

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Факультет іноземної філології
Кафедра германських мов і зарубіжної літератури

Дипломна робота
магістра

з теми: **«ЕКФРАЗИС У ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ РОМАНІВ**

Д.Г. ЛОУРЕНСА»

Виконала: студентка 2 курсу
Angb1-M17 групи
спеціальності 014 Середня освіта (Мова і
література (англійська), додаткова
спеціальність 014 Середня освіта (Мова і
література (німецька)
Юрчак Ірина Олегівна

Керівник:
Титянін К.О., кандидат філологічних
наук, доцент, доцент кафедри
слов'янської філології та загального
мовознавства

Рецензент:
Кеба О.В., доктор філологічних наук,
професор, завідувач кафедри
германських мов і зарубіжної літератури

Кам'янець-Подільський - 2018 року

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Історико-літературні і теоретико-методологічні аспекти роботи.....	7
1.1. Творчість Д.Г. Лоуренса у науково-критичній рецепції.....	7
1.2. Екфразис як теоретико-літературна проблема.....	19
Висновок до розділу.....	24
Розділ 2. Інтермедіальна складова ранньої творчості Д.Г. Лоуренса	25
Висновок до розділу.....	43
Розділ 3. Живописний екфразис у романі "Сини і коханці".....	44
Висновок до розділу.....	52
Розділ 4. Образи мистецтв у романах "Райдуга" і "Закохані жінки".....	53
Висновок до розділу.....	68
РОЗДІЛ 5. Екфрастичні аспекти поетики візуальності в романі "Коханець леді Чатерлі".....	69
Висновок до розділу.....	75
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80

ВСТУП

Твори англійського письменника Девіда Герберта Лоуренса (David Herbert Lawrence, 1885-1930) неодноразово ставали об'єктом уваги літературознавців різних країн. Разом з тим, незважаючи на такий пильний інтерес, комплексне дослідження проблеми культури в творчості письменника навряд чи можна вважати вичерпним. Безперечною оригінальністю Лоуренса-художника, яка дозволяла органічно вписати його творчість в сферу модерністського мистецтва, нерідко виступала вагомою підставою для того, щоб «ізолювати його досягнення від широкого історичного і культурного контексту».

Девід Герберт Лоуренс - один з своєрідних англійських письменників початку минулого століття. Двадцять років його творчої біографії представляють приклад інтенсивних художніх шукань. Їх підсумком стали десять романів, десять книг віршів, стільки ж п'єс, понад півсотні оповідань, що склали п'ять збірників, три з яких вийшли посмертно, кілька повістей, три книги подорожніх нотаток, безліч літературно-критичних есе та особистих записів, що склали щоденник письменника і були опубліковані після його смерті. Всесвітньо відомим Лоуренс став завдяки чотирьом романам: «Сини і коханці», «Райдуга», «Закохані жінки», «Коханець леді Чаттерлей».

Читаючи прозу Лоуренса, відчувається, що твори належать талановитому та обдарованому письменникові; перед нами, роботи художника в буквальному і переносному сенсі цього слова. Лоуренс творча особистість, справжній митець і художник, який не тільки володіє словом, а й втілює свої творчі задуми за допомогою засобів живопису і графіки як в літературному творі, так і на полотні. Образотворче мистецтво і можливості, що відкриваються перед художником, можливості самовираження переслідували Лоуренса з ранньої юності і протягом усього життя, а в останнє десятиліття його творчої біографії привели до створення незліченних

акварелей, які на жаль, здебільшого не збереглися, і декількох десятків полотен маслом.

Думки Лоуренса про єдність твору як основи його естетичної досконалості впливають з його філософського погляду на цілісність всесвіту і прояснюються в процесі духовного саморозкриття автора. Складна композиція лоуренсівського тексту звертає увагу на аналіз поза сюжетних елементів і предметних деталей; це наближає читача до розуміння авторського бачення світу, який одночасно належить до різних видів мистецтва.

Актуальність теми дослідження. У ранніх романах Лоуренс намагається втілити своє живописне і колористичне сприйняття світу в словесних картинах, що робить актуальним розгляд художнього світу його творів в першу чергу з інтермедіальних позицій. Труднощі цього завдання полягають в тому, що йому одночасно є необхідною і навіть хвилюючою соціальна тема, на ділі що виявляється чужою його безпосередньому сприйнятті світу. Подолання цього протиріччя, яке Лоуренс шукає в наочності живописно-колористичних картин буття героїв своїх творів, визначають особливу складність творчості письменника.

Об'єктом дослідження є всесвітньо відомі романи раннього і пізнього періодів творчості Д. Г. Лоуренса «Сини і коханці», «Райдуга», «Закохані жінки» та «Коханець леді Чаттерлей».

