

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БІЛИНСЬКА ХРИСТИНА ВАЛЕРІЇВНА

УДК 821.111(73)-31.09(092)"18/19":801.73(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСУМ РОМАНІВ ЕДІТ ВОРТОН:

ГЕРМЕНЕВТИЧНІ АСПЕКТИ

035 Філологія (Теорія літератури)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Х. В. Білинська

Науковий керівник — **Розлуцький Ігор Миколайович**, кандидат філологічних наук, доцент

Дрогобич – 2023

АНОТАЦІЯ

Білінська Х. В. Художній універсум романів Едіт Вортон: герменевтичні аспекти.

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 035 Філологія (Теорія літератури). Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України, Дрогобич, 2023.

Дисертацію присвячено герменевтичному аналізу специфіки художнього універсуму романів Е. Вортон, визначенню її ролі в розвитку американської та світової літератури кінця XIX – початку XX ст. З цією метою окреслено характерні риси художнього світу письменниці, прослідковано натуралістичні тенденції в її романах, виявлено особливості часу й простору в художньому універсумі романів авторки, встановлено антропологічні домінанти її творчого методу, визначено художньо-образні модифікації її романів, властивості їхнього часопростору, проаналізовано інтертекстуальні зв'язки романів Е. Вортон з творчістю Г. Джеймса, порівняно властивості натуралістичної поетики у творчому доробку Е. Вортон та Т. Драйзера. Об'єктом дослідження є художній універсум прози Е. Вортон, для аналізу якого вибрано найбільш репрезентативні романи «Дім радості» («The House of Mirth», 1905), «Епоха невинності» («The Age of Innocence», 1920) та «Напівсон» («Twilight Sleep», 1927), написані в різні періоди письменницької кар'єри мисткині. Предмет дослідження – різноманітні смислові, змістові та структурні елементи художньої світомоделі авторки.

У дисертації широко використовувалися положення праць з герменевтики, зокрема інтерпретації художнього світу (М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, В. Іванишина, П. Іванишина, Г. Клочека), а також компаративістичних студій О. Веселовського, Р. Гром'яка та І. Папуші, Д. Наливайка, теорії експериментального роману Е. Золя, хронотопічної теорії М. Бахтіна, семіотичної концепції Ю. Лотмана, культурологічної концепції Д. Лихачова, концепції «позитивної метафізики» А. Бергсона, феноменологічної концепції

Р. Інгардена, психоаналітичних праць З. Фрейда, К. Г. Юнга, праць філософів-позитивістів О. Конта, І. Тена, еволюціоністів Ч. Дарвіна, Г. Спенсера, а також здобутки вітчизняних та іноземних літературознавців у дослідженні різних питань натуралізму (Н. Венгринович, Ч. Ч. Волкатта, Р. Голода, Т. Гундорової, А. Давида-Соважо, І. Денисюка, Д. Кемпбелл, Н. Косило, Д. Наливайка, Ф. Норріса, Д. Пайзера, І. Франка), модернізму (О. Бандровської, Д. Віконської, Т. Гундорової, С. Павличко), літературної антропології (Г.У. Гумбрехта, В. Ізера, М. П. Марковського, Р. Нича, Д. Дж. Сумари), часу, простору, часопростору (А. Єсіна, Н. Копистянської, В. Коркішко, Б. Романцової та ін.), наратології (Р. Гром'яка, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуша). На їхній основі зроблено власні спостереження стосовно особливостей художнього світу романів Е. Вортон, її місця в тогочасному літературному процесі.

Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, висновків до дисертації, списку використаних джерел.

У першому розділі – «Теоретичні засади і практика тлумачення художнього світу як складової поетики прози Едіт Вортон» – досліджено основні теоретичні підходи до трактування поняття художнього світу, окреслено тематику й проблематику романів «Дім радості», «Епоха невинності», «Напівсон», їхній ідейний пафос, стильові домінанти. Розділ складається з чотирьох підрозділів. У підрозділі 1.1. «Поняття, сутність і структура художнього світу: основні аспекти» осмислено як літературознавчі, так і філософсько-герменевтичні способи інтерпретації художньої дійсності. Простежено наскрізні теми й проблеми в романному доробку американської авторки, властивості її ідейного пафосу, стилю, світогляду. Доведено, що хоча сама Е. Вортон мислила себе в контексті реалістично-натуралістичної літератури, в її творчій генезі все ж неможливо не помітити певну межевість реалістичного та модерністського письма – риса, властива літературному процесу на зламі XIX та XX ст.

У підрозділі 1.2. «Поетика натуралізму в романах Едіт Вортон» розглядаються натуралістичні тенденції в романах письменниці. Окреслено ідейно-філософське підґрунтя теорії експериментального роману.

Прослідковано вплив позитивістських та еволюціоністських ідей на світосприйняття авторки. З'ясовано, що відповідно до положень теорії експериментального роману Е. Золя Е. Вортон детерміністично обґрунтовує поведінку персонажів, приділяє значну увагу особливостям їхньої спадковості, виховання, зв'язку з навколишнім соціальним середовищем. Вона наводить довгі докладні описи інтер'єрів, екстер'єрів, побуту персонажів, детально подає їхні портретні характеристики. Встановлено, що мова виступає важливим елементом образотворення в романах письменниці. Внаслідок повторення тієї самої світської рутини за тим самим протоколом в аналізованих романах виникають притаманні натуралістам образи «життя-страждання» і «життя-в'язниці». Все сказане дозволяє розглядати творчість Е. Вортон в контексті реалістично-натуралістичної літератури.

Підрозділ 1.3. «Інтерпретація часу і простору в художній світомоделі Едіт Вортон» містить аналіз літератури, присвяченої вивченню проблем часу, простору та часопростору. Доведено, що погляди письменниці на час значною мірою зумовлені філософією А. Бергсона. Е. Вортон звертається до різних аспектів людської пам'яті. Лінійному художньому часові в її романах притаманні окремі ознаки тривання, радше характерні модерністському твору. Серед трьох часових площин – минулого, теперішнього, майбутнього – у соціально-психологічній прозі Е. Вортон домінує теперішність. Прослідковано, що художній простір знаходить різне вираження в кожному наступному романі авторки: винятково закритий простір елітарних кіл у хронологічно найраніше (серед аналізованих) написаному романі «Дім радості» (1905) трансформується у відносно відкритий художній простір світського нью-йоркського товариства в найпізніше (серед аналізованих) написаному романі «Напівсон» (1927). Встановлено, що причини такої трансформації можуть критися як в еволюції естетичної свідомості Е. Вортон, наближенням її письма до модерністської прози, так і прагненням реалістично зобразити зміни в американському суспільстві 1920-их років, що позначилися стрімким зростанням ваги нуворишів-капіталістів у громадському житті.

У підрозділі 1.3. «Антропологічне трактування романів Едіт Вортон (пам'ять, травма, буденність, тілесність)» аналізується антропологічна проблема формування людського досвіду в романах письменниці. З'ясовано, що зацікавленість авторки філософією А. Бергсона, літературою натуралізму спонукають її приділяти значну увагу проблемі набуття людиною досвіду в процесі взаємодії з навколишнім соціальним середовищем. Важливу роль у формуванні досвіду персонажів романів «Дім радості», «Епоха невинності», «Напівсон» відіграють антропологічні категорії культурної пам'яті (колективної й індивідуальної), травми, буденності та тілесності. Індивідуальні спогади персонажів, які певним чином відрізняються від решти оточення, не гармонують з колективними спогадами світського середовища, а тому між цими двома рівнями культурної пам'яті виникає конфлікт з негативними наслідками для окремої людини. Важливий вплив на формування характеру персонажів, спосіб їхньої поведінки має пережитий в минулому травматичний або стресовий досвід, що може бути спричинений як глобальними катастрофами в історії людства («Напівсон»), так і повсякденними факторами («Дім радості», «Епоха невинності»). Щоденне існування світських кіл Нью-Йорка відбувається в умовах буденності. Лише окремим персонажам вдається досягти граничного (Нона Менфорд) чи мета граничного (Еллен Оленська) буття. Орієнтація елітарних кіл на консюмеризм і задоволення, серед іншого, проявляється в споживацькому ставленні до людського тіла. Нав'язлива думка про об'єктивність і продуктивність тілесності призводить до придушення тілесної чуттєвості та експресивності. Виявлено, що поєднання зазначених антропологічних домінант у соціально-психологічних романах Е. Вортон свідчить про наявність певної межовості реалістичного й модерністського способу зображення дійсності в її творчій генезі.

Другий розділ – «Ейдологічні аспекти інтерпретації прозового світу Едіт Вортон» – складається з трьох підрозділів. У підрозділі 2.1. «Соціально-побутові домінанти роману „Дім радості“» доведено, що в побудові художнього світу, а отже й часопростору в романі «Дім радості» переважають реалістично-

натуралістичні ознаки, до яких додаються лише окремі модерністські тенденції (оніризм, використання техніки «точки зору», звернення до проблем пам'яті, відсутність в окремих епізодах чіткої межі між теперішнім та минулим, іронічність). Часопростір у романі схарактеризовано як хронікально-побутовий, адже авторка, перш за все, ставить перед собою завдання прослідкувати зв'язок між формуванням людської особистості та навколишнім суспільним середовищем в умовах буденності. Виявлено, що головна героїня роману Лілі Барт у зв'язку з особливостями спадковості відрізняється від решти представників світського товариства, а тому випадає не лише за межі свого середовища, але й за межі загального часу, простору та часопростору в романі. Соціальне падіння головної героїні дозволяє письменниці показати зріз тогочасного американського суспільства – в основі архітекτονіки роману лежить явище поліфонії простору.

У підрозділі 2.2. «Психологічне трактування світу в романі „Епоха невинності”» аналізуються особливості психологічного часопростору: всі події художнього твору передаються крізь призму бачення головного героя й отримують оцінку з його точки зору, тож саме свідомість Ньюланда Арчера є місцем перетину часових і просторових координат у романі. Окреслено специфіку вибудованої просторової моделі Е. Вортон: на прикладі взаємин європеїзованої американки Еллен Оленської з нью-йоркськими родичами, письменниця протиставляє прогресивну, ліберальну Європу і консервативні США. Подібно до Лілі Барт, Еллен Оленська відрізняється від решти світського товариства, а тому випадає за межі свого середовища, загального часу, простору й часопростору. Встановлено, що при побудові художнього світу роману, як і раніше, переважають реалістично-натуралістичні домінанти, до яких додаються лише окремі модерністські тенденції (іронічність, звернення до проблем пам'яті, передача подій твору крізь призму бачення персонажа, стирання в окремих епізодах чіткої межі між теперішнім і минулим).

У підрозділі 2.3. «Модерністські модуси дійсності в романі „Напівсон”» доведено, що саме в найпізніше (серед аналізованих) написаному романі

Е. Вортон модерністські віяння знаходять найповніше вираження. Окрім авторської іронії, використання техніки «точки зору» для передачі подій художнього твору, звернення до проблем пам'яті, що властиво двом попереднім художнім творам, письменниця вдається до питання природи часу, закономірностей його перебігу, наявності об'єктивного й суб'єктивного часу в людській свідомості. З'являється нова детермінанта часопростору, а саме – модерністська богемність. Прослідковано, що, як і романи «Дім радості», роман «Напівсон» властиве явище поліфонії простору: протиставляючи простір «старого Нью-Йорку», простір тогочасного світського Нью-Йорку й простір богемної молоді, Е. Вортон демонструє різницю між «реалістичною» свідомістю нью-йоркських аристократів і «модерністською» свідомістю богемі. Письменниця продовжує звертатися до проблеми взаємодії людини з навколишнім суспільним середовищем, а тому реалістично-натуралістичні тенденції залишаються актуальними для побудови художнього світу й часопростору в романі. Зроблено висновок, що тісне поєднання реалістично-натуралістичних та модерністських тенденцій зумовлює функціонування в межах художнього твору двох типів часопростору – хронікально-побутового й урбаністичного.

У третьому розділі – «Компаративно-типологічні риси тлумачення літературного універсуму Едіт Вортон» – творчість письменниці розглядається в контексті американської літератури кінця XIX – початку XX століть. У підрозділі 3.1. «Специфіка творчого методу Едіт Вортон та Генрі Джеймса» доведено, що, хоча Г. Джеймс і мав свого часу певний вплив на формування естетичної свідомості Е. Вортон, її не можна назвати всього лише ученицею великого письменника. Встановлено, що Е. Вортон переосмислює й доповнює розроблену Г. Джеймсом техніку точки зору, демонструє самостійні погляди на тогочасний літературний процес і здобутки реалістично-натуралістичної літератури, критично оцінює творчі шукання Г. Джеймса пізнього періоду й не завжди враховує його вказівки стосовно власних творів. Автори по-різному висвітлюють так звану «інтернаціональну» тему й акцентують на різних

факторах: Г. Джеймса цікавить механізм відображення дійсності в людській свідомості, тоді як Е. Вортон прагне, перш за все, проаналізувати специфіку відносин між індивідом і середовищем. Все сказане дозволило дійти висновку про оригінальність творчості Е. Вортон, її самостійності й незалежності як письменниці та митця.

У підрозділі 3.2. «Особливості поетики натуралізму у творчості Едіт Вортон і Теодора Драйзера» визначено, що різниця між натуралістичними методами двох письменників радше полягає в мірі їхнього застосовування, а не в різновиді, як можна було б припустити, беручи до уваги твердження окремих літературознавців про антитезовість художнього світу романів Е. Вортон, у яких зазвичай зображуються будні світського товариства, і Т. Драйзера, творам якого притаманна демократизація тематики. Встановлено, що обидва письменники вдаються до аналізу особливостей спадковості й виховання персонажів, їхньої взаємодії з навколишнім середовищем, детально описують різні прояви тогочасної американської реальності, а також поєднують реалістично-натуралістичний спосіб зображення дійсності з окремими модерністськими тенденціями.

У Висновках систематизовано результати дослідження. З'ясовано, що особливості художнього світу романів Е. Вортон зумовлюються змінами в світовому літературному процесі наприкінці XIX – початку XX століть, які знаменували перехід від реалістичного до модерністського способу зображення дійсності, а тому романами письменниці властиві як реалістично-натуралістичні, так і окремі модерністські поетикальні маркери. Висновки роботи стимулюють подальше вивчення творчої спадщини Е. Вортон, яка на сьогодні лише фрагментарно присутня у вітчизняному літературознавстві.

Ключові слова: герменевтика, жанр, інтеркультуральність, індивідуалізм, інтертекстуальність, інтерпретація, література, мотив, національна ідентичність, проза, психологія, роман, середовище, хронотоп.

SUMMARY

Bilynska Kh. The Artistic Universe of Edith Wharton's Novels: Hermeneutic Aspects. – Qualification Scientific Work. Manuscript.

The thesis for obtaining a candidate degree in philological sciences (Doctor of Philosophy), specialty 035 Philology (Theory of literature). Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Drohobych, 2023.

The thesis focuses on the hermeneutic analysis of the artistic universe peculiarities in E. Wharton's novels as well as defining her role in the development of both American and world literature at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. With this aim, the singularity of E. Wharton's artistic world has been specified; naturalistic tendencies in her novels have been traced; specific features of time and space in the artistic world of her novels have been found out; anthropological dominants of her artistic method have been defined; artistic image modifications in her novels, as well as characteristics of their chronotope, have been described; the intertextual connections between E. Wharton's and H. James's works have been stated; the naturalistic poetics peculiarities within E. Wharton's and Th. Dreiser's pieces have been compared. The object of our scientific research is the artistic universe of E. Wharton's prose. To properly study that, her most representative novels — «The House of Mirth», 1905, «The Age of Innocence», 1920, «Twilight Sleep», 1929 — have been selected, since they were written at different stages of the author's literary career. The subject of the research implies various semantic and structural elements of the writer's artistic world model.

The thesis is based on scholars' works concerning hermeneutics, in particular, those dealing with artistic world interpretation (M. Heidegger, H.-G. Gadamer, V. Ivanyshyn, P. Ivanyshyn, H. Klochek). The statements of comparative literature (A. Veselovsky, R. Hromiak, I. Papusha, D. Nalyvaiko), E. Zola's experimental novel theory, M. Bakhtin's theory of chronotope, Y. Lotman's semiotic conception, D. Likhachov's culturological conception, H. Bergson's conception of positive metaphysics, R. Ingarden's phenomenological conception, psychoanalytical works of

Z. Freud, C. G. Jung, works of philosophers and positivists O. Comte, H. Taine, evolutionists Ch. Darwin, H. Spencer have also been applied in the process of our research as well as numerous works of both Ukrainian and foreign scholars in the field of naturalism (D. Campbell, R. Holod, T. Hundorova, A. Davyd-Sovazho, I. Denysiuk, I. Franko, N. Kosylo, D. Nalyvaiko, F. Norris, D. Pizer, N. Venhrynovych, Ch. Ch. Walcutt), modernism (O. Bandrovska, T. Hundorova, D. Vikonska, S. Pavlychko), literary anthropology (H. U. Gumbrecht, W. Iser, M. P. Markovski, R. Nycz), artistic time and space (A. Yesin, N. Kopystianska, V. Korkishko, B. Romantsova) narratology (R. Hromiak, L. Matsevko-Bekerska, I. Papusha). On their basis, our observations as to the artistic universe peculiarities of Edith Wharton's novels have been stated and her position among that time writers has been determined.

The thesis consists of the introduction, three chapters, conclusions to chapters, and overall conclusions to the work.

In the first chapter – «Theoretical Foundations and Practice of Interpreting the Artistic World as a Component of Edith Wharton's Prose Poetics» – the main theoretical approaches towards artistic world interpretation have been studied; the most important themes and range of problems in the novels «The House of Mirth», «The Age of Innocence» and «Twilight Sleep», their main idea and stylistic dominants have been named. This chapter includes four sections. Section 1.1. «Notion, Essence, and Structure of Artistic Universe: Basic Aspects» deals with the main literary, philosophical, and hermeneutic ways to interpret fictional reality. The essential themes, problems, ideas, and style dominants within the American writer's artistic world have been traced. Although E. Wharton considered her literary career in the context of realistic and naturalistic literature, it is impossible to overlook a thin borderline between realistic and modernist writing in her prose, which is a peculiar feature of world literature at the turn of the 20th century.

In section 1.2. «Naturalistic Poetics of Edith Wharton's Novels» attention is paid to naturalistic tendencies in the author's novels. The ideological and philosophical background of the experimental novel has been described. The influence of positivist

and evolutionist ideas upon E. Wharton's worldview has been traced. According to E. Zola's concept of the experimental novel, E. Wharton deterministically explains her characters' behavior, and takes into consideration the characteristic features of their heredity, the way they interact with their social environment. She provides long detailed descriptions of appearances, interiors, exteriors, and all aspects of everyday life. The language has been proven to be an important tool of E. Wharton's artistic image creation. Constant repetition of the same upper-class routine according to the same protocol causes the rise of typical naturalist images of «life as suffering» and «life as a prison». The aforementioned gives us a reason to consider E. Wharton's novels in the context of realistic and naturalistic literature.

Section 1.3. «Time and Space Interpretation Within Edith Wharton's Artistic World Model» includes the analysis of works dedicated to the problem of time, space, and chronotope. The influence of A. Bergson's philosophy upon E. Wharton's understanding of time has been proven. E. Wharton pays much attention to various aspects of human memory. Mostly linear time in her novels is supplemented with some aspects of duration which is rather characteristic of a modernist work. Among the three temporal perspectives (the past, the present, and the future), the present dominates in E. Wharton's socio-psychological prose. It has been traced that artistic space is represented differently in every novel: an exceptionally closed space of the upper class in her earliest novel (among those being analyzed) «The House of Mirth» (1905) turns into a relatively open space of the New York elite in the latest (among those being analyzed) of her novels «Twilight Sleep» (1927). It has been stated that this tendency may be explained by the evolution of the writer's aesthetic consciousness, penetration of modernist elements into her prose, as well as by her intention to vividly depict the changes in the 1920s society connected with the dominance of nouveau riches in almost every field of the social life.

Section 1.4. «Anthropological Interpretation of Edith Wharton's Novels (Memory, Trauma, Everyday Life, Corporeality)» deals with the issue of the human experience formation process in the author's novels. It has been studied that E. Wharton's keen interest in A. Bergson's philosophy and naturalistic literature have

encouraged her to consider the question of human experience acquisition while interacting with the social environment. The anthropological categories of cultural memory (collective and individual), trauma, everyday existence, and corporeality play an important role in the process of characters' personal experience acquisition. Individual memories of those characters that differ from the rest of their environment contradict collective memories of the high society. As a result, there arises a conflict between these two levels of cultural memory, which harms an individual. Trauma and stress often affect characters' temper and behavior. Their traumatic or stressful experience may be caused by either global tragedies in world history («Twilight Sleep») or by everyday factors («The House of Mirth», «The Age of Innocence»). Life events of the New York high society take place in the context of ordinary existence. Only a few characters manage to reach the threshold being (Nona Manford) or the meta-threshold being (Ellen Olenska). Obsession of the high society with consumerism and pleasure leads to a consumerist attitude towards the human body. The *idée fixe* about objectification and productivity of corporeality causes a reduction of corporeal sensibility and expression. It has been stated that the combination of the aforementioned anthropological dominants in E. Wharton's socio-psychological novels testifies to the presence of some modernist aspects in the author's artistic method, which is mostly realistic.

The second chapter – «Eidological Aspects of Interpreting Edith Wharton's Prose World» – consists of three sections. In section 2.1. «Social Dominants of „The House of Mirth”», realistic and naturalistic characteristics have been proven to prevail in the structure of the artistic world and, as a result, chronotope in the novel. They are supplemented with a few modernist tendencies, such as onirism, application of the «point of view» technique, attention to the problems of human memory, no clear distinction between the past and the present in some episodes, and irony. The chronotope in the novel is characterized as chronological and everyday as the writer, first of all, tends to trace the connection between personality formation and the social environment under everyday conditions. Lily Bart, the main heroine, has been discovered to drop out of her environment and the general time, space, and chronotope

in the novel as the one who differs from the rest of the high society because of her heredity. Lily Bart's social fall enables the writer to show the structure of that time's American society. The phenomenon of space polyphony underlies the architectonics of «The House of Mirth».

In section 2.2. «Psychological Interpretation of the Artistic World in „The Age of Innocence”», the psychological chronotope peculiarities in this novel have been studied. All events of the novel are transmitted through the main hero's point of view and are appraised according to his standpoint, so it is Newland Archer's consciousness that connects time and space in the novel. E. Wharton's space model in this novel has been described: analyzing Europeanized American Ellen Olenska's relationship with her New York relatives the writer opposes progressive liberal Europe and the conservative USA. Like Lily Bart, Ellen Olenska differs from the rest of the high society, which is why she drops out of her environment, the general time, space, and chronotope in the novel. Realistic and naturalistic dominants have been proven to dominate in the creation of the artistic universe in this novel. They are supplemented with a few modernist tendencies, such as irony, appealing to the issues of memory, showing events through the main character's view, and no clear distinction between the past and the present in some episodes.

In section 2.3. «Modernist Modi in „Twilight Sleep”», it has been stated that modernist tendencies are the most vivid in the latest (among those being analyzed) novel by E. Wharton. Except for irony, point of view technique application for events transmission, and attention to the issue of memory, which are characteristic of the aforementioned novels, the author takes into account the nature of time, the course of time, presence of objective and subjective time in the human mind. There appears a new determinant of the chronotope – modernist bohemianism. It has been traced that, similar to «The House of Mirth», «Twilight Sleep» is distinctive of the space polyphony phenomenon. Comparing the space of «old New York», the space of that time New York, and the space of young bohemians, E. Wharton demonstrates the difference between the «realistic» consciousness of New York aristocrats and the «modernist» consciousness of bohemians. The writer continues turning to the problem

of interaction between a person and their social environment, which is why realistic and naturalistic tendencies are still important for structuring the artistic world and chronotope in the novel. It has been summed up that the correlation between realistic-naturalistic and modernist tendencies within the novel causes the co-functioning of two types of chronotopes – chronological and urban.

In the third chapter – «Comparative and Typological Features of Interpreting Edith Wharton's Literary Universe» – the writer's works have been considered in the context of American literature at the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries. In section 3.1. «Characteristic Features of Edith Wharton's and Henry James's Artistic Method», it has been found out that although H. James must have influenced the formation of E. Wharton's aesthetic consciousness to some extent, she cannot be treated as a mere follower of the great master. It has been discovered that E. Wharton reinterprets and complements H. James's point of view technique, demonstrates independent views on that time's literary process and achievements of naturalistic literature, critically speaks of his late literary experiments, and does not always take into account his advice concerning her works. The authors differently treat the so-called international theme and focus on different factors: H. James is interested in the process of reality representation in the human mind, while E. Wharton, first of all, tends to analyze the interaction between a person and their environment. The aforementioned has enabled us to summarize that E. Wharton's works are original and she should be considered as an independent author and artist.

In section 3.2 «Naturalistic Poetics Peculiarities in Edith Wharton's and Theodore Dreiser's Works», it has been studied that the difference between their naturalistic methods lies in the degree of their application rather than in their kind as could be concluded considering the declared by some scholars antithesis between their artistic worlds: E. Wharton usually depicts everyday life of the high society, while Th. Dreiser's works are characterized by thematic democratization. Both authors have been proven to analyze characters' heredity and upbringing, their interaction with the environment, to provide details about typically American reality, and to combine a naturalistic way of life depiction with some modernist tendencies.

In Conclusions, the obtained results of our thesis have been systematized. It has been stated that the characteristic features of E. Wharton's novels are caused by the changes in the world literary process at the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries which was marked by a gradual shift from realistic and naturalistic to modernist ways of reality depiction. That is why E. Wharton's novels are distinctive of realism and naturalism as well as a few modernist poetics markers. The obtained results can promote further studies on E. Wharton's legacy which is only fragmentarily present in the Ukrainian history of literature.

Key words: hermeneutics, genre, intertextuality, individualism, intercultural, interpretation, literature, motif, national identity, prose, psychology, novel, environment, chronotope.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Білинська Х. Хронотоп провінційного містечка в романі Едіт Вортон «Літо». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 22. Т. 1. С. 247-251.
2. Білинська Х. В. Особливості поетики натуралізму у творчості Івана Франка та Едіт Вортон. *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 14/2020. Т. 2. С. 245–252.
3. Білинська Х. В. Особливості поетики точки зору у творчості Генрі Джеймса та Едіт Вортон. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2019. № 42/2019. Т. 1. С. 91–95.
4. Білинська Х. В. Теорія статевого добору в романах Едіт Вортон «Дім радості» та «Епоха невинності». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. № 9/2019. Т. 2. С. 147–156.
5. Білинська Х. В. Натуралістичні тенденції роману Едіт Вортон «Епоха невинності». *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. № 76/2018. С. 46–53
6. Білинська Х. В. Часопростір роману Едіт Вортон «Епоха невинності». *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. № 74/2018. С. 68–74.
7. Білинська Х. В. Філософія натуралізму в романі Едіт Вортон «Дім радості». *Studia Philologica*. 2018. № 10. С. 126–132.

8. Білинська Х. В. Антропологічні аспекти роману Едіт Вортон «Дім радості». *Рідне слово в етнокультурному вимірі : Збірник наукових праць*. 2017. С. 284 – 296.

Наукові публікації в закордонному виданні

9. Білинська Х. Ідеї дарвінізму в романі Едіт Вортон «Напівсон». *Traektoriâ Nauki. Path of Science*. 2020. Vol.6. No.8. URL : <http://dx.doi.org/10.22178/pos.61-1>

10. Білинська Х. В. Темпоральні особливості роману Едіт Вортон «Напівсон». *Science, Research, Development*. 2019. № 21/2019. С. 63–71.

Статті в інших виданнях та збірниках матеріалів конференцій

11. Білинська Х. В. Окремі аспекти часопросторової організації роману Едіт Вортон «Літо». *Наука, освіта, технології і суспільство: світові тенденції та регіональний аспект: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (11 січня 2023 р.). Рівне, 2023. С. 9—10.

12. Білинська Х. Ідеї дарвінізму у творчості Едіт Вортон (на прикладі роману «Напівсон») // *Розвиток сучасної освіти і науки : результати, проблеми, перспективи*. Том X: Ефекти участі в розвитку науки та освіти на відстані : матеріали X-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Розвиток сучасної освіти і науки : результати, проблеми, перспективи», м. Конін, Республіка Польща, 23 квітня 2021 р. С. 198—200.

13. Білинська Х. В. Теорія статевого добору в романі Едіт Вортон «Епоха невинності» // *Нове у філології сучасного світу : матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, м. Львів, 7—8 червня 2019 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2019. С. 24—28.

14. Білинська Х. В. Філософія натуралізму в романі Едіт Вортон «Дім радості» // *International Multidisciplinary Conference «Science and Technology of the Present Time : Priority Development Directions of Ukraine and Poland»*, Wolomin, Republic

of Poland, 19—20 October 2018. Volume 6. Wolomin : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2018. P. 160—163.

15. Білінська Х. В. Часопростір роману Едіт Вортон «Епоха невинности» // Мова і засобі масової комунікації на сучасному історичному етапі : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Львів, 7—8 вересня 2018 р. Львів : ГО «ЛОГОС», 2018. С. 10—14.

ЗМІСТ

Вступ.....	19
Розділ 1: Теоретичні засади і практика тлумачення художнього світу як складової поетики прози Едіт Вортон	26
1.1. Поняття, сутність і структура художнього світу: основні аспекти.....	26
1.2. Поетика натуралізму в романах Едіт Вортон.....	35
1.3. Інтерпретація часу і простору в художній світомоделі Едіт Вортон.....	61
1.4. Антропологічне трактування романів Едіт Вортон (пам'ять, травма, буденність, тілесність).....	76
Висновки до першого розділу.....	100
Розділ 2: Ейдологічні аспекти інтерпретації прозового світу Едіт Вортон.....	102
2.1. Соціально-побутові домінанти роману «Дім радості».....	102
2.2. Психологічне трактування світу в романі «Епоха невинності».....	117
2.3. Модерністські модуси дійсності в романі «Напівсон».....	130
Висновки до другого розділу	143
Розділ 3: Компаративно-типологічні риси тлумачення літературного універсуму Едіт Вортон.....	147
3.1. Специфіка творчого методу Едіт Вортон і Генрі Джеймса.....	149
3.2. Особливості поетики натуралізму у творчості Едіт Вортон і Теодора Драйзера.....	163
Висновки до третього розділу	177
Висновки.....	180
Список використаних джерел.....	188

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Едіт Вортон (1862–1937) – визнаний класик американської літератури, перша в історії США жінка-лауреат Пулітцерівської премії (1921), почесна докторка Єльського університету (1923), триразова номінантка Нобелівської премії (1927, 1928, 1930), представниця давнього й впливового нью-йоркського роду (дівоче прізвище – Джонс). Творча спадщина письменниці – поліжанрова й багатогранна. Її перу належить шістнадцять романів, сім повістей, вісімдесят п'ять оповідань, три поетичні збірки, а також мемуари, дорожні нотатки, критичні та літературно-теоретичні есе, розвідки в галузі архітектури та дизайну.

Ім'я Е. Вортон переважно пов'язують із реалістично-натуралістичною літературою. Проте зміни, які відбувалися у світовому літературному процесі на зламі XIX – початку XX століть і знаменували утвердження модерністського світосприйняття, не могли не позначитися на її творах, яким притаманні окремі ознаки модернізму. Власні погляди на літературу мисткиня виклала в збірці есеїв «Як писати художню літературу» («The Writing of Fiction», 1925), в якій осмислила фундаментальні етапи розвитку художньої прози та формування реалістичного роману. Е. Вортон докладно проаналізувала твори, зокрема, таких видатних письменників, як Стендаль, О. де Бальзак, В. Теккереї, Г. Флобер, Е. Золя, Г. де Мопассан, Т. Гарді, Г. Джеймс, М. Пруст та ін. Крім цього, авторка розробила власну систему принципів, на яких повинен базуватися процес написання великої та малої прози.

В англо-американському літературознавстві творчість Е. Вортон постала об'єктом численних наукових досліджень. Вивченню її доробку присвячені ґрунтовні публікації в авторитетних періодичних виданнях, десятки наукових праць, дисертацій, монографій. З-поміж найбільш відомих праць, у яких проінтерпретовано твори авторки, доцільно виокремити такі: «Едіт Вортон: дослідження її прози» («Edith Wharton. A Study of Her Fiction», 1953) Б. Невіуса [249], «Дискусія між Едіт Вортон та Америкою» («Edith Wharton's Argument with

America», 1980) Е. Аммонс [198], «Кейт Шопен, Едіт Вортон і Шарлотта Перкінс Гілмен: дослідження короткої прози» («Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman. Studies in Short Fiction», 1997) Дж. Бір [204], «В'язні сорому в творах Едіт Вортон» («Edith Wharton's Prisoners of Shame», 1991) Л. Рафаела [257], «Дорожні нотатки Едіт Вортон» («Edith Wharton's Travel Writing», 1997) С. Райт [293]. У пов'язі з проблематикою роботи заслуговують також на увагу праці, в яких розкрито різні аспекти біографії письменниці: «Портрет Едіт Вортон» («Portrait of Edith Wharton», 1947) П. Лаббокка [244], «Жодних подарунків долі: біографія Едіт Вортон» («No Gift from Chance: a Biography of Edith Wharton», 1994) Ш. Бенстока [207] та «Едіт Вортон» («Edith Wharton», 2013) Г. Лі [241].

В українському літературознавстві окремі питання творчості Е. Вортон розглянуто в статтях Ю. Матасової [131], С. Пригодія [154], С. Тузкова [170]. Основною причиною малодослідженості творчого доробку Е. Вортон у вітчизняному літературознавстві, на нашу думку, є те, що на сьогодні ім'я письменниці залишається маловідомим серед українських читачів. Адже з усього багатого літературного спадку Е. Вортон українською опубліковано лише один роман «The Age of Innocence» в перекладі В. Верховеня [45] й А. Гнедкової [46], а також окремі оповідання, зокрема, «Roman Fever» у перекладі О. Артамонова [47] та «His Father's Son» у перекладі дисертантки [48]. Відтак, моделі творчого мислення Е. Вортон все ще недостатньо досліджені.

Отож **актуальність** дисертації продиктована необхідністю заповнити прогалину національного літературознавства у поглибленому, різноаспектному тлумаченні компонентів та поетологічних маркерів художнього універсуму прози Е. Вортон. Герменевтичний аналіз цього питання дозволить максимально широко дослідити специфіку ідіостилу авторки, проаналізувати літературну техніку, художні особливості романів, осмислити своєрідність її світосприйняття, з'ясувати самотність творчої манери письменниці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі української літератури та теорії

літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка в рамках кафедральної теми «Українська література XIX – XXI століть в системі класичних та новітніх методологій інтерпретації». Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 12 від 03 листопада 2022 р.).

Мета і завдання дослідження. Мета дисертації полягає в інтерпретації специфіки художнього універсуму романів Е. Вортон, а також визначенні її місця й ролі в розвитку американської та світової літератури кінця XIX – початку XX століть. Для досягнення цієї мети сформульовано такі **завдання**:

- витлумачити характерні особливості художнього всесвіту Е. Вортон;
- дослідити специфіку впливу натуралістичних тенденцій на творчість письменниці;
- окреслити особливості часопросторової організації аналізованих романів;
- протрактувати антропологічні домінанти прози Е. Вортон;
- простежити художньо-образні модифікації романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон»;
- дослідити інтертекстуальні зв'язки романів Е. Вортон з прозою Г. Джеймса;
- порівняти особливості поетики натуралізму в творах Е. Вортон та Т. Драйзера.

Об'єктом дослідження є художній універсум прози Е. Вортон, для тлумачення котрого вибрані найбільш репрезентативні романи «Дім радості» («The House of Mirth», 1905), «Епоха невинності» («The Age of Innocence», 1920) та «Напівсон» («Twilight Sleep», 1927).

Предмет вивчення – різноманітні смислові, змістові та структурні елементи художньої світомоделі американської письменниці.

Методи дослідження. Сформульовані завдання зумовили використання комплексного методологічного підходу, що передбачає поєднання герменевтичного (як домінантного) та інших літературознавчих методів

наукового дослідження, а саме: феноменологічного, культурно-історичного, порівняльно-історичного, структурно-семіотичного, рецептивно-естетичного. Завдяки герменевтичному методу здійснено комплексну інтерпретацію романів авторки, виявлено сутнісні, смислові та формальні особливості художнього універсуму. Феноменологічний метод уможливив з'ясування мовно-смислових джерел та психологічних передумов виникнення романів Е. Вортон. Культурно-історичний сприяв розгляду творчості Е. Вортон у контексті американсько-європейської літератури кінця XIX – початку XX ст., а порівняльно-історичний – визначення компаративно-типологічних рис її творчості. Структурно-семіотичний підхід застосовано при аналізі особливостей часопростору в романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон», а рецептивно-естетичний – при визначенні естетики впливу зазначених романів.

Теоретико-методологічну основу дисертації складають роботи з герменевтики, зокрема інтерпретації художнього світу (М.Гайдеггера [49], [50], [51], Г.-Г.Гадамера [72], В.Іванишина [94], П.Іванишина [95], [96], Г.Клочака [106]), а також компаративістичні студії О. Веселовського [43], Р. Гром'яка та І. Папуші [64], Д. Наливайка [136], [137], теорія Е. Золя про експериментальний роман [92], [93], теорія хронотопу М. Бахтіна [14], семіотична концепція Ю. Лотмана [125], культурологічна концепція Д. Ліхачова [123], концепція «позитивної метафізики» А. Бергсона [18], [19], [20], феноменологічна концепція Р. Інгардена [97], [98], психоаналітичні ідеї З. Фрейда [177], [178], [179], К. Г. Юнга [196], праці французьких філософів-позитивістів О. Конта [109], І. Тена [171], британських еволюціоністів Ч. Дарвіна [74], [75], Г. Спенсера [265], [266], [267]. У роботі враховано праці українських та зарубіжних дослідників, присвячених аналізу різних аспектів натуралізму (Н. Венгринович [42], Ч. Ч. Волкатт [275], Р. Голод [56], [57], [58], [59], [60], Т. Гундорова [69], А. Давид-Соважо [73], І. Денисюк [77], Д. Кемпбелл [211], [212], Н. Косило [117], Д. Наливайко [138], Ф. Норріс [250], Д. Пайзер [252], [253], І. Франко [175]), модернізму (О. Бандровська [7], Д. Віконська [44], Т. Гундорова [68], [70], С. Павличко [143]), літературної антропології (Г.У. Гумбрехт [67], [222], В. Ізер

[226], М. П. Марковський [130], Р. Нич [140], К. Платт [149], Д. Дж. Сумара [268]), часу, простору та часопростору (А. Єсін [88], Н. Копистянська [110], [111], [112], В. Коркішко [115], Б. Романцова [156] та ін.), наратології (Р. Гром'як [65], Л. Мацевко-Бекерська [132], І. Папуша [144], [146]). Підґрунтям для вивчення особливостей художнього універсуму романів Е. Вортон стали також літературознавчі розвідки про її творчість, зокрема, таких авторів, як М. Белл [205], Б. Бендер [206], Дж. Бір [204], Н. Волкер [276], Г. Лі [241], Д. Кемпбелл [210], [211], [212], Ш. Кім [236], [237], Б. Невіус [249], Л. Рубін [260], Дж. Скотт [261], Дж. Флайсснер [218], [219].

Наукова новизна отриманих результатів. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві запропоновано модель комплексної інтерпретації художнього універсуму на матеріалі репрезентативних романів Едіт Вортон. Здійснено спробу різноаспектного тлумачення самотності літературного світу романів Е. Вортон в усій сукупності властивих їм індивідуальних особливостей та визначальних типологічних зв'язків із культурними явищами кінця XIX – початку XX ст. У зв'язку з недостатньою вивченістю проблеми літературного універсуму та творчості письменниці такий підхід сприятиме створенню цілісної літературознавчої думки в Україні про прозовий доробок американської авторки. На матеріалі творчості Е. Вортон продемонстровано зміни в світовому літературному процесі на зламі XIX та XX ст., що знаменували поступовий перехід від реалістичного до модерністського світобачення. Вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено порівняльний аналіз ідіостилу Е. Вортон з творчими методами видатних тогочасних прозаїків Г. Джеймса й Т. Драйзера. Також уперше до наукового обігу введено літературознавчі праці Е. Вортон, її мемуари та критичні есе. Подальшого розвитку набули герменевтичні ідеї науковців щодо аналізу художнього світу літературного твору, становлення реалістично-натуралістичної та модерністської літератури, підходів до антропологічної інтерпретації художньої дійсності.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані при розробці курсів з теорії літератури, історії зарубіжної літератури, спецкурсів з американської літератури у закладах вищої освіти, у проведенні семінарських і практичних занять, а також для подальших досліджень творчості Е. Вортон та американської літератури кінця XIX – початку XX ст.

Особистий внесок здобувача. Особистий внесок здобувача становить системне дослідження творчості Е. Вортон крізь призму її художнього світу, що охоплює перекладені й неперекладені художні твори, мемуари, критичні й теоретично-літературні есе письменниці. У процесі роботи над дослідженням дисертанткою здійснено українськомовний переклад одного з найбільш знакових оповідань авторки «Син свого батька» («His Father's Son») [48]. Дисертація виконана самостійно, усі засадничі ідеї та висновки належать авторці роботи.

Апробація роботи. Результати дослідження апробовано на таких наукових конференціях: VI Міжнародній науково-практичній конференції «Рідне слово в етнокультурному вимірі» (19–20 жовтня 2017 р., м. Дрогобич), Міжнародній науково-практичній конференції «Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі» (7–8 вересня 2018 р., м. Львів), International Multidisciplinary Conference «Science and Technology of the Present Time: Priority Development Directions of Ukraine and Poland» (19–20 жовтня 2018 р., м. Воломін, Республіка Польща), Міжнародній науково-практичній конференції «Нове у філології сучасного світу» (7–8 червня, 2019 р., м. Львів), International Science-Practice Conference «Science, Research, Development» # 21 (29–30 червня 2019 р., м. Познань, Республіка Польща); X Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Діалог у розвитку наук та освіти» (23 квітня 2021 р., м. Конін, Республіка Польща), Міжнародній науково-практичній конференції «Наука, освіта, технології і суспільство: світові тенденції та регіональний аспект» (11 січня 2023 р., м. Рівне).

Публікації. Основний зміст результатів роботи відображено в 10 одноосібних статтях, 8 з яких опубліковано у фахових виданнях України, 2 – у зарубіжних періодичних виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (293 позиції). Загальний обсяг дисертації – 205 сторінок, з них 166 – сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ І ПРАКТИКА ТЛУМАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ЯК СКЛАДОВОЇ ПОЕТИКИ ПРОЗИ ЕДІТ ВОРТОН

1.1. Поняття, сутність і структура художнього світу: основні аспекти

Комплексне дослідження мистецького доробку будь-якого письменника вимагає поглибленого герменевтичного тлумачення структурних елементів його твору, творчості або внутрішньої форми творів, які утворюють цілісну систему. У літературознавстві таку систему часто позначають терміном «художній світ», трактування якого, однак, до сьогодні не знайшло чіткої регламентації. Так, у наукових працях часто застосовують словосполучення «художній світ літературного твору», «внутрішній світ літературного твору», «художній світ письменника» без роз'яснення сутності наведених понять. Подібний підхід пояснюється тим, що зміст зазначених терміносполук видається дослідникам зрозумілим апріорі. Однак, на нашу думку, тут дається взнаки недостатнє науково-теоретичне осмислення застосовуваних понять.

Враховуючи окремі фахові дослідження у національному метадискурсі (О. Бойніцької [36], О. Григорової [63], П.Іванишина [96], Г. Клочека [106], І. Томбулатової [169] та ін.) та думку зарубіжних теоретиків-літературознавців (Е. Авербаха (Ауербаха) [5], М. Бахтіна [15], Г. Гачєва [54], У. Еко [87], Р. Інгардена [97], Ю. Лотмана [125], Р. Нича [140] та ін.), спробуємо стисло поглянути на це питання, залучаючи передовсім український та світовий герменевтичний досвід.

Насамперед феномен художнього універсуму (ще – світу, всесвіту, дійсності, реальності та ін.) пов'язують із внутрішньою формою твору, системою образів, із «художньо освоєною і перетвореною реальністю» [185, с. 398]. Український учений Г. Клочек поглиблює це поняття, залучаючи, окрім системології та рецептивної естетики, якраз комплексні, герменевтичні засади

тлумачення. Він вказує, що художній або внутрішній світ літературного твору постає перед нами як «естетичний об'єкт», «інтенціональна субстанція» і «складова поетики твору». Цей унікальний естетичний універсум постає як результат взаємодії двох інтенціональностей – «інтенція митця» коригується у процесі сприймання «інтенцією реципієнта» [106, с. 14]. Інший український дослідник В. Іванишин у своїй герменевтичній теорії літератури окреслює художній всесвіт як «іншу реальність», як «образну картину», мегаобраз, які співвідносяться з емпіричною дійсністю [94, с. 181].

Суголосно наведеним вище міркуванням і доволі докладно термін «художній світ» роз'яснюється в «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та В. Теремка: «<...> створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо). Х. с. співвідносний з предметною, соціальною і психологічною реальністю, хоч наділений автором (творцем) антропоморфними і просторовочасовими вимірами, упорядкований композицією твору відповідно до задуму митця. У цьому сенсі він є духовно-інтенціональним утворенням з власною логікою, тому Х. с. трактується як друга, власне художньо-естетична, реальність, що має духовний, фікційний характер» [121, с. 717]. Окрім композиції, єдність та своєрідність художнього світу забезпечується «<...> темою (тематикою), ідейним пафосом і стилем твору» [121, с. 717]. Саме таке робоче трактування художнього світу як іншої естетико-інтенціональної, художньої реальності використовується в нашій роботі.

Однак доречно, на нашу думку, поглибити деякі аспекти інтерпретації сутності та структури літературного універсуму, які допомагають глибше пізнати концептуальний біном *буття/література*, звернувшись не лише до літературознавчого, а й до філософсько-герменевтичного досвіду.

Наприклад, А. Ткаченко констатує наявність у творі двох планів – автора та героя – й основними елементами літературного світу вважає час, простір та людину [168, с. 51]. А. Кулавік, вочевидь, за Р. Інгарденом, трактує літературну

дійсність як “представлений світ”, що утворений постатями, мотивами та подіями [239, с. 248]. В. Халізеєв ділить структурні одиниці образної дійсності на великоформатні (персонажі і події) та малоформатні (акти поведінки, портрети героїв, феномени психіки та факти буття) [185, с. 158]. Г. Клочек саме хронотоп, візуальність, предметність, кольористику та озвучення вважає компонентами літературної реальності [106, с. 5–14]. Як бачимо, тут переплітаються різні виміри художнього універсуму: антропологічний, загальнобуттєвий, текстуальний, смисловий, речовий, просторовий і часовий.

Щодо спроб виявити типологію художніх всесвітів, то, наприклад, Е. Авербах окреслював у літературі Заходу, відповідно до античної та біблійної як “двох різних традицій зображати життя”, піднесено-героїчний і повсякденний світи [5, с. 17]. Виокремлюють також інші типи: за співвіднесенням із емпіричною реальністю – реалістичний та фантастичний світи (А. Ткаченко [168]), за генологією – епічний, драматичний та ліричний (Н. Тмарченко [164]). Окремо варто наголосити на доволі поширеній думці (С. Андрусів [2], О. Баган [6], В. Дончик [78], В. Іванишин [94], П. Іванишин [96], Т. Салига [157], Г. Сивокінь [158] та ін.) про те, що художньо-літературна картина світу є іманентною складовою набагато ширшої картини світу – національної [54, с. 9–30].

Саме тут доречно звернутися до глибших філософсько-герменевтичних обґрунтувань, котрі ми спостерігаємо у філософії знаменитого німецького філософа ХХ ст. М. Гайдеггера та його учнів та однодумців. У цій інтерпретаційній теорії та естетиці йдеться про те, що саме поезія (синонім літератури) є суттю мистецтва й основним видом художньої культури. Саме в ній відбувається становлення «світу» (як простору, що розкривається) й складання «землі» (як простору, що закривається). Німецькому філософові йдеться не так про естетичні, як про онтологічно-екзистенціальні явища.

Він розглядає землю як фундамент й опору екзистенції [49]. Йдеться про місце, на котрому “засновує людина в її історичному здійсненні своє проживання і свій прихисток у цьому світі” [182, с. 286]. Землі відповідає певною мірою

природа (“фізис”) як “сущє в цілому” [183, с. 18], котра просвітлює землю як основу людського проживання [183, с. 283] і котра стає історичною “як ландшафт, область розселення й експлуатації, як поле бою і культовий простір” [181, с. 434].

По-іншому трактується світ. Він постає у герменевтиці М. Гайдеггера як “відкритість буття” [184, с. 213] чи “обличчя буття” [183, с. 324, 431]. Один із учнів М. Гайдеггера Г.-Г. Гадамер, писатиме, що у випадку світу розходиться про “ціле”, з яким співвідноситься схематизований мовою людський досвід [72, с. 413].

І тут на перший план виходить «націософськість» (за П. Іванишиним) гайдеггерівської концепції. Оскільки не існує якихось універсальних, абстрактних землі і світу, це завжди “земля народу” і “світ народу”. Земля трактується як споконвічний “грунт-основа <...> на котрому засновується і лежить <...> народ” у своєму “історичному здійсненні” [182, с. 307]. Земля стосується й індивідуального, і колективного прозивання, національної екзистенції, де народи й нації можуть “практично встановитись і творити, щоб діяти і мати авторитет” [50, с. 118].

У той самий час “світ народу в його історичному здійсненні” формується “владною просторінню <...> розкритих зв’язків”, “на котрих і в котрих народження й смерть, прокляття і благословення, перемога і поразка, стійкість і падіння”. Світ тлумачиться як “розкриваюча розкритість широких шляхів простих і сутнісних рішень в долі народу”. Тож земля постає, як те, що закривається, а світ, як те, що відкривається. І ці буттєві феномени чи екзистенціали діалектично взаємодіють, бо “світ засновує себе на землі, а земля пронизує світ своїм підійманням у ньому” [182, с. 282, 287—288]. Прикметно, що більшість із цих міркувань стосуються саме реалій художнього твору в довоєнній праці “Джерело художнього творіння” (1935).

Дещо оновленого вигляду концепція світу набуває в повоєнній роботі М. Гайдеггера “Будувати, проживати, мислити” (1951). У цьому трактаті світ розглядається як «чотирикутник» (або «четвірка»), утворений співчуттям

чотирьох елементів: Землі (природи), Неба (часу), Божественних сутностей (сфери Творця) та Смертних (людей). У цьому буттєвому континуумі й екзистує людина як вільна істота, через оберігання «чотирикутника», тобто «даючи вільне поле для здійснення його сутності». І це екзистування/оберігання відбувається через рятування Землі, згоду з Небом, очікування Божественних сутностей та згоду із сутністю Смертних («долаючи смерть як смерть»).

Німецький мислитель наголошує на тому, що для сутнісного, справжнього проживання людини у світі (в «четвірці») унікально важливу роль відіграють речі, котрі він окреслює як «підручні» й трактує наступним чином: «Проживання оберігає чотирикутник, коли вводить його сутність у речі. Однак речі несуть у собі чотирикутник лише тоді, коли вони самі, як речі, зберігають свою власну сутність. Коли ж усе це є саме так? Та тоді, коли Смертні огортають опікою речі, що зростають самі по собі, і коли обдуманно зводять ті речі, що не зростають самі по собі» [49, с. 318—320]. Витворюється діалектичний зв'язок: люди опікуються речами, а речі-підручні – людьми.

Онтологічно-екзистенціальний статус речей дозволяє через них досягнути сенс (тобто істину, алетейю, неприхованість) як існування окремої людини чи спільноти, так і буття загалом. Прикладом такого досягнення, такого тлумачення у роботі М. Гайдеггера стає селянська шварцвальдська хата, котра виводить вдумливого індивіда на сенс німецького світу, а значить, німецького екзистування і буття: «Гляньмо на хвилину на якусь садибу у Шварцвальді, котру двісті років тому будувало проживання селян. Дім тут влаштувала вперта сила відкриття речей для простоти Землі та Неба, Божественних Сутностей і Смертних. Вона поставила садибу на захищеному від вітру, південному схилі гори, серед лук, неподалік від джерела. Дала їй крилатий та приземистий гонтовий дах, з скосами, щоб вона могла і витримати вагу снігу, і захистити хату від завірюх у довгі зимові ночі. Не забула вона і про куток із святими іконами над спільним столом, відвела освячене місце пологам та «дереву мертвих» – так у тих краях називають домовину – і в такий спосіб під одним дахом визначила різним порам життя шлях для їхньої подорожі крізь час» [49, с. 329].

