

Д. Г. ЛОРЕНС: БІОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ І МОДЕРНІСТСЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Олена Гурко 

д-р філол. наук, професор,
завідувач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

Наталія Стирнік 

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

D. H. LAWRENCE: BIOGRAPHICAL CONTEXT AND MODERNIST TRANSFORMATIONS

Author: Olena Hurko , Nataliia Styrnik 

Abstract.

D. H. Lawrence's biography in his short stories and its impact on his literary career are analysed. Biographers, such as N. Zhluktenko, E. Honcharenko, Ye. Chernokova, N. Hlinka, N. Kudryk, M. Paltsev, V. Tolmachov, J. Worthen, J. Meyers and A. Knopf see his works, e.g. *The Odour of Chrysanthemums* and *Sons and Lovers*, as important autobiographical sources, tracing his growth as an artist.

Academics and critics still debate autobiography as a literary genre. Originating in antiquity, it found expression in many writers' works. J. Worthen saw Lawrence «returned to his own observations that troubled him the most»; his works show a constant rethinking of hidden, inner real life.

His short stories, e.g. all *The Prussian Officer and Other Stories* collection, reflect especially his childhood and adolescence. These early stories are often set in his hometown with plots from his family and friends' lives.

His stories' complex issues, conflicts and relationships of autobiographical protagonists are shown in indirect portrayal and characterisation; skillful portrayal of their nuanced psychological actions exemplifies early 20th century modernist writing.

ВСТУП

Девід Герберт Річардс Лоренс – автор нетипової для Англії межі століть психологічно витонченої прози, що занурює читача у світ бурхливих емоцій і нестримної пристрасті. Здобуток письменника помітно вплинув на розвиток західноєвропейської літератури, його твори стали невід’ємною частиною літератури XX ст. Д. Г. Лоренс увійшов у літературу як сміливий експериментатор у жанрі новели. Будучи учнем Т. Гарді та Дж. Еліот, він «пішов далі своїх учителів», переймав старі традиції викладу і реалістично описував у своїх творах життя людей [56, с. 509]. М. М. Пальцев зазначає, що письменник порушив сталі канони «well-made story» та відійшов від традиційного стилю оповіді [56, с. 10].

Новели письменника завжди викликали неоднозначну реакцію: серед читачів були ті, кому подобалися його новели, які «підтримували його», і ті, у кого письменник викликав огиду, хто почувався «зараженим та брудним» [10, с. 1]. Це лише на перший погляд здається, що Лоренс продовжував традиційне для XIX ст. зображення життя простих людей, зокрема шахтарів, та їхньої тяжкої праці. Утім, порівняно з іншими письменниками, що зосереджували здебільшого свою увагу на зображенні матеріального побутування персонажів, Лоренс окреслював чуттєвий, внутрішній світ героїв, їх особистісні потреби й інстинкти, стосунки і почуття, заглиблюючись у таємні куточки людської душі. Автор циклу «ноттингемських новел», що увійшли до збірки («Прусський офіцер та інші історії», 1914), був одним з перших, хто по-новому заговорив про кохання, зовсім по-іншому описував і зображував любовні стосунки, запропонувавши свою «мову» для зображення тіла. Проблема персонажів Лоренса була в тому, що вони не могли знайти спільної мови, оскільки боялися свого тіла. Герої письменника прагнуть порозумітися, але їм не вдається знайти спільну мову, збагнути приховане, потаємне, що перебуває за межами людського розуміння, того, що знаходиться в душі людини. Вони могли мати добрі стосунки один з одним, читати, дискутувати, але на рівні тілесного вони – далекі один від одного, адже побоювалися свого тіла. У їхніх стосунках складався певний дисбаланс, адже перевага домінувала у чомусь одному: або герої були цікавими співрозмовниками, або пристрасними коханцями. У центрі Лоренсової новели – герой із своїми, актуальними для нього проблемами: кохання, непрості стосунки між чоловіком і жінкою, складні взаємини в родині, соціальні проблеми, духовна криза, відчуття самотності і відчуження.

У літературі початку XX ст. Д. Г. Лоренс – один з перших письменників, який використав у своїх творах фрейдівські ідеї, переконливо зобразивши

звільнення людської сексуальності від суспільного пригнічення, чим збурював свідомість читача свободою, з якою він писав про стосунки між чоловіком і жінкою. Герої його новел прагнуть розібратися в собі та складних життєвих ситуаціях, знайти щастя й кохання. Тогочасне англійське суспільство початку XX ст. було приголомшене і вражене не стільки темами Лоренсових творів, скільки засобами їх відтворення, що й спричинило сумнівну репутацію письменника не лише серед читачів, а й серед літературних критиків. Саме занурення письменника у підсвідоме своїх героїв, відтворення їх істинних думок у формі внутрішнього монологу, зображення справжніх бажань та інстинктів, діалектики душі, глибокого психологізму, символів, природи, уможливило створення таких настроїв та ситуацій у новелах, коли викривалося все приховане і таємне у стосунках між героями, натомість розкривалося непідробне, правдиве ставлення та істинні почуття персонажів.

У другій половині XX ст. Лоренса було оголошено *persona non grata*: до образу автора «непристойних» текстів (які припиняють друкувати), предтечі фашизму (у чому його звинувачував Бертран Рассел) додаються звинувачення письменника у зневажливому ставленні до жінок і в дискримінації самої ідеї жіноцтва. У своїх закидах критики та літературознавці спиралися на відому працю М. Маррі «Син жінки» (1931) («нищівну агіографію», за висловом О. Гакслі), а також на працю ідеологині фемінізму Симони де Бовуар «Друга стаття» (1949), присвячену проблемам жіночих прав і гендерної нерівності. Дослідниця окремо зупиняється на постаті й творчості письменника в частині «Лоренс, або Фалічна гордість». І хоча С. де Бовуар пропонує складний, полемічний аналіз доробку, саме її звернення до творів Д. Г. Лоренса дало підстави критикам і літературознавцям звинуватити письменника у спотвореному зображенні жіночих персонажів у його творах. У центрі таких «критичних» досліджень опиняється насамперед велика проза письменника.

Для багатьох зарубіжних дослідників Лоренс залишався загадкою. Зокрема, Р. Ріланс, проаналізувавши деякі праці літературознавців, відзначає: «критики намагалися визначити літературний і соціальний контекст творчості Лоренса» [27, с. 1]. Вони були дуже зацікавлені тим, хто ж міг написати такі «дивні твори», чоловік чи жінка, яке ж його чи її соціальне походження, до якої літературної традиції належать ці твори [10, с. 1]. У збірці праць за редакцією Е. Ферніаф, дослідниця цитує лоренсознавця М. Белла, який пише про те, що «критики сприймали Д. Г. Лоренса як жінку»; а Л. Епігнанесі визначила «жіночість Лоренса та ще декількох письменників-модерністів як важливий елемент їх творчості» [10, с. 187].

Дискусійність і переосмислення доби модернізму

Доба модернізму залишається предметом наукової дискусії в сучасних літературознавчих студіях. Літературознавці щораз більше звертають увагу на фігури митців, належність яких до канону «високого» модернізму є суперечливою, або ж до таких аспектів творчості класиків модернізму, художня природа яких не обмежується модерністським експериментом.

Нині серед літературних критиків і науковців, у колі теоретиків та істориків літератури не припиняються дискусії про модернізм. Як зазначили укладачі нової світової енциклопедії, «many critics and scholars believe that Modernism exhausted itself, giving way to the playful countermovement called Postmodernism. However, others have argued that Modernism is too powerful to be dislodged» [11]. За Ю. Хабермасом, «модернізм не завершився з постмодернізмом, як і раніше він має «відкритий фінал» і це означає, що головні питання, що було порушено ще у XVIII ст. підхоплено у XX ст. модерністами, дотепер не вирішені». Сучасна дискусія про літературу сьогодення (пост постмодернізму / метамодернізму) викликає в науковців потребу в перегляді методологічних засад вивчення мистецтва XX ст., у перегляді самого канону модернізму, яким було визначене літературне XX ст.. У зв'язку з цим, важливим стає звернення до митців, чия творчість тією чи тією мірою не вкладається в канон «високого» модернізму. Великою мірою це стосується й спадщини Д. Г. Лоренса. Через суперечливу репутацію, діаметрально протилежні точки зору як сучасників письменника, так й істориків літератури, двоїстість оцінок творчого здобутку письменник і досі залишається «certain to continue to inspire critical debate» [3, с. 119]. У 1930-ті роки домінантною думкою про Лоренса, що формувала сприйняття автора загальом, була точка зору Т. Еліота, який відгукувався про Лоренса, як про «a flawed, undisciplined writer with questionable value» [3, с. 119]. Двадцять років потому, ситуація почала змінюватися, і Ф. Р. Лівіс «very successfully repositioned Lawrence as a creative genius who offered a body of work, and crucially, directions for living» [3, с. 119]. 1960 року після судового розгляду на користь автора роману «Коханець леді Чаттерлі», Лоренс здобув репутацію «as a social prophet» [3, с. 119]. Наступні два десятиліття біографічні і літературні дослідження здебільшого базувалися на феміністичних, марксистських і психоаналітичних наукових знаннях.

Історія і теорія модернізму – одне з дискусійних і жваво обговорюваних питань у вітчизняній літературознавчій науці. Серед найважливіших наукових студій за представленою тематикою виокремлюємо роботи С. Павличко, Т. Денисової, Н. Жлуктенко, Л. Скуратовської, Е. Гончаренко, Т. Гундорової,

Є. Волощук, О. Бандровської, Т. Пічугіної, Н. Глінки. Новели Д. Г. Лоренса як художня цілісність ще не досліджувалися в Україні, а їхній аналіз на тлі історико-літературної традиції європейської класичної і модерністської новели видається важливою науковою перспективою. Питання, пов'язані з історією основних напрямів західної літератури ХХ ст., і зокрема модернізму, все ще є гостро дискусійними, як в українській, так і в західноєвропейській науці.

Модерністська новела як жанр в англійській літературі

Теорія жанрів малої прози є предметом зацікавлення низки вітчизняних і зарубіжних літературознавців, проте, на думку істориків та теоретиків літератури, «категорія жанру залишається дискусійною, досі викликає жваву полеміку не лише щодо її визначення, але й існування в принципі» [52, с. 85]. Природа прозових жанрів – предмет численних суперечок, а «питання жанрології залишаються невирішеними, дискусійними» [7, с. 86]. Літературознавці донині не дійшли єдиного висновку щодо визначення окремих жанрів малої прози, адже це пов'язано з «такою іманентною властивістю жанрів, як здатність до трансформації, видозміни тематично-змістової та поетичної парадигми» [7, с. 86]. Питання про виокремлення жанрів і відповідну диференціацію творів художньої літератури осмислюється з давніх часів і до сьогодні, вносячи на кожному етапі свої поправки, знаходячи нові рішення і обираючи різні кути зору. Сучасний літературний процес постійно розвивається, «жанри трансформуються, одні зміщуються на периферію культурного розвитку, інші, навпаки, виходять на перший план» [52, с. 86].

Традиційно виокремлюються два етапи розвитку літератури ХХ ст.: «канонічні епохи (і відповідно, жанри – це період від зародження літератури як виду мистецтва до XVIII ст.) та неканонічні (XIX–XX ст.)» [52, с. 86]. Канонічними жанрами вважають епічну поему, оду, трагедію, комедію, байку, новелу. Серед неканонічних жанрів зазвичай виокремлюють повість, оповідання, елегію та роман, зокрема останній вважається «найскладнішим та найрізноманітнішим у конкретних проявах жанром» [52, с. 86]. Автор-укладач літературознавчої енциклопедії Ю. Ковалів розмежовує епічні твори на малі (новела, оповідання), середні (повість) і великі (роман) форми [53, с. 364–365].

Зауважимо, що серед українських і східноєвропейських теоретиків літератури питання визначення жанрів «оповідання» і «новела» залишається дискусійним. Наприклад, беручи за основу обсяг тексту, одні вітчизняні

науковці кваліфікують невеликий за розміром твір як «новелу», інші – «оповідання», а є і такі, що не бачать принципової різниці щодо визначення зручного для експериментування короткого динамічного жанру. На думку О. Подлісецької, «жанр новели ніколи не був непохитним, канонічним» і, як вважає дослідниця, межа між новелою й оповіданням «часто є досить розмитою» [57, с. 89–90]. Тривалий час термін «новела» не приймався літературознавцями, які іменували новелу загальним терміном «оповідання», а деякі дослідники послуговувалися терміном «оповідання новелістичного типу», <...> інші вживали термін «оповідання-новела» на тій підставі, що важко виділити «чисті» форми новели або оповідання» [57, с. 92–93].

В. Новіков та В. Шкловський вважали межу між новелою та оповіданням «рухомою», розглядаючи ці поняття як два рівноправних способи зображення життєвих подій, які доповнюють один одного. Таку ж точку зору має літературознавець Є. Мелетинський, для якого відмінність новели від оповідання не є принциповою. Є. Мелетинський вважає очевидним той факт, що сама стислість є істотною ознакою новели, і також зазначає: немає, і певно, не може бути єдиного та вичерпного визначення новели. Водночас науковець вказує на відмінності оповідання від новели головним чином меншою мірою жанрової структурованості, більшою екстенсивністю. В. Кожинів відокремлює новелу від більш спокійного та епічного оповідання та вважає цю межу «умовною». В. Оленєва, досліджуючи сучасну американську новелу, говорить про новелу як про «один з найоперативніших жанрів літератури, здатний реагувати на найбільш актуальні, наболілі, гострі події сучасності» [55, с. 3]. Дослідниця також зазначає, що «розмаїття форм призвело до розмаїття термінів», і поруч з терміном «новела» подає терміни «оповідання», «маленьке оповідання» (російською мовою), «фавль» (французькою мовою), «коротка історія» (англійською мовою), «новела» (українською мовою). На думку дослідниці, термін «новела» є «міжнародним і найбільш вдалим» [55, с. 201, 206]. Історик і теоретик літератури Н. Копистянська має схожу точку зору і підкреслює, що вони в чомусь транснаціональні, міжнародні, і в наш час навіть й міжконтинентальні.

Літературознавці переконані, що «співвідношення між новелою й оповіданням навіть у рамках одного літературознавчого видання подеколи визначається суперечливо» [44, с. 51]. Ю. Ковалів розмежовує новелу й оповідання і зазначає, що в останньому «повністю зберігається композиційна структура, чіткий за будовою сюжет, що розгортається в композиції від зав'язки до розв'язки» [53, с. 128, с. 156]. С. Ленська, вивчаючи жанрову специфіку малих епічних форм, зауважує, що «жанри

малого епосу (історично давніша новела і відносно новіше за часом виникнення оповідання) вирізняються тим, що конкретний предметно-образний план твору являє собою частину великого світу в певному вузловому фрагменті» [52, с. 90].

У зарубіжній літературознавчій науковій практиці визначення невеликого за розміром твору з одним чи двома головними героями, в якому зображено одну подію, є не менш обговорюваним питанням і «його історія залишається невизначеною» [21, с. vii]. Західноєвропейські науковці також акцентують на тому, що «чітке і конкретне визначення жанру «short story» складно сформулювати через його багатогранну своєрідність тем і самої сутності історії», а також термінологія маблौ прози «українська розмаїта і досить часто суперечлива» [1, с. 3; 13, с. 197]. Дослідники дискутують щодо обсягу, кількості слів та термінологічного визначення невеликого за розміром твору: «історія» / «story» чи «tale» (може перекладатися як «оповідання», «історія») [21, с. vii]. Зокрема, Г. Гуд вважає, що термін «tale» є «більш давнім», однак термін «story» використовували Г. Джеймс і Дж. Конрад на позначення «будь-якої оповіді меншої за роман, від п'яти до ста або і більше сторінок» [13, с. 197].