Предмет дослідження. Робота присвячена інтермедіальності в творчості Лоуренса, тобто організації тексту в процесі з'єднання живописного бачення з мовними засобами реалізації творчого задуму. Кожен твір, розглядається та аналізується з точки зору реалізації в ньому інтермедіальних зв'язків, що сприяють створенню характерів і вирішенню моральних конфліктів, що визначають відносини героїв Лоуренса і глибину їх психології.

Мета та завдання дослідження. Метою є виявлення художньої своєрідності світогляду Д. Г. Лоуренса та інтермедіального аспекту його творчості. Відповідно завданням даного дослідження є:

- аналіз понять екфразису та інтермедіальності в художньому тексті;
- дослідження впливу, який сприяв формуванню художнього методу письменника;
- пошук мовних засобів для включення прозових соціальних тем в сферу істинно поетичного мистецтва;
- втілення живописного світосприймання в літературному тексті;
- виявлення специфіки жанрової і поетичної взаємодії концепції творчої особистості;
- прояви інтермедіальності в прозі Лоуренса;
- осмислення і зіставлення розвитку творчості Лоуренса-письменника з творчістю Лоуренса-художника.

Метод дослідження. Основою роботи є уявлення про інтермедіальність як про наявність в тексті одного виду мистецтва образності описаної засобами іншого виду мистецтва.

В роботі використані праці вітчизняних і зарубіжних вчених, присвячені методиці інтермедіального аналізу, теорії роману і взаємодії різних видів мистецтв у творчості Лоуренса. Методологічно характеристика його творів поєднує принципи інтермедіального і порівняльно-історичного аналізу, розкриваючи таким чином значущість і новизну вкладу письменника-художника в культуру його епохи.

Наукова новизна дослідження обумовлена новим методологічним підходом до раннього і пізнього періодів творчості Лоуренса, яка всебічно розглядається з точки зору взаємодії тісно і органічно переплетених художніх світів, які взаємозбагачуються, в результаті чого творчість Лоуренса представлена як результат взаємодії образності різних видів мистецтва. Аналіз творчості Лоуренса з точки зору інтермедіальності

дозволяє нам продемонструвати системний характер творчої взаємодії письменника і художника, творця єдиного художнього світу.

Структура і зміст роботи. Робота складається зі вступу, п'яти розділів з підрозділами, висновків та списку використаних джерел.

У вступі визначаються актуальність і новизна дослідження, формулюються його цілі і завдання, визначається предмет та об'єкт дослідження.

У першому розділі розглядаються історико-літературні і теоретико-методологічні аспекти роботи, зокрема творчість Д. Г. Лоуренса у науково-критичній рецепції та визначення екфразису як теоретико-літературної проблеми.

У другому розділі «Інтермедіальна складова ранньої творчості Д.Г. Лоуренса» розглядаються особливості синтезу мистецтв в творчості Лоуренса, визначається співвідношення інтермедіальності і синтезу мистецтв, аналізуються риси інтермедіальності в його ранній прозі.

У третьому розділі «Живописний екфразис у романі "Сини і коханці"» розглядається ідея багатокольорної палітри роману за допомогою позначень кольорів.

У четвертому розділі «Образи мистецтв у романах "Райдуга" і "Закохані жінки"» на прикладі романів розглядаються особливості символіки Лоуренса і своєрідність композиції романів, та неоднозначне трактування автором подій, що описуються в творі.

В п'ятому розділі досліджується роман Д. Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлі» та екфразистичні аспекти поетики візуальності у ньому.

У висновку підводяться підсумки виконаної роботи: підкреслюється поєднання складної символіки з правдивими начерками сцен повсякденного життя та формування світогляду Лоуренса як письменника і художника.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ

1.1. Творчість Д.Г. Лоуренса у науково-критичній рецепції

Злам століть вважається складним і неоднозначним періодом, перехідним часом, вісником "нестійкості та неблагополуччя" [42; С.531], деяким відступом від минулого, а також очікуванням у майбутньому чогось нового і кращого. Кінець XIX - початок XX ст. для Англії - це період, коли країна "вступала в нову історичну епоху, епоху монополій, надприбутків, жорстокої класової боротьби, криз та імперіалістичних війн; це також період "пошуку нових шляхів у філософії, соціології, літературі та мистецтві" [42; С.531]. Письменників початку XX ст. об'єднує прагнення творчих знахідок щодо засобів вираження в художніх творах: формується образ нового героя, але не за зовнішніми характеристиками чи вчинками, а завдяки опису його внутрішнього стану, душевних переживань і страждань.