Однак потрібно відзначити, що така загальнофілософська структура світу як «обличчя буття» може набувати різних рис і форм, різних конкретизацій у різних літературних досвідах, зумовлених різними типами культурно-історичної дійсності, різними типами національного буття. Наприклад, аналізуючи українську герменевтичну традицію на прикладі репрезентативних класичних досвідів Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко, П. Іванишин вказує не лише на наявність у цих великих поетів «світу миру», котрий узгоджується із гайдеггерівською «четвіркою», а й іншого світу – «світу боротьби», котрий він називає шевченківським «трикутником» і котрий утворений схрещенням Бога, Батьківщини (нації) та Свободи [96, с. 339—341].

Таку ж специфіку художньої дійсності на різних рівнях спостерігаємо і в прозі Е. Вортон. Наскрізною темою аналізованих романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» є відображення процесу занепаду родової нью-йоркської аристократії на межі XIX – початку XX століть, а відтак – вихід нуворишів на перший план суспільного життя. У романі «Епоха невинності» письменниця звертається також до, так званої, «інтернаціональної теми» – протиставлення американських та європейських звичаїв і традицій. Тематика творів осмислюється в соціокультурному контексті, а тому проблематику вказаних романів можна назвати, соціокультурною, для якої характерне «<...> наголошування на стійких, повторюваних ознаках буття і свідомості людей», а також «<...> осмислення <...> властивостей і якостей, притаманних дуже широкій групі людей, тобто осмислення становища середовища, більшості, а не індивідуальної неповторності окремої особистості» [89, с. 37] (тут і далі – пер. Х. Б.). У романах розкривається проблема взаємодії людини зі суспільним середовищем, а також аспект неповноправного становища жінки в патріархальному суспільстві. Е. Вортон досліджує взаємини людини й соціуму, враховуючи психологічні чинники поведінки персонажів (емоції, внутрішні переживання, інтуїцію, свідомі та несвідомі поривання особи), що дає підстави розглядати її романи в контексті соціально-психологічної прози. Письменниця докладно описує спосіб життя нью-йоркських елітарних кіл, парадигму їхнього

мислення. Значна увага приділяється відображенню трансформації світських манер, звичаїв та умовностей на зламі століть. Через це дослідники (М. Белл [205], Д. Кемпбелл [212] та ін.) характеризують романи американської авторки терміном «звичаєві» («*novels of manners*»).

Ставлення Е. Вортон до зображуваного в аналізованих романах художнього світу зримо проступає на рівні основного емоційного тону, тобто ідейного пафосу. Послугуючись поширеною типологією різновидів емоційної інтенціональності, ідейний пафос у романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» має ознаки трагічного та іронічного. Пафос трагізму зумовлюється усвідомленням безповоротної втрати цінностей і традицій «старого Нью-Йорка», їхньої нежиттєздатності на новому щаблі розвитку суспільства. Крізь призму пафосу іронії Е. Вортон насмішливо розвінчує фарисейство вихідців з давніх родин, усі ті застарілі умовності, які не дозволяють їм ефективно пристосуватися до життя в умовах нової епохи. Пафос іронії вирізняє ці романи, хоча вони й залишаються класичною соціально-психологічною прозою, з канону реалістично-натуралістичної літератури. Такий підхід свідчить про наближення Е. Вортон до модерністського світосприйняття. На істотну роль іронії в художньому світі модерністського твору вказала, зокрема, авторка першого в українському літературознавстві ґрунтовного дослідження творчості письменника-модерніста Дж. Джойса Д. Віконська. Літературознавиця відзначає здатність прозаїка поєднувати на сторінках роману «Улісс» «їдку іронію» та «смертельний одчай» [44, с. 70], аргументовано вбачаючи в цьому одну з характерних ознак новаторського творчого методу та ідіостилю письменника.

Доцільно вказати також і на те, що велику роль в забезпеченні єдності художнього світу відіграє стиль. Дослідники підкреслюють, що внутрішня єдність художнього світу твору забезпечується загальним стилем твору чи автора, стилем літературного напрямку чи «стилем епохи» [122, с. 79]. Як наслідок, літературному творові можуть бути притаманні власні психологічні та соціальні закони, які не обов'язково відображають відповідні закони об'єктивної

дійсності чи прописані в підручниках з психології, психіатрії або, скажімо, соціології.

В аналізованих романах Е. Вортон простежуються такі основні стильові домінанти, як описовість і психологізм. Описовість стилю письменниці зумовлюється її намаганням максимально точно передати устрій тогочасного американського життя як у культурному, так і в побутовому плані, що, безперечно, притаманно реалістичній літературі, а також естетичній течії натуралізму. Психологізм стилю Е. Вортон полягає в докладній передачі думок її персонажів, їхніх переживань, емоційних станів, прагнень, тобто в глибинному проникненні у внутрішній світ героїв. Згідно з концепцією психологічного тлумачення, «основні форми психологічного аналізу можна поділити на зображення характерів „зсередини”, тобто через художнє пізнання внутрішнього світу персонажів, що виражається за допомогою внутрішнього мовлення, образів пам’яті й уяви; та „ззовні”, що проявляється в психологічній інтерпретації письменником особливостей мови, міміки й інших способів зовнішнього вияву психіки» [162, с. 4]. Е. Вортон майстерно поєднала ці два підходи психологічного аналізу: внутрішні переживання героїв часто супроводжуються яскраво вираженою зовнішньою реакцією (задоволення від усвідомлення того, що Роуздейл ніколи не вважав її замішаною в махінація місіс Хетч змушує Лілі Барт почервоніти, зовнішній вигляд подружжя Вандерлейдинів видає місіс Арчер, що їм неприємно слухати про свою пасивну участь у світському житті тощо). Пильна увага до внутрішніх і зовнішніх проявів психіки героїв дозволяє проводити паралелі між творчістю Е. Вортон та доробком, так званої, групи «письменників-психологів», до яких, відносять, зокрема, Гюстава Флобера, Гі де Мопассана, Івана Франка, Вільяма Фолкнера та ін. [89, с. 6].

Суспільні закони, що діють у художньому світі аналізованих романів Е. Вортон, відповідають поширеним тогочасним поглядам соціального еволюціонізму. Адже зображені в романах соціальні процеси, які полягають у процвітанні рішучих, винахідливих капіталістів і занепаді бездіяльної родової знаті, нездатної через власні застарілі упередження пристосуватися до нових

динамічних умов, відповідають постулатам еволюціонізму про те, що в процесі еволюції перемагають і розвиваються лише сильні та адаптивні організми. «Природі, – пише еволюціоніст Ч. Дарвін у праці «Походження видів шляхом природного добору або збереження обраних рас у боротьбі за життя», – невідомі прості відносини. У ній безперервно відбуваються сутички. Врешті-решт, сили так тонко зрівноважуються, що видається, наче природа не змінюється протягом дуже тривалого часу. Проте найменша перевага, безсумнівно, принесе перемогу одному організму над іншим» [74].

Особливості художнього світу романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» Е. Вортон значною мірою зумовлені реаліями епохи, в якій їй судилося жити й творити. Кінець XIX – початок XX століть позначився переходом від реалістичного до модерністського зображення дійсності в літературі. Сама Е. Вортон мислила себе в контексті реалістично-натуралістичної традиції. В автобіографії «Погляд назад» письменниця згадує, як сперечалася про літературу зі своїм давнім приятелем, американським мистецтвознавцем Ч. Е. Нортоном: «Його дуже турбував надмірний „реалізм” моїх творів. Він не схвалював те, що я як романістка черпаю натхнення з навколишнього життя. На його думку, це позбавляло мою творчість будь-чого романтичного. <...>. Проте жоден тиск, навіть з боку найдорожчого мені критика, не міг збити мене з наміченого шляху» [281]. Ставлення ж авторки до модернізму було здебільшого скептичним. Так, мисткиня схвально відгукувалася про творчість французького письменника Марселя Пруста (1871 – 1922), проте вбачала в ньому не «новатора», а «реставратора», «якому вдалося вийти на новий щабель розвитку мистецтва, не відмовляючись при цьому від попереднього мистецького досвіду» [290, с. 154]. Крім цього, їй не імпонували естетичні шукання групи «Блумзбері» чи письменників-модерністів. Прагнення представників потоку свідомості відтворити «найменші порухи думки» [290, с. 12] в людському мозку, на погляд Е. Вортон, не несли в собі нічого нового, бо ж схожі прийоми й раніше застосовувалися великими романістами, хоча й не становили для них самоціль. Без чіткого окреслення

«задуму» [290, с. 12] художнього твору такі прийоми, як запевняє літераторка, взагалі не мали жодного сенсу, оскільки зводилися до «автоматичного» [290, с. 12] фіксування будь-яких вражень героїв.

У творчій генезі письменниці все ж неможливо не зауважити певну межевість реалістичного та модерністського способів зображення дійсності. Аналізованим романам властиві як натуралістичні (звернення до проблем спадковості, виховання, впливу середовища, повторюваності, буденності, соціальної проблематики, фотографічно-документальний опис реальності, детермінізм), так і окремі модерністські (іронічність, особлива увага до внутрішнього світу людини, різних аспектів пам'яті, тілесності, протиставлення об'єктивного і суб'єктивного часу, відмінної тяглості часу, божемності) маркери поетики.

Отже, під художнім універсумом доцільно розуміти не лише ейдологічну систему – внутрішню форму (мегаобраз чи систему мегаобразів) твору, а й також ширше явище – усю естетико-інтенціональну систему твору (чи творчості) як «іншу реальність». Ідеться про створену автором літературну «картину світу», котра відображає ту чи іншу національну реальність, наприклад, як «світ народу», як «четвірку» (М.Гайдеггер), структуровану передусім простором, часом, людиною і сферою Божественного. Єдність цього художнього світу забезпечується композицією, змістом (ідеєю, тематикою, пафосом) і стилем. Саме детальному вивченню поетологічних маркерів, а також системі елементів художнього світу романів Е. Вортон, які охоплюють персонажів з їхніми зовнішніми та внутрішніми особливостями, події, живу та неживу природу, речі, час і простір, присвячено перший розділ дисертації.

1.2. Поетика натуралізму в романах Едіт Вортон

Проблема натуралізму як у світовій, так і в українській літературі все ще залишається малодослідженою у вітчизняному літературознавстві. Перш за все, це пояснюється тривалим періодом несприйняття та упередженого ставлення

дослідників. Як слушно зазначає Р. Голод, «<...> концептуальна спрямованість його (натуралізму – Х. Б.) на епатаж і скандал провокувала симетрично агресивну реакцію літературознавців» [57, с. 50]. Тривалий час натуралізм сприймався як щось вульгарне, спрямоване на зображення виключно темних і «брудних» сторін людського життя. У радянський період натуралізм вважався «літературою імперіалістичної реакції» [57, с. 50], за своєю суттю ворожою соціальному реалізму, що заперечував і навіть забороняв правдиве відображення болісних проблем і явищ суспільного життя, пропагуючи пафосну глорифікацію політики комуністичної партії СРСР, соціалістичного устрою і його псевдо-досягнень. Однак останнім часом учені у своїх дослідженнях дедалі більше звертають увагу на переваги натуралізму (зокрема, Н. Венгринович [42], Р. Голод [56], [57], [58], [59], [60], Н. Косило [117] та ін.). Адже саме безкомпромісні, нерідко шокуючі твори письменників-натуралістів з їхнім аналізом раніше табуйованих тем фізіології, психічних захворювань, проституції вказували широкій громадськості на наявні зловбоденні суспільні проблеми. До того ж, у центрі зображуваного окремішнє вагоме місце посіли нижчі верстви соціальної ієрархії.

Незважаючи на те, що натуралістичне світобачення в реалістичному мистецтві починає найповніше проявлятися з другої половини XIX ст. до майже першої половини XX ст., його становленню передувала тривала традиція. Американський дослідник натуралізму Ч. Ч. Волкатт простежує витoki цієї естетичної тенденції із середніх віків та епохи Відродження, коли релігійний світогляд людей поступово змінювався під впливом наукових відкриттів і набував нового вираження у двох формах: 1) оптимістичного погляду на науковий прогрес і місце людини у світі або ж 2) страху перед наукою і природою. Згодом це вилилося у дві гілки натуралізму – одна «<...> культивує ідеалізм, прогресивізм, соціальний радикалізм», у той час як інша «<...> впадає в темні глибини механістичного детермінізму» [275, с. VII—VIII]. Ч. Ч. Волкатт поділяє натуралістичні твори на такі категорії: «клінічні (clinical), панорамні (panoramic), шматки життя (slice-of-life), потік свідомості (stream of

consciousness) та хроніку відчаю (chronicle of despair)» [275, с. 21]. Своєю чергою, А. Давид-Соважо, аналізуючи творчість давньогрецьких та давньоримських письменників, простежує витoki реалізму, а, отже, й сформованої в його межах естетичної тенденції натуралізму ще раніше – в античному мистецтві. «Представники древнього грецько-римського світу <...> не вважали за доцільне оправдовувати свої вчинки розлогими теоріями, а тому їхні відступи в бік реалізму були не достатньо продуманими для виникнення цілісної системи. Однак, оскільки вони все ж схилилися до реалізму й залишили після себе зразки для наслідування майбутнім реалістам, неможливо не відвести їм окремого місця в нашому дослідженні» [73]. Так, вивчаючи творчість Гомера, вчений називає його «примітивним поетом», якого складно вважати реалістом, але додає: «<...> ми все ж радо визнаємо, що він (Гомер – Х. Б.) черпає натхнення безпосередньо від природи. Він охоплює поглядом усі напрямки. Від нього не втаїться жодне явище навколишнього світу» [73]. Дослідник звертає увагу на натуралістичний спосіб зображення дійсності в окремих епізодах «Іліади» та «Одіссеї» Гомера: «<...> опис кімнати, в якій зібралися женихи Пенелопи, сповнений відразливих описів реальності. Хоча в ній накрито святковий стіл, вона одночасно виконує функцію скотобійні, кухні й комірчини. <...> В одному куті кімнати в коші звалено ноги та голови биків разом зі свіжими шкурами, які парують кров'ю» [73]. Дослідник простежує реалістично-натуралістичні тенденції й у творчості інших античних авторів, зокрема, Плавта, Катулла, Проперція, Овідія. Тобто, за висловлюванням Р. Голода, «<...> як певний принцип (чи метод) підходу до дійсності натуралізм проявляється в різні епохи, на різних етапах розвитку літератури та мистецтва. <...> теоретична модель натуралізму <...> не виникла на порожньому місці» [57, с. 51].

Теоретичний виклад натуралістичних ідей пов'язують з іменем французького письменника Е. Золя, чия концепція «експериментального роману» формувалася на основі позитивізму О. Конта, еволюціоністських ідей, а також теорії І. Тена про обумовленість культурних, суспільних та історичних явищ расою, середовищем і моментом. Справжнє – «позитивне» (звідси й назва

філософської течії) – знання за О. Контом може бути отримане лише внаслідок наукового пізнання без теоретичних спекуляцій [109]. На думку О. Конта, людство у своєму розвитку проходить три стадії: 1) теологічну, коли всі явища пояснюються на ґрунті релігійних уявлень; 2) метафізичну, коли на перший план виходять спекулятивно-умоглядні філософські системи; 3) наукову або позитивну, коли пояснення базується на фактах, отриманих під час спостереження. Натомість обов'язковою умовою здорового наукового умогляду, за О. Контом, вважається підпорядкування уяви спостереженню. У праці «Дух позитивної філософії» французький мислитель зазначив: «<...> саме на останній <...> стадії склад людського мислення набуває остаточного оформлення» [109]. Нове позитивне мислення характеризується тим, що займається дослідженням винятково доступних нашому розумові явищ, наявних у межах нашого об'єктивного досвіду, і не бере до уваги «незбагнених таємниць» [109], яких розумом досягнути неможливо. Тож завдання науки полягає в тому, щоб відповісти на питання «як?», а не пояснити «чому?» чи «навіщо?». Отримані за допомогою позитивного способу мислення твердження можуть бути перевірені досвідом та експериментом.

У Вступі до «Історії англійської літератури» (1863–1865) французький філософ, мистецтвознавець та теоретик літератури І. Тен виклав власну концепцію розвитку історичного процесу. На його погляд, людське життя, мистецтво й цивілізація зумовлюються трьома ключовими факторами: расою, середовищем і моментом. Під «расою» І. Тен розуміє «ті вродженні, спадкові схильності, які появляються на світ разом з людиною і невіддільні від її темпераменту й будови тіла. Ці схильності не однакові в різних народів» [171, с. 82]. Вплив середовища накладається на успадковані властивості, вступаючи з ними у взаємодію: «Людина у світі не одна: її оточує природа, інші люди; на первинний, незмінний рівень характеру накладаються другорядні, випадкові риси; фізичні чи соціальні обставини впливають на расову першооснову, змінюючи або ускладнюючи її» [171, с. 83–84]. Момент вказує на певну історичну епоху, важливий етап в історії суспільства чи в житті окремої людини:

«<...> окрім невпинної дії характеру раси й певного середовища, важливе значення має і та швидкість, якої нація досягла у власному розвитку. Національний характер і навколишні умови накладають відбиток не на „чисту дошку”, а на поверхню з уже наявним малюнком. Залежно від того чи іншого моменту, цей малюнок виглядатиме по-різному, різним буде і загальний результат» [171, с. 85]. Докладне вивчення механізму дії цих трьох сил сприяє глибшому розумінню природи історичних факторів. «Розглянувши расу, середовище та момент, тобто внутрішній імпульс, вплив зовнішніх умов і наявну швидкість руху, – наголосив І. Тен, – ми вичерпали не лише всі існуючі, але й потенційно можливі причини розвитку» [171, с. 87].

Проблемам спадковості й ефективної адаптації до навколишніх умов відводилося значне місце в тогочасних еволюційних теоріях. Еволюціонізм, власне, як «учення про розвиток як процес безперервних змін, що переходять одна в одну без стрибків, переривів поступовості» [174, с. 159], спершу виник як суто природнича ідея й відігравав значну роль у розвитку природознавства. Серед провідних еволюційних учень XIX ст. одне з чільних місць належить дарвінізму. Фундаментальні праці Ч. Дарвіна «Походження видів шляхом природного добору або збереження обраних рас у боротьбі за життя» та «Походження людини і статевий відбір», які побачили світ 1859 та 1871 років, мали величезний вплив на розвиток тогочасної науки. Основним законом еволюції, за Ч. Дарвіном, є природний добір – «головний рушійний фактор історичного розвитку органічного світу, який полягає в тому, що з народжених особин виживають і, основне, дають потомство лише більш пристосовані до умов даного середовища» [174, с. 147]. Природний добір передбачає три ключові фактори органічної еволюції: спадковість, мінливість під впливом навколишнього середовища та виживання найпристосованіших організмів у боротьбі за існування. Формою природного добору є статевий добір – «<...> суперництво між особинами однієї статі <...> за володіння особинами протилежної статі» [74], що має на меті не смерть суперника, а відсутність у нього потомства. У праці «Походження людини і статевий добір» Ч. Дарвін

присвячує питанню впливу статевого добору на людину цілу третю частину. Він детально аналізує вплив різних чинників, зокрема краси, інтелекту, багатства, суспільного становища, на вибір пари, а також показує, як прагнення людини створити сім'ю і залишити потомство вплинуло на еволюцію людства.

Першим, хто переніс ідеї еволюціонізму як природничого вчення на суспільні процеси, вважається Г. Спенсер, засновник «органічної школи» в соціології. Значний вплив на спосіб мислення й тексти Г. Спенсера мали ідеї та праці Ч. Дарвіна. Г. Спенсер розглядає суспільство як схильний до еволюції живий організм, який складається з тих самих частин, що й жива істота (приміром, торгівля – це кровоносна система соціального організму, органи влади – його головний мозок тощо). При цьому вчений вказує на певну відмінність між біологічним та соціальним організмами: якщо в біологічному організмі окремі частини служать цілому, то «суспільство існує для вигоди його членів, а не члени для вигоди суспільства» [265]. Суспільство функціонує відповідно до законів природи. «<..> соціальний організм тотожний окремій особині» [265], – пише Г. Спенсер у праці «Принципи соціології». «Коли ми бачимо, що у ссавця зупинка дихання призводить до зупинки серця, <...> коли втрата навіть таких маленьких органів, як очі позбавляє решту організму необхідної для виживання функції, ми не можемо не визнати, що взаємозв'язок усіх частин організму є життєво важливою характеристикою. І коли ми бачимо, що в суспільстві виробництво заліза зупиниться, якщо не працюватимуть шахти, виробники одягу не зможуть вести свій бізнес без тих, хто виробляє текстильні тканини <...>, доводиться визнати, що для суспільства ця взаємозалежність не менш важлива» [265], – додає він. У суспільстві, як і в організмі, кожен орган має власну функцію. Для того, щоб успішно пройти боротьбу за існування й рухатися вперед у своєму розвитку, суспільний організм не повинен підтримувати слабші одиниці коштом сильніших. За нормальних умов тривалість існування суспільства значно перевищує тривалість існування окремих його частин: «зникнуть приватні об'єднання, <...>, міста, що спеціалізуються на певних

галузях індустрії, а нація, зберігаючи цілісність, розвиватиметься кількісно і структурно» [265].

Отож саме на ґрунті викладених вище концепцій зародилася літературна школа Е. Золя. Погляди Е. Золя на необхідність застосування наукового підходу для мистецького зображення дійсності остаточно окреслилися під впливом праці «Вступ до вивчення експериментальної медицини» К. Бернара, яка наштовхнула письменника на думку про перспективу застосування експериментального методу в літературі. Так світ побачила стаття «Експериментальний роман» (1879), де було викладено фундаментальні засади натуралістичного роману. Твердження О. Конта про можливість отримання позитивного знання внаслідок спостереження знайшла вираження в ідеї Е. Золя про те, що письменник є не стільки самостійним у своєму мистецтві художником-творцем, скільки спостерігачем та експериментатором: як спостерігач, він «показує факти такими, якими їх бачить, <...> знаходить ґрунт, на якому розгортатимуться події та діятимуть його персонажі» [93], а як експериментатор – «призводить дійових осіб до руху в межах того чи іншого твору, показуючи, що послідовність подій саме така, як того вимагає логіка досліджуваних явищ» [93]. Тобто основне завдання автора Е. Золя вбачає в тому, щоб показати, як людина, наділена певними якостями, діятиме в тій чи іншій ситуації.

Ідея І. Тена про вплив притаманної певній расі (нації) спадковості на окрему людину, яка перебуває у безперервній взаємодії зі своїм середовищем у контексті окремого історичного моменту наштовхує Е. Золя на думку про доцільність обґрунтування поведінки й темпераменту персонажів особливостями їхньої спадковості, виховання й середовища, від дії якого вони не можуть звільнитися. Важливо, що питання про значення спадковості та необхідність адаптуватися до навколишніх умов на існування окремих живих організмів також розглядалося еволюціоністами. Притаманне еволюціоністам розуміння людини як «соціальної тварини» [75, с. 223] співпадає з трактуванням Е. Золя людського життя як «функціонування людської машини» [93], з властивими їй механізмами мислення, пристрастей, звичок та інстинктів. Ідеї соціального еволюціонізму

зумовили погляди Е. Золя на соціальне середовище, яке функціонує під дією фізичних і хімічних законів. Водночас, визнаючи панування детермінізму на сторінках натуралістичних творів, письменник відкидає будь-які звинувачення у фаталізмі: «<...> ми – не фаталісти, ми – детерміністи, а це – різні речі. <...> Ми – детерміністи, що за допомогою експерименту намагаємося встановити умови, необхідні для виникнення певних явищ, і не виходимо <...> за межі законів природи. <...> Оскільки ми можемо діяти й впливати на безпосередні причини явищ (змінювати середовище, наприклад), нас не можна назвати фаталістами» [93]. Тобто натуралізм має на меті простежити, чому виникають певні явища, чим вони зумовлені, чим визначається їхнє існування, чому вони змінюються чи зникають, не розглядаючи при цьому причинно-наслідкові зв'язки як щось стале, незбагненне, кероване надлюдською силою. Адже зміна в причинах певних явищах дійсності може призвести до трансформації їхніх негативних наслідків. У цьому контексті видається доцільним навести цитату відомого українського філософа, письменника й водночас дослідника натуралізму та творчості Еміля Золя Івана Франка: «Вказувати в самому корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить зближувати інтелігенцію з народом і закріплювати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі <...> література стане пустою забавкою інтелігенції, <...> пригіною хіба до розривки багачам при добрім обіді» [176, с. 12].

Натуралістичне бачення світу знайшло своє вираження у творчості багатьох представників різних національних літератур і поколінь. Тією чи іншою мірою натуралістичні тенденції можна простежити у творчості Г. де Мопассана («Пампушка», «Любий друг»), А. Доде («Фромон молодший і Ріслер старший», «Джек»), Е. та Ж. Гонкурів («Жерміні Ласерте», «Дівка Еліза»), Ф. Кафки («Перевтілення»), Дж. Джойса («Улісс»), Ф. Норріса («Мактіг: історія Сан-Франциско»), Т. Драйзера («Сестра Керрі», «Американська трагедія»), Дж. Лондона («Поклик предків», «Біле ікло», «Мартін Іден»), С. Крейна («Метті:

дівчина з вулиці»), Дж. Стейнбека («Про мишей і людей», «Грона гніву», «В сумнівній битві»), Е. Гемінгвея («Фієста. І сонце сходить», «Прощай, зброє!») та ін. Ідеї Е. Золя, безперечно, справили значний вплив на розвиток натуралізму в Європі та США. Однак, не менш важливу роль у формуванні цієї естетичної течії відігравали місцеві історичні обставини та національні традиції. Особливістю американського натуралізму є його парадоксальний зв'язок з американським романтизмом, оскільки приходіві натуралізму в США передувала не тривала реалістична стадія розвитку літератури (як, приміром, у Франції чи Британії), а стійкі романтичні традиції. Т. Мотильова називає США «країною запізненого розвитку реалізму» [133, с. 143], а Р. Голод – поруч з Німеччиною, Італією та Україною, зараховує цю державу до тих країн, в яких натуралізм розвивався не еволюційно, а радше нагадував «революційний стрибок» [57, с. 54].

Основним елементом романтизму, який перейшов в американський роман ХХ століття, доречно вважати «характерне для романтичного світобачення незадоволення дійсністю, що <...> перетворилося на індивідуальний протест проти існуючих суспільних законів задля досягнення романтичної мрії» [190, с. 16]. Відомий американський романіст-натураліст Ф. Норріс вважає натуралізм ідеальною літературною формою, що поєднує в собі точність реалізму з правдивістю романтизму. В есе «Золя як письменник-романтик» («Zola as a Romantic Writer») він зазначає: «Для більшості людей значення слова „натуралізм” залишається незрозумілим. Це – різновид реалізму, діаметрально протилежна до романтизму літературна теорія, яка вимагає показувати речі „такими, якими вони є” <...> Проте, згідно з теорією Золя, натуралізм є радше формою романтизму» [251, с. 1106]. Саме наявність романтичних тенденцій, на думку Ф. Норріса, уможливило приголомшливий вплив творів французького прозаїка на читача [251, с. 1196].

Теза Е. Золя про можливість автора через твір впливати на причину явищ знаходить подальший розвиток у статті Ф. Норріса «Роман з метою» («The Novel with a “Purpose”»). Письменник наголошує, що натуралістичний роман не просто

прагне відтворити певне явище дійсності, а намагається «щось довести, проаналізувати вплив цілого ряду чинників, як-от суспільні тенденції чи походження, на окрему людину» [251, с. 1196]. Тобто справжній натуралістичний роман, на переконання Ф. Норріса, повинен неодмінно окреслювати актуальні для суспільства питання.

Натуралізм залишається плідною основою для досліджень американських літературознавців. Наукові статті про головних представників американського натуралізму – С. Крейна, Ф. Норріса, Т. Драйзера і Дж. Лондона – систематично з'являються на сторінках провідних наукових видань. Проте наявність натуралістичних тенденцій у творчості Е. Вортон, як і інших представниць жіночого письма, привернула увагу літературознавців відносно недавно. Бо ж західна критична думка, а особливо американська, тривалий час уникала аналізу ознак натуралізму у творах письменниць, вірогідно, вважаючи жінок не здатними настільки цинічно, без прикрас зображувати дійсність, як це робили письменники-натуралісти. Як пише Д. Кемпбелл, якщо вже якийсь вчений і зараховував письменниць до числа натуралістів, то винятково до «категорії „а також”, тобто тих авторів, які, здавалося б, „також” написали кілька натуралістичних творів, але яких було складно однозначно віднести до якої-небудь групи <...>, оскільки вони знаходилися десь між реалізмом, регіоналізмом та натуралізмом, а тоді й поготів починали писати історичні чи звичаєві романи (novels of manners)» [212, с. 153].

Питанням про місце письменниць у розвитку американського натуралізму задається американська дослідниця Н. Волкер. У праці «Письменниці та літературний натуралізм: випадок з Еллен Глазгоу» («Women Writers and Literary Naturalism: The Case for Ellen Glasgow») вчена наводить список авторів, яких зазвичай асоціюють з американським натуралізмом (С. Крейн, Ф. Норріс, Т. Драйзер), а тоді ставить своє ключове питання: «Але куди поділися леді? Хіба у Стівена Крейна чи Френка Норріса немає гідних конкуренток серед жінок?» [276, с. 133]. Стосовно творчості Е. Вортон цілком обґрунтовану відповідь на це питання дає американський дослідник натуралізму Д. Пайзер. Він зауважує, що

тогочасні науковці просто уникали необхідності інтерпретувати романи Е. Вортон з позицій натуралізму, оскільки «художні світи Норріса, Крейна та Драйзера, натуралістів часів Вортон, дуже вже відрізнялися від художнього світу самої Вортон» [252, с. 241].

Проблеми проституції, важкого життя робітників чи селян, сцени пологів, фізіологічних проявів людського життя, такі характерні явища для творчості згаданих письменників, не є центральними в романах Е. Вортон. Авторка найчастіше застосовує натуралістичні тенденції для опису буднів американської еліти. Першим дослідником, який звернув увагу на цю особливість, вважається Б. Невіус. У праці «Едіт Вортон: дослідження її прози» («Edith Wharton: A Study of Her Fiction») він зазначає, що Лілі Барт з роману «Дім радості» є «настільки явним продуктом спадковості, середовища та історичної доби <...>, як і кожен протагоніст у будь-якому визнаному натуралістичному романі» [249, с. 57]. Ця праця побачила світ 1953 р. і стала по-справжньому знаковою для подальшої інтерпретації творчого доробку мисткині.

З 50-х рр. XX ст. натуралістичні елементи у творчості Е. Вортон стають постійним об'єктом наукових досліджень. Окрім уже згаданих нами Н. Волкер [276], Д. Кемпбел [212], Бл. Невіуса [249] та Д. Пайзера [252], [253], питанням про тенденції натуралізму в прозі Е. Вортон цікавилися, зокрема, Б. Бендер [206], Дж. Бір [204], Дж. Флайсснер [218], [219].

Значний вплив на формування світогляду Е. Вортон мали праці еволюціоністів і позитивістів. Так, в автобіографії «Погляд назад» («A Backward Glance») Е. Вортон називає Ч. Дарвіна одним із тих мислителів, «<...> хто пробудив [її] свідомість» [281]. На сторінках цієї праці письменниця також згадує, як знайомилася з творами інших еволюціоністів – А. Р. Воллеса, Дж. Гакслі, Дж. Роменса, Е. Геккеля, Е. Вестермарка, Г. Спенсера. Про вплив еволюціонізму на інтелектуальне становлення Е. Вортон свідчить і той факт, що свою збірку оповідань від 1904-го року авторка називає «Походження людини й інші історії» («The Descent of Man and Other Stories»), власне, на честь трактату Ч. Дарвіна 1871-го року.

Дослідниця життя й творчості письменниці Г. Лі наголошує на важливості ідей І. Тена для формування Е. Вортон як мисткині: «Бурже, Барресові, Моррасові та Вортон імпонували історичний песимізм Тена, його антиромантизм, науковий позитивізм і схильність детерміністично обґрунтовувати особливості людської поведінки» [241, с. 294]. Праці І. Тена містилися в особистій бібліотеці письменниці. Е. Вортон, мешкаючи в Парижі, підтримувала дружні стосунки з племінниками мислителя – есеїстом та літературним критиком Андре Шеврійоном та його сестрою Мадлен Тайланер, яка разом з дочкою здійснила переклад роману «Епоха невинності» французькою мовою.

Е. Вортон не тільки була добре обізнана з творчою спадщиною європейських й американських натуралістів, але й високо цінувала їхній літературний метод. У книзі «Як писати художню літературу» американська романістка схвально відгукується про, так званих, французьких письменників-«фотографів» (Г. де Мопассан, Е. Золя, брати Гонкури), а також звертає окрему увагу на творчість О. де Бальзака і Стендаля. На її погляд, саме ці автори, яких Е. Золя у збірці «Романісти-натуралісти» називає тими, хто визначив «еволюцію натуралізму» [92], першими почали дивитися на своїх персонажів, як на «продукт матеріальних і соціальних умов» [290, с. 6]. Прихильне ставлення авторки до натуралістичної літератури передавалося також її персонажам. Так, герої роману «Епоха невинності» зачитуються творами письменників-натуралістів, зокрема братів Гонкурів, Г. де Мопассана, Ж.-К. Гюїсмана, цікавляться еволюціоністською філософією Г. Спенсера.

У своїй творчості Е. Вортон звертається до однієї з найбільш актуальних проблем у реалістично-натуралістичній літературі кінця XIX – поч. XX століть, якої тією чи іншою мірою торкалися Е. Золя («Нана»), Г. де Мопассан («Пампушка»), Т. Гарді («Тесс із роду д'Ербервіллів»). Ідеться про проблему становища жінки в контексті застарілих умовностей і стереотипів. Водночас Е. Вортон складно назвати феміністкою. В автобіографії «Погляд назад» письменниця пише: «Рух за жіночу емансипацію зародився в часи моєї молодості, тож я могла простежити весь його перебіг й оцінити отримані

результати. І ось тепер, коли я стара, мені, як ніколи, сумно за втраченим мистецтвом вести домашнє господарство» [281]. Однак, незважаючи на скептичне ставлення до фемінізму як суспільно-політичного руху, Е. Вортон не менше, ніж будь-хто з тогочасних реалістів апелює до проблеми безправності жінок у патріархальному суспільстві: щоб досягнути успіху, її героїні змушені шукати чоловічу підтримку, розглядати власне тіло як товар, здатний привабити вигідну партію, «вступати в партнерство» [289, с. 11] з впливовими чоловіками. Застаріле виховання героїнь (Лілі Барт, Мей Велланд, Нона Менфорд) робить їх нездатними до самостійного життя, взаємодії з новим динамічним світом чи пошуку свого місця в ньому, а це, своєю чергою, зумовлює негативні наслідки не лише для особистого життя жінок, але й для рівня загального розвитку суспільства.

Авторка надає особливого значення створенню правдоподібних, живих персонажів, наділених як позитивними, так і негативними рисами. При цьому жодного з них не можна трактувати однозначно. «Неможливо, провівши чорну лінію, чітко окреслити межі людської особистості» [290, с. 7], – пише Е. Вортон. Схожа теза про необхідність безстороннього зображення персонажів висловлювалася в американському літературознавчому дискурсі й раніше. В уже згаданій нами статті «Роман з метою» американський натураліст Ф. Норріс зазначає, що прагнення автора довести певну ідею повинно забезпечуватися за допомогою «<...> живих людей, а не статистики» [251, с. 1197], а суспільні тенденції можна найкраще проілюструвати завдяки детальному аналізу характерів чоловіків і жінок, з яких, власне, й «<...> складається це суспільство» [251, с. 1106]. Е. Вортон досягає об'єктивності в зображенні персонажів за допомогою детермінізму – кожен із них поводить відповідно до успадкованих особливостей, рис, привитих вихованням, постійно перебуваючи під впливом середовища, яке їх сформувало.

У романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» письменниця робить особливий наголос на проблемі спадковості, дотримуючись у такий спосіб ідеї Е. Золя про те, що «<...> спадковість має винятковий вплив на

інтелект і пристрасті людини» [93]. Авторка наводить генеалогічні дерева не лише окремих осіб, але й цілих родів. Наприклад, перша глава першої книги роману «Епоха невинності» містить перелічування ключових на той час родин світського Нью-Йорка із зазначенням їхніх характерних ознак: «<...> молоде покоління Леффертсів <...> – <...> фанатичні скнари, а Рашворти мають просто фатальну схильність до безглузвих шлюбів. <...> в кожному другому поколінні олбанських Чіверсів обов’язково народжується психічнохворий нащадок, і саме тому кузини й кузени з Нью-Йорка уникають шлюбів з олбанськими родичами» [45, с. 14]. Схожі описи родової спадковості є і в романі «Дім радості» (приміром, рід Ван Олстинів був «вгодований і доволі енергійний» [289, с. 32]), і в романі «Напівсон» (родичі Полін поділяють спільний ідеал швидкого збагачення, родина Ваянтів є носієм крові «старого Нью-Йорка» тощо).

Успадковані від предків риси впливають на зовнішність, характер окремих осіб, а також визначають їхню поведінку. Так, у романі «Дім радості» зазначається, що своєю вродою Лілі Барт завдячує матері, а багатим внутрішнім світом – батькові, який був мрійником, любив поезію і міг «<...> годинами вдивлятися в лінію моря з тихого куточка на веранді, не звертаючи жодної уваги на те, як буквально за кілька кроків кипіло життя його дружини» [289, с. 26]. Здатність Селдена відсторонено спостерігати за світським товариством перейшла до нього від мами, яка передала синові «<...> власну відчуженість від меркантильного боку життя, що полягала в стоїчній байдужості до всього матеріального, химерно переплетеній з епікурейським задоволенням від нього» [289, с. 135]. Успадковані родинні цінності старого нью-йоркського аристократа не дозволяють п’яному Газу Тренору згвалтувати Лілі Барт, коли та приходить до нього ввечері за відсутності Джуді, – «старим звичкам, старим обмеженням, владі успадкованих законів вдалося достукатися до його збентеженого розуму, задурманеного під впливом пристрасті» [289, с. 130].

У романі «Епоха невинності» спадковість характеризується як сила, з якою «<...> нічого не поробиш» [45, с. 248]. Спадковістю пояснюється схильність Медори Менсон до невдалих шлюбів, любов Арчера до книжок, незалежність

Еллен від думки оточуючих. Персонажі часто виступають типовими представниками свого клану. Наприклад, мати та сестра Арчера були «<...> типовими Ньюландами», «<...> схожі між собою, мов сестри» [45, с. 41], зі спільними захопленнями, інтересами й навіть з однаковим словниковим запасом. Мей Велланд також є точною копією своєї матері – як зовнішньо («в особі літньої леді ще вгадувалися сліди минулої вроди, очевидно була і схожість із донькою» [45, с. 165]), так і за способом поведінки: вона так само одержима ідеєю «убивати час» [45, с. 247], у конфліктних ситуаціях відповідає тоном матері, потурає примхам чоловіка «<...> немов містерові Велланду-старшому» [45, 296], і, зрештою, перетворює Арчера на точну копію свого батька.

Незважаючи на те, що роман «Напівсон» написаний найпізніше серед аналізованих творів (1927), питання спадковості розглядається в ньому не менш докладно. Спадковістю пояснюється активна життєва позиція вихідців із кола нуворишів Декстера й Полін, від народження схильних глибоко поважати всяку «активність» [291, с. 6]. Звідси ж походить їхнє вміння заробляти й правильно витрачати гроші – Декстер завдячує своєю наполегливістю і працьовитістю матері, працьовитій селянці з Міннесоти, а Полін – родичам з боку батька («нема нічого ганебного в тому, щоб займатися торгівлею. Мій дід приїхав сюди з Шотландії з двома шестипенсовими монетами в кишені» [291, с. 11]). Водночас всі найблагородніші пориви своєї натури місіс Менфорд приписує впливу спадковості з боку мами, що походила з давнього південноамериканського роду Паскалів. Неорганізованість Джима, нездатність героя визначитися з тим, чим йому подобається займатися в житті – хімією, грою на скрипці, розведенням фокстер'єрів тощо – пояснюється впливом батькової крові: «Ах, він так схожий на свого бідолашного батька» [291, с. 28] – думає Полін про дивацтва сина.

У романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» проблема спадковості тісно переплетена з проблемою виховання. Е. Вортон протиставляє консервативну модель виховання давньої нью-йоркської аристократії більш прогресивній моделі, поширеній серед представників так званих нових багатіїв та іноземців: перша передбачає прищеплення нащадкам страху перед віковими

традиціями світського товариства, нерідко заснованих на застарілих цінностях, що більше не відповідають вимогам нової епохи, в той час як друга зосереджується на прививанні навиків успішного виживання за будь-яких обставин. Своєрідним прикладом жертви застарілого виховання в романі «Дім радості» виступає Лілі Барт. Матір змалку прищеплює героїні любов до розкішного способу життя, проте не надає їй елементарних навиків виживання в суспільстві, адже для тогочасної жінки чи не єдиним способом добитися успіху було вдале заміжжя. Тож, на відміну від представників нуворишів у романі, Лілі не вміє заробляти на життя, не знає, як поводитися з грішми, й наївно припускає, що власна привабливість може посприяти швидшому відкриттю спадщини тітки Пеністон: «Вона повернулась додому з відчуттям цілковитої безпорадності: виявляється, і краса, і жіночі чари безсилі перед непохитністю юридичної процедури» [289, с. 201].

Погляди елітарних кіл на виховання в романі «Епоха невинності» базуються на загальноприйнятих постулатах – «<...> правилах пристойності, яким підкорявся увесь старий Нью-Йорк» [45, 213]: джентльменові заборонялося займатися політикою, пов'язувати життя з комерцією, бути честолюбним, прагнути успіху у своїй царині чи думати про еміграцію; пристойна жінка була зобов'язана втілювати «<...> спокій, стабільність, почуття вірної дружби й усвідомлення обов'язку» [45, с. 52], який мала виконувати «<...> хоч би як з нею не поводитися» [45, с. 52]. На час, коли розгортаються головні події роману (початок 70-х років XIX століття), ці усталені багатовікові догми загальноприйнятого уявлення про виховання вже не відповідають вимогам нової епохи, що призводить до їхнього часткового «відмирання» в останній главі другої книги роману. Виховані за старими канонами представники давньої американської еліти «<...> схожі між собою, мов паперові фігурки, вирізані з одного аркуша. <...> ніби візерунок, намальований на стіні за трафаретом» [45, с. 97].

Найбільш переконливим представником консервативного виховання в романі «Епоха невинності» можна назвати Мей Велланд. Після ближчого

знайомства з нареченою Ньюланд Арчер дає їй наступну характеристику: «<...> уся ця відвертість і невинність – не що інше, як штучно створений продукт. <...> Тому ця штучна чистота, так вправно виплекана матусями, тітоньками, бабусями і прабабусями <...> гнітила його» [45, с. 55]. Героїня зображується як досить обмежена жінка, вороже налаштована до всього нового, нездатна зауважити, що «<...> світ її юності розбився вщент і невпізнано змінився» [45, 383]. Шаблонне американське виховання, уособлене в постаті Мей, протиставляється більш прогресивному європейському вихованню графині Оленської. Графиня значно перевершує конкурентку в інтелектуальному плані. Еллен цікавиться літературою, мистецтвом, вміє малювати з натури й майже професійно грає на музичних інструментах. Вона скептично ставиться до «сліпого наслідування традицій» [45, с. 268], чим нерідко шокує американських родичів. Скажімо, Е. Вортон віддає перевагу не американському, а європейському вихованню, культивуючи його домінуючі цінності в останній главі художнього тексту.

У романі «Напівсон» проблема виховання найповніше ілюструється на прикладі молодого покоління сімейства Ваянтів-Менфордів: Літи, Джима та Нони. Літа Ваянт характеризується як «<...> сирота-безприданниця, без жодного порадирика у світі, крім легковажної, навіженої тітки» [291, с. 29]. Інфантильність, обмеженість, безвідповідальність та аморальність героїні пояснюються саме впливом тітчиного авторитету: «Полін завжди казала, що дівчина отримала ексцентричне виховання. Чого ще можна було б очікувати від місіс Персі Лендіш» [291, с. 122]. Тітка підтримує Літу в прагненні займатися танцями (не завжди пристойними), податися до Голлівуду й покинути сім'ю, а також передає племінниці власні погляди на організацію сімейного життя. Подібно до місіс Лендіш, Літа оточує себе численними фаворитами й протезе, недбало ставиться до ведення домашнього господарства і зневажливо відгукується про надмірну «правильність» свого чоловіка Джима. Набута в процесі виховання аморальність героїні дозволяє їй завести романтичні стосунки з власним тестем, що й призводить до трагікомічної розв'язки твору.

Вплив виховання на формування особистостей Джима та Нони впливає з особливостей їхньої спадковості. Джим Ваянт є сином Полін від першого шлюбу з Артуром Ваянтом, тож у його жилах тече «кров старого Нью-Йорка» [291, с. 11]. Проте виховання героя здебільшого лягає на плечі матері та її другого чоловіка, успішного юриста Декстера Менфорда. Як наслідок, успадковані Джимом особливості від рідного батька переплітаються з цінностями, привитими мамою та вітчимом під час виховання, яке провокує своєрідне роздвоєння натури героя. Джим є представником родової нью-йоркської аристократії, якому складно адаптуватися до нових умов життя (звідси його тривалі пошуки власного місця в світі). Водночас він був вихований успішними нуворишами, а тому усвідомлює необхідність заробляння грошей, що змушує його облишити романтичні юнацькі ілюзії й активно взятися за службу в банку, хоча в душі герой глибоко зневажає таку роботу. Нона є донькою Полін від другого шлюбу, однак найбільший вплив на її виховання має перший чоловік матері містер Ваянт. Артур прививає героїні повагу до старих нью-йоркських звичаїв і традиційних цінностей. Подібно до Джима, вплив виховання на формування Нони провокує роздвоєність її натури: з одного боку, вона є представницею кола нуворишів, вірить у важливість людської активності, критикує Артура за надмірну пасивність, а з іншого – не може сприйняти цінності тогочасного світського Нью-Йорка, засуджує його тривіальність, що виливається у протистояння зі середовищем.

Наскрізною проблемою романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» є протиставлення середовища й окремої людини. На важливості ґрунтовного вивчення взаємозв'язку людини зі своїм середовищем, як уже зазначалося, наголошував теоретик натуралізму Е. Золя у праці «Експериментальний роман»: «Людина існує не окремо, а в суспільстві, у соціальному середовищі, і ми, романісти, повинні зрозуміти, що це соціальне середовище безперервно впливає на все, що в ньому відбувається. Головне завдання письменника якраз і полягає в тому, щоб дослідити цей взаємовплив – суспільства на індивіда й індивіда на суспільство» [93]. Під соціальним

середовищем Е. Золя розуміє сполучення хімічних і фізичних елементів: «<...> [соціальне середовище] є мінливим продуктом групи живих істот, які перебувають під дією фізичних і хімічних законів, адже ці закони впливають як на неживі предмети, так і на живих істот» [93]. У притаманній прихильникам еволюціонізму манері Е. Вортон розглядає середовище нью-йоркських елітарних кіл як єдиний живий організм, що розвивається відповідно до законів природи: ті органи й частини, що не сприяють виживанню соціального організму атрофуються, а ті, що сприяють – розвиваються. Такою приреченою на вимирання частиною суспільства в аналізованих романах є сконцентрована на розвагах родова нью-йоркська аристократія, яка через надмірний консерватизм і пасивність не може пристосуватися до нових динамічних умов. Їй протиставляється клас цілеспрямованих нуворишів-капіталістів, які в нових умовах процвітають і здобувають дедалі більшу вагу у суспільному житті. В останній главі роману «Епоха невинності» устами наратора авторка з жалем спостерігає за тим, як клас, до якого вона й сама належала, поступається місцем більш прогресивним нуворишам: «Врешті-решт, у старих звичаях було й дещо гарне» [45, с. 383], – пише вона. Романи «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон», фактично, нагадують запізнїлу спробу повпливати на негативну «причину явищ» (як зазначає Е. Золя): якби нью-йоркські елітарні кола змогли переглянути свої застарілі принципи, можливо, вони б продовжили свій розвиток, а не зазнали регресу.

Втім, незважаючи на склад учасників, світське товариство Нью-Йорка, відповідно до викладених Е. Золя положень натуралізму, має всепоглинаючий вплив на життя своїх членів. Герої, які певним чином відрізняються від решти оточення, змушені зіткнутися з несприятливими умовами для свого виживання. Так, спадковість з боку батька відрізняє головну героїню роману «Дім радості» від інших представників її елітарного кола, що, врешті, провокує конфлікт між нею й середовищем. Зауважимо, що в романах з натуралістичними тенденціями відмінність між індивідом і середовищем нерідко пояснюється саме спадковістю. Для прикладу, Юстасія Вай із роману британського реаліста-натураліста Т. Гарді

(автора, про чію творчість Е. Вортон схвально відгукується у власних критичних есе та автобіографії) «Повернення додому» не може знайти свого місця серед інших мешканців Егдонського пустища, оскільки вважає, що значно перевершує їх за походженням: батько Юстасії був грецьким музикантом, а мати родом із сім'ї капітана, в той час як майже всі навколишні мешканці – прості селяни. Завдяки походженню з давньої, хоча й занепакої династії, головна героїня роману Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів» відрізняється від решти доярок подружжя Крик: «<...> Тесс виглядала настільки вищою за інших <...> [місіс Крик] готова була присягнути, що дівчина походить з доброї сім'ї» [223, с. 242]. Романтичність, сентиментальність і доброта, успадковані від батька, не дозволяють Лілі Барт повністю розділити цінності свого лицемірного, меркантильного оточення, а також зважитися на необхідні для виживання в межах елітарних кіл кроки, якщо ті розходяться з її уявленнями про честь та порядність (вийти заміж за розрахунком, оприлюднити любовну кореспонденцію між Бертою і Селденом, прийняти гроші Роуздейла, щоб повернути борг Тренерові тощо).

Відмінність від середовища Еллен Оленської та Нони Менфорд базується на особливостях виховання. Як уже зазначалося, європейське виховання мадам Оленської допомагає їй скептично дивитися на світські умовності середовища. «Чи варто було відкривати Америку тільки для того, щоб побудувати тут точну копію англійського лицемірства?» [45, с. 268] – питає вона. Середовище, своєю чергою, критично налаштоване до «„заблуканої вівці“, яка затесалася до <...> бездоганної отари» [45, с. 16], що породжує неодноразові непорозуміння між героїнею та її ріднею стосовно низки питань. У зв'язку з дещо старомодним вихованням Нона Менфорд почувається чужою серед інших представників нью-йоркських світських кіл, часто позбавлених моральних принципів й одержимих ідеєю вбивати час у гонитві за задоволенням та грішми. Несхожість зазначених героїнь на решту оточення виливається в їхнє випадання за межі середовища: Лілі Барт опускається соціальною драбиною й помирає, Еллен Оленська змушена повернутися до Європи, Нона Менфорд вирішує усамітнитися в

заміському маєтку Сідерледжі. Опинившись за межами середовища, героїні фактично перестають для нього існувати: майже всі світські знайомі Лілі Барт відвертаються від неї, їхнє світське життя продовжується без змін; Еллен Оленська втрачає підтримку родичів («Ми просто дозволили бідлашній Еллен знайти свій шлях у житті» [45, с. 291], – каже місіс Велланд); рідні Нони Менфорд вирушають у подорож, у той час як вона залишається в лікарні з простреленою рукою. У романі «Напівсон» забуття з боку середовища торкається ще одного героя – Артура Ваянта. Після від'їзду до Канади про нього просто забувають: «Він давно втратив своє місце в порядку речей» [291, с. 361]. Як зазначає Л. Рубін, «у більшості творів, написаних з натуралістичної перспективи, герою, що переживає труднощі, не доводиться сподіватися на сприяння й підтримку навколишнього світу: природі й суспільству просто байдуже» [260, с. 185], що й ілюструється на прикладі романів Е. Вортона.