Ф. Хеншер вважає «британське оповідання жанром монстра Франкенштейна, що створює свій шлях у житті так, як може він, але не так, як робили його поважні попередники» [21, с. viii]. Авторитетний англійський науковець Д. Болдвін описує жанр «short story» «як одну з найбільш незвичайних аномалій в історії літератури» [21, с. viii]. Утім, цей «аномальний» жанр створює широкі можливості для літературного експерименту, що можна простежити у творчості Лоренса.

Для визначення малої жанрової форми західноєвропейські науковці використовують терміни «novella», «novelette», «story», «short story», «long short story», «short short story», «flash fiction», «sudden fiction», «micro fiction» [1; 15; 12]. У ґрунтовній розвідці про виникнення «short story» дослідники І. Аббасі та Л. Ал-Шаркі зазначають, що «стосовно жанру «short story» письменники скорочували свої оповіді і, з часом, «short fiction» / «короткі твори» з'явилися як підкатегорія «short story» / «коротка історія». «Short fiction» диференціювалося в підкатегорію «sudden fiction» / «несподіваний твір або твір, що стрімко розвивається» і, на думку дослідників, стосується всіх скорочених форм «коротких творів» [1, с. 1]. І, нарешті, «несподіваний твір» здебільшого розподілено на 2 види: «new sudden fiction» / «новий несподіваний твір» (ототожнюється з традиційним story і складається з 1500 слів) та «flash fiction» / «твір-спалах» (складається з 750 слів) [1, с. 1].

На думку німецького історика та теоретика літератури Геро фон Вільперта, новелу від оповідання відрізняє специфічний зміст: зображуються непередбачувані вчинки та емоційні переживання людей, сюжет тяжіє до незвичайності, з сильним акцентом на закінченні оповіді. Д. Ріхтер та А. Нопф наголошують, що «прості сюжети є типовими для «short story», а складні – для роману», й також вважають, «novella» є близьким за визначенням терміном до «short story» [26, с. 1, 9]. А. Скотт та А. Фінлі характеризують коротке оповідання як «novella» і дають йому дефініцію: «short story» / «коротка історія», «оповідь малої прози» [[28], с. 197]. Укладач словника літературних термінів Кріс Болдік, «short story» потлумачує як прозове оповідання, що немає визначеного обсягу, зосереджене на одній події, з одним або двома персонажами», а «розповідь у прозі, обсяг якої варіюється між оповіданням і романом, зосереджена на одній несподіваній події» називає новелою [2, с. 174, 236]. Новелу ще визначають, як «щось між «короткою історією» / «short story» і «романом» / «novel», зазвичай від сімдесяти до ста п'ятдесяти сторінок» [14, с. 25]. Б. Гарді також зазначає, що у XIX столітті англійці використовували французький термін «novelette» «для невеликого роману, а до XX століття французьке «nouvelle» частіше використовувалося на позначення короткої історії» [14, с. 25].

Незважаючи на те, що новела як жанр сформувалася ще в добу Відродження, її осмислення та ґрунтовні розвідки про неї з'являються на початку XIX ст. (Ф. Шлегель, Й. В. Гете, Л. Тік). Найзначущими є теоретичні праці початку XX ст.: І. Виноградова, Б. Ейхенбаума, В. Кожевникова, М. Петровського, О. Реформатського, В. Шкловського та ін. Крім того, варто зазначити, що «англійська новела – відносно молодий жанр», порівняно з італійською, французькою, іспанською, адже до 1840 рр. «новела» як жанр функціонувала в Америці, а за два десятиріччя поширилася в Німеччині, Росії та Франції» [21]. Сам термін «short story» не використовувався в англійському літературознавстві до 1884 року, адже набув популярності у 1880-х роках [21]. На думку дослідників, які вивчають жанрову специфіку малих епічних форм щодо створення теоретичного підґрунтя англійської новели, «пріоритет належить Е. По. Він відзначав принцип «єдності ефекту і враження», якому підпорядковані всі структурні елементи твору, насамперед організація сюжету» [52, с. 87]. Як зазначає зарубіжний дослідник Ендрю Мондер, «англійська новела народилася наприкінці XIX століття» [21]. Схожі переконання й у В. Оленсвої, яка вважає, що англійська новела у «перші десятиріччя XIX ст. майже не була збагачена, навіть незважаючи на давні літературні традиції», і, далі, – «до середини минулого століття в Англії ще не

було письменника, якого можна було б назвати майстром короткого оповідання» [55, с. 196–197]. Лоренс, на відміну від Вулф і Джойса, більш послідовно продовжує традицію новели, що функціонувала у європейських літературах.

Зауважимо, що «головне місце в англійській літературі посідав роман», а новелістичний жанр розглядався як «допоміжний», як такий, що «підготував ґрунт для розквіту роману», а новела «перебувала у пасивному стані до 1880 року» [1, с. 2]. Чимало англійських письменників на кшталт Т. Гарді і О. Уайльд, Дж. Мур і Дж. Конрад, Г. Велз і Дж. Голсуорсі, В. Вулф і Дж. Джойс, Е. М. Форстер і Д. Г. Лоренс та ін. стали всесвітньо відомими насамперед як письменники-романісти, однак, багато художніх знахідок вони зробили саме в малих жанрах і пізніше розвинені в романах. Дослідники слушно зазначають, що малі епічні жанри «набувають особливого «попиту» в ситуаціях духовної кризи, на розломах історико-літературних циклів або періодів, епох, <...> ці жанри залишаються чи не єдиними, що мають здатність на основі найперших, ледве вловимих і невідомих досі колізій відтворити нову концепцію особистості» [52, с. 91].

Англія кінця ХІХ – початку ХХ ст. переживала тяжку кризу, що зруйнувала промислову монополію, трансформувавши не лише промисловість, але й сільське господарство і торгівлю. Ці чинники спричинили зміни не лише у суспільно-політичному і культурному житті країни, а також позначилися на особистому житті кожної окремої людини. Це не могло не виявитися у творах письменників на межі століть, для яких саме новелістичний жанр був певною «лабораторією» для експериментів, «виходу на нові рубежі мислення і необхідності психологічної переорієнтації людської свідомості» [51, с. 106]. Новела, з характерною їй стислістю викладу, виразністю, експресивністю «виявилася найбільш динамічною у період світоглядних і стильових переломів, <...> вона гнучка і відкрита до будь-яких трансформацій, перебудов і оновлень» [51, с. 107]. Теоретик і дослідник епічних форм М. Бахтін зауважував, що жанр «відроджується й оновлюється на кожному етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі певного жанру» [39, с. 142]. Наприклад, у перехідний час кінця ХІХ – початку ХХ ст. в англійській літературі новела зазнає змін і набуває характеристик модерністської новели.

Письменники-модерністи «не довіряли реалізму, якого прагнув вікторіанський роман, панорамного зображення реальності, що інтерпретувалася всеприсутнім оповідачем» [20, с. 1]. Однак, на думку науковця, «модерністська новела вписана в контекст літературного процесу

межі XIX – XX ст. і безпосередньо пов'язана з основними напрямками розвитку – реалізмом і модернізмом», і далі дослідники зазначають, що «це був період не «війни» між двома напрямками – модернізмом і реалізмом, а складної єдності, синтезу різних літературних течій і напрямів, які типологічно й генетично споріднені між собою» [51, с. 106].

Письменники, які виражали настрій «fin de siècle», не лише підбивали підсумки літературного розвитку XIX ст., а створювали радикально нові твори, «віддавали перевагу стислості та сугестивному еліпсису над розлогим сюжетом, докладній оповіді, де центром був момент кризи або епіфанія» [20, с. 1]. З появою нового стилю оповіді, модерністської новели, нова генерація майстрів художнього слова надавала перевагу «психологічній прозорості над повчальними сантиментами» [20, с. 1]. У модерністській новелі виявляється світобачення нового героя з його відчуттям відчуження від світу, почуттям самотності.

Новелістичний жанр посідає чільне місце у творчому доробку Д. Г. Лоренса і його праця у цьому жанрі була «продуктивною» [21, с. 233]. Свої невеликі за обсягом твори автор називав «novelette» / «новелета» [21, с. 233]. Під час перемовин з видавцем Робертом Мунтсьє щодо публікації трьох «коротких історій» («Квитки, будь ласка», «Шлях насолоди» та «Англіє, моя Англіє») письменник стверджує: «ці три твори я називаю новелети» [30, с. xxiv]. Як зазначають інші дослідники творчості письменника, такі твори, трохи більші за розміром, Д. Г. Лоренс називав також і «long story» / «довгі історії» [6, с. xxiii]. Водночас, письменник трактує більшість новел другої збірки «little stories» / «невеличкі історії» [30, с. xxiv].

Спираючись на розмаїття самовизначень Лоренса невеликих за розміром творів («новелета», «невеличкі історії», «довгі історії») і споріднені визначення термінів «novelette», «novella», «short story» у словнику літературних термінів за редакцією К. Болдіка, короткі твори Лоренса, що увійшли до збірок, можна класифікувати як новели. Новелу як жанр потлумачуємо як невелику за розміром оповідь, з описом однієї незвичайної події, динамічним розвитком дії, конфліктом, емоційно напруженим сюжетом, психологічною несподіванкою і непередбаченим, відкритим завершенням.

Для Вулф «short stories» / «короткі історії» були експериментом в її письменницькій кар'єрі, адже вона «не припиняючи експериментувала з формою і технікою «коротких історій» [25, с. 56]. Дослідники творчої спадщини письменниці вказують на те, що вона розробляла теорію жанрів. Письменниця розглядала жанр «short story» як такий, що наявний «сам по

собі», а стислість є його першою визначною характеристикою, як це було у її попередника Е. По, який стверджував, що «коротка історія» має бути прочитана за один раз» [25, с. 56–58]. Вона прагнула дати визначення новому жанру, «що ще не мав власної назви», а старе визначення «коротких історій», на думку письменниці, «вже не підходило, коли йшлося про модерністські тексти» [25, с. 56]. За дослідженням К. Рейнер, Вулф «не акцентувала на різниці між «novel» / «романом» та «short story» / «коротка історія», а лише вказувала на їхній обсяг [25, с. 56]. Вулф вважала «коротку історію» за мистецтво кількості і бездоганності, визначаючи «коротку історію» за такими критеріями: щирість і відкритість, стислість, відвертість, емоційна напруженість, незавершеність. На думку письменниці, щоб бути відвертою, «коротка історія» насамперед має бути незавершеною, відкритою і в ній повинно бути більше запитань, ніж відповідей. Такими «короткими історіями» Вулф вважала твори А. П. Чехова, адже «вони спантеличували читача, який не міг зрозуміти, чому історія починається непримітно, без якихось особливих ситуацій і завершується запитанням» [25, с. 56]. К. Рейнер зазначила, що Вулф «розміщувала «короткі історії» у самому центрі своїх художніх пошуків, представляючи їх не як просту розвагу та не розміщуючи їх серед інших жанрів, а як ті, що беруть участь у творчому процесі» [25, с. 67].

Джойсознавці називають збірку письменника «Дублінці» «short stories» / «короткі історії» і просто «stories» / «історії». Зокрема, дослідники К. Рейнод і Н. Нарула, аналізуючи тексти, що увійшли до згаданої збірки, називають їх «short stories» / «короткі історії» [24, с. 75; 23]. Л.-А. Дейч у статті «Літературно-художні голоси у Дублінцях» / «Literary Voices in Dubliners» аналізує «Сестри» та «Зустріч» й означає їх «stories» / «історії» [8, с. 133]. У своїй дослідницькій роботі «Порівняння наративної організації, стилю та тематики у «Дублінцях» Джеймса Джойса та у «Юніон Стріт» Пета Баркера», Д. Трубачова під час аналізу збірки послуговується двома термінами «коротка історія» та «історія». Відзначимо, що сам Дж. Джойс називав свої тексти зі збірки «Дублінці» «stories» / «історії».

Слід зазначити, що новелістичний жанр був експериментальним, що його яскраві представники Лоренс, Вулф, Джойс по-різному визначали невеликі за розміром тексти. У письменники не було єдиної дефініції для своїх новаторських коротких історій, адже кожен з них акцентував на специфіці свого експерименту, підкреслюючи їхнє жанрове самовизначення. Яскравим підтвердженням авторської жанрової невизначеності є теза Джойса, який «не завжди і сам знав, чи його історії будуть називатися «short tale», «a novella» або «a novel», що українською перекладаються «коротка історія або оповідання», «новела» і «роман» відповідно [14, с. 26].

На початку XX ст. англійська модерністська новела зазнає бурхливого розвитку, зокрема періоду розквіту і стає полем для експериментаторства письменників-модерністів. Її помітним складником і важливим елементом, окрім стислості оповіді, динамічного сюжету, експресивності, зображення незвичайної події, відкритого завершення, став психологізм. Письменники-модерністи занурювалися у людську свідомість, найпотаємніші куточки людської душі, прагнучи відтворити події, що спричиняли незворотні зміни у житті героїв, перелом у їхній свідомості.

Д. Г. Лоренс висловлює загальні для когорти англійських письменників прагнення до трансформації старих форм, наповнення їх новим змістом. Здійснюючи це художнє завдання, він виробляє власну авторську стратегію.

Модернізм і реалістичні традиції у творчості Д. Г. Лоренса

Творчість письменників, життя яких припадає на межу століть, навряд чи можна охарактеризувати чітко й однозначно. Наприклад, Лоренс викликав «гнівні та запеклі суперечки» як за життя, так і після смерті, [37, с. 133; 45, с. 115; 47, с. 83]. Його перші твори були предметом зацікавлення водночас критиків та читачів. Його називали «геніальним пророком нового мистецтва і нової моралі», зазначає Н. Жлуктенко [47, с. 83], Д. Г. Лоренса визнавали одним з «багатонадійних британських прозаїків», пише Дж. Бултон. Утім, невдовзі, як зазначає М. Пальцев, така помпезність змінилася на «гнівний хор» [18, с. 6], сміливість письменника обурювала, його «піддавали анафемі як єретика та амораліста», вказує Н. Жлуктенко [47, с. 83]; його образ співвідносили з «репутацією запеклого пацифіста, порушника громадської моралі»; «поки жив, говорили про нього притишеними голосами, звичайно промовчували, воліли й не згадувати. Сам звук його прізвища бентежив певне коло людей. Вимовити його ймення high life вважав за shocking» [[37], с. 133]. Новели та романи письменника були надзвичайно відвертими для моралі пуританської Англії. Разом з відомими всім романами, які набули великого розголосу («Веселка» і «Коханець леді Чаттерлі») можна назвати, наприклад, новелу письменника «Пруський офіцер», де відчувається гомосексуальний підтекст.