У своїх творах митці нового часу порушують проблему відчуженості і маленької людини, використовують внутрішній монолог, плин свідомості, - засоби, що застосовуються у модернізмі, завдяки яким читач розуміє сутність героя і проникає до глибин його душі. XX ст. буквально рясніє новими напрямками в літературі та мистецтві, такими як експресіонізм, кубізм, футуризм, дадаїзм, імажизм і, нарешті, модернізм. У радянські часи спостерігалось зневажливе ставлення до цього напрямку: "модернізм" вважався деяким синонімом занепаду та руйнації. Сучасні українські дослідники суголосно зазначають, що "з самого визначення випливає основна риса модернізму - прагнення до оновлення існуючих форм та канонів, динамізм, бажання відповідати рівневі розвитку сучасного світу" [44; С.342].

З модерністським мистецтвом в післявоєнні роки була пов'язана і творчість Девіда Герберта Лоуренса. Цей зв'язок виявився насамперед у його концепції людської особистості.

На відміну від Джойса і Вульф з їх експериментаторством в області роману, Лоренс не захоплювався формалістичними пошуками. Він не відмовився від традиційної форми реалістичного оповідання; зовні він не поривав з нею. І все ж його розрив з принципами критичного реалізму проявився незабаром ж після його вступу в літературу. Створювана Лоуренсом фрейдистська схема людських взаємин, яка нав'язливо повторюється в кожному з його романів і видається за єдину існуючу реальність, затемнює правду життя і перекручує справжній зміст відносин між людьми. І все ж творчість Лоренса становить по-своєму яскраву і в багатьох відносинах своєрідну сторінку в історії англійського роману новітнього часу. Він був одним з перших, хто дуже сміливо і прямо заговорив про питання шлюбу і стосунки статей, відкидаючи при цьому настільки традиційні для буржуазної моралі вікторіанських часів прийоми умовчання; він втручався в сферу інтимного життя людей, ламаючи лід забобонів і ханжества, і прагнув до розкріпачення можливостей людської особистості. Лоренс привертав сучасників своїм пристрасним протестом проти антигуманності буржуазного суспільства, своїм щирим і постійним бажанням допомогти своїм сучасникам звільнитися від кайданів лицемірства.

Проклинаючи бездушність капіталістичної цивілізації, яка поневолила і знеособила людину, Лоренс прагнув протиставити їй свободу почуття і пристрастей, бо тільки в інстинктивній безпосередності їх проявів і полягає, на його глибоке переконання, справжня краса людського існування. Він мріяв про відродження «природної людини» і про прекрасні в своїй природній простоті взаєминах між людьми. У своїй статті «Чоловіки повинні працювати і жінки також» Лоуренс писав про ті наслідки, до яких неминуче призводять людей «блага механічної цивілізації» ХХ століття: вони породжують глибоку незадоволеність життям. Гонитва за помилковими

ідеалами - гроші, легка робота, успіх у світі бізнесу - і повна відмова від такої необхідної людському організму фізичної праці - все це накладає незабутній відбиток на долі сучасних чоловіків і жінок, сковує їх можливості і підсилює прагнення до такого роду розваг, як кіно, танці, гра в гольф тощо. Віддаляючись від природи, переймаючись згубним духом світу співрозмовників з їх спрагою збагачення, суперечить природним потребам натури людини, мораллю, люди втрачають притаманну їм силу пристрастей і безпосередність почуттів. Людина перестає бути сильною, гордою і красивою істотою, якою вона була створена. Вся творчість Лоренса - гарячий і пристрасний протест проти подібного перетворення. Він мріє про порятунок людини і пропонує утопічну програму відродження «природних начал» людської особистості наперекір антигуманній «механічній цивілізації». Його не випадково називали пророком і творцем «нової релігії». Однак в своїх шуканнях Лоуренс йшов свідомо помилковим шляхом. Його вихідна позиція була глибоко помилковою і в результаті своїх пошуків Лоуренс опинився в такому ж безпорадному і похмурому глухому куті, як і інші сучасні йому письменники-модерністи. Моя велика релігія, - писав він про себе, полягає у вірі в кров і плоть, в те, що вони мудріші, ніж інтелект. Ми можемо помилятися розумом. Але те, що відчуває, говорить і у що вірить наша кров, - завжди правда. Ці слова Лоренса, що відносяться до часу його роботи над романом «Сини і коханці», стали програмою його подальшої творчості.

