

УДК 821.111

Девдюк І. В. ,
кандидат філологічних наук, доцент,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника
dev.ivanna@gmail.com

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація

У статті проаналізовано модерністський дискурс в літературі Англії початку ХХ століття. Увагу сфокусовано на діяльності групи “Блумсбері”, пошуках імажистів та вортицистів, у середовищі яких формувалися ідейно-естетичні принципи англійського модернізму. Відзначено, що у перші десятиліття ХХ століття британське письменство, долаючи консерватизм та ізолюваність, стало одним із головних чинників європейського модерністського руху.

Ключові слова: модернізм, дискурс, протест, постімпресіонізм, інтуїтивне мислення.

Summary

The article analyses a modernist discourse in the literature of England at the beginning of the twentieth century. Attention is focused on the activities of the Bloomsbury Group, the schools of “Imagism” and “Vorticism”, in the context of which the ideological and aesthetic principles of English modernism had been formed. It is noted that in the first decades of the twentieth century, British literature, overcoming conservatism and isolation, had become one of the main factors of the European modernist movement.

Key words: modernism, discourse, protest, post-impressionism, intuitive thinking.

Перші десятиліття ХХ століття можна без вагань віднести до найбільш яскравих і продуктивних періодів в історії англійського письменства. Упродовж тривалого часу культурно-мистецький простір Британії перебував у полоні пуританських догм і обмежень, відтак явища раннього модернізму знайшли придатний ґрунт для функціонування та розвитку значно пізніше, ніж, до прикладу, в сусідній Франції. І хоча певні зрушення у бік оновлення мистецтва були здійснені представниками естетизму та символізму, вони не привели до радикальних змін у духовно-культурному житті туманного Альбіону. Через континентальну замкненість офіційна Англія впродовж другої половини ХІХ ст. всіляко відмежовувалось від нових віянь як таких, що несуть руйнування й занепад. Французький вислів “fin de siecle”, який асоціювався з енергетикою новизни і змін, у Британії сприймався вкрай негативно, в його семантичне поле потрапляло все те, що “не вписувалося в прокрустове ложе вікторіанської моралі й не відповідало суспільним ідеалам” [7]. Тож нова генерація митців-інтелектуалів, яка заявила про себе на початку ХХ століття, поставала в руслі різкого протесту проти офіційної моралі, академічного мистецтва, традиційних обмежень у суспільному й особистому житті. У контексті свіжих віянь один за другим з’являлися явища й постаті, діяльність яких свідчила про входження літератури Англії в якісно нову фазу свого розвитку.

Незважаючи на певний поступ у висвітленні окремих аспектів винесеної в заголовок проблеми (студії О. Бандровської, О. Павлової), досі британське письменство перших десятиліть не розглядалось цілісно як явище єдиного культурно-історичного простору. Актуальність цієї розвідки полягає в необхідності систематизувати та узагальнити філософські, культурологічні, естетичні концепти модерністського дискурсу в літературі Англії початку минулого століття, на основі чого окреслити спільну парадигму та з'ясувати її інваріантну своєрідність у проекції загальносвітового процесу.

Поворотним моментом у формуванні нового світогляду в Англії дослідники вважають 8 листопада 1910 року, коли художником та мистецтвознавцем Роджером Фраєм у лондонській галереї Грефтон була організована виставка полотен французьких художників "Мане і постімпресіоністи". Сюди були включені роботи Гогена, Ван-Гога, Сезана, Пікассо, Маріса, творчість яких розходилася з традиційним розумінням мистецтва, тож викликала бурхливу й неоднозначну реакцію у критиків та поціновувачів малярства. Саме цю подію мала на увазі В. Вулф, коли значно пізніше в статті "Містер Беннет і місіс Браун" ("Mr. Bennet and Mrs. Brown", 1924) відзначила: "Десь у грудні 1910 року людська природа змінилася" [1, 269]. Цими словами, з відстані пройденого часу, письменниця підкреслювала як резонансність виставки, так і назрілу на той час в Англії необхідність змін. Відвідувачі були вражені побаченим, на адресу полотен сипались критичні й навіть обурені відгуки, проте ніхто не залишився байдужим. В одних незвичні форми і засоби виразності сяли сумнів і невпевненість, для інших означали звільнення мистецтва від рутини й закостенілості. Ця подія значно прискорила поширення в Англії нового розуміння світу і способів його художнього моделювання.