У романах Е. Вортона середовище визначає для героїв моральні засади, правила доброго тону, манеру одягатися й триматися на людях, регламентує розпорядок дня і навіть вказує, коли слід з'являтися на певні події, що, зокрема, можна проілюструвати на прикладі головного героя роману «Епоха невинності» Ньюланда Арчера: «Що й казати, у царині думки і мистецтв Ньюланд Арчер уважав себе інтелектуально набагато вищим за цих рафінованих представників старої нью-йоркської аристократії. <...> Тож сам по собі кожен з них поступався йому, але всі разом вони представляли Нью-Йорк. Очевидно, тому, спонукуваний відомим стадним почуттям чоловічої солідарності, Арчер змушений був приймати їхню точку зору на моральні засади. Він інтуїтивно відчував, що йти наперекір громадській думці досить важко і навіть небезпечно» [45, с. 12]. Вплив вищого світу на життя окремих людей забезпечується завдяки таким факторам, як плітки й громадський осуд. Зауважимо, що вплив суспільної думки часто застосовується письменниками-натуралістами, аби передати тиск середовища на людину. Наприклад, у романі Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів» рішення Енджела якийсь час пожити окремо від дружини значною мірою зумовлюється страхом перед тим, що про минуле Тесс стане

відомо й громадський осуд торкнеться їхніх майбутніх дітей. Аналізовані твори Е. Вортон містять схожу тенденцію. В усіх трьох романах персонажі, так чи інакше, залежать від думки оточення. Наприклад, у «Домі радості» тітка Пеністон позбавляє героїню спадку через те, що її племінниця опинилася в епіцентрі пліток: «Просто жахливо, що молода дівчина дала привід про себе говорити! І навіть якщо всі звинувачення – видумані, вона винна вже в тому, що вони взагалі появилися на світ» [289, с. 112]. У романі «Епоха невинності» Арчер не наважується одружитися з графінею Оленською, яку щиро кохає, оскільки та має непевну репутацію, а з Мей вони – «люди одного кола» [45, с. 31]. Навіть у романі «Напівсон», дія якого розгортається в 1920-х, коли нью-йоркське товариство набагато більш диверсифіковане за своїм складом і набагато менш консервативне, герої все ще хвилюються через можливі репутаційні втрати у зв'язку зі скандалом довкола новомодного гуру Махатми (прибічницею якого свого часу була Полін), публікацією провокативних фото Літи у пресі чи її можливою участю в голлівудському фільмі.

Розглядаючи питання про роль натуралістичних категорій спадковості, виховання та середовища у формуванні персонажів, доцільно зазначити, що в романі «Дім радості» їхній вплив на психологію персонажів – не зовсім типовий. Як стверджує Д. Пайзер, «на відміну від більшості протагоністів у натуралістичних романах того часу, Лілі повністю усвідомлює своє становище в межах тодішньої матриці суспільних відносин» [252, с. 242]. Така думка, на наш погляд, є цілком слушною, адже ні К. Ібрайт з роману Томаса Гарді «Повернення додому», ні Енджел із його роману «Тесс із роду д'Ербервіллів», ні, скажімо, Мартін Іден з однойменного твору сучасника Е. Вортон американського реаліста-натураліста Дж. Лондона не задумуються над справжніми мотивами своїх вчинків і не аналізують своєї поведінки. Прагнення К. Ібрайта зайнятися просвітницькою діяльністю на теренах Егдонського пустища не стільки обумовлюється турботою за добробут краян, скільки випливає з його гордині: повернення додому для служіння суспільному благові вивищує героя у власних очах, дозволяє захоплюватися власною безкорисливістю на тлі інших освічених

людей, зайнятих зароблянням грошей, з якими він працював у Парижі. Розчарування Енджела в дружині після того, як він дізнався про всі деталі її минулого, зумовлюється не стільки її обманом, скільки егоїстичними міркуваннями, страхом перед умовностями й громадською думкою. Працюючи над самоосвітою, Мартін Іден жодного разу не задумується про власну виняткову обдарованість. Водночас Лілі Барт чітко усвідомлює причини своєї поведінки, а також те, що стала жертвою середовища, спадковості й виховання. У розмові з Герті Феріш вона зазначає: «<...> все почалося з колиски, з того, як мене виховали та які цінності привили» [289, с. 226]. Героїня також розуміє, що ніколи не зможе адаптуватися до нових умов: «Я справді намагалася, але життя таке складне, а я ні до чого не придатна. І взагалі не думаю, що моє попереднє існування можна назвати незалежним. Я просто була маленьким гвинтиком чи зубцем у величезній машині, яку називала життям, і коли звідти випала, то виявилось, що я нікуди більше не підходжу» [289, с. 270]. Наприкінці роману усвідомлення своєї справжньої сутності приходить і до Лоренса Селдена. В останній сцені «він побачив, що саме життя створювало умови, щоб розлучити їх, оскільки всі ті зовнішні впливи, яким піддавалася вона, зробили його перебірливим і черствим, тож йому ставало все важче жити і кохати безоглядно» [289, с. 288].

Ще однією особливістю роману є те, що головна героїня проходить доволі незвичайний життєвий шлях: не «знизу – вгору», як, скажімо, Мартін Іден, а «зверху – вниз» – з числа замкненого кола американської еліти вона поступово опускається в соціальній ієрархії. У такий спосіб авторка протиставляє різні способи тодішнього розуміння світу, що детальніше розглядатиметься в підрозділі 2.1. Герої двох наступних романів («Епохи невинності» й «Напівсну») – не схильні до аналізу й безвільно плывуть за течією, не намагаючись нічого змінити, виступаючи більш типовими героями роману з натуралістичними тенденціями.

Важливим засобом безстороннього образотворення Е. Вортон виступає мова її романів. На тому, що мова стала істотним характеристичним засобом у

натуралістичних творах, аргументовано наголошує Р. Голод: «Заради правдивого змалювання персонажів письменники змушені були правдиво передавати їхнє мовлення. Відтак у натуралістичній літературі істотно підвищується значущість ідентифікаційної функції мови» [57, с. 55]. Е. Вортон майстерно використовує і витончену літературну мову «рафінованих» [45, с. 12] нью-йоркських аристократів, і грубувату мову найманих працівників (Нетті Стразерс, дівчат із майстерні пані Регіни тощо). Змальовуючи будні представників фешенебельних кіл, авторка наводить довгі, детальні описи зовнішності персонажів, їхньої манери одягатися, докладно описує різні місця, екстер'єри, інтер'єри, в яких відбувається дія. Намагаючись максимально правдиво, так би мовити, з науковою точністю, описати життя нью-йоркської еліти, письменниця використовує велику кількість наукової лексики з галузі соціології, антропології, біології, юриспруденції («партнерство» [289, с. 11], «атрофія» [289, с. 288], «тотеми й табу» [45, с. 7], «клан» [45, с. 16], «ритуал» [45, с. 32], «суд вищої інстанції» [45, с. 31], «атрофований» [291, с. 79], «остеопатія» [291, с. 79] і т. д.). Е. Вортон часто порівнює своїх персонажів з представниками рослинного та тваринного світу (Лілі Барт своєю вродою уподібнюється до «рідкісної квітки, виплеканої для виставки» [289, с. 278], слъози на її обличчі нагадують «краплі дощу для прив'ялої троянди» [289, с. 174], а від сукні віє «аромат фіалок» [289, с. 278], щаслива сімейна пара містера та місіс Стразерс порівнюється з птахами, які збудували гніздо над прірвою, заплакана Еллен нагадує Арчеру «мокру квітку» [45, с. 193], «юна, рум'яна» Мей скидається на «<...> молоденький клен при перших заморозках» [45, с. 94], руки Літи нагадують «черепашки», «пелюстки магнолії» [291, с. 12] або «квіти» [291, с. 40], її обличчя у формі серця асоціюється з «птихом у гнізді» [291, с. 127], плечі схожі на «крила» [291, с. 256] тощо). Така властивість поетики романів Е. Вортон нагадує наукову точність Ч. Дарвіна й інших еволюціоністів, з якою вони наводять численні аналогії з життя природи для підтвердження своїх ідей. Це ще раз підтверджує важливість еволюціонізму, і зокрема дарвінізму, для формування світогляду письменниці, її становлення як особистості та мисткині.

Окремої уваги заслуговує проблема повторюваності в романах Е. Вортон. Американські вчені у своїх дослідженнях нерідко наголошують саме на цій ознаці натуралістичного твору. Наприклад, дослідниця творчості Е. Вортон Дж. Флайсснер доводить, що повторюваність є однією з фундаментальних основ натуралізму, оскільки безперервно повторювані жести чи деталі допомагають досягти ефекту «замкненості в одному місці (stuckness in place)» [219, с. 68]. Американський вчений Б. Браун, своєю чергою, стверджує, що в натуралістичних текстах повторюваність викликана бажанням персонажів стабілізувати оточуючий світ, досягти статички часто призводять до «опредмечення людей» [209, с. 63]. Світське життя, яке ведуть персонажі романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон», є суворо регламентованим і складається із сукупності однотипних подій (прийомів, раутів, вечірок, поїздок за кордон тощо), що відбуваються протягом чітко визначених проміжків часу – сезонів – за строго встановленим протоколом. Приналежність до фешенебельних кіл перетворюється для героїв на своєрідний фетиш. У романі «Дім радості» Лілі Барт зазначає: «<...> це зовсім не весело. Від такого життя мене аж нудить. Але думка про те, що скоро доведеться зі всім розпрощатися, просто вбиває» [289, с. 233]. Повторюваність тих самих світських заходів за тим самим протоколом підкреслює задушливу атмосферу фешенебельних кіл, їхню замкненість та статичність. У такий спосіб виникають характерні для натуралістів образи «життя-страждання» й «життя-в'язниці».

Щоб передати замкненість героїв у межах середовища, Е. Вортон використовує доволі промовисті образи, описи й порівняння. До прикладу, браслет на руці Лілі Барт видається Селдену подібним на кайдани, які «<...> приковували її до власної долі» [289, с. 6], життя героїні серед заможних друзів порівнюється з ув'язненням у межах тісної «позолоченої клітки» [289, с. 48], дім тітки нагадує їй «в'язницю» [289, с. 97], «сімейний склеп» [289, с. 195] або «могілу», де її [Лілі] «поховали заживо» [289, с. 88]. Кетрін Мінготт висловлюється про зламане життя Еллен «<...> з холоднокривним добросердям старої, що кидає жменю землі на могилу юної надії» [45, с. 174]. На прощальній

вечері з мадам Оленською Арчер відчуває себе, мов «бранець у стані ворогів» [45, с. 370]. Полін Менфорд відводить у своїй пам'яті невеликий «цвинтар» під неприємні спогади (зокрема, що стосуються колишнього чоловіка), де окремим епізодам присвячуються невеликі «могилки» [291, с. 23]. Під тиском зобов'язань перед оточуючими Нона Менфорд відчувається «ув'язненою» [291, с. 362] серед своїх рідних. Замкненість персонажів у межах середовища, неможливість організовувати життя незалежно від світської рутини підкреслюють домінування детермінізму в романах письменниці.

Детермінізм Е. Вортон не можна назвати суто «механістичним» у розглянутому раніше розумінні Ч. Ч. Волкатта. Окремі персонажі (Лілі Барт чи Ньюланд Арчер) і справді показані прикованими до власної долі, проте є й інші, яким, незважаючи на відсутність права вільного вибору, все ж вдається пристосуватися до існуючих умов і знайти свій шлях у житті. До них можна віднести Нетті Стразерс з «Дому радості», Еллен Оленську й Джуліуса Бофорта з «Епохи невинності», Нону Менфорд з «Напівсну». Деякі герої здатні до самопожертви. Так, Лілі Барт спалює листи Селдена й Берти замість того, щоб використовувати їх як засіб шантажу для відновлення втраченого становища, Еллен Оленська, дізнавшись про вагітність Мей, відмовляється від претензій на Арчера, Нона відмовляється від стосунків з одруженим Стенлі, щоб не завдавати болю його дружині Еггі тощо.

Усе це дає підстави стверджувати, що Е. Вортон радше належить до тих прибічників натуралізму, які, за визначенням американського філософа Р. В. Селлерса, «хоча й дивляться на людину як на представника тваринного світу, не бачить у ній звіра» [262, с. 253]. Відтак, доробок письменниці доцільно розглядати як репрезентантки ідеалістичної або ж оптимістичної (Ч. Ч. Волкатт) гілки американського натуралізму, твори яких культивують ідеалізм та прогресивізм.

1.3. Інтерпретація часу і простору в художній світомоделі Едіт Вортон

Час і простір як стрижневі елементи світу й фундаментальні категорії існування всього сущого привертали до себе увагу мислителів від найдавніших часів аж до сьогодні. Людство завжди з острахом спостерігало за незворотнім плином часу у просторі, що знайшло вираження в міфологічному уявленні про сина богині землі Геї Кроноса, бога абсолютного часу, який пожирав власних дітей, і Кайроса – бога випадку, перебігу подій, щасливої миті, якого в Римі ототожнювали з Фортуною. Таке міфологічне бачення відображає розуміння важливості часу, який виступає початком і кінцем всього навколо, а також вирішальним фактором при будь-яких починаннях. Питання часу посіло ключове місце у філософських системах різних епох. Його вивчали Платон [148], Аристотель [3], Плотін [150], Августин [1], Гегель [55], Шпенглер [193], Айнштайн [194], [195] та ін. Проте системне вивчення літератури в контексті художнього часу і простору є відносно молодим відгалуженням літературознавства, основи якого було закладено в ХХ столітті, передусім у працях таких філософів, як Е. Гуссерль [71], А. Бергсон [18], [19], [20] та М. Гайдеггер [49], а також у мислителів і теоретиків літератури, котрі так чи інакше розвивали ідеї попередників: М. Бахтін [14], Г. Башляр [16], У. Еко [87], Р. Інгарден [97], [98], Д. Ліхачов [122], [123], Ю. Лотман [25] та ін.

Проблема часу й простору займає значне місце в поетиці Е. Вортон. Вже заголовки її творів, які часто виражені темпоральними чи просторовими лексемами – «The Valley of Decision» («Долина рішучості»), «The House of Mirth» («Дім радості»), «Summer» («Літо»), «The Age of Innocence» («Епоха невинності»), «Old New York» («Старий Нью-Йорк»), – своєрідний ключ до розуміння ваги категорії часу та простору в художньому світі письменниці. Вона уважно стежила за ключовими змінами в трактуванні простору й часу, і ці шукання знаходили вираження в її романах.

На початку ХХ ст. ключову роль в інтерпретації концепції часу відігравала філософія Анрі Бергсона, французького філософа-інтуїтивіста, натхненника

літератури «потoku свідомості», лауреата Нобелівської премії з літератури (1927). Завдання філософії, на думку мислителя, полягало в тому, щоб переосмислити власні основи й надалі займатися не абстрактними спекуляціями «sub specie aeternitatis» [19] («з точки зору вічності»), а конкретними фактами, отриманими з досвіду. Останній, як твердять дослідники, трактується А. Бергсоном «і як досвід свідомості, зануреної в реальність, і як постійна опора на результати наукових досліджень» [32]. Уже в ранніх працях А. Бергсон ставить перед собою завдання „очищення досвіду”, виявлення того, що приховувалося під багатошаровим напластуванням людської свідомості, що наближає вчення філософа до феноменології.

Важливим філософським відкриттям А. Бергсона, яке визначило його місце у філософії XX століття й на яке він постійно опирається у своїх теоретичних дослідженнях, є поняття тривання. Адже саме тривання, згідно з його вченням, становить зміст слова «існування»: «Перш за все, я усвідомлюю, що переходжу від стану до стану. Мені холодно або спекотно, я веселий або сумний <...> Відчуття, почуття, бажання, уявлення – ось модифікації, що становлять частини нашого існування й по чергово його прикрашають» [19]. Тривання розглядається А. Бергсоном не лише як властивість людського існування, воно обумовлює існування цілого Всесвіту: «Всесвіт триває. <...> Системи, що виокремлює наука, тривають лише завдяки нерозривному зв'язку з рештою Всесвіту» [19]. Трактування існування як переходу від стану до стану зумовлює відсутність у філософії А. Бергсона традиційного поділу часу на минуле, теперішнє й майбутнє. У праці «Творча еволюція» філософ зазначає: «Тривання – це безперервний розвиток минулого, яке вбирає в себе майбутнє й набухає в процесі руху вперед» [19]. Роздуми про співвідношення минулого й теперішнього викликає в уяві мислителя образ пісочного годинника, верхній ярус якого невинно спустошується, а нижній – поповнюється. Подібно до нижнього ярусу, який поповнюється внаслідок зменшення верхнього ярусу, минуле збільшується, поглинаючи в себе теперішнє: «<...> воно [минуле] <...> безперервно слідує за нами: все, що ми відчували, думали, бажали з раннього дитинства, все воно тут,

тяжіє над теперішнім, готове до нього приєднатися, налягає на двері свідомості, яка прагне його відсторонити» [19]. Французький мислитель тут розвиває давнє герменевтичне уявлення про людину як насамперед історичну, суспільну істоту, притаманне Платону, Аристотелю, романтикам, Гайдеггеру, Гадамеру та ін.

Отож, для А. Бергсона «<...> існує одна дійсність, яку всі розуміємо зсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше «я», що триває» [20, с. 75]. При цьому філософ доводить неможливість існування двох ідентичних моментів у житті того самого свідомого єства. «<...> свідомість <...> не зможе залишитися однаковою протягом двох хвилин, які настають одна за одною, бо наступна хвилина містить у собі згадку про попередню» [20, с. 75], – пише А. Бергсон у «Вступі до метафізики». Продовження минулого в теперішньому забезпечується завдяки пам'яті. Вчений обґрунтовує власну концепцію пам'яті в праці «Матерія і пам'ять». Мислитель пропонує розрізняти два різновиди пам'яті: «Перша реєструє у вигляді образів-спогадів усі події нашого повсякденного життя в процесі їхнього розгортання, вона не пропускає жодної деталі й залишає за кожним фактом і жестом його місце й час» [18], тоді як друга «бере з минулого лише розумно координовані рухи, які є накопиченням минулих зусиль; вона зберігає ці зусилля не у формі образів-спогадів <...> а в строгому порядку й систематичному характері їхнього виконання» [18]. Другий різновид пам'яті є активним і рушійним. Він бере під контроль перший – спонтанний – різновид і використовує з нього виключно те, що може прояснити або доповнити наявну ситуацію. Однак образи спонтанної пам'яті можуть проявлятися й без нашої на те волі, наприклад, через сни, марення тощо.

Концепція А. Бергсона про пам'ять як спосіб продовження минулого в теперішньому мала значний вплив на розвиток модерністської літератури. Тема пам'яті – один із визначальних аспектів у збірці оповідань «Споглядання» Ф. Кафки, в літературному циклі «У пошуках втраченого часу» М. Пруста, в новелі «Джакомо Джойс» Дж. Джойса. Відчутний вплив А. Бергсона й у прозі Е. Вортон. Очевидний факт: письменниця й філософ були знайомими особисто.

Е. Вортон описує зустрічі з А. Бергсоном в автобіографії «Погляд назад», зокрема, пригадує, як обговорювала з мислителем свої труднощі в запам'ятовуванні «великої поезії» [281]. Одна з його праць також побіжно згадана в оповіданні «Xingu» серед настільних книг у вітальні іронічно зображеної провінційної псевдо-інтелектуалки.

Письменниця звертається до різних аспектів пам'яті. У романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» Е. Вортон вдається до протиставлення колективної й індивідуальної пам'яті (цей аспект докладніше розглядатиметься в наступному підрозділі). На основі теорії А. Бергсона про домінування спонтанної пам'яті, що об'єднує всі коли-небудь пережиті досвіди, над активною пам'яттю під час сновидінь, марень тощо можна проінтерпретувати стан марення головної героїні роману «Дім радості» Лілі Барт перед тим, як вона вирішує збільшити дозу хлоралу: «<...> все минуле життя розігрувалося перед нею у сотнях точок її свідомості одночасно» [289, с. 282]. Тобто все, що героїня коли-небудь бачила чи переживала у своєму житті, постає перед нею в той момент, коли внаслідок сильного душевного хвилювання її свідомість перебуває у зміненому стані, а підсвідоме домінує над свідомим.

Ідея А. Бергсона про те, що «теперішність» читача може мати різну «тяглість» і ніколи не є «точкою часу» знаходить продовження у філософській концепції «феноменального часу» Р. Інгардена. За визначенням філософа, феноменальний час є «<...> переповнений подіями і процесами, які в ньому розігруються і впорядковуються стосовно двох підставових <...> категорій: одночасності та різночасності» [98, с. 189]. Проте певні події чи процеси можуть переживатися лише в минулому або теперішньому, в той час як майбутнє постає перед нами як незаповнені часові схеми, швидше надумані, ніж феноменально присутні, а тому «<...> фази пережитого нами минулого часу, як і фази майбутнього, <...>, виявляються у своєму наочному якісному окресленні тільки у відрізку обмеженого обсягу навколо актуальної у цьому випадку теперішності» [98, с. 189]. Вплив минулого й майбутнього на теперішність у романах Е. Вортон по-різному виявляється в кожному з аналізованих творів. Взаємозв'язки між

цими часовими модусами в кожному окремому випадку детальніше аналізуватимуться у розділі 2.

Для вивчення проблеми художнього простору вагоме значення мали праці Ю. Лотмана, котрі імпліцитно діалогізують із герменевтичними роботами М. Гайдеггера. Під поняттям «художній простір» літературознавець розуміє «певним чином обмежений простір, який у своїй скінченності намагається зобразити нескінченний об'єкт – зовнішній <...> світ» [125]. На його погляд, саме просторова модель світу слугує у творі тим «організаційним елементом, навколо якого вибудовуються в тому числі й непросторові характеристики тексту» [125]. У праці «Структура художнього тексту» Ю. Лотман доводить, що мова просторових відношень є одним з основних способів осмислення дійсності: «уявлення про „піднесені” й „приземленні” думки, заняття, професії, ототожнення „близького” зі зрозумілим, своїм, рідним, а „далекого” із незрозумілим і чужим – все це утворює певні моделі світу, наділені явно просторовими ознаками» [125]. Історичні й національно-мовні моделі простору становлять основу побудови картини світу – «<...> цілісної ідеологічної моделі, властивої певному типу культури» [125]. Просторові моделі певного тексту або групи текстів набувають значення вже на їхньому тлі» [125].

Поділ простору тексту на дві частини за умови, що кожен окремий персонаж належить лише до однієї із них і не входить до іншої, на думку Ю. Лотмана, є основним і найпростішим. Учений зазначає: «Однак можливі й складніші випадки: різні герої не лише належать до різних просторів, але й зв'язані з різними, часто несумісними типами поділу простору. Один і той самий світ тексту може бути по-різному поділений стосовно різних героїв. Виникає своєрідна поліфонія простору, гра різними видами його членування» [125]. Завдяки протиставленню героїв, які належать до відмінних просторів у творі, автор отримує можливість протиставити характерні кожному з них погляди й уявлення про структуру світу. Теорія Ю. Лотмана про поліфонію простору художнього твору видається важливою для аналізу романів Е. Вортон «Дім радості» й «Напівсон», оскільки на її основі можна проінтерпретувати

зіставлення в зазначених творах різних соціальних груп (родової нью-йоркської аристократії, нуворишів, богемної молоді тощо) з притаманними їм поглядами, звичаями та цінностями.

У контексті питання часопросторових властивостей літературного твору варто згадати й праці М. Бахтіна, який увів термін «хронотоп» у літературознавчий дискурс, щоправда, підтекстово використовуючи філософію взаємозалежності буття і часу (згодом – Неба і Землі), ґрунтовно розтлумачену в «Бутті і часі» (1927) та інших роботах М. Гайдеггера. Під цим поняттям учений розуміє «суттєвий зв'язок часових і просторових відносин, які є художньо засвоєні в літературі» [14]. Іншими словами, про наявність хронотопу можна говорити тоді, коли час і простір перебувають у єдності, коли між ними простежується напружений діалог, першість у якому отримує час: у хронотопі «час згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» [14]. Хронотоп, на думку дослідника, має істотне жанрове значення, оскільки жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом: «Хронотоп як формально-змістова категорія визначає також <...> образ людини в літературі; цей образ завжди істотно хронотопічний» [14].

Проаналізувавши світовий літературний процес від часів античності, М. Бахтін конкретизував у фундаментальній праці «Форми часу й хронотопу в романі» поняття «хронотопу». Вчений виділив окремі його різновиди, як наприклад, «хронотоп дороги», «хронотоп зустрічі», «хронотоп замку», «хронотоп вітальні-салону», «хронотоп провінційного містечка», «хронотоп порогу» тощо, навівши характерні ознаки кожного з них. Приміром, стосовно «хронотопу замку» зазначається: «Замок – насичений часом, до того ж, часом історичним <...> Замок – місце проживання феодальної знаті <...> у ньому простежуються сліди віків і поколінь <...> Легенди й перекази воскрешають спогади про минулі події у кожному куточку замку і його околиць. Це створює специфічну сюжетність замку, притаманну готичним романам» [14]. Дослідник наголошує на тому, що різні хронотопи можуть співіснувати, переплітатися,

включатися один в одного, замінюватися, зіставлятися, протиставлятися, ба й перебувати в складніших взаємовідносинах у межах одного твору.

На основі модифікацій у хронотопах і заміни одного хронотопа іншим М. Бахтін простежує загальні зміни в літературному процесі. Наприклад, тісне переплетення суспільно-історичного життя з життям приватним у творах визначних реалістів Стендаля та О. де Бальзака має наслідком виникнення нового різновиду хронотопу – «вітальня-салон»: «Вона, звичайно ж, з'явилася в них не вперше, але тільки в них вона набула своєї повноти значення як місце перетину просторових і часових рядів роману. <...> тут відбуваються зустрічі (які вже не мають попереднього специфічно випадкового характеру зустрічі „на дорозі” або „в чужому світі”), здійснюється зав'язка інтриг, а іноді і їхня розв'язка, і, що найголовніше, саме тут відбуваються діалоги, що набувають виняткового значення для роману, а також розкриваються характери, „ідеї” та „пристрасті” героїв» [14].

Праці М. Бахтіна про хронотоп мали важливе значення для подальших літературознавчих досліджень часопросторових характеристик художнього твору. Вони лягли в основу багатьох наукових концепцій. Різні аспекти часу, простору, часопростору ґрунтовно вивчаються в українському літературознавстві. Можна, зокрема, виокремити праці Г. Батюк [12], Н. Григораш, Н. Копистянської [110], В. Коркішко [114], [115], Б. Романцової [156] та багатьох інших. Як слушно зазначають Н. Копистянська й Н. Григораш у дослідженні «Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу», «сьогодні майже кожна праця, в тій чи іншій мірі, містить у собі розгляд часопросторових особливостей. Часопростір висвітлюється як чинник у створенні не тільки тексту, а й підтексту, контексту, надтексту, як чинник психологічний, філософський, етико-моральний» [110, с. 5]. Така увага з боку наукової спільноти є цілком обґрунтованою: часопросторові характеристики допомагають краще зрозуміти своєрідність творчості певного письменника, простежити особливості його поетики.

Аналіз гіпотез, думок, концепцій вчених і мислителів від найдавніших епох до наших днів стосовно часу дав підстави дослідниці Н. Копистянській визначити наступні центри, на яких всі вони так чи інакше базуються і вивченню яких присвячуються:

1) «ЧАС – ВІЧНІСТЬ», адже, «починаючи від неоплатоніків, відмінність часу і вічності визначається тим, що час пов'язується з мінливістю, рухом, виміром, а Вічність – зі статикою, нерухомістю, незмінністю» [112, с. 221];

2) «МИНУЛЕ – ТЕПЕРІШНЄ – МАЙБУТНЄ: вчора, сьогодні, завтра», оскільки, на її погляд, саме ці категорії є найголовнішими при пошуках відповіді на запитання «Що таке ЧАС?» [122, с. 221];

3) «ПАМ'ЯТЬ», що розглядається вченою як об'єктивно-суб'єктивна категорія, без якої неможливе існування ні минулого, ні сучасного, яке одразу переходить у минуле.

Н. Копистянська наголошує на необхідності відмежування художнього часу від реального, який вона для чіткості порівнянь позначає словом «Час», написаним з великої літери. Незважаючи на те, що в межах художнього твору все відбувається в певному просторі, часі та ритмі, зв'язки між ними будуються по-іншому, ніж у реальному Часі та просторі. Відмінність між Часом і художнім часом, на думку дослідниці, полягає в тому, що «Час – первинний, споконвічний і нематеріальний. Художній час – вторинний» [112, с. 222]. Художній час створив автор, тож він не існує як об'єктивна дійсність, незалежна від людських бажань і можливостей. Художній час у творі розкривається відповідно до світогляду митця, його власного «<...> розуміння і відчуття Часу (індивідуального і суспільного, почасти загального в цю епоху, у цьому середовищі)», які й створюють «<...> своєрідний художній світ з художнім часом, простором і ритмом його плину» [112, с. 223].

У кожної епохи, кожного мистецького напрямку й течії наявна власна основа в розвитку філософії свого часу. Водночас термін «художній час» як літературознавче поняття міг з'явитися лише після того, коли виник термін «література». Оскільки «епоха романтизму ознаменувалася впровадженням

низки термінів, серед них – „література” замість загальноживаного для всього красного письменства терміна „поезія”» [112, с. 223], то й поняття художнього часу доречно «виводити з епохи романтизму, коли спочатку в самих творах постає відмінність художнього часу від реального Часу, а пізніше і з'ясування, обґрунтування свободи оперування часом» [112, с.224]. Важливу роль для простеження відмінності між Часом і художнім часом відіграють три ключові поняття про час – минуле, сучасне, майбутнє. У Часі вони існують нероздільно, непомітно переходячи одне в одне, тоді як у художньому часі «<...> вони розділені, функціональність їх різна, навіть щодо естетичних категорій, основних рис напрямів» [112, с. 225]. Окрім того, філософське дослідження Часу уможливне. Дослідження художнього часу і уможливне, і предметне: «<...> воно відрізняється від вивчення Часу вже тим, що проводиться на реально існуючому матеріалі, зафіксованому в стані відносної статичності, до якого можна звертатися ікс разів протягом віків і тисячоліть» [112, с. 226]. Н. Копистянська вважає, що надання переваги одній часовій площині (минулому, теперішньому або майбутньому) у художньому мисленні письменника над іншою не лише розкриває його індивідуальність, але й вказує на належність до певної естетичної системи чи напрямку. «Минуле належить історичним творам, сучасне – соціально-психологічним, майбутнє – науково-фантастичним, утопіям і антиутопіям» [112, с. 224], – наголошує Н. Копистянська.

Серед трьох темпоральних модусів – минулого, теперішнього, майбутнього – у соціально-психологічних романах Е. Вортон домінує теперішність. Письменниця не вдається до змальовування глобальних соціально-політичних процесів, не намагається відтворити життя цілої епохи, а, навпаки, детально описує буденність героїв – наводить, так звані, «шматки життя» (slices-of-life). У цьому плані погляди мисткині нагадують ідеї відомого тогочасного французького теоретика та історика літератури І. Тена: «Облиште теорії механізму державної влади й релігійні системи; спробуйте побачити людей – у майстернях, конторах, на полях, придивіться <...> до їхнього житла, одягу, кухні» [171, с. 75]. Художній час у романах Е. Вортон відповідає концепції

І. Тена про момент, який додає останні мазки до вже готової картини расової спадковості і дії середовища. Їм притаманна конкретна топоніміка й докладне часове маркування подій, що досить типово для авторки, яка намагається зображувати дійсність реалістично.

Вивчаючи питання часу в романі першої третини ХХ століття, Б. Романцова пропонує виокремлювати три його основні різновиди: 1) лінійний (притаманний реалістичним творам), 2) циклічний, 3) тривання. Характерними ознаками лінійного часу в літературі, на погляд дослідниці, є «хронологічний виклад подій, логічність дій персонажів, однонаправлений перебіг подій від зав'язки до розв'язки, тобто до завершення конфлікту» [156, с. 75]. «Всі ці твори можна об'єднати за низкою характерних рис: це конкретність топоніміки, чітко визначений розвиток сюжету від зав'язки до розв'язки, згадки про реальні історичні події, завершеність творів, тобто для них не характерний відкритий фінал, а також «конкретність» і «реальність образів» (терміни Дмитра Затонського)» [156, с. 75], – пише дослідниця.

У творах із циклічною концепцією часу переважно наявний відкритий фінал, події не доходять до свого логічного завершення, сюжет мав би розгортатися й далі, при цьому таке розгортання могло б трактуватися як початок нового циклу: «Для романів із циклічним типом часу характерний не розвиток персонажа, а його незмінність, фактична відсутність доленосних подій і класичної літературної інтриги, а іноді також простір провінційного міста, на що вказував Михайло Бахтін <...> Часто автор описує події у межах певного відрізка часу, що сам є циклом, тож описані події постають не як одноразові, унікальні акти, а як постійно повторювані дії персонажів» [156, с. 77]. До художніх творів, де побутує циклічний час, дослідники відносять романи «Улісс» Дж. Джойса та «Місіс Делловей» В. Вулф, оскільки в обох випадках письменники звертаються до найпростішого циклу – одного дня, описуючи його не як певний доленосний досвід у житті персонажів, а як цілком типовий день, що може повторитися безліч разів.

Важливий вплив на формування концепції тривання часу в художньому творі, як зазначають фахівці, здійснила теорія тривання французького філософа А. Бергсона. Творам, у яких домінує тривання, властиво звертатися до проблеми пам'яті, свідомої суб'єктивності і навіть суперечливості образів персонажів (оскільки часто ми бачимо їх не очима всезнаючого розповідача, а суб'єктивним поглядом різних персонажів). Відтак, кожна подія – самоцінна, кожний епізод – важливий. Це й відрізняє тексти з триванням від творів із циклічним часом. Також наголошують на таких властивостях творів із триванням, як спроби заперечити детермінізм та поєднання смакових, тактильних, сенсорних відчуттів, «<...> які зберігає підсвідомість на чуттєвому рівні, що надає часу об'ємності» [156, с. 79].

Аналізовані романи Е. Вортон «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» здебільшого відповідають характеристикам творів з лінійним часом. Їм притаманний лінійно-фіналістський розвиток подій, направленість сюжету від зав'язки до розв'язки, хронологічність викладу подій, логічність дій персонажів, завершеність, конкретність топоніміки, згадки про реальні історичні події та про реальних історичних осіб (докладніше це питання розглядатиметься в другому розділі), що загалом досить типово для письменниці-реалістки. Хоча Е. Вортон і звертається до проблем пам'яті, у цьому аспекті її романи відрізняються від творів, у яких домінує тривання. Спогади в романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» – це радше шматки загальної мозаїки, що набувають цінності лише поруч з іншими схожими шматочками. На думку Б. Романцової, ця властивість свідчить про орієнтацію автора на «<...> просторовий аспект дійсності» [156, с. 79], тоді як в основі романів з концепцією тривання лежить часовий аспект, спогади «<...> є не цеглиною в утворенні сюжету, а певним імпульсом, що розгортається згідно із власними інтуїтивними законами» [156, с. 79]. Романами Е. Вортон властивий характерний для натуралізму детермінізм, що знову ж таки відрізняє зразки її писемства від творів тривання.

Окремі аспекти тривання в романах письменниці все ж присутні. Перш за все, йдеться про свідому суб'єктивність і навіть суперечливість образів персонажів, тобто реципієнт спостерігає за окремими героями романів Е. Вортон очима інших персонажів. На початку роману «Дім радості» читач знайомиться з головною героїнею Лілі Барт крізь призму бачення Лоренса Селдена, який не може дійти однозначного висновку стосовно її поведінки: згода героїні випити чаю в його квартирі – це частина якогось заздалегідь продуманого плану чи рішення, прийняте під дією імпульсу. Квартиру ж Селдена показано крізь призму бачення Лілі. Всі події роману «Епоха невинності» передаються через погляди головного героя Ньюланда Арчера. Примітно, що зовнішність самого Арчера не описується, адже він не може сам стежити за собою з боку. Події роману «Напівсон» передаються через бачення трьох героїв – Полін, Декстера й Нони. В основі такого зображення персонажів лежить розроблена Г. Джеймсом техніка «точки зору», коли для передачі подій застосовується свідомість одного з персонажів. Творчі шукання Г. Джеймса мали значний вплив на становлення й розвиток модерністської літератури, а також позначилися на творчості Е. Вортон, що докладніше розглядатиметься в третьому розділі нашого дослідження.

Ще однією рисою, притаманною творам з триванням, що знаходить вираження в романах Е. Вортон, є властиве не лише реалістам-натуралістам, але й письменникам-модерністам поєднання смакових, тактильних, сенсорних відчуттів. Таке поєднання, на думку Б. Романцової, сприяє об'ємності часу. Наприклад, коли головний герой роману «Епоха невинності» прибуває до Бостона, його вражає вигляд і запах цього міста: «<...> Арчер вдихнув задушливе повітря літнього Бостона. Привокзальні вулиці наповнювала складна суміш запахів кислого пива, кави і гниючих фруктів» [45, с. 255]. У вітальні графині Оленської герой відчуває пряний аромат: «<...> він відчував не жіночі парфуми, а, радше, атмосферу якогось східного базару, де в повітрі завжди стоїть неймовірна мішанина запахів турецької кави, диму наргіле, сірої амбри та засушених пелюсток ружі» [45, с. 82]. Це, на його погляд, надає кімнаті затишку,

а також підкреслює іноземне походження графині, її несхожість на решту нью-йоркських жінок.

Отже, поєднання характерних для реалістів ознак творів з лінійним часом з окремими аспектами текстів з триванням у романах Е. Вортон свідчить про поєднання реалістичної традиції відображення дійсності з певними елементами модерністської прози.

Розвиваючи хронотопічну теорію, літературознавиця В. Коркішко наголошує на важливості вивчення проблем художнього часу в тісному зв'язку з проблемами художнього простору: «У сучасній науці існує багато теорій стосовно часу, але всі вони підтверджують тісний взаємозв'язок часу з простором. Адже час рухається у просторі, взаємообумовлений простором і не може існувати поза ним» [115, с. 390]. Авторка виокремлює такі характеристики художнього простору, як відкритість, замкненість, просторість, доступність / недоступність до огляду, місткість, сенсорне сприйняття, відстороненість до місця розташування людини і т. д. Відповідно до цих характеристик, художній простір, на думку В. Коркішко, «може бути відкритим, закритим, зовнішнім (макрокосмом) і внутрішнім (мікрокосмом), „своїм” і „чужим”, прямим і кривим, великим і малим, локальним і глобальним, близьким і далеким тощо» [115, с. 390].

Категорія художнього простору знаходить різне вираження в кожному наступному романі Е. Вортон. Можна простежити перехід від винятково закритого художнього простору з чітким розподілом на «свій» – «чужий» у хронологічно найраніше написаному романі «Дім радості» (1905) до відносно відкритого художнього простору в найпізніше (серед аналізованих) написаному романі «Напівсон» (1927). Подібна трансформація зумовлюється еволюцією естетичної свідомості письменниці, наближенням її творчості до модерністської літератури, а також впливає з об'єктивної дійсності. Адже станом на 20-ті роки ХХ століття родова нью-йоркська аристократія поступилася своїм винятковим місцем у громадському житті нуворишам, які заповнили неприступні колись елітарні кола. Питання зміни зображення художнього простору в романах «Дім

радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» докладно розглядатиметься в другому розділі нашої роботи.

Вивчаючи взаємозв'язки між художнім часом та простором, дослідники зазначають: «Література протягом всієї своєї історії створює особливий часопростір – художній хронотоп, – який тісно пов'язаний із часовими та просторовими визначеннями об'єктивної дійсності, однак не тотожний з ними. Художній час може мати реальні координати (рік, місяць, число, століття), може бути невизначеним (як-то у казці), або опиратися на майбутнє (у фантастичних творах). Так само художній простір літературного твору може вказувати на реальне або вигадане місце подій, чи то, взагалі, бути невизначеним. Він може розширитися до космосу, або звузитися до окремого міста, вулиці, кімнати тощо» [115, с. 390]. Пропонують виокремлювати такі різновиди часопростору:

- авторський хронотоп та хронотоп оповідача – «автор і оповідач знаходяться в різних площинах художнього тексту: автор одночасно знаходиться в об'єктивному часопросторі й відображається в хронотопі художнього твору, який від нього залежить; оповідач є частиною художнього задуму, тому він повністю підпорядковується авторському часопросторові та хронотопу літературного тексту» [115, с. 391];
- топографічний (географічний) хронотоп – пов'язаний із впізнанням конкретного місця та часу подій художнього твору, хоча не завжди відображає топоси реальної дійсності; «<...> він є також хронотопом сюжету, поділяючи художній текст на ряд часопросторових одиниць, що співпадають із сюжетними ходами» [115, с. 391];
- хронотоп персонажів або так званий психологічний хронотоп – генерується самосвідомістю персонажів. Це – «суб'єктивний часопростір діючих осіб» [115, с. 391];
- зовнішній та внутрішній хронотоп. «Зовнішній хронотоп несе в собі інформацію про місце розвитку подій та оточення героїв літературного твору» [115, с. 391], а внутрішній – «охоплює душевний світ персонажі, їхню свідомість, пам'ять та уяву. Завдяки зміщенню

зовнішнього та внутрішнього хронотопів персонаж художнього твору може знаходитись одночасно в декількох локусах – у конкретному місці й часі фізичного перебування та в просторі своїх думок, видінь, снів тощо» [115, с. 391];

- вертикальний хронотоп, найбільш притаманний середньовічній літературі. Найвищий пласт вертикального хронотопу співвідноситься з поняттям вічності. До цього пласту відноситься духовне життя людини, найкращі й найсвітліші прояви дійсності. Середній пласт відображає побутове життя людини, а нижчий – тваринне, гріховне, нетворче начало;

- фантастичний хронотоп, що виникає в епоху романтизму, що зумовлюється наявністю двох світів – реального та ідеального: «Літературний текст епохи Романтизму представляє дві системи хронотопу: фольклорний фантастичний (ідеальний) та сучасний реальний часопростори» [115, с. 394]. Час та місце подій у романтичному творі, як правило, не вказуються, а також руйнуються межі між минулим, теперішнім та майбутнім, персонажі зображуються у будь-яких обставинах часу і простору;

- хронікально-побутовий хронотоп, наявний у реалістичному романі XIX століття. Його виникнення пов'язується з концепцією обумовленості формування людського характеру навколишнім суспільним середовищем. Письменники-реалісти також використовували «<...> добовий (описи цілодобового життя людини або групи людей), біографічний, історико-культурний хронотопи» [115, с.394];

- міфопоетичний хронотоп, що набуває найбільшого поширення у світовій літературі XX століття: «У міфопоетичному часопросторі художній час «згущується» та стає формою художнього простору, його «четвертим виміром». Художній простір, у свою чергу, <...> розвертається в плинні часу, стає його невід'ємною частиною. Нерозривність художнього хронотопу в міфологічній моделі світу

обумовлена архаїчним уявленням про те, що значимість простору проявляється тільки в зв'язку зі співвіднесенням його з певним відрізком часу» [115, с. 394].

Часопросторові характеристики кожного з аналізованих романів Е. Вортон докладніше розглядатимуться у другому розділі нашого дослідження, у якому вивчатимуться художньо-образні модифікації творів письменниці.

Художній час і простір – невід'ємні елементи художнього світу романів «Дім радості», «Епоха невинності» та «Напівсон» Е. Вортон. Художній час у зазначених творах поєднує у собі ознаки, властиві як реалістичному так і модерністському відображенню дійсності. Поліфонія простору дає можливість авторці протиставити цінності та погляди різних соціальних верств. У свою чергу, наближення простору від абсолютної замкненості в романі «Дім радості» (1905) до відносної відкритості в романі «Напівсон» (1927) свідчить про прагнення письменниці максимально ґрунтовно осмислити ті зміни в суспільстві, що відбувалися на початку XX ст. Відтак, хоча творчість Е. Вортон і пов'язана, перш за все, з традиціями реалізму та натуралізму, їй притаманні окремі ознаки модернізму, що набув особливої популярності в тогочасному літературному процесі.

1.4. Антропологічне трактування романів Едіт Вортон (пам'ять, травма, буденність, тілесність)

Літературна антропологія – це своєрідна «літературна мутація», різновид філософсько-літературозначої герменевтики, яка виникла наприкінці XX ст. у межах «антропологічного повороту» в гуманітаристиці й завдячує своєю появою В. Ізеру. Ця мутація мала на меті повернути літературу з периферії культурного життя в його серцевину. Сам В. Ізер вбачав у літературі сферу культурної репрезентації, пов'язану зі становленням людини. Він стверджував: «<...> оскільки література як засіб комунікації так чи інакше супроводжувала людство від самих початків його історичної пам'яті, то до цього повинні спонукати певні

антропологічні потреби» [226]. Німецькомовні дослідники Р. Беренс і Р. Галле [225] вбачають в антропологічному підході можливість виробити нову літературознавчу парадигму, яка б протиставлялася гуманістичній, оснований на кантівській філософії доби Просвітництва. У цій парадигмі, як вони вважають, «нове центральне місце займають такі раніше знецінювані розумові якості, як-от уява, відчуття, пам'ять та увага, що приводить до докорінного перегляду моделі людини. Цілісність людини забезпечують не філософські пояснювальні гіпотези, а досвід і відчуття» (цит. за Галета О. [52, с. 54]). Аналізуючи праці Р. Беренса і Р. Галле, дослідники зазначають: «Нову світоглядно-методологічну конструкцію-споруду вони уявляють собі як будинок з численними кімнатами, у кожній з яких, до того ж, з вікна відкривається широкий вид на довколишні простори. Входи-виходи до цих кімнат сходяться у великому центральному салоні, де й ведеться спільне обговорення найрізноманітнішої проблематики» (цит. за Галета О. [52, с. 54]). Літературна антропологія не просто ставить у центр свого дослідження текст літературного твору чи його зв'язок зі свідомістю, а людину, яка, за визначенням М. П. Марковського, «намагається якось зорієнтуватися у власному світі» [130, с. 492], не може від нього звільнитися і, як наслідок, перетворюється на суб'єкт досвіду.

Людський досвід має ключове значення для антропологічного читання літературного тексту. Польський дослідник Р. Нич навіть пропонує відмовитися від поетики в її популярному сенсі й «повернутись до її старого, більш емпіричного сприйняття як знання про дійсні (випробовувані), формальні засоби (форми і способи) творчої організації досвіду та уяви» [140, с. 29]. На нашу думку, досвід як категорія літературної антропології найповніше проявляється через єдність трьох елементів: досвід людини, яка творить; досвід людини, про яку пишуть; досвід людини, яка читає; бо ж під час читання відбувається взаємодія колективного досвіду та автобіографічного досвіду. Кожен із цих елементів формується під впливом різноманітних соціокультурних факторів: культурної пам'яті, травми, випадку, буденності, тілесності тощо. Вони

впливають один на одного, створюючи в такий спосіб новітню інтерпретацію тексту.

Проблеми літературної антропології виявилися дуже плідними для новітньої гуманістики. Крім уже зазначених Р. Беренса й Р. Галле [225], В. Ізера [226], М. П. Марковського [130], Р. Нича [140], до них – тією чи іншою мірою – зверталися В. Айкок та Ф. А. Денніс [243], Г. У. Гумбрехт [67], [222], К. Платт [149], Д. Дж. Сумара [268]. Підсумовуючи загальну дослідницьку настанову літературної антропології, сучасні фахівці доходять наступних висновків: «<...> прийнявши погляд (по)структуралізму на світ як текст і знання про нього як наратив (тропос), літературна антропологія поставила у центр своїх літературознавчих досліджень людину (антропос) і культурне оточення (топос), яке на неї впливає і яке вона формує своєю власною діяльністю» [52, с. 49]. Зазначену тріаду (антропос – топос – тропос) репрезентантка літературної антропології в українському літературознавстві О. Галета пояснює наступним чином: «По-перше, <...> антропологія починається від нас (антропос) – хто відкриває для себе різні літературні твори, культурні практики й історичні досвіди. По-друге, кожен із досліджуваних прикладів є іншим та унікальним, і водночас вони створюють єдиний культурний та інтелектуальний ландшафт як простір (топос) – для мислення, обговорення, самовираження та саморозуміння. <...> Нарешті, по-третє, література у цьому контексті набуває ширшого розуміння як спосіб поширення індивідуального досвіду і знання у межах зацікавленої спільноти читачів, критиків та дискусантів» [52, с. 55].

Захоплення Е. Вортон вченням А. Бергсона, ідеями натуралізму, прагнення простежити вплив спадковості й виховання на долю персонажів сприяли тому, що особлива увага в її творах приділяється проблемі формування людського досвіду в процесі взаємодії зі середовищем, тобто антропологічній проблемі досвіду людини, про яку пишуть. Важлива роль у романах письменниці відводиться антропологічним категоріям культурної пам'яті, травми, буденності та тілесності.

Доречно мати на увазі, що взаємозв'язок між культурою та пам'яттю перебуває у сфері зацікавлення багатьох наук, зокрема, філософії, теології, психології, історії, соціології, мистецтвознавства і, звичайно ж, літературознавства. Вважається, що першим науковцем, який системно описав цей взаємозв'язок, був французький філософ, соціолог та соціальний психолог зі школи Е. Дюркгейма М. Альбвакс [186], [187]. Щоправда, у своїх працях вчений послуговувався терміном «колективна пам'ять», а не «культурна», через що його погляди піддавалися жорсткій критиці з боку його сучасника М. Блока [33]. М. Блок не погоджувався з доказами свого колеги, стверджуючи, що насправді М. Альбвакс просто переніс концепції індивідуальної психології на психологію колективну, не відкривши при цьому нічого нового. Дискусії про те, який термін краще вживати для позначення цього поняття, точаться й по сьогодні. Ми ж схильні вважати, що, незважаючи на свою відносну невизначеність, термін «культурна пам'ять» є більш відповідним у даному контексті, адже він не лише вказує на приналежність індивіда до певного колективу, а наголошує на його взаємозв'язку з культурними надбаннями своєї групи (міфами, віруваннями, ритуалами, традиціями, культурним знанням). Як стверджує А. Ерлл, саме в такий спосіб і відбувається «взаємодія між теперішнім і минулим у соціокультурному контексті» [216, с. 2]. До того ж, як зазначатиметься далі, ми вважаємо колективну пам'ять своєрідним різновидом пам'яті культурної: культурна пам'ять складається з колективної та індивідуальної пам'яті.

Існує також концепція, представники якої переконані, що, оскільки в науковому дискурсі вже наявні такі загальновідомі поняття як «міф», «традиція», «індивідуальна пам'ять», немає потреби вводити ще одне, до того ж настільки широке. Ми ж, своєю чергою, вважаємо за доцільне погодитися з тезою А. Ерлл: «<...> саме узагальнююча якість цього відносно нового вживання слова «пам'ять» допомагають нам побачити <...> відношення між стародавніми міфами та особистими спогадами про недавні події, а також заохочують до діалогу між настільки різними дисциплінами, як психологія, історія, соціологія та літературознавство» [216, с. 2]. Крім цього, проблема зв'язку між пам'яттю та

культурою виявилася продуктивною в науковому світі. У різний час цьому питанню присвячували свої праці не лише згадувані вище герменевти М. Гайдеггер і Г.-Г. Гадамер, а й такі мислителі та дослідники, як Ф. Бартлетт [8], В. Беньямін [17], А. Бергсон [18], Е. Дюркгайм і М. Мосс [86], К. Маннгейм [129], З. Фройд [179] та ін. Якщо ж говорити про антропологічний підхід до цієї проблеми, необхідно звернути увагу на те, що антропологія розглядає культуру як єдність трьох елементів: а) соціального (люди, інституції, суспільні відносини), б) матеріального (предмети мистецтва) та в) ментального (культурно обумовлений спосіб мислення, менталітет). Так, на думку А. Ерл, майже кожна наука знаходить тут щось своє: соціальна пам'ять цікавить соціологів, ментальна (когнітивна) – психологів, а матеріальна – літературознавців та мистецтвознавців.

Культура й пам'ять взаємодіють між собою на двох рівнях – індивідуальному та колективному. Перший рівень співвідноситься із пам'яттю окремої особи. Проте, незважаючи на свою назву, вона все одно не є виключно індивідуальною. Людина – істота соціальна, а отже, що б ми не робили – скажімо, спілкувалися з друзями чи читали книги – спогади про це формуватимуться в соціокультурному контексті. На другому рівні, тобто на рівні колективної пам'яті, термін «пам'ять» вживається метафорично. Суспільство, безперечно, не може запам'ятовувати буквально. Але те, як воно відтворює минуле, нагадує процеси індивідуальної пам'яті. Культурна пам'ять фактично запозичує образи пам'яті індивідуальної, трансформуючи їх відповідно до поточних уявлень та потреб, себто відповідно до соціокультурного контексту. Отже, індивідуальний та колективний рівні культурної пам'яті постійно взаємодіють між собою, впливаючи один на одного.

Необхідність гармонійного взаємозв'язку між названими рівнями простежується на прикладі побудови сюжетів романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» Е. Вортон, в основі яких лежить конфлікт між індивідуальною моральністю головних героїв (Лілі Барт, Еллен Оленської, Нони Менфорд) та лицемірними умовностями їхнього оточення.

Колективна пам'ять у зазначених романах формується на основі індивідуальних спогадів та уявлень основної маси представників елітарних кіл. Люди, які туди входять, мають власний специфічний світогляд, що полягає в шанобливому ставленні до давніх звичаїв і традицій, походження, репутації й міцного матеріального становища. Функція спостереження за тим, щоби всі представники нью-йоркської аристократії дотримувалися загальнопоширених поглядів, покладається на окремо взятих осіб – світських пліткарів, які збирають інформацію про особисте життя представників вищого світу й піддають громадському розголосу відомості про ненормативну поведінку. У романі «Дім радості» процес розповсюдження пліток описується наступним чином: «<...> вони [пліткарі] тримають язика за зубами роками, і ти відчуваєш себе в безпеці; але за першої ж слушної нагоди вони пригадають тобі все» [289, с. 67]. У такий спосіб підкреслюється замкненість елітарних кіл, неможливість щонебудь приховати від їхньої уваги.

Образ світського пліткаря наявний у кожному з аналізованих творів. Це – Грейс Степні й місіс Пеністон у романі «Дім радості», Сіллертон Джексон у романі «Епоха невинності», Артур Ваянт у романі «Напівсон». Вони фактично уособлюють колективну пам'ять світського товариства, завдяки пліткарям середовище «пам'ятає». Тітка Пеністон, наприклад, старанно спостерігає за перебігом кожного сезону й «веде облік» [289, с. 106] усіх змін, які відбуваються з товариством. Стосовно пам'яті Грейс Степні у творі вказується наступне: «Її пам'ять нагадувала моральну клейку стрічку для мух, до якої фатально прилипали добірні <...> плітки» [289, с. 107]. Дуже промовистим у цьому контексті виступає опис Сіллертона Джексона: «<...> поміж запалими, вкритими сивим пухом скронями Сіллертона Джексона зберігалось безліч скандальних історій і таємниць, що накопичилися під незворушною поверхнею нью-йоркського товариства за останні пів століття» [45, с. 15]. Натомість Артур Ваянт плітками компенсує втрату свого колишнього становища у вищому світі: «Після того, як [вчорашні друзі] перестали запрошувати його на світські раути, він почав наполегливо стежити за їхнім особистим життям» [291, с. 42]. На прикладі того,

як зазначені персонажі інформують середовище про останні новини, можна побачити, в який спосіб колективна пам'ять взаємодіє з пам'яттю індивідуальною, запозичуючи й використовуючи її образи. Саме світські пліткарі значною мірою провокують конфлікт між двома рівнями культурної пам'яті у творах – колективною пам'яттю середовища й індивідуальною пам'яттю головних героїв, що має негативні наслідки для останніх. Так, через те, що Грейс Степні переказує місіс Пенімен чутки про картярські борги Лілі Барт і її начебто романтичні стосунки з одруженим Тренором, тітка позбавляє племінницю спадку. Упереджене ставлення до Еллен з боку світських знайомих від самого початку спричинене знищенням її репутації внаслідок поширення Джексоном чуток про ймовірний роман графині із секретарем її чоловіка тощо.

Індивідуальна пам'ять головних героїв у романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» найчастіше проявляється через спогади про ті етапи життя, які, власне, посприяли їхній відмінності від решти середовища й вилилися в уже згаданий конфлікт між двома рівнями культурної пам'яті. Наприклад, головна героїня роману «Дім радості» Лілі Барт згадує настанови матері про те, як світська жінка повинна організовувати власний побут. Її змалку привчають «хай там що, потрібно завжди мати хорошого кухаря й бути пристойно одягненою» [289, с. 25]. Важливе місце серед спогадів героїні належить матері – владній, егоїстичній, деспотичній жінці. Лілі завжди пам'ятає, як після батькового банкрутства мама сказала: «Але ти відвоюєш усе назад своїм обличчям!» [289, с. 25]. Для кращого ефекту жінка «<...>стежила за успіхами інших красунь. Вона звертала увагу дочки на те, чого можна було досягти з таким даром, а тоді докладно спинялася на застережливому прикладі тих дівчат, які, незважаючи на свою вроду, не змогли добитися бажаного» [289, с. 30]. Завдяки невтомним старанням місіс Барт, у Лілі з'являється нав'язлива ідея – вдало вийти заміж. Мама також прививає дочці любов до розкоші й зневагу до бідності. Через це у свідомості міс Барт назавжди вкорінюється упереджене ставлення до людей, які, за визначенням матері, живуть «мов свині» [289, с. 27], тобто мешкають в пропилених будинках з вицвілими шпалерами чи мають поношений одяг. Такі

часто вживані місис Барт англійські прикметники, як «dingy» та «shabby», а також похідні від них слова, міцно в'їдаються в пам'ять дівчини. Вони часто трапляються серед тексту в найрізноманітніших контекстах: наприклад, у дитинстві та юності Лілі зневажливо ставиться до тих кузенів, які, незважаючи на багатство, продовжують жити в «пропилених будинках» (dingy houses) [289, с. 27], перед смертю матір наказує їй за всяку ціну уникати «убогості» (dinginess) [289, с. 30]; коли міс Барт прокидається у невеликій скромній квартирці Герті Феріш після непорозуміння з Газом Тренером, вона звертає увагу на те, як пара свистить у брудних трубах («steam-heat was beginning to sing in a coil of dingy pipes» [289, с. 100]), а коли опиняється у пансіоні – на облізлу фарбу («shabby paint» [289, с. 252]).

Водночас, поруч із образом прагматичної, меркантильної матері, в пам'яті Лілі Барт завжди присутній образ романтичного батька – мрійника, любителя краси, поезії і мистецтва. Саме від батька, як уже згадувалося в підрозділі 1.2., дочка ймовірно успадкувала власне багатство внутрішнього світу, в тому числі й порядність. Ця риса підсвідомо впливає на героїню та її вчинки, не дозволяє перетворитися на типову представницю вищого класу, заважає вийти заміж за розрахунком, забороняє оприлюднити любовну кореспонденцію Лоренса Селдена й Берти Дорсет. У такий спосіб між колективною пам'яттю меркантильних вищих кіл, що, як зазначалося вище, складається з індивідуальних спогадів людей, для яких вирішальне значення має багатство, репутація, неухильне дотримання звичаїв і традицій, та індивідуальною пам'яттю Лілі Барт (не повністю трансформованою матір'ю), виникає конфлікт з трагічними наслідками для героїні.

Індивідуальна пам'ять Еллен Оленської та Нони Менфорд також проявляється через їхні спогади про дитинство й особливості виховання, які не дозволяють цим героїням повністю асимілюватися з представниками нью-йоркського вищого світу. Еллен згадує про минуле життя серед інтелектуальних кіл Європи, можливість спілкуватися з європейськими митцями, письменниками, науковцями – людьми, яких у тогочасному нью-йоркському

товаристві вважають «безладно розкиданими осколками людства» [45, с. 117], схильними вести «хімерний спосіб життя» [45, с. 118]. Її ж прагнення поселитися у кварталі, населеному тодішньою інтелігенцією, провокує конфлікт з родичами, а відсутність мистецької чи інтелектуальної складової в численних світських раутах спонукає графиню ігнорувати їх, тримаючись осторонь. Нона поринає у спогади про минуле життя в замському маєтку Сідерледжі, коли вони з братом могли безтурботно гратися на природі й не приймати жодної участі у щоденно розписаній рутині матері. Спогади ж про дні, проведені в домі родового нью-йоркського аристократа Артура Ваянта, який прищепив їй любов до давніх нью-йоркських порядків, стоять на заваді тому, щоб героїня могла гармонійно влитися в динамічне середовище нового Нью-Йорка, де традиційні цінності нівелюються. Доречно зауважити, що індивідуальним спогадам Еллен Оленської й Нони Менфорд приділяється значно менше уваги порівняно з індивідуальними спогадами Лілі Барт. Це зумовлюється тим, що модус минулого в романах «Епоха невинності» й «Напівсон» має не настільки важливе значення, як у романі «Дім радості» (цей аспект детальніше розглядатиметься в розділі 2). Проте, подібно до досвіду головної героїні роману «Дім радості», конфлікт між індивідуальною пам'яттю Еллен Оленської й Нони Менфорд і колективною пам'яттю їхнього середовища має для них негативні наслідки: Еллен змушена повернутися до Європи, а Нона усвідомлює неможливість подальшого співжиття з родичами. Трагічний фінал за таких умов видається невідворотним: колективна пам'ять має суттєву перевагу над пам'яттю індивідуальною з огляду на набагато більше коло суб'єктів – індивідуальні спогади зникають разом зі смертю Лілі Барт, покидають коло світського товариства разом з графинею Оленською і Ноною Менфорд, у той час як колективна пам'ять вищого світу живе, передається нащадкам і продовжує впливати на своїх носіїв.

Дискурс пам'яті тісно пов'язаний з проблемою травми, яка нерідко виступає містком між колективною пам'яттю й індивідуальною пам'яттю. Першими дослідниками, які звернулися до вивчення особливостей взаємозв'язку між пам'яттю й травмою, були ще З. Фройд та Й. Броєр [177]. Працюючи з

істериками, вони виявили, що причиною неврозів їхніх пацієнтів були події, які ті не могли чи не хотіли пригадати, але переживали все знову й знову. Проте розквіт дослідження травми припав на ХХ ст. На думку Р. Лакгертса, сучасне розуміння цієї концепції зародилося на Заході внаслідок сплетіння трьох галузей – «права, психіатрії та військової промисловості» [246, с. 19], власне, як відповідь на глобальні катастрофи людства: Першу та Другу світові війни, Голокост, геноциди, масштабні війни тощо. Тому спочатку дослідження велися, як правило, в контексті американської та європейської історії.

З таким підходом до вивчення травми не погоджувалося багато науковців. Якщо розглядати травму в настільки вузькому контексті, за твердженням А. Дж. Кабір, то в теорії її дослідження виникатимуть білі плями. На думку вченої, хоча європо- та голокостоцентричні методи й доволі дієві, вони не настільки об'ємні, щоб охопити всі аспекти літератури, музики, кінематографу, вирішити питання про багатогранність, а нерідко й суперечливість їхніх послань, чи дослідити їхній кінцевий вплив на людину: «Найпріоритетнішим викликом для вчених, зацікавлених у „майбутньому теорії травми“, є пошук нових методів дослідження травм з незліченними способами розради, вшанування пам'яті та примирення, поширених серед травмованих людей, які, можливо, ніколи й не чули про Зигмунда Фрейда, психоаналіз або ж, зрештою, і про саму „теорію травми“» [269, с. 64]. Ми вважаємо погляд дослідниці цілком обґрунтованим. У своїх дослідженнях А. Дж. Кабір виходить за межі Європи та США й вивчає прояви травми в Пномпені, Ангорі та Іраку. Подібної точки зору притримується і К. Карут, стверджуючи, що «травма може забезпечити зв'язок між культурами» [213, с. 11]. Більше того, Г. Блубелт, С. Даррент та Р. Іглстоун характеризують теорію травми як «вузол, що пов'язує уявлення, минуле, людину, політику та страждання» [269, с. 4].

Підсвідомий вплив травми, отриманої внаслідок глобальної катастрофи, на світобачення й поведінку окремої людини в аналізованих творах Е. Вортон можна простежити на прикладі персонажів роману «Напівсон». Важливою межею поділу між поколіннями батьків (Полін Менфорд) і дітей (Нони, Джима,

Літи) у романі виступає Перша світова війна. Письменниця не уточнює, чим саме персонажі займалися під час проведення бойових дій чи якої позиції дотримувалися, адже майже не торкається політичних проблем. При цьому мисткиня зазначає, що, на відміну від старшого покоління, молоде покоління Менфордів, виховане вже після війни, – «спантеличене» [291, с. 6] й позбавлене будь-якого «альтруїзму» [291, с. 6]: «<...> вони не мають чітко окресленої мети, їхні зусилля – хаотичні, та й то спрямовані на досягнення виключно особистих потреб» [291, с. 6–7]. Образи, пов'язані з воєнною тематикою, час від часу зринають у свідомості Нони. Наприклад, коли її тривога за подружнє життя брата доповнюється переживаннями через долю Стенлі після його втечі від законної дружини, з якою вони були нещасливі в шлюбі, а передчуття якоїсь уявної катастрофи відчувається особливо гостро, їй видається, наче вона несе службу в окопі: «Ноні здавалося, що вона все більше скидається на одного з тих вартових, що чатують в окопі, яких можна було побачити на фотографіях у газетах воєнних часів. Ось і вона сидить на невеликому виступі в цілковитій темряві, намагаючись роздивитися хоча би щось у навколишній пустоті через оглядові щілини» [291, с. 206]. Тобто, хоча героїня не брала участі у воєнних діях особисто, образи, закорінені в колективній пам'яті, виринають у її індивідуальних спогадах у час найбільшого відчаю. У такий спосіб травма й виступає взаємозв'язком між пам'яттю певної групи й пам'яттю індивіда, про що говорилося вище.

Якщо у випадку з молодим поколінням Менфордів травматичний досвід, пов'язаний з війною, виливається в бездіяльність і апатію, то Полін Менфорд кидається в іншу крайність – розписує кожен день похвилинно. Надмірна активність Полін нагадує стан постійного нервового збудження й необхідна для уникнення роздумів про біль і страждання. Героїня підсвідомо розуміє, що щось у повсякденному житті їй не влаштовує і пригнічує, усвідомлює необхідність «виговоритися» («talk things over», «talk things out» [291, с. 121, 157, 186, 228]), навіть включає сеанс психоаналізу у свій розпорядок дня. Однак ніщо не допомагає з'ясувати причину невдоволення, адже сама думка про можливий

неприємний досвід видається героїні «шокуючою» [291, с. 306] – частина спогадів, присвячених війні чи сімейним негараздам, так і залишається неартикульованою. Панічний страх Полін перед будь-яким видом болю найповніше виражається у XXVI розділі роману, коли Нона повідомляє матері про важкий стан здоров'я місіс Брасс: «<...> ніщо так не лякало <...> Полін, як безпосередній контакт з фізичним чи моральним стражданням <...> Все своє життя вона боролася проти будь-яких проявів болю. <...> вона звикла відкуповуватися від страждання грошима, заперечувати його існування на словах, а тому її моральні м'язи, зрештою, атрофувалися» [291, с. 306—307]. Щоб забути про отриману інформацію, Полін вирушає до Нью-Йорка й кидається у вир повсякденної рутини. Взаємозв'язок колективної й індивідуальної пам'яті через травму має на Полін таку саму негативну дію, як і на Нону: Нона не може адаптуватися до швидкоплинної нью-йоркської рутини й втрачає контроль над перебігом власного життя, в той час як Полін, боячись болю й неприємних вражень, відмовляється адекватно оцінити справжній стан справ у своїй сім'ї, що призводить до трагікомічної розв'язки твору.

Узагальнюючи здобутки вчених у дослідженні травми, О. Кісь пише: «Вплив травми робить процес збереження у пам'яті та забування значно складнішим, ніж зазвичай; особи, які пережили травму, більш схильні виражати себе через історії, що містять певні домисли, фрагментовані та розрізнені спогади, наповнені символізмом» [105, с. 175]. «<...> дослідники також вказують на вагомі відмінності у спогадах про стресові події та спогадах про травму. Якщо перші можуть протягом тривало часу залишатися винятково яскравими і практично незмінними, то для травматичних спогадів характерні крайні форми придушення та забування, аж до тривалих амнезій» [105, с. 175], – додає дослідниця. Різницю між спогадами про стресові події та травматичні спогади можна чітко простежити на прикладі життєвого досвіду головних героїв у двох інших аналізованих романах Е. Вортон – «Дім радості» й «Епоха невинності». Їхній стресовий і травматичний досвід зумовлений повсякденними факторами, а не глобальними катастрофами, як у романі «Напівсон».

Найбільш стресовою подією в юності Лілі Барт, яка матиме фатальний вплив на її життя, є банкрутство батька. Спогад про день, коли містер Барт оголосив цю новину дружині й дочці залишається в пам'яті героїні дуже чітким. У романі вказано, що «<...> бували часи, коли Лілі, мов наяву, знову і знову бачила перед собою кожен деталь того дня, який завдав їй болючого удару» [289, с. 27]. Вона пам'ятає, які страви подавалися на обід, як був накрытий стіл, які квіти стояли посеред нього, як того дня хотіла купити букет свіжих конвалій і навіть пригадує його точну вартість – дванадцять доларів. Це абсолютно безневинне, як вважала дівчина, прохання викликало у її батька приступ істеричного сміху: «Дванадцять доларів? Дванадцять доларів на день за квіти? Ну, звичайно, моя мила, зроби замовлення на тисячу двісті», – продовжував сміятися він» [289, с. 28]. Тобто цей досвід героїні ще не можна назвати повною мірою травматичним, оскільки він є цілісним, не має пробілів чи білих плям і постає перед нею яскравим до найменших деталей.

Водночас спогади про подальші події – хворобу й смерть батька, егоїстичну поведінку матері – є уривчастими й відповідають наведеним вище ознаками травми. Характерно, що в своїх спогадах Лілі завжди бачить батька мов «крізь туман» [289, 29]. Вона не пригадує для себе, від чого саме помер її тато, як відбувався його похорон чи де розташована його могила, а згадує лише окремі фрагментарні епізоди, як те, що для місіс Барт батько «<...> уже не мав ніякого значення: він помер тоді, коли перестав виконувати своє завдання, і тепер вона сиділа біля нього з виглядом мандрівника, який чекає на відправлення запізненого поїзда» [289, с. 29], або ж кинуту матір'ю фразу: «Зараз тобі його жаль, але коли ти усвідомиш, що він нам заподіяв, то почуватимешся зовсім по-іншому» [289, с. 30].

Усвідомлення всієї глибини своєї втрати у зв'язку з батьковою смертю приходить до Лілі Барт не одразу, а поступово, що відповідає згаданій раніше властивості людської психіки до придушення травматичного досвіду. Спершу героїня відчуває сором за поведінку матері, для якої прагнення повернути колишнє матеріальне становище перетворюється на основну мету в житті, а

згодом, знайшовши татові збірки поезій, Лілі відкрила в собі «<...> сентиментальну жилку <...>, яка надавала ідеалістичного забарвлення навіть її найбільш прозаїчним цілям» [289, с. 31]. Ця сама жилка визначатиме подальшу лінію поведінки героїні. У такий спосіб у характері Лілі Барт появиться своєрідна роздвоєність. У ній боротимуться між собою дві протилежні риси – привита матір'ю меркантильність та успадкована від батька сентиментальність.

На прикладі роздвоєності натури головної героїні роману «Дім радості» можна простежити, як досвід людини, яка пише, накладається на досвід людини, про яку пишуть. Біограф Е. Вортон та дослідниця її творчості Г. Лі зазначає, що питомою рисою характеру письменниці була своєрідна роздвоєність, спричинена надмірною суворістю вимогливої матері, яка не схвалювала захоплення доньки літературою й намагалася пробудити в ній цікавість до світського життя: вона «<...> розривалася між двома крайнощами: прагненням бути бажаною, викликати захоплення, фліртувати, носити гарний одяг, мати успіх у суспільстві й власною потайливістю, бажанням залишитися на одинці у своєму уявному світі» [241, с. 36]. Особистий досвід Е. Вортон нерідко передаватиметься її персонажам (роздвоєність натури, зокрема, притаманна Джиму та Ноні, хоча й зумовлюється не стільки стресом чи травмою, скільки впливає з особливостей спадковості та виховання), що робитиме їхні переживання максимально переконливими.

Стресові спогади головного героя роману «Епоха невинності» Ньюланда Арчера головно пов'язані з його трагічним коханням до Еллен Оленської, їхньої неможливості бути разом. Спогади про ці зустрічі залишаються цілісними та яскравими в пам'яті головного героя так само, як і у випадку з Лілі Барт. Вони часто виринають у його свідомості впродовж усього роману. Наприклад, сцена прощання двох коханців у п'єсі «Шогрен» нагадує Ньюланду відверту розмову з Еллен про її розлучення тиждень тому. Через майже тридцять років Арчер із сумом згадує, як у приміщенні Метрополітен-музею домовлявся з графинею про таємне побачення, пам'ятаючи при цьому кожну деталь інтер'єру: «Він знову побачив себе, як він сидить на жорсткій банкетці, оббитій бордовою шкірою,

коло радіатора парового опалення, а тонка жіноча постать у котиковій шубці віддалялася від нього крізь анфіладу бідно обставлених зал старої частини музею» [45, с. 379].

Незважаючи на здатність так докладно відтворити в пам'яті обстановку кімнати, образ самої графині за майже тридцять років стає нечіткий і розмитий. Тут проступає схожість з образом батька Лілі Барт у романі «Дім радості»: «Його думки про Еллен Оленську линули абстрактно і спокійно, немов спогади про героїню давно прочитаного роману чи картини <...> Вона стала якимось збірним образом, що вмістив у себе все, чого йому бракували в житті. Цей образ, розпливчастий і неясний, стримував його від думок про інших жінок» [45, с. 383]. Як і у випадку з нечіткістю образу містера Барт, нечіткість образу Еллен у пам'яті Арчера зумовлена тим, що саме з цим образом пов'язаний найбільш травматичний досвід його життя. Процес отримання героєм травматичного досвіду описується в п'ятнадцятій главі другої книги роману, де йдеться про прощальну вечерю на честь графині Оленської перед її поверненням до Європи, адже саме тут Арчер усвідомлює, що цілий Нью-Йорк вважає їх з Еллен коханцями, всі найближчі люди змовилися за його спиною й намагається розлучити з графинею, щоб уникнути скандалу. При змалюванні цієї вечірки авторка застосовує ретардацію, що дозволяє зосередитися на внутрішніх переживаннях головного героя, показати збуджений стан його психіки. Увага Ньюланда стає несфокусованою, він зосереджується лише на окремих речах – руках графині, її намисті, сукні, блідому обличчі, на тому, як запрошені гості поїдають качку... – а не сприймає дійсність цілісно, як раніше. Якщо Лілі Барт повертається до травматичних спогадів про події після батькової смерті тільки фрагментарно, то Арчер не згадує про них взагалі – увесь час вдається до їх «придушення», за визначенням О. Кісь. В останній главі Арчер згадує про основні події, що трапилися з ним за майже тридцять років, про те, як Мей оголосила про вагітність, однак спогад про фатальну вечерю, що передувала подальшому подружньому життю, так і не виринає в його свідомості.

Досліджуючи теорію буття людини, Н. Хамітов, багато в чому розвиваючи онтологічну герменевтику М. Гайдеггера та екзистенційну філософію К.Ясперса [197], висунув проєкт філософської антропології як метаантропології. На його думку, «філософська антропологія як метаантропологія в широкому сенсі інтегрує досягнення як конкретних різновидів антропології (соціальної, культурної, біологічної, педагогічної, юридичної, медичної, палеоантропологічної тощо), так і етики, естетики, соціальної філософії, а також психології й соціології і тому постає їх метатеорією, відкриваючи для них методологічні й світоглядні рішення» [189, с. 28]. Визначається ж вона як «вчення про межі буття людини, його екзистенційні виміри, умови комунікації в цих вимірах і архетипові ознаки культури» [188, с. 282], а ключовими концептами виступають буденне, граничне й метаграничне буття людини: «буденне буття людини формується волею до самозбереження й продовження роду, граничне – з одного боку, – волею до влади, з іншого, – волею до пізнання і творчості, метаграничне – волею до любові, свободи і толерантності» [189, с. 29]. Для Е. Вортон, як для авторки, творам якої притаманні образи «життя-страждання» і «життя-в'язниці», що виникають внаслідок повторюваності однотипних дій та подій, найважливіше значення має буденність. Бо ж саме буденності підпорядковуються майже всі представники елітарних кіл і протистоять ті, що за певними ознаками відрізняються від решти оточення.

Буденність або ж буденне буття, «<...> можна охарактеризувати як підкореність Іншому та іншим, невизначеність власного шляху та небажання вибору. Це насолода несвободою, відсутністю відповідальності, що низводить людину до рівня об'єкту» [189, с. 33]. В аналізованих романах Е. Вортон, як вже неодноразово згадувалось раніше, персонажі змушені повністю пристосовувати своє життя до способу існування середовища, що полягає в неухильному дотриманні стародавніх звичаїв і традицій, сповідуванні тих самих цінностей та ідеалів, схожому розпорядку дня тощо. Будь-яке відхилення від норми засуджується й забороняється. У романі «Епоха невинності», приміром, професора Емерсона Сіллертона вважають «паршивою вівцею в ньюпортському

товаристві» [45, с. 245] і стараються уникати, оскільки він, виходець із давньої заможної родини, вирішив зайнятися археологією, а не продовжив вести розмірене світське життя своїх предків. Випадання Лілі Барт за межі елітарних кіл також можна пояснити її невмінням пристосуватися до буденності товариства, адже, на відміну від інших представників бомонду, в неї слабо розвинена здатність до самозбереження й продовження роду. Плин її життєвого досвіду, до того ж, переривається граничною ситуацією, тобто такою, що «<...> радикально протистоїть буденному буттю людини <...> спрямовує людину до вчинку як моральнісного самовизначення, що виходить за межі буденного буття як підкореності традиційним способам світовідношення» [189, с. 34].

Гранична (межова) ситуація, за Н. Хамітовим, не співвідноситься з граничним буттям, а лише веде до загострення самосвідомості й переосмислення сенсу життя: «Усвідомлена гранична ситуація має конструктивні наслідки, спрямовуючи до особистісного розгортання; неусвідомлена може призвести до невротичних реакцій» [189, с. 34], – пише дослідник. Зазначеною граничною ситуацією у творі є конфлікт Лілі Барт з Бертою Дорсет з подальшим випаданням головної героїні за межі світського товариства. Внаслідок цього конфлікту проявляються найблагородніші риси характеру головної героїні (вона відмовляється шантажувати суперницю, сприяти її розлученню, оприлюднювати компрометуючі листи і т. д.), що знаменують її моральну перевагу над меркантильним середовищем. Однак говорити про те, що гранична ситуація справила конструктивний вплив на життя Лілі Барт не доводиться. Психічний стан героїні після виключення з елітарних кіл (депресія, виснаження, безсоння тощо) радше нагадують невротичну реакцію. Усвідомлення й переосмислення граничної ситуації приходить до неї аж перед смертю, що унеможлиблює перехід від буденного до граничного чи метаграничного виміру буття.

Н. Хамітов вказує, що в буденному вимірі буття людина не завжди повинна бути суто пасивною. Іноді вона, навпаки, може проявляти велику зовнішню активність, яка, однак, «<...> задана ззовні, а не внутрішньо, глибинно» [189, с. 33], тобто впливає з настанов зовнішнього оточення, а не з внутрішнього

прагнення вчинити те чи інше діяння. У цьому контексті доцільно згадати про надмірну соціальну активність Полін Менфорд з роману «Напівсон», яка, як було сказано вище, намагається за зайнятістю, поширеною серед інших світських дам, приховати страх перед болем і стражданням, імовірно, спричиненим травмою внаслідок Першої світової війни. Таку поведінку героїні можна охарактеризувати словами М. Гайдеггера – «заспокоєність у невласному бутті» (цит. за Хамітов Н. [189, с. 33]), адже, втручаючись у справи інших людей, вона намагається заспокоїти власну тривогу.

Буденне буття людини відображається в буденному, побутовому світогляді. Людині з буденним світоглядом, за визначенням філософа Н. Хамітова, притаманні несамостійність, некритичність, нетворчий характер: «Буденний світогляд є насамперед результатом впливу сім'ї і того соціального середовища, у яке людина включена в дитячі і підліткові роки. Людина з буденним світоглядом абсолютно залежить від пануючих ідеологічних установок і цінностей» [189, с. 35]. Зазначена теза вченого нагадує твердження Е. Золя про вирішальний вплив виховання й середовища на становлення особи, що знаходить активне вираження в аналізованих романах Е. Вортона. Некритичність індивіда стосовно загальнопоширених норм середовища можна проілюструвати на прикладі відносин Ньюланда Арчера з його родичами та знайомими. Необхідність давати паризьким нарядам час, щоб «гарненько відлежатися» [45, с. 287], перед тим, як одягати, звичай обідати рівно о сьомій годині, запізнюватися в оперу, перекладати німецькомовний текст опер французькою й чимало інших химерних правил нью-йоркського товариства видаються йому цілком «природними» [45, с. 8]. Знайомство з Еллен Оленською дещо розширює свідомість Ньюланда, допомагає побачити дріб'язковість світського товариства, однак тривалий зв'язок героя з середовищем, його старомодне виховання не дозволяють Арчеру вирватися з буденного буття – після від'їзду Еллен він продовжує вести рутинне життя світського чоловіка.

Наступним виміром людського буття, відповідно до метаантропологічного проєкту Н. Хамітова, є буття граничне: «На відміну від буденного буття, буття

граничне є виміром людського буття, в якому відбувається свідомий вихід за межі буденності з її безособовою гармонією в екзистенціальний простір, де людина актуалізує особистісні ознаки, стаючи одночасно відкритою світові та самотньою по відношенню до нього» [189, с. 33]. Граничне буття передбачає виникнення певного напруження, пов'язаного з відходом від спокійної, затишної буденності, а також посилення відчуття самотності, якої, проте, можна уникнути за допомогою творення та сприйняття культури.

У контексті граничного буття, на наш погляд, доцільно розглядати життя Нони Менфорд – однієї з головних героїнь роману «Напівсон». Нона Менфорд критично налаштована до тривіального світського життя нью-йоркського середовища. Її не приваблює ні надмірна активність матері, ні цілковита апатія Артура Ваянта, ні богемне життя Літи. Вона намагається допомогти власній сім'ї подолати труднощі, які на них насуваються, адже, на відміну від Полін, бачить нудьгу Літи від подружнього життя з Джимом і навіть підозрює про можливий роман свого батька Декстера з невісткою. На заваді зусиль героїні стає буденний світогляд решти родичів – Полін, Декстера, Артура, Джима й Літи, що й обумовлює трагікомічну розв'язку художнього твору. Критичне мислення Нони Менфорд наближає її світосприйняття до особистісного світогляду, тобто такого світогляду «<...> що відображає граничне буття людини і відрізняється самостійністю, критичністю і творчим характером. Особистісний світогляд у всіх рисах протилежний буденному світогляду, це світогляд людини, що усвідомлює і долає стереотипи середовища, а тому стає недоступною до маніпуляцій» [189, с. 35]. Нона Менфорд справді вільна від стереотипів свого середовища, однак настільки очевидна нетиповість для тогочасних елітарних кіл сильно поглиблює її самотність. Виховання Нони не передбачало вивчення чи опанування мистецтва або ж якогось іншого виду людської діяльності, тож уникнути відчуття самотності за допомогою творення та сприйняття культури вона не може. Це загострює відчуття пригнічення й відчуження наприкінці роману й виливає в прагненні героїні ізолюватися від оточуючих у замиському маєтку.

Н. Хамітов аргументовано стверджує: «Метаграницне буття людини є вимір людського буття, в якому відбувається вихід за межі буденного буття з його безособовою завершеністю і граничного буття з його незавершеністю і усвідомленою екзистенційною відокремленістю» [189, с. 34]. Досягнення вказаного виміру буття можливе через феномени толерантності, свободи та любові. Метаграницне буття відображається у філософському світогляді, якому властива «<...> самостійність, критичність, творчий характер, а також системність і внутрішня цілісність» [189, с. 36]. Серед аналізованих романів Е. Вортон єдиною героїнею, чий світогляд, життєвий шлях і досвід можна розглядати у вказаному контексті, є Еллен Оленська. Критичне мислення героїні дозволяє їй об'єктивно оцінити тривіальність нью-йоркських елітарних кіл і їхніх буднів, а захоплення філософією, наукою та мистецтвом допомагають заповнити власні дні. Подібно до Нони Менфорд, Еллен Оленська не може органічно влитися в нью-йоркські фешенебельні кола. Однак, на відміну від героїні роману «Напівсон», яка не отримала достатньої освіти, освіченість й ерудиція графині сприяють її можливості долучитися до культурного спадку людства й завдяки цьому уникнути відчуття самотності.

Незважаючи на наявність в аналізованих романах окремих персонажів (Нони Менфорд, Еллен Оленської), яких можна назвати існуючими в межах граничного буття та метабуття, а також носіями особистісного й філософського світогляду, заможні елітарні кола у своїй основній масі існують у рамках буденності й дотримуються буденного світогляду. Підсумувавши теоретичні засади метаантропології Н. Хамітова, С. Крилова виокремила власний методологічний підхід у дослідженні суспільства та людини в суспільстві, який назвала соціально-метаантропологічним або ж соціальною метаантропологією. Дослідниця використала тріадичну методологію для розуміння людського буття (буденне буття, граничне буття, метабуття), яка пропонується в проєкті метаантропології, але застосувала його не до людини як особистості, а до суспільства та людини в контексті суспільства. Заможне суспільство, яке має високий економічний розвиток (а суспільство в романах Е. Вортон саме таке), на

її погляд, радше орієнтується на самозбереження, ніж на продовження роду, а його члени налаштовані на «споживання та задоволення» [118, с. 285]. Споживацьке ставлення світського товариства поширюється, серед іншого, й на людину та її тіло.

Тілесність відіграє суттєву роль у формуванні антропологічної концепції досвіду. Вона розглядається як певна «характеристика, що виникає на „перетині” природного тіла й соціокультурного, об’єднує як матеріалізовані, об’єктивовані наслідки цього перетину, так і якості – „знаки” – якими сам об’єкт не наділений, але які надаються йому суспільством (символізація тіла)» [39, с. 107]. У цьому аспекті наголос робиться на важливості усвідомлення людиною себе як істоти тілесної, оскільки саме це усвідомлення вважається вирішальним при формуванні самооцінки та прийнятті життєво важливих рішень. Сучасні дослідники вважають, що в тіла свій досвід, одночасно і психологічний, і тілесний: «Досвід тіла живе в мені, я живу ним і через нього і, спираючись на нього, підтверджуючи чи спростовуючи його, відчуваю, що „я існую”, „я живу”...» [135, с. 16]. Проте оцінка людиною свого тіла не є самостійною. Вона формується суспільством. Зростання соціальної залежності «людини тілесної» від соціуму, дедалі більше її соціальне поневолення, посилення соціального контролю породили нову проблему: «Природне тіло як таке перестало існувати, воно стало похідним від економіки, політики, науки, спорту і т. д.» [134, с. 144].

Проблема тілесності в соціокультурному контексті постійно привертає увагу науковців. Цьому питанню присвячували свої праці такі мислителі та вчені, як Ж. Бодрийяр [35], І. Биховська [39], А. Лоуен [126], І. Муратова [134], Л. Мясникова [135], М. Фуко [180] та інші. Українська дослідниця О. Бандровська доводить, що проблематику тілесності в літературі заново відкрили письменники-модерністи. Вона стверджує, що тілесність у модерністському романі дозволяє «реконструювати історичні зміни у самоконцептуалізації людини і методах її репрезентації в художній літературі, іншими словами, процеси антропологічного і художнього канонуутворення» [7, с. 379]. У нашій науковій студії зроблено спробу проаналізувати зазначену

проблему на прикладі головних героїнь романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» Е. Вортон.

Якщо розглядати тілесність під семіотичним кутом, то першим, на що доречно звернути увагу, є «<...> цілеспрямоване формування системи тілесних знаків, здатних скласти певне враження про людину – її імідж» [134, с. 143]. І хоча в нью-йоркському світському товаристві кінця XIX – початку XX століття ніхто не послуговувався цим терміном, таким аспектам тілесності, як хода, постава, погляд, нахил голови, рукостискання, мові приділялася значна увага. Наприклад, на початку роману «Дім радості» Е. Вортон знайомить читача з Лілі Барт крізь призму міркувань Лоренса Селдена. Зустрівши героїню на вокзалі, Селден, перш за все, відзначає про себе саме її вигляд: «У ній все було одночасно сповнене енергійності й вишуканості, сили й краси» [289, с. 5]. Герой усвідомлює, що всі ці якості відносяться виключно до зовнішності й не кажуть нічого про внутрішній світ героїні, але «коли вона йшла поряд з ним широким легким кроком, Селден відчував неймовірну насолоду від її близькості – того, що може бачити <...> вишукану форму її маленького вушка, кучерявий завиток волосся <...> і довгі густі вії, чорні й прямі» [289, с. 5]. Про важливість привабливої зовнішності для успішної кар'єри світської красуні згадує і сама Лілі Барт: «<...> жінку запрошують через її вбрання рівно настільки ж, як і через неї саму. Одяг є тлом, обрамленням, якщо хочете: він не приносить успіх, але є його частиною. Кому потрібна жінка в поношеному наряді? Всі очікують, що ми будемо чарівними й гарно вбраними до самої смерті. Якщо ж ми не можемо досягнути цього самотійно, то повинні вступити в партнерство» [289, с. 11].

Схожої думки про необхідність правильного зовнішнього вигляду для отримання схвалення з боку оточення дотримується й героїня роману «Епоха невинності» Мей Велланд. Більшу частину медового місяця вона проводить у походах по європейських крамницях, скуповуючи наряди від наймодніших кравців. «Це їхня зброя <...> обладунків, у якому вони зустрічають виклики невідомого» [45, с. 220], – пояснює собі Арчер ту зосередженість, з якою Мей замовляє й вибирає свій великий гардероб. Одержимість Мей власним зовнішнім

виглядом частково зумовлюється й ставленням до неї самого Ньюланда. Арчер бачить у дружині не самотійну, зрілу особистість, а кошовну річ, здатну підкреслити його статус серед інших представників світського товариства. «Мати за дружину одну з найвродливіших у Нью-Йорку молодих дам було надзвичайно приємно» [45, с. 231], – вважає він.

Як бачимо, своєрідний «культ тіла», під вплив якого попадають Лілі Барт, Лоренс Селден, Мей та Арчер, не стільки зумовлюється їхнім власним бажанням, скільки диктується середовищем, в якому вони перебувають. У такий спосіб реалізується зв'язок «людина – маси» [134, с. 144], про який згадують сучасні фахівці, коли говорять про ідею трактування людини як маленького елемента у величезному лоні епохи. Тут тіло перетворилося на своєрідний механізм отримання вигоди, досягнення кар'єрних чи особистих цілей. Звідси й потреба в іміджмейкерстві як практиці формування затребуваного іміджу: «Тіло сприймається як капітал» [134, с. 144]. Мей Велланд і Лілі Барт використовують цей «капітал» для пошуку заможного чоловіка. Міс Барт, до речі, не покладається винятково на свою вроду, а для досягнення бажаного обдумує цілу тактику: «Я змушена прораховувати і продумувати, відступати і наступати так, ніби танцюю складний танець, де кожен невірний крок може безнадійно відкинути мене назад у часі» [289, с. 42].

Полін Менфорд користується своєю зовнішністю для того, щоб маніпулювати чоловіком Декстером, змушувати його робити потрібні їй речі. Яскравим прикладом того, якого важливого значення Полін надає своїм зовнішнім даним, є епізод у другому розділі роману, коли вона причепурюється біля дзеркала перед тим, як іти до офісу Менфорда у справі Махатми: «Який абсурд так засмучуватися через безглузді новини! Це – зовсім на неї не схоже. Вона просто гляне на Декстера – і справу Махатми буде вирішено за п'ять хвилин» [291, с. 26], – резюмує героїня, оглянувши свою «атлетичну» [291, с. 26] статуру.

У такому споживацькому ставленні до тілесності вбачають причину різних розладів, зокрема відчуження тіла від індивіда, оскільки «нав'язлива думка про

об'єктність і продуктивність тілесності відкидає живе тіло, придушує тілесну чуттєвість та експресивність» [134, с. 144]. Наприклад, коли Лілі Барт чує безневинне зауваження Герті Феріш про свій стомлений хворобливий вигляд, це викликає в неї панічний страх. Вона заявляє: «<...> для чого ти говориш мені такі огидні речі? Достатньо просто сказати, що людина виглядає хворою – і вона справді захворіє! А виглядати хворобливо означає виглядати кепсько» [289, с. 232]. Лілі Барт гостро переживає появу зморшок на своєму обличчі – «<...> наслідків хвилювань, розчарування й невдачі» [282, с. 232–233] – а також через те, що кожна безсонна ніч залишає на її обличчі все нові сліди, і через такі переживання безсонних ночей стає все більше. Полін Менфорд також стежить за кількістю зморшок на обличчі. Бажання видаватися молодшою змушує її звертатися до численних цілителів, а входження в групу шахрая Махатми, чії практики допомогли їй зменшити об'єм стегон, мало не завершується грандіозним скандалом. Фокусуючи увагу на кількісних характеристиках тіла, героїні, по суті, забувають про його свободу, більше не відчують емоційної радості, стають повністю залежними від думки середовища.

Отже, людський досвід має важливе значення для антропологічної інтерпретації художнього світу. Як категорія літературної антропології він найповніше реалізується через єдність трьох елементів: досвід людини, яка пише; досвід людини, про яку пишуть; досвід людини, яка читає, – оскільки під час читання трапляється досвід колективний та досвід автобіографічний. У романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» Е. Вортон основна роль формуванні досвіду персонажів належить таким соціокультурним факторам, як культурна пам'ять, травма та тілесність, що розглядаються в контексті буденності. Поєднання вказаних антропологічних домінант у соціально-психологічних романах Е. Вортон свідчать про наявність певної межовості реалістичного та модерністського способів зображення реальності.

Висновки до першого розділу

Комплексне дослідження мистецького доробку будь-якого письменника вимагає поглибленого герменевтичного тлумачення структурних елементів його твору, творчості або внутрішньої форми творів, які утворюють цілісну систему. Цю систему доречно характеризувати як художній універсум.

Загалом філософсько-герменевтичне й літературознавче тлумачення розуміють під літературним світом не лише ейдологічну систему – внутрішню форму як мегаобраз чи систему мегаобразів твору, а й усю естетико-інтенціональну систему твору (чи творчості) як «іншу реальність». Під цією реальністю мають на увазі змодельовану автором у творі «картину світу», котра співвідноситься з тією чи іншою національною дійсністю як «світом народу» чи як «четвіркою» (М. Гайдеггер), структуровану передусім простором, часом, людиною і сферою Божественного. Єдність цього художнього світу забезпечують композиція, зміст (ідея, тематика, пафос) і стиль. Найбільш доречним способом витлумачення художнього світу романів Е.Вртон є осмислення відповідних поетологічних маркерів та елементів універсумної структури, котрі охоплюють персонажів з їхніми зовнішніми та внутрішніми особливостями, події, живу та неживу природу, речі, час і простір.

Дослідження компонентів і поетикальних маркерів художнього світу романів Е. Вортон показало, що соціально-психологічній прозі американської авторки притаманні як реалістично-натуралістичні, так і окремі модерністські ознаки.

У властивій реалістам-натуралістам спосіб письменниці вдається до докладного аналізу різних аспектів спадковості й виховання своїх персонажів. Внаслідок систематичного повторення однотипних буденних дій та подій, від участі в яких неможливо відмовитися, в романах виникають притаманні натуралістичним творам образи «життя-страждання» й «життя-в'язниці». Наскрізною для аналізованих романів є характерна для тогочасних реалістів тема занепаду родової знаті наприкінці XIX – початку XX ст. У романі «Епоха

невинності» авторка вдається також до, так званої, «інтернаціональної теми», протиставляючи американські та європейські звичаї і традиції. Романами властива соціокультурна проблематика. Порушуються проблеми взаємодії людини та суспільства, важкого становища жінки під гнітом застарілих умовностей і стереотипів. Письменниця наводить довгі, детальні описи інтер'єрів, екстер'єрів, світських звичаїв та умовностей, подає докладні портретні характеристики персонажів, детерміністично обґрунтовує їхню поведінку. Аналізованим романам притаманні такі стильові домінанти, як описовість і психологізм.

Ідейний пафос у романах «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» можна назвати трагічним та іронічним. Пафос трагізму зумовлюється усвідомленням безповоротності зникнення цінностей «старого Нью-Йорка» на новому етапі розвитку суспільства, що впливає з ідей соціального еволюціонізму, а пафос іронії дозволяє висміяти інтелектуальну обмеженість представників елітарних кіл, вузькість їхнього світогляду. Пафос іронії вирізняє романи Е. Вортон із канви тогочасної реалістично-натуралістичної літератури, націленої на максимально безпристрасне дослідження людської природи, і радше наближає її прозу до модерністського письма. Письменниця приділяє значну увагу проблемам пам'яті, тілесності, поєднує властивий реалістичному викладу подій лінійний час з окремими елементами тривання (зображення одних персонажів крізь призму бачення інших, поєднання смакових, тактильних, сенсорних відчуттів), наближає простір від абсолютно замкненого в романі «Дім радості» (1905) до відносно відкритого в романі «Напівсон» (1927). Це, на наш погляд, доводить наявність певної межовості при зображенні дійсності в романах авторки.

РОЗДІЛ 2

ЕЙДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОЗОВОГО СВІТУ ЕДІТ ВОРТОН

2.1. Соціально-побутові домінанти роману «Дім радості»

Особливості часопростору в романі Е. Вортон «Дім радості» здебільшого впливають із засад реалізму та натуралізму, хоча йому притаманні й окремі модерністські тенденції. Прагнення авторки максимально точно передати буденне життя героїв серед нью-йоркської еліти виливаються у відображення плинності часу й особливостей простору з точки зору персонажів. Техніка ж «точки зору», як зазначалося, радше притаманна модерністському твору, аніж суто реалістичному чи натуралістичному. Персонажі розглядаються при цьому як «продукти» спадковості, виховання й середовища, що типово для натуралістів. Спадковість і виховання формують їхнє ставлення до власного простору й способу проведення часу, в той час як середовище – нью-йоркський вищий світ – визначає вплив часу й простору на повсякденне життя героїв.

Часопростір у романі «Дім радості» є замкненим – з чітким розподілом на «свій-чужий» – у межах світських кіл Нью-Йорка, адже саме вони становлять «взаємозв'язок часових та просторових координат» [115, с. 389] у творі. Часопростір у романі можна охарактеризувати як хронікально-побутовий «<...> відносно до концепції зв'язку формування людського характеру з навколишнім суспільним середовищем» [115, с. 394]. Йому властиві соціально-побутові домінанти. Світське життя порівнюється з «потокм» [289, с. 229], за числою течією всі повинні встигати, або з «небесним тілом» [289, с. 44], яке «обертається» на «небосхилі» [289, с. 44] героїв, визначаючи для них плин життя. Середовище нью-йоркських елітарних кіл ставить перед своїми представниками ряд вимог – «стандартів» [289, с. 44] – зокрема, що стосується їхнього побуту й щоденної реальності. Наприклад, сезон починається в Нью-Йорку після зимових свят, навесні прийнято їхати до Європи, а влітку – за місто. Відхилення від

загальнопоширеної рутини світських заходів означає «небуття» [289, с. 229] в соціальному плані. Несхожість Лілі Барт на інших представників свого класу через спадковість з боку батька і вроджені якості підкреслюється її випаданням за межі загального часопростору в романі.

Випадання за межі часопростору, перш за все, проявляється у хибному трактуванні персонажами наявного часового континіуму. Упродовж сюжету головна героїня не встигає за темпом середовища, а тому часто спізнюється – як у повсякденних справах, так і у вирішальні моменти життя. Наприклад, перша книга роману починається зі сцени випадкової зустрічі міс Барт і Лоренса Селдена на вокзалі, в якій згадується, що Лілі прогавила свій потяг до Райнбека о 15:30. Згодом, захоплена розмовою з Селденом за чаюванням, вона мало не пропускає наступний рейс о 17:40., а в Європі ледь встигає «застрибнути» [289, с. 166] до потяга, щоб потрапити на святкову вечерю герцогині Белтширської у Ніцці. Хибна оцінка часу змушує Лілі приймати помилкові рішення, які ускладнюють процес виживання й процвітання в межах елітарних кіл. Вона занадто пізно розуміє природу конфлікту між Бертою та Джорджем Дорестами, щоб вчасно залишити «Сабріну», задовго перебуває в Європі, щоб врятувати свою репутацію чи налагодити стосунки з тіткою, запізно залишає компанію місис Хетч, щоб її ім'я не пов'язували зі спробами одружити Берті Ван Осбурга, молодого нащадка заможної родини, зі скомпрометованою жінкою, а усвідомлення справжньої суті життя й марності попередніх устремлінь приходить до неї аж перед смертю. Тобто, як зазначає Е. Вортон, «Лілі завжди виходила з непевної ситуації вчасно, щоб зберегти власну самоповагу, але занадто пізно, щоб заручитися підтримкою громадськості» [289, с. 248].

Водночас середовище намагається нагадувати героїні про свій часовий розпорядок, про що свідчать численні темпоральні індикатори в романі. Їхня функція полягає в окресленні часу дії, а також у відтворенні психологічного стану персонажів тої чи іншої миті художнього часу. Примітно, що ставлення представників світського товариства до своєї рутини й побуту часто зображується іронічно. Темпоральні індикатори нерідко мають негативне

забарвлення, несуть напругу, додають драматизму, нагадують про необхідність індивіда підпорядковуватися загальноприйнятому порядку. Показовим у цьому плані є епізод, де Лілі Барт отримує від Джуді Тренор записку з проханням спуститися о десятій до її кабінету, щоб допомогти «<...> з однією нудною справою» [289, с. 35] – веденням кореспонденції. Прохання Джуді спуститися вниз о 10 – «<...> а в Белломонті ця година асоціювалася майже зі світанком» [289, с. 35] – відновлює в Лілі почуття «залежності» [289, с. 35], яке та відчувала напередодні, роблячи розрахунки в чековій книжці, і викликає роздратування через власне підневільне становище.

Е. Вортон часто фіксує для своїх персонажів певний темпоральний детермінант – проміжок часу, впродовж якого доцільно виконати ту чи іншу дію. Іноді цей детермінант вказує не на початок, а на кінець визначеного проміжку часу, що, своєю чергою, доводить неможливість реалізації тих чи інших намірів, мрій, сподівань тощо. Наприклад, звук коліс омнібуса виводить міс Барт із задуми про можливе майбутнє з Персі Грайсом і свідчить про те, що вона вже спізнилася до церкви; віддалений звук автомобіля під час прогулянки нагадує Лілі та Селдену про пізню годину й необхідність повертатися назад до Белломонта; повернення міс Пемістон додому не дозволяє Лілі Барт здійснити намір стосовно спалення листів Селдена й Берті тощо. Щоб надати правдоподібності картині плинності часу, авторка іноді вдається до маркування подій. Наприклад, у 13 розділі першої книги Лілі повинна відвідати Тренорів о 10 годині після вечери в міс Фішер, а об 11:30 вона вже їде в екіпажі до квартири Герті Феріш. Проте маркування подій відсутнє у випадках особливого емоційного збудження персонажів. Відтак, коли Лілі після сцени з Газом Тренером переживає істеричний напад у квартирі Герті й бачить там годинник, вона лише каже: «Яка довга ніч!» [289, с. 145]. При цьому точний час не називається.

Окремої уваги заслуговує поєднання трьох темпоральних модусів – минулого, теперішнього і майбутнього – в романі «Дім радості». Оскільки Лілі Барт є доволі нетиповою героїнею роману з натуралістичними тенденціями, її

схильність все аналізувати – «інспектувати власну свідомість» [289, с. 72] – проявляється у ставленні до минулого, теперішнього й майбутнього. Характерно, що Е. Вортон детально не описує ставлення жодного іншого персонажа до часу, за винятком кількох спогадів особистого характеру, вірогідно, наголошуючи в такий спосіб на типовості всіх інших представників елітарних кіл, які просто пливають за «течією» [289, с. 229] світського життя, не вдаючись до аналізу. Письменниця докладно описує минуле своєї героїні. Міс Барт часто впадає в спогади. Так ми дізнаємося про її дитинство, юність, виховання, життя з матір'ю тощо. Під час розгортання подій героїня роздумує про епізоди, які були «теперішнім» на більш ранніх етапах розвитку сюжету. Для прикладу, перед смертю вона згадує про минулі бали, намір одружитися з Персі Грайсом, заборговані Тренору гроші, зустріч з Нетті Стразерс і про те, як Селден двічі «<...> був готовий повірити в Лілі Барт» [289, с. 280]. Тобто, як писав А. Бергсон, теперішнє в романі поглинається минулим подібно до того, як пісок із верхнього ярусу пісочного годинника опадає на нижній: «Минуле постійно збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою, і свідомість тоді називається пам'яттю» [20, с. 75].

Категорія пам'яті посідає в «Домі радості» особливе місце. Як уже згадувалося в попередньому розділі, Е. Вортон звертається до проблеми взаємодії двох різновидів пам'яті, виокремлених А. Бергсоном, а також до питань колективної та індивідуальної пам'яті окремих персонажів, яка є необхідною для розгортання сюжету. Колективна пам'ять середовища втілюється в образах двох світських пліткарів – місис Пеністон і Грейс Степні. У зв'язку з успадкованою від батька порядністю Лілі Барт не може повністю перейняти їхні цінності, внаслідок чого виникає, описаний нами в підрозділі 1.4., конфлікт між колективною пам'яттю середовища та індивідуальною пам'яттю окремої людини.

Минуле героїні, її досвід визначають для неї ставлення до теперішнього й майбутнього. Аналізуючи взаємозв'язок трьох часових модусів, Р. Інгарден зазначає: «Якщо зараз я відчуваю себе як „Я“, наділене у своєму існуванні

конкретними особливостями, то це відбувається тільки тому, що я отримав певне знання про себе такого, яким я був у далекому чи недалекому минулому, тобто я розумію теперішнього себе в аспекті цього минулого, наділеного певними властивостями „Я”» [97, с. 53]. Крім тиску минулого, теперішнє, на думку польського філософа, визначається також «<...> впливом певним чином обіцяного майбутнього» [97, с. 49], яке здатне «перетворити» [97, с. 49] індивіда, тобто актуальна для нас теперішність обумовлюється впливом пережитого минулого й очікуваного майбутнього. Спогади про дитяче та юнацьке життя Лілі Барт пов'язані для неї з травматичним досвідом. Як зазначалося в підрозділі 1.4., травма героїні призводить до роздвоєності її натури, яка проявляється не тільки в одночасному бажанні й нездатності вдало вийти заміж за розрахунком, але також у сприйнятті теперішнього та майбутнього. Ставлення міс Барт до свого теперішнього чи можливого майбутнього є нестабільним і міняється від позитивного до негативного й навпаки. Прикладом цього може послужити, зокрема, восьмий розділ першої книги роману, де ставлення Лілі Барт до своєї теперішньої та майбутньої ситуації міняється чотири рази: оптимістичні надії на відновлення стосунків з Персі Грайсом змінюються на «почуття поразки» [289, с. 80] від новин про його симпатію до Еві Ван Осбург, за чим слідує сподівання на його можливе «відвоювання» [289, с. 82] і, врешті, відчай після повідомлення міс Ван Осбург про заплановані заручини молодих людей. Нездатність Лілі Барт адекватно оцінювати своє становище змушує її приймати неефективні для виживання в межах елітарних кіл рішення: відмова від пропозиції міс Фішер опікуватися світськими успіхами подружжя Брай за гроші, продовження перебування на «Сабріні», незважаючи на попередження Селдена тощо. Погляди Лілі Барт на майбутнє зумовлюють її психологічний стан у теперішньому. Наприклад, впевненість у власних заручинах з Персі Грайсом дарує їй стан умиротворення: «Життя не було таким смішним і безглуздим, як їй здавалося всього три дні тому. В егоїстичному світі насолоди, куди їй так довго не допускали через бідність, врешті знайшлося місце і для неї» [289, с. 44].

Натомість страх перед самотністю і бідністю провокують тривогу й безсоння: «Як я можу спати, коли змушена думати про такі жахливі речі?» [289, с. 233].

Взаємозв'язок між минулим і теперішнім модусами в романі забезпечує наявність консолідуючих елементів. Скажімо, прогулянка з Роузделом листопадового дня видається Лілі Барт «іронічним контрастом» [289, с. 221] з тим, як майже рік тому вона за схожої погоди прогулювалася одного вересневого дня із Селденом в Белломонті; вигляд бібліотеки Селдена під час її останнього візиту нагадує про їхнє спільне чаювання там майже два роки тому; запах фіалок від сукні, яку вона колись одягала на прийом до подружжя Брай, в передостанньому розділі нагадує про їхній з Селденом тет-а-тет у саду; після смерті Лілі Селден «із завмиранням серця» [289, с. 287] знаходить у її речах свою записку, написану після вечірки в подружжя Брай, з обіцянкою відвідин, яку він так і не виконав. Перед смертю Лілі думає про необхідність сказати Селдену певне слово, яке б «<...> пролило світло на їхнє життя» [289, с.283], а в останньому розділі це слово вимовляє сам Селден – і «все між ними прояснилося» [289, с. 289]. У такий спосіб в окремих епізодах роману стирається чітка межа між минулим і теперішнім. Існування героїв нагадує перехід від стану до стану, що відповідає теорії А. Бергсона про тривання як цілого Всесвіту, так і окремої людини.

Темпоральна структура твору охоплює близько двох років. Дія роману розгортається на початку ХХ століття, приблизно в той самий час, коли, власне, і було опубліковано роман (1905). Авторка не наводить точних дат, проте згадує кілька реальних фактів з історії США, як-от поширення соціалізму, проблеми муніципальної реформи, пік якої припав на ранні 1900-ті роки, захоплення ідеями патріархального релігійного вчення «Христової науки», що надає більшій реалістичності зображуваним подіям. Специфікою темпоральної структури роману є нерівномірність. Роман складається з двох книг: перша налічує п'ятнадцять розділів, друга – чотирнадцять. Події першої книги роману розгортаються впродовж кількох місяців – від вересня до лютого. У другій книзі часовий проміжок значно більший і охоплює близько півтора року.

Художній час у романі «Дім радості» є лінійним. Події здебільшого викладаються в хронологічному порядку, їхній перебіг є однонаправленим – від зав'язки (згоди Лілі Барт поїхати з Дорсетами до Європи) до розв'язки (смерті Лілі Барт). Однак трапляються й часові зміщення, такі як акселерація, ретроспектива, перспектива, ретардація, впровадження кількох часових площин одночасно. Акселерація дозволяє письменниці пропустити неважливі для викладу подій часові відрізки. Найбільші часові проміжки опускаються в другій книзі. Так, між першим розділом другої книги й останнім розділом першої книги проходить три місяці, між четвертим і третім розділами другої книги – більше місяця, між десятим і дев'ятим розділами – ще щонайменше три місяці, між одинадцятим і десятим розділами минає ще місяць. Саме в цей час відбувається «випадання» Лілі Барт за межі елітарних кіл, тож акселерація допомагає Е. Вортон підкреслити монотонність днів героїні, яка, опинившись за межами свого середовища, перебуває у стані своєрідного часового вакууму, оскільки не знає, чим заповнити власні дні: «їй було нічого робити до кінця дня, як, в принципі, і до кінця всіх прийдешніх днів» [289, с. 260], «незважаючи на нереалізовані мрії, Лілі ніколи серйозно не розглядала можливість обертатися навколо якогось іншого центру: легко зневажати світ, але дуже важко знайти собі інше середовище для існування» [289, с. 229].

Крім того, «випадання» за межі світських кіл супроводжується безсонням, героїня починає приймати хлорал. За допомогою акселерації авторка передає стан емоційного виснаження Лілі Барт, яка часто не може адекватно сприймати час (як, наприклад, в епізоді в майстерні мадам Регіни, коли героїня впадає в задуму й не справляється зі своєю роботою), оскільки перебуває «на межі марення» [289, с. 228] і всі дні для неї однаково «беззмістовні» [289, с. 260]. Цей стан героїні близький до модерністського оніризму. Український дослідник Б. Стрільчик зазначає, що в межах художнього твору «оніричне» (сни, візії, марення, галюцинації) виступає «як інструмент урізноманітнення сюжету чи наративу», або ж є «окремим аспектом художньої дійсності, який або переплітається із „реальним” у дихотомії <...>, або формує метареальне та

гіперреальне <...>, або формує ризомний наратив, сповнений симуляцій та алюзій» [163, с. 10]. Оніризм у романі «Дім радості» радше відноситься до першого типу. Він сприяє вирішенню композиційних завдань, зокрема розкриттю характеру головної героїні. Безсоння, яке виникає в Лілі Барт після її вигнання за межі елітарних кіл, втрачений внаслідок цього лік часу, напружений емоційний стан дозволяють зрозуміти, наскільки важливе значення для її побуту мало світське життя. Безтямне блукання героїні вулицями Нью-Йорка протягом невизначеного часу, коли вона йде передати Берті Дорсет любовні листи Лоренса Селдена, але натомість несвідомо приходить саме до його квартири, свідчить про внутрішню боротьбу між її меркантильним і благородним єством.

У цьому ж контексті варто розглянути й візії Лілі Барт наприкінці роману. Біограф письменниці Г. Лі зазначає, що ставлення Е. Вортон до популярного на той час фройдизму було доволі скептичним. Як доказ наведемо фрагмент одного з особистих листів Е. Вортон за 1922-ий рік до її близького друга, американського мистецтвознавця Б. Беренсона, в якому авторка порівнює фройдизм з «каналізацією» [241, с. 409]. Втім, неможливо не зауважити, що передсмертний сон головної героїні роману «Дім радості» цілком відповідає ідеям З. Фрейда, викладеним у праці «Тлумачення сновидінь». Відповідно до положень фройдизму, «сон – це здійснення бажання» [178], образи для якого найчастіше беруться з пережитого напередодні дня. У передсмертному сновидінні Лілі намагається пригадати слово, яке зможе примирити її з Селденом, котрого бачила напередодні. Героїні здається, наче біля неї лежить немовля Нетті Стразерз, яке всього кілька годин тому дівчина тримала на руках, вона відчуває його тепло, переживає, щоб йому не зашкодити, і так засинає мертвим сном. Отож згідно з наведеними вище положеннями З. Фрейда, візія немовляти й прагнення примирення може свідчити про кохання Лілі до Селдена, а відтак – її готовність нарешті відректися від світської суєти й бажання створити сім'ю.

За допомогою ретроспективних відхилень Е. Вортон надає додаткову інформацію про минуле персонажів, що сприяє більш докладній характеристиці

образів. У такий спосіб реципієнт дізнається про дитинство й виховання Селдена та міс Барт, про травматичний досвід Лілі, її перше кохання, успіхи в лондонському вищому світі тощо. Прикладом проспективи є восьмий розділ другої книги. Розділ починається з візиту Лілі Барт до Герті Феріш, під час якого перша ділиться своїм наміром зустрітися з місіс Фішер у справі роботи. Після цього дія переноситься на два тижні вперед, коли до Герті Феріш приходить Лоренс Селден. Із їхньої розмови читач дізнається, що менш, ніж два тижні тому Лілі Барт повідомила подрузі про нову роботу. У дев'ятому розділі дія вже переноситься на два тижні назад. Тут описується ранок після зустрічі Лілі Барт із міс Феріш та місіс Фішер, тобто перший робочий день Лілі в ролі особистого секретаря місіс Хетч. Надалі виклад подій продовжується в хронологічному порядку саме з цього моменту.

Прагнення Е. Вортон максимально реалістично передати спосіб життя елітарних кіл і якнайточніше розкрити внутрішній світ персонажів знаходить вираження в детальних описах інтер'єрів, екстер'єрів, побуту, зовнішності та роздумів героїв, що спричиняє навмисне сповільнення розгортання сюжету. Вустами наратора письменниця, зокрема, розмірковує про властивості часу: «Часу не можна довіряти – це стало одним з найдивовижніших відкриттів її нового безробітного становища. Якщо залишити час у спокої і не заповнювати різними справами, його плин неможливо передбачити. Зазвичай час бариться. Однак, як тільки людина почне розраховувати на його млявість, він кине́ться гнати шаленим галопом» [289, с. 265]. Е. Вортон застосовує ретардацію також тоді, коли описує стан емоційного збудження героїв, як, скажімо, у випадку оголошення заповіту місіс Пеністон чи під час останньої зустрічі Лілі Барт і Лоренса Селдена. Завдяки цьому авторці вдається неймовірно точно передавати психологічні переживання своїх персонажів.

Впровадження кількох часових площин одночасно можна проілюструвати на прикладі тринадцятого й чотирнадцятого розділів першої книги роману, в яких з перспективи трьох героїв – Лілі Барт, Герті Феріш і Лоренса Селдена – розповідається про події одного й того самого дня – наступного після прийому в

домі містера та місіс Брай. Кожен з трьох героїв, так чи інакше, перетинається один з одним. Зранку Лілі Барт отримує записку від Лоренса Селдена. В обід Селден навідує Герті Феріш, а перед цим зустрічається в клубі з Газом Тренером. Після обіду Селден йде на вечерю до місіс Фішер, де має намір побачити Лілі, однак не застає її там, оскільки та вже пішла до будинку Тренорів. Селден і Лілі опиняються одночасно біля оселі Тренорів, проте Лілі його не впізнає через стан сильного душевного хвилювання внаслідок інциденту з Газом. Лілі вирушає до квартири Герті, яка перед цим саме думала про неї після розмови з Лоренсом Селденом. Те, що Лілі Барт і Лоренс Селден розминулися в часі, а тоді розійшлися біля будинку Тренорів, має важливе значення. Так Е. Вортон підкреслює, що вони не судилися один одному самою «долею» [289, с. 288]. Підтвердження цьому знаходимо в останньому розділі роману: «вони були приречені пропустити момент» [289, с. 288], який міг би їх поєднати. Під «долею» Е. Вортон розуміє сукупність впливів виховання, середовища й спадковості, які обумовлюють поведінку героїв і мають вирішальну дію на їхнє життя: «<...> він [Селден] побачив, що саме життя створювало умови, щоб розлучити їх, оскільки всі ті зовнішні впливи, яким піддавалася вона, зробили його перебірливим і черствим, тож йому ставало все важче жити і кохати безоглядно» [289, с. 288].

Сюжетні події роману мають конкретне просторове окреслення. Вони, як правило, розгортаються в Нью-Йорку. Окремі епізоди відбуваються в заміському маєтку Тренорів Белломонті, в Монте-Карло, в заміському будинку Ван Олстинів у Росліні, в орендованому будинку місіс Фішер у Таксіді. Свідченням того, яку важливу роль відіграє категорія простору в художньому світі роману «Дім радості», є його назва, виражена лексемою з просторовим значенням. Назва твору дається авторкою даремно – вона є «гранично стиснутою згорткою цілого твору» [120, с. 97]. Обираючи назву для свого роману, Е. Вортон розглядала й інші варіанти – «The Year of the Rose» («Рік троянди») і «A Moment's Ornament» («Прикраса на одну мить»). Останнє окреслення, до речі, є фразою з вірша В. Вордсворта «She Was a Phantom of Delight», в якому описується

«еталон» жіночої краси. Обидва варіанти виражені темпоральними індикаторами, які повинні були вказувати на швидкоплинність світських успіхів Лілі Барт, «<...> висувати її на перший план», «<...> підкреслювати її ефемерність» [289, с. VIII], як зазначає Дж. Бір. Натомість письменниця зупинилася на назві, яка є алюзією до Еклезіяста 7:4: «Серце мудрого у домі смутку, серце ж дурня в домі радості». У такий спосіб авторка звертає нашу увагу не на окремо взятую героїню, а на «<...> дріб'язковість і фривольність світського середовища, яке її породило» [289, с. VIII].

Простір світських кіл Нью-Йорка є замкненим, відокремленим від решти світу. Приналежність до нього розглядається як привілей. Одні персонажі (Саймон Роуздейл, містер і місіс Брай, містер і місіс Гормери) намагаються за будь-яку ціну туди потрапити, в той час як інші (Берта Дорсет і Лілі Барт) – зберегти позиції в межах еліти. У рамках роману кожен світський персонаж займає певну нішу – «field» [289, с. 34, 37] – у житті й побуті фешенебельних кіл. Приміром, місіс Пеністон і Грейс Степні уособлюють колективну пам'ять середовища, місіс Тренор «<...> могла існувати виключно в ролі господині» [289, с. 36], місіс Фішер займає вигідне «поле» [289, с. 37], допомагаючи нуворишам потрапити до товариства за гроші, Герті Феріш займається благодійністю, міс Корбі вважається «гумористкою компанії» [289, с. 50], а Лоренс Селден виконує функцію «спостерігача» [289, с. 85]. Оскільки міс Барт – молода красива жінка, її завданням було служити «окрасою» [289, с. 260] середовища й вдало одружитися. Навіть Лоренс Селден звертає її увагу на необхідність заміжжя: «Але чому б Вам справді за когось не вийти? <...> Хіба шлюб – не Ваше покликання? Хіба не для цього вас всіх виховували?» [289, с. 8]. У зв'язку з особливостями спадковості, травматичним досвідом, роздвоєністю натури Лілі Барт не може впоратися з поставленим завданням, а тому не спроможна знайти собі належного місця серед інших представників фешенебельних кіл: «спершу вона сміливо виходила на поле бою, самовпевнено вважаючи все навколо своєю власністю. Згодом її запал дещо зменшився, а тепер

вона відчайдушно шукала точку опори у великому світі, який колись, здавалося, належав їй по праву» [289, с. 34].

Ставлення Лілі Барт до простору елітарних кіл впливає з притаманної їй роздвоєності натури. Воно змінюється так само часто, як і ставлення до темпоральних модусів: «Її характерною рисою було те, що моральне невдоволення знаходило фізичний вияв у наростаючій огиді до всього навколо» [289, с. 87]. Отже, вона одночасно «висміює» [289, с. 44] людей, що входять в елітарні кола, і «заздристь» [289, с. 44] їм; мріє про «власний куточок» [289, с. 6] і з жахом роздумає про можливе життя на орендованій квартирі; ненавидить будинок тітки і впадає у відчай, коли її місце в тій оселі займає міс Степні – «<...> як тільки двері будинку місіс Пеністон назавжди закрилися перед нею, вона зрозуміла, що все попереднє життя залишилося позаду. Її майбутнє було так само пусте й безрадісне, як безлюдна 5 Авеню» [289, с. 202]. Мінливість Лілі у ставленні до оточення ускладнює для неї процес адаптації до навколишніх умов. Уже згадане нами випадання героїні зі загального часопростору в романі пов'язане з випаданням за межі простору нью-йоркського вищого світу.

У процесі соціального падіння Лілі Барт опиняється на різних щаблях суспільства: елітарні кола → коло нуворишів із оточення подружжя Гормерів → коло завсідників готелю «Емпоріум» → коло робітниць у майстерні пані Регіни → коло безробітних. Соціальне падіння головної героїні дозволяє письменниці протиставити різні соціальні верстви, порівняти їхні звичаї, традиції, цінності, побут. У такий спосіб у романі «Дім радості» виникає описане нами в підрозділі 1.3. явище, яке дослідники називають «поліфонією простору», тобто «грою різними видами його членування» [125]. Входячи в кожен новий простір, Лілі Барт знайомиться з людьми, які його населяють, і намагається пристосовуватися до їхнього способу існування й організації побуту, перейняти їхні звичаї, традиції, цінності.

Простір, населений нуворишами з оточення Гормерів, становить «окраїни» [289, с. 203] все ще світського життя і найменше зі всіх інших відрізняється від добірного світського товариства: «придивившись до їхнього маленького світу,

Лілі зрозуміла, що це всього-на-всього більш строката копія її власного кола. Люди навколо робили ті самі речі, що й Тренори, Ван Осбурги й Дорсети. Різниця полягала лише в сотні відтінків зовнішності та манер: від крою чоловічих жилетів до модуляцій жіночих голосів» [289, с. 204]. Усвідомлення того, що насправді вона опускається соціальною драбиною («<...> кожного разу на нижчий щабель» [289, с. 229]), а не знаходить нову «точку опори» [289, с. 229] після кожного наступного падіння, загострюється з потраплянням в середовище місіс Хетч. Світ фешенебельного нью-йоркського готелю нагадує міс Барт «виворіт світського гобелена» [289, с. 241]. Він функціонує паралельно з механізмом вищого світу. Світські чоловіки приходять сюди тоді, коли їм хочеться відпочити від рутини світських раутів у звичному для себе середовищі.

Життя завсідників готелю «Емпоріум» характеризується неорганізованістю, відсутністю розпорядку чи повсякденної рутини. Здавалося, ніби вони існують «за межами простору й часу» [289, с. 241]: у них немає чіткої межі між днем і ніччю, ранкові обов'язки переносяться на вечір, і навіть обід може «<...> плавно перейти у сніданок» [289, с. 241]. Існування Лілі Барт поза рамками звичних категорій простору й часу простежуються на двох наступних сходинках соціальної ієрархії – у майстерні пані Регіни й у ролі безробітної мешканки пансіону. На цих щаблях у героїні прослідковуються перейняті від матері риси в ставленні до оточення. Вона уникає інших робітниць із майстерні («нудних і безбарвних» [289, с. 247]), а також Ґерті Феріш – «[Лілі] рішуче відмовилася від гостинності Ґерті. Щось від маминої зневаги до <...> співчуття почало проявлятися в ній самій» [289, с. 252]. Як і місіс Барт, Лілі відчуває огиду до всього «обшарпаного» і «брудного» («shabby», «dingy»). Це почуття змушує її довго блукати нью-йоркськими вулицями, щоб якнайдовше не повертатися до «потворної», «незручної», «вузької кімнати з плямами на шпалерах й облізлою фарбою» [289, с. 279].

Водночас на кожному наступному щаблі Лілі Барт продовжує відчувати на собі вплив нью-йоркського вищого світу – середовища, яке сформувало її як особистість. Його окремі представники зустрічаються в

кожному новому просторі, куди вона входить. В оточенні Гомерів часто бувають Кейт Корбі, місіс Фішер, Саймон Роуздейл, серед завсідників готелю «Емпоріум» трапляються Нед Сілвертон і Берті Ван Осбург, місіс Тренор і місіс Дорсет замовляють головні убори в майстерні пані Регіни, блукаючи вулицями Нью-Йорка, міс Барт бачить екіпаж родини Грайсів і автомобіль місіс Хетч. Контроль середовища над усіма представниками, навіть якщо вони випадають за його межі, – типова ознака художнього твору з натуралістичними тенденціями. Приміром, незважаючи на те, що творчість Джона Стейнбека, яка припадає на середину XX ст., пов'язують з «пізніми трендами натуралізму» [275, с. 258], домінування середовища в його творах відчувається не менш сильно. Так, у повісті «Про мишей і людей» під тиском середовища робітників Джордж наважується вбити свого давнього компаньйона Ленні, незважаючи на те, що безпосередньо в момент вбивства нікого немає поруч і ніхто не може за ними простежити, вони могли б просто втекти. У романі «Дім радості» вплив середовища фешенебельних кіл так само пригнічує волю окремих героїв. Постійне нагадування про те, що на вершині соціальної піраміди існує «світ насолоди» [289, с. 44], «рай» [289, с. 209], з якого її вигнали, зумовлює виникнення в Лілі Барт нав'язливої ідеї туди повернутися: «<...> її прагнення повернутися до свого попереднього середовища перетворилося на ідею фікс» [289, с. 207]. Ця нав'язлива ідея довго не дозволяє міс Барт побачити всю дріб'язковість світського життя й усвідомити важливість інших цінностей – сім'ї і продовження роду, що доводиться на прикладі життя Нетті Стразерс.

Поліфонія простору лежить в основі архітектоніки роману «Дім радості». Поділ твору на дві частини – «книги» – збігається з випаданням Лілі Барт з власного простору і поетапним входженням у чужий. Так, перша книга роману розповідає про життя героїні в межах елітарних кіл, до яких вона належить від народження. Події другої книги починаються з конфлікту між Лілі та Бертою Дорсет, в процесі якого перша поступово спускається соціальною драбиною, аж поки не досягає самого дна. Одночасне зіткнення різних персонажів у романі «Дім радості» виливається в «одночасне протиставлення притаманних їм

уявлень про структуру світу» [125], як пише Ю. Лотман. Нетипова за критеріями елітарних кіл Лілі Барт протиставляється решті представників вищого світу, споріднених між собою «спільними упередженнями й ідеалами» [289, с. 43]. Родова нью-йоркська аристократія, яка, відповідно до положень еволюціонізму (див. підрозділ 1.2.), приречена на вимирання на наступному історичному етапі, протиставляється діяльнісним нуворишам. Всі разом вони і становлять мешканців «дому радості» в розумінні Еклезіяста, тобто обмежених людей, одержимих швидкоплинними матеріальними благами. Їхнє ж бачення світу протиставляється уявленням Нетті Стразерс – «бідолашної робітниці, яка, зібравши до купи уламки власного життя, змогла збудувати притулок від решти світу й досягнути істинний сенс буття» [289, с. 280].

Отже, у побудові хронікально-побутового часопростору роману «Дім радості» переважають реалістично-натуралістичні домінанти (лінійність художнього часу, незважаючи на певні часові зміщення; фіксація темпоральних індикаторів, встановлення темпоральних детермінант, маркування подій для надання правдоподібності плинності часу; наведення реальних фактів з історії США для підкреслення реалістичності зображуваних подій; конкретність просторового окреслення), до яких додаються лише окремі тенденції модернізму (передача подій твору через точку зору персонажів, стирання в окремих епізодах межі між минулим та теперішнім за допомогою консолідуючих елементів, звернення до проблем пам'яті, оніризм). Хоча стрижневе значення серед трьох темпоральних модусів належить теперішності, що властиво соціально-психологічній прозі, минуле й майбутнє перебувають з ним в тісному взаємозв'язку, адже саме вони визначають ставлення персонажів до теперішньої ситуації. В основі архітекτονіки художнього твору лежить явище поліфонії простору, що дозволяє авторці протиставити світобачення й побут різних соціальних верств. Вхідження головної героїні в кожен з них можливе внаслідок її випадання зі загального часопростору в романі. Випадання героїні, яка певним чином відрізняється від решти середовища, за межі елітарних кіл простежуватиметься і в двох наступних романах.

2.2. Психологічне трактування світу в романі «Епоха невинності»

У побудові часопростору художнього тексту «Епоха невинності» переважають реалістично-натуралістичні домінанти, до яких додаються лише окремі модерністські аспекти, зокрема передача подій художнього твору крізь призму бачення головного героя Ньюланда Арчера. Аналогічну часовопросторову архітектуру вбачаємо і у попередньому прозовому творі «Дім радості». Ставлення героя до власного простору й способу проведення часу впливає із багатовікових уявлень, виражених у звичаях і традиціях середовища, до якого він належить. Це відповідає концепції І. Тена про вирішальне значення трьох ключових факторів – раси, середовища, моменту – у сприйнятті дійсності. І. Тен, як зазначалося вище, наголошує на неоднаковості схильностей у різних народів, тобто представникам кожної національності властиві специфічні, ні на кого з інших народностей не схожі вроджені й успадковані риси. Саме тому Ньюланд Арчер не лише виступає продуктом елітарного середовища, про що йшлося в підрозділі 1.2., але й поводить себе у типовий для американця спосіб: вирішує стати юристом, оскільки в тогочасному американському суспільстві вважалося, що юриспруденція – це «<...> більш підхоже [для джентльмена] діло» [45, с. 144]; зневажає комерцію й емігрантів; спершу скептично ставиться до політичної діяльності. Успадковані расові риси Арчера проявляються і в ставленні до оточуючого простору й способу проведення часу. Подібно до інших вихідців з американської аристократії, герой не дивиться на життя глобально. Зауважимо, що основні події роману розгортаються у 1870-х роках, коли Америка саме оговтувалася від виснажливої Громадянської війни 1861–1865 рр. між північними та південними штатами. Вчорашні чорношкірі раби все ще відстоювали свої права на рівні можливості з білими, тож послуги освіченого юриста були б затребуваними в будь-якій громадській чи державній установі. Однак для буденності Арчера має значення лише конкретний момент, важливий для функціонування світського середовища, до якого він належить від

народження на зразок початку сезону, прем'єри в Опері, відвідини знайомих і родичів тощо.

Отже, всі події роману сприймаються виключно крізь призму бачення Ньюланда Арчера й отримують оцінку з його позиції. У творі не наводяться портретні характеристики самого головного героя, адже читач не отримує можливості подивитися на нього «очима» будь-кого з інших персонажів. Прикметно, що в творі відсутні портретні характеристик ще одного персонажа – містера Велланда. Впродовж усього роману Арчер найбільше боїться перетворитися на свого тестя – егоїстичну людину, зацікавлену винятково станом власного здоров'я, яка ніколи ні в чому не бере участь. Проте під тиском середовища та дружини Арчер відмовляється від усіх попередніх мрій та амбіцій. З розвитком подій він дедалі більше нагадує тестя. Він веде типово бездіяльне життя нью-йоркського аристократа, на його думку не зважають при прийнятті важливих рішень. Не наводячи портретних характеристик Ньюланда Арчера й містера Велланда, Е. Вортон наче підкреслює: під тисом тривіального середовища Арчеру судилося перетворитися на таку ж незначну, непримітну постать (навіть без власного обличчя), як і його тесть, який колись, ще до одруження з місіс Велланд, також мав власні плани й устремління. Оскільки читач сприймає всі просторові й часові зміни в романі крізь призму бачення Арчера, можна ствердити: роман «Епоха невинності» характеризується психологічним часопростором, який є замкнений в межах свідомості головного героя й не виходить за ці межі. Тобто саме свідомість головного героя служить місцем перетину часових і просторових координат у романі «Епоха невинності» [29].

Центральне місце в цьому часопросторі відводиться часу. Ставлення старого Нью-Йорка до часу – неймовірно скрупульозне, і все світське життя суворо регламентоване, що підкреслюється за допомогою докладного маркування подій. Наприклад, у романі зазначається, що «щороку п'ятнадцятого жовтня на П'ятій авеню відчинялися віконниці, розстилися килими, а на вікна вішалися тришарові запони. Так виглядав пролог чергового сезону нью-

йоркського світського життя. До першого листопада ці домашні ритуали завершувались <...>. А до п'ятнадцятого листопада сезон був уже в розпалі <...> дні званих обідів і танцювальних вечірок були розписані аж до Різдва» [45, с. 285]. Серед аристократів було заведено обідати о сьомій годині вечора, а тоді – вирушати на пообідні візити. У день щорічного балу в своєму домі одна з найвпливовіших у світському товаристві дам Регіна Бофорт завжди приходила на виставу в Опері, а наприкінці третього акту залишала театр рівно за пів години до появи запрошених гостей. Світське життя елітарних кіл було настільки узвичаєним, що в одній нью-йоркській родині точно знали, де, кого і коли прийматимуть в іншій, а тому коли графиня Оленська повідомляє Арчерові про запрошення на вечірку наступного дня, герой одразу визначає: оскільки «завтра мала бути неділя, <...>, то запрошення це, безперечно, надійшло від місіс Лемюел Стразерс» [45, с. 176].

Ставлення товариства до планування повсякденного життя було не менш педантичним, що ілюструється на прикладі організації побуту в сімействах Велландів, Арчерів, Мінготтів та ін. Так, родина Велландів, з якої походить дружина Арчера Мей, наймовірно відповідально ставиться до проведення часу й планування дня, дотримуючись правила, «<...> згідно з яким усі дні і години мають бути „заповнені“. Необхідність „убивати час“ (особливо прикра для тих, хто не цікавиться ні вістом, ні пасьянсом) переслідувала її членів, як привид безробіття переслідує філантропа» [45, с. 247]. Небажання Арчера щохвилино планувати кожен день нерідко провокує напругу в стосунках з родичами дружини, адже місіс Велланд дратується через безвідповідальність зятя. Для підкреслення ролі планування часу в повсякденному житті Велландів Е. Вортон особливо наголошує на тому, як на каміні в їхньому величезному особняку цокав годинник: він «<...> раз у раз нагадував про дисципліну» [45, с. 243], і це проникало в кров, «<...> немов наркотик, паралізуючи волю» [45, с. 243]. Таким чином середовище наче стежить за виконанням усталеного розпорядку. У випадку порушення режиму містер Велланд, як представник середовища, починав крокувати вітальною – «з годинником у руці і виразом страждання на

обличчі» [45, с. 243], намагаючись нагадати іншим членам родини про необхідність дотримуватися загальноприйнятих правил поведінки.

На початку художнього твору такий стан справ видається головному героєві як щось цілком зрозуміле й прийнятне. Він кожного дня добросовісно ходить на роботу, де нудиться без діла у відведеному йому кабінеті адвокатської контори «Леттерблер, Лемсон і Лоу», відвідує родичів і світські події. Світогляд Ньюланда трансформується після ближчого знайомства з кузиною Мей Еллен Оленською. Європеїзований графині Оленській важко пристосуватися до способу життя в американських світських колах. На відміну від решти середовища, Еллен не одержима ідеєю «вбивати час», адже звикла наповнювати власні дні мистецтвом і світська рутинна її не приваблює. На противагу педантичному антиподові Мей, Еллен, так би мовити, «вільно» трактує час, а тому постійно спізнюється. При кожній зустрічі Арчер змушений на неї чекати, і навіть таємне побачення героїв у Метрополітен-музеї переривається, коли графиня, витягнувши з кишені шубки маленький годинник, заявляє: «О, я вже спізнююся... До побачення!» [45, с. 346]. Для підкреслення відмінності Еллен від решти оточення письменниця проводить паралель між цоканням годинника в розкішному будинку Велландів, цоканням монументального бронзового годинника в особняку Вандерлейденів, яке лунало, «мов постріли сигнальної гармати» [45, с. 64], та цоканням маленького дорожнього годинника у вітальні Еллен. Якщо у перших двох випадках це цокання діяло на Арчера гнітюче й нагадувало про дисципліну, то у вітальні Еллен наштовхувало на рефлексії про швидкоплинність відведеного їм часу: «Проте час невідворотно спливав, немов пісок крізь пальці, а між ними на очах виростала перешкода ні з чого не значущих слів і фраз» [45, с. 189]. В епізоді, де Арчер уперше освідчився графині, швидкоплинність часу стала ще більш відчутною, коли «із вулиці <...> долиняло цокання копит бруківкою і гуркіт коліс екіпажу» [45, с. 189], який мав відвезти графиню на чергову світську подію.

Доречно звернути особливу увагу на взаємозв'язок у художньому творі темпоральних модусів – минулого, теперішнього та майбутнього. За

Р. Інгарденом, основну роль серед трьох часових площин відіграє теперішність, адже саме в теперішньому «фази уже пережитого нами минулого часу, як і фази майбутнього, що настає» [98, с. 189] отримують своє наочне якісне окреслення. У типовий для авторки соціально-психологічної прози спосіб Е. Вортон описує саме теперішність товариства, хоча Ньюланд Арчер про свою теперішність майже не думає. Це пояснюється його вродженою нездатністю до самоаналізу, властивою й іншим вихідцям із вищого світу: «<Арчер> вважав за достатнє мати власну точку зору і навіть не збирався її аналізувати, – адже так само поводитися всі ці випещені, убрані в білі жилети джентльмени з квітами в петлицях» [45, с. 11]. Будь-які роздуми про можливість змінити власне незадовільне теперішнє становище у свідомості героя придушуються, тож коли після спілкування з журналістом Вінсеттом, Арчер усвідомлює марність бездіяльного світського життя, він одразу поспішає заспокоїти себе думкою: «<...> життя Неда Вінсетта, по суті, було ще більш порожнім» [45, с. 142], а «<...> маленький світ нью-йоркських літературних клубів і екзотичних ресторанчиків, що з першого погляду нагадує строкатий калейдоскоп, насправді навіть одноманітніший і хаотичніший, ніж згуртовані й зібрані воєдино мешканці П'ятої авеню...» [45, с. 144].

Роль минулого в художній світобудові аналізованого твору значно менша, ніж у художньому світі роману «Дім радості». Минуле й теперішнє у тексті поєднуються за допомогою консолідуючих елементів: похід з Вандерлейденами на «Фауста» нагадує Арчеру, як два роки тому він під час цієї ж опери вперше зустрівся з Еллен; погляд на руку Еллен під час прощальної вечері нагадує, як під час їхніх зустрічей на Двадцять третій вулиці він милувався її руками; прийом на честь відкриття двох нових галерей у Метрополітен-музеї нагадує про останнє побачення з графінею в залі, присвяченій розкопкам Трої... Отже, в окремих епізодах твору, подібно до роману «Дім радості», зникає чітка межа між минулим і теперішнім, що відповідає філософській концепції тривання А. Бергсона й наближає письмо Е. Вортон до модерністської прози.

Письменниця й надалі звертається до проблеми пам'яті – ще однієї модерністської ознаки. Колективну пам'ять у творі втілює світський пліткар Сіллертон Джексон (аспекти колективної пам'яті детальніше розглянуто в підрозділі 1.4.). Проте, на відміну від Лілі Барт, індивідуальні, спогади Ньюланда Арчера – незначні. Впродовж сюжету головний герой пригадує лише кілька ключових подій з власного минулого досвіду: інтрижку із заміжньою дамою місіс Торлі Рашворт, поїздку до Флоренції після закінчення Гарварду, зустрічі з графінею тощо, не займаючись при цьому самоаналізом і не вдаючись до деталей. Він дотримується тієї ж позиції стосовно різного ставлення до наявності минулого досвіду в чоловіків і жінок, що й решта представників нью-йоркської еліти: пристойний молодий чоловік «<...> мусить приховувати своє минуле» [45, с. 52], а дівчина на відданні «<...> взагалі зобов'язана не мати жодного минулого, яке слід було б приховувати» [45, с. 52]. Цими двома простими принципами, фактично, й обмежуються рефлексії героя про значення пережитого досвіду в житті людини. Ставлення ж Ньюланда до майбутнього значно складніше й еволюціонує в процесі розвитку подій.

Погляди головного героя на власне майбутнє життя на початку роману – доволі оптимістичні. Він мріє, як разом з Мей подорожуватиме світом, читатиме «Фауста» й інші твори світової літератури, стане її духовним наставником і, врешті, як його дружина посяде «<...> гідне місце серед найбільш відомих дам „молодого покоління”» [45, с. 11]. Втім, спілкування з інтелектуалкою Еллен Оленською змушує Арчера усвідомити інтелектуальну обмеженість Мей, примітивність її поглядів і бажань. З кожним днем їхнє подружнє життя все більше нагадує життя старшого покоління Велландів. Розчарування в дружині змушує Арчера критично оцінювати можливість здійснення власних юнацьких мрій. Перед героєм відкривається гнітюча перспектива одноманітних днів: «<...> перед ним умить розгорнулася вся панорама його майбутнього, і в кінці її нескінченної порожнечі він побачив дедалі меншу постать людини, з якою ніколи нічого не трапиться» [45, с. 254]. Страх перед одноманітною рутинною впливає на поведінку Арчера, штовхає його до екстравагантної графині й змушує

відчувати відразу до способу життя молодії дружини та її родичів. Одного вечора Ньюланд навіть уявляє собі, як все могло б змінитися внаслідок несподіваної смерті Мей, а тоді, глянувши на дружину, думає: «Боже, яка вона молода! І скільки нескінченних літ може тривати таке життя!» [45, с. 296]. Як бачимо, ставлення Арчера до майбутнього позбавлене аналітичної складової. Він плыве за течією свого буденного існування й не задається питанням, чому все відбувається саме так або яким чином щось можна змінити, виступаючи в такий спосіб класичним героєм роману з натуралістичними тенденціями.

Важливість часу в часопросторі роману підкреслюється тим, що в його назві – «Епоха невинності» – присутня лексема з темпоральним значенням. Під «епохою невинності» Е. Вортон розуміє добу процвітання «старого Нью-Йорка» з його звичаями, традиціями, умовностями й фарисейством. Зауважимо, що робоча назва твору звучала саме «Старий Нью-Йорк». Згодом письменниця використала її, щоб назвати так свою збірку повістей 1924-го року. Цінності «старого» нью-йоркського товариства в романі знаходять найповніше втілення в особі Мей Велланд – «<...> її точка зору завжди залишалася незмінною – такою ж, як у більшості американців, серед яких він [Арчер] виріс» [45, с. 226]. Подібно до того, як «старий Нью-Йорк» диктував свою волю окремим особам, водночас лицемірно дотримуючись пристойності й уникаючи сцен, Мей Велланд за допомогою хитрих маніпуляцій спромоглася позбутися конкурентки Еллен Оленської і нав'язати власну волю Арчеру, який при цьому ні про що не здогадувався і навіть вважав дружину великодушним «янголом» [45, с. 243]. Показово також те, що головний поборник моралі у творі Лоуренс Леффертс виголошує найбільш полум'яні промови про занепад суспільної моралі тоді, коли його чергова інтрижка перебуває в розпалі. Тож вибір назви «Епоха невинності» для роману, де розповідається про фарисейство світських кіл Нью-Йорка наприкінці XIX ст., доводить іронічність поглядів письменниці на умовності товариства, до якого вона певний час належала сама.

Роль авторської іронії в аналізованому романі, порівняно з попереднім, значно зростає, адже проявляється вже в самій назві твору. Як зазначає Г. Лі,

назва твору – одночасно «іронічна» та «ніжна» [241, с. 561]. Е. Вортон дивиться на події близько п'ятдесятирічної давності, уже знаючи, що для родової аристократії все закінчиться крахом, в той час, як герої її роману метушаться, займаючись повсякденними справами, а тому, незважаючи на іронію, «голос наратора часто звучить розуміюче, навіть співчутливо» [241, с. 567]. Щоб підкреслити приреченість давніх родин на «вимирання», письменниця, описуючи нью-йоркських аристократів, часто використовує образи, пов'язані зі смертю: літні розваги у Ньюпорті асоціюються Арчерові з «<...> іграми дітей, що пустують на кладовищі» [45, с. 231], Еллен видається йому «примарою минулого» [45, с. 231], а її нещасливе життя нагадує «могілу юної надії» [45, с. 174] тощо.

Отже, «старий Нью-Йорк» поступається місцем новому поколінню. Про невблаганний плин часу найкрасномовніше свідчить «загибель» окремих віковичних американських традицій, описана в останній главі художнього твору. Як зазначає Р. Інґарден, «лише тоді, коли ми станемо свідками того, як сили, що здавалися нам непереможними, розбиваються на друзки, <...> як цінності, що світили ряду поколінь, виявляються ілюзією <...> лише тоді ми побачимо, що час справді тече, а ми в ньому старіємо й міняємося, віддані на поталу його течії» [97, с. 51]. Тож наприкінці роману Ньюланд Арчер завершує політичну кар'єру, хоча в роки його молодості джентльменові заборонялося цікавитися політикою, Даллас Арчер стає архітектором, а не юристом, доньку скомпрометованого банкрута Джуліуса Бофорта Фанні радо приймають у світських, адже «ніхто вже не був настільки зашорений, щоб ворухити напівзабуті обставини банкрутства її батька чи її власного походження» [45, с. 388]. У такий спосіб завершила своє існування ціла доба, іронічно названа «епохою невинності».

Зазначена епоха тривала більше тридцяти років. Необхідність показати такий значний відрізок часу вплинула на темпоральну структуру художнього твору. Роман «Епоха невинності» поділяється на дві частини. Перша включає вісімнадцять глав, друга – шістнадцять. Темпоральній структурі роману властива нерівномірність. Перша частина охоплює короткий проміж часу: від січня до

ранньої весни на початку 70-х років XIX століття. Друга ж – набагато довший. Дія тут починається в першу неділю квітня на початку 70-х, тобто в день весілля Ньюланда та Мей, і закінчується приблизно через тридцять років з дня від'їзду Еллен Оленської до Європи. Письменниця не наводить точних дат, хоча будує розповідь у хронологічному порядку, згадує наукові відкриття (наприклад, винахід телефону), політичних лідерів (Теодора Рузвельта) та видатних митців (оперних виконавців Крістіну Нісльсон, Жозефа Віктора Капуля, Італо Кампаніні, Аделіну Патті, скрипаля й композитора Пабло де Сарасате, балерину Марію Тальоні, філософа-еволюціоніста Герберта Спенсера, письменників Гюїсманса, братів Гонкур, Гі де Мопассана і т. д.) того часу.

У романі вмонтовані такі темпоральні модифікації, як ретроспектива, акселерація та ретардація. За допомогою ретроспективних відхилень Е. Вортон надає детальнішу інформацію як про окремих персонажів, так і про все світське товариство загалом. Акселерація дозволяє пропускати ті часові відрізки, які є неважливими для викладу подій. Вони можуть охоплювати як кілька хвилин, так і дні, місяці й цілі роки. Переконливим прикладом акселерації є остання глава другої частини. Пропустивши близько тридцяти років з життя головного героя, письменниця, фактично, показала, що його страх перед їхньою одноманітністю та буденністю справдився: «<...> він знав, чого йому бракувало – пахощів справжнього життя і гармонії в душі. Та це здавалося йому чимось таким далеким, недосяжним і малоймовірним, як головний виграш у національній лотарей» [45, с. 382]. Ретардація дозволяє письменниці описати найбільш емоційно-напружені моменти із життя головного героя, зробити їх ще більш драматичними, як, наприклад, коли Арчер очікує Мей біля вівтаря у церкві Милосердя Господнього, чекає Еллен біля готелю «Паркер-Хаус» у Бостоні чи коли сидить біля неї на прощальній вечері. Навмисне сповільнення оповіді застосовується також при передачі роздумів героя, або тоді, коли виникає потреба в наведенні детальних описів інтер'єрів, екстер'єрів, зовнішності персонажів, їхньої характеристики.

Порівняно з часом, простір відіграє другорядну роль і багато в чому залежить від часу. Художньому творові притаманне реальне просторове окреслення. Майже всі події відбуваються у Нью-Йорку. В окремих випадках, коли цього вимагають світські умовності або зміни часових характеристик (пір року, наприклад), дія роману може переноситися на інші локації. Наприклад, на літо було прийнято їхати до Ньюпорта, після одруження молодята вирушали в медовий місяць до Європи, кожного року стан здоров'я містера Велланда вимагав зміни клімату, тож сім'я проводила кінець зими в Сент-Огастіні, окремі бізнесові питання вирішувалися в Бостоні тощо. Будь-які просторові зміни в романі обов'язково відбуваються за участі Ньюланда.

Незалежно від зміни локації, головний герой завжди відчуває на собі незримий вплив середовища – доволі типова ознака художнього твору з натуралістичними тенденціями. Контроль середовища над окремою людиною досягається завдяки традиціям, пліткам і громадському осуду. Наприклад, одна з американських традицій передбачала: у випадку подорожей за кордон вихідці з фешенебельних кіл повинні уникати будь-яких контактів з іншими подорожніми. Варто згадати, як одного разу місіс Арчер і Джейні «<...> встановили мало не рекорд, не перемовившись ні словом з „іноземцями”, за винятком обслуги в готелях і на залізничних вокзалах» [45, с. 213]. Коли ж Ньюланд наважується порушити це правило й прийняти запрошення британки місіс Карфі на вечерю, середовище нагадує про себе через особу Мей. Провінційністю суджень героїня псує вечір усім запрошеним, а потім забороняє Арчерові запросити в гості француза мосьє Рів'єра, адже подібні іноземці, на її думку, «дуже неспритні в товаристві» [45, с. 225]. Здатність нью-йоркського бомонду розпускати й збирати плітки, а також засуджувати будь-які незрозумілі явища дійсності виходить далеко за межі США. Важливу роль у цьому процесі відіграє уже згаданий нами світський пліткар Сіллертон Джексон – уособлення колективної пам'яті в романі.

Ставлення Ньюланда Арчера до власного простору змінюється під час розвитку подій. До останньої глави художнього твору простір нью-йоркських

елітарних кіл видається героєві винятково замкненим: «Нью-Йорк за часів Ньюланда Арчера нагадував невелику, вельми слизьку піраміду, на гранях якої годі було знайти бодай найменшу шпарку чи якусь зачіпку, аби можна було піднятися вгору» [45, с. 58]. На вершині піраміди височіють три клани: Дагонети, Леннінги та Вандерлейдени. У Нью-Йорку ж найвпливовішими вважаються Вандерлейдени. Саме вони визначають, хто потрапить до *sancta sanctorum* елітарних кіл, а хто – ні. Активна участь здебільшого відсторонених від розваг товариства Вандерлейденів у світському житті виконує превентивну роль – позиція проігнорованих ними осіб у соціальній ієрархії стає нижчою. Саме такого висновку можна дійти на основі слів місіс Арчер у розмові з Луїзою Вандерлейден після фінансового краху Джуліуса Бофорта: «Не можна допустити, моя любя Луїзо, <...> , щоб такі люди, як місіс Лемюель Стразерс думали, що вони можуть посісти місце Регіни. Саме в такі часи всілякі пройдисвіти намагаються проникнути в товариство і закріпитися в ньому. Ти і наш дорогий Генрі повинні закрити собою цей пролом, як ви завжди це робите» [45, с. 350].

Не дивлячись на те, що зазначена місіс Лемюель Стразерс є другорядним персонажем, вона відіграє важливу роль у процесі наближення замкненого простору світських кіл до відносної відкритості. На початку роману в товаристві жваво обговорюють сенсаційні подробиці її молодості: участь у ярмарковому балагані «Оживаючі воскові фігури», рекламі чоботарської вакси, і, врешті, одруження з Лемюелем Стразерсом за непевних обставин. У зв'язку з її сумнівним походженням представники благородних родин ігнорують цю жінку й принизливо називають «вдова „Чоботарської Вакси Стразерса”». Проте завдяки успішним недільним вечорам вдові з часом вдається піднятися на вищі щаблі соціальної ієрархії. Показово, що першим її починає запрошувати Джуліус Бофорт – нувориш-банк'єр сумнівного походження, який сам відносно нещодавно став повноправним членом світського товариства. Процес перетворення замкненого простору вищих класів на відносно відкритий остаточно завершується в останній главі, коли товариство радо приймає Фанні Бофорт, не

дивлячись на скомпрометовану репутацію її батьків. Перехід простору світських кіл від цілковитої замкненості до відносної відкритості в останній главі роману зумовлюється поступовою втратою панівного статусу родовою нью-йоркською аристократією, переходом домінантного становища в суспільному житті до нуворишів-капіталістів.

Важливе значення для інтерпретації простору в романі «Епоха невинності» Е. Вортон має трагічна життєва історія графині Оленської. На прикладі стосунків європеїзованої американки Еллен з американською ріднею авторка вибудовує в романі свою просторову модель: прогресивна, ліберальна Європа протиставляється консервативним США. Отримавши європейське виховання, графиня стає носієм європейських цінностей, а тому їй нелегко пристосуватися до американської дійсності. Клан Мінготтів-Велландів, своєю чергою, не розуміє способу її життя. Позицію родини можна підсумувати словами Мей: «Я не думаю, що для Еллен важлива її репутація в товаристві, і ніхто напевно не знає, що для неї важливо» [45, с. 290]. Між ними виникає низка конфліктів. Клан Мінготтів-Велландів не схвалює ідею графині розлучитися з чоловіком і повернутися до Америки, адже звичай велів, щоб жінка залишалася з чоловіком: «<...> врешті-решт, шлюб є шлюб, а гроші є гроші» [45, с. 331]. До того ж, самолюбство рідні тішило, що їхня «<...> небога все ще залишається дружиною графа» [45, с. 184], а не кидає тінь на репутацію роду шлюборозлучним процесом. Розбіжності між Еллен та родичами проявляються і в більш повсякденних справах: виборі житла, друзів, інтересів, одягу тощо. Демонструючи відмінності між європейськими та американськими цінностями, Е. Вортон характеризує останні як провінційні. Такого висновку можна дійти зі слів старої Кетрін Мінготт: «Особисто мені здається, що Еллен просто втомилася від нашої нудьги. <...> І я не звинувачую її. <...> Не скажу, що сім'я з цим згодна: вони думають, що П'ята авеню – рай земний і до того ж Рю де ла Пе» [45, с. 365]. Несхожість графині Оленської на решту світського оточення виливається в її випадання за межі загального часопростору в романі: проаналізоване вище «вільне» трактування часу відрізняє героїню від педантичних родичів, а

вимушений переїзд до Європи є наслідком нездатності пристосуватися до нових умов. Випадання Еллен за межі загального часопростору зауважено й Арчером: під впливом графині йому «<...> здавалося, що він заблукав у нетрях простору і часу» [45, с. 256]. Не дивлячись на те, що Еллен виступає репрезентанткою більш прогресивних ідей, які частково здобувають перемогу наприкінці роману, вона все ж програє в протистоянні з родичами, бо ж «<...> всі разом вони представляли Нью-Йорк» [45, с. 12], а в художньому творі з натуралістичними тенденціями ніхто не може успішно протистояти всьому середовищу наодинці.

Отже, подібно до художнього тексту «Дому радості», побудова часопростору в романі «Епоха невинності» містить реалістично-натуралістичні домінанти. Художній час у творі є лінійним, події здебільшого викладаються в хронологічному порядку (хоча й прослідковуються такі часові зміщення, як ретроспектива, акселерація, ретардація), їм притаманне докладне маркування й конкретне просторове окреслення. Для надання правдоподібності зображуваним подіям авторка, як і в попередньому аналізованому романі, згадує імена конкретних історичних постатей та відомих митців того часу. З розгортанням подій художній простір твору наближається від замкненого в межах кіл родової нью-йоркської аристократії до відносно відкритого, куди вільно входять нувориші. На прикладі взаємовідносин європейки Еллен Оленської та представників американського вищого світу Е. Вортон вибудовує свою самобутню просторову модель. Часові та просторові координати художнього твору об'єднуються в межах свідомості головного героя Ньюлана Арчера. Тож можна ствердити, що в романі «Епоха невинності» побутує психологічний часопростір. Еллен Оленська, як і Лілі Барт у романі «Дім радості», випадає за межі свого середовища, а отже загального часу, простору й часопростору саме через розбіжність поглядів зі своїм оточенням щодо виховання чи світосприйняття.

Американська письменниця продовжує звертатися до проблем пам'яті – колективної та індивідуальної. В окремих епізодах зникає чітка межа між теперішнім та минулим, а події передаються крізь призму бачення одного

персонажа – Ньюланда Арчера. Все це свідчить про наявність у творі окремих модерністських ознак, що доповнюють реалістично-натуралістичний спосіб зображення дійсності.

2.3. Модерністські модуси дійсності в романі «Напівсон»

Модерністські тенденції серед інтерпретованих нами художніх текстів Е. Вортон найбільш зримо проявляються в останньому романі «Напівсон», написаному 1927 року. Уже сама символіка назви – суттєво інша, аніж у двох попередніх творах. «Напівсон» – це: а) нова технологія, яка дозволяє породіллям народжувати без болю; б) назва клініки, в якій без жодних зусиль народжує Літа; в) стан, у який поринають пацієнти під час сеансів популярного тоді психоаналізу та г) стан умиротворення, якого намагається досягти Полін, абстрагуючись від болю, травматичного досвіду й сімейних проблем за допомогою насиченої щоденної рутини. У романі проступає нова ознака й детермінанта часопростору, а саме – модерністська богемність. Е. Вортон іронічно описує богемне життя нью-йоркської молоді, висміюючи новомодні рухи та віяння. Іронічне ставлення письменниці до змін у тогочасному житті та мистецтві, однак, зовсім не звільняє її власну творчість від модерністських впливів.

Роман Е. Вортон «Напівсон» характеризується хронікально-побутовим та урбаністичним часопростором. Ці два різновиди часопростору перебувають у складних взаємостосунках: вони включаються один в одного, переплітаються і співіснують у межах твору. Хронікально-побутовий часопростір зумовлений прагненням письменниці зобразити зв'язок між процесом формування особистості й навколишнім середовищем, все це впливає з реалістично-натуралістичної літературної традиції. Урбаністичний часопростір (або ж часопростір великого міста) пов'язаний із тим, що Нью-Йорк 1920-их, у якому перетинаються часові й просторові координати роману, показується не лише як середовище, під впливом якого формуються персонажі (як у двох попередніх

романах), але й як величезний модерний мегаполіс, де «<...> розлилися потоки моди та бізнесу» [291, с. 40]. Йому притаманна низка ознак великого міста того часу: переповнений дорожній рух, поширеність громадського транспорту (зокрема, таксі), відкриття різноманітних ресторанів, кафе, кабаре, мюзик-холів тощо. Виникають численні громадські організації, на кшталт, іронічно названих Комітету з контролю народжуваності, Національної асоціації «День матері», Ліги з виявлення геніїв тощо, в яких світські дами беруть активну участь. Зароджуються рухи духовного розвитку й відновлення. Бурхливо протікає світське життя. Середовище світських кіл відрізняється від зображеного в романах «Дім радості» й «Епоха невинності»: воно й надалі впливає на становлення й розвиток героїв, проте, у зв'язку з процесами, описаними в підрозділі 1.2., є більш відкритим і гетерогенним. До елітарних кіл тепер входять не лише носії родової аристократії, але й представники нуворишів.

Ставлення персонажів до часопросторової перспективи впливає з їхньої спадковості й виховання під впливом середовища. Вони змалку привчаються до необхідності «вбивати час» [291, с. 14], а згодом, подорослішавши, легко пристають до міської нью-йоркської рутини, проводячи дні на роботі (Декстер Менфорд, Джим Ваянт), займаючись громадською діяльністю (Полін Менфорд), або просто марнуючи час за танцями й пиятикою (Літа Ваянт і її богемне оточення). Е. Вортон неодноразово приписує «звичку» [291, с. 5] персонажів «вбивати час» національній американській рисі тієї пори: «<...> участь у великих гуманітарних рухах змушує пишатися Америкою. Хіба ти не відчуваєш, наскільки чудово бути частиною країни, де всі – абсолютно вільні, але разом змушені робити саме те, що для них найкраще?» [291, с. 225]. Увага авторки до суто національних ознак, притаманних різним народам, впливає із її симпатії до реалістично-натуралістичної літератури. Адже тезу про наявність певної системи людських поглядів (у т. ч. стосовно часу й простору), в якій ключова роль відводилася розумовим і душевним особливостям, притаманним представникам «<...> однієї раси, однієї епохи й однієї місцевості» [171, с. 79], висловлювалася ще теоретиком літератури І. Теном.

Прив'язаність персонажів до нью-йоркського способу життя особливо чітко простежується у XX–XXX розділах роману, коли сімейство Менфордів–Ваянтів вирішує провести Пасху в заміському маєтку Сідерледжі. Незважаючи на те, що герої опиняються в нетипових для себе умовах сільської місцевості, всі вони (крім Нони), так чи інакше, продовжують дотримуватися «міських» поглядів на проведення часу: Полін береться за організацію прийому на честь Марчези («Полін ніколи до кінця не вірила <...> у те, що люди, позбавлені будь-яких світських розваг, могли щасливо собі жити на селі» [291, с. 264]), а Менфорд і Літа відвідують танцювальні клуби, де збирається богема молодь. Тобто, замість того, щоб пристосуватися до життя за містом, вони намагаються «перенести» [291, с. 292] Нью-Йорк – як єдність часових і просторових координат у романі – в інший простір. Єдиною особою, яка б з радістю проміняла нью-йоркську метушню на спокій Сідерледжа, є Нона Менфорд. Як і Лілі Барт чи Еллен Оленська в попередніх романах, Нона випадає за межі свого середовища, загального часу, простору та часопростору в художньому творі.

Художній час у романі «Напівсон» виступає не лише необхідною умовою розгортання сюжету, а й предметом постійних роздумів персонажів, самостійним об'єктом художнього зображення. Авторка аналізує природу та закономірності часу, звертається до властивостей його модусів. Ставлення нью-йоркського товариства до часу настільки ж диверсифіковане, як і склад його учасників. У романі це ілюструється на прикладі двох героїнь – Полін Менфорд і Літи Ваянт, що виступають своєрідними антиподами у розумінні часу. Життя Полін – дуже організоване. Кожен її день розписаний похвилинно (наприклад: «7:30. – розумове пробудження. 7:45. – сніданок. 8:00 – психоаналіз. 8:15 – побачитися з поваром. 8:30. – тиха медитація. 8:45. – масаж обличчя <...>» [291, с. 3]). Вона рідко спізнюється й майже ніколи не змінює свої плани. Водночас Літа – зовсім не пунктуальна, не звертає уваги на час і на будь-яку подію, з'являється «серед останніх» [291, с. 291]. Різне бачення часу проявляється в організації побуту героїнь. У домі Полін вирувало світське життя і «всі годинники били одночасно» [291, с. 120], а в домі Літи – «<...> не було жодних

<...> справ чи зобов'язань <...> жоден годинник не йшов, і ніхто нікуди не спізнювався, бо ніяких встановлених годин не існувало» [291, с. 120]. Полін Менфорд займає активну громадську позицію, організовує світські заходи, відвідує різних цілителів, дні представниці нью-йоркської богеми Літи складаються з «<...> байдикування, куріння <...>, танців, верхової їзди та ігор» [291, с. 13].

Таке сприйняття часу, так чи інакше, поширюється на інших персонажів. Джим Ваянт і Декстер Менфорд перебувають під впливом то однієї, то іншої героїні. До одруження Джим Ваянт змушений коритися материним уявленням про планування часу: «Джим <...> завжди <...> намагався заповнити свої дні максимально або принаймні приховати від матері нечасті вільні хвилини» [291, с. 10]. Одруження з «непунктуальною», «безвідповідальною» [291, с. 13] Літою стає для нього втечею від «жорстокого панування місис Менфорд» [291, с. 13]. Схожу тенденцію демонструє Декстер. Втомлений від насиченої рутини дружини герой все частіше навідується до невістки, щоб після «напруженого дня» [291, с. 120] на роботі «тихенько посидіти» [291, с. 122] в домі, де годинник перетворився на «анахронізм» [291, с. 121]. Відносну незалежність поглядів на проведення часу демонструють Артур Ваянт і Нона Менфорд. У випадку з Артуром схильність до відмінного від решти оточення розуміння часу зумовлюється особливостями спадковості, адже в його жилах тече «кров старого Нью-Йорка» [291, с. 11], тоді як Менфорди є вихідцями з класу нуворишів. У зв'язку зі зайнятістю батьків вихованням Нони займався Артур Ваянт, який водночас і передав їй власні погляди на час: «незважаючи на джаз, ти таки старомодна. Думаю, це я так на тебе вплинув – у відповідь на те, як Менфорд модернізував Джима» [291, с. 49]. На відміну від Полін і Літи, Артур та Нона не впадають у крайнощі трактування часу. Вони нікуди не поспішають, але й не ігнорують час, радше сприймаючи його присутність у повсякденному житті як належне.

Червоною ниткою крізь увесь художній твір проходить ще одна ознака модерністської прози – проблема наявності в межах людської свідомості двох

різновидів часу: об'єктивного (фізичного) і суб'єктивного (психологічного). Всі події роману передаються крізь призму бачення трьох героїв – Полін, Декстера й Нони Менфордів. Те чи інше явище, пропущене крізь призму особистого сприйняття, набуває властивості змінювати свої темпоральні параметри. Між двома близькими зовнішніми подіями письменниця часто наводить тривалі роздуми героїв про доволі тривіальні речі, чим демонструє різкий контраст між короткочасністю зовнішньої події та тривалістю мисленнєвого потоку, зіставляючи в такий спосіб об'єктивну тривалість і суб'єктивну перцепцію подій. Для прикладу, в епізоді, коли Полін приходить в офіс Декстера Менфорда, Е. Вортон починає передавати думки героя одразу після того, як дружина просить його відмовитися від представництва інтересів Ліндонів у судовому процесі проти Махатми, а припиняє – коли Полін пропонує передати справу юристові Корбі. Об'єктивно проходить буквально кілька секунд фізичного часу, у свідомості ж Декстера час розширюється до кількох хвилин.

Для роману «Напівсон» притаманне докладне маркування подій. Воно не лише допомагає письменниці правдоподібно передавати картину плинності часу, але й дозволяє прослідкувати невідповідність між дійсною тривалістю події та її суб'єктивним сприйняттям. Уявлення персонажів про тривалість певної часової одиниці часто залежить від факторів особистого характеру – емоційно-психологічного стану, зайнятості тощо. Як зазначає Р. Інгарден, «часові фази, пережиті у великому нервовому напруженні, повні інтенсивної діяльності, у процесі переживання і безпосередньо після нього здаються дуже короткими» [98, с. 192]. Так, типовий день на селі видається Полін неймовірно «довгим» [291, с. 266]: «<...> напевне, існував різний часовий вимір для життя в місті та на селі» [291, с. 276]. Коли ж після кількаденного перебування в Сідерледжі героїня їде до Нью-Йорка у справах, день, проведений у міській метушні, справляє на неї «тонізуючий» [291, с. 317] ефект і минає швидко. Для Нони «довгим» видається останній вечір, проведений зі Стенлі, що пояснюється станом сильного емоційного збудження через закоханість (вказана «довгота» вечора передається за допомогою ретардації, про що йтиметься далі). Художньому творові властива

наявність темпоральних індикаторів, які нерідко свідчать про неможливість завершення чи виконання певної дії і мають негативне забарвлення. Наприклад, несподіваний прихід брата в батьківський дім не дозволяє Ноні відіслати Стенлі телеграму з вибаченнями за свою поведінку напередодні, бій годинника спонукає Джима завершити обговорення з родичами майбутньої відпустки і змушує «з важким серцем» [291, с. 164] повертатися на роботу; в останньому ж розділі бій годинника припиняє розмову Декстера та Нони в лікарні.

Когезійно-когерентні зв'язки між перспективами трьох героїв у творі досягаються за допомогою консолідуючих елементів. Для прикладу, у другому розділі Полін роздумує про те, як вирішити проблему судового переслідування Махатми – новомодного нью-йоркського гуру-цілителя, який допоміг їй скинути зайві кілограми і зменшити об'єм стегон. У четвертому розділі Нона чує плітки про судовий позов Ліндонів проти Махатми від Артура Ваянта; в п'ятому це питання обговорюється між Полін і Декстером. У восьмому розділі, відвідуючи Артура, Полін бачить непристойну фотографію Літи в журналі «Лукер-он» («*Looker-on*»), у дев'ятому розділі вона планує скупити весь тираж того журналу, а в десятому примірник часопису потрапляє до рук Декстера. Сьомий розділ містить розповідь Ардвіна Ноні про можливість Літиного прослуховування на роль у новому фільмі голлівудського режисера Клохеммера. У десятому розділі Літа шокує Декстера бажанням відіслати Клохеммеру непристойне фото з журналу «Лукер-он» («*Looker-on*»), щоб довести своє вміння танцювати. У дванадцятому розділі питання про зйомки Літи у фільмі Клохеммера згадується під час розмови між Полін, Декстером і Кітті Лендіш, у п'ятнадцятому – обговорюється між Декстером і Кітті, у двадцять четвертому – Літа слухає розмову між Марчезою і Декстером, які обговорюють зйомки Мікеланджело у фільмі Клохеммера тощо.

Серед трьох темпоральних модусів у романі особливе місце відводиться теперішності, яку показано крізь призму свідомості Полін, Декстера й Нони. Зацікавленість авторки проблемами людської свідомості зумовлено значним впливом вчення А. Бергсона на формування її світогляду, адже, як випливає із

засад його філософії, справжньою реальністю є не зовнішні атрибути життя, а внутрішнє єство особистості, людська свідомість. «Свідомість, яку маємо про власну особу в її континуумному перебігу, веде нас у нутро дійсності, за зразком якої мусимо уявляти різні дійсності» [20, с. 73–83], – зазначає мислитель. У творі наводяться тривалі роздуми героїв про теперішній стан власного життя, які, втім, позбавлені аналітичної складової – жоден із них не задумується над тим, чому склалася та чи інша ситуація або яких заходів можна вжити для ефективного вирішення існуючих проблем. Ставлення героїв до теперішності зумовлюється їхніми індивідуальними рисами характеру – успадкованими від предків або розвиненими внаслідок виховання під дією навколишнього суспільного середовища. Інтелектуально обмежена Полін відмовляється зауважувати будь-які труднощі: «Хіба в атмосфері загальної симпліфікації якісь особисті проблеми можуть залишатися невирішеними?» [291, с. 226]. У цьому їй допомагають пропаговані різними гуру-цілителями практики самонавіювання («Не хвилюйся, Полін. У цілому світі немає нічого такого, за що варто було б хвилюватися» [291, с. 208]) і постійне відволікання на організацію світського й громадського життя.

Ставлення Полін Менфорд до теперішності можна охарактеризувати словами Р. Інгардена: «вона [людина] «вбиває час»: шукає заняття, якими можна було б «заповнити» час, концентрує всю увагу на роботі, без якої можна було б обійтися. Щоб не почуватися самотньою і чужою в світі, людина створює собі фікцію зобов'язань перед тим, чого <...> не існує, що неважливо, що вона сама собі придумала, але в чому ніколи не зізнається» [97, с. 61]. Тракткування теперішності з боку інтелектуально розвинених Декстера й Нони – набагато складніше. Вони обоє звертають увагу на дріб'язковість світського життя, в яке їх втягує Полін, і у зв'язку з цим відчують незадоволення. Замість того, щоб встигати за швидким темпом життя дружини – «крутитися швидше і швидше» [291, с. 79] – Декстер хотів би «використовувати свій мозок, м'язи, своє тіло й душу, всього себе для того, щоб робити щось справжнє, досягати якихось справжніх висот». Ще один приклад: «Нью-йоркська рутина душила його [Декстера]. <...> Іноді йому здавалося, що всі ці юристи, банкіри, брокери,

директори залізниць просто намагалися заповнити цими беззмістовними справами свою внутрішню пустоту» [291, с. 79]. Нона Менфорд відчуває втому не стільки від рутини, скільки від того, що через надмірну соціальну активність мами вирішення всіх сімейних проблем лягає на її плечі: «Мене завжди запитують, що потрібно зробити <...> й іноді я почуваюся занадто молодою, аби постійно щось вирішувати» [291, с. 79]. Заикленість Полін Менфорд на процесі «вбивання часу» має негативні наслідки для її сім'ї. Надмірна педантичність дружини штовхає Декстера до Літи – людини, яка не звертає на час жодної уваги, – що, власне, й призводить до трагікомічної розв'язки художнього твору. Нона ж починає відчувати відчуження від інших членів сім'ї – «вона <...> не хотіла бути однією з них» [291, с. 362], – чим підкреслюється випадання героїні за межі загального часопростору в романі.

Модусові минулого у творі приділяється менше уваги, ніж у романі «Дім радості». Герої роману «Напівсон» є більш типовими персонажами роману з натуралістичними тенденціями, а тому не вдаються до детального аналізу минулого досвіду. Письменниця наводить фрагментарні спогади про минуле героїв лише тоді, коли це необхідно для розгортання сюжету художнього твору. Так, зі спогадів Полін читач дізнається про її подружнє життя, а згодом і про шлюбборозлучний процес з Артуром Ваянтом. Спогади Декстера про бідне дитинство на фермі пояснюють його прагнення добитися в житті успіху й фінансового процвітання. Щасливі дитячі спогади Нони про Сідерледж пояснюють її мету оселитися в цьому місці наприкінці твору. Е. Вортон продовжує звертатися до проблем колективної пам'яті, яка в романі «Напівсон» представлена в особі світського пліткаря Артура Ваянта (питання про колективну пам'ять детальніше розглянуто в підрозділі 1.4.).

Нездатність героїв аналізувати факти та явища дійсності проявляється і в їхньому ставленні до майбутнього. Полін і Декстер взагалі про нього не думають, а Нона Менфорд розглядає майбутнє як щось абстрактне, з негативною конотацією: «„Мені здається, що я найстарша людина на світі, але водночас саме переді мною простягається найдовший відрізок життя” – і Нона здригнулася від

усвідомлення власної самотності» [291, с. 281]. Бачення героїнею свого майбутнього нагадує тезу Р. Інгардена про вираження цього темпорального модусу у вигляді «незаповнених часових схем» [98, с. 189]. Очікування героїні від майбутнього не мають жодного окреслення, вона нічого не планує, просто живе з переконанням, що надалі самотність ставатиме ще нестерпнішою.

Темпоральна структура твору визначається майже чотиримісячним часовим проміжком: дія роману розпочинається в лютому, а закінчується у травні 1920-х років. При цьому чіткі хронологічні межі не вказуються. Е. Вортон уникає детальних описів глобального історичного або соціального контексту, хоча наводить окремі реальні явища тогочасної американської дійсності, що надає написаному правдоподібності. Авторка побіжно згадує про Першу світову війну, розвиток Голлівуду, поширення кубізму й джазу. Показово, що цей період в історії США нерідко називають «Jazz Age» – «епоха джазу». Романові «Напівсон» властива відносно рівномірна темпоральна архітектоніка. Художній твір складається з трьох книг: перша охоплює десять розділів, друга – дев'ять, а третя – дванадцять. Кожна з них описує художні сцени тривалістю в приблизно один місяць. Основні події першої книги відбуваються в лютому, другої – в березні, третьої – у квітні та на початку травня.

Роман, як і два попередньо аналізовані твори, характеризується лінійним часом, хронологічним викладом, однонаправленістю їхнього перебігу до розв'язки (вистрілу Артуром у Декстера під час їхнього з Літою таємного побачення). Щоправда, наявні й часові зміщення – ретроспектива, акселерація, ретардація, впровадження кількох часових площин. За допомогою ретроспективних екскурсів письменниця знайомить читача з минулим персонажів. Акселерація дозволяє пропустити неважливі для викладу подій часові проміжки. Навмисне сповільнення розгортання сюжету (ретардація) застосовується тоді, коли описується якась емоційно-напружена подія (останнє побачення Нони і Стенлі, усвідомлення Полін чужої присутності в домі тощо), або ж коли виникає потреба в наведенні детальних описів інтер'єрів, екстер'єрів, зовнішності персонажів чи їхніх рефлексій. Прикладом моделювання кількох

часових площин одночасно можуть послужити V – VII розділи, де одна й та ж подія – прийом у домі Менфордів на честь приїзду Марчези – демонструється з перспективи трьох героїв: Полін, Декстера й Нони.

Тож питання природи часу, закономірностей його перебігу, переживання часу в людській свідомості, співвідношення трьох часових модусів посідає чільне місце в художньому світі роману «Напівсон». Плинність часу в романі передається за допомогою темпоральних модифікації – ретроспективи, акселерації, ретардації, впровадження кількох часових площин [27].

Роман «Напівсон» має конкретне просторове окреслення. Дія здебільшого розгортається в Нью-Йорку, а події XX – XXV, XXVII – XXX розділів – у заміському маєтку Сідерледжі. Подібно до роману «Дім радості», письменниця вводить кілька просторових площин, що дозволяє через протиставлення різних героїв порівняти різні картини бачення структури світу. Внаслідок цього в романі «Напівсон» виникає явище «поліфонії простору» (Ю. Лотман). Письменниця протиставляє простір «старого Нью-Йорка», простір тогочасного світського Нью-Йорка і простір молодого покоління світського товариства, кожен з яких характеризується домінуванням певних цінностей. У такий спосіб можна простежити різницю між «реалістичною свідомістю» «старого Нью-Йорка» з його повагою до звичаїв і традицій та модерністичною свідомістю нових членів світського товариства, відірваних від реальності, схильних кидати виклик усталеним канонам і шукати розради в новомодних містичних вченнях.

Простір «старого Нью-Йорку» уособлюється в постаті вихідця з давньої нью-йоркської родини Артура Ваянта. Герой показується як деградований аристократ, схильний до надмірного вживання алкоголю, який веде відлюдний спосіб життя в старому будинку своєї матері. Артур Ваянт – носій традиційних цінностей та уявлень про світ. Він переконаний, що чоловік повинен ревнувати дружину й жорстко розправлятися з її прихильниками, а джентльменові невластиво працювати чи бути хоч якось пов'язаним з тим, «<...> що він називав словом „ремесло”» [291, с. 24]. Бездіяльність самого Ваянта виливається в нездатність адаптуватися до нових умов і знайти своє місце у світі. Його

соціальну деградацію можна проінтерпретувати на основі тези Р. Інгардена про роль діяльності в житті людини: «<...> якщо в душі я – боягуз і лінивець, який не хоче докладати ніяких зусиль, а, навпаки, прагне в'яло лежати й нищо жити замість того, щоб прокладати собі шлях крізь труднощі <...>, долати страх і страждання <...> – тоді я повільно розпадаюся у часі, <...> перетворююся на „ніщо”» [97, с. 66]. Артурове «розпадання» у часі, – а це радше ознака модерністської поетики, аніж суто реалістично-натуралістичної, – підкреслюється за допомогою опису його оселі, де все – вітальня, книги, фотографії – виглядає «обшарпаним» («shabby») і «вицвілим» («faded») [291, с. 43].

На відміну від дому Артура Ваянта, будинок Менфордів – представників тогочасного світського Нью-Йорку – «величний» і «розкішний» [291, с. 186]. І Полін, і Декстер є вихідцями з кола нуворишів. Вони – менш консервативні, ніж Артур Ваянт, але не настільки «модерні», як богемне оточення Літи. Подружжя веде активний спосіб життя, поділяючи думку про те, що «<...> активність – це чеснота сама по собі <...>, навіть якщо вона приносить не більше користі, ніж біг білки в колесі» [291, с. 6]. Якщо Артур Ваянт деградує й опускається, то Менфорди, навпаки, процвітають і досягають нових висот. У цьому плані необхідно, зокрема, згадати епізод, коли Полін відмовляється від запрошення Рівінгтонів (останнього сімейства, «<...> яке все ще зберігало традиції старого Нью-Йорка» і «<...> було останнім щаблем, необхідним Декстерові для того, щоб піднятися на вершину соціальної ієрархії» [291, с. 186]). Героїня відчуває при цьому задоволення: «Було так приємно сказати: „Боюся, він буде зайнятий цілий вечір”, – а тоді повісити слухавку й відкинутися в кріслі, уявляючи, як місіс Рівінгтон, одягнена у вечірню сукню, бігає по кімнаті <...>, намагаючись пересервірувати стіл» [291, с. 197]. У такий спосіб письменниця показує занепад старої родової аристократії, пасивної за своєю суттю, і перехід впливу до нової еліти, що здебільшого складається з активних нуворишів.

Простір молодого покоління світських кіл представлений в особі Літи і її богемного оточення. Їхнє ставлення до традицій більш радикальне, ніж у

нுவоришів із оточення Менфордів. Молоді люди відкидають будь-які моральні засади попередніх поколінь, що зокрема проявляється в хаотичній організації особистого життя і в трактуванні розлучення як абсолютно буденної справи. Тож Літа й Джим, які прожили разом два роки, вже вважаються «<...> однією із „давніх пар” свого оточення» [291, с. 12], адже всі їхні друзі «<...> майже завжди втомлюються один від одного <...>, а тоді намагаються знайти собі кращу пару» [291, с. 29]. Представники цих кіл ігнорують громадську думку, не задаються питанням визнання з боку інших членів товариства, скептично ставляться до роботи чи громадської активності і займаються лише тим, що їх «розважає» [291, с. 37], «<...> кидаючись від розваги до розваги» [291, с. 5].

Майже всі персонажі роману входять лише до одного простору й не поділяють цінностей іншого. Артур Ваянт висміює прагнення Менфордів постійно чимось займатися, а також засуджує ставлення Літи та Джима до шлюбу: «<...> не розумію, чому люди, які поклялися жити разом завжди, мають постійно відпочивати один від одного» [291, с. 165]. Менфорди не сприймають «соціального коду» [291, с. 258] Ваянта і вважають сучасних молодих людей занадто «невгамовними» [291, с. 151]. Літі здається, що люди на кшталт її свекра розмовляють «іншою мовою» [291, с. 218]. Другорядні персонажі також входять до одного із зазначених просторів. Для прикладу, подружжя Стенлі й Еггі можна віднести до старого Нью-Йорка, місіс Той – до кола нуворишів із оточення Менфордів тощо. Проте окремі персонажі – Марчеза, Джим, Нона – у зв'язку з особливостями спадковості й виховання можуть одночасно входити до кількох просторових площин. Так, за своєю спадковістю Марчеза входить до кола «старого» Нью-Йорку, адже її матір була «Мері Ваянт з Олбані» [291, с. 17], однак постійна необхідність зичити гроші змушує її обертатися в колі більш заможних Менфордів. У зв'язку зі спадковістю та вихованням Джимові комфортніше в просторі батька чи матері, проте потреба зберегти сім'ю з Літою змушує його бути в її божемному оточенні. Нона одночасно входить до кожного простору, однак, на відміну від Джима, так і не може пристосуватися до жодного з них. Артур Ваянт відштовхує її непослідовністю: «<...> люди, які багато

говорять, завжди мало роблять. Ось її батько, для прикладу: рішучий і цілеспрямований Декстер жодного разу не переливав з пустого в порожнє, а тихенько йшов і робив те, що було потрібно зробити. Водночас бідолашний непослідовний Експонат, якого завжди роздирали сумніви, ніколи не втомлювався виголошувати пафосні промови, спонукаючи інших до дії» [291, с. 316]. Кола молодих богемних представників світського товариства видаються героїні занадто тривіальними: «Нона ненавиділа Ардвіна <...> і його компанію, звичаї, які він запроваджував, і доктрини, які виголошував» [291, с. 86]. Подальше співжиття з батьками стає для неї неможливим після інциденту в Сідерледжі. Нездатність Нони знайти собі місце серед трьох просторових площин роману «Напівсон» підкреслює її відмінність від середовища і, як наслідок, спричиняє випадання за межі загального часопростору.

Іронічне ставлення Е. Вордон до модернізму не звільняє її творчість від модерністських впливів, адже вже сама іронічність авторки при зображенні тогочасних змін у суспільному житті, що, напевно, найповніше розкривається в романі «Напівсон», виокремлює мисткиню серед тогочасних реалістів-натуралістів і наближає її до письменників-модерністів. В основі побудови часопростору в романі «Напівсон» лежать тісно переплетені реалістично-натуралістично та модерністські тенденції. Романові, як і двом попередньо аналізованим творам, притаманний здебільшого лінійний художній час (попри незначні часові зміщення), хронологічність викладу подій, їхнє маркування та однонаправленість, конкретність просторового окреслення та згадки про реальні історичні явища і процеси – риси, властиві реалістично-натуралістичному твору. Серед трьох темпоральних модусів найбільше значення відіграє теперішність, що характерно для соціально-психологічної прози.

Серед модерністських аспектів роману виокремлюємо як тенденції, наявні у двох попередніх творах (уже згадана авторська іронія, передача подій крізь призму бачення персонажів, звертання до проблем пам'яті), так і нові елементи модерністської поетики, які не були ще увиразнені, а саме: модерністська богемність, звертання до проблем функціонування об'єктивного та

суб'єктивного часу в межах людської свідомості, суб'єктивність персонажів при сприйнятті фактичної тривалості одиниці часу. Запровадження кількох просторових площин – простір «старого Нью-Йорка», простір тогочасного світського Нью-Йорка, простір богемної молоді – дозволяє письменниці протиставити різні візії структури світу та показати різницю між реалістичною та модерністичною свідомістю героїв.

Тісне переплетення реалістично-натуралістичних та модерністичних тенденцій у межах художньої дійсності твору призводить до того, що в романі «Напівсон» взаємодіють два види часопростору – хронікально-побутовий та урбаністичний. Хронікально-побутовий часопростір зумовлюється типовим для реалістів-натуралістів прагненням письменниці прослідкувати взаємозв'язок особистісного розвитку персонажів та їхнього середовища, а урбаністичний – намаганням зобразити Нью-Йорк не лише як середовище, де формуються та діють герої, але як динамічний модерний мегаполіс, якому притаманні всі ознаки тогочасного великого міста і чий темп зумовлює темп життя окремої людини.

Висновки до другого розділу

Комплексний і всебічний аналіз художньо-образних модифікацій прозового універсуму Е. Вортон дає підстави для низки висновків.

Соціально-побутові домінанти роману «Дім радості» простежуються вже в побудові часопростору, який в інтерпретованому художньому творі є хронікально-побутовим, адже авторка в типовий для реалістів-натуралістів спосіб намагається показати зв'язок між формуванням людського характеру та навколишнім суспільним середовищем. Часопростір є замкненим у межах світського нью-йоркського товариства, яке визначає особливості організації побуту своїх представників, порядок проведення їхнього повсякдення. Головна героїня роману Лілі Барт, яка через успадковані від батька риси характеру відрізняється від решти оточення, не встигає за темпом життя елітарних кіл, а тому випадає не лише за межі власного середовища, але й за межі загального

часопростору в романі. Простір відіграє в цьому часопросторі вагому роль, про що свідчить вже назва твору, виражена лексемою з просторовим значенням. В основі архітекτονіки роману лежить явище поліфонії простору. Поділ художнього твору на дві частини співпадає з випаданням Лілі Барт з рідного їй простору елітарних кіл (життя героїні серед представників найвищих суспільних щаблів зображується в першій книзі) та поетапним входженням у чужий (процесу її соціального падіння присвячується друга книга).

Зіставлення різних суспільних верств дозволяє Е. Вортон зіставити притаманні кожному з них уявлення про структуру світу: нетипова представниця елітарних кіл Лілі Бар протиставляється решті нью-йоркського бомонду, пасивні нью-йоркські аристократи протистоять активним нуворишам, всі разом вони протиставляються бідній дівчині-робітниці Нетті Стразерс, яка єдина з усіх персонажів художнього твору змогла знайти сенс свого життя в материнстві. У побудові хронікально-побутового часопростору в романі панують реалістично-натуралістичні домінанти: лінійність викладу подій (не дивлячись на певні часові зміщення), згадки про конкретні історичні факти, наявність темпоральних індикаторів і детермінант, конкретність просторового окреслення. До них додаються окремі ознаки модернізму – передача подій крізь призму бачення персонажів, звертання до проблем пам'яті, відсутність в окремих епізодах чіткої межі між теперішнім та минулим, що відповідає положенню філософії А. Бергсона, іронічність, оніризм.

Часопростір у романі «Епоха невинності» є замкненим у межах свідомості головного героя Ньюланда Арчера, а тому його можна назвати психологічним. Всі події роману передаються крізь призму світогляду героя й отримують оцінку відповідно до його переконань. Як і попередньо аналізованому творові, романові «Епоха невинності» здебільшого властиві реалістично-натуралістичні ознаки: лінійний час з певними часовими зміщеннями, конкретне просторове окреслення, маркування подій, згадки конкретних історичних осіб. При цьому твір охоплює й окремі елементи модерністського письма: використання техніки точки зору, аналіз проблем пам'яті, межевість в окремих епізодах минулого й

теперішнього, іронічність, вага якої порівняно з попереднім романом зростає. Основне значення в цьому часопросторі надається часу, простір відіграє другорядну роль. З розвитком подій художній простір твору еволюціонує від винятково замкненого в межах світського товариства, що складається здебільшого з представників давньої нью-йоркської аристократії, до відносно відкритого, куди отримують доступ нувориші. Для інтерпретації просторових характеристик роману вагомою є постать графині Оленської: на прикладі відносин європеїзованої американки Еллен з її нью-йоркськими родичами авторка вибудовує свою просторову модель – відносно прогресивна Європа протиставляється надмірно консервативним США. З огляду на відмінні від решти світського середовища погляди та цінності, графиня Оленська, як і Лілі Барт, випадає за межі загального часу, простору та часопростору в романі.

Модерністські тенденції найбільш цілісно проявляються при побудові художнього світу, а, отже, й часопростору в романі «Напівсон». Доречно увиразнити наявність таких модерністських ознак: іронія, яка знаходить тут чи не найповніше вираження; використання техніки точки зору; увага до проблем пам'яті; відкритість простору. Вони властиві і двом попередньо аналізованам творам. Роман «Напівсон» містить, однак, і раніше не виявлені елементи модернізму: модерністська богемність; звернення до проблем суб'єктивності при сприйнятті фактичної тривалості часу, наявності об'єктивного та суб'єктивного часу в межах людської свідомості. Як і романові «Дім радості», твору «Напівсон» характерне явище поліфонії простору: протиставляючи простір «старого Нью-Йорка», простір тогочасного світського Нью-Йорку й простір богемної молоді, Е. Вортон прослідковує різницю між реалістичною та модерністською свідомістю героїв. Не втрачають своєї ваги й присутні в романах «Дім радості» й «Епоха невинності» ознаки реалістично-натуралістичного твору: лінійний – попри певні часові зміщення – час; маркування подій; конкретність просторового окреслення; згадки про реальні історичні явища. Подібно до Лілі Барт та Еллен Оленської, Нона Менфорд, яка внаслідок індивідуальних особливостей характеру відрізняється від решти середовища, випадає за межі

загального часу, простору й часопростору. Тісне переплетення ознак модерністського й реалістично-натуралістичного твору призводить до функціонування в межах роману хронікально-побутового та урбаністичного часопросторів. Наявність хронікально-побутового часопростору зумовлена притаманним реалістам-натуралістам прагненням авторки осмислити дію середовища елітарних кіл на формування характеру окремих людей, а урбаністичний – прагненням зобразити життя людини в умовах модерного мегаполісу.

РОЗДІЛ 3

КОМПАРАТИВНО-ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ ТЛУМАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО УНІВЕРСУМУ ЕДІТ ВОРТОН

У контексті американської літератури кінця XIX – початку XX століття творчий доробок Е. Вортон нерідко зіставляється з мистецькими здобутками двох інших видатних реалістів того часу – Генрі Джеймса (1843 – 1916) та Теодора Драйзера (1871 – 1945). Адже їхнім творам притаманна подібність тематики й проблематики з проєкцією на особливості поетики.

Порівняння ідіостилю Е. Вортон із творчим методом Г. Джеймса видається необхідним для отримання повного розуміння всіх властивостей художнього світу романів авторки. Цих двох письменників-експатріантів поєднують не лише багато в чому схожі погляди на життя, американську дійсність, літературу, призначення мистецтва, але й десять років міцної дружби (1905 – 1915). Впродовж цього періоду письменницька кар'єра класика англо-американської літератури Г. Джеймса наближалася до свого завершення. Натомість Е. Вортон змогла пройти шлях від маловідомої поетки й авторки короткої прози й творів у жанрі нон-фікшн до загальновизнаної романістки. Як і Г. Джеймс, Е. Вортон народилася в США, походила з давньої аристократичної родини, однак провела більшу частину життя в Європі. Знайомство з європейською культурою та історією, безперечно, позначилося на творчості письменників, значно збагативши їхній літературний досвід. У своїх творах вони часто вдаються до порівняння європейських та американських цінностей і традицій, зображують світські будні елітарних кіл.

Значний вплив на формування Е. Вортон як письменниці справили ранні твори Г. Джеймса («Дейзі Міллер», «Вашиногтонська площа», «Жіночий портрет» тощо), з яких вона запозичила окремі прийоми і техніки, сюжетні ходи й навіть імена деяких персонажів. Все сказане дає підстави окремим дослідникам називати Е. Вортон лише послідовницею й ученицею Г. Джеймса, а її твори – другорядними порівняно з творами великого майстра [240], [244], [245]. Така

оцінка, на наш погляд, є поверхневою та необ'єктивною: незважаючи на схожість певних аспектів творчих методів двох митців, творчому стилю Е. Вортон притаманна низка власних специфічних особливостей, а її погляди на історію літератури та літературний процес відзначаються зрілістю й самостійністю. Це свідчить про незалежність творчого шляху американської письменниці; саме ця теза обґрунтовуватиметься в підрозділі 3.1.

В автобіографії «Погляд назад» Е. Вортон схвально відгукується про романи Т. Драйзера, відводячи йому одне з чільних місць серед тогочасних прозаїків. Художній світ романів Е. Вортон, в яких здебільшого зображуються вищі кола тогочасного американського суспільства, часто характеризується літературознавцями як антитеза до художнього світу романів Т. Драйзера, яким притаманна увага до життя нижчих суспільних верств [235], [252], [260]. Несхожість художнього універсуму романів Е. Вортон із художнім мікрокосмосом прозових текстів Т. Драйзера, якого вважають «класичним» представником американської реалістично-натуралістичної літератури, призвело до того, що вчені тривалий час не звертали увагу на натуралістичні тенденції у творчому доробку авторки. Ми ж у своїй науковій студії здійснили спробу довести, що, незважаючи на окремі особливості художніх світів, творчим методам Е. Вортон і Т. Драйзера притаманна спільність мистецьких прийомів і засобів, світоглядні збіги та схожі погляди на тогочасну дійсність. Письменники вдаються фактично до однакової тематики – зображення змін в американському суспільстві наприкінці XIX – початку XX століть. Все це, на наш погляд, свідчить на користь того, що в основі поетики Е. Вортон і Т. Драйзера лежать схожі принципи. Відмінність між їхніми натуралістичними методами полягає у мірі їхнього застосування, а не в різновиді. Отож у підрозділі 3.2. доводитиметься, що і творчість Т. Драйзера, і творчість Е. Вортон доцільно розглядати в контексті реалістично-натуралістичної літератури.

3.1. Специфіка творчого методу Едіт Вортон і Генрі Джеймса

Дружні стосунки Е. Вортон та Г. Джеймса привертають увагу багатьох дослідників – як біографів, так і літературознавців. Окремі аспекти життєвих і творчих біографій письменників переплелися настільки тісно, що складно чітко простежити, де саме їхні творчі методи збігаються, а де – розходяться. У своїх творах вони здебільшого зображують будні вищих кіл, детально описують світські звичаї і традиції, через що їхні романи нерідко характеризуються вченими як «звичаєві» («*novels of manners*») [205]. Письменники застосовують подібні літературні техніки й прийоми, вдаються до аналогічних сюжетних ходів. Наприклад, пропозиція Еллен Оленської прийти до Арчера на одну ніч перед від'їздом у романі «Епоха невинності» (1920) Е. Вортон нагадує пропозицію Кейт Крой прийти до Мертона Деншера в творі «Крила голубки» (1902) Г. Джеймса. Можна простежити схожість між іменами деяких персонажів – Ізабелли Арчер з роману «Жіночий портрет» (1881) Г. Джеймса і Ньюланда Арчера з роману «Епоха невинності» (1920) Е. Вортон, Верени з роману «Бостонці» (1886) Г. Джеймса і кухарки Верени з роману «Літо» (1917) Е. Вортон.

Вплив зрілого прозаїка Г. Джеймса на початківцю Е. Вортон видається незаперечним, особливо коли йдеться про техніку письма, стиль, психологізм. Однак дослідникам не вдалося дійти спільної думки стосовно міри й природи зазначеного впливу. Одні вчені (П. Лаббокк [244], [245], К. Д. Лівіс [240] та ін.) доводять, що Е. Вортон доречно вважати, так би мовити, «спадкоємицею Генрі Джеймса» (К. Д. Лівіс), «послідовницею його мистецтва» (П. Лаббокк), адже вона начебто всього лише копіювала великого майстра. Інші ж (М. Белл [205]), визнаючи вплив Г. Джеймса на творчість Е. Вортон, відверто вказують на низку відмінностей між творчими методами й поглядами авторів, що, на їхню думку, свідчить на користь зрілості й самостійності мисткині.

Американська літературознавця М. Белл вбачає причину упередженого ставлення до Е. Вортон з боку окремих дослідників в ейджизмі та сексизмі:

«<...> від його молодшої подруги (younger, female friend) очікувалося виконання ролі своєрідної спадкоємиці „Генрі Джеймса”, що, своєю чергою, лягло в основу численних наукових висновків, начебто вона просто наслідує майстра. <...> ця знаменита дружба <...> протривала десять років і пов’язала їхні постаті настільки сильно, що мало хто завдавав собі клопоту необхідністю прослідкувати, що саме кожен з них думав і писав насправді» [205, с. 619]. Г. Джеймс був, за визначенням М. Белл, «найвеличнішим чоловіком, якого вона [Е. Вортон – Х. Б.] знала. Сам Джеймс мав чимало рівновеликих друзів і знайомих, як, скажімо, Хоуеллс чи Стівенсон <...>. Едіт Вортон мала буквально кількох близьких людей, які могли б зрівнятися з нею силою таланту, та жоден з них не займав такого високого становища, як Джеймс» [205, с. 619]. Про вагому роль цієї дружби в житті Е. Вортон свідчить вже те, скільки місця в її автобіографії відводиться спогадам про письменника. Американська романістка згадує їхні спільні подорожі, прогулянки, бесіди. Е. Вортон докладно описує їхню першу зустріч у Парижі, яка відбулася наприкінці 1880-их, коли їй було близько 25-ти років. На той час Г. Джеймс уже став визнаним авторитетом у літературних колах, вона ж не написала майже нічого, крім збірки юнацьких віршів, вела типове життя молодой світської дами – дебютувала у віці сімнадцяти років і вийшла заміж за представника бостонського товариства, коли їй було двадцять три. Через рік чи два («у 1889 чи 1890» [281]) вони зустрілися на черговому світському рауті у Венеції. Проте жодного разу Е. Вортон так і не вдалося «<...> зібратися з силами, аби висловити своє щире захоплення його „Дейзі Міллер” і „Жіночим портретом”» [281]. Сам Г. Джеймс її навіть не зауважив і жодного разу не згадував про ці перші зустрічі. Спілкування між письменниками стає більш тісним, починаючи з 1905 р. У 1904 – 1905 рр. Г. Джеймс відвідує маєток Вортонів «The Mount» (Ленокс, Массачусетс) під час свого візиту до Сполучених Штатів, а в 1905-му – зупиняється в її помешканні під час візиту в Париж. Сама ж авторка пише, що ні вона, ні Г. Джеймс не пам’ятають точної дати, з якої почалася ця дружба, яка матиме такий істотний вплив на творчість письменниці, її подальшу інтерпретацію та рецепцію в

літературознавчих колах. «<...> ми раптом усвідомили, що завжди були друзями і назавжди ними залишимося: „і ніколи не перестанемо дружити”, – як він написав мені в лютому 1910-го року» [281], – зазначає вона в автобіографії, підкреслюючи важливість дружби з Г. Джеймсом.

Доречно зазначити, що обоє митців провели значну частину життя в еміграції. Г. Джеймс переїхав до Європи у віці тридцяти трьох років (1915 р. отримав підданство Великої Британії), а Е. Вортон залишилася жити у Франції після розлучення з чоловіком 1913 р. Тож проблема взаємодії американської і європейської культур, яку вони відчували на власному досвіді, посідає чільне місце у творчості письменників. Проза Г. Джеймса раннього (1860 – поч. 1880-их) і пізнього (1898 – 1916) періодів нерідко описується протистояння наївних, простакуватих американців з хитрими та підступними представниками європейського світського товариства. Останніми можуть бути як власне європейці (наприклад, лондонці Кейт Крой і Мертон Деншер у романі «Крила голубки»), так і європеїзовані американці, які тривалий час проживають у «Старому світі» (місіс Вокер у повісті «Дейзі Міллер», Гілберт Осмонд і мадам Мерль у романі «Жіночий портрет» тощо). Американська літературознавця М. Белл слушно характеризує «інтернаціональну» тему Г. Джеймса як протистояння «невинності та досвідченості» [205, с. 637]. Підступи з боку представників європейського вищого світу розбивають ілюзії героїв-американців (Ізабелли Арчер, Міллі Тіл тощо), які через власну наївність і недосвідченість виявляються беззахисними перед їхніми інтригами.

Е. Вортон також звертається до протиставлення двох культур. «Щороку, між 1897 та 1937, Вортон публікувала принаймні одну книгу <...>. Майже в кожній з них є культурне порівняння або культурний конфлікт, <...> докладно аналізуються національні особливості» [241, с. 8], – зазначає Г. Лі. Так, провінційні погляди головного героя роману «Епоха невинності» Ньюланда Арчера на важливість світських умовностей нью-йоркського вищого товариства зазнають кардинальних змін після знайомства з європеїзованою американкою Еллен Оленською. Однак на відміну від творів Г. Джеймса, жертвою інтриг стає

не наївний американець, а сама графиня, оскільки її нове інтелектуально обмежене середовище не може прийняти пропагованих нею ідей. Тобто «підступним» у романі Е. Вортон виявляється не «Старий світ», а «Новий».

Однією з характерних ознак творчого методу Г. Джеймса, яка надалі проявлятиметься в романах Е. Вортон, є зведення функції традиційного для реалізму XIX століття «всезнаючого розповідача», безапеляційного та категоричного у своїх судженнях, до ролі реєстратора, який акумулює внутрішні переживання персонажів. Лише іноді aukторіальний наратор дозволяє собі певні ремарки, чим проливає світло на особливості характеру персонажів чи перебігу певних подій. Для прикладу, іронічне зауваження розповідача в романі «Вашингтонська площа» про те, що Моріс Таунзенд ніяк не міг позбутися настирливої уваги місіс Пенімен, нагрубівивши й відправивши її додому, оскільки «бажання завжди видаватися люб'язним встигло перетворитися на його другу натуру» [232], наводить читача на думку про його нещирість. У свою чергу, іронічний коментар про гордість місіс Пенімен за своє вміння «<...> завжди сказати те, що потрібно» [232], після того, як вона саме порадила альфонсу Таунзенду продовжувати боротьбу за руку багатой спадкоємиці Кетрін, незважаючи на категоричні заперечення з боку батька дівчини, свідчить про безтактність героїні і її розумову обмеженість.

Події у художньому доробку письменника передаються крізь призму бачення персонажів. Скажімо, передмова до роману «Жіночий портрет» Г. Джеймса, яка була написана для, так званого, «Нью-Йоркського» видання його творів, вводить поширений у літературознавчому дискурсі XX століття образ «дому літератури» («the house of fiction») [231, с. 7] з незліченної кількістю вікон. З кожного вікна відкривається вигляд на певний фрагмент дійсності. За кожним вікном стоїть спостерігач, наділений «парою очей» [231, с. 7] і власними характерними рисами. Обсерватор «<...> спостерігає за однією і тією ж виставою, але хтось бачить більше, а хтось – менше, що для когось – біле, те для іншого – чорне» [231, с. 7]. У такий спосіб письменник формулює плюралістичну концепцію сприйняття реальності. «І хоча, – зазначає І. Делазарі, – на той час

американський письменник був не єдиним носієм подібного світогляду, що надалі вилилося в характерне для літератури ХХ століття зміщення об'єкту зображення у сферу внутрішнього світу людини, завдяки такому погляду на спосіб викладу подій він заслужив репутацію новатора й основного фундатора техніки „точки зору” в сучасній прозі» [76]. У творах Г. Джеймса виклад подій може здійснюватися як через одну свідомість (наприклад, Вінтерборн з повісті «Дейзі Міллер»), так і з залученням кількох свідомостей (романи «Вашингтонська площа», «Жіночий портрет», «Бостонці» тощо), які вступають у взаємодію, перегукуються і навіть накладаються одна на одну. Можливість переходу від однієї свідомості до іншої забезпечується завдяки консолідуючим елементам. Для прикладу, постать Олив Ченселлор, яка поспішає на зустріч з місіс Бюррадж у 32-ій главі роману «Бостонці», дозволяє письменнику перейти від свідомості Верени до свідомості Ремзона, які саме в цей момент спостерігають за жінкою крізь вікно. Цей прийом згодом знайде подальший розвиток й активне застосування у творчості представниці «потoku свідомості» В. Вулф, зокрема в її романі «Місіс Деловей» [41].

В основі художньої інтерпретації будь-яких явищ дійсності в творах Г. Джеймса лежать не властивості тих фактів, що інтерпретуються, а особисті якості персонажів – суб'єктів інтерпретації. Персонажі інтерпретують те чи інше явище дійсності згідно з власними рисами характеру й особливостями внутрішнього світу. Письменник ніколи не наводить повний психологічний портрет персонажів одразу. Вони розвиваються від епізоду до епізоду, і кожен епізод дозволяє глибше проникнути в їхній внутрішній світ. Поступове розкриття справжньої сутності персонажів обумовлює розвиток сюжету і часто нагадує рух маятника, хитаючись від однієї крайності до іншої. Наприклад, у повісті «Дейзі Міллер» поведінка героїні то приваблює Вінтерборна, то відштовхує його; він вважає її то порядною, то морально зіпсуютою. У романі «Вашингтонська площа» наводяться різні «точки зору» стосовно коханого головної героїні Моріса Таунзенда. Батько дівчини доктор Слоупер бачить у ньому мисливця за приданим дочки. Кетрін і тітка Пенімен дивляться на нього,

як на романтичного героя. У процесі розвитку подій читач переходить від однієї точки зору до іншої, аж поки справжня сутність усіх героїв не розкривається наприкінці роману. Тобто при застосуванні техніки «точки зору» викладу подій властивий подвійний фокус: з одного боку, події передаються крізь призму бачення персонажів, а з іншого – в полі зору реципієнта опиняється безпосередньо саме бачення, з усіма механізмами та процесами, які його зумовлюють.

Е. Вортон також відходить від традиційної позиції «всезнаючого розповідача». Присутність наратора в її романах відчувається через окремі зауваження, які дозволяють навести певні рефлексії, зокрема стосовно природи часу, його модусів і суб'єктивного сприйняття, розкрити характер персонажів чи пояснити природу подій. Наприклад, іронічна ремарка про те, що головний герой роману «Епоха невинності» «<...> почувався так, ніби зробив сенсаційне відкриття» [45, с. 50], коли виступив на захист прав жінок під час дискусії з Сілертоном Джексоном, демонструє поширені в товаристві стереотипи, які насправді закорінені в його свідомості. Як і Г. Джеймс, Е. Вортон знайомить читача з одними персонажами крізь призму бачення інших, а тоді з розвитком подій, використовуючи ремарки наратора, проливає світло на їхню справжню сутність. Для прикладу, Лоренс Селден з роману «Дім радості» видається закоханим у нього Лілі Барт позбавленим марнославства й незалежним від думки оточуючих. Однак його завчасне прибуття під двері ресторану, в якому мала відбуватися урочиста вечеря за участю герцогині, доводить сумнівність такої оцінки, адже весь цей час героя переповнює почуття власної «привілейованості» [289, с. 186] від того, що його «удостоїли честі бути включеним у таке товариство» [289, с. 186].

У своїх романах авторка використовує як одну свідомість (Ньюланд Арчер у романі «Епоха невинності»), так і кілька свідомостей (романи «Дім радості» й «Напівсон») для передачі подій. Згодом у збірці есе 1925 року «Як писати художню літературу» письменниця переосмислить художній метод Г. Джеймса і доповнить його, встановивши оптимальну кількість перспектив для передачі

дійсності без заподіяння шкоди цілісності роману. «Одна й та сама подія не може мати однаковий вплив на двох осіб. Тож завдання автора полягає в тому, щоб визначити <...> з ким саме трапиться певний інцидент. <...> Трудність криється в тому, щоб <...> передати перехід від бачення одного персонажа до бачення іншого. <...> Цілісність історії вимагає, щоб подібні переходи траплялися якомога рідше, якщо ж уникнути їх неможливо, то – принаймні передавалися з двох (щонайбільше трьох) перспектив» [290, с. 87], – пише Е. Вортон. Застосування зазначеного принципу можна побачити на прикладі роману «Напівсон», де виклад подій здійснюється крізь призму бачення трьох героїв – Полін, Декстера й Нони. Подібно до Г. Джеймса, Е. Вортон застосовує консолідуючі елементи для забезпечення переходу від однієї свідомості до іншої. Наприклад, святково сервірований стіл, за яким сидять герої у VI розділі роману «Напівсон», дозволяє поступово переходити від перспективи Полін до перспективи Нони й Декстера [26].

Не дивлячись на схожість щодо способів передачі дійсності Е. Вортон і Г. Джеймсом, у центрі їхньої уваги опиняються різні чинники. У прозових текстах Г. Джеймса основний наголос робиться на зображенні особливостей внутрішнього світу людини. Власне, саме розвиток характеру персонажів, розкриття їхнього психологічного портрету забезпечує розвиток джеймсівського сюжету. Е. Вортон розглядає натомість особистість у тісному взаємозв'язку з середовищем, яке її сформувало, протиставляючи особисті уявлення індивіда й загальноприйнятій умовності його оточення. «Першочерговим інтересом Джеймса є розкриття характерів. <...> Для нього не стільки важливо, що сталося <...>, скільки те, як певний досвід відобразився у свідомості. <...> Суттю ж її [Е. Вортон] історії є сама „ситуація”. <...> Вибір точки зору для неї – не що інше, як питання зручності викладу подій» [205, с. 623], – зазначає американська дослідниця М. Белл. Отже, в той час, як основні зусилля Г. Джеймса спрямовуються на те, аби розкрити, як щось відображається у свідомості персонажів, увага Е. Вортон фокусується на аналізі того, що саме з ними відбувається і чому.

Прагнення авторки простежувати причинно-наслідкові зв'язки між поведінкою героїв і різними аспектами дійсності зумовлюється її зацікавленістю натуралізмом. Детермінізм, вплив спадковості, виховання та середовища на становлення персонажів і їхній характер однаково сильно прослідковуються на різних етапах її творчої біографії, що можна побачити на прикладі трьох романів – «Дім радості» (1905), «Епоха невинності» (1920), «Напівсон» (1927), – написаних у різні періоди її життя. Ставлення ж Г. Джеймса до натуралізму було не однозначним і змінювалося на різних щаблях його літературної кар'єри. Перше знайомство Г. Джеймса з французькими реалістами й натуралістами тієї доби відбулося 1875-го року, коли він прибув у Париж, маючи намір оселитися в цьому місті. Там він познайомився з Г. Флобером, А. Доде, Е. де Гонкуром, Е. Золя і Г. де Мопассаном, яких назвав «онуками Бальзака» («the grandsons of Balzac») [255, с. 2]. Ця мистецька група приваблювали молодого письменника «<...> принципом логічної дедукції при побудові характерів – намаганням „вивести” їх із об'єктивно досліджених даних, прослідкувати розвиток характеру у зв'язку з впливом на нього життєвих обставин і середовища, встановити причинно-наслідкову зумовленість вчинків, реакцій, почуттів. Така характеристика персонажів позбавляла необхідності вводити автора, який інакше був би присутнім у романі через коментарі й моралізаторство» [113].

Доречно наголосити: далеко не всі естетичні принципи «онуків Бальзака» на той час імпонували письменнику. Г. Джеймса відштовхувало прагнення цих прозаїків зображувати події з життя соціальних низів, у долі яких вирішальну роль мали відігравати біологічні й соціальні фактори. На думку самого Г. Джеймса, хоча умови людського існування й мали важливе значення, людина аж ніяк не позбавлена «<...> можливості робити усвідомлений вибір і нести за нього відповідальність як перед собою, так і перед суспільством» [113]. Їхні літературні смаки не співпадали. Дослідник творчості Г. Джеймса в контексті натуралізму Л. Пауерс описує обурення письменника, коли в розмові з «онуками Бальзака» той дуже схвально відгукнувся про Дж. Еліота (справжнє ім'я – Мері Енн Еванс), одного зі своїх улюблених авторів, а у відповідь почув лише зверхне

«А це хто такий?» [254, с. 34]. Так Г. Джеймс дійшов висновку, що інтереси французьких реалістів-натуралістів дуже обмежені й не виходять за межі національної французької літератури. Як зазначає дослідник, на той час Г. Джеймсу також не вдалося «справити позитивне враження» на цю групу, відносини між ними залишалися «прохолодними» [254, с. 34]. «В Едмоні Гонкурі, Доде, Золя, навіть Флобері його не влаштовувала їхня естетична платформа – заперечення, як йому здавалося, етичної спрямованості мистецтва. Їхня увага до питання художньої форми видавалася йому надмірною, а зосередженість інтересів винятково на явищах тогочасної французької культури при повному ігноруванні того, що відбувалося в інших країнах, сприймалося як вузькість світогляду» [113], – пише М. Коренєва і додає: «Розбіжності з „літературним братством”, безперечно, стали основною причиною його переїзду до Лондона» [113].

Стосунки Г. Джеймса з «онуками Бальзака» покращуються у 1880-х: «під час візиту до Парижа в лютому 1884 р. він поновив з ними знайомство» [113], – відзначають дослідники. Поновлення знайомства певною мірою вплинуло на творчість письменника. Відтак, другий період літературної кар'єри Г. Джеймса, як зазначає Л. Пауерс, умовно починається після публікації роману «Жіночий портрет» 1881 р. й триває аж до його письменницьких спроб у драматургії 1890 р., називають «натуралістичним» [254, с. 2]. Л. Пауерс вказує, що різниця між раннім і середнім етапами творчості Г. Джеймса полягає в тому, що перший період позначається домінуванням впливу Н. Готорна, а другий – Е. Золя, А. Доде, й Г. де Мопассана; для першого характерне звертання до так званої «інтернаціональної теми», а під час другого зазначена тема відсутня. Творам другого періоду притаманний докладний фактографізм. Автор вдається до проблем спадковості, виховання, впливу середовища. Наприклад, у романі «Бостонці» винятковий ораторський талант Верени пояснюється її походженням – «публічні виступи були у Грінстрітів в крові» [229] (Грінстріти – батьки матері Верени). Її ж погляди на життя, зокрема, що стосується вільних стосунків між чоловіком та жінкою, обумовлюються екстравагантним

вихованням, отриманим у домі батька-гіпнотизера: «Вона сиділа на колінах у різноманітних диваків. Медіуми передавали її з рук на руки. Їй були знайомі різні види зцілення. Вона росла серед жінок-редакторів газет, що виступали на захист нових релігійних течій, та противників сімейних уз» [229]. Сама ж Верена – від природи піддатлива, а тому опиняється під впливом то завзятої прихильності фемінізму Олив, то затятого противника цього руху Ремзона. Наприкінці твору вона все ж обирає Ремзона, що пояснюється природою будь-якої здорової молоді жінки, яка під дією вроджених інстинктів прагне продовження роду.

Застосування натуралістичних методів для відображення дійсності у творах Г. Джеймса та Е. Вортон здійснюється по-різному. Е. Вортон набагато докладніше аналізує спадковість персонажів, прослідковуючи генеалогічні зв'язки цілих родин. Кожен персонаж виступає носієм типово родинних особливостей. Привиті в процесі виховання якості зумовлюють їхню поведінку впродовж усього життя. Середовище здійснює контроль за будь-якою діяльністю персонажів, а тому герої Е. Вортон (на відміну від Верени в романі «Бостонці») часто не мають права вільного вибору. Повторення однотипних дій на численних світських раутах, що відбуваються в той самий час за тим самим протоколом, підкреслюють замкненість і задушливу атмосферу світського товариства, внаслідок чого в романах Е. Вортон виникають притаманні натуралістичним творам образи «життя-страждання» й «життя-в'язниці» [26]. Натуралізм Г. Джеймса не настільки чіткий і «насичений». «Ніхто ніколи не переплутає роман Джеймса з романом Золя чи навіть Доде. Коля я говорю про „натуралістичний” період Джеймса, я не маю на увазі, що у 1880-их він намагався описати англійською саме те, про що Золя, Доде та ін. писали французькою. <...> Джеймсові твори цього періоду є спробою застосувати <...> естетичні принципи групи Флобера <...>, адаптувати <...> свою манеру письма до письма зазначених авторів» [254, с. 4], – пише літературознавець Л. Пауерс.

Окрім того, на відміну від Е. Вортон, захоплення Г. Джеймса натуралістичними ідеями тривало не всю письменницьку кар'єру, а лише певний її етап (від 1880-их по 1890-ті). Експерименти з натуралізмом не знайшли

схвалення серед тогочасних читачів та критиків: «Я очікував від них так багато, а вони дали мені так мало» (цит. за Л. Пауерс [254, с.124]), – зазначав сам Г. Джеймс про власні тогочасні твори. Серед дослідників немає єдиної позиції стосовно їхньої оцінки й до сьогодні. Л. Пауерс, скажімо, називає роман «Бостонці» «<...> одним із найсмішніших творів Джеймса» [254, с. 80]. Побутує також думка, що сатира письменника, «б'є повз ціль» [113], адже висміює рухи (фемінізм й аболіціонізм), які виступали за впровадження прогресивних ідей. Деякі сюжетні ходи (наприклад, відмова феміністки Верени від своїх поглядів заради заміжжя) видаються дослідникам «пласкими й непереконливими» [113]. Художньою непереконливістю, на їх погляд, характеризується й роман «Графиня Казамассима», де образи революціонерів виглядають «надумано» [113]. Прагнення повернути прихильність сучасників спонукають Г. Джеймса облишити експериментування з натуралізмом. Він здійснює спроби писати для театрів, а згодом повертається до експериментів з відображенням людської свідомості в художньому творі – останній період творчості письменника ще називають «експериментальним» [113]. Отже, ставлення авторів до натуралізму є ще однією ознакою, яка відрізняє їхні творчі методи один від одного.

Описуючи власний творчий процес у вже згаданій нами передмові до роману «Жіночий портрет», Г. Джеймс зазначає, що найперше спадає йому на думку при написанні художнього твору, так звана, «центральна свідомість» – характер головного героя, навколо якого формуються найбільш сприятливі для розкриття його «Я» обставини, події, інші персонажі. Структура роману, на його погляд, повинна нагадувати пропорційну і збалансовану архітектурну конструкцію – «пам'ятник літератури» («literary monument») [231, с. 11], – де кожна деталь виглядає гармонійно. Саме тому система персонажів Г. Джеймса часто базується на принципі противаги, коли майже в кожного героя є власний двійник-«противага» («counterweight», за визначенням Л. Келлі) [231, с. 9]. Наприклад, у центрі роману «Жіночий портрет» розміщено «свідомість молодой жінки» [231, с. 11] Ізабелли Арчер. Навколо неї обертаються її «сателіти» [231,

с. 11], кожен з яких має власного персонажа-противагу: вони протиставляються за однією або кількома відмінними рисами. Наприклад:

- егоїстичний естет-колекціонер Гілберт Осмонд і жертвний, закоханий в Ізабеллу естет-колекціонер Ральф Туше;
- молодий заможний британський аристократ лорд Ворбертон і молодий заможний американський буржуа Гудвуд;
- вишукана підступна світська левиця мадам Мерль (американка за походженням), яка зраджує Ізабеллу, і дещо вульгарна, безцеремонна американська журналістка Генрієтта Стекпоул, яка приходить їй на допомогу.

Збалансованість творів Джеймса розвивалася протягом всієї письменницької кар'єри. Сам автор називає своїм найвдалішим, «найбільш збалансованим» [231, с. 11] текстом роман «Посли».

Як не дивно, власне ця надмірна збалансованість прози Г. Джеймса, яка особливо яскраво проявляється на пізньому етапі його авторського становлення, не імпонувала Е. Вортон. На думку письменниці, математична точність, з якою він продумує характери персонажів, позбавляє їх «всього людського» [281], а самі художні твори – життя. «Незважаючи на всю моральну глибину, <...> його останнім романам бракує атмосферності <...> Персонажів з романів „Крила голубки” й „Золота ваза” наче навмисно помістили в крукову трубку для спостереження» [281], – пише Е. Вортон. Романам ж авторки непритаманна Джеймсова збалансованість. Прикладом цього може послужити роман «Дім радості», де внаслідок соціального падіння головна героїня Лілі Барт опиняється на різних щаблях суспільства й зустрічає різних осіб, жодним чином не пов'язаних між собою.

Відрізняється і творчий процес Е. Вортон. Якщо для Г. Джеймса першочерговим виступає продумування характеру головного героя, то Е. Вортон не розглядає персонажів окремо від ситуації і – навпаки. «<...> іноді першою з'являється ситуація (так званий „випадок”), а іноді – персонаж, який проситься в ситуацію. Важко розставити пріоритети. Та й сумніваюся, що літературу можна

розділити на романи-ситуації й романи-характери. Якщо роман взагалі чогось вартий, то і перше, і друге повинні бути нерозривно пов'язані» [281], – зазначає мисткиня в автобіографії. Розставлення письменниками подібних акцентів на початку роботи над художнім твором підтверджують наведену вище тезу про те, що в центрі уваги Г. Джеймса опиняється розвиток характеру і людська свідомість, а в центрі уваги Е. Вортон незмінно залишається ситуація, тобто те, що відбувається з персонажами і чому.

Із автобіографії Е. Вортон «Погляд назад» випливає, що вона дослухалася далеко не до всіх порад Г. Джеймса і не всі його зауваження вважала релевантними. Наприклад, авторка згадує, як одного разу не погодилася з критикою Г. Джеймса стосовно недостатньо розкритої сюжетної лінії про входження Ундіни Спрагг, головної героїні роману «Звичай країни», у вищі кола французької аристократії: «Він мав на увазі, що основним завданням книги <...> мав би стати аналіз того, як неотесана жінка на кшталт Ундіни Спрагг <...> пересувається заплутаними лабіринтами сімейного життя <...> французьких аристократів. Я зрозуміла його позицію, адже взаємини між подібними Ундінами Спрагг і французькими родинами, в які вони потрапляють після заміжжя, могли б стати об'єктом найжвавішого інтересу з боку будь-якого автора звичаєвих романів (novels of manners). <...> Проте я заперечила, що моєю метою було написати хроніку про кар'єрний ріст конкретної молодої жінки, тож я слідувала за нею <...> скрізь, куди її заводила доля. Це, звісно, не мало жодного значення для Джеймса» [281]. Е. Вортон з іронією описує те, як в останні роки життя Г. Джеймс «<...> більше не міг об'єктивно оцінювати романи, непобудовані відповідно до власних теорій» [281], – і його упереджена критика часто знеохочувала писати молодих письменників. Авторка також згадує, як сама виступала критиком пізніх романів Джеймса: «Для чого було поміщати протагоністів „Золотої вази” у вакуум? І чим вони займалися, коли не стежили один за одним?» [281] – якось запитала вона у письменника, іронізуючи з надмірної збалансованості його роману. На наш погляд, наведені факти свідчать про те, що Е. Вортон критично підходила до літературних принципів Г. Джеймса

та його новаторства і сприймала лише ті ідеї, які відповідали її власному баченню літературного процесу.

Попри те, що окремі аспекти творчого методу Г. Джеймса й простежуються в романах Е. Вортон, останнім притаманні власні специфічні ознаки. Е. Вортон доповнює розроблену Г. Джеймсом техніку «точки зору», встановлюючи максимальну кількість перспектив, з яких можна передавати події художнього твору, не заподіюючи шкоди його цілісності. На відміну від Г. Джеймса, в центрі уваги Е. Вортон опиняються не механізми відображення дійсності в межах людської свідомості, а сама дійсність. Е. Вортон прагне панорамно змодельовати художню реальність – показати зв'язок між індивідом та середовищем, яке його сформувало, основний акцент робиться на ситуацію, в якій їхнє протистояння проявиться найбільш чітко. Намагання авторки обґрунтувати, чому з тим чи іншим персонажем трапляються певні події обумовлюється захопленням натуралізмом, що проявляється протягом усієї письменницької кар'єри Е. Вортон, тоді як Г. Джеймс звертається до натуралістичного способу зображення дійсності лише на певному етапі своєї творчої біографії. Е. Вортон і Г. Джеймс по-різному розкривають, так звану, «інтернаціональну тему»: у творах Г. Джеймса наївні американці змушені зіткнутися з хитрістю та підступністю «Старого світу», в той час як у творах Е. Вортон більш прогресивні європейці страждають від інтелектуальної обмеженості та лицемірності американського світського середовища, в якому вони опиняються.

Е. Вортон доволі критично оцінює пізню творчість Г. Джеймса, скептично ставиться до надмірної, як вона вважає, збалансованості його творів. Математична точність, з якою Г. Джеймс підходить до побудови системи персонажів, на її погляд, робить світ художнього твору нереалістичним. Окрім того, при написанні власних художніх творів письменниця не завжди враховує поради та вказівки Г. Джеймса, що не дозволяє назвати її всього лише «ученицею» Г. Джеймса. Все зазначене, на наш погляд, свідчить на користь того, що Е. Вортон була незалежною у своїх судженнях стосовно літературного процесу й переймала лише ті ідеї Г. Джеймса, які відповідали її власним

переконанням, а це вкотре доводить її самостійність і незалежність як творця оригінальної літературної дійсності.

3.2. Особливості поетики натуралізму у творчості Едіт Вортон і Теодора Драйзера

Американські вчені, зокрема, А. Кейзін [235], Д. Пайзер [252], [253], Л. Рубін [260] та ін., розглядаючи питання натуралізму, нерідко вдаються до зіставлення творчого методу Е. Вортон зі способом художнього мислення Т. Драйзера – автора, чиє ім'я, за визначенням Л. Рубіна, давно перетворилося на «<...> синонім до самого поняття американського натуралізму» [260, с. 190]. Значущість порівняльного аналізу літературних методів Е. Вортон і Т. Драйзера полягає в можливості зіставлення еволюції естетичних свідомостей письменників, для яких поетика натуралізму була вагомим фактором їхніх творчих біографій. Подібне порівняння важливе також тим, що дозволяє скласти більш повне уявлення про тенденції в американській літературі наприкінці ХІХ – початку ХХ століть, адже художні світи романів Е. Вортон і Т. Драйзера часто вважаються антитезовими за своїми ознаками – «діаметрально протилежними» [235, с. 73], як зазначає А. Кейзін.

Антитезовість художніх світів письменників можна пояснити особливостями умов, у яких відбувалося їхнє формування як особистостей та митців. Е. Вортон народилася в заможній американській родині, яка входила до вищих кіл давньої нью-йоркської аристократії. В автобіографії «Погляд назад» авторка ділиться теплими спогадами про дитинство, проведене в розкішних маєтках родичів та в спільних з батьками подорожах Європою. Вона згадує, як вивчала іноземні мови (французьку, німецьку, італійську), брала уроки танців у Парижі, багато читала й розважалася «вигадкуванням» [281] історій. Процес входження Е. Вортон у велику літературу був доволі складним. Тогочасні погляди на призначення молодої світської жінки обмежувалися вдалим заміжжям, материнством, веденням домашнього господарства й участю у

світських подіях. Батьки, а згодом і чоловік не схвалювали її захоплення літературою. Стосунки з матір'ю мали травматичний вплив на формування особистості письменниці. В автобіографії Е. Вортон докладно описує епізод, як в одинадцять років намагалася ознайомити матір з уривком свого першого роману, який починався словами: «„ Як у Вас справи, місіс Браун?“ – сказала місіс Томпкінс. – „Якби я тільки знала, що Ви зайдете, то неодмінно прибрала б вітальню“» [281]. Реакція матері на захоплення дочки була негативною. Вона холодно відповіла: «У вітальнях завжди прибрано» [281], – чим на довго знеохотила Е. Вортон писати прозу.

Протистояння з родичами за право самостійно організовувати власне життя надалі втілювалося в її романах, наскрізною проблемою яких є протистояння індивіда (Лілі Барт, Ньюланда Арчера, Еллен Оленської, Нони Менфорд) та середовища з його лицемірними умовностями та стереотипами, а також проблема безправності жінки в тогочасному суспільстві. У центрі уваги Е. Вортон переважно опинялися світські кола Нью-Йорка з їхніми традиціями, звичаями, правилами поведінки та манерами – світ, який вона знала з дитинства. Знайшли вираження й непрості відносини з матір'ю: у творах авторки часто наявний образ деспотичної матері (місіс Барт у «Домі радості», місіс Велланд в «Епосі невинності», Полін Менфорд у «Напівсні»), чий вплив має негативну дію на виховання дітей. Матері в її романах намагаються зберігати контроль над життям навіть дорослих дітей, позбавляючи їх права вільного вибору. «На сторінках романів Вортон часто трапляються неадекватні, суворі, надміру вимогливі, марнотратні й честолобні матері» [247], – пише К. Мур, пояснюючи цю характерну ознаку творчості авторки її особистим життєвим досвідом. Літературознавиця й біограф Е. Вортон Г. Лі називає твори Е. Вортон «<...> найбільш жорстоким актом помсти [матері], на який лише може зважитися дочка-письменниця» [241, с. 34]. Це ще раз доводить, який вагомий вплив мало особисте життя авторки (людини, яка пише) на досвід її персонажів, і, відповідно, на художній світ романів.

Т. Драйзер походив із сім'ї німецького іммігранта Дж. Драйзера й був дев'ятим з десяти дітей, що вижили (всього в сім'ї народилося дванадцятьоро). На відміну від Е. Вортона, дитячі та юнацькі роки Т. Драйзера позначилися скрутним матеріальним становищем. Дослідник життя та творчості письменника Т. П. Ріджо відзначає, що дитинство Т. Драйзера співпало з «важкими часами» [258] для всієї родини: пожежа знищила підприємство з обробки вовни, співвласниками якого були його батьки, а національна економічна криза на початку 1870-х утруднювала процес пошуку нової роботи, що спричинило фінансовий колапс і зубожіння сімейства Драйзерів. Майбутній літератор був змушений разом з батьками переїжджати з місця на місце в пошуках роботи – лише за перші шістнадцять років життя він оселявся в п'яти різних містах штату Індіана. Як і у випадку з Е. Вортоном, особистий життєвий досвід автора значною мірою вплинув на його творчість, адже багато елементів у творах Т. Драйзера вчені називають автобіографічними. Так, Т. П. Ріджо доводить, що в основі роману «Сестра Керрі» лежить історія про «романтичні стосунки його сестри Емми з одруженим чоловіком Л. А. Хопкінсом, який втік з Чикаго, привласнивши кошти свого роботодавця» [258]. У романі «Дженні Герхардт» життя сімейства Герхардтів нагадує життя сімейства Драйзерів в Індіані. У творі, зокрема, зображено «<...> постать батька-іноземця, який не може зрозуміти способу життя своїх дітей-американців і, врешті, втрачає над ними контроль» [258]. Т. П. Ріджо стверджує, що прототипом Вільяма Герхардта в романі став саме Дж. Драйзер, якому через фанатичні релігійні упередження було важко порозумітися з дітьми, і якого письменник звинувачував у всіх фінансових труднощах родини. В образі місіс Гріфітс у романі «Американська трагедія» можна впізнати матір Т. Драйзера, яка через слабохарактерність чоловіка була змушена самотійно вирішувати всі сімейні проблеми. «Драйзер зростав з глибокою ненавистю до <...> способу мислення бідних – настільки сильною, наскільки вміють ненавидіти лише найбільш чутливі вихідці з нижчих верств. Він ненавидів свого батька за жахливу вузькість світогляду й недалекоглядність і жалів матір, що була безсилою перед обличчям катастрофи. <...> На основі

болючих спогадів про нещасливе дитинство було створено перші розділи «Американської трагедії» [235], – пише дослідник життя і творчості Т. Драйзера А. Кейзін.

Як і Е. Вортон, Т. Драйзер звертається до проблеми безправного становища жінки, адже бачить його на прикладі членів власної сім'ї. Потреба підтримки нерідко штовхає героїнь романів Т. Драйзера на стосунки з чоловіком без шлюбу («Сестра Керрі», «Дженні Герхардт», «Трилогія бажання» тощо), що трактується середовищем як аморальна поведінка. Проте подібна «аморальність» диктується самим суспільством – у своїх романах Т. Драйзер, за визначенням Н. Венгринович, втілює «<...> концепцію підкореної зовнішньому детермінізму, приреченої на аморальність самим „життям“, нездатної боротися за інше життя жінки» [42, с. 30].

Відтоді, як Е. Вортон, зважаючи на власний життєвий досвід, вдається до зображення світського життя елітарних кіл, Т. Драйзер приділяє основну увагу будням нижчих верств. Злидні стають однією з його центральних проблем, а фінансова скрута – вирішальним фактором у поведінці багатьох персонажів: важке матеріальне становище штовхає Кароліну Мібер і Дженні Герхардт на шлях утриманок, загострює бажання Клайда Гріфітса «вийти в люди» [79, с. 159] тощо. Показовим у цьому плані може бути протиставлення соціального падіння Лілі Барт у романі «Дім радості» й Джорджа Герствуда в романі «Сестра Керрі» з одночасним процвітанням таких персонажів, як Саймон Роуздейл і Нетті Стразерс у першому й Кароліна Мібер у другому. Ці два твори закінчуються домінуванням вихідців із нижчих класів: нуворишів (Саймон Роуздейл) і найманих працівників (Нетті Стразерс, Кароліна Мібер), – а також соціальною поразкою представників вищих класів: «<...> осіб, соціальний статус яких, здавалося б, повністю убезпечує їх від будь-яких життєвих негараздів» [253, с. 244], – зазначає Д. Пайзер. Проте акценти при зображенні соціального падіння автори розставляють по-різному. Т. Драйзер показує, як його герой безпосередньо борсається на найнижчому щаблі соціальної ієрархії – займається штрейкбрехерством, стає жебраком, ночує в нічліжкаж, тоді як страждання Лілі

Барт є радше ментальними. Навіть опинившись серед класу найманих працівників, вона все одно дотична до фешенебельного світу, адже працює в майстерні з виробництва модних головних уборів. «<...> художній світ Едіт Вортон завжди стильний», – пише Л. Рубін. – «Тож навіть тоді, коли головна героїня змушена пітніти на виробництві, її роботодавцем виявляється ексклюзивна капелюшниця» [260, с. 190]. Після втрати робочого місця в Лілі Барт все ж залишається невеликий дохід із заощаджень, який дозволяє жити й харчуватися в пансіоні. Хоча таке життя кардинально відрізняється від того, яке вона звикла вести, на відміну від Джорджа Герствуда, героїня не змушена просити милостиню чи стояти в черзі по безкоштовний хліб – у романі Е. Вортон немає настільки вражаючих, натуралістично зображених картин бідності.

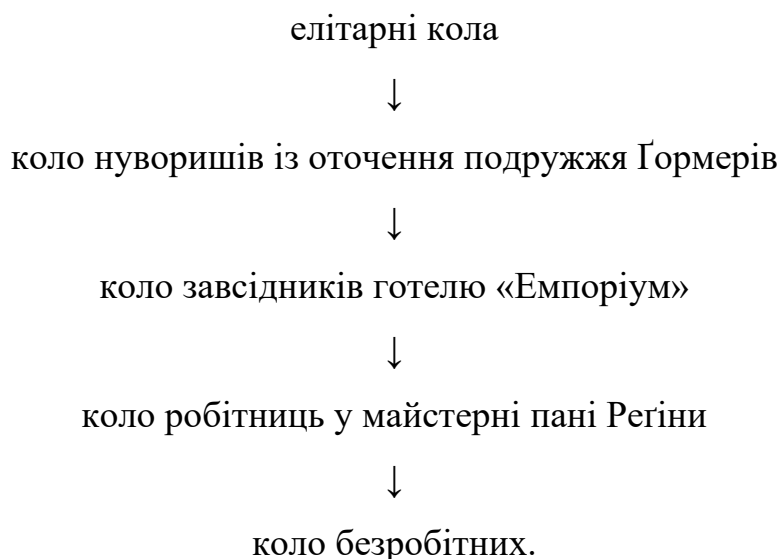
Характерною рисою художньої творчості Т. Драйзера можна назвати тяжіння до публіцистики: він прийшов у літературу з журналістики й не припиняв писати публіцистичні тексти впродовж усього життя. Тяга автора до публіцистики підсилювалася його зацікавленням політикою: на початку 1930-х Т. Драйзер брав активну участь у висвітленні сутичок шахтарів з поліцією в гірничорудних районах Сполучених Штатів, у захисті політв'язнів та членів профспілки. Наприкінці життя він також вступив до лав комуністичної партії та членів квакерської громади. Як зазначає українська дослідниця Н. Венгринович, «безперечно, політичні погляди Т. Драйзера не могли не позначитися на темах і мотивах його художніх творів, для яких характерні зокрема захоплене ставлення до урбанізму й науково-технічного розвитку як очевидних проявів прогресу; цікавість до тем капіталізації суспільства, його класової структурованості, проблеми соціальної несправедливості тощо («Трилогія бажання», «Американська трагедія»))» [42, с. 25]. Американський дослідник натуралізму Ч. Ч. Волкатт доводить, що захоплення Т. Драйзера соціалізмом знаменувало третій за рахунком етап у його творчості. Всього ж таких етапів дослідник виокремлює чотири, кожен з яких, накладаючись на попередній, має і власні характерні ознаки:

- I етап: спроба показати безцільність людського існування та безглуздість загальноприйнятих норм поведінки (романи «Сестра Керрі», «Дженні Герхардт»);
- II етап: зацікавленість ідеєю «надлюдини» («superman»), про що детальніше мова піде далі (романи «Фінансист», «Титан», частково «Стоїк», «Геній»);
- власне, III етап, позначений впливом ідей соціалізму, що полягав у намаганні автора довести здатність суспільства побороти соціальну несправедливість у разі консолідації зусиль («Американська трагедія»);
- IV етап: прагнення поєднати у своїх творах ідеї матеріалізму й ідеалізму, скомбінувавши положення натуралізму з філософією квакерства й брахманізму (роман «Бастіон» («Bulwark»), частково «Стоїк») [275, с. 352].

У творах Т. Драйзера наводиться деталізоване панорамне зображення тогочасного суспільства, в тому числі його політичної системи. Наприклад, у трьох частинах знаменитої «Трилогії бажання» («Фінансист», «Титан», «Стоїк») докладно показується життя абсолютно різних соціальних верств: фінансистів, ділків, юристів, митців, в'язнів, альфонсів, утриманок, представників давніх родин, нуворишів, вихідців з елітарних кіл – як американських, так і європейських. Автор детально аналізує політичну ситуацію, боротьбу за владу зацікавлених кланів, кулуарні інтриги в державних органах та органах місцевого самоврядування тощо. Схожа тенденція прослідковується й на менших обсягом творах: «Сестра Керрі», «Дженні Герхардт», «Американська трагедія». Все це надає романам Т. Драйзера ознак панорами – однієї з форм натуралістичного роману за Ч. Ч. Волкаттом, якій притаманне всебічне зображення суспільства.

Е. Вортон також займала активну громадянську позицію. Під час Першої світової війни вона працювала журналісткою, описуючи свої поїздки по лінії фронту в численних статтях, а також допомагала біженцям, за що 1916 р. була нагороджена французькою владою Орденом Почесного легіону. Однак на

відміну від творчості Т. Драйзера, твори Е. Вортон – позбавлені політичної складової. Якщо Т. Драйзер детально наводить юридичні процедури, тонкощі фінансових операцій, особливості політичного життя тощо, то в центрі уваги Е. Вортон зазвичай опиняються звичаї, традиції, манери вищого товариства, проповідувані ними цінності, поширені модні тенденції і т. д., тобто те, що має безпосередній вплив на світське життя елітарних кіл. Спроба навести своєрідний зріз суспільства наявна в романі «Дім радості», де внаслідок соціального падіння героїні показується життя різних соціальних груп:



Представлена тут картина суспільства не настільки полівимірна, як у романах Т. Драйзера, адже три з наведених щаблів суспільства все ж можна вважати фінансово забезпеченими. Авторка не вдається до соціально-економічних особливостей функціонування кожної групи в політичному контексті, а звертається до їхніх звичаїв і манер, описуючи те, яке враження вони справляють на Лілі Барт. Як уже згадувалося раніше, мета письменниці полягала не стільки в тому, щоб навести детальний аналіз певної епохи, скільки в тому, щоб об'єктивно передати життя конкретного індивіда щодо конкретного історичного моменту. Наявні в її романах історичні реалії чи згадані імена справжніх історичних діячів радше слугують для надання реалістичності написаному. Якщо відповідно до класифікації Ч. Ч. Волкатта романи Т. Драйзера можна назвати панорамними, то романи Вортон радше нагадують

«шматки життя» (slices-of-life), в яких безпосередньо описуються конкретні випадки з буденності персонажів.

Істотний вплив на творчість як Е. Вортон, так і Т. Драйзера мав еволюціонізм, ідеї якого були поширеними серед письменників-натуралістів. Ми вже розглядали романи Е. Вортон у цьому контексті. Серед мислителів, ідеї яких особливо сильно позначилися на творах Т. Драйзера, вчені Ч. Волкатт [275], Т. П. Ріджо [258] та А. Кейзин [235] виокремлюють Ч. Дарвіна, Г. Спенсера, Дж. Тіндаля, Т. Гакслі. Як Е. Вортон, Т. Драйзер нерідко вдається до напіваніمالістичного зображення персонажів, порівнюючи їх з представниками світу флори та фауни: нездатність Керрі керувати своїми вчинками зіставляється з нездатністю тигра опиратися власними інстинктами [81]; коли Ковпервуд знайомиться з представниками чиказького ділового світу в приміщенні клубу «Юніон-ліг», люди за столом «обрисом вилиць і розрізом очей» нагадують «тигра або рись, інші – ведмедя, а ще інші – лисицю» [84, с. 14]; ділова хватка адвокатів Клайда Гріфітса на суді порівнюється з хваткою рисі або тхора [80, с. 331] тощо. Проте положення соціального еволюціонізму далеко не завжди знаходить однакове вираження в романах письменників.

У своїх творах Е. Вортон з боєм описує те, як на зміну родовій нью-йоркській аристократії з її багатовіковими традиціями, звичаями, манерами приходить новий клас нуворишів, основною цінністю яких є гроші. «Я змогла повною мірою усвідомити всю зворушливу колоритність мого старого Нью-Йорку аж тоді, коли прийдешні зміни, що вилилися в катастрофу 1914 року, стерли його з лиця землі. Перші зміни прийшли до нас із заходу у вісімдесятих <...> Проте вони не мали значного впливу на старі звичаї і традиції, адже найбільшим прагненням новоприбулих було перейняти існуючі порядки й асимілюватися. <...> так тривало аж доки несподіваний спалах війни не підірвав основи старого устрою. Те, що колись видавалося незмінним кодексом поведінки раптом перетворилося на вдивовижу химерний обряд, за своєю деспотичністю подібний до домашніх ритуалів фараонів» [281], – пише вона в автобіографії.

Проблема занепаду родової аристократії в процесі розвитку суспільства з точки зору еволюціонізму, коли внаслідок історичного розвитку нові, більш активні соціальні групи та інститути приходять на зміну пасивним старим, посідає вагоме місце в романах письменниці. Представники давніх родин спокушаються на багатство нуворишів, розкіш їхніх помешкань, асортимент розваг в їхніх домах і не помічають, як останні повністю витісняють їх з усіх сфер суспільного життя. «[Е. Вортон] відверто описує радість, з якою її клас продається *povi homines* „Позолоченому віку“» [235, с. 566], – зазначає А. Кейзин. «Незважаючи на те, що вона зазнала багатьох образ з боку свого класу й змогла зробити кар'єру, лише пішовши наперекір його фундаментальним настановам, у багатій уяві письменниці один за одним зароджуються персонажі, так чи інакше дотичні до цього світу: вони або походять з вищих кіл, або є в який-небудь інший драматичним спосіб з ними пов'язані» [235], – додає він. У романах Е. Вортон часто наявний образ родового аристократа, носія старих нью-йоркських цінностей, який зазнає невдачі в протистоянні з сучасним йому динамічним світом. У такій поразці письменниця нерідко вбачає моральне домінування людини, яка залишається вірною собі, на відміну від лицемірного середовища: перед смертю Лілі Барт чесно розплачується з боргами, завдяки чому в очах Селдена перевершує всіх знайомих; Еллен Оленська відмовляється від претензій на Арчера й повертається до Європи і зі всіх американських родичів їй єдиній вдається вести «справжнє життя» [45, с. 271]; Нона Менфорд знаходить у собі сили, щоб простити батька...

Якщо для родової нью-йоркської аристократки Е. Вортон процес входження нуворишів до вищих елітарних кіл означає занепад «компактного світу» [281] її дитинства та юності, то для вихідця з нижчих верств американського суспільства Т. Драйзера цей час радше знаменує нові можливості. Письменник безсторонньо дивиться на зміни, що відбувалися в тогочасному суспільстві, як на закономірні явища. У художньому світі романів Т. Драйзера не існує такої речі, як правильно чи неправильно: сильні люди, ведені вродженими інстинктами, впевнено йдуть до своєї мети й домінують, слабкі ж змушені коритися й виживати, як тільки

можуть. Це цілковито відповідає положенням соціального еволюціонізму й фактично збігається з позицією Е. Вортон. Проте поразка окремих героїв не свідчить про моральну перевагу, а просто впливає з особливостей їхньої натури й темпераменту. «Ми страждаємо від темпераменту, який нам дістався, і від слабкостей, які не можемо змінити, хоч би й хотіли» (цит. за А. Кейзін [235]), – зазначає письменник.

Романам Е. Вортон притаманний образ грубого, вульгарного, неосвіченого нувориша (Саймон Роуздейл, Джуліус Бофорт). Натомість Т. Драйзер, за свідченням Ч. Ч. Волкатта, описує окремих вихідців з цього класу як «надлюдей» (для прикладу, геніальний фінансист Френк Ковпервуд), здатних силою своєї волі досягати неймовірних висот, для яких навіть моральні норми є відносними (що, однак, не звільняє їх впливів спадковості, виховання й середовища). Ось які роздуми Анни-Аделаїди Ковпервуд, сестри головного героя, про природу моралі наводяться наприкінці роману «Фінансист»: «Вона любила розмірковувати про незбагненні перепитії життя та з цікавістю стежила за кар'єрою свого брата, якому, як бачимо, самою долею було призначено завжди бути першим. Але вона відмовлялася розуміти його. Переконавшись, що будь-хто, пов'язаний із ним, переживає падіння і злету залежно від його успіхів, вона губилася у здогадах, що ж таке мораль і справедливість у цьому світі. Чи існують для всіх обов'язкові принципи, чи ж люди лише думають так? <...> Її брат, безумовно, не керувався такими принципами, а тим часом знову йшов угору. Що ж воно означає?» [85, с. 631].

На сторінках творів обох авторів панує детермінізм. Їхні герої позначені печаткою трагічності, оскільки змушені підкорятися всеосяжному впливу його могутніх сил. Обидва письменники розглядають людину як іграшку в руках життя, яка перебуває під безперервним впливом зовнішнього середовища, інстинктів, фізіологічних потреб і майже не має шансів вирватися з-під їхньої дії. Однак якщо герої Е. Вортон протистоять конкретній ворожій силі – світському товариству Нью-Йорка з його умовностями, – то окремі герої Т. Драйзера, хоча й показані як продукти власного середовища, виховання й спадковості, нерідко

опиняються у владі якоїсь загадкової, неокресленої сили, якій не можуть опиратися. Концепцію такої фатальної сили формулює сам автор у численних розлогіх філософських відступах. У романі «Сестра Керрі», зокрема, зазначається: «Як билинку жене вітер, так недосвідченою людиною грають природні сили, під владою яких перебуває всесвіт. Наша цивілізація ще не вийшла з середньої стадії свого розвитку. Ми вже не тварини, бо не керуємось самим тільки інстинктом, але ще не заслуговуємо цілком на назву людини, бо керуємось не тільки розумом. <...> кожен порив пристрасті підхоплює її [людину], і вона підкоряється то інстинктам, то розумові, робить помилки, виправляє їх, падає і знову підводиться; це істота, вчинки якої неможливо передбачити» [82]. Схожі ідеї впливають і з риторичних запитань, наведених наприкінці роману «Титан»: «Хто вказує нам шлях, то підносячи нас до сліпучих вершин слави і почестей, то ламаючи, калічаючи, наділяючи темною, відразливою, суперечливою або трагічною долею?» [84, с. 660]. У романі «Американська трагедія» цією ж незбагненою силою пояснюються життєві невдачі містера Олдена, батька Роберти: «Він був живим втіленням трагічної безпорадності людини перед безжальними, незбагненими і байдужими силами життя» [80, с. 32]. Саме під дією цієї таємничої фатальної сили Керрі не вдається уникнути морального падіння, Ковпервуд не може позбутися жаги до наживи, прагнення заволодіти транспортною системою чи прихильністю найвродливіших жінок, а містеру Олдену не таланить у справах, через що його сім'я живе в злиднях. Тож на відміну від Е. Вортон, яка послідовно слідує концепції Е. Золя про те, що натуралісти – детерміністи, а не фаталісти, Т. Драйзер в окремих випадках схильний дивитись на світ фаталістично.

Різняться погляди письменників і на природу людини. Як зазначалося в підрозділі 1.2., хоча більшість персонажів Е. Вортон і перебувають під впливом зовнішніх сил та інстинктів, її детермінізм не є суто механістичним. Це дозволяє віднести Е. Вортон до ідеалістичної або ж оптимістичної гілки натуралізму відповідно до класифікації Ч. Ч. Волкатта. Однак розглядаючи творчість Т. Драйзера в контексті натуралізму, вчений зазначає, що автора важко

однозначно віднести до однієї з двох гілок натуралізму, оскільки в окремих випадках письменник може переходити від оптимістичної до песимістичної гілки навіть у межах одного твору (наприклад, в «Американській трагедії»). Тож питання про те, чи твори Т. Драйзера культивують ідеалізм і прогресивізм, а чи впадають в глибини механістичного детермінізму, залишається відкритим [275].

На прикладі наведених вище уривків можна побачити, що у своїх творах Т. Драйзер фактично звільняє персонажів від моральної відповідальності, адже їхні вчинки залежать не від якихось інших сил, а від вибору самих героїв. Т. Драйзер намагається дотримуватися максимальної об'єктивності при зображенні персонажів – натуралістичного принципу, на важливості якого, як уже згадувалося, наголошувала й Е. Вортон у збірці есе «Як писати художню літературу». Автори уникають будь-якого осуду на адресу недосконалих персонажів, якщо й не оправдовуючи, то принаймні пояснюючи логіку їхніх нерідко аморальних діянь.

Ще однією спільною рисою обох письменників є схильність до натуралістичного фактографізму. Вони наводять довгі докладні описи інтер'єрів приміщень (навіть тимчасового перебування персонажів), екстер'єрів, зовнішності персонажів, у тому числі другорядних, детально зображують побут та спосіб життя, що надає їхнім романам максимальної реалістичності.

Важливо наголосити, що як прозі Е. Вортон, так і прозі Т. Драйзера властиве поєднання реалістично-натуралістичної поетики з окремими аспектами модернізму. Стосовно Т. Драйзера Н. Венгринович зазначає: «Вчення Фрейда і Бергсона сприяли в цей час усе більш глибокому проникненню письменників, драматургів у сферу свідомості й підсвідомості. Проблеми психології часто ставали предметом і об'єктом творчої уваги Драйзера» [42, с. 26]. У збірці есе «Як писати художню літературу» Е. Вортон наголошує, що «жодна обрана тема, якою б плідною вона не здавалася, не може надати роману життя. Це під силу лише персонажам» [290, с. 47], а тому, приступаючи до написання великої прози, необхідно спершу добре продумати характер кожного героя, щоб зобразити його внутрішній світ максимально точно. Саме «живі» [290, с. 47], психологічно

точно прописані персонажі, на її погляд, є основною запорукою «успішного роману» [290, с. 47] і, додамо, захоплюючого літературного світу.

Романам Е. Вортон, незалежно від часу їх написання, притаманний глибокий психологізм. Авторка детально описує внутрішні переживання героїв, боротьбу в їхній свідомості свідомого й несвідомого (як, зокрема, у випадку вже згаданої нами роздвоєності натури Лілі Барт), аналізує спонукальні мотиви їхньої поведінки. На думку Н. Венгринович, психологізм у прозі Т. Драйзера – одна з ознак еволюції його творчого методу: «<...> з кожним новим твором письменника все більш виразною стає тенденція в еволюції його естетичної свідомості: від класичного натуралізму à la Е. Золя його проза розвивається у бік поглибленого психологізму та фройдизму» [42, с. 33], – зазначає вона. Глибинне дослідження особливостей психології характеру персонажів дозволяє письменнику відмовитися від категоричності в питанні стосовно моральності чи аморальності їхньої поведінки. Наведені роздуми Дженні Герхардт про можливість допомогти своїм рідним внаслідок позашлюбного зв'язку з Лестером Кейном, а також сумніви щодо того, чи любить він її настільки сильно, як вона його, і взагалі чи варто йому відмовлятися від свого соціального статусу заради неї, не дозволяють назвати героїню «пропащою жінкою», як це уявляється оточуючим (зокрема, сусідам чи сім'ї Кейнів). Подібна тенденція простежується й у романі «Американська трагедія»: докладно прописаний психологічний портрет Клайда Гріфітса, а також глибокий аналіз його психологічного стану в момент вчинення злочину змушують сумніватися в справедливості винесеного йому вироку.

Описуючи внутрішні переживання персонажів, письменники вдаються до психологічного аналізу змінених форм людської свідомості. Стан нервового збудження Клайда Гріфітса, коли він намагається знайти вихід із ситуації, яка склалася довкола вагітності Роберти, нагадує стан Лілі Барт, коли та гарячково старається знайти якийсь спосіб повернутися до елітарних кіл, звідки її вигнали. Відповідно до ідеї З. Фрейда про те, що сон – це реалізація бажання, сновидіння Клайда Гріфітса про кубло змій і рогате страховисько, яке зустрілося йому на

лісовій стежці, під чією важкою ходою тріскотіли кущі, після того, як хлопець прочитав газетну статтю про знайдене в кущах очерету тіло дівчини, вірогідно, потонулої разом зі своїм супутником, наштовхує читача на думку про те, що темна сторона героя взяла верх і фантазії про можливість вирішення всіх проблем внаслідок утоплення Роберти окреслилися в чіткий намір. Для передачі потаємного бажання головної героїні роману «Дім радості» порозумітися з Селденом і створити сім'ю Е. Вортон також використовує сон: перед смертю Лілі сниться немовля Нетті Стразерс і думає про якесь таємниче слово, що допоможе їм із Селденом дійти згоди (див. підрозділ 2.1.).

Загалом, проаналізувавши питання про місце натуралізму у творчості Е. Вортон і Т. Драйзера, можна ствердити: різниця між натуралістичними методами двох письменників полягає у вимірі їхнього застосування, а не в їхньому різновиді, як можна було б припустити, враховуючи згадану раніше антитезовість художніх світів цих митців. «Не можна дозволити, щоб шокуюча відвертість Драйзерових деталей засліпила нас», – зауважує Л. Рубін і додає, що в основі творчого методу як Е. Вортон, так і Т. Драйзера, беззаперечно, «<...> лежать ті самі принципи» [260, с. 191]. Обидва автори простежують спадковість своїх персонажів, обґрунтовують специфіку їхнього формування способом виховання і впливом оточуючого середовища, часто налаштованого до них вороже. Крім цього, митці вдаються до аналізу типово американських проблем, власне, відповідно до виголошеної І. Теном тези про те, що різні народи мають різні схильності. У своїх романах письменники зображають побут, звичаї та колорит типово американської дійсності, хай і під різним кутом: Е. Вортон – з точки зору соціальних «верхів», а Т. Драйзер – «низів». Персонажі Е. Вортон, ув'язнені в межах гарно обставлених віталень, в яких побутують обов'язкові до виконання світські умовності, відчувають не менш задушливу атмосферу, ніж персонажі Т. Драйзера, ув'язнені в межах міських нетрищ чи малолюдних сіл. Обидва письменники поєднують реалістично-натуралістичний спосіб зображення дійсності з окремими елементами модернізму: протиставлення

свідомого й несвідомого, звернення до аналізу снів, інших змінених форм людської свідомості.

Отож зіставлення творчого методу Е. Вортон і Т. Драйзера не лише сприяє виявленню збігів і розбіжностей в утвердженні, розвитку, функціонуванні й трансформації натуралістичних тенденцій у контексті індивідуальних авторських стилів письменників, у створенні їхніх неповторних літературних універсумів, але й дозволяє отримати більш повне уявлення про американський і, зрештою, світовий літературний процес, для якого кінець XIX – початок XX століття позначився поступовим переходом художньої літератури від суворої детермінованості персонажів соціальним середовищем та історичним моментом до їхнього зображення в контексті інтуїтивістських та психоаналітичних концепцій.

Висновки до третього розділу

Аналіз специфіки творчого методу Е. Вортон і Г. Джеймса довів несправедливість та необ'єктивність висловлених деякими дослідниками (П. Лаббокка, К. Д. Лівіс) тверджень, начебто творчість письменниці є другорядною й неоригінальною порівняно з творчістю Г. Джеймса, а сама вона лише наслідує великого майстра. Творам авторів притаманна схожість тематики й проблематики, літературної техніки і прийомів, подібність сюжетних ходів та імен персонажів. Вплив зрілого письменника Г. Джеймса на початківцю Е. Вортон видається очевидним. В автобіографії «Погляд назад» авторка сама зізнається, як зачитувалася його ранніми творами – «Дейзі Міллер», «Вашингтонська площа», «Жіночий портрет». Однак, на наш погляд, це не дає достатньо підстав, щоб говорити про її несамотійність як письменниці та мисткині. Зрештою, і сам Г. Джеймс неодноразово зізнавався в пієтеті британської реалістки М. А. Еванс (Дж. Еліот), що, втім, жодним чином не позначилося на літературознавчій рецепції його творів. Е. Вортон продовжує розвивати розроблену Г. Джеймсом техніку точки зору, встановлюючи

максимальну кількість перспектив (три), з яких можуть передаватися події художнього твору без заподіяння шкоди його цілісності. Проте, якщо основна увага Г. Джеймса спрямована на зображення механізмів сприйняття дійсності в людській свідомості, то Е. Вортон аналізує саму дійсність: вона детерміністично обґрунтовує, що трапилося з тим чи іншим персонажем та чому.

Натуралістичні тенденції у художній прозі Е. Вортон простежуються впродовж усієї літературної кар'єри, тоді як Г. Джеймс звертається до цієї поетики лише на другому етапі своєї творчої біографії. Е. Вортон несхвально відгукується про мистецькі шукання Г. Джеймса в пізній період і бере до відома далеко не всі його рекомендації, а лише ті, які відповідають її власним поглядам на літературу і творчий процес. Письменники по-різному дивляться й на, так звану, «інтернаціональну тему»: якщо у творах Г. Джеймса наївні американці змушені зіткнутися з підступністю «Старого світу», то у творах Е. Вортон прогресивні європейці страждають від провінційності поглядів американського світського товариства. Все сказане, на нашу думку, свідчить про те, що Е. Вортон – самостійна авторка з власним незалежним поглядом на літературу. Відтак її взаємини з Г. Джеймсом доцільно розглядати не як стосунки між майстром та послідовницею, а як дружбу двох рівнозначних письменників.

Дослідження особливостей поетики натуралізму в творчості Е. Вортон і Т. Драйзера продемонструвало, що в основі їхніх творчих методів лежать споріднені принципи. Письменники аналізують спадковість, виховання, середовище персонажів, детерміністично обґрунтовують їхню поведінку (щоправда, детермінізм Т. Драйзера іноді наближається до фаталізму), вдаються до напіваніمالістичного зображення персонажів, порівнюючи їх з представниками флори та фауни. Дотримуючись тези І. Тена про те, що різним народам притаманні відмінні, винятково національні, схильності, письменники описують будні типово американської дійсності, хоча й під різним кутом: Е. Вортон – з позиції нью-йоркської аристократки, а Т. Драйзер – з позиції вихідця з нижчих верств. Творчому методу обох авторів властиве поєднання реалістично-натуралістичного зображення дійсності з окремими елементами

модернізму: протиставлення свідомого й несвідомого, аналіз снів, звернення до інших змінених форм людської свідомості. Тому зіставлення їхніх творчих методів дозволяє отримати більш повну картину світового літературного процесу кінця XIX – початку XX століть, який характеризується поступовим відходом від суворої детермінованості персонажів середовищем й історичним моментом до їхнього зображення в контексті інтуїтивістських і психоаналітичних вчень.

ВИСНОВКИ

Специфіка художнього світу романів Е. Вортон зумовлена змінами, які відбувалися у світовому літературному процесі наприкінці ХІХ – початку ХХ століть. Ці трансформації полягали в переході від реалістичного до модерністського способу зображення дійсності. Тож романам «Дім радості», «Епоха невинності» та «Напівсон» характерні як реалістично-натуралістичні, так і окремі модерністські поетикальні маркери. Дослідження особливостей художнього універсуму зазначених романів дає підстави дійти низки висновків.

Загалом конкретизовано робоче розуміння художнього універсуму. Під ним доречно розуміти не лише ейдологічну, образну систему – внутрішню форму (мегаобраз чи систему мегаобразів) твору, а й також ширше явище – усю естетико-інтенціональну систему твору (чи творчості) як «іншу реальність» чи «другу реальність». Ідеться про створену автором літературну «картину світу», котра відображає ту чи іншу національну реальність як «світ народу», як «четвірку» (М. Гайдеггер), структуровану передусім простором, часом, людиною і сферою Божественного. Єдність цього художнього світу забезпечується композицією, змістом (ідеєю, тематикою, пафосом) і стилем.

З'ясовано, що зацікавленість письменниці ідеями І. Тена, філософією позитивізму та еволюціонізму наближає Е. Вортон до тогочасних реалістів-натуралістів. Їй імпонує схильність натуралістів об'єктивно показувати персонажів як «продукти» соціально-матеріальних умов, детерміністично обґрунтовувати їхню поведінку. Як й інші реалісти-натуралісти того часу (Е. Золя, Г. де Мопассан, Т. Гарді та ін.), Е. Вортон звертається до проблеми підневільного становища жінки в контексті застарілих соціальних умовностей і стереотипів. Відповідно до викладених у статті Е. Золя «Експериментальний роман» постулатів натуралізму, авторка докладно осмислює особливості спадковості та виховання персонажів, розкриває їхню взаємодію з навколишнім середовищем, яке намагається подавити волю окремої людини. Вагоме місце у художньому світі аналізованих романів належить повторюваності однотипних

дій та подій. Внаслідок систематичного повторення щоденної рутини, від виконання якої неможливо відмовитись, у творах виникають характерні для натуралістів образи «життя-страждання» і «життя-в'язниці». Окремим персонажам Е. Вортон, проте, вдається пристосуватися до існуючих умов (Нетті Стразерс, Джуліус Бофорт тощо), деякі з них здатні на самопожертву (Лілі Барт, Еллен Оленська тощо), тож твори письменниці радше належать до ідеалістичної (оптимістичної) гілки американського натуралізму, представники якої культивують ідеалізм та віру в прогресивізм.

Виявлено, що вагоме місце у художньому світі письменниці посідають категорії простору й часу. Відчутний вплив на прозу Е. Вортон справили ідеї французького філософа-інтуїтивіста А. Бергсона стосовно продовження існування минулого в теперішності завдяки пам'яті. У її творах, серед іншого, знаходить вираження теза А. Бергсона про те, що під час снів, марень тощо спонтанна пам'ять людини, яка об'єднує всі коли-небудь пережиті людські досвіди, домінує над пам'яттю активною, яка розумно відбирає з минулого лише найважливіші спогади. Серед трьох темпоральних площин – минулого, теперішнього, майбутнього – в художньому світі романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» домінує теперішнє, адже це – питома ознака соціально-психологічних творів. Зазначені романи можна охарактеризувати як твори з лінійним часом, що властиво реалістично-натуралістичній літературі, з окремими ознаками тривання, що радше характерно модернізму: застосування техніки «точки зору», поєднання смакових, тактильних, сенсорних відчуттів. Категорія простору стає більш відкритою в кожному наступному аналізованому романі. Відбувається еволюція від винятково закритого простору світського товариства в романі «Дім радості» до відносно відкритого простору елітарних кіл у романі 1927-го року «Напівсон». Це може свідчити про наближення творчості Е. Вортон до модерністської прози, а також про її прагнення максимально точно передати суспільні зміни на початку XX століття, які пов'язані зі зміцненням позицій нуворишів у всіх сферах громадського життя.

Встановлено, що вплив теорії А. Бергсона, істотне значення в якій надається людському досвіду, та ідей натуралізму на творчість письменниці зумовлюють прискіпливу увагу авторки до різних аспектів людського досвіду. Важливе значення в художньому світі романів «Дім радості», «Епоха невинності» й «Напівсон» надається антропологічним категоріям культурної пам'яті, травми, буденності та тілесності. На прикладі взаємодії між середовищем світських кіл Нью-Йорка й окремих людей, відмінних від решти оточення у зв'язку з особливостями спадковості (Лілі Барт) чи виховання (Еллен Оленська, Нона Менфорд), можна простежити конфлікт між двома рівнями культурної пам'яті – колективною пам'яттю середовища й індивідуальною пам'яттю окремих героїв. Наслідки цього конфлікту – завжди негативні для індивідів і жодним чином не позначаються на добробуті середовища. Бо ж колективна пам'ять елітарних кіл має суттєву перевагу над індивідуальними спогадами персонажів – більше коло суб'єктів: індивідуальні спогади героїв ніби перестають існувати після їхнього випадання за межі середовища, тоді як колективна пам'ять вищих кіл передається нащадкам і продовжує впливати на їхнє життя. Окремі особливості поведінки героїв у романах авторки постають наслідком травматичних або ж стресових досвідів, отриманих як у зв'язку з глобальними катастрофами в історії людства (Менфорди), так і з буденними труднощами (Лілі Барт, Ньюланд Арчер). Більшість представників світських кіл існують у повсякденному вимірі буття людини і є носіями буденного світогляду (за Н. Хамітовим та С. Криловою), лише окремі герої здатні існувати в межах граничного буття (Нона Менфорд) та метабуття (Еллен Оленська) і бути носіями особистісного й філософського світогляду відповідно. Життя в межах буденності елітарних кіл вимагає від героїнь споживацького ставлення до власного тіла, яке розглядається як інструмент для досягнення поставлених цілей. До проблематики тілесності, яка виступає важливим аспектом у формуванні досвіду персонажів Е. Вортон, заново повернулися саме письменники-модерністи. Поєднання зазначених антропологічних домінант у соціально-психологічній прозі авторки свідчить про певну межевість реалістичного й модерністського світосприйняття мисткині.

Часопростір у романі Е. Вортон «Дім радості» схарактеризовано як хронікально-побутовий, що пояснюється прагненням авторки прослідкувати зв'язок між формуванням людського характеру та навколишнім суспільним середовищем. Буденність персонажів зумовлюється поширеними серед представників вищих кіл звичаями й традиціями, які визначають час певних подій та місце їхнього проведення. Відмінність головної героїні Лілі Барт від решти середовища підкреслюється її випаданням не лише за межі світського товариства, але й за межі загального часопростору в романі. Основне місце серед трьох темпоральних модусів належить теперішньому, хоча минуле й майбутнє перебувають з ним у тісній взаємодії. Минуле персонажів проявляється через індивідуальні спогади. Сприйняття героїнею Лілі Барт власного теперішнього чи майбутнього зумовлюється особливістю її характеру: внаслідок травматичного досвіду в минулому натурі героїні притаманна певна роздвоєність, її погляди безпричинно коливаються від песимізму до оптимізму, що є наслідком неадекватної оцінки своєї теперішньої або можливої майбутньої ситуації і суттєво шкодить виживанню в межах еліти. Єдність між минулим і теперішнім забезпечується завдяки консолідуючим елементам. Через це в окремих епізодах роману зникає чітка межа між цими двома часовими площинами, які відповідають ідеям А. Бергсона про тривання як безперервний перехід від стану до стану. Темпоральна структура роману охоплює близько двох років. Специфікою його темпоральної архітекτονіки є нерівномірність: події першої книги роману розгортаються впродовж кількох місяців, тоді як друга книга охоплює півтора року. Художній час – лінійний. Наявні такі часові зміщення, як акселерація, ретроспектива, перспектива, ретардація, впровадження кількох часових площин одночасно. Романові властива конкретність просторового окреслення. В основі його архітекτονіки лежить поліфонія простору: випадати за межі світського товариства, Лілі Барт поетапно входить у простори, населені представниками різних соціальних верст. Це дає письменниці змогу протиставити їхні звичаї, традиції, цінності та погляди на життя. Поділ роману на дві частини збігається з випаданням Лілі Барт з власного простору і поступовим входженням у чужий. У

побудові художнього світу роману «Дім радості» переважають реалістично-натуралістичні домінанти: лінійність художнього часу, наявність темпоральних індикаторів і детермінант, маркування подій, згадка про реальні факти з історії США, конкретність просторового окреслення. До цих домінант додаються лише окремі модерністські тенденції: оніризм, застосування техніки точки зору, відсутність чіткої різниці між минулим і теперішнім в окремих епізодах, іронічність зображення світських умовностей.

Доведено, що при побудові художнього світу, а, отже, й часопростору в романі «Епоха невинності» також переважають реалістично-натуралістичні домінанти. Присутні лише окремі аспекти модернізму: використання техніки точки зору, іронічність, межевість теперішнього й минулого. Романові притаманне конкретне просторове окреслення. Темпоральна структура твору охоплює часовий проміжок у близько тридцять років і є нерівномірною: події першої книги розгортаються протягом кількох місяців, а другої – тридцяти років. Художній час – лінійний, хоча є й часові зміщення, такі як ретроспектива, акселерація та ретардація. Для надання правдоподібності процесу плинності часу письменниця вдається до маркування подій. Згадуються імена реальних історичних постатей та відомих тогочасних митців, що додає зображуваним подіям реалістичності. Серед трьох темпоральних модусів основне значення відводиться теперішності. Як і в попередньо аналізованому романі, в окремих епізодах твору «Епоха невинності» минуле зливається з теперішнім за допомогою консолідуючих елементів, що зумовлюється впливом філософії А. Бергсона і наближає роман Е. Вортон до модерністської прози. Ставлення головного героя до майбутнього змінюється від оптимістичного до песимістичного після ближчого знайомства з Еллен Оленською. Зображаючи відносини європеїзованої американки мадам Оленської з нью-йоркськими родичами, письменниця вибудовує свою просторову модель – ліберальна Європа протиставляється провінційній, консервативній Америці. Подібно до Лілі Барт у романі «Дім радості», Еллен Оленська випадає за межі свого середовища, загального часу, простору й часопростору в романі, адже не поділяє поширені

серед світського товариства погляди. Важливу роль у процесі наближення замкненого простору нью-йоркських елітарних кіл на початку роману до більш відкритого простору наприкінці виступає вдова заможного комерсанта місіс Стразерс: після її успіху в світських колах туди поступово впускають інших нуворишів. Життя та побут нью-йоркських аристократів зображується іронічно. Порівняно з попередньо аналізованим твором роль авторської іронії в романі «Епоха невинності» відчутно зростає й виражається не лише в окремих ремарках, а в самій назві художнього твору, покликаній висміяти фарисейство елітарних кіл. Усі події твору передаються крізь призму бачення головного героя Ньюланда Арчера. Саме його свідомість є місцем перетину часових і просторових координат художнього твору, що дає підстави вважати часопростір у романі «Епоха невинності» психологічним.

Досліджено, що модерністські тенденції знаходять найповніше вираження в останньому з аналізованих романів Е. Вортон «Напівсон». У творі з'являється нова ознака й детермінанта часопростору – модерністська богемність. Авторка іронічно описує оточення Літи, висміює новомодні мистецькі течії, релігійні рухи, фройдизм, псевдодіяльність громадських організацій. Художній час у романі виступає самостійним об'єктом художнього зображення. Авторка не лише звертається до властивостей його модусів (серед яких центральне місце в романі належить теперішності), але й аналізує природу та закономірності часу, наявності в межах людської свідомості об'єктивного (фізичного) й суб'єктивного (психологічного) часу. Представники вищого світу трактують час по-різному. Полін Менфорд похвилинно розписує кожен день, а її антипод Літа веде хаотичне життя, не звертаючи на час жодної уваги. Усі інші персонажі – окрім Нони й Артура Ваянта, які відрізняються від середовища особливостями виховання й спадковості відповідно, – підпадають під вплив то однієї, то іншої жінки. Усі події твору передаються крізь призму бачення трьох героїв – Полін, Декстера й Нони, кожен з яких оцінює їх відповідно до власних характерних рис. Темпоральна структура твору охоплює проміжок часу протягом чотирьох місяців і є відносно рівномірною: події кожної з трьох книг роману відбуваються

протягом місяця. Актуальними залишаються й реалістично-натуралістичні тенденції. Як і двом попередньо аналізованим творам, романові «Напівсон» властиві лінійний час з часовими зміщеннями (ретроспектива, акселерація, ретардація, уведення кількох часових площин), згадки про реальні історичні факти та явища, конкретне просторове окреслення. Схоже до роману «Дім радості», в романі «Напівсон» виникає явище поліфонії простору. Авторка зіставляє простір старого Нью-Йорка, простір тогочасного світського Нью-Йорка, простір богемної молоді, кожному з яких притаманні власні погляди та переконання. Єдиною героїнею, яка не знаходить собі місця в жодному з зазначених просторів, є Нона Менфорд: подібно до Лілі Барт чи Еллен Оленської, вона випадає за межі свого середовища та часопростору. Тісне поєднання реалістично-натуралістичних і модерністських тенденцій у побудові художнього світу в романі має наслідком поєднання в його межах двох видів часопростору – хронікально-побутового й урбаністичного.

Простежено спільні та відмінні риси у творчих методах Е. Вортон і Г. Джеймса. Художнім авторів притаманна спільність тематики й проблематики, вони вдаються до схожих сюжетних ходів, використовують подібні літературні техніки та прийоми, імена деяких їхніх персонажів збігаються. Однак творам Е. Вортон притаманні власні специфічні ознаки, що не дозволяють назвати її всього лише «ученицею» Г. Джеймса. Вона переосмислює й доповнює розроблену Г. Джеймсом техніку точки зору, встановлюючи максимальну кількість перспектив, з якої можна передавати події художнього твору без завдання шкоди його цілісності. На відміну від Г. Джеймса, у центрі уваги Е. Вортон опиняються не механізми людської свідомості, що фіксують і відображають певний життєвий досвід, а сама ситуація, яка дозволяє розкрити особливості взаємодії індивіда й середовища, показати, що відбувається з персонажами і чому. У художньому доробку Е. Вортон відчутний вплив натуралістичних ідей, тоді як Г. Джеймс звертається до натуралізму лише на другому етапі своєї творчої біографії. Е. Вортон критично оцінює творчість «пізнього» Г. Джеймса й враховує лише ті поради письменника, які відповідають

її власному розумінню літературного процесу. Все сказане доводить самостійність і незалежність Е. Вортон як письменниці.

Обґрунтовано, що різниця між натуралістичними методами Е. Вортон та Т. Драйзера полягає у вимірах їхнього застосування, а не в їхньому різновиді. Попри те, що Е. Вортон здебільшого звертається до зображення вищих кіл суспільства, а в центрі уваги Т. Драйзера так чи інакше опиняються соціальні низи, в основі художніх методів обох письменників лежать ті самі принципи. І Е. Вортон, і Т. Драйзер вдаються до аналізу спадковості й специфіки виховання персонажів, прослідковують їхню взаємодію з навколишнім суспільним середовищем. Їхнім творам притаманний фактографізм і детермінізм, хоча в окремих випадках детермінізм Т. Драйзера наближається до фаталізму. У своїх романах письменники зображують побут типово американської дійсності, що відповідає тезі І. Тена про необхідність врахування схильностей певного народу. Е. Вортон та Т. Драйзер поєднують реалістично-натуралістичний метод з окремими аспектами модернізму: звертання до аналізу сновидінь, інших змінених форм людської свідомості, боротьби свідомого з несвідомим. Усе це відображає зміни в тогочасному літературному процесі, перехід від реалізму до модернізму.

З огляду на те, що творчість американської письменниці Е. Вортон лише спорадично й фрагментарно присутня в сучасному українському літературознавстві, а окремі її твори лише нещодавно були перекладені українською, сподіваємось, запропоноване дисертаційне дослідження відкриє нові перспективи у вивченні творчого доробку цієї письменниці, особливо ж її «іншої реальності» – художнього світу як унікального сплетення американського часу, простору, людини, суспільства, через герменевтичну інтерпретацію антропологічно-психологічних, хронотопних, соціологічних, ейдологічних аспектів в контексті реалістично-натуралістичної поетики початку ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин А. Сповідь. К. : Основи, 1999. 319 с.
2. Андрусів С. Сучасне українське літературознавство : тексти і контексти. *Слово і Час*. 2004. № 5. С. 48—53.
3. Аристотель. Категории. URL : <https://coollib.com/b/78166/read#t1> (дата звертання : 06.03.2020).
4. Артюх В. Позитивізм в історіософії Івана Франка. *Українське літературознавство*. 2011. Вип. 74. С. 86—92.
5. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. Том 1. Благовещенск: БГК им. И.А.Бодуэна де Куртенэ, 1999. 312 с.
6. Баган О. Неоромантизм. Неокатолицизм. Неоконсерватизм. *Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas?* Дрогобич : Відродження, 2007. С. 655—668.
7. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім : антропологічний дискурс англійського роману : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
8. Бартлетт Ф. Человек запоминает. URL : <https://www.psychology-online.net/articles/doc-352.html>. (дата звертання : 02.09.20).
9. Батюк Г. О. Взаємодія мистецтв у творчості Вірджинії Вулф : література і живопис. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2008. № 13. С. 170—175.
10. Батюк Г. О. Інтермедіальність у творчості Вірджинії Вулф : роман «До маяка». *Studia methodologica*. 2008. № 25. С. 7—11.
11. Батюк Г. О. Новаторство модернізму як негація реалістичної традиції. *Літературознавчі студії*. 2008. № 21. С. 53—57.
12. Батюк Г.О. Темпоральна структура романів Вірджинії Вулф : категорія часу в модерністській інтерпретації. *Світова література й актуальні проблеми літературної теорії*. 2008. С. 215—216.

13. Батюк Г. О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2009. 22 с.
14. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/hronmain.html>. (дата звернення : 06.03.2021).
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
16. Башляр Г. Поэтика пространства. М. : Ad Marginem, 2014. 352 с.
17. Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков. М. : Ад Маргинем, 2012. 144 с.
18. Бергсон А. Материя и память. URL : <http://booksonline.com.ua/view.php?book=116713>. (дата звертання : 08.05.2020).
19. Бергсон А. Творческая эволюция. URL : https://royallib.com/book/bergson_anri/tvorcheskaya_evolyutsiya.html. (дата звертання : 08.05.2020).
20. Бергсон А. Вступ до метафізики. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів, 2001. С. 73–83.
21. Бергсон А. Сміх. К. : Дух і літера, 1994. 168 с.
22. Білинська Х. В. Антропологічні аспекти роману Едіт Вортон «Дім радості». *Рідне слово в етнокультурному вимірі : Збірник наукових праць*. 2017. С. 284 – 296.
23. Білинська Х. Ідеї дарвінізму в романі Едіт Вортон «Напівсон». *Trajectoriâ Nauki. Path of Science*. 2020. Vol.6. No.8. URL : <http://dx.doi.org/10.22178/pos.61-1>. (дата звертання : 14.04.2021).
24. Білинська Х. В. Натуралістичні тенденції роману Едіт Вортон «Епоха невинності». *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. № 76/2018. С. 46–53.
25. Білинська Х. В. Особливості поетики натуралізму у творчості Івана Франка та Едіт Вортон. *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 14/2020. Т. 2. С. 245–252.

26. Білинська Х. В. Особливості поетики точки зору у творчості Генрі Джеймса та Едіт Вортон. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2019. № 42/2019. Т. 1. С. 91–95.
27. Білинська Х. В. Темпоральні особливості роману Едіт Вортон «Напівсон». *Science, Research, Development*. 2019. № 21/2019. С. 63–71.
28. Білинська Х. В. Теорія статевого добору в романах Едіт Вортон «Дім радості» та «Епоха невинності». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. № 9/2019. Т. 2. С. 147–156.
29. Білинська Х. В. Часопростір роману Едіт Вортон «Епоха невинності». *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. № 74/2018. С. 68–74.
30. Білинська Х. В. Філософія натуралізму в романі Едіт Вортон «Дім радості». *Studia Philologica*. 2018. № 10. С. 126–132.
31. Білинська Х. Хронотоп провінційного містечка в романі Едіт Вортон «Літо». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 22. Т. 1. С. 247–251.
32. Блауберг І. І. Предисловие. *Бергсон А. Творческая эволюция*. URL : https://royallib.com/book/bergson_anri/tvorcheskaya_evolyutsiya.html. (дата звертання : 08.05.2020).
33. Блок М. Короли-чудотворцы. М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. 712 с.
34. Богиня Н. В. Жанрово-стильова своєрідність малої прози Генрі Джеймса : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2004. 19 с.
35. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. 389 с.
36. Бойніцька О. С. Художній світ романів Івліна Во : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.04. Київ, 2000. 18 с.
37. Буць Ж. В. Любов як прояв гендерної ідентифікації сучасної жіночої прози. *Південний архів (філологічні науки)*. 2017. № 71. С. 76–79.
38. Буць Ж. В. Образно-символічний простір розгортання текстового концепту *жіночності* у французьких соціально-побутових романах XIX–XX століть. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2015. № 5. С. 12–16.

39. Быховская И. М. «Homo somatikos» : аксиология человеческого тела. Москва. : Эдиториал УРСС, 2000. 208 с.
40. Варнацька Г. Передумови модифікації темпоральної структури модерністської прози початку ХХ ст. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2012. № 1. С. 266–271.
41. Варнацька Г. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2012. 220 с.
42. Венгринович Н. Р. Поетика натуралізму у творчості І. Франка та Т. Драйзера. *Наука сегодня: теория, методология, практика, проблематика*. 2014. С. 25–35.
43. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 648 с.
44. Віконська Д. Джеймс Джойс : тайна його мистецького обличчя. Жінка в чорному. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 184 с.
45. Вортон Е. Епоха невинності. Харків : Фабула, 2016. 400 с.
46. Вортон Е. Пора невинності. Київ : Знання, 2019. 414 с.
47. Вортон Е. Римська лихоманка. *Всесвіт : журнал іноземної літератури*. 2015. № 7–8. С. 200–209.
48. Вортон Е. Син свого батька. *Всесвіт : журнал іноземної літератури*. 2020. № 1–2. С. 109–119.
49. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити. *Возняк Т.С. Тексти та переклади*. Харків: Фоліо, 1998. С. 313–332.
50. Гайдеггер М. Вечірня розмова в таборі для військовополонених. *Українські проблеми*, 1998. № 1. С.106–121.
51. Гайдеггер М. Навіщо поети? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів, 2001. С. 230–249.
52. Галета О. Екс-центричне літературознавство : від теорії літератури до літературної антропології. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 2014. № 60 (ч. 2). С. 46–58.

53. Гарді Т. Подалі від шаленої юрми. Київ : КМ Publishing, 2015. 448 с.
54. Гачев Г.Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический Проект, 2007. 511с.
55. Гегель В. Феноменологія духу. Харків : Фоліо, 2022. 480 с.
56. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 284 с.
57. Голод Р. Натуралізм. *Дивослово*. 2012. №4. С. 50–56.
58. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка : до питання про особливості творчого методу Каменяра : монографія. Івано-Франківськ, 2000. 108 с.
59. Голод Р. Б. Поетика натуралізму у творчості Івана Франка : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.01. Львів, 1997. 11 с.
60. Голод Р. Штрихи до генези Франкової повісті «*Voas constrictor*». *Українське літературознавство*. 2012. Вип. 76. С. 10–19.
61. Голосова Т. М. Темпоральна структура художнього тексту : автореф. дис. ... доктора філолог. наук : 10.02.02. Київ, 2002. 24 с.
62. Готорн Н. Червона літера. Харків : Ранок : Фабула, 2017. 285 с.
63. Григорова О. В. Художній світ Патріка Зюскінда : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.04. Київ, 2000. 18 с.
64. Гром'як Р. Т., Папуша І. В. Літературознавча компаративістика. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. 331 с.
65. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію. *Наративні виміри літератури* : матеріали Міжнародної конференції з наратології, м. Тернопіль, 23–24 жовтня 2003 р. Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 10–19.
66. Гросевич Т. В. «І будуть люди» Анатолія Дімарова як зразок соціально-побутового роману. *Філологічні трактати*. 2013. № 3. С. 79–83.
67. Гумбрехт Г. У. Как «антропологический поворот» может затронуть гуманитарные науки? *Новове литературное обозрение*. 2012. № 112. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/g3.html>. (дата звертання : 06.03.2021)

68. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового. (В. Винниченко і Ст. Пшибишевський). *Слово і час*. 2000. № 7. С. 17–25.
69. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ : Критика, 2006. 352 с.
70. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше і український модернізм. *Слово і час*. 1997. № 4. С. 29–33.
71. Гуссерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки. Харків : Фоліо, 2018. 372 с.
72. Гадамер Г.-Г. Істина і метод: Пер. з нім. К.Юніверс, 2000. Т. І. Герменевтика І: Основи філософської герменевтики. 464 с.
73. Давид-Соважо А. Реалізм и натурализм в литературе и в искусстве. URL : <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003659738#?page=1>. (дата звертання : 06.03.2021).
74. Дарвин Ч. Происхождение видов. URL : <https://www.e-reading.club/book.php?book=18334>. (дата звернення 06.05.2019).
75. Дарвин. Ч. Сочинение в 9 т. / под ред. Е. Н. Павловского. Москва : Издательство АН СССР, 1953. Т. 5. 1038 с.
76. Делазари И. Окна Генри Джеймса. *Джеймс Г. Осада Лондона*. СПб : «Азбука-классика», 2005. С. 5–32.
77. Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка. *Українське літературознавство*. 2008. Вип. 70. С. 138–152.
78. Дончик В. Національна історія як духовне опертя української літератури. *Слово і Час*. 1997. Вип. 9. С. 6—9.
79. Драйзер Т. Американська трагедія. Харків : Фоліо, 2016. Т. 1. 507 с.
80. Драйзер Т. Американська трагедія. Харків : Фоліо, 2016. Т. 2. 507 с.
81. Драйзер Т. Дженні Герхардт. Харків : Фоліо, 2016. 425 с.
82. Драйзер Т. Сестра Керрі. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2999>. (дата звертання: 18.10.2019).
83. Драйзер Т. Стоїк. Харків : Фоліо, 2018. 379 с.
84. Драйзер Т. Титан. Харків : Фоліо, 2017. 664 с.
85. Драйзер Т. Фінансист. Харків : Фоліо, 2017. 635 с.

86. Дюркгейм Э., Мосс М. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений. *Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии*. М. : Восточная литература, 2011. С. 6–73.
87. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 652 с.
88. Есин А. Б. Время и пространство. *Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины* / под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высшая школа; Академия, 1999. С. 47–62.
89. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : уч. пособие. Москва : Флинта; Наука, 2000. 248 с.
90. Золя Е. Жерміналь. Х. : Фоліо, 2008. 510 с.
91. Золя Э. Натурализм в театре. URL : https://royallib.com/read/zolya_emil/sobranie_sochineniy_t25_iz_sbornikovnatura_lizm_v_teatre_nashi_dramaturgi_romanistinaturalisti_literaturnie_dokumenti.html#245. (дата звертання : 06.03.2021).
92. Золя Э. Романисты-натуралисты. URL : https://royallib.com/read/zolya_emil/sobranie_sochineniy_t25_iz_sbornikovnatura_lizm_v_teatre_nashi_dramaturgi_romanistinaturalisti_literaturnie_dokumenti.html#1146441. (дата звертання : 06.03.2021).
93. Золя Э. Экспериментальный роман. URL : http://librebook.me/le_roman_exp_rimental. (дата звернення 06.05.2019).
94. Іванишин В.П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / [упоряд. тексту П.В.Іванишина]. К.: ВЦ «Академія», 2010. 256 с.
95. Іванишин П. Світ боротьби в поезії вісниківців як розвиток художнього універсуму Т.Шевченка. *Вісниківство: літературна традиція та ідеї: наук. збірник* / ред. кол.: О.Баган (голова), П.Іванишин, В.Дончик та ін. Дрогобич: Посвіт, 2012. Вип. 2. С. 69–83.

96. Іванишин П.В. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко: монографія / П.В.Іванишин. К.: Академвидав, 2008. 392 с.
97. Ингарден Р. Книжечка о человеке. Москва : Издательство Московского университета, 2010. 208 с.
98. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів, 2001. С. 176–205.
99. Кебало М. С. Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини XIX ст. : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2002. 15 с.
100. Кебало М. С. Естетична функція наративної фокалізації у творах Г. Гауптмана, М. Кретцера та І. Франка. *Наукові записки ТНПУ. Серія : Літературознавство.* 2008. Вип. 24. С. 227–236.
101. Кебало М. С. Міфологема архетипних образів у структурі натуралістичних творів німецьких та українських письменників. *Наукові записки ТНПУ. Серія : Літературознавство.* 2011. Вип. 32. С. 207–213.
102. Кебало М. С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини 19 ст. в порівняльно-літературному аспекті (монографія). Тернопіль: ТДПУ, 2002. 92 с.
103. Кебало М. С. Художній світ творів німецького та українського натуралізму. *Наукові записки ТНПУ. Серія : Літературознавство.* 2016. Вип. 44. С. 128–137.
104. Кебало М. С. Українсько-американські літературні взаємини кінця XIX – початку XX століття в сучасних літературно-критичних студіях (натуралістичний дискурс). *Наукові записки ТНПУ : Літературознавство.* 2017. Вип. 47. С.97–106 с.
105. Кісь. О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. *У пошуках власного голосу : Усна*

- історія як теорія, метод та джерело* : зб. наук. ст. / за ред. Г. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. Харків : ПП «ТОРГСІН ПЛЮС», 2010. С. 171–191.
106. Клочек Г. Д. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 3–14.
 107. Клочек Г. Д. Шевченкове Слово : спроби наближення. Кіровоград : Імекс – ЛТД, 2014. 416 с.
 108. Клочек Г. Д. Як наблизитись до Давида Мотузки? К. : Знання, 1987. 48 с.
 109. Конт О. Дух Позитивної філософії. URL : <http://comte.newgod.su/lib/duh-pozitivnoj-filosofii>. (дата звертання : 03.05.2020).
 110. Копистянська Н., Григораш Н. Напрямок вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу. *Слов'янські літератури* : матеріали XIII міжнар. конгресу славистів (Любляна, 15–21 серпня 2003 р.). Київ, 2003. С. 5–35.
 111. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму. *Слов'янські літератури* : матеріали XII міжнар. з'їзду славистів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.). Київ, 1998. С. 57–74.
 112. Копистянська Н. Час/художній час : до питання про історію поняття і терміна. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філол.*. 2008. Вип. 44. Ч.1. С. 219–229.
 113. Коренева М. М. Генри Джеймс. Історія літератури США. Том 4. URL : <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-4/koreneva-dzhejms-1.htm>. (дата звертання : 02.06.2020).
 114. Коркішко В. О. Хронотоп дороги у творчості М. В. Гоголя : семантика та художні функції : автореф. дис. ... канд. філологічних наук : 10.01.02. Сімферополь, 2011. 17 с.
 115. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. № 23. С. 388–395.
 116. Косило Н., Венгринович Н. Поетика натуралізму в дискурсі світового та національних літературних процесів. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С. 166–170.

117. Косило Н. В. Типологія англійського та українського натуралізму кінця XIX – початку XX ст. : проблематика, поетика : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2010. 22 с.
118. Крилова С. А. Соціальна метаантропологія як методологія дослідження краси в соціальному бутті. *Totallogy–XXI. Постнекласичні дослідження*. 2013. № 30. С. 282–290.
119. Кузнецов Ю. Зигмунд Фройд : народження нової філософії. *Психологія і суспільство*. 2016. № 4 (66). С. 6–16.
120. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
121. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2007. 752 с.
122. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. *Вопросы литературы*. 1968. № 8. С. 74–87.
123. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979. 360 с.
124. Лондон Дж. Избранное. Киев : Вища школа, 1985. 544 с.
125. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php. (дата звернення 05.06.2018).
126. Лоуэн А. Предательство тела. М. : Деловая книга, 1999. 356 с.
127. Маннгейм К. Диагноз нашего времени. URL http://krotov.info/libr_min/13_m/an/heim3.html (дата звертання : 09.03.2020).
128. Манхейм К. Идеология та утопія. К., 2008. 370 с.
129. Маннгейм К. Проблема поколений. URL : <http://soc.gaugn.ru/biblio/mangeim.pdf>. (дата звертання : 02.09.2020).
130. Марковський М. П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація. Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / уп. Богуслав Бакула, за заг. ред. Володимира Моренця. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. С. 491–503.

131. Матасова Ю. Психоаналіз та архетипіка оповідання Е. Вортон «The Dilettante». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія*. 2010. № 43. С. 47–49.
132. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX ст. у дзеркалі наратології. Львів : Сплайн, 2008. 334 с.
133. Мотылёва Т. К спорам о реализме XX века. *Вопросы литературы*. Москва. 1962. № 10. С. 140–158.
134. Муратова И. А. Телесность как доминант культуры постмодерна. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2013. № 1 (27). С. 143–146.
135. Мясникова Л. А. Тайна и смысл индивидуального бытия. Екатеринбург, 1993. 128 с.
136. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. К. : Акта, 2007. 426 с.
137. Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика. К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
138. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі. Літературознавство. III Міжнародний конгрес україністів. К. : Наук. Думка, 1996. С. 120–135.
139. Нестерова Е. Уортон Эдит. *Писатели США. Краткие творческие биографии*. М. : Радуга, 1990. С. 502–504.
140. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2007. 64 с.
141. Ничко О. Е. Золя та Дж. Стейнбек. Типологія натуралізму (за творами «Germinal», «The Grapes of Wrath»). *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2008. № 2. С. 4–10.
142. Олійник О. Часопросторова проблематика у літературознавчих і фольклористичних дослідженнях. *Міфологія і фольклор*. 2010. № 3–4 (7). С.66–71.

143. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
144. Папуша І. Між розповіддю і дискурсом : українська література в наративній перспективі. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія : Літературознавство*. 1999. Вип. 5. С. 67–71.
145. Папуша І. Теоретичний дискурс дитячої літератури: у пошуках об'єкта. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2004. Вип. 33. Ч. 2. С. 172–183.
146. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia Methodologica*. 2005. Вип. 16. С. 29–46.
147. Пилипюк Л. Побутовий рівень моделі світу у творчості Оноре Бальзака. *Теоретична і дидактична філологія*. 2014. № 17. С. 390–399.
148. Платон. Діалоги. Харків : Фоліо, 2022. 352 с.
149. Платт К. М. Ф. Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста. *Новове литературное обозрение*. 2010. № 106. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/ke4.html>. (дата звертання : 06.03.2021)
150. Плотин. Эннеады. URL : <https://nsu.ru/classics/bibliotheca/ploti01/index.htm>. (дата звертання : 06.03.2020).
151. Пригодій С. М. Античність та американський романтизм. Чернівці, 2003.
152. Пригодій С. М. Генеза літературного імпресіонізму в Україні та США. К., 1996. 172 с.
153. Пригодій С. М. Генрі Джеймс. Еволюція творчості. К. : Дніпро, 1992.
154. Пригодій С. М. Літературна критика США середини ХХ сторіччя (на матеріалі критичної оцінки «Дому сміху» Е. Вортон). *Проблеми семантики, граматики та когнітивної лінгвістики*. 2011. № 19. С. 152–164.
155. Пригодій С. М. Мистецький дискурс роману Едіт Вортон «Дім сміху». *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2010. № 25. С. 306–322.
156. Романцова Б. М. До питання часу у модерністському романі першої третини ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА*. 2017. Том 195. С. 74–81.

157. Салига Т. Українська літературна наука в рецепції представників «львівської філологічної школи». *Слово і Час*. 2013. С. 27–40.
158. Сивокінь Г. Давні українські поетики як знак літературного самоусвідомлення. *Питання літературознавства*. 2007. Вип. 73. С. 22–24.
159. Стейнбек Дж. В сумнівній битві. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2017. 352 с.
160. Стейнбек Дж. Грона гніву. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2018. 606 с.
161. Стейнбек Дж. Про мишей і людей. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2016. 128 с.
162. Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов : М-во просвещения РСФСР. Сарат. гос. пед. ин-т., 1973. Ч. 1. 57 с.
163. Стрільчик Б. А. Оніричний дискурс сучасної української прози (на матеріалі романів Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського) : автореф. дис. ... канд. філологічних наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2019. 15 с.
164. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. 467с.
165. Терещенко С. І. Книжні фразеологізми в текстах Володимира Короткевича: семантико-стилістична характеристика та відображення в сучасній білоруській фразеології. Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : [зб. наук. праць]. Київ: Освіта України, 2017. С. 133–141.
166. Терещенко С. І. Роль і місце фразеологічного й паремійного арсеналу в ідіостилі Володимира Короткевича. *Слов'янські мови*. 2018. № 1 (13). С. 182–192.
167. Терещенко С. І. Фразеологізми та паремії з компонентом-антицизмом у текстах В. Короткевича. *Наукові записки НаУКМА. Мовознавство*. 2019. Т2. С. 65–69.
168. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. К.: Прадва Ярославичів, 1998. 448с.
169. Томбулатова І.Художній світ твору : стильовий вимір. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2014. № 41. С. 76–80.

170. Тузков С. А. Автор – Герой – Читатель : мотив игры в готической новелле..
Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2015. № 17. С. 100–103.
171. Тэн И. История английской литературы. Введение. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе* / сост., общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. Москва, 1987. С. 72–94.
172. Філософський енциклопедичний словник. URL : <https://9.slovaronline.com/>
(дата звертання: 13.11.2023).
173. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрикос, 2002. 742 с.
174. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Головна редакція УРЕ, 1986. 796 с.
175. Франко І. Еміль Золя і його твори. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. : Літературно-критичні праці (1876–1885). С. 96–101.
176. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885). С. 5–14.
177. Фрейд З., Брейер Й. Исследования истерии. Санкт-Петербург : ВЕИП, 2005. 82 с.
178. Фрейд З. Толкование сновидений. URL : https://librebook.me/the_interpretation_of_dreams. (дата звертання : 03.05.2020).
179. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. 224 с.
180. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. СПб. : Академический проект, 2004. Т. 2. 432 с.
181. Хайдеггер М. Бытие и время; Пер. с нем. В.В.Бибихина. – Харьков: “Фолио”, 2003. 503 с.

182. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 264–313.
183. Хайдеггер М. О сущности истины // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник: Пер. с нем. / Под ред. А.Л.Доброхотова. – М.: Высш. шк., 1991. 192 с.
184. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С.213.
185. Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. М.: Высш. шк., 2000. 398с.
186. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2. URL : <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-ramyat.html>. (дата звертання : 02.02.2020).
187. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М. : Новое издательство, 2007. 348 с.
188. Хамитов Н. Метаантропология / Н. Хамитов, С. Крылова. *Философский словарь : человек и мир*. К. : КНТ, Центр навчальної літератури. 2006. С. 110–113.
189. Хамітов Н. В. Філософська антропологія як метаантропологія : метатеорія соціогуманітарного знання і філософія буденного, граничного та метаграничного буття людини. *Проблеми соціальної роботи : філософія, психологія, соціологія*. 2015. № 2 (6). С. 27–41.
190. Ханнанова З. Р. Фрэнк Норрис. Проблема стиля и метода (к вопросу о развитии американского натурализма) : автореф. дис. ... канд. филолог. Наук : 10.01.05. Казань, 2000. 18 с.
191. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблема типологии и поэтики). М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.
192. Чернец Л. В. Мир произведения. *Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины* / под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высшая школа; Академия, 1999. С. 191–202.

193. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории : у 2 т. М. : Мысль, 1993. Т. 1 : Гештальт и действительность. 669 с.
194. Эйнштейн А. Собрание научных трудов : в 4 т. / ред. изд. : И. Е. Тамм, Я. А. Смородинский, Б. Г. Кузнецов. М. : Наука, 1965 Т. 1. 702 с.
195. Эйнштейн А. Собрание научных трудов : в 4 т. / ред. изд. : И. Е. Тамм, Я. А. Смородинский, Б. Г. Кузнецов. М. : Наука, 1965 Т. 2. 879 с.
196. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2018. 588 с.
197. Ясперс К. Психологія світоглядів. К. : Юніверс, 2009. 464 с.
198. Ammons E. Edith Wharton's Argument with America. Athens, Ga. : University of Georgia Press, 1980. 210 p.
199. Auchincloss L. Edith Wharton and her New Yorks. *Partisan Review*. 1951. Vol. 18. P.411–419.
200. Barzun J. Henry James, Melodramatist. *Kenyon Review*. 1943. Vol. 5. P. 508–521.
201. Baym N. Revision and Thematic Change in “Portrait of a Lady”. *Modern Fiction Studies*. 1976. Vol. 22. P. 183–200.
202. Beauchamp A. R. “Isabella Archer” : A Possible Source for “The Portrait of a Lady”. *American Literature*. 1977. Vol. 49. P. 267–271.
203. Beer Goodwyn J. Edith Wharton : Traveller in the Land of Letters. Basingstoke : Macmillan, 1990. 171 p.
204. Beer J. Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman : Studies in Short Fiction. Palgrave Macmillan UK, 1997. 223 p.
205. Bell M. Edith Wharton and Henry James : the Literary Relation. *PMLA*. 1959. Vol. 74, № 5. P. 619–637.
206. Bender B. The Descent of Love : Darwin and the Theory of Sexual Selection in American Fiction, 1871–1926. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1996. 456 p.
207. Benstock Sh. No Gift from Chance: a Biography of Edith Wharton. New York City : C. Scribner's Sons, 1994. 546 p.

208. Blodgett H. Verbal Clues in “The Portrait of a Lady” : A Note in Defense of Isabel Archer. *Studies in American Fiction*. 1979. Vol. 7. P. 27–36.
209. Brown B. A Sense of Things : The Object Matter of American Literature. Chicago : U of Chicago P, 2003. 260 p.
210. Campbell D. Edith Wharton’s “Book of the Grotesque” : Sherwood Anderson, Modernism and the late stories. *Edith Wharton Review*. 26.2. 2010. P. 1–5.
211. Campbell D. Resisting Regionalism : Gender and Naturalism in American Fiction, 1885–1915. Athens, Ohio : Ohio University Press, 1997. 243 p.
212. Campbell D. «Where are the ladies?» Wharton, Glasgow, and American Women Naturalists. *Studies in American Naturalism*. 2006. No 1&2. Vol. 1. P. 152–168.
213. Caruth C. Introduction to Psychoanalysis, Trauma and Culture. American Image. 1991. Nr. 1. Vol. 48. P.1–12.
214. Caruth C. Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History. London : John Hopkins University press, 1996. 208 p.
215. Collins M. The Narrator, the Satellites, and Isabella Archer : Point of View in The Portrait of a Lady. *Studies in the Novel*. 1976. Vol. 8. P. 142–157.
216. Erll A. Cultural Memory Studies : An International and Interdisciplinary Handbook / Astrid Erll, Ansgar Nünning, Sara B. Young. Berlin : De Gruyter, 2008. 441 p.
217. Fedorko K. Gender and Gothic in the Fiction of Edith Wharton. Tuscaloosa, Alabama : University Alabama Press, 1995. 218 p.
218. Fleissner J. L. The Biological Clock : Edith Wharton, Naturalism, and the Temporality of Womanhood. *American Literature*. 2006. № 3. P. 519–548.
219. Fleissner J. L. Women, Compulsion, Modernity : The Moment of American Naturalism. – Chicago : U of Chicago P, 2004. 320 p.
220. Frederick J. T. Patterns of Imagery in Chapter 42 of Henry James’s “The Portrait of a Lady”. *Arizona Quarterly*. 1969. Vol. 25. P. 150–156.
221. Geertz C. A Strange Romance : Anthropology and Literature. *Profession*. 2003. P. 28–36.

222. Gumbrecht H. U. *Production of Presence : What Meaning Cannot Convey*. Stanford : Stanford University Press, 2004. 180 p.
223. Hardy Th. *Tess of the D'Urbervilles*. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2015. 478 с.
224. Hardy Th. *The Return of the Native*. Ware : Wordsworth Editions Limited, 2000. 362 p.
225. *Historische Anthropologie und Literature : Romanistische Beiträe zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft / Hrsg. Rudolf Behrens und Ronald Galle*. Wuerzburg : Koenigshausen und Neumann, 1995. 262 S.
226. Iser W. *Prospecting : From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989. 316 p.
227. James H. *Daisy Miller : a Study*. URL : <https://www.gutenberg.org/files/208/208-h/208-h.htm>. (дата звертання : 05.05.2020).
228. James H. *The Aspern Papers*. URL : <https://www.gutenberg.org/files/211/211-h/211-h.htm>. (Дата звертання : 05.05.2020).
229. James H. *The Bostonians*. URL : <https://www.gutenberg.org/files/19717/19717-h/19717-h.htm>. (дата звертання : 20.12.2019).
230. James H. *The Turn of the Screw*. URL : <https://www.gutenberg.org/files/209/209-h/209-h.htm>. (Дата звертання : 05.05.2020)
231. James H. *The Portrait of a Lady (with Introduction by L. Kelly)*. Ware : Wordsworth Classics, 1999. 504 p.
232. James H. *Washington Square*. URL : <http://www.gutenberg.org/files/2870/2870-h/2870-h.htm>. (дата звертання : 20.12.2019).
233. Joslin K. Edith Wharton at 125. *College Literature*. 1987. Issue 14.3. P.193–206.
234. Kaplan A. *The Social Construction of American Realism*. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 198 p.
235. Kazin A. *On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York : Harcourt, Brace & World, 1942. 566 p.
236. Kim Sh. Edith Wharton and Epiphany. *Journal of Modern Literature*. 2006. Vol. 29, No. 3. P. 150–175.

237. Kim Sh. Lamarckism and the Construction of Transcendent in *The House of Mirth*. *Studies in the Novel*. 2006. Vol. 38 (2). P. 187–210.
238. Kleinberg S. Ambiguity and Ambivalence : The Psychology of Sexuality in Henry James's "The Portrait of a Lady". *Markham Review*. 1956. Vol. 5. P. 2–7.
239. Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Kraków, 1997. – 400s.
240. Leavis Q. D. Henry James's Heiress : The Importance of Edith Wharton. *Scrutiny*. 1938. Vol. 7. P. 261–276.
241. Lee H. Edith Wharton. London : Pilmico, 2013. 853 p.
242. Liebman Sh. W. The Light and the Dark : Character Design in "The Portrait of a Lady". *Papers in Language and Literature*. 1970. Vol. 6. P. 163–179.
243. Literature and Anthropology / ed. Philip A. Dennis and Wendell Aycock. Lubbock, Texas, USA : Texas Tech University Press, 1989. 227 p.
244. Lubbock P. Portrait of Edith Wharton. New York, London : Appleton Century Crofts, Inc., 1947. 264 p.
245. Lubbock P. The Novels of Edith Wharton. *Quarterly Review*. 1915. Vol. 222. P. 182–201.
246. Luckhursts R. The Trauma Question. London : Routledge, 2008. 256 p.
247. Moore C. Edith Wharton: a Magnificent and Subtle Writer. URL : <https://www.telegraph.co.uk/books/authors/edith-wharton-a-magnificent-and-subtle-writer/>. (дата звертання: 18.10.2019).
248. Nettles E. "The Portrait of a Lady" and the Gothic Romance. *South Atlantic Bulletin*. 1974. Vol. 39. P. 73–82.
249. Nevius B. Edith Wharton: A Study of Her Fiction. Berkeley: U of California P, 1953. 271 p.
250. Norris F. The Novel with a "Purpose". URL : <https://archive.org/stream/worldswork04gard#page/2116/mode/2up>. (дата звертання : 06.03.2021).
251. Norris F. Novels and Essays. Vandover and the Brute. McTeague. The Octopus. Essays / ed. D. Pizer. New York : Literary Classics of the United States, Inc., 1985. 1232 p.

252. Pizer D. The Naturalism of Edith Wharton's «The House of Mirth». *Twentieth Century Literature*. 1995. № 2. Vol. 41. P. 241–248.
253. Pizer D. The Theory and Practice of American Literary Naturalism : Selected Essays and Reviews. Carbondale, Illinois : Southern Illinois University Press. 1993. 224.
254. Powers L. H. Henry James and the Naturalist Movement. East Lansing, Michigan : Michigan State University Press, 1971. 200 p.
255. Powers L. H. “The Portrait of a Lady” : The Eternal Mystery of Things. *Nineteenth Century Fiction*. 1959. Vol. 14. P. 143–155.
256. Price A. The End of the Age of Innocence : Edith Wharton and the First World War. Palgrave Macmillan US, 1996. 238 p.
257. Raphael L. Edith Wharton's Prisoners of Shame. Palgrave Macmillan, 1991. 351 p.
258. Riggio Th. P. Biography of Theodore Dreiser. URL : <https://www.library.upenn.edu/collections/rbm/dreiser/tdbio.html>. (дата звертання : 18.10.2019).
259. Rodenbeck J. The Bolted Door in James's *Portrait of a Lady*. *Modern Fiction Studies*. 1964. Vol. 10. P. 330–340.
260. Rubin L. Aspects of Naturalism in Four Novels by Edith Wharton. *Twentieth Century Literature*. 1957. Vol. 2, No. 4. P. 182–192.
261. Scott J. The “lift of a broken wing” : Darwinian Descent and Selection in Edith Wharton's “The House of Mirth” and “Summer”. *Edith Wharton Review*. 2009. Vol. XXV, No. 2. P. 1–9.
262. Sellars R. W. The Requirements of an Adequate Naturalism. *The Monist*. 1921. Vol. 31 (Is. 2). P. 249–270.
263. Singley C. Edith Wharton : Matters of Mind and Spirit. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 284 p.
264. Smith J. Introduction : Darwin and the Evolution of Victorian Studies. *Victorian Studies*. 2009. Vol. 51, No. 2. P. 215–221.

265. Spencer H. The Principles of Sociology. Vol. 1. URL : <https://oll.libertyfund.org/titles/spencer-the-principles-of-sociology-vol-1-1898>.
(дата звертання : 03.05.2020).
266. Spencer H. The Principles of Sociology. Vol. 2. URL : <https://oll.libertyfund.org/titles/spencer-the-principles-of-sociology-vol-2-1898>.
(дата звертання : 03.05.2020).
267. Spencer H. The Principles of Sociology. Vol. 3. URL : <https://oll.libertyfund.org/titles/spencer-the-principles-of-sociology-vol-3-1898>.
(дата звертання : 03.05.2020).
268. Sumara D. J. Creating Commonplaces for Interpretation : Literary Anthropology and Literacy Education Research. *Journal of Literacy Research*. 2002. V. 34, № 2. P. 237–260.
269. The Future of Trauma Theory / ed. Gert Buelens, Sam Durrant, Robert Eaglestone. London and New York : Routledge, 2014. 181 p.
270. The Oxford Handbook of Literary Naturalism / Armstrong R., Bender B., Beyers Ch., and others; ed. Keith Newlin. Oxford : Oxford University Press, 2011. 536 p.
271. Tischleder B. The Deep Surface of Lily Bart : Visual Economies and Commodity Culture in Wharton and Dreiser. *Amerikastudien / American Studies*. 2009. Vol. 54, No. 1. P. 59–78.
272. Vengrynovych N. Naturalistic Symbols in the Late 19th–Early 20th Century American Novel. *Sultanîvs'kî čitanîâ / Султанівські читання*. 2016. Issue V. P. 252–258.
273. Vita-Finzi P. Edith Wharton and the Art of Fiction. New York: St. Martin's Press, 1990. 172 p.
274. Waid C. Edith Wharton's Letters from the Underworld : Fictions of Women and Writing. Chapel Hill, North Carolina : University of North Caroline Press, 1991. 237 p.
275. Walcutt Ch. American Literary Naturalism, a Divided Stream. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1956. 352 p.

276. Walker N. Women Writers and Literary Naturalism: The Case for Ellen Glasgow. *American Literary Realism 1870—1910*. 1985. Vol. 18, No. 1/2. P. 133—146.
277. Walton G. Edith Wharton : A Critical Interpretation. London : Fairleigh Dickinson University Press, 1982. 223 p.
278. Ware M. The Architecture of the Short Story. Edith Wharton's Modernist Practice. *Edith Wharton Review*. 2004. Vol. 20. P. 17–23.
279. Wershover C. The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton. Fairleigh Dickinson Univ Pr, 1982. 174 p.
280. Westervelt L. A. “The Growing Complexity of Things” : Narrative Techniques in *The Portrait of a Lady*. *Journal of Narrative Technique*. 1983. Vol. 13. P. 74–85.
281. Wharton E. A Backward Glance. URL : https://ebooks.adelaide.edu.au/w/wharton/edith/backward_glance/contents.html. (дата звернення: 18.10.2019).
282. Wharton E. Bunner Sisters. URL : <https://www.gutenberg.org/files/311/311-h/311-h.htm>. (дата звертання : 05.05.2020).
283. Wharton E. Ethan Frome. URL : <https://www.gutenberg.org/files/4517/4517-h/4517-h.htm>. (дата звертання : 05.05.2020).
284. Wharton E. Summer. URL : <https://www.gutenberg.org/files/166/166-h/166-h.htm>. (дата звертання : 05.05.2020).
285. Wharton E. Tales of Men and Ghosts. URL : <https://www.gutenberg.org/files/4514/4514-h/4514-h.htm>. (дата звертання : 05.05.2020)
286. Wharton E. The Age of Innocence. URL : <https://www.gutenberg.org/files/541/541-h/541-h.htm>. (Дата звертання : 05.05.2020).
287. Wharton E. The Custom of the Country. URL : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/11052/pg11052-images.html>. (дата звертання : 05.05.2020).
288. Wharton E. The Descend of Man and Other Stories. URL : <http://www.gutenberg.org/ebooks/4519>. (дата звертання : 05.05.2020)

289. Wharton E. *The House of Mirth* (with Introduction by Janet Beer). Ware : Wordsworth Editions Limited, 2002. 294 p.
290. Wharton E. *The Writing of Fiction*. New York, London : Charles Scribner's Sons. 1925. 178 p.
291. Wharton E. *Twilight Sleep*. London : Virago Press Limited, 2014. 373 p.
292. Wright S. *Edith Wharton A to Z*. Checkmark Books, 1998. 330 p.
293. 87. Wright S. *Edith Wharton's Travel Writing*. Palgrave Macmillan US, 1997. 194 p.