Творчість Д. Г. Лоуренса і сьогодні привертає увагу багатьох дослідників; більше століття точаться суперечки щодо його творчості. Д. Г. Лоуренсу присвячено безліч наукових розвідок, монографій, статей тощо, "жодна книга про сучасну світову літературу... не обходиться без ґрунтового опису творчості письменника" [40; С.84]. На радянському і пострадянському просторі дослідженням творчості настільки "суперечливої і суперечливо оцінюваної фігури", як Д. Г. Лоуренс [34; С.115] займалися такі вчені, як Д. В. Затонський, С. Павличко, Б.-І. Антонич,

Н. Ю. Жлуктенко, Е. П. Гончаренко, Н. П. Михальська, Г. В. Анікін, В. М. Толмачов, Н. П. Дудова, Л. В. Триков, І. Васильєва та багато інших. І сьогодні все ще "продовжує зростати обширна критична "лоуренсіана".

В працях деяких вчених відсутня єдина думка щодо художньої спрямованості письменника. Микола Пальцев, говорячи про його художній метод, зазначає, що для дослідників "основоположною виявляється проблема належності Д. Г. Лоуренса до модерністів або критичних реалістів". І справді, такі суперечки серед літературознавців досить обґрунтовані. У ранніх творах письменника простежуються як елементи реалізму, так і модернізму. Наприклад, в оповіданнях першої збірки "Прусський офіцер" описується тяжке, злидарне життя шахтарів, з усіма жахами й небезпеками, з якими можуть зіткнутися гірняки; життя, яке письменник знав з особистого досвіду, адже батько письменника був шахтарем. Але водночас реалії важкого, бідняцького існування шахтарів, їхнє життя і взаємовідносини письменник змальовував, використовуючи модерністську техніку.

Світогляд Лоуренса почав складатися в соціально та духовно значний період, що передував першій світовій війні. В Англії він збігається з царюванням Едуарда VII. Подальше формування письменника проходило в роки війни, що стали для нього переломними і кризовими. Остаточно ж його погляди визначилися в 20-і роки і отримали повне вираження в ряді літературно-критичних робіт: «Хірургічне втручання в роман, або Бомба» (Surgery for the Novel or a Bomb, 1923), «Роман» (The Novel, 1925), «Мораль і роман» (Morality and Novel, 1925), «Чому роман має значення» (Why the Novel Matters, 1936). У них відбився вплив філософських концепцій і наукових відкриттів, що виникли на рубежі століть, а також нових теорій в області психології.

Перехід від XIX до XX століття, століття «оголених історико-політичних контекстів буття кожної людини й антропологізації всіх соціальних, історичних, філософських та інших процесів, сповістив про рішучий «ривок» в технічному забезпеченні життя людей» [55; С. 34].

Технічні вдосконалення проникали в найрізноманітніші галузі промисловості і сприяли вступу Англії в смугу реформ, які полегшують умови праці.

Різно змінювалися уявлення людини про себе і своє «я», змінювалися філософія, етика, психологія. Виразно проявлялись соціально-психологічні зрушення в непорушних, здавалося, міських і сільських соціальних структурах, а також в сім'ї. Зміни побуту і звичаїв, загострення проблеми національного характеру, його зовнішніх і внутрішніх особливостей, вносили нові риси в життя англійського суспільства.

На такому історичному та культурному тлі складалося нове покоління письменників, основний етап творчості яких припав на епоху правління Георга V (1910-1936). Це були молоді автори, напружено думаючи, що усвідомлять свій талант, письменники, у творчості яких доступна погляду реальність відступає, і акцент робиться на ірраціональному, несвідомому, міфічному, тоді як розумне, «механічне», яке піддається простому науковому тлумаченні виявляється в тіні. За зовнішньою стороною життя, на думку молодих письменників, лежить плутана складність, яка, і представляє справжню, досі не осмислену реальність. Найважливіші події епохи, перераховані вище, здавалося, переконували, що обмежитися зовнішніми обставинами - значить залишитися в сфері нереального [19; С.39].

Істотним фактором, що зробив вплив не тематику і форму творів перехідного періоду, стали зміни у видавничій практиці. Вона була пристосована до системи книгорозповсюдження через бібліотеки, які були надзвичайно місткими; в такому вигляді вони існували аж до 1910-х рр., в той період коли Лоуренс працював над своїми першими романами.

Матеріальні обставини видання книг і їх поширення, залежність від них романіста-вікторіанці позначалися безпосередньо на тематиці, композиції та поетиці роману. Так, ключовою темою вікторіанських романів були взаємини людини і суспільства.

Не випадково однією з найпоширеніших жанрових форм в вікторіанській літературі був "роман виховання". Велика частина романів

цього жанру будувалася на припущенні, що при всіх конфліктах індивіда і суспільства герой в кінцевому підсумку повинен знайти стійке соціальне становище.

Долі жінок, особливості їхнього характеру, укладені ними шлюбні союзи - теми, хвилювали Лоуренса, - відображені в обширній вікторіанській літературі. Істотну роль в ній грала також пов'язана з жіночою тематикою соціальна критика: між 1885 і 1895 роками вибухнула «полеