як і завжди, прагне перейти від конкретного до більш загального. «Поїздка до Індії» – роман з глибоким філософським підтекстом. Питання про місце і призначення людини в житті, про його взаємовідносини з оточуючими людьми і суспільством, про неминущі цінності людського характеру глибоко хвилюють письменника. Форстер прекрасно розуміє антинародний характер буржуазної демократії і не спокушається її гаслами. Відвідавши Індію вперше напередодні першої світової війни, а потім через три роки після її закінчення, Форстер мав всі підстави переконатися в тих великих змінах, які відбулися за ці роки в країні. Війна послабила монопольне становище британського імперіалізму в колоніальних країнах. Насильно розділена британськими колонізаторами, Індія переживала піднесення національно-визвольного руху. В період 1918-1922 рр. його розмах був особливо великий.

На відміну від багатьох своїх співвітчизників, Форстер не мав упередження по відношенню до індійців і легко зав'язував знайомства з представниками місцевої інтелігенції, що дало йому можливість поглянути на складності англо-індійських відносин очима не тільки англійців, але й індійців. Ще в ході свого першого візиту до Індії, спостерігаючи поведінку «будівельників Імперії» і реакції місцевого населення, письменник прийшов до висновку, що сама ідея Імперії була помилковою, і не стільки в силу будь-яких політичних чи економічних причин, скільки тому, що, поставлені в таке становище, англійці і індійці погано впливали один на одного, проявляючи гірші риси своїх національних характерів. На думку Форстера, основним фактором, який зумовив виникнення і розвиток англо-індійського конфлікту, стала прірва нерозуміння, яка утворилася між корінним населенням і представниками Великобританії, що проживали в Індії (так званими англо-індійцями). Головна причина міжнаціональних

конфліктів крилася в англійській ксенофобії і зарозумілому ставленні до інших рас, або, користуючись термінологією Форстера, в англійському «нерозвиненому серці».

Сюжетну канву роману можна охарактеризувати наступним чином: Адела Куестед приїжджає в Індію до зарученого з нею Ронні Хезлопу, який працює міським суддею в провінційному містечку Чандрапорі, в супроводі матері Хезлопа місіс Мур. Неквапливо розгортається перед очима читачів «Поїздки в Індію» панорама міста на березі Гангу. На височини розташовані будинки європейців, в низині – квартали, заселені індусами. Резиденція, в якій живуть англійці, представляє в Чандрапорі владу британської імперії. «Вулиці резиденції, «названі іменами переможних генералів і пересічні під прямим кутом, символізували мережу, накинуту Великобританією на Індію. У резиденції немає нічого спільного з містом, крім небесного своду, що тягнеться над ними» [59, с. 9]. Над Чандрапором вимальовується силует старовинної мечеті, а вдалині тягнеться гряда Марабарських пагорбів з їх знаменитими печерами.

Після приїзду Адела хоче «побачити справжню Індію» і приймає запрошення молодого хірурга доктора Азіза, мусульманина за віросповіданням, відвідати разом з місіс Мур місцеву пам'ятку – Марабарські печери (дія відбувається в Барабарських печерах, які автор відвідав під час поїздки до Індії). Після закінчення поїздки Азіза заарештовують і відправляють до в'язниці: Адела звинувачує його у згвалтуванні. Однак на суді у неї відбувається нервовий зрив; Адела точно не впевнена, напав на неї Азіз в Марабарських печерах чи цей жахливий випадок був просто кошмаром, який їй примарився. Звинувачення руйнується, Азіза звільняють.

Деякі зарубіжні дослідники, наприклад, У. Моффат [70, с. 333], вважають, що, продумуючи епізод з Адель в печерах, Е. М. Форстер не прагнув внести в оповідь ясність і конкретність. Критик вказує на бажання автора створити ситуацію моральної двозначності і включення в сюжет

якоїсь таємниці уявлялося Е. М. Форстеру обгрунтованим. Сам Е. М. Форстер в післямові автора до роману «Моріс» відзначав, що «якщо читач знатиме занадто багато про все, що станеться, книга йому може набриднути» [58, с. 225]. На думку письменника, в оповіданні слід прагнути до «розгортання» (“expansion”), а не до «закінченості» (“Not completion. Not rounding off but opening out”).

Що ж фактично відбулося з Адель Куестед в Марабарських печерах? У буквальному сенсі слова – нічого не відбулося: Азіз, як ми дізнаємося з оповіді, в той час знаходився в іншій печері. З медичної точки зору Адела, безумовно, пережила нервовий зрив. Під час поїздки Адела сильно напружена, вона увійшла до печери, частково думаючи про те, що її вже втомила екскурсія, а частково про майбутнє весілля. І Азіз, і Адела приховані в собі, зайняті своїми думками: «Якщо думки Азіза були зайняті сніданком, то її заміжжям» [67, с. 162]. Необхідно відзначити, що ще до поїздки в печери Адела почала усвідомлювати, що не любить Ронні; на вечорі у Філдінга вона ненавмисно згадує, що не зможе залишитися жити в Індії. У зв'язку з цим особливе значення для розуміння події в Марабарських печерах має нічна автомобільна прогулянка Ронні і Адель в супроводі місцевого багатія Наваба Бахадура по Марабарському шосе. Прогулянка відбувається відразу після того, як Адела повідомляє Ронні про своє рішення не виходити за нього заміж і повернутися в Англію: «Я остаточно вирішила, що ми не будемо чоловіком і дружиною, дорогий» [67, с. 99]. Вони вирішують залишитися друзями, але під час поїздки «її рука торкнулася його», це сталося через поштовх і «трепет, настільки типовий для царства тварин, пройшов через обох і сповістив їх про те, що всі їхні складності та непорозуміння були лише сваркою закоханих» [67, с. 103]. Однак насправді їх відносини, як оповідає автор, є «несправжнім союзом», який «закінчиться через мить, можливо, щоб з'явитися знову» [67, с. 103] (після аварії Адела і Ронні знову вирішують стати чоловіком і дружиною: «Одружитися або неодружуватися – ось у чому було питання, і

вони прийняли позитивне рішення» [67, с. 109]). Раптом машина стикається з чимось (кимось). Останнє не прояснюється; таємниця так і залишається таємницею. Адела впевнена, що машина збила гієну (вона єдина, «хто бачив причину аварії» [67, с. 104], а, наприклад, на думку місіс Мур і Наваба Бахадура, машина врізалася в привид.

Сама логіка розвитку подій підказують нам, що має статися з Адель далі: печери не привносять нічого нового, але стають своєрідним «каталізатором» для її фантазій і відчуттів. Вона думала про шлюб і кохання, тому почуте нею відлуння говорило їй про порожнечу життя, позбавленого пристрасті.

Після того, як Адела в поспіху залишає Марабар, а експедиція разом з здивованим Азізом і стурбованим Філдінгом повертається до Чандропору, події починають розвиватися з наростаючою швидкістю: філософська драма переходить в трагікомедію, а потім – в фарс. На перший план знову виходить тема англо-індійських відносин: Форстер майстерно показує, як взаємна недовіра і расові забобони розростаються під дією безглузвих чуток і взаємних звинувачень, перетворюючись в тотальне протистояння. Англійці охоплені гнівом, підстьобуючи себе стандартними міркуваннями про «жінок і дітей». І та і інша сторона розглядає те, що трапилося не як окремий випадок, але як продовження давньої ворожнечі і, оперуючи стереотипами, запекло прагне «здобути перемогу» в конфлікті.

Паралельно з соціо-політичним сюжетом знову виникає філософсько-символічний сюжет про Зло, що вийшло з Марабарських печер назовні. Раціональний англієць Філдінг сприймає Зло як «безумство» (madness) і, як західна людина, відмовляється бачити в цьому інциденті будь-яку «таємницю», для нього це не більше ніж «непорозуміння», яке можна і потрібно дозволити або, на худий кінець, забути про нього як про прикру помилку. Місіс Мур, яка вже знаходиться на шляху до остаточної трансформації, – смерті, яка повинна перетворити

її в місцеве індуїстське божество, і брамін професор Годбол реагують на те, що відбувається, з удаваною байдужістю.

Більшість романів та оповідань Форстера має якусь кульмінаційну точку, «великий момент», коли порятунок залежить від готовності героя діяти відповідно до його або її «правди». Найбільш очевидне втілення цей момент отримує в «Кімнаті з краєвидом», коли все залежить від того, чи вистачить у Люсі Ханічерч мужності подолати своє душевне сум'яття і умовності і визнати, що вона брехала сама собі. Та ж сама сюжетна модель, але в ще більш драматичній формі, фігурує і в «Поїзді до Індії» – в героїчному визнанні своєї неправоти, зробленому Адель на суді [47, с. 19]. Але в цьому романі це визнання правди представлено в похмурішому і песимістичному світлі. Адела виховувалася зі свідомістю того, що потрібно завжди говорити тільки правду, але, за її власним визнанням, завжди була надзвичайно незграбною, вибираючи для цього самий невідповідний момент. Очевидно, що в останньому романі Форстера, на відміну від романів раннього періоду, дійсно героїчний вчинок Адель не приносить їй відчутної користі: англійці сприймають його як зраду, індійці й надалі ставляться до неї неприязно, оскільки не побачили в поведінці Адель зрозумілих їм ознак каяття. Фактично тут Адела стає жертвою міжнаціональних відмінностей: вона поводить як справжня англійка, але її беземоційність сприймається індійцями як нещирість.

Окремо в романі стоїть образ англійки місіс Мур, яка, як і місіс Вілкокс з «Хавердз Енд», є персонажем особливого, «візіонерського» типу, і покликана грати роль «зберігача» і «провідника», своєрідного морального орієнтира. З ім'ям місіс Мур (в перекладі з англійської – торф'яна місцевість, яка поросла вереском, – типова для англійського краєвиду) пов'язаний образ «старої доброї Англії», Великої Британської Імперії. В нього Е.М. Форстер вклав усю свою любов, прихильність і повагу, оскільки саме місіс Мур виявляється наймудрішою, найрозумнішою, найшляхетнішою жінкою, яка завжди підказує вихід міс Аделі зі скрутного

становища; вона, подібно Королеві-Матері, «with her authentic beauty of soul», зберігає злагоду і спокій усієї родини і вирішує конфлікти мирним шляхом (можливі сварки між Філдінгом і Аделою, судовий процес над Азізом, суперечки в «англо-індійському клубі»). Як зазначає С. Сулері, «women play a subservient role to the friendship that barely subsists between Fielding and Aziz. They remain the peripheries upon which male discourse locates constraints upon the operation of autonomous desires» [72, с. 185].

Протягом роману цей образ зазнає різкі трансформації (недарма він незмінно супроводжується чином Місяця – символом змін), з добропорядної старої леді вона перетворюється в фантом, примапу, місцеве індуїстське божество з дивним ім'ям Есмис Есмур. Місіс Мур, мабуть, єдина з англійців, кому відкривається «справжня Індія» – та Індія, яку так пристрасно хотіла побачити Адела Квестед. Форстер майстерно показує, як світосприйняття місіс Мур зміщується від західного до східного. В силу своєї сприйнятливості і здатності до співпереживання, місіс Мур стає першою жертвою Марабарських печер: картину світу, що відкрилася перед нею, можна сміливо назвати модерністською, вона бачить те, що можна назвати «кошмаром гуманіста»: «Все існує, ніщо не має значення». Індія, як і весь інший світ, постає перед нею як хаотичне і безглузде нагромадження елементів, як безособовий всесвіт, який існує незалежно від людини, місце, де її переживання, любов і дружба нічого не значать, і де людина відчуває лише розгубленість і безмежну самотність [47, с. 18].

Для всіх героїв роману, які виростили і виховались в Англії (Ронні Хезлоп, Філдінг, місіс Мур, Адела), поїздка в Індію стає серйозним випробуванням, перевіркою їхніх людських достоїнств і життєздатності їхніх поглядів.

Місіс Мур, мати Ронні Хезлопа, відкриває для себе Індію не в пам'ятниках древньої архітектури і не в східній екзотиці, а в людях Індії. Вона володіє даром відчувати людей, її тонка інтуїція здатна вловлювати

самі непомітні зміни їх настроїв і почуттів. Азіз не випадково називає її «справжньою донькою Сходу», Азіз дорожить своєю дружбою з цією літньою і такою чарівною жінкою, яка вірить в те, що тільки «добра воля, ще і ще раз добра воля» зможе зблизити людей, які належать до різних націй. Місіс Мур добре розуміє Азіза і легко знаходить з ним спільну мову. Але, опинившись в Індії, вона вступає в конфлікт зі своїм власним сином, так як його ставлення до цієї країни і її людей для місіс Мур неприйнятні. Ронні Хезлоп міркує: «Ми тут не для делікатного поводження. Ми тут не для того, щоб відправляти правосуддя і зберігати мир ... Я приїхав сюди, щоб працювати, щоб силою утримувати в покорі цю злочасну країну ... Ми тут, і ми тут залишимося, і ця країна повинна з нами примиритися». Але Індія не бажає примиритися ні з Ронні Хезлопом, ні з британським пануванням. Хезлоп виявляється повним банкрутом, і неспроможність його суджень очевидна. Він не витримує випробування: всі його недоліки – самовдоволення, прискіпливість, відсутність чуйності і нездатність бачити в індусах таких же людей, як і він сам, – «пишно розрослися в ньому під тропічним небом».

Серйозною життєвою школою відвідування Індії стає для Адели. Вперше замислюється вона над своїм життям, над своїм ставленням до людей. Їй стає ясно, що вона і Ронні не люблять один одного. Тепер все своє минуле і сьогодення Адела визначає як «життя на холостому ході». Вона їде з Індії, прийнявши тверде рішення почати своє життя заново. «У мене таке відчуття, – каже Адела в період пережитої нею кризи, – що всім нам треба на кілька століть повернутися в пустелю і спробувати виправитися. Я хочу почати з самого початку. Все, чого, як мені здавалося, я навчилася, – просто перешкода, а зовсім не знання» [59, с. 298]. Глибоку кризу переживає і місіс Мур. Неупередженість її суджень, її вразливість і чуйність зазнають складної трансформації. Відвідування Марабарських печер і почуте нею там відлуння «почали розхитувати її життєві підвалини». Основи християнської релігії місіс Мур похитнулися, вона

втратила притаманну їй внутрішню гармонію: «Її християнська ніжність зникла».

Центральне питання, поставлене в романі, – чи можлива дружба між індусом і англійцем? Воно виникає на самому початку роману в суперечці між Махмудом-Алі і Хамідуллою [41]. Відповідь на нього міститься в фіналі, а розказана в романі історія дружби між індусом Азізом і англійцем Філдінгом становить основу твору. Азіза і Філдінга – людей діаметрально протилежних характерів і темпераментів – зближує їх загальна мрія про братерство людей.

Образ Філдінга – один з найзначніших в романі. Філдінг сміливо і прямо висловлює свої думки. Він справедливо і тверезо оцінює стан справ в Індії, розуміє приреченість колоніальної політики і неспроможність тих прийомів придушення і залякування місцевого населення, до яких звертаються англійці. «Все це ні до чого, все це ми будуємо на піску; чим більше країна осучаснюється, тим гірше буде катастрофа» [59, с. 203]. Після арешту Азіза Філдінг сміливо стає на його захист, не боячись піти проти своїх співвітчизників. Він не боїться, що за це його будуть називати «антибританцем» і «бунтівником». І хоча прірва між ним і його співвітчизниками страхітливим чином розширювалася, це не лякало загартованого і розумного директора коледжу. «Він вірив в те, що земна куля – це світ людей, які прагнуть спілкуватися один з одним і найкраще можуть це здійснити за допомогою доброї волі плюс культура і розум, – ця віра вельми мало підходить для Чандрапора, але для нього було вже занадто пізно втрачати її. У нього було відсутнє расове почуття». «Я вірю в можливість навчити людей бути людьми і розуміти інших людей. Це єдине, у що я вірю», – каже Філдінг. В його міркування Форстер вкладає свої роздуми про долю Індії. Разом зі своїм героєм він розуміє приреченість проведеної Англією колоніальної політики.

У своєму романі Форстер створив цілу галерею портретів англійських чиновників і членів їхніх сімей з тим, щоб дати англійцям

можливість поглянути на себе з боку. Тим самим він накликав на себе бурю протестів і докорів в несправедливості з боку англо-індійців: його звинувачували в непомірній карикатурності образів і в ряді фактичних помилок, але Форстер був непохитний і хоробро відстоював свою позицію. З перших сторінок роману автор розкриває перед нами життя англійського співтовариства в місті Чандропорі, яке зарозуміло дивиться на корінних жителів, а іноді і зовсім ігнорує їх існування. Форстер показує їх снобізм, лицемірство, непохитну впевненість у своїй перевазі. Індія виконує роль лінзи, багаторазово збільшує недоліки англійського національного характеру, в тому числі і прагнення до елітарності, що яскраво виразилося в Англійському Клубі, куди заборонено вхід індійцям. Подібно до того, як вели себе англійські туристи в Італії, англо-індійці старанно намагаються вести «англійський» спосіб життя, захищаючи себе від будь-яких впливів ззовні і не проявляючи ніякої цікавості по відношенню до східної культури. Показова в цьому плані сцена «Bridge Party», прийому в Англійському Клубі, організованого для «наведення мостів» і для того, щоб продемонструвати новоприбулим (місіс Мур і Аделі Квестед) лояльність і ліберальність англо-індійців. Однак, замість невимушеного спілкування між англійцями і індійцями і навіть запланованої спільної гри в теніс, відбувається наступне: привітавши гостей, «офіційні особи» уходять на «англійську» половину галявини, де вже подають «англійську» їжу і «англійські» прохолодні напої, що виключає можливість міжнаціонального спілкування.