Виставці передували не менш важливі мистецькі процеси, які підготували ґрунт для її реалізації. Це передусім діяльність школи "Блумсбері", яка вважається першим модерністським угрупованням поствікторіанської Англії, що об'єднало інтелектуальну еліту Лондона. Серед завсідників були представники різних культурно-мистецьких інтересів: письменники (В. Вулф, В. Секвіл-Вест, Е. Форстер, Д. Гарнет, Е. Сітуел), критики та журналісти (Л. Стрейчі, Л. Вулф), художники (Д. Каррінгтон, Д. Грант, Р. Фрай, В. Белл, К. Белл), філософ Б. Рассел, економіст Дж. Кейнса та ін. Учасники групи вели розмови на найрізноманітніші теми, цікавилися сучасним мистецтвом, філософією, психоаналізом, основним гаслом висунули принцип вільного самовираження особистості. Блумсберійці не мали програми чи маніфесту, проте різким протестом проти вікторіанських моральних обмежень і цінностей, радикальністю та невимушеністю суджень, розкутою поведінкою справили значний вплив на світоглядно-культурну атмосферу Англії початку ХХ ст.

Основні ідеї, які надихали бурхливі дискусії цієї групи, були запозичені з книги кембриджського професора Джорджа Мура (1873–1958) “Принципи етики” (видана під латинською назвою “Principia Etica”, 1903), в якій, дотримуючись позицій “аксіологічного інтуїтивізму”, вчений вибудовує етику як наукове дослідження, при цьому акцентує на мовному аналізі моральних теорій. Роздумуючи про сутність “добра” та логічну правомірність способів етичної аргументації, він розрізняє “добро як таке” і “добро як засіб”, яким повинні відповідати різні аргументи. “Добро як таке”, на його думку, – просте й невизначене поняття, яке можна осягнути інтуїтивно. Визначення ж “добра як засобу” ґрунтується на інтуїтивному уявленні про “добро як таке” і на знанні про причинний зв'язок між вчинком і його результатом. “Обов'язком” вчений називає вчинок, який продукує у всесвіті більше добра, ніж інший можливий вчинок. Найважливішими цінностями Дж. Мур визнає “певні стани свідомості, які в загальних рисах можна визначити як задоволення від спілкування з людьми і насолодою прекрасним” [5, 281]. Таким чином, відкидаючи традиційно сформовані уявлення про етичні цінності, філософ пропонує концепцію “ідеального” буття моралі, тобто моралі в чистому вигляді, згідно з якою найбільш етичним постає сам процес сприйняття відчуттів. Визнання самоцінності відчуттів, їх високоморального статусу надзвичайно імпонувало блумсберійцям. У теорії Дж. Мура вони знайшли філософське обґрунтування своїм нестримним прагненням до свободи самовираження, що у свою чергу відкривало досі незвіданий мистецький простір, об'єктом переосмислення в якому поставали емоції і переживання – все те, що становило невидиму сутність кожної особистості.