Серед літературознавців немає єдиної думки щодо новел письменника. Наприклад, Н. Жлуктенко зазначає, що «найкращі його твори написані на високому рівні тогочасної англійської новели, ...твори малої прози Лоренса відзначаються великою художньою цілісністю»; дослідниця також відмічає, що «новели Д. Г. Лоренса – це ключ до його художнього світу, до розуміння його проблематики і стилю» [46, с. 153]. Утім, І. Бояновська простежила у

новелістичній творчості письменника «низку оповідань нічим не примітних, чимало епізодів невинуватено розтягнених, багато розпорошених думок, яким бракує лаконізму і чіткого викладу», які це саме оповідання науковець у своїй розвідці не зазначає [41, с. 4]. Уявна розмитість і розтягнутість, часті повтори, – це елементи модерністської техніки. Завдяки знакам, деталям, символам, опису психологічного стану героя за допомогою внутрішнього монологу, світу природи, розуміємо настрій і взаємовідносини персонажів. Сутність твору не на поверхні – ось техніка модернізму; не словами героїв, а їх внутрішніми переживаннями та душевними порухами, думками та невербальними елементами (жестами, мімікою, поглядом тощо), ми розуміємо і відчуваємо те, що відчувають герої Лоренса. Про ранню новелу «Запах хризантем» дослідниця Е. Гончаренко зазначає, що «перші оповідання і романи Лоренса, як «Дублінці» та «Портрет» Джойса, відкрито і детально автобіографічні» [45, с. 115]. Утім, на думку перекладачки І. Бояновської, «в жодній статті, в жодному оповіданні чи романі Лоуренс не розкриває себе сповна. Усі його герої разом не відтворюють всю широчінь його натури та світогляду» [41, с. 4].

У ранніх творах письменника простежуються як елементи реалізму, так і модернізму. Наприклад, у ранніх новелах, що увійшли до першої збірки «Пруський офіцер» (1914) описано життя шахтарів, небезпеку, з якою стикаються гірняки, детальне зображення їхніх домівок, опис зовнішності («Запах хризантем», «Хрестини», «Хворий шахтар»). Водночас, побут шахтарських сімей, родинні стосунки, взаємини між подружжям розуміємо завдяки внутрішньому монологу персонажів, їхній емоційній поведінці, певним деталям і символам. Е. Гончаренко також вважає Лоренса «найсуперечливішою і суперечливо оцінюваною фігурою в естетичному русі 1910–1920 рр.» [45, с. 115]. У своїй статті про модернізацію автобіографізму у творчості Д. Г. Лоренса дослідниця зазначає, що Д. Фоккема і Е. Ібш не внесли Лоренса до списку класиків модернізму [45, с. 115].

Ознайомлення читача в Україні з творами Д. Г. Лоренса відбулося ще за життя письменника у 1920-ті роки. У цей період було перекладено деякі розділи роману «Веселка»¹, опубліковано переклад роману «Сини та коханці»². Згодом ці малотиражні видання стали бібліографічною рідкістю. Через радянську ідеологію про письменника навмисно не згадували, він був «під забороною», як і багато інших письменників-модерністів. Як зазначають дослідники, кращі твори англійської та англомовної літератури ХХ ст. – проза

¹Лоуренс Д. Г. Семья Брэнгуэнов. Урсула Брэнгуэн. (Радуга) / пер. Н. Мининой. Москва. Недра. 1925.

²Лоуренс Д. Г. Сыновья и любовники /пер. Н. Чуковского. Ленинград: Прибой. 1927.

Д. Г. Лоренса, В. Вулф, Дж. Джойса, Т. С. Еліота – були просто вилучені з літературного обігу і недоступні читачеві у перекладі впродовж 50–60-х років, хоча, «перекладалося багато, мільйонними тиражами, однак, уся ситуація визначалася жорстким цензурним контролем. Навіть шахтарське походження Д. Г. Лоренса і те як він зображував життя і проблеми простих англійців, – не мало жодного значення для радянської цензури. Зображення письменником буденного життя англійських робітників відбувалося зовсім не так, аби відповідати радянській ідеології. Відтворення Лоренсом стосунків між чоловіком і жінкою, увага до тілесного, обурювало не лише англійське суспільство, але і радянську критику. Варто зауважити, що Лоренс вражав своєю контроверсійністю: з одного боку, він продовжував вікторіанську традицію романної оповіді, викривав вади англійського суспільства (як і Вулф, і Джойс), а з іншого боку, засоби і прийоми, які використовував митець, відтворення любовних стосунків, не збігалося ані з нормами тогочасного англійського, ані радянського суспільства. Лише в 1970-ті роки з'явилися публікації деяких його віршів і новел. А 1985 року, у ювілейний для письменника рік, було видано його новелу під назвою «Донька баришника». Завдяки сучасним дослідникам і перекладачам читач продовжує ознайомлюватися з творчістю Лоренса. Слід зазначити, що в українському літературознавстві вивчення здобутку цього письменника ще, по суті, на старті. Ґрунтовні розвідки творчого здобутку Лоренса розпочала Н. Жлуктенко своєю монографією «Англійський психологічний роман ХХ сторіччя» (1988). Українською мовою перекладено далеко не всі твори письменника. Наприклад, є лише переклад роману «Коханець леді Чаттерлі», виконаний Соломією Павличко та деякі новели і вірші митця.

Аналіз наукових праць про творчість Лоренса свідчить, що вони здебільшого спрямовані на романну творчість письменника; новели письменника вивчають М. Пальцев, Н. Жлуктенко, Е. Гончаренко, К. Калиниченко. Літературознавці відстежують належність письменника до модернізму і модерністів. Вони вважають, що створюючи новели, Лоренс удосконалював свою майстерність, створював образи та ідеї, які пізніше реалізувалися в романах письменника.

Мала проза письменника (як і романи) має особливе значення і заслуговує на особливу увагу. По-перше, Лоренс створював новели, як і романи, впродовж усього життя, по-друге, малий епос був своєрідною лабораторією для експериментів, адже тут зароджувалися мотиви, теми, образи, персонажі, проблеми, що було продовжено і в романній творчості. Наприклад, сюжет новели «Жених про запас» (1912) продовжено в романі

«Закохані жінки» (1920). В обох творах розробляється тема кохання, зображено інтимні почуття, неможливість бути з жаданою людиною, непрості стосунки між чоловіком і жінкою. У новелі, як і в романі, йдеться про двох сестер, зображено їхні близькі і довірливі стосунки, вони обмінюються своїми думками про чоловіків, міркуваннями про почуття до них. Сюжет новели «Сліпий» (1918) викликає алузії з романом «Коханець леді Чаттерлі» (1928). У творах зображено дружин, щасливе подружнє життя яких продовжувалося недовго. Їхні чоловіки зазнали каліцтв під час війни. Спочатку жінки турбувалися про своїх чоловіків, доволі цікаво разом проводили час, але згодом потрохи таке життя перестало задовольняти жінок, їм захотілося справжнього чоловічого тепла. Як у новелах, так і у романах зображено емоційне напруження і протистояння, душевні страждання, вимушеність бути не з тим, з ким бажає душа. Теми і проблеми новел «Запах хризантем» (1911), «Хворий шахтар» (1913) можна простежити і у романі «Сини та коханці» (1913). Персонажі цих творів мають реальних прототипів. У цих новелах та в романі зображено проблемні родинні стосунки, непорозуміння між батьками, прагнення матерів облаштувати своїм дітям краще життя.

Через радянське бачення і ставлення до модернізму і нині для вітчизняних літературознавців залишається важливим питання, до якого літературного напрямку варто вналежнити Д. Г. Лоренса: реалізм, натуралізм, символізм, модернізм. Митця не сприймали сповна як письменника «нового покоління», і разом з цим, його талант не відкидали. Н. Михальська і Г. Анікін указують на зв'язок письменника з модернізмом, що виявляється в його «фрейдистській концепції людської особистості», але поряд з цими спостереженнями дослідники зазначають у Лоренса і традиційну форму викладу. Інші дослідники також вважають, що письменник не відмовлявся від традиційних моделей і форм викладу. Роман «Білий павич» (1911) вони визначають водночас як реалістичний твір та як роман, який відходить від традицій реалізму. Науковці стверджують, що Д. Г. Лоренс відіграв важливу роль у модернізації, виступаючи «на передньому краї модернізму». В. Толмачов розглядає творчість Лоренса в контексті модерністських романів Дж. Джойса та В. Вулф і загалом всю творчість письменника зараховує до нового ХХ ст. Дослідник називає Д. Г. Лоренса як одну з ключових фігур, який «поза сумнівом, вдихнув нове життя в англійський і європейський натуралізм». Про модернізацію автобіографізму письменника в одній з новел першої збірки «Запах хризантем» пише й Е. Гончаренко [45, с. 115]. М. Пальцев поділяє думку В. Івашевої і внеможливує називання Д. Г. Лоренса безумовним реалістом [56, с. 507]. «Широта і об'ємність картин

англійської дійсності його [Д. Г. Лоренса] часу, багатомірність психологічних характеристик найважливіших персонажів, пафосне прийняття художником основ буржуазного способу життя і сміливість їх викриття» не характерні для письменників-модерністів, вважає М. Пальцев. І. Васильєва переконана, що абсолютно «безглуздо зараховувати Лоренса до числа модерністів, адже він – «один із засновників «нового» (у кращому сенсі слова «сучасного») роману» [43, с. 24]. Переконання І. Васильєвої ще раз підтверджує потребу в дискусіях щодо модернізму, адже дослідниця не визнає модернізм як літературний напрям. Услід за англійським соціологом і критиком літератури Р. Вільямсом, вона зараховує письменника до «традиційних романістів» [43, с. 24]. Д. Затонський поділяє творчість Лоренса на два періоди: перший – «реалістичний за своїм духом» – закінчується романами «Білий павич» і «Сини та коханці» (1913), другий означений романом «Веселка» (1914) – «одним з найбільш характерних модерністських творів письменника» [49, с. 85]. Д. Г. Лоренса нерідко засуджували за натуралістичне зображення сцен і деталей з життя героїв романів і новел. Наприклад, Д. Затонський також вважає Д. Г. Лоренса близьким до цього методу та пов'язує модернізм з натуралізмом. На його думку, модернізм «зшитий з натуралізмом безліччю ниток, і щоразу по-різному» [49, с. 97]. Ми поділяємо думку відомої вітчизняної дослідниці Н. Жлуктенко про те, що Лоренс є «яскравим представником художнього авангарду» [47, с. 83]. В історії літератури не вщухають дискусії про модернізм і авангардизм: чи є авангардизм частиною модернізму, чи вони є цілковито окремими радикальними явищами. Тобто дослідниця зараховує Д. Г. Лоренса до радикального авангардизму, вона не ставить Д. Г. Лоренса поруч з представниками високого модернізму, наприклад, Пруст, Вулф, Паунд, Беккет тощо. Утім, дослідниця, називає імена Їтса, Еліота і Джойса, як представників «літературного авангарду початку століття» [46, с. 152]. На думку Н. Жлуктенко, Лоренс – авангардист, радикальний модерніст, який частково руйнує класичний модерністський канон. «Поборники нового мистецтва», до яких належав і Лоренс, «взаємодіяли і з реалізмом, і з натуралізмом», – зазначає дослідниця [47, с. 84]. У своїй монографії «Англійський психологічний роман XX ст.» Н. Жлуктенко звертається до одного з визначень авангардизму за Д. Наливайком, який «не виключає в авангардизмі реалістичних тенденцій», зазначаючи, що «в художньому авангарді закладені можливості руху не лише до модернізму, а й до прогресивного мистецтва» [47, с. 85]. Дослідниця простежила схожу думку О. Зверєва з Д. Наливайком у світосприйнятті авангардистів про «невизнання авторитетів, прагнення знайти цілковито нові

шляхи творчості доволі повно характеризують і позицію Д. Г. Лоренса» [47, с. 85]. В іншій праці про Д. Г. Лоренса, у передмові до перекладу роману письменника «Коханець леді Чаттерлі», дослідниця зазначає, що митець «один з фундаторів європейського модернізму... заангажований проблемами сучасної йому духовної кризи, що прагнув, до того ж, не тільки відтворити її, а й подолати» [48, с. 4]. О. Бандровська називає Д. Г. Лоренса «реформатором з погляду оновлення естетичної проблематики» [38, с. 12]. На думку К. Кам'янець, Д. Г. Лоренс – «визнаний на сьогодні провідний англійський модерніст» [50, с. 68]. Перекладач поезії Лоренса М. Стріха також говорить про письменника, як про «представника модернізму в англійській літературі» [58]. Відомо, що модернізм формувався в період перегляду естетичних і культурних норм, а також літературних традицій, які функціонували раніше, охоплюючи такі напрями, як імпресіонізм, символізм, натуралізм, імажизм, футуризм тощо. І, як справедливо зазначає О. Зверев, «за всіх, часом різних, відмінностей програм і маніфестів ці школи об'єднує сприйняття своєї епохи як часу невідворотних історичних змін, які супроводжуються крахом вірувань і духовних цінностей, якими жили попередники».

О. Бандровська у своїй монографії «Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману», говорячи про тілесність, вивчає романну спадщину Лоренса поруч з Вулф і Джойсом [38].

Слід зазначити, що Лоренс і сам змінював свої погляди, у творах він використовував як старі традиції викладу, так і нові: «Не шукайте в моєму романі старе, стабільне “я” персонажа», – говорив письменник [56, с. 514]. Письменник не «відчував більше радості, малюючи живі картини, які відчував <...>, я [Д. Г. Лоренс] повинен писати інакше» [56, с. 514]. Можливо, він прагнув віддати данину моді, намагаючись відповідати вимогам нового часу, новому прийдешньому століттю, століттю змін. М. Пальцев також помічає у письменника «дивовижну інтенсивність художнього пошуку» [56, с. 5], його «творча еволюція складалася зі злетів та падінь, поривів до висот художньої істини і блукань лабіринтами психоаналізу і натурфілософії» [46, с. 152]. Поділяємо думку Н. Жлуктенко, Е. Гончаренко та багатьох інших науковців, які вважають Д. Г. Лоренса письменником-модерністом і розглядають його творчість у контексті епохи модернізму. Адже ще в новелах першої збірки «Пруський офіцер» Д. Г. Лоренс використовував такі прийоми, як внутрішній монолог, лексичні і смислові повтори, приділяв багато уваги опису тілесності. У новелах письменника порушувались теми відчуженості, маленької людини – теми, характерні для модернізму, «Лоренс зосереджувався не на зовнішніх аспектах соціального конфлікту, а на його психологічних обставинах» [46,

с. 152]. Автора цікавило не зовнішнє побутування, а внутрішній стан героя. У письменника було своє, особисте бачення внутрішнього світу героя, на що, безумовно, впливали як обставини його життя, так і оточення. Герої новел Лоренса – звичайні люди з власним внутрішнім світом, проблемами особистого і соціального характеру. Образ героя, його характер складається не лише через зображення певних зовнішніх характеристик, а за допомогою зображення його психологічного стану, внутрішніх почуттів, підсвідомого.

Дослідниця О. Бандровська слушно зазначає про все ще невщухаючі суперечки щодо Д. Г. Лоренса: «гостра дискусія про місце письменника в літературі триває з 30-х років ХХ століття, коли його сучасники і друзі почали творити контроверсійний образ людини і поета, прозаїка, психоаналітика, мислителя, який і досі впливає на літературно-критичну думку про нього» [38, с. 11].

Біографічний компонент новел Д. Г. Лоренса

Художня спадщина Д. Г. Лоренса становить невід'ємну частину англійської літератури першої третини ХХ ст. Після Першої світової війни знову відбувається переосмислення взаємодії людини і світу, що серед іншого оприявнилося через жанрово-стильові трансформації літератури. Творчість Лоренса відповідала потребам часу, динамічним змінам у суспільному та культурному житті.

Вивчення біографічних фактів у єдності з літературною творчістю Д. Г. Лоренса, зв'язок творів з особистістю письменника дає можливість зрозуміти ставлення митця до зображуваної ним дійсності, його художню концепцію, що репрезентується через теми, проблематику творів, систему образів, композицію і, як наслідок, якнайповніше досягнути художній твір. Цілісне дослідження біографії і творчості письменника також сприяє кращому розумінню своєрідності його духовного світу, фактів з життя, що мали неабиякий вплив на формування світогляду мислителя і сприяли становленню Д. Г. Лоренса як письменника.

Треба визнати, що й до сьогодні тривають суперечки серед дослідників та літературознавців щодо появи автобіографії як літературного жанру. Відомо, що жанр автобіографії виник ще за часів античності й пізніше знайшов своє відбиття у творчості багатьох письменників, але деякі науковці вважають, що автобіографізм з'явився саме у ХVIII ст. На відміну від мемуарів (подій, в яких автор сам брав участь або йому розповідали про них свідки), щоденників (події кожного дня) та автографії (хронологія окремих подій), в автобіографії йдеться про події з власного життя людини, її прагнення

проаналізувати, осмислити своє життя як одне ціле. У зв'язку з цим не можна не погодитися з думкою англійського дослідника Джона Вортена, що «відтворення деяких подій з власного життя в оповіданнях Лоуренса – це і є їх своєрідний перегляд, аналіз та переосмислення»; Лоуренс, продовжує далі Вортен, «повертався до своїх власних спостережень, які найбільше турбували його»; наявність автобіографізму в творах письменника свідчить про «постійне переосмислення прихованого, внутрішнього життя» [32, с.13].

Кейт Кушман у своїй роботі «Лоренс за роботою. Публікація збірки «Пруський офіцер» (1978), посилається на точку зору Леона Еделя, який вказує на те, що «письменник романів та оповідань, створюючи всесвітні твори, водночас розповідає читачеві притчі про себе» [6, с.6]. Адже, багато подій саме з власного життя Д. Г. Лоренса, особливо з його дитячих та юнацьких років відтворено на сторінках оповідань різного періоду його творчості. Дослідниця відзначає «безпосередній зв'язок» усіх дванадцяти оповідань першої збірки письменника «Пруський офіцер» – «із життєвим досвідом дитинства та ранньої зрілості Лоренса» [8, с.6]. Майже у кожному з них простежуються окремі факти з біографії письменника, його родини та друзів. «Вся історія життя митця та його твори – це одна і та ж історія», – вважав близький товариш письменника Дж. М. Маррі [6, с.1].

Присутність Д. Г. Лоренса у своїх новелах не декларується прямо, але вона відчутна в автобіографічних рисах його героїв, вони немов вийшли з нього. «Митець повинен бути присутнім у своєму творі, як Господь – у Творінні: незримим і всемогутнім; його відчутно скрізь, але його ніде не видно» [37, с.72]. Суголосним сказаному вище є й слова Джойса: «Для того, щоб написати вірші про кохання, не потрібно бути закоханим: митець створює трагедії, але він в них не бере участі» [9, с. 64-65]. Проте якщо йдеться про роман Джойса «Улісс», то неможливо не погодитися з точкою зору Умберто Еко, який називає його «автобіографічною фрескою»: «проблема полягає у тому, щоб стати об'єктивним сплетінням ритмів і символів. У цьому сенсі такий твір, як твір Джойса, може бути водночас і величезною автобіографічною фрескою і замкненим лінгвістичним універсумом, який має значення сам по собі без будь-яких зовнішніх відсилань: ані на історіографічному рівні, ані на рівні метафізичному» [37, с.76].

Студіюючи водночас вірші, новели, романи, Д. Г. Лоренс нагадує живописця, який, створюючи велике полотно, ретельно працює над окремими деталями, а потім майстерно поєднує їх. Отже, деякі сюжети, відтворені письменником у новелах, знайшли своє продовження і в романах. Наприклад, сюжет новели «Запах хризантем» докладніше розгорнуто у романі

«Сини та коханці»; перші варіанти романів «Білий павич» та «Порушник» – «ранні версії оповідань збірки «Пруський офіцер»; така деталь, як каліцтво героя (з новели «Хворий шахтар»), отримане у копальні та через цю ваду неможливість повної насолоди життям, частково продовжено у романі «Коханець леді Чаттерелі» в образі одного з головних героїв, Кліффорда, який став недієздатним на війні.

Водночас, варто зауважити, що: співвідношення реального життєвого «матеріалу» та художньої практики – одне з дискусійних питань літературознавства. Дихотомія «життя – творчість» – проблема філософська та психологічна, і кожна доба віднаходить свою відповідь (навіть заперечуючи такий зв'язок). Історія літератури пройшла довгий шлях: від обов'язкового врахування історико-біографічного контексту (школа І. Тена та його послідовників) до заперечення будь-якої значущості особистості автора й утвердження примату тексту. Дослідники, які вивчають модерністську літературу, стикаються з додатковою складністю, адже самі автори-модерністи проголошували відмінність, незалежність літературного тексту від історико-біографічної, соціальної конкретики. І навіть більше: поривали з ідеєю персонального мистецтва (згадаємо відому тезу Т. С. Еліота «*escape from personality*»). Водночас практика модерністського письма відроджувала та змінювала традицію «життєтворчості», започатковану романтизмом XIX ст. Найбільш виразно це оприявнилося в циклі романів Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу», самий жанр якого філософ В. Подорога пропонує визначати як «автографію». Гадаємо, що творчість Д. Г. Лоренса посідає в цій дискусії особливе місце: творчість більшості письменників потребує залучення історико-біографічної інформації тією чи тією мірою, творчість Д. Г. Лоренса – обов'язкове синхронне прочитання «життя» і «творчості»; у цьому, на нашу думку, полягає, окрім іншого, його відмінність від інших класиків модерністського канону.

У ранніх новелах Лоренса найчастіше місцем подій є рідне містечко письменника, а джерелом сюжетів стає життя родичів та знайомих. Новелістика раннього періоду творчості письменника – це своєрідна автобіографія, спогади з дитинства і років юнацтва. Як зазначає Ф. Р. Лівіс, у новелах «Хворий шахтар», «Хрестини», «Запах хризантем» Д. Г. Лоренс зображував життя невеличкого шахтарського містечка з власного досвіду – «*show Lawrence as the portrayer of the life he knew earliest, that of the miner's home*» [19, с. 257].

М. Скваєрс зазначає, що прихильність Д. Г. Лоренса до матері, їхній міцний емоційний зв'язок заважав юному Девіду Лоренсу, адже з одного

боку він прислуховувався до неї, а з іншого, письменник мав відповідати вимогам редакторів : «at first he aspired to her obsceniddle-class norms of 'getting on', but his London publishers soon urged him to write about the rough mining life he knew most intimately: the life of his own family» [29, с. 3]. Д. Г. Лоренс зауважував, що його романи «more or less autobiographical» [33, с. 25].

Одвічна опозиція «чоловічого» й «жіночого» отримує нове прочитання в культурі кінця XIX – початку XX ст.: вона наново відкривається (біологічні відкриття, літературний натуралізм, дослідження з природи статі О. Вайнінгера тощо) та водночас ускладнюється (психоаналітична практика Фрейда, ідеї андрогінності, зсув бінарності в опозиції «чоловіче-жіноче»). У житті англійського суспільства відбуваються помітні соціокультурні зміни. Вікторіанська мораль відходить у минуле, проте нові соціальні ролі чоловіка і жінки все ще не були випрацювані. Ця ситуація залишалася характерною, мабуть, для всієї першої половини XX ст. Часом, ці нові, ще не кодифіковані стосунки між чоловіком і жінкою визначалися як «війна статей», та все ж це була не війна з настановою на перемогу однієї зі сторін, а пошук того простору, в якому могла б реалізуватися особистість. Трохи пізніше П. Брюкнер відзначав: «Зустрічаючись в зоні невизначеності, ті й ті змушені поспішно конструювати нові моделі на основі старих, вони перестали один одного розуміти і не виправдовують взаємні очікування» [42, с. 77]. Дослідник вважає, що саме це спричиняє своєрідну плутанину соціальних ролей і тому виникає ситуація, яку він характеризує так: «емансипації судилося перетворити нас в істот, які сіють подив, коливаються між багатьма ролями і, передусім, мають бачити себе вільними особистостями, відповідальними за свої вчинки» [42, с. 77].

Схожу ситуацію пережив і сам Д. Г. Лоренс, який відчував це, мабуть, особливо гостро, оскільки рухався вгору суспільними щаблями, занурюючись у нові для нього соціальні стосунки. Х. Лейрд зазначає, що Д. Г. Лоренс здобув репутацію «білої ворони», людини, не схожої на інших» [16, с. 91]. Письменник не пов'язував себе з будь-якими «-ізмами», «ніколи ніде не затримувався надовго», «займав положення як «nowhere» (стилістично невдало) в суспільній ніші літературного світу Англії початку XX ст., а також був недоречним в Іствуді, у невеличкому містечку, де він народився» [16, с. 91; 29, с. 3; 33, с. xxi]. Він навіть сам зазначав: «I cannot go into the middle-class world. I have, as far as circumstances go, left the working-class world. So I have no world at all, and am content» [35].

Д. Г. Лоуренс постійно зазнавав несправедливих звинувачень і нападів критики, адже «his writing constantly thought hard things through in public»

/ «його твори були складними для розуміння широкого загалу» [33, с. xxvi]. Таку тенденцію зауважили чимало дослідників творчості Лоренса. М. Скваєрс підкреслює, що Лоренс «використовував свої твори для аналізу та контролю особистих конфліктів, викликаних незручними і неприємними близькими стосунками з його матір'ю, Лідією» [29, с. 4]. Біограф Д. Елліс зазначає, що «більш помітно, аніж у житті більшості авторів, твори Лоренса були пов'язані з його буденним життям. Люди, яких він зустрічав, міста, які він бачив, і певні людські ситуації, в яких він опинявся, були постійним стимулом (поштовхом) до того, як і чому він пише. Лоренсу не потрібно було вести щоденники, оскільки він міг майже щодня відтворювати свої враження у романах, новелах, віршах та інших жанрах, в яких він працював» [9, с. xi].

За Х. Лейрд, письменник увіобразив як «старі, так і нові літературні зразки» [16, с. 92]. У ранніх новелах Лоренса помітний вплив питомо англійської літературної традиції, свідченням чого є середньовічні образи, а саме: спадщина прерафаелітів, і відчутне наслідування моделей вікторіанського роману, а також орієнтація на Т. Гарді і В. Морріса [16, с. 92]. Дж. Вортен, говорячи про Д. Г. Лоренса, підкреслює, що його творчість не була спробою показати правду життя – це була «спроба створити життя».

Вирішальну роль у становленні Д. Г. Лоренса як письменника зіграла подруга його юнацтва, Джессі Чемберс. Маючи доступ до бібліотеки інституту механіки в Іствуді, до 1906 року Джесі і Девід прочитали твори Л. Олкотт, декілька романів Ч. Діккенса, Дж. Еліот, Т. М. Ріда, Ф. Купера, Р. Л. Стівенсона (особливо шанованого Д. Г. Лоренсом), Р. Хаггарда, В. Гюго, Гі де Мопассана, Л. Толстого, романи Емілі та Шарлотти Бронте, Філдінга та Флобера [32, с. 7]. Довгими вечорами вони обговорювали прочитане, «це був дивовижний період становлення для сина шахтаря», пише Дж. Вортен [32, с. 8]. Пізніше Лоренс з іронією охарактеризує себе та Джессі, як «найбільш літературно-освічену пару в окрузі» [32, с. 8]. Саме Джессі наполягала на потребі друку його творів. Про те, що юний Девід пише, знали його мати та Джессі, її брат Алан та їхня подруга Луї Барроу. Перша публікація письменника була анонімною, оскільки він соромився публічно заявляти про свої твори. Дж. Вортен вагається чітко визначити, що було б прикріше для письменника: «ущипливі слова його однолітків в Іствуді, коли він був ще дитиною, або критика редакторів журналів, які пізніше відмовлялися публікувати його праці» [34, с. 6]. Гіркий юнацький досвід Лоренса, пов'язаний з відмовою студентського журналу Ноттингемського університету надрукувати вірш початківця, посіяв страх у душі майбутнього письменника, і, як наслідок, – протягом тривалого часу він і не сподівався побачити свої

твори опублікованими. До 1908 року в Лоренса було «двадцять чотири завершених вірші; чотири завершені новели, одне есе і, найважливіше: два завершених уривки роману «Білий павич», який він почав писати 1906 року, неодноразово його редагуючи протягом 1907–1908 років» [34, с. 6].

Деякі відомі сучасники Д. Г. Лоренса мали безпосередній вплив на його творчість. Наприклад, після знайомства 1913 року з критиком та видавцем Джоном Мідлтоном Маррі та новозеландською письменницею Кетрін Менсфілд (які зіграли неабияку роль у житті письменника), Д. Г. Лоренс написав не один твір; цікаві його спроби і в ролі видавця. Спочатку в них склалися довірливі стосунки: вони «обговорювали найінтимніші теми» [22, с. 143]. Кетрін та Джон були свідками на весіллі Фриди та Девіда, а Д. М. Маррі, будучи другом письменника, опублікував твори Д. Г. Лоренса у своєму виданні «Ритм» / «Rhythm», яке виходило тричі на місяць. Хоча цей факт товаришування не завадить Д. М. Маррі у майбутньому назвати Д. Г. Лоренса – «божевільною, чудернацькою особою» / «Christ-figure», [4, с. 4], а набагато пізніше – й «ворогом цивілізації» [4, с. 215]. Родини Маррі та Лоренсів певний проміжок часу жили по сусідству, допомагали один одному й разом проводили багато часу, дискутували про літературу, що, безперечно, не могло не вплинути на подальший розвиток творчості письменника.

У 1914 році, оселившись у Бакінгемширі, Д. Г. Лоренс виклав свій план щодо створення утопічного товариства, під назвою «Рананім» / «Rananim». Кетрін постійно спростовувала ідеалістичні мрії Лоренса, вважаючи існування такого товариства химерним. Незабаром письменник облишив мрію про гармонійне суспільство, адже його ніхто не підтримував.

У 1915 році друзі роблять ще одну спробу привернути до себе увагу: вони засновують невеликий журнал «Автограф» / «Signature». Кожного тижня письменники збиралися в найманій квартирі, розпалювали камін і, як згадував Лоренс, «<...> це було глибоко восени <...>, щочетверга ми зустрічалися, збиралося багато людей у жовтні – листопаді 1915 року» [22, с. 145]. У цьому журналі опубліковано: «Вінець» / «The Crown» Д. Г. Лоренса, «Дме вітер» / «The Wind Blows», «Маленька гувернантка» / «The Little Governess» К. Менсфілд та твори Д. М. Маррі. Але їхній задум так і не досягнув успіху, адже від початку «це була комерційно невдала справа» [3, с. 18], і після перших трьох випусків журнал припинив своє функціонування.

Поступово Лоренс та Маррі віддалялися один від одного, особливо через погляди на життя. Лоренс постійно примирював подружжя Маррі, а ті прагнули примирити Лоренсів, не підтримуючи жодну із сторін, «<...> розрив між парами був невідворотнім» [22, с. 151]. Лоренс переживав напруженість

з Маррі важче, ніж з рештою друзів. Певною мірою їхні стосунки художньо оприявлено в романі «Жінки у коханні» (відомий також під назвою «Кохані жінки»), хоча Кетрін та Джон Маррі «заперечували наявність біографічної схожості в романі» [22, с. 152].

Збірка «Пруський офіцер» вважається автобіографічною і є початком становлення молодого письменника. Слушно зазначив К. Кушман, що Лоренс, створюючи новели і романи, також розповідає і «притчі про себе» [6, с. 6]. До часу публікації збірки в житті початківця відбуваються важливі події: перше кохання і тривалі стосунки з Джессі Чемберс; смерть матері, яка всіляко перешкоджала їхньому спілкуванню, бажаючи «вирвати» свого сина з оточення нижчого прошарку і вкласти все найкраще, хоча б в одного із своїх дітей (подібний сюжет можна простежити в новелі «Мила леді»). Публікацію своєї збірки Лоренс зустрів доволі зрілим чоловіком; він одружений з коханою жінкою, Фридою, (жінкою, яка покинула чоловіка і трьох дітей заради письменника), вони кохають одне одного.

Цілком слушною є думка англійського дослідника Дж. Вортена про те, що «відтворення деяких подій з власного життя у новелах Лоренса – це є їхній своєрідний перегляд, аналіз та переосмислення»; Д. Г. Лоренс, веде далі Дж. Вортен, «повертався до своїх власних спостережень, які найбільше турбували його»; наявність автобіографізму у творах письменника свідчить про «постійне переосмислення прихованого, внутрішнього життя» [35, с. 13].

Чимало подій саме з власного життя Лоренса, особливо з його дитячих та юнацьких років відтворено в новелах різних періодів. К. Кушман підкреслює «безпосередній зв'язок» усіх дванадцяти новел першої збірки письменника «Пруський офіцер» «із спогадами з дитинства та ранньої зрілості Д. Г. Лоренса», адже майже в кожній новелі простежуються окремі факти з біографії письменника, його родини та друзів [6, с. 6]. «Вся історія життя митця та його твори – це одна і та ж історія», – вважав близький товариш письменника Дж. М. Маррі [35, с. 1].

Працюючи одночасно над новелами і романами, Лоренс нагадує живописця, який, створюючи велике полотно, ретельно розробляє окремі деталі, а потім майстерно поєднує їх: сюжети, відтворені письменником у новелах, знайшли своє продовження і в романах. Зокрема, сюжет новели «Запах хризантем» розгорнуто в романі «Сини та коханці»; ранні версії новел збірки «Пруський офіцер» – перші варіанти романів «Білий павич» та «Порушник» [6, с. 9]; така деталь, як каліцтво героя (новела «Хворий шахтар»), художньо осмислюється в романі «Коханець леді Чаттерлі» через долю Кліффорда, який став інвалідом на війні.

Англійське суспільство початку ХХ ст. було вражене не стільки темами Лоренсових творів, скільки засобами їхнього відтворення, що й спричинило сумнівну репутацію прозаїка. Чуттєвість та засоби її змалювання у творах уможливили справжнє здивування у більшості читачів. Основна тема новел першої збірки – це тема кохання. Любовний трикутник наявний майже в кожній новелі. У своєму власному житті Лоренс також шукав душевного спокою та рівноваги, гармонії у стосунках з жінками. Прагнучи розібратися в собі та подолати прив'язаність до матері, письменник побудував стосунки з багатьма жінками: Еліс Дакс і Агнесою Холт, Хелен Корк і Луї Барроу, Мері Джонс і, нарешті, з Фридою Віклі. Відомо, що Лоренс не лише сам зазнав страждань, але й завдав чимало душевних переживань своїй симпатії юнацьких років – Джессі Чемберс, яка була першим коханням письменника. До речі, цей факт з життя митця художньо оприявлений у романі «Сини та коханці» (це образи Пола Мореля та Міріам). Відбиток страждань, а, можливо, й навіть взаємних претензій між Девідом та Джессі, простежується в новелах різних періодів творчості письменника, наприклад, у новелі «Сутінки весни». Пізніше ця новела зазнала суттєвих перероблень та вперше була опублікована в журналах «Форум» / «Forum» та «Блу Ревю» / «Blue Review»; 1914 року новела увійшла до збірки «Пруський офіцер».

Кейт Кушман коментує цю новелу як «історію перегляду Лоренсом свого першого кохання» [6, с. 9]. Наприклад, у власному житті, маючи стосунки з іншою жінкою, Лоренс неодноразово повертався до Джессі (Хільда Міллершип), як і головний герой новели «Сутінки весни» (Джон Едерлі Сайсон). Сайсон був одруженим протягом п'ятнадцяти місяців, та все ж «немов заблукавши душа, повертався до країни свого минулого, яка завжди чекала на нього» [17, с. 279]. Хільда і Джон мали багато спільного (до речі, як Девід і Джессі): саме Джессі – «перша серед численних учнів Лоренса, надто мотивована й зразкова учениця з математики та французької мови» [22, с. 43]. Лоренс радив Джессі прочитати два романи успішного шотландського письменника Дж. М. Баррі (саме так робив і Сайсон: «надсилав вірші та усілякі дрібниці» своїй Хільді [17, с. 282]); «він пригадував, як гаряче намагався малювати для неї дванадцять років тому» [31, с. 284]; у вітальні «він побачив багато книжок; свої старі підручники, збірки англійських та німецьких поезій, які він надсилав їй» [17, с. 285]. Між ними існував немов таємний зв'язок: маючи своє власне життя, Джон продовжував надсилати Хільді книжки, постійно нагадуючи про себе, не дозволяючи їй забути про минуле, про нього. Так чинив і Лоренс щодо Джессі. У новелі «Сутінки весни» Сайсон милується красою Хільди, «вона стала дуже жіночною» [17, с. 286];

Девід також вважав Джессі досить вродливою, адже вона і справді була «також привабливою та жвавою, як і всі подружки Д. Г. Лоренса» [22, с. 42]. У житті Джессі мала «низький голос, подеколи виглядала дещо замріяною, мала справжнє душевне тепло» [22, с. 42]. У новелі письменник наділяє свою героїню такими ж рисами: «Хільда знову перейшла на спокійний, добре знайомий йому тон», «то був їхній, старий, минулий, низький, хрипкий тон інтимності» [17, с. 289]. Сайсон «був вражений відвертістю своєї юної коханої, своєї монахині, свого ангела Ботічеллі. Вони були далекими один від одного, мов незнайомці. Вона прагнула тільки одного – підтримувати їхнє листування, чого найбільше прагнув і він сам, тому міг писати їй, немов Данте своїй Беатріче, жінці, яка існувала в його уяві» [17, с. 290]. Наприклад, у листі до Джессі Д. Г. Лоренс пише: «Ти – моя монахиня, я даю тобі усе, що я дав би праведній, благочестивій монахині. Тому ти повинна дозволити мені одружитися на іншій жінці, яку я зможу цілувати, пригортати та яка стане матір'ю моїх дітей» [22, с. 45]. Вони обидва страждали від почуттів один до одного, але попри все між ними існувало щось таке, що важко було пояснити, що заважало і навіть не давало можливості бути разом. Англійські біографи Джон Мейєрс та Альфред Нопф у конфлікті між Джессі та Девідом убачають два чинники: перший – мати письменника, яка мала великий вплив на нього, та другий – його з Джессі дружні стосунки не могли стати чимось більшим [22, с. 43].

Важливу роль у стосунках матері та Д. Г. Лоренса відіграла смерть старшого, найулюбленішого сина Лідії Лоренс – Вільяма Ернста, чиє місце у серці матері пізніше посів Девід. Тривалі роки письменник почувався, мов «паралізований від емоційного тиску своєї матері» [22, с. 44]. Лідія Лоренс відчувала взаємну прихильність Джессі та Девіда, вона бачила «самовіддане, безкорисне кохання дівчини» й усвідомлювала, що таке почуття могутніше за її материнську любов та відданість її сина до неї. Вона відчувала «заздрість і страх перед своєю юною суперницею» [22, с. 44]. Через це у письменника так проблематично склалися стосунки з Джессі, якій він говорив: «Я завжди любив свою матір <...> Я любив її, як коханець. Ось чому я ніколи не зможу любити тебе» [22, с. 44]. Водночас він визнавав і той факт, що його «<...> відірвали від неї [Джессі], кохання усього його життя <...> Це було немов жорстоке вбивство початку життя в череві матері» [22, с. 44]. Лише у двадцять два роки Д. Г. Лоренс спробував жити без надмірної материнської опіки [22, с. 44]. На наш погляд, серед усіх новел Лоренса, саме у «Сутінках весни» докладно зображено суперечливі та непрості стосунки між Девідом та Джессі. Очевидно, письменник прагне художньо осмислити, що відбувалося

з ним у реальному житті та знайти для себе відповіді на численні питання, наче вибачаючись перед Джессі у самій оповіді: «Яке я *мав* право звалити все на неї»? – подумав він, сповнений презирства до самого себе» [17, с. 282]. Так і у житті: письменник визнавав, що погано обходився з Джессі, але нічого не міг з цим подіяти, та навіть він і сам не розумів цього: «Я був жорстоким та несправедливим до неї, але я цього не усвідомлював» [22, с. 49].

Почуття Лоренса до Джессі, їхні стосунки художньо відтворено і в новелі «Жених про запас»: дві сестри Френсис та Анна, втомлені повертаються з подорожування до Ліверпуля, обговорюють знайомих юнаків і зненацька натрапляють на кролячу нору. Очікуючи на кролика, сестри спостерігають за маленьким кротом, який принохувався до всього навколо себе і був захоплений сонячним світлом і гарячими предметами, які лоскотали його животик і носик. Молодша сестра Анна вирізняється розсудливістю, мудрістю, хоча їй лише чотирнадцять. Невимушено та по-дорослому вона розмовляє із Френсис про Тома Смедлі та Джиммі Баррасса, впевнено говорить до Тома Смедлі та переконливо характеризує дії та вчинки цих юнаків, наче вона вже доросла леді. Д. Г. Лоренс змальовує Френсис не настільки впевненою та різкою у своїх висловлюваннях на противагу від Анни; у ній прихована якась внутрішня сила, «цей тривалий відкритий погляд бентежив людей своєю жорстокістю і непередбаченістю» [17, с. 293]. Розмова відбувається на фоні дивовижної природи, очікування кролика біля нори, несподіваного вбивства раптово поміченого крота, сестри розмовляють про юнаків невимушено, просто, не приділяючи навколишньому світу великого значення. Але насправді природа, квіти, тварини і є головними показниками емоційного збурення в душі Френсис. П'ять років вона кохала Джиммі Баррасса й очікувала взаємності від нього, найкращого з хлопців, але пізніше дізналася, що він заручений, через це в її поведінці відчутно пригнічений розпач та сум. Тільки після того, як Френсис безжалісно одним ударом вбила крота ціпком для прогулянок, вона «несподівано заспокоїлась і подорослішала <...>. Мерехтіння диких яблунь, пишність діамантових верб, – все це тепер здавалося їй несуттєвим, ледве вартим уваги. Щось померло в ній, все втратило відчуття гостроти болю, все потьмяніло. Вона була спокійною, байдужість затьмарила її журбу, <...> якась сумна байдужість заступила на місце її горя» [17, с. 297]. Отже, кріт – це уявний Джиммі Баррасс. Цей вчинок, який так навмисно докладно змалював письменник, немов поклав край її почуттю до хлопця. Убиваючи крота, вона вбивала все те, що пов'язувало її з колишнім коханням, вона немов підсвідомо розривала

коло, яке пов'язувало її з минулим: вбила те або того, хто зневажив, зрадив її. Френсис демонструє Тому Смедлі мертве тіло крота; вона погоджується на стосунки з ним, таким невибагливим та набагато «простішим» за Джиммі, таким неосвіченим та недостатньо вихованим, але він мав найголовнішу чесноту – закоханість у Френсис і згоду на будь-що задля неї. Саме тому, утративши можливість отримати більш «ласий шматочок», героїня не переймається болем, спричиненим Джиммі Баррассом. Вона ж може отримати іншого серед найкращих – Тома Смедлі! Так і сталося в реальному житті. Відчувши «нестерпний біль як душевний, так і тілесний», Джессі нічого не залишалося робити, як продовжувати жити далі, «намагаючись приховувати сльози» та біль від «відчуття непоправної втрати» [17, с. 298].

Е. Гончаренко вважає, що перші новели та романи Д. Г. Лоренса, як і «Дублінці», і «Портрет митця замолоду» Дж. Джойса, «відкрито та детально автобіографічні» [45, с. 116]. Дослідниця підкреслює, що саме тут в обох митців помітною є модернізація автобіографізму: «досягається новий ступінь інтимності, занурювання у таємні шари психіки, і тим самим порушуються інші проблеми, ніж в автобіографічному романі минулого, перерозподіляється художня увага – від події до її значення у світі внутрішнього “я”» [45, с. 116]. На думку авторки, «у цього автобіографічного мистецтва – як і у Пруста – нові теми і, насамперед, – нечуване поєднання самопізнання» та відкриття себе з почуттям невідомого, того, що дивує, з неможливістю поставити крапку та задовольнитися тим, що пізнав» [45, с. 116]. Це простежується і в новелі «Запах хризантем», яка також є «найбільш автобіографічною» серед інших і «прямо пов'язана з почуттям письменника до його батьків» [6, с. 9]. Сам митець свідчив, що ця новела «відтворює дитячу атмосферу з його життя» [6, с. 48]. «Запах хризантем» (1909), як і більшість інших новел, зазнала кілька редагувань і, нарешті, увійшла до збірки «Пруський офіцер» (1914). Більшість англомовних дослідників сходяться на тому, що корективи кожної наступної версії цієї новели викликали певні суперечності щодо її завершення. Таким був кульмінаційний момент новели: зображення образу Волтера Бейтса (біографічний персонаж – Артур Лоренс – батько письменника); зображення цієї сцени в новелі було «основною проблемою всіх попередніх текстів і правок» [6, с. 53]. У процесі написання твору Д. Г. Лоренс уводить смерть Волтера. Оскільки письменник вважав свого батька «винним в усіх негараздах, які зазнала родина», можемо припустити, що не маючи можливості позбавитися свого батька у реальному житті, як автор він відтворив це в новелі «Запах хризантем» [6, с. 56]. До речі, мотив раптової смерті автобіографічного героя, – це риса саме

модерністська. Підґрунтя цих мотивів можна побачити в західноєвропейських романтиків (французький роман-монодія, насамперед), однак у цих творах «раптовість» смерті все ж пояснено емоційно. Раптова, неочікувана смерть викликає неочікуване повідомлення про це, читацьку реакцію, читацький шок. Такий прийом характерний для письменників-модерністів (маємо на увазі роман Е. М. Форстера «Найдовша подорож» (1908) та інші його романи, роман В. Вулф «На маяк» та «Відплиття» (1927), роман Д. Г. Лоренса «Веселка» (1915)). У романі «Веселка» про смерть Тома Бренгуена сповіщається одним рядком, а потім письменник змальовує обставини. Мотив раптової смерті наявний і в деяких новелах Д. Г. Лоренса («Пруський офіцер», «Жених про запас», «Запах хризантем»).

Дж. Вортен, цитуючи митця, «я з дитинства не терпів свого батька, я тремтів від жаху, коли він торкався мене» зауважує, що письменник не сприймав, не любив свого батька. При цьому науковець: [10, с. 6]. Лише згодом Лоренс, люблячий та вірний син своєї матері, зрозуміє, що у всіх негараздах, які відбувалися між його батьками, винен був не лише батько, але й мати.

Масові страйки у лютому 1912 року, які охопили Іствуд, слугували письменнику основою тем і сюжетів для написання цілої низки новел, що сприймаються як романи у «мініатюрі». Найбільш зворушливою є новела «Хворий шахтар». Це історія про молодого, люблячого, вірного чоловіка, який постраждав у результаті нещасного випадку у вугільній копальні під час страйку. Він прагне повноцінного життя, спілкування з друзями, участі у футбольному матчі в Ноттингемі. Злякавшись чергового нападу свого чоловіка (під час марення він погрожує вбивством), жінка кличе сусідів, про що згодом пошкодує.

К. Відмер вважає, що ранні новели Лоренса, зокрема «Біла панчоха», «Хрестини» і «Пруський офіцер», рясніють описом сексуальних конфліктів. У цих новелах є не лише напружений емоційний конфлікт, а також і «чуттєво-нігілістична діалектика», що характеризує здатність письменника співпереживати своїм героям [31, с. 127]. У новелах «Запах хризантем», «Хрестини», «Тінь у трояндовому саду» зображено життя в маленьких шахтарських містечках. «Запах хризантем» – автобіографія Д. Г. Лоренса у мініатюрі. Г. Мур розповідає, що молодий письменник і його сестра нерідко відвідували родичок у Брінслі. Одна з них, тітка Поллі, була вдовою Джеймса, брата їхнього батька. Після загибелі чоловіка в копальні, вона одружується ще раз. Значно пізніше, Поллі стане прообразом Елізабет з новели «Запах хризантем». На думку К. Кушмана, така історія створення «Запаху хризантем»

надто проста і викликає сумнів [6, с. 48]. Можливо, поштовхом до її створення стала смерть дядька письменника, але основний сюжет запозичено з життя маленького Девіда. У творі зображено взаємовідносини між батьком-шахтарем та освіченою матір'ю. У їх родині зростає двоє дітей, але між батьками постійно виникають сварки; все більше і більше між ними поглиблюється прірва непорозуміння та неприязнь. Душевний біль, терзання, скрута, муки, почуття безвиході Елізабет передано за допомогою внутрішнього монологу. Письменник зосереджується на тому, як жінка відчувається не «фізіологічно», а як особистість [6, с. 36]. Новела «Запах хризантем» «відкрито і детально автобіографічна» [45, с. 116], у центрі оповіді – шахтарська тема, продовження якої простежується й у кількох творах різних жанрів (роман «Сини та коханці», п'єси «У ніч на п'ятницю», «Удовецтво місіс Холройд», вірш «Дружина шахтаря»).

Низка деталей у новелах Д. Г. Лоренса набуває символічного значення. Зокрема, у новелі «Запах хризантем» блідий колір хризантем, які наводили сум на Елізабет і які чоловік перекинув разом вазою, реїфікують кризу, руйнацію стосунків і родини. Значну роль у новелі відіграє і кольорова гама і запах хризантем: від блідо-рожевого до вогненно-рудого, червоного: «the path hung dishevelled pink chrysanthemums, like pink cloths hung on bushes», «pale chrysanthemums», «deathly smell of chrysanthemums», «deathly smell of chrysanthemums», наводячи журбу і сумування [17, с. 361–367]. Відповідно назва новели є символічною, репрезентуючи сум, журбу та самотність. Здавна в багатьох європейських країнах хризантеми вважалися квітами кладовища, символом скорботи, печалі (на відміну від Китаю і Японії, де хризантема уособлює сонце і символізує довголіття). Хризантема – осіння квітка, квітка зав'ялої, сумовитої пори, але все-таки вона красива. Так і у новелі Лоренса, у домі Елізабет і Волтера царював сум, непорозуміння, їхнє життя не складалося, вони були різними, чужими один одному, але разом з цим чекали на появу третьої дитини: *there had been nothing between them, and yet they had come together, exchanging their nakedness repeatedly. Each time he had taken her, they had been two isolated beings, far apart as now*» [17, с. 377]. Елізабет не дає доньці Анні навіть відчути запах хризантем, наче вберігаючи дівчину від похмурого, печального майбутнього, щоб та не пізнала горя і безвиході своєї матері: «*'Let me smell!' said the child, <...> 'Go along, silly!' said the mother. <...> Annie was still bending at her waist. Irritably, the mother took the flowers out from her apron-band*» [17, с. 366]. Мікроситуація, коли принесли мертвого Волтера й один з шахтарів перекинув вазу з хризантемами, сприймається як остаточна смерть почуттів героїні.

У новелі досить тонко відтворено психологічний стан героїні, її постійну стомленість, самотність і незадоволеність: «Eh, what a fool I've been, what a fool! And this is what I came here for, to this dirty hole, rats and all, for him to slink past his very door» [17, с. 366]. Тут кожна жива істота живе у своєму світі і разом з цим – у єдиному спільному світі. Тема самотності найбільш повно розкривається в кульмінаційному моменті новели, коли приносять тіло чоловіка. Елізабет розуміє, що не лише вона була самотня, але і її чоловік теж, вона не знала його: «she knew what a stranger he was to her, <...> In fear and shame she looked at his naked body, that she had known falsely» [17, с. 376]. Отже, тут своєрідно розгортається мотив відчуження людини, її самотність у світі. Попри те, що Елізабет має родину і вона оточена людьми, вона відчувається самотньою, проживаючи життя разом з чоловіком, що оприявлюється через внутрішні монологи героїні: «I have been fighting a husband who did not exist. He existed all the time. <...> she knew she had never seen him, he had never seen her, they had met in the dark and had fought in the dark, nor knowing whom they met nor they fought» [17, с. 377].

Художній прийом внутрішнього монологу в поєднанні з невластивою прямою мовою як імітація мовлення був важливим художнім засобом у літературі ХХ ст. і використовувався багатьма письменниками-модерністами (Джойс, Вулф та іншими) для репрезентації внутрішнього світу героя і його емоційного стану. Ця техніка може корелювати, (але ніколи не дорівнюється) до прийому «плину свідомості». Наприклад, в очікуванні Волтера, Елізабет приготувала обід, почала шити безрукавку, поклала дітей спати. Під час розмови з місіс Бейтс, свекрухою Елізабет, яка навідала невістку на прохання товариша Волтера, думки Ліззі були хаотичні, вони немов би «метушилися», адже вона гадала, чому так довго не повертається її чоловік, думала водночас про його пияцтво, дітей, майбутнє. Вона запитує себе не лише хто я?, замислюється не тільки про те, хто з нею жив, а що було поруч з нею: «What was that I have been living with» [17, с. 377].

Зміни в суспільстві на межі століть, утрата сподівань, невизначеність, хаос, криза буття художньо репрезентовано в новелі «Запах хризантем», через мікрообраз безладдя в домі місіс Пірлі: «The kitchen needed apology. There were little frocks and trousers and childish undergarments on the squab and on the floor, and a litter of playthings everywhere. On the black American cloth of the table were pieces of bread and cake, crusts, slops, and a teapot with cold tea» [17, с. 369]. Алюзивно безлад у домі сприймається як втілення внутрішньої дисгармонії його господині.

Синдром заперечення норм традиційної, але вже неактуальної культури, соціальних ролей, що визначають стосунки між чоловіком і жінкою,

руйнування інституту шлюбу, усталеного порядку життя яскраво оприявилися у ранній новелі Лоренса «Сутінки весни» (1914), де розгортається класичний романтичний сюжет про перше кохання і розчарування в ньому. За ймовірним благополуччям і спільними інтересами закоханих людей насправді ховаються нещасливі чоловік і жінка, що спонукає їх шукати щастя у стосунках з іншими.

З одного боку, у новелі використано традиційну форму оповіді, описано взаємини людей, що живуть за правилами їхнього кола, соціального оточення. З іншого боку, можемо говорити про новаторство Лоренса у творенні образів героїв, що виявляється у проникливості, чуттєвості і тонкому психологізмі зображення актантів. Головний герой Джон Еддерлі Сайсон вирішив відвідати село, де колись мешкав, зокрема ферму «Віллі-Вотер», сподіваючись зустріти Хільду Мілмершип, до якої колись мав почуття. Джон сам був одружений, знав, що молода жінка збиралася пошлюбитися з лісничим, та все одно забажав знову побачитися з нею, був у піднесеному настрої, адже його минуле життя пробуджувало у ньому приємні спогади: «Like an uneasy spirit he had returned to the country of his past, and he found it waiting for him, unaltered. <...> He was curiously elated, feeling himself back in an enduring vision» [17, с. 279]. Деталі опису вранішньої природи у її сприйнятті Джоном викликають асоціації про те, що герой з моменту останнього побачення з дівчиною також, як природа, жодним чином не змінився: «there was not the least difference between this morning and those of the bright springs, six or eight years back. White and sandy-gold fowls still scratched round the gate, littering the earth and the field with feathers and scratched-up rubbish» [17, с. 279]. По дорозі на ферму Джон зустрів Артура, який занервував і не заспокоювався, навіть дізнавшись, що колишній коханий Хільди одружений. Родина дівчини прийняла Джона, хоч і не так привітно, як раніше. Проте Джона очікувала вже інакша Хільда: «He was uneasy before her. Her brief, sure speech, her distant bearing, were unfamiliar to him. He admired again her grey-black eyebrows, and her lashes. Their eyes met. He saw, in the beautiful grey and black of her glance, tears and a strange light, and at the back of all, calm acceptance of herself, and triumph over him» [17, с. 284]. Хоча між героями все ще вирували пристрасні емоції, «Still they hurt each other» і їм було дуже непросто одне з одним [17, с. 284].

Щоб остаточно розібратися у стосунках, Джон і Хільда вирішили прогулятися лісом і врешті-решт опинилися у будиночку лісничого. Прикметно, що для розмови колишні закохані обрали саме помешкання Артура, де останній міг з'явитися в будь-яку мить. Так це і сталося: «почувся

гуркіт надвірної засувки, і потім зайшов лісничий. Жінка, одягнута у хутряний плащ, мигцем поглянула навкруги, але залишилася стояти на порозі, Сайсон не рушив з місця» [17, с. 288]. Саме цей момент є найбільш емоційно напруженим через непередбачуваність подальшого розвитку подій. Новела завершується тим, що дівчина намагається переконати нареченого в тому, що не має почуттів до Джона, а кохає лише його, Артура, погоджується одружитися з ним, але не найближчим часом.

Новела «Сутінки весни», як і більшість новел Лоуренса, має відкритий фінал, спонукаючи читача самому дати відповіді на запитання: на що сподівався Джон, коли прагнув зустрічі з Хільдою, адже він сам її покинув і поїхав до міста; чи справді почуття жінки до Джона згасли; чи одружиться Хільда з Артуром; якщо Артур для неї єдиний, і вона кохає лише його, чому не хоче одружитися одразу; що такого немає у Джона, що є в Артура; чому Хільда залишається з простим, малоосвіченим чоловіком, і почувається з ним щасливою?

Відповіді на ці питання «прочитуються» у зображенні стосунків Хільди з чоловіками. Якщо у взаєминах з Джоном акцентовано на духовній близькості героїв, то з Артуром – на фізичній привабливості останнього: молодий чоловік «was manly and good-looking. He stood just above middle height; the strong forward thrust of his chest, and the perfect ease of his erect, self-sufficient body, gave one the feeling that he was taut with animal life, like the thick jet of a fountain balanced in itself» [17, с. 280]. Важливим у цьому описі є зв'язок з тваринним як істинним життям, що, безперечно, вказує на сексуальність чоловіка як значущу для жінки якість. Саме природність / тілесність так вабить героїнь Лоренса в чоловіках. Цінуючи відкритість і чистоту стосунків між чоловіком і жінкою, письменник наділяє щастям саме тих героїв, які у взаєминах із протилежною статтю не дотримуються соціальних приписів. Хільда обирає не інтелектуальність Джона, а тілесну чуттєвість і душевну чуйність Артура Пілбіма («He is very curious – he has some of a wild animal's cunning – in a nice sense – and he is inventive, and thoughtful – but not beyond a certain point»), що дає змогу їй бути самою собою, залишатися «на своєму ґрунті» [17, с. 287]. Тілесність як основа стосунків яскраво репрезентована епізодом, коли Артура вкусила бджола: Хільда «picked out the sting, put her mouth to his arm, and sucked away the drop of poison. As she looked at the red mark her mouth had made, and at his arm, she said, laughing. <...> That is the reddest kiss you will ever have» [17, с. 292]. Цей вчинок є символічним, адже кров символізує природне, підсвідоме Артура, на відміну від механічного, інтелектуального існування Джона.

У розумінні любовної ситуації в будиночку лісничого важливими є деталі одягу жінки: «It was a cloak of rabbit-skin and of white fur, with a hood, apparently of the *skins of stoats*. She laughed at Syson from out of this barbaric *mantle*», <...> The woman glanced round, but remained standing, fur-cloaked, in the inner doorway» [17, с. 288, 289] (курсив наш). Через свою рідкісність хутро горностая стало атрибутом розкоші та влади і використовувалося для підбиття мантий володарів, герцогів, суддів та інших владних осіб. Неодноразове згадування мантиї, на якій очима зосередився Джон, можна потлумачити як те, що останній неусвідомлено відчуває, що саме Хільда є володаркою ситуації, а все, що було колись між ними, було удаваним і нещирим («he knew now it never had been true, that which was between him and her, not for a moment. The truth had stood apart all the time» [17, с. 291]). Для героїні ж хутровий плащ стає своєрідним захистом від асексуальної, холодної пристрасті Джона.

Визначальною рисою модернізму є апелювання до різних органів чуття людини, використання кодів різних мистецтв – синестезія. У художньому творі це досягається через використання / згадування деталей, образів, що безперечно викликають зорові, слухові, смакові, одоричні, культурні асоціації. Наприклад, мікрообраз квітів жимолості і їхнього запаху в новелі «Сутінки весни» оречевлюють особливі, тілесно-чуттєві стосунки між Хільдою й Артуром. Розмовляючи зі своїм колишнім коханим, молода жінка вказує на маленький глечик на полиці, у якому стояли «some sprays, frail and white, of the first honeysuckle», і далі вона уточнює, що вночі ці квіти «will scent the place» / «наповнять ароматом усе навколо» [17, с. 288]. Оскільки жимолость є символом кохання, вірності і пристрасті, то акцентування уваги на них сприймається як символічне повідомлення гостеві про те, що в серці Хільди з'явився інший чоловік, котрий буде з нею і вночі [17, с. 288]. Джон далекий для дівчини, як зірка, і не лише тому, що покинув її, поїхавши до міста. Незабудки – це почуття самої Хільди до чоловіка, що дають їй життєву наснагу: «the forget-me-nots come up at me like phosphorescence. But I have them all for myself, now» [17, с. 288]. Повтори цієї фрази героїнею можна трактувати як те, що у стосунках із Джоном лише вона мала почуття, була справжньою.