З властивою йому об'єктивністю Форстер дає право голосу як індійцям, так і англійцям: він показує ті щоденні образи з боку англійців, які вже стали звичними для індійців, але від цього не стали для них менш хворобливими. «Ми тут не для того, щоб бути люб'язними!» – вигукують у відповідь англійці, підкреслюючи, що в Індії вони несуть і без того важкий «тягар білої людини» (за виразом Р. Кіплінга) – вершити правосуддя і підтримувати мир. На відміну від ранніх романів, образи англійців в

«Візиті» навряд чи можна назвати сатиричними: в авторських описах їх почуттів і вчинків поряд з іронією нерідко прослизують співчутливі нотки. Дійсно, англійські чиновники можуть здаватися жалюгідними, смішними і обмеженими, але вони сумлінно виконують свої обов'язки в Індії і часто не можуть не викликати співчуття. Але від уваги місіс Мур, перед якою її син Ронні Хезлоп виголошує свою промову, наполягаючи, що «Індія – НЕ вітальня», не зникає самовдоволення, з яким він міркує про англійську «місію». Мова Ронні рясніє розхожими фразами і штампами, якими Форстер майстерно оперує, показуючи їх неспроможність і брехливість. До широкого бажання англійців нести «тягар білої людини» домішується гордовите самовдоволення божества і небажання зрозуміти ту країну, яку вони бажають цивілізувати [45, с. 12].

При читанні роману в очі кидається ще одна англійська риса, яка вже ставала об'єктом авторської критики в ранніх романах і «Хауердз Енд»: нездатність англійців вийти за рамки загальноприйнятих стереотипів. Подібно Вілкоксам, котрі зневажають Леонарда Баста і впевнені у своїй абсолютній перевазі, англо-індійці зневажають місцеве населення, вважаючи його неспроможним, як в інтелектуальному, так і в моральному плані. Що б не зробив індієць, англієць витлумачить його вчинок як ще одне підтвердження своїх забобонів: майор Каллендер вичитує Азіза за те, що той не прибув відразу ж на першу його вимогу, Азіз наводить свої, цілком логічні аргументи, але Каллендер не бажає його слухати. Він весь у владі своєї неприязні до Азіза, до того ж, як натякає автор, до цього домішується і професійна заздрість: адже Азіз – більш талановитий хірург, ніж Каллендер. В результаті роздратований Каллендер йде геть, проклинаючи індійців, так нічого і не зрозумівши і, як і раніше, залишаючись у владі свого упередження. Аналогічним чином Ронні демонструє Аделі розхлябаність і неуважність в деталях, які, на його думку, притаманні індійцям, на прикладі Азіза, який був бездоганно одягнений, але забув застібку для коміра. Те, що, стосовно до іншого

англійського джентльмена, Ронні швидше за все залишив би без уваги, в Індії йому служить ще одним свідченням ущербності індійців і можливістю вколоти Азіза. Насправді, як знає читач, відсутність застібки – знак дружнього ставлення, доброти і безкорисливості Азіза, який віддав свою застібку Філдінгу.

Подібно «Хавардс Енд» і «італійським» романам, «Поїздка до Індії» багато в чому будується на протиставленні: англійців та індійців, східного і західного світогляду, християнства і східних релігій (ісламу і індуїзму) Образи індійців в романі є втіленням «не-англійськості»: вони надзвичайно відкриті, чутливі і імпульсивні. Ще однією важливою якістю індійців, як неодноразово підкреслює в романі автор, є їх щедрість і гостинність. Їх бажання догодити гостю часом доходять до абсурду: вони навіть готові збрехати, щоб не обдурити очікувань іншої людини і доставити їй задоволення. Але емоційність індійців має і свою зворотну сторону: вони можуть бути поверхневими і необов'язковими, вносячи в будь-яке підприємство сум'яття і плутанину – «muddle». Це ключове слово для розуміння Індії в інтерпретації Форстера, яке багато в чому відображає і його особисті враження від повсякденного життя індійців, отримані під час роботи у махараджі. У романі «muddle» приймає найрізноманітніші форми: починаючи від дрібних повсякденних непорозумінь до глибоких таємниць, звернених до самих основ буття. Все, що б не намагалися влаштувати або організувати індійці, неминуче закінчується провалом (і в цьому плані звинувачення англійців в недолугості мають деякі підстави), а поїздка, організована Азізом для огляду Марабарських печер, має воістину катастрофічні наслідки для всіх її учасників. Цікаво простежити, як реагують представники різних націй і конфесій на цю «плутанину», яка, по Форстеру, є суттю і сутністю самої Індії: англійці як представники західного стилю мислення сумлінно намагаються розібратися в ній і прийти до якого-небудь раціонального пояснення; індійці-мусульмани (подібно Азізу) хвилюються, метушаться і вносять в те, що відбувається,

ще більше сум'яття; індійці, які сповідують індуїзм (наприклад, професор Годбол), приймають будь-яку ситуацію з філософським спокоєм і смиренністю, нікого не засуджуючи, але і не докладаючи жодних заходів щодо її поліпшення.

Форстер намагається бути об'єктивним: і в образах англійців, і в образах індійців він прагне підмітити як позитивні, так і негативні сторони. Але сама логіка життя і події, що відбуваються в Чандрапорі, роблять позицію англійців неспроможною і з усією очевидністю оголюють ворожість проведеної ними політики інтересам Індії та її народу. Форстер розуміє це. Тому в його романі звучить тонка, а часом і вельми уїдлива іронія в зображенні англійських чиновників, які звикли гордовито наказувати і все ще не відчують, що ґрунт під їх ногами стає все більш і більш хитким. І ті, спочатку ледь вловимі, а потім цілком певні елементи фарсу, які з'являються в деяких епізодах роману (сцена суду над Азізом) допомагають письменникові передати наростаюче в ньому почуття впевненості в неминучою приреченості колоніальної політики [41].

З великою теплотою і повагою пише Форстер про індійців. У його зображенні вони позбавлені традиційних для багатьох колоніальних романів рис примітивізму і варварства. Вони розумні і привабливі, безпосередні в прояві своїх почуттів, які за глибиною не поступаються, а багато в чому і перевершують світосприйняття англійців. Такий доктор Азіз. Він добре освічений і захоплення медициною поєднує з пристрасстю до поезії. Азіз пише вірші, вільно читає «по-перському, на урду і трохи по-арабськи. Пам'ять у нього гарна, і для молодого людини він дуже начитаний» [59, с. 16]. Азіз гарячий і нестриманий у вираженні своїх почуттів: він нездатний приховувати свою неприязнь до англійських чиновників, яких зневажає, і не бажає брати участі в комедії офіційних прийомів в будинку колектора. Але Азіз стає щирим другом таких людей, як директор коледжу англієць Філдінг і щиро розташована до індійців мати Ронні Хезлопа місіс Мур. Разом з Філдінгом він мріє про загальне

братерство народів і схильний бачити шлях до його здійснення насамперед в доброті, любові і чуйності людей: «чуйність, більше чуйності, – і після того ще більше чуйності. Запевняю вас, в цьому єдина надія ... Ми не можемо будувати Індію на іншій основі, крім наших почуттів» [59, с. 187]. Від правильного розуміння політичної ситуації в країні Азіз дуже далекий. Він імпульсивний і запальний. Не можна не помітити, що Форстер схильний надмірно акцентувати надмірний характер «його пристрастей і почуттів». Це порушує переконливість і цілісність створюваного ним образу індійського інтелігента.

Остаточне вирішення конфлікту і злиття всіх ліній роману відбувається в його третій, заключній частині – «Храмі», де описуються сезон дощів і святкування на честь індійського Різдва, Аштамі, що знаменують собою завершення циклу індійського року. Всюди проникаюча вода, що змушує зливатися небо і землю, виступає тут як символ родючості, зародження нового життя і об'єднання. Та сама плутанина, яка мала настільки згубні наслідки у другій частині роману, в третій виявляється цілющою і добродійною: в результаті зіткнення човнів Азіз, Ральф Мур, Філдінг і його дружина Стелла, священний піднос, вкрадені листи Ронні і Адель – все це перемішується і падає в воду, під безперервним дощем і під звуки свята. Тимчасові протиріччя нібито вирішені, але глибинні бар'єри, що розділяють дві нації, – індійську і англійську – залишаються непорушними. Подібно до двох язичків полум'я в Марабарських печерах, які намагаються об'єднатися, але не можуть, двом близьким друзям, Азізу і Філдіngu, не судилося продовжити свою дружбу: сама індійська земля як би повстає проти того, щоб вони були поруч, – по вузькій стежці вони не можуть їхати разом, і їм доводиться розділитися. Характерно, що заключні слова про майбутнє Індії і про те, чи можлива дружба між індусом і англійцем, належать в романі Форстера не англійцю Філдіngu, а індусу Азізу. Зустрівшись після дворічної розлуки з Філдіngом, Азіз, який багато передумав за цей час, в дружній бесіді говорить йому:

«Індія повинна стати нацією! Ніяких іноземців! Індуси і мусульмани, і сидхи, і всі повинні бути одним! ... Геть англійців, у всякому разі! Це зрозуміло. Вимітайтеся, хлопці, і швидше, кажу я вам. Ми можемо ненавидіти один одного, але вас ненавидимо більше всіх. Якщо я не змушу вас піти, Ахмед змусить, Карім змусить, якщо навіть це займе п'ять віків, ми позбудемося вас, так, ми проженемо кожного проклятого англійця прямо в море, і тоді ... ви і я будемо друзями!» [59, с. 306].

Роман «Поїздка до Індії» є вершиною творчого шляху Е.М. Форстера. В ньому письменник, продовжуючи розвивати основні теми і мотиви інших своїх творів, пропонує читачам більш зрілий і філософський погляд на них. Застосовуючи складну техніку багаторазових перегуків, асоціацій, символів і повторюваних мотивів, Форстер створює надзвичайно складну картину світу: з одного боку, це модерністський хаос, де «все існує, ніщо не має значення», з іншого боку, це ідея про гармонійний і всеосяжний всесвіт, підпорядкований вищому принципу – «Бог є любов».

Роман Е.М. Форстера починається з опису Марабарських печер і закінчується ним, оскільки це єдине «надзвичайне місце Чандрапуру»: «Except for the Marabar Caves ...the city of Chandrapore presents nothing extraordinary». Але ж це в жодному разі не мальовничий краєвид, який демонструє казковість природи Індії, відкриває скарбницю її національного колориту. Форстер достатньо сухо і черство, з географічною точністю, подає опис печер: «A tunnel eight feet long, five feet high, three feet wide...». Крім того, автор звертає увагу читача на пустельність печер, яка алегорично пов'язана з тією пустотою, що пролягла між Сходом і Заходом, між героями-представниками різних рас і культур в романі, про неможливість діалогу на рівних між цивілізаціями в епоху імперіалізму: «Nothing is inside them, they were sealed up before the creation of pestilence or treasure, if mankind grew curious and excavated, nothing, nothing would be added to the sum of good and evil» [67, с. 19]. Символічно і те, що саме Азіз

оселяється в печерах, обираючи для себе усамітнене життя, подібно аскету на Сході, ніж місце доктора медицини, поважної людини у суспільстві, але ж насправді задіяного у хабарництві, корумпованого лікаря, «маленького гвинтика великої машини системи медицини».

На жаль, поки ще неможлива будь-яка дружба чи товариство між такими схожими головними героями Азізом і Філдінгом: «ще не час і ще не місце», як тисячами голосів сказало усе навкруги в заключній сцені роману. Філдінг залишає свою наречену, оскільки, по-перше, вже не може їй довіряти після того, як вона несправедливо звинуватила Азіза у згвалтуванні, а по-друге, зрозумів, що Азіз йому дорожчий, і понад усе на світі Філдінг хоче бути з другом як супутником життя. Азіз, в свою чергу, вже не може довіряти і вважати другом людину, яка підозрювала його у зраді і згвалтуванні нареченої Філдінга. Індієць вирішує повернутись до роботи в державній лікарні для бідних, починаючи свій трудовий шлях з нуля, і відправляється до сусіднього штату, в якому має знайомого раджу.

Завершальний епізод «Подорожі до Індії» немов обриває кінець твору на півслові, через що багато з критиків вважають роман незавершеним, оскільки автор так і не розставив усі крапки над «і» і залишив важливі відповіді за нами, читачами і нащадками. У нас ще є можливість вирішити долю героїв любовного трикутника: Адела – Філдінг – Азіз, а разом із тим запропонувати на початку XXI століття можливий шлях до діалогу між Сходом і Заходом, досі настільки агресивними і полярними.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

В «італійських» романах Е.М. Форстера – «Куди бояться ступати ангели» та «Кімната з краєвидом» – основний акцент ставиться на недоліки і обмеження англійського національного характеру, який заважає героям пізнати те, що є для нього найвищим благом і вищою цінністю, – дружбу і любов. У цих творах виявляється чіткий поділ персонажів на дві основні групи: на героїв, здатних до розвитку і наділених внутрішньою динамікою (Філіп Херрітон і Керолайн Еббот з «Куди бояться ступити ангели» і Люсі Ханічерч з «Кімнати з краєвидом»), і героїв, нездатних до цієї трансформації. Якщо конфлікт роману «Кімната з видом» криється в самій свідомості головної героїні, то конфлікт між англійським та італійським характерами є основою першого роману Е. М. Форстера «Куди бояться ступити ангели». Зіставлення і протиставлення Англії і Італії вводить тему національного і інонаціонального в творчість прозаїка. Зіштовхуючи англійську і італійську ментальності, письменник детально, досліджує ці національні характери. Конфлікт між англійцями і італійцями представлений зіткненням владної місіс Херрітон з її невісткою вдовою Лілією, з одного боку, і чарівним, але несумісним із звичними правилами (за англійськими стандартами) сином італійського дантиста Джіно – з іншого. Пошуки себе і внутрішня незадоволеність переносять героїв роману – Філіпа, Лілію, Кароліну Еббот – з колишнього оточення в інший національний простір. Зіставляючи і зіштовхуючи Італію та Англію, письменник вказує на національні особливості, розкриває національні стереотипи. Е.М. Форстер прагне при цьому подолати кордони «англійськості», вважаючи, що інонаціональне середовище, куди занурюються англійський характер і «нерозвинене» англійське серце, поглиблює можливості самопізнання.

Як і в «італійських» романах, «Поїздка до Індії» демонструє англійський національний характер і його прояви при контакті з чужим культурним середовищем. Як і англійці в Італії, англо-індійці чітко діляться на тих, хто прагне пізнати і прийняти чужу країну, і тих, хто не хоче або просто не здатний до цього. Друга група персонажів, безсумнівно, більш численна, але і більш однорідна: її складають чиновники-англійці і їхні дружини, горезвісний «тип, що експортується Імперією». Індія для них – загадка, вірніше, прикра плутанина: холодний розум західної людини, зіткнувшись зі звичною для Індії плутаниною, втрачається, починає блукати в лабіринті натяків, іносказань і півтонів і незабаром відмовляється від подальших спроб зрозуміти що-небудь. Персонажі даного типу бояться втратити контроль над ситуацією і ретельно оберігають ту штучну «Англію», яку вони створили для себе, вважаючи, що з гідністю несуть свій «тягар білої людини». Авторську увагу зосереджено на більш динамічних персонажах – Адела Квестед, місис Мур і Філдінг. Кожен з них в пізнанні Індії керується своїми власними мотивами і веде свої власні пошуки, але, на відміну від Італії, яка осяває душу героя яскравим світлом, дозволяючи йому прийняти правильне рішення, Індія залишає у його героїв почуття глухого розчарування, розгубленості і невдоволення собою: вона показує їм їхні обмеження і недоліки, але не вказує шлях для їх подолання. Самопізнання і метаморфози, які починають відбуватися з англійцями і в ході яких вони відкривають глибинну правду про себе і про те, чим їм судилося стати, можуть мати згубні для них наслідки. «Поїздка до Індії» вважається вершиною творчого шляху Форстера – це роман, який продовжує основні теми і мотиви інших його творів, пропонує більш зрілий і філософський погляд на них.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало можливість дійти наступних висновків:

Основним принципом міжкультурної взаємодії комунікації у добу глобалізації є діалог культур. Сучасна культура може вступати у діалог лише як цілісність, що характеризується єдністю смислів, їх довершеністю та визначеністю. Навіть якщо культура в періоди кризи знаходиться в пошуках нової парадигми, вона все одно здійснює цей пошук у власній неповторній манері. Як людина не може стати особистістю поза комунікації з Іншим, так і культура не може існувати поза вічним пошуком Іншого, порівняння та зіставлення з ним. Потреба міжкультурної комунікації, знаходження в них свого відображення та навпаки, пошуку їх відображення у собі, складають глибоку істотну потребу кожної культури.

Сьогодні стало достатньо очевидним, що діалог культур по своїй природі є універсальним чинником побудови миру та розвитку ефективних і рівноправних міжнародних відносин. Це обумовлено, з одного боку, прагненням кожної культури відкриватися новому, збагачуватися і розвиватися для майбутнього, а з іншого – потребою формування толерантного і мирного міжнародного порядку. Виконання цих вимог робить діалог культур принципово важливим для сучасного світу, який «роздирають» різноманітні конфлікти.

Саме поняття «діалог культур» є загальним предметом дослідження багатьох наук. Онтологічні засади діалогу на рівні «людської екзистенції» висвітлені в працях літературознавців М. Бахтіна, Ю. Лотмана, філософів В. Біблера, М. Бубера, М. Кагана. Діалог культур в контексті глобалізації вивчали філософи: А. Гусейнов, В. Межуєв, Н. Кокшаров, І. Кон, В. Лекторський та багато інших; культурологи: О. Садохін, Д. Ліхачов; педагоги: Л. Мосієнко, Н. Янкіна, В. Горшкова, І. Плужнік. Проблеми

цінності Іншої людини в діалозі розглядали І. Бех, К. Альбуханова-Славська, М. Боришевський, В. Кремень, розвиток особистості в діалозі внутрішнього мовлення був предметом дослідження Л. Виготського, О. Леонтєва, М. Мамардашвілі. В цій роботі ми спиралися на досягнення літературознавців, філософів та культурологів.

Кожен з романів Е.М. Форстера – це один з варіантів жанру виховного роману, відродженого в нових умовах ХХ століття. Тема подорожі, яка перетворює людину, та тема «виховання почуттів» увійшли в творчість англійського письменника, починаючи з його перших оповідань. Вони залишатися основними і в його романах. І справа не тільки в тому, що здійснюючи поїздку в Італію («Куди бояться ступити ангели» і «Кімната з видом»), герої Форстера повертаються після неї збагаченими новими уявленнями про життя і людей. Для кожного з них подібна поїздка стає випробуванням, перевіркою його людських якостей і життєздатності його поглядів. У творчості Форстера проблема «виховання почуттів» героя дозволяється в традиціях реалістичного роману з відтворенням середовища, яке його оточує, з аналізом впливу виховання і умов життя на характер людини. Але, разом з тим, він рідко виходить за межі проблем морально-етичного характеру, хоча ставить дозволяє їх глибоко.

У творах Е. М. Форстера опозиція «своє – чуже» поступово долає антагоністичний характер: від початкового відношення до іншого, «чужого» як чужого і низького герої приходять до внутрішнього збагачення за рахунок впізнавання істинно «свого» в «чужому». Розвиток героїв відбувається в одночасному пізнанні «свого» і «чужого», осмисленні «свого» на тлі «чужого» і одночасно «чужого» на тлі «свого». Здатність / нездатність сприймати «своє – чуже» визначається «розвиненістю» / «нерозвиненістю» англійського серця. «Нерозвинене» англійське серце, сформоване в закритих британських школах, чуже всього іншого. Для героїв з «нерозвиненим серцем» «своїм» є лише те, що

дозволяє їм зберегтися і постійно вимагає захисту від «чужого». При зіткненні з останнім герої з «розвиненим серцем» переживають «вічні миті», які прикрашають буденну дійсність. Серія «вічних миттєвостей» передує духовному прозрінню героїв.

Твори, засновані на досвіді, накопиченому Е. М. Форстером під час подорожей по різних країнах світу (Греція, Італія, Німеччина, Індія, Єгипет), дозволяють виділити в його творчості опозицію «англійське» - «неанглійське». Тема національного і інонаціонального найбільш яскраво представлена у вигляді зіставлення Англії і Італії (романи «Куди бояться ступити ангели», «Кімната з краєвидом»). Зіштовхуючи героїв, що належать до різних національностей, вказуючи при цьому на відмінності в їх душевному світі і в зовнішньому вигляді, рисах національного характеру і мови, національних мікрокосмосах, Е. М. Форстер створює ситуації, в яких їм необхідно розпізнати загальнолюдське, завуальоване в іншій національній культурі. Герої, котрі долають по відношенню до інонаціонального початкову ворожість і визнають інонаціональне рівним своєму національному, духовно перероджуються.

В романі «Поїздка до Індії» герої, яким вдалося зберегти свою національну ідентичність і вистояти перед обличчям безособової і хаотичної сили Індії, приходять до усвідомлення непорушності національних бар'єрів. У своєму останньому романі автор схильний пов'язувати їх не стільки із зовнішніми обставинами (політика і історія), скільки з обставинами внутрішніми – психологічними і світоглядними особливостями представників різних націй. Тому усунення зовнішнього соціально-політичного конфлікту, що складав основну сюжетну канву твору, не означає автоматичного «возз'єднання» душевних друзів – індійця Азіза і англійця Філдінга. Видається, що якщо романи Форстера можна в тій чи іншій мірі вважати спробою вирішення питання про можливість досягнення повного взаєморозуміння між представниками різних націй, то

останній його роман дає на це питання, скоріше, негативну, ніж ствердну відповідь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Высш. шк., 1985. 431 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене]. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Художественная литература, 1972. 470 с.
4. Бахтин М. В большом времени // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михайла Михайловича Бахтина (1895-1995). Ред. К.Г. Исупов. СПб. : Алетейя, 1995. С. 7-9.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
6. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин или Поэтика культуры. М. : Прогресс, Гнозис, 1991. 176 с.
7. Библер В.С. Культура. Диалог культур // На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. 423 с.
8. Бердяев Н. Самосознание: (опыт философской автобиографии). М. : Книга, 1991. 445 с.
9. Бернадська Н.І. Роман: проблеми великої епічної форми. К.: Логос, 2007. 116 с.
10. Бредбері М. Британський роман нового часу. К.: Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
11. Бубер М. «Я» и «Ты». М.: Высш. Шк., 1993. 175 с.
12. Всемирная энциклопедия: Философия / [Главн. науч. ред. и сост. А.А.Грицанов]. М.: АСТ, 2001. 1312 с.

13. Галич О. Теорія літератури. К.: Либідь, 2001. 488 с.
14. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX – нач. XX века. М.: НЦ Академия, 2008. 480 с.
15. Горшкова В. В. Диалог культур как основа межкультурного взаимодействия // Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии. 2013. № 2. С. 15-16.
16. Гнатенко П. И. Национальный характер: мифы и реальность. К., 1984. 152 с.
17. Гуревич П. С. Проблема Другого в философской антропологии М. М. Бахтина // М. М. Бахтин как философ: сб. ст. / Рос. АН, Ин-т философии. М.: Наука, 1992. С. 83-96.
18. Демидов А. Б. Основоположения философии коммуникации и диалога // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. №4. С. 5-35.
19. Жантеева Д. Г. Английский роман XX века. 1918-1939. М.: Наука, 1965. 346 с.
20. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. К.: Вища школа, 1988. 157 с.
21. Залужна А.Є. Діалогічний вимір художнього тексту в діалогічному вимірі культури // Гуманітарний Вісник ЗДІА. Вип. 42. 2010. С. 163-170.
22. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973. 576 с.
23. Зыкова Е. Форстер Э. М. // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН; отв. ред. А. П. Саруханян. М.: Наука, 2005. С. 457-460.
24. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. М.: Высшая школа, 1984. 488 с.
25. Історія європейської ментальності. Львів: Літопис, 2004. 720 с.
26. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

27. Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М.: Советский писатель, 1990. 400 с.
28. Карсавин Л. П. Философия истории. СПб.: «Комплект», 1993. 351 с.
29. Кирнозе, З.И. Национальная концептосфера // Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Межкультурная коммуникация. Системный подход. М., Наука, 2002. 240 с.
30. Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. / Ю. І. Ковалів. К.: Видавничий центр «Академія», 2007.
31. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. М.: Московский Лицей, 2004. 256 с.
32. Кокшаров Н. В. Взаимодействие культур: диалог культур // Теоретический журнал CREDO NEW. [Электронный ресурс]. 2008. Режим доступа: <http://credonew.ru/content/view/352/28/>
33. Красильников А. Г. «Поездка в Индию» Эдварда Моргана Форстера как антиколониальный роман: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: Л.: 1981. 17 с.
34. Кудашов В. И. Глобалистика: Энциклопедический словарь // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://global.krsk.ru/publown/dialog.doc>
35. Культурологія. / За заг. ред. проф. В.М. Пічі. Львів: «Магнолія плюс», 2005. 360 с.
36. Лекторский В. А. Мультикультурализм и диалог культур. Сайт академика Д. Лихачева. URL: http://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2011/Dokladi/LektorskyVA_plen_rus_.
37. Література Англії. XX століття. За ред. К.О. Шахової. К.: Либідь, 1993. 400 с.
38. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВІД «Академія», 1997. 762 с.

- 39.Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // История и типология русской культуры. СПб: Искусство СПб, 2002. (768 с.). С. 158-220.
- 40.Малахов В. Декілька слів про діалог та філософію діалогу // Ключовський Я. Філософія діалогу. К.: Дух і Літера, Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського. 2013. 224 с.
- 41.Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920-30-х годов. Эдвард Морган Форстер. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/mihalskaya-puti-razvitiya/edvard-morgan-forster.htm>
- 42.Образ «другого» в культуре // Одиссей: Человек в истории. М.: Наука, 1994. С. 5-7.
- 43.Паксина Е.Б. Концепция диалога в работах М. Бахтина и В. Библиера // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-2.
- 44.Пасинок В. Філологічні трактати. Том 9. № 3. 2017. С. 53-89.
- 45.Половцев, Д.О. Проблема инаковости в творчестве Э.М. Форстера. Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук. Минск: 2009. 20 с.
- 46.Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. [Гл.науч.ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008.
- 47.Пургина Е.С. Концепция английского национального характера в романах Э.М. Форстера: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: 2008. 23 с.
- 48.Путеводитель по английской литературе. [М. Дрэббл, Дж. Стрингер]. М.: Радуга, 2003. 928 с.
- 49.Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 207–228.
- 50.Словник української мови: в 11 т. К.: 1971. Т. 2. С. 295.

- 51.Теличко Т. Г. Поетика іншонаціонального в англійському романі початку ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: Дніпропетровськ, 2006. 22 с.
- 52.Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
- 53.Толмачев В. М. Символизм и английский роман начала ХХ века // Зарубежная литература конца XIX - начала ХХ века: / под ред. В. М. Толмачева. М.: Изд. центр «Академия», 2007. Т.2. С. 81-117.
- 54.Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. К., Абрис, 2002. 742 с.
55. Форстер Э. М. Заметки об английском характере // Избранное. Л.: Худож. лит., 1977. С. 283-294.
- 56.Форстер Э. М. Куда боятся ступить ангелы // Избранное. Л.: Худож. лит., 1977. С. 17-162.
- 57.Форстер Э. М. Комната с видом на Арно. М.: АСТ, 2014. 288 с.
- 58.Форстер Э. М. Морис: Роман. Рассказы. М.: Глагол: Шаталов, 2000. 330 с.
- 59.Форстер Э. М. Путешествие в Индию. М.: АСТ, 2017. 316 с.
- 60.Форстер Э. М. Говардс-Энд. М.: АСТ, 2014. 416 с.
- 61.Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины ХХ века. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-mif-v-sovremennoy-angliyskoj-literature>
- 62.Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398с.
- 63.Якимович А.К. «Свой - чужой» в системах культуры // Вопросы философии. 2003. № 4. С. 48-60.
- 64.Batchelor J. The Edwardian Novelists. Duckworth, 1982. 168 p.
- 65.Collins A. S. English Literature of the Twentieth Century. London, 1962, 410 p.

66. Forster E. M. Three Countries // Hill of Devil and Other Indian Writings. New York: Abinger, 1983. P. 279-304.
67. Forster E.M. A Passage to India. David Campbell Publishers Ltd., 1991. 296 p.
68. Forster E. M. Howards End. L.: Penguin Books, 2000. 302 p.
69. Forster E. M. A Room with a View. L.: Penguin Books, 1976. 223 p.
70. Moffat W. A Passage to India and the Limits of Certainty // Journal of Narrative Technique. 1990. №20. P. 331-341.
71. Stone W. The Cave and the Mountain. A Study of E. M. Forster. Stanford (Calif), Stanford Univ. Press; London, Oxford Univ. Press, 1966. 436 p.
72. Suleri S. The Rhetoric of British India. The University of Chicago Press, Chicago, 1992. 230 p.
73. Trilling L. E. M. Forster. London: The Hogarth Press, 1962. 164 p.
74. Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/English_national_identity