Поруч із Дж. Муром визнаним авторитетом членів угруповання був релігієзнавець і етнограф Джон Фрезера (1854–1941), вчення якого вийшло у світ у 12-томній праці “Золота гілка” (“Green Bough”, 1907–1915). Зібравши величезний фактичний матеріал, вчений за допомогою порівняльно-історичного методу дослідив зв'язок між сучасними релігіями і первісними віруваннями, а відтак виявив земні витoki релігійного світорозуміння. Виокремивши та схарактеризувавши три послідовні етапи розвитку людського світогляду, а саме магію, релігію й науку, Дж. Фрезер, поміж іншим, представив власну інтерпретацію міфу як розумового й вербального вираження магічних дій. Науковець простежив подібність міфів у різних релігіях та народів, виявивши подібні асоціації й тематику, зокрема символічного циклу життя, смерті й відродження. І хоча пізніше теорія Фрезера піддавалася різкій критиці, а то й повному запереченні, у свій час вона справила значний вплив на формування модерністського світогляду, а відтак сприяла виникненню нових формо-змістових структур у мистецтві. Випередивши архетипну концепцію К.-Г. Юнга, вчення британця стало важливим чинником звернення митців до релігійно-міфологічної

сфери як об'єкта художнього переосмислення, що знайде яскраве втілення у творчості Т.-С. Еліота, Д. Г. Лоуренса та ін.

Активно обговорюючи теорії сучасних філософів та психоаналітиків, блумсберійці, однак, не створили власної естетичної програми. Зосереджуючись на процесі вільного вираження почуттів та відкидаючи будь-які обмеження індивідуальної свободи, вони не ставили перед собою завдання формування декларацій, які б могли звузити простір їхнього буття. З плином часу “Блумсбері” все частіше асоціювали з постаттю Вірджинії Вулф, яка була душею й “нервом” угруповання. У свою чергу, під впливом членів групи, зокрема Р. Фрая, Б. Рассела, Л. Стречі та ін. викристалізовувалось мистецьке кредо самої письменниці. Вперше естетичні погляди В. Вулф були оприлюднені у статті “Сучасна художня проза” (“Modern Fiction”, 1919), яка стала неформальним маніфестом англійського модернізму. У ній письменниця зробила спробу узагальнити літературний процес Англії останніх десятиліть, вперше уводячи поняття “модерн” для визначення нового характеру літератури. Своє уявлення про новаторство в мистецтві Вулф пов'язує з відмовою від принципів реалізму. Прозовим опусам письменників–реалістів Дж. Голсуорсі, Г. Уеллса, А. Беннета, яких вона називає “матеріалістами”, Вулф протиставляє творчість молодшої генерації авторів, зокрема Дж. Джойса, Т.-С. Еліота, яких відносить до “спіритуалістів”. Матеріалісти, на її думку, спираючись на “силу звички”, зображують лише зовнішню видимість речей у формі “симетрично розташованих світильників”, при цьому випускають глибинну сутність життя, яке авторка в імпресіоністичному ключі уподібнює з “мерехтливим ореолом, напівпрозорою оболонкою, що оточують нас з моменту зародження свідомості до її згасання”. З цих позицій головне завдання романіста вбачає у тому, щоб більш вірно і точно передати “цей невідомий, змінюваний і невловимий дух, яким би складним він не був” [1, 264]. Виражені у теоретичних працях принципи, знайшли втілення в таких знакових романах письменниці, як “Кімната Джейкоба” (“Jacob’s Room”), “Місіс Деллоуей” (“Mrs Dalloway”) “На маяк” (“To the Lighthouse”) та ін. Тут знаходимо імпресіоністичну гру світла й тіні, різнокольорову гаму емоційних станів героїв, відчуваемо запахи і звуки – все те, що фіксує не саме життя, не його фактуру, а враження та почуття – сферу невидиму, проте чи не більш важливу за саму дійсність. Тексти авторки, побудовані за принципом естетичного переживання дійсності, нагадують різнобарвні етюди та замальовки, які постійно змінюють комбінацію своїх відтінків та форм, стаючи універсальною моделлю світу, що знаходиться у безперервному русі.