У виформовуванні істинного сенсу юнацьких стосунків Джона і Хільди використовується і код живопису. Зокрема, Джон порівнює Хільду з Янголом Ботічеллі. Для художника епохи Відродження Сандро Ботічеллі джерелом натхнення була Сімонетта Веспуччі, однак це кохання було платонічним. Отож згадка про флорентійську красуню сприймається як вказівка на платонічність взаємин лоренсівських героїв, що оприявлюється і через взаємне бажання

лише листуватися: «He and she were more separate than any two strangers could be. She only wanted to keep up a correspondence with him – and he, of course, wanted it kept up, so that he could write to her, like Dante to some Beatrice who had never existed save in the man's own brain» [17, с. 290].

Ключовою у розумінні сутності колишніх стосунків Джона і Хільди є назва новели – «Сутінки весни». Англійське «shades» має в українській мові низку відповідників: «сутінки», «примара», «нічна імла», «тінь», що здебільшого асоціюються з чимось ефемерним, безтілесним, несправжнім, весна ж традиційно пов'язується з любов'ю. Отож мікрообраз сутінків весни можна потлумачити як примирливість кохання.

У новелі «Сутінки весни», як і в інших ранніх новелах (наприклад, «Спокусниця»), Лоренс так чи інакше, на нашу думку, художньо відрефлексував свої стосунки з подругою юнацтва Джессі Чемберс. Джон, переїхавши до міста, підтримує стосунки з Хільдою через листування, надсилає їй вірші, книги та «усілякі дурниці» (на думку Артура, книги і вірші були дурницями). Лоренс також не зміг зовсім перестати спілкуватися з Джессі, адже їх, як і головних героїв новели «Сутінки весни», поєднували не лише почуття, але й спільне захоплення літературою.

Композиційно новела «Сутінки весни» поділена на три частини і кожна містить опис природи, що має символічне значення. Наприклад, коли Джон прямував до ферми Віллі-Вотера у піднесеному, радісному настрої, природа зображена у всій своїй красі, повноті і величі: «He had come in full view of the downslope. The wide path ran from his feet like a river, and it was full of bluebells, save for a green winding thread down the centre, where the keeper walked. Like a stream the path opened into azure shallows at the levels, and there were pools of bluebells, with still the green thread winding through, like a thin current of ice-water through blue lakes. And from under the twig-purple of the bushes swam the shadowed blue, as if the flowers lay in flood water over the woodland» [17, с. 281]. У другій частині, коли Джон прийшов до ферми Хільди, «with tangled emotions, he noted the plum blossom falling on the profuse, coloured primroses, which he himself had brought here and set. How they had increased! There were thick tufts of scarlet, and pink, and pale purple primroses under the plum trees» [17, с. 282]. Зображення такого стану природи викликає асоціації з буянням почуттів до Хільди. У третій частині у зображенні пейзажу підкреслюється пустота / порожнеча: «the undergrowth shrank away, leaving a bare, brown space, pillared with the brick-red and purplish trunks of pine trees» [17, с. 287].

На сторінках своїх творів письменник викривав те, що на перший погляд здавалось «безхмарним», однак митець намагався привернути увагу читача

до внутрішніх, психоемоційних стосунків подружнього життя. Попри те, що герої Лоренса мають все, щоб бути щасливими (чоловіка / дружину, дітей), вони все одно відчуваються глибоко нещасними. Зокрема, Хільда з новели «Сутінки весни» живе розміреним, буденним, родинним життям, але вона стривожена, адже з'явилась людина з її минулого (Джон Едерлі Сайсон), який порушив її спокій та змусив згадати, якою справді щасливою вона була тоді. Анна з новели «Жених про запас» лише наче здається щасливою, але її душа не має спокою, незважаючи на те, що вона обирає другого з найкращих – Тома Смедлі, бо дійсно щасливою Анна почувалася б тільки з Джиммі Баррасом, адже кохала його.

Стислий оповідний простір новели не залишає місця для розгорнутих оцінок зображуваного, але письменникові вони і не потрібні. Він залишає це право за читачем, даючи можливість додумувати розвиток подій, мати різні точки зору та скласти власні оцінки вчинкам головних персонажів. І як зазначають М. Гіліс і Е. Махуд, «the story is told through the visual and auditory images. Reading a story by writers such as these (Lawrence, Joyce and Mansfield) is akin to reading poetry; there are a density and a precision in the use of language that demand great care on the part of the reader» [12, с. 42]. Загалом, досить складна проблематика новел Лоренса, конфлікти та стосунки героїв показані за допомогою опосередкованої характеристики героїв, майстерне і тонке відтворення психологічних станів головних персонажів, що так чи інакше відсилає до модерністського письма початку ХХ століття.

Найдрібніша деталь у новелах Лоренса має значення, її смисл розуміється через сукупність значень реакцій і поведінки героїв відносно ситуацій, в яких вони опиняються. Звичайно, ми розуміємо душевну тривогу Френсис у новелі «Жених про запас», яка намагається приховати своє хвилювання від молодшої сестри Анни: «she plucked the gross-grass buttons from her dress in a nervous, desperate...», нервово сміялась і саркастично відповідала [17, с. 293]. Героїня новели «Новомодна Єва та старомодний Адам» (1912), виражаючи неприязнь і невдоволення своїм чоловіком, зауважила це так: «She took off her wedding-ring, reached to the bowl for a long flower-stalk, and shook the ring glittering round and round upon it, regarding the spinning gold, and spinning it as if she would spurn it. Yet there was something about her of a fretful, naughty child as she did so» [17, с. 71]. Практично в усіх ранніх новелах художньо представлено постійні суперечки, незгоди та незадоволеність героїв своїм життям; в кожній новелі є певний символ або деталь (наприклад, у новелі «Запах хризантем», розкидані пелюстки хризантем, які говорять про руйнування, крах сподівань, а сама квітка

символізує смерть; танець у Ноттингемському замку є знаковим у «Білій панчосі»; смерть офіцера і денщика у «Прусському офіцері», що у результаті їх і об'єднує).

Наприкінці XIX ст. гірничо-промисловість Великої Британії давала вагомий прибуток і у той час, коли народився письменник, «в Іствуді було чотири тисячі мешканців, а 1910 року місто зросло до дев'яти; водночас зростала і кількість пабів, відвідування яких було найприємнішою розвагою для багатьох робітників шахт» [22, с. 10]. Новела «Запах хризантем» – одна з дванадцяти у збірці, у якій йдеться про життя шахтарів у промисловому Ноттингемі – і це також біографічна деталь. Це життя, з яким письменник був обізнаний з власного досвіду, адже батько Лоренса – шахтар (до речі, останнім шахтарем у родині Лоренсів).

Умови праці шахтарів тяжкі: більшість свого часу вони проводили під землею, були «роботами, які блукали в сутінках у супроводі машинного шуму» [22, с. 8]. Вони не жили, а існували, мало хто серед них міг навіть читати. Матері Лоренса, як і центральній героїні «Запаху хризантем» Елізабет Бейтс, також не подобалася постійна відсутність та пияцтво чоловіка, і його несерйозне ставлення до виховання дітей (на відміну від Артура Лоренса, Лідія Лоренс хотіла, щоб її діти отримали освіту і не зазнали тягара шахтарської праці). У новелі Елізабет з дітьми чекає на чоловіка вдома, вона приготувала вечерю, а Волтера все ще немає. Звичайно головна героїня вкрай невдоволена таким життям, але терпіла задля дітей, і відкидаючи думки про смерть чоловіка, все ще чекала: «вона ще ніколи не ходила за чоловіком і зараз не піде» [17, с. 368]. Письменник зобразив турботу та занепокоєння Елізабет та дітей про батька, адже Волтер Бейтс (Артур Лоренс) був не таким вже й поганим (як здавалося також і Лоренсу у «його двадцять років») [6, с. 56].

Розповідаючи про себе на сторінках новел, Лоренс наче спостерігав за своїм життям, прагнучи розібратися та відшукати правильну відповідь у складних сімейних стосунках своєї родини, свого життя та людського існування. Письменник бажав «виговоритися, щоб приховані жахи та конфлікти, які спричинили проблеми, перенести у свідомість і розглянути їх відкрито, а не залишати “похованими” (П. Баррі) у несвідомому. Отже, новелістика була органічним продовженням життєтворчості письменника.

ВИСНОВКИ

В англійській літературі новелістичний жанр виходить на авансцену у кінці XIX – початку XX ст. (підхоплюючи традиції есеїстичної прози XVII–

XVIII століття), зазнаючи принципових трансформацій, що було зумовлено бурхливими та стрімкими змінами суспільства в усіх сферах. Урбанізація, розвиток науково-технічного прогресу, – все це спонукало письменників початку XX століття зосередитися на більш стислих жанрах. Обсяг оповіді спонукав письменників до пошуку нових зображально-виражальних засобів, кожен елемент тексту набуває особливої значущості.

Прозові твори Лоренса мають динамічний розвиток дії, конфлікт, емоційно напружений сюжет і непередбачуваний, відкритий фінал. Якщо взяти до уваги ще й визначення самого письменника, маємо всі підстави трактувати проаналізовані твори як модерністські новели, адже, з одного боку, вони відрізняються від класичних, а з іншого – письменник продовжує традиції жанру.

Творчість більшості письменників потребує залучення історико-біографічної інформації тією чи тією мірою, творчість Д. Г. Лоренса – тяжіє до обов'язкового синхронного прочитання «життя» і «творчості»; у цьому, на нашу думку, полягає, окрім іншого, його відмінність від інших класиків модерністського канону. Услід за англійським дослідником Дж. Вортемом, переконані, що зображення певних подій з власного життя у творах Лоренса – це є їхній своєрідний аналіз та переосмислення.

Чимало подій саме з власного життя Лоренса, особливо з його дитячих та юнацьких років відтворено в новелах різних періодів. Наявний зв'язок усіх дванадцяти новел першої збірки письменника «Пруський офіцер» із спогадами з дитинства та ранньої зрілості Д. Г. Лоренса, адже майже в кожній новелі простежуються окремі факти і з біографії письменника. У ранніх новелах Лоренса найчастіше місцем подій є рідне містечко письменника, а джерелом сюжетів стає життя родини та знайомих.

Для новелістики Д. Г. Лоренса характерний глибокий і напружений психологізм, емоційність і чуттєвість, що художньо оприявлюється через систему деталей та мікрообразів. Новели його раннього періоду тяжіють до традиційних форм оповіді, проте в них також використано нові для тогочасної літератури оповідні прийоми – експресивний внутрішній монолог, поєднання різних «голосів» у невластиво-прямій мові та елементи «потoku свідомості».

Наскрізною для новел Д. Г. Лоренса є теми стосунків чоловіка і жінки, відчуженості у сім'ї, самотності, ізолюваності, небажання розуміти і чути одне одного. Помітними є мотиви естетизації людських вад, смерті, культу тіла і його потреб, пристрасті.

На сторінках своїх творів письменник викривав те, що на перший погляд здавалось «безхмарним», а саме: митець прагнув привернути увагу читача до

внутрішніх, психо-емоційних стосунків подружнього життя. Утім, попри зовнішні позитивні умови, герої Лоренса глибоко нещасні люди. Зокрема, Хільда з новели «Таємниці весни» вважається щасливою: в неї є родина, коханець. Проте вона стривожена, адже з'явилась людина з її минулого (Джон Едерлі Сайсон), який порушив її спокій та примусив згадати, якою насправді [прим. наше] щасливою вона була раніше. Героїня новели «Жених про запас» Анна, може здаватися читачеві також щасливою, але її душа немає спокою, незважаючи на те, що вона обирає другого з найкращих – Тома Смедлі, бо по-справжньому [прим. наше] щасливою Анна відчувала себе тільки з Джиммі Баррассом, бо справді кохала його. Схожа ситуація відбувалася і у власному житті письменника. Д. Г. Лоуренса можна назвати автором «відкритим», «драматизованим», якщо йдеться про новели «Таємниці весни» та «Жених про запас». На відміну від цих новел, у новелі «Запах хризантем» письменник виступає «оповідачем-посередником». Він відтворює складну ситуацію, яка склалася в його родині, душевний біль та хвилювання головної героїні Елізабет Бейтс, за допомогою внутрішньої мови героїні, докладного опису основних подій, тобто в цій новелі письменник виступає у ролі спостерігача. Отже, чи зливаючись в одне ціле зі своїми героями, чи виступаючи у ролі «оповідача-посередника» у новелах «Запах хризантем», «Таємниці весни», «Жених про запас», митець не надає прямих оцінок вчинкам своїх героїв, не засуджує їх. Він залишає це право за читачем, надаючи нам можливість додумувати розвиток подій, мати різні точки зору та пропонувати власні оцінки вчинкам головних персонажів.

Загалом досить складна проблематика новел Девіда Герберта Лоренса, конфлікти та стосунки центральних автобіографічних героїв показано не через пряму авторську оповідь, а за допомогою опосередкованого змалювання та характеристики героїв, майстерного зображення тонких рис психологічних вчинків головних персонажів – все це і є однією з форм модерністського письма початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

- [1] Abbasi I. S., Al-Sharqi L. (2016). Merging of the Short-Story Genres. *Studies in Literature and Language*. Vol. 13. No 2. 1–6. (149)
- [2] Baldick C. (2001). Concise Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press. 280. (152)
- [3] Becket F. (2002). The Complete Critical Guide to D. H. Lawrence. London and New York : Routledge. 186. (154)
- [4] Black M. (1986). D. H. Lawrence: The Early Fiction. London : Macmillan. 280. (158)
- [5] Boulton J. (2004). The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence. Late Essays and Articles. New York : Cambridge University Press. 429. (159)
- [6] Cushman K. (1978). D. H. Lawrence at Work. The Emergence of the Prussian Officer Stories. The Harvester Press. Hassocks. 239. (168)
- [7] Draper R. P. (1970). D. H. Lawrence. Critical Heritage. London; New York. 377. (173)
- [8] Duech L.-A. (2001). Literary Voices in Dubliners. Presses universitaires François-Rabelais. Open Edition Books. Vol. 23. 133–141. (174)
- [9] Ellis D. (1998). D. H. Lawrence. Dying Game 1922–1930. Cambridge : Cambridge University Press. 725. (175)
- [10] Fernihough A. (2001). The Cambridge Companion to D. H. Lawrence. Cambridge: Cambridge University Press. 292.
- [11] Funk & Wagnalls New World Encyclopedia. (2020). URL: <https://library.austintexas.gov/database/funk-wagnalls-new-world-encyclopedia>. (183)
- [12] Gillies M. A., Mahood A. (2007). Modernist Literature in Introduction. Edinburg: Edinburg University Press. 217. (185)
- [13] Good G. (1977). Notes on the Novella. *Novel: A Forum on Fiction*. Vol. 10. No 3. Tenth Anniversary Issue: III. 197–211. (187)
- [14] Hardy B. (2005). Cousin Phillis: The Art of the Novella. *The Gaskell Society Journal*. Vol. 19. 25–33. (189)
- [15] Head D. (2016). The Short Story. The Life of D. H. Lawrence. A Critical Biography / ed. by Harrison A. Oxford: John Wiley & Sons, Ltd. 101–106. (194)
- [16] Laird A. H. (2018). Modernisms. D. H. Lawrence in Context / ed. by Andrew Harrison. Cambridge. New York: Cambridge University Press. 91–100. (211)
- [17] Lawrence D. H. (1994). Collected Stories. London : Published by D. Campbell Publishers Ltd. Everyman's Library. 1397. (212)
- [18] Lawrence D. H. (1977). Odour of Chrysanthemums / сост. сб. и автор предисл. Н. М. Пальцев. Москва : Progress Publishers. 292. (214)
- [19] Leavis F. R. (1955). D. H. Lawrence: Novelist. Harmondsworth : Penguin Books in Association with Chatto and Windus. 332. (218)
- [20] Ludlow E., Styler R. (2015). Elizabeth Gaskell and the Short Story. *The Journal of the Gaskell Society*. Vol. 29. 1–22. (220)
- [21] Maunder A. (2007). The Facts on File Companion to the British Short Stories New York : Facts on File Inc. 517. (223)
- [22] Meyers J., Knopf A. (1990). D. H. Lawrence. A Biography. New York : Knopf. 447. (230)
- [23] Narula N. (2012). The Epiphany as the Evanescent Moment: Flashes of Unintellectual Light in James Joyce's Dubliners. *WR: Journal of the CAS Writing Program*. Issue 5. URL: <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-5/>. (236)
- [24] Raynaud C. (2001). Dead Ends of Desire in Dubliners. *Presses Universitaires François-Rabelais. Open Edition Books*. Vol. 23. 75–87. (246)
- [25] Reynier C. (2003). The Short Story According to Woolf. *Journal of the Short Story in English*. Vol. 41. 55–67. (247)
- [26] Richter D. H., Knopf A.A. (1981). Forms of the Novella. Ten Short Stories. New York : Random House. 127. (249)
- [27] Rylance R. (2001). In the Cambridge Companion to D. H. Lawrence. Ideas, Histories, Generations and Beliefs: the Early Novels to Sons and Lovers / ed. by A. Fernihough. Cambridge : Cambridge University Press. 292 p.
- [28] Scott A. F. (1980). Current Literary Terms. A Concise Dictionary of Their Origin and Use. London : Macmillan Press Ltd. 324. (167)

- [29] Squires M. (2018). *Biographies* / Ed. by Andrew Harrison. Cambridge. New York : Cambridge University Press. 3–14. (260)
- [30] The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence. (1990). *England, my England and Other Stories* / Ed. by Steele Bruce. United Kingdom : Cambridge University Press. 285. (268)
- [31] Widmer K. (1985). D. H. Lawrence. *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 36 / Ed. by Thomas F. Staley. A Brucoli Clark Book. 387. (280)
- [32] Worthen J. (1991). D. H. Lawrence. *Modern Fiction*. London: Arnold. 136. (288)
- [33] Worthen J. (2005). D. H. Lawrence. *The Life of an Outsider*. United Kingdom: Penguin Books. 518. (290)
- [34] Worthen J. (1989). D. H. Lawrence. *A Literary Life*. New York: The Macmillan Press Ltd. 196. (291)
- [35] Worthen J. (1988). Lawrence's Autobiographies. *The Spirit of D. H. Lawrence. Centenary Studies*. New York : The Macmillan Press Ltd. 335. (292)
- [36] Аникин Г.В., Михальская Н.П. (1985). История английской литературы. Москва : Высшая школа. 516. (6)
- [37] Антонич Б.-І. (1990). Мистець пристрасі. *Всесвіт*. № 2. 192. (7)
- [38] Бандровська О. (2014). Гендерні конфігурації в романній творчості Д. Г. Лоуренса. *Іноземна філологія*. Вип. 126. Ч. 1. 11–19. (8)
- [39] Бахтин М. М. (2007). Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Директ-Медиа. 608. (12)
- [40] Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. (2018). Київ: Українське біблійне товариство. 1230. (13)
- [41] Бояновська І. (1989). Пошук первинної суті життя. *Всесвіт*. № 12. 4–5. (18)
- [42] Брюкнер П. (2010). Парадокс любові: есей. Київ: Грані-Т. 272. (20)
- [43] Васильева И. (1989). Д. Г. Лоуренс. Любовник леди Чэттерли. *Современная художественная литература*. № 4. 22–24. (22)
- [44] Гончаренко Э. (2000). «Дублинцы» Джеймса Джойса: классика модернистской новеллы. Днепропетровск : Наука и образование. 76. (36)
- [45] Гончаренко Э. (2005). Модернизация автобиографизма в творчестве Д. Г. Лоуренса (рассказ «Запах хризантем»). *Англiстика та американiстика*. Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ. Вип. 2. 115–118. (40)
- [46] Жлуктенко Н. Ю. (1983). У пошуках художньої істини. *Всесвіт*. № 8. 151–153 (50)
- [47] Жлуктенко Н. Ю. (1988). Английский психологический роман XX века. Киев: Выща школа. 163. (48)
- [48] Жлуктенко Н. Ю. (2005). Девід Герберт Лоуренс та його утопія «легкого полум'я». *Коханець леді Чаттерлі* / Д. Г. Лоуренс. Харків: Фоліо. 377. (49)
- [49] Затонський Д. В. (1972). Про модернізм і модерністів. Київ : Вид-во худ. літ-ри. 272. (54)
- [50] Кам'янець К. В. (2014). Модерністичні дебюти в літературно-критичному часописі «The English Review». *Держава та регіони*. Серія: Гуманітарні науки. № 4 (39). 66–71. (59)
- [51] Колінько О. П. (2014). Модерністська новела (до проблеми типології). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Вип. І. 105–112. (63)
- [52] Ленська С. В. (2013). Жанрова специфіка малих епічних форм у теоретико-літературознавчому дискурсі. *Наукові записки Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. № 4 (2). 85–93. (69)
- [53] Літературознавча енциклопедія: у 2 т. (2007). Ю. Ковалів. Київ: Академія. Т. 2. 624. (75)
- [54] Мелетинский Е. М. (1990). Историческая поэтика новеллы. Москва: Наука. 272. (83)
- [55] Оленева В. И. (1973). Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев : Наукова думка. 255. (90)
- [56] Пальцев Н. (1985). Предисловие. *The Rainbow* / D. H. Lawrence. Москва : Raduga Publishers. 571. (94)
- [57] Подлісецька О. (2011). Поетика новели в історичному аспекті. *Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць* / ред. кол.: Є. М. Черноіваненко та ін. Одеса: Астро-принт. Вип. 15. 89–99. (100)
- [58] Стріха М. Лоуренс Девід-Герберт-Річард. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=56540. (128)

REFERENCES

- [1] Abbasi I. S., Al-Sharqi L. (2016). Merging of the Short-Story Genres. *Studies in Literature and Language*. Vol. 13. No 2. 1–6. (149)

- [2] Baldick C. (2001). *Concise Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press. 280. (152)
- [3] Becket F. (2002). *The Complete Critical Guide to D. H. Lawrence*. London and New York : Routledge. 186. (154)
- [4] Black M. (1986). *D. H. Lawrence: The Early Fiction*. London : Macmillan. 280. (158)
- [5] Boulton J. (2004). *The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence. Late Essays and Articles*. New York : Cambridge University Press. 429. (159)
- [6] Cushman K. (1978). *D. H. Lawrence at Work. The Emergence of the Prussian Officer Stories*. The Harvester Press. Hassocks. 239. (168)
- [7] Draper R. P. (1970). *D. H. Lawrence. Critical Heritage*. London; New York. 377. (173)
- [8] Duech L.-A. (2001). *Literary Voices in Dubliners*. Presses universitaires François-Rabelais. Open Edition Books. Vol. 23. 133–141. (174)
- [9] Ellis D. (1998). *D. H. Lawrence. Dying Game 1922–1930*. Cambridge : Cambridge University Press. 725. (175)
- [10] Fernihough A. (2001). *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press. 292.
- [11] Funk & Wagnalls New World Encyclopedia. (2020). URL: <https://library.austintexas.gov/database/funk-wagnalls-new-world-encyclopedia>. (183)
- [12] Gillies M. A., Mahood A. (2007). *Modernist Literature in Introduction*. Edinburg: Edinburg University Press. 217. (185)
- [13] Good G. (1977). Notes on the Novella. *Novel: A Forum on Fiction*. Vol. 10. No 3. Tenth Anniversary Issue: III. 197–211. (187)
- [14] Hardy B. (2005). Cousin Phillis: The Art of the Novella. *The Gaskell Society Journal*. Vol. 19. 25–33. (189)
- [15] Head D. (2016). The Short Story. *The Life of D. H. Lawrence. A Critical Biography* / ed. by Harrison A. Oxford : John Wiley & Sons, Ltd. 101–106. (194)
- [16] Laird A. H. (2018). Modernisms. *D. H. Lawrence in Context* / ed. by Andrew Harrison. Cambridge. New York: Cambridge University Press. 91–100. (211)
- [17] Lawrence D. H. (1994). *Collected Stories*. London : Published by D. Campbell Publishers Ltd. Everyman's Library. 1397. (212)
- [18] Lawrence D. H. (1977). *Odour of Chrysanthemums* / сост. сб. и автор предисл. Н. М. Пальцев. Москва : Progress Publishers. 292. (214)
- [19] Leavis F. R. (1955). *D. H. Lawrence: Novelist*. Harmondsworth : Penguin Books in Association with Chatto and Windus. 332. (218)
- [20] Ludlow E., Styler R. (2015). Elizabeth Gaskell and the Short Story. *The Journal of the Gaskell Society*. Vol. 29. 1–22. (220)
- [21] Maunder A. (2007). *The Facts on File Companion to the British Short Stories* New York : Facts on File Inc. 517. (223)
- [22] Meyers J., Knopf A. (1990). *D. H. Lawrence. A Biography*. New York : Knopf. 447. (230)
- [23] Narula N. (2012). The Epiphany as the Evanescent Moment: Flashes of Unintellectual Light in James Joyce's *Dubliners*. *WR: Journal of the CAS Writing Program*. Issue 5. URL: <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-5/>. (236)
- [24] Raynaud C. (2001). Dead Ends of Desire in *Dubliners*. *Presses Universitaires François-Rabelais. Open Edition Books*. Vol. 23. 75–87. (246)
- [25] Reynier C. (2003). The Short Story According to Woolf. *Journal of the Short Story in English*. Vol. 41. 55–67. (247)
- [26] Richter D. H., Knopf A.A. (1981). *Forms of the Novella. Ten Short Stories*. New York : Random House. 127. (249)
- [27] Rylance R. (2001). In the *Cambridge Companion to D. H. Lawrence. Ideas, Histories, Generations and Beliefs: the Early Novels to Sons and Lovers* / ed. by A. Fernihough. Cambridge : Cambridge University Press. 292 p.
- [28] Scott A. F. (1980). *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of Their Origin and Use*. London : Macmillan Press Ltd. 324. (167)
- [29] Squires M. (2018). *Biographies* / Ed. by Andrew Harrison. Cambridge. New York : Cambridge University Press. 3–14. (260)

- [30] The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence. (1990). England, my England and Other Stories / Ed. by Steele Bruce. United Kingdom : Cambridge University Press. 285. (268)
- [31] Widmer K. (1985). D. H. Lawrence. Dictionary of Literary Biography. Vol. 36 / Ed. by Thomas F. Staley. A Brucoli Clark Book. 387. (280)
- [32] Worthen J. (1991). D. H. Lawrence. Modern Fiction. London: Arnold. 136. (288)
- [33] Worthen J. (2005). D. H. Lawrence. The Life of an Outsider. United Kingdom: Penguin Books. 518. (290)
- [34] Worthen J. (1989). D. H. Lawrence. A Literary Life. New York: The Macmillan Press Ltd. 196. (291)
- [35] Worthen J. (1988). Lawrence's Autobiographies. *The Spirit of D. H. Lawrence. Centenary Studies*. New York : The Macmillan Press Ltd. 335. (292)
- [36] Anikin H.V., Mikhalskaia N.P. (1985). Istoriya angliyskoy literatury. Moskva: Vysshaya shkola. 516. (6)
- [37] Antonych B.-I. (1990). Mystets pristrasti. *Vsesvit*. № 2. 192. (7)
- [38] Bandrovskaya O. (2014). Henderni konfiguracy v romani tvorchi D. H. Lorensa. *Inozemna filologiya*. Vyp. 126. Ch. 1. 11–19. (8)
- [39] Bakhtin M. M. (2007). Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskva: Direk-Media. 608. (12)
- [40] Bibliya abo Knyhy Svyatoho Pys'ma Staroho y Novoho Zapovitu. (2018). Kyiv: Ukrayinske bibliyne tovarystvo. 1230. (13)
- [41] Boyanovska I. Poshuk pervynnoyi suti zhyttya. *Vsesvit*. 1989. № 12. S. 4–5. (18)
- [42] Bryukner P. (2010). Paradoks lyubovi: esey. Kyiv: Hrani-T. 272. (20)
- [43] Vasilyeva I. (1989). D. H. Lorens. Lyubovnik ledi Chatterley. *Sovremennaya khudozhestvennaya literatura*. № 4. 22–24. (22)
- [44] Honcharenko E. (2000). «Dublintsy» Dzheyma Dzhoysa: klassika modernistskoy novelly. *Dnepropetrovsk: Nauka i obrazovanie*. 76. (36)
- [45] Honcharenko E. (2005). Modernizatsiya avtobiografizma v tvorchi D. H. Lorensa (rasskaz «Zapakh khrizantem»). *Anhlistyka ta amerykanistyka*. Dnipropetrovsk: Vyd-vo DNU. Vyp. 2. 115–118. (40)
- [46] Zhuktenko N. Yu. (1983). U poshukakh khudozhnoyi istyny. *Vsesvit*. № 8. 151–153. (50)
- [47] Zhuktenko N. Yu. (1988). Angliyskiy psikhologicheskiy roman XX veka. Kyiv: Vyshcha shkola. 163. (48)
- [48] Zhuktenko N. Yu. (2005). Devid Herbert Lorens ta yoho utopiya «lehkogo polum'ya». *Kokhanets ledi Chatterley / D. H. Lorens*. Kharkiv: Folio. 377. (49)
- [49] Zatonskiy D. V. (1972). Pro modernizm i modernistiv. Kyiv: Vyd-vo khud. lit-ry. 272. (54)
- [50] Kamyansky K. V. (2014). Modernistichni debuty v literaturno-krytychnomu chasopysi «The English Review». *Derzhava ta rehiony. Seriya: Humanitarni nauky*. № 4 (39). 66–71. (59)
- [51] Kolinko O. P. (2014). Modernistska novella (do problemy typolohiyi). *Naukovi zapysky Berdyanskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu*. Vyp. I. 105–112. (63)
- [52] Lenska S. V. (2013). Zhanrova spetsyfika malykh epichnykh form u teoretyko-literaturoznavchomu dyskursi. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Seriya: Literaturoznavstvo*. № 4 (2). 85–93. (69)
- [53] Literaturoznavcha entsyklopediya: u 2 t. (2007). Yu. Kovaliv. Kyiv: Akademiya. T. 2. 624. (75)
- [54] Meletinskiy E. M. (1990). Istoricheskaya poetika novelly. Moskva: Nauka. 272. (83)
- [55] Oleneva V. I. (1973). Sovremennaya amerikanskaya novella. *Problemy razvitiya zhanra*. Kyiv: Naukova dumka. 255. (90)
- [56] Paltsev N. (1985). Predislovie. The Rainbow / D. H. Lawrence. Moskva: Raduga Publishers. 571. (94)
- [57] Podlisetska O. (2011). Poetyka novely v istorichnomu aspekty. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva: zb. nauk. prats / red. kol.: Ye. M. Chernovianenko ta in.* Odesa: Astro-rynt. Vyp. 15. 89–99. (100)
- [58] Strikha M. Lorens Devid-Herbert-Richard. *Entsyklopediya suchasnoyi Ukrayiny*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=56540. (128)