Висунуті блумсберійцями принципи художнього осмислення дійсності перегукувалися з ідейно-естетичними концепціями “Імажизму” – поетичної течії, яка формувалася в руслі протесту проти вікторіанського віршування. Її створення пов'язують з 1908 роком, коли був

опублікований вірш послідовника бергсонівського інтуїтивізму Томаса Х'юма "Осінь" ("Autumn"), написаний за незвичними на той час принципами образотворення. Співзасновниками угруповання, яке спочатку мало назву "Клуб поетів", були Ф. Флінт, Е. Сторер, Дж. Кемпбелл, Ф. Фарр, пізніше до них приєднався американець Е. Паунд (є автором терміна). Діючими членами групи згодом стали Р. Олдінгтон та Х. Дулітл, в антологіях друкувалися Дж. Джойс, Д. Лоуренс, Т.-С. Еліот. Саме в дискусіях перших імажистів намітилися основні естетичні та світоглядні пріоритети – ідеї Дж. Рескіна, поезія французьких символістів, теорія інтуїтивізму, японські хоку, мистецтво класицизму, антична традиція. Перша антологія вийшла 1914 року під назвою "Імажисти". У наступній збірці "Поети-імажисти", виданій в Америці 1915 року, був вміщений маніфест школи. Хоча в учасників групи не було єдності у питаннях поетики, внесені ними зміни мали поворотне значення для розвитку англійського віршування, стали свідченням, як зауважує С. Нікітіна, нової фази (у порівнянні з символізмом) "руйнування детермінізму у західноєвропейській модерністській поезії" [6, 61].

Основне правило теоретичної програми імажизму передбачало точне, конкретне вираження реальності як ланцюга споріднених образів, які втілюють дійсний порядок речей у світі. Вимагаючи інтуїтивного, сенсуалістичного освоєння буття, імажисти, як і їхні попередники імпресіоністи, прагнули до прямого відтворення "життєвого потоку" у всій своїй стихійності та довільності. З іншого боку, поетика імажизму відображала національно-традиційну схильність англійців до емпіричного мислення, проте в значно оновленому модерністською технікою ракурсі. Їхнім поетичним амбіціям у найбільшій мірі відповідав вільний вірш, який надавала повну свободу творчого самовираження, тож вони відкидали традиційну схематичну метрику, стали першими пропагандистами і практиками цієї форми в Англії. На відміну від символістських, художні образи в імажизмі не містили глибокого філософського підтексту, були спрямовані викликати "безпосередню емоційну реакцію" у момент кульмінаційного впливу на свідомість. Звідси їхня об'ємність, цілісність та пластичність. На місці пишних, риторичних метафор в імажистів – "потік персоніфікованих образів" [6, 61]. Т. Х'юм з цього приводу писав: "Образи в поезії – не просто декорація, а сама сутність інтуїтивної мови", призначення поета – виявляти "раптові, неочікувані ракурси". Згідно з Х'юмом, "новий вірш нагадує більше скульптуру, аніж музику і звернений у більшій мірі до зору, ніж до слуху" [4]. Е. Паунд акцентував на музичності та мелодійності вірша. Порівнюючи майстерність поета із грою скрипаля, вважав, що поет повинен чути і відчувати кожне слово, як музикант чує і відчуває кожну ноту [2, 231]. У цілому, імажисти прагнули до гармонії між звуком та його

смыслом, формою й суттю. Митець як медіум між реальним світом і його художнім втіленням мав бути максимально спостережливим і уважним до речей, які оточують людину, знаходити засоби, які б передавали навколишню дійсність у концентрованій і видимій формі, тобто творити за допомогою слів картини. Для цього він мусив володіти відчуттями і скульптора, і музиканта, і живописця. Таким чином, функції поета в імажизмі виходили за рамки самого віршування, вимагали різновекторної рецепції. Ця тенденція, знайшовши придатний ґрунт у письменстві Англії нової доби, вплинула не лише на поетикальні принципи у поезії, а й на специфіку образотворення у прозі, що спостережено приміром у пейзажних замальовках Д. Лоуренса та Р. Олдінгтона.

Попри окремі розбіжності, блумсберійцям та представникам імажизму були притаманні спільні ідейно-естетичні принципи, які відтак становили основу англійського модернізму. Серед них: перевага інтуїтивного над раціональним, увага до внутрішнього світу, ігнорування принципів правдоподібності, сприйняття життя як руху тощо. В європейському контексті такий тип художнього мислення був співзвучний з постімпресіонізмом як явищем перехідного етапу від раннього до зрілого модернізму. Власне термін “постімпресіонізм”, який не викликає зараз жодних сумнівів, був уведений спонтанно блумсберійцем Р. Фраєм під час організації першої виставки картин французьких художників. Так критик визначив нові тенденції, які відрізнялися від імпресіонізму більш радикальними пошуками й рішеннями. Через два роки після першого показу картин, не дивлячись на критичні зауваження преси, Р. Фрай влаштував ще одну виставку, на якій представив роботи сучасних англійських художників, а також Матісса і фовістів. Вона була зустрінута спокійно і стримано, а це означало, що свідомість британців змінилася. Відзначаючи роль Р. Фрая у процесі формування модерністського мислення англійців, В. Вулф пізніше відмітить: “Імена Сезана і Гогена, Матісса і Пікассо раптом стали палко обговорюватися на рівні імен (хто б подумав?) Рамзея, Макдональда, Гітлера чи Ллойда Джорджа [...]. Картини ніколи не повернуться на свої стіни. Вони перестали бути мовчазними, декоративними та сумними. Це речі, з якими ми живемо, які обговорюємо, від споглядання яких відчуваємо радість і любов. І я вважаю, що саме Роджеру Фраю більше, ніж будь-кому іншому, належить ініціатива цих змін” [9, 88]. Значення Р. Фрая не лише в тому, що він популяризував французьких художників, а також в його умінні доносити складні проблеми доступною мовою, що сприяло поширенню нових ідей серед тогочасної аудиторії.

Після виставок Лондон був готовий до засвоєння авангардного мистецтва, яким була охоплена Європа. Так виник “вортицизм” (від слова “Vortex” – водоверт, вихор) – англійський варіант футуризму, утвердження якого в значній мірі відбулося завдяки зусиллям метра

італійського футуризму Ф. Марінетті. Відчувши зміни в культурному ландшафті Лондона, він здійснив декілька візитів до столиці Британії, впродовж яких влаштовував гучні зустрічі й презентації. Марінетті так і не вдалося прищепити лондонській інтелектуальній еліті власну концепцію футуризму, однак саме з його ініціативи процес радикальних змін у мистецтві швидко набирив обертів. До нього причулися Р. Олдінгтон, американці Е. Паунд та Т.-С. Еліот, яким було тісно в рамках імажизму, тож вони стали апологетами футуризму. У 1913 році творчою молоддю був організований “Центр бунтівного мистецтва”, відтак у світ вийшов перший номер друкованого органу “Blast” (“Вибух”, 1914), в якому був оприлюднений маніфест вортицистів. Усіх захоплювала енергетика руху, яку продукувало нове мистецтво, викликаючи бурхливі дискусії. Найважливішим у цьому “вихорі” було те, що молоді люди відчули себе абсолютно вільними й незалежними, отримавши жадану свободу бути собою. Футуристи різко відмежувалися не лише від реалістів, а й від тих, кого вважали постімпресіоністами, зокрема блумсберійців. Останніх, поруч з Голсуорсі, Бергсоном, Кроче, єпископом Лондонським, Королівською академією мистецтв тощо, відносили до “вершків снобістського світу” [8, 12–13]. Безумовно, це був виклик, який означав, що англійське мистецтво пододало межу консерватизму й ізоляваності, ставши суб’єктом європейського авангарду. З цього приводу О. Ігумнова пише: “За чотири з меншим роки з моменту відкриття виставки “Мане і постімпресіоністи” художній світ Англії змінився до невпізнання. Колишнє спокійне життя було відкинуто в сторону. Почали формуватися не просто виставкові об’єднання, а групи однодумців за своїми уподобаннями і програмами” [3, 103]

З початком війни ентузіазм молоді різко пішов на спад. Війна забрала життя багатьох представників мистецького світу, з ними в могилу зійшов дух бунтарства та експериментів. У повоєнному літературному просторі формальні пошуки уступили місце екзистенційним роздумам та рефлексіям, сфокусованим на проблемах життя і смерті, нестабільності буття, утрачених цінностей тощо.

Таким чином, період перших десятиліть ХХ століття ознаменував радикальні зміни в культурно-мистецькому просторі Англії. Завдяки діяльності групи “Блумсбері”, пошукам поетичної школи “імажизму”, в середовищі яких формувалися ідейно-естетичні принципи модернізму, англійська література, долаючи консерватизм та континентальну замкнутість, ставала чинником європейського модерністського руху. Знаковою подією в цьому процесі визначено виставки сучасних французьких художників, організовані блумсберійцем Р. Фраєм у 1910 та 1912 роках. Ним було введено термін “постімпресіонізм”, наповнення якого окреслювало художню парадигму модерністської літератури Англії. Відкритість молоді інтелектуальної спільноти до авангардистських

експериментів сприяла виникненню в Лондоні течії “вортицизму” як модифікованого варіанту італійського футуризму. Члени угруповання опозиціонували себе не лише як противники традиційної Британії, а й своїх найближчих попередників блумсберійців, погляди яких вважали застарілими. У зв’язку з воєнними діями мистецька програма вортицистів не була імплементована у повній мірі, відтак течія припинила своє існування. У повоєнні роки увага письменників буде зосереджена на екзистенційно-духовній тематиці, реалізованій у площині поєднання традиційних і модерністських тенденцій. Вказаний аспект стане предметом подальших студій автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вулф В. Миссис Дэллоуэй. Эссе. Сборник / Вирджиния Вулф ; сост. Е. Ю. Гениева ; на англ. яз. – М. : Радуга, 1984. – 400 с.
2. Генис А. Без языка: об американском поэте Эзре Паунде / А. Генис // Иностранная литература. – 1999. – № 9. – С. 226–236.
3. Игумнова Е. В. Художественная жизнь Лондона 1910–1914 гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.44 / Елена Владимировна Игумнова. – М. : РГБ, 2006. – 173 с.
4. Кудрявицкий Анатолий. “Подобны скульптуре...” [Электронный ресурс] / Анатолий Кудрявицкий // Антология имажизма ; пер. с англ. – М. : Прогресс, 2001. – Режим доступа : kudryavitsky.narod.ru/imagists.html
5. Мур Дж. Принципы этики / Джордж Эдвард Мур ; перевод с англ. Л. В. Коноваловой. – М. : Прогресс, 1984. – 327 с.
6. Никитина С. Е. Французский символизм и английский имажизм (Опыт сопоставительного анализа) / С. Е. Никитина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1986. – № 4. – С. 60–62.
7. Савельев К. Н. Английский декаданс: французский фактор [Электронный ресурс] / К. Н. Савельев // Информационный гуманитарный портал “Знание. Понимание. Умение”. – 2008. – № 5. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev>
8. Blast: Review of the Great English Vortex. Edited by Wyndham Lewis. [Электронный ресурс]. – L. : JOHN LANE, The Bodley Head. –1914. – № 1. – June 20th. – 160 p. – Режим доступа : <http://library.brown.edu/pdfs/1143209523824858.pdf>
9. Woolf V. Roger Fry [Электронный ресурс] / Virginia Woolf // Woolf V. Moment & Other Essays. – L. : Hogarth Press, 1947. – 191 p. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html>

Стаття надійшла до редакції 6 жовтня 2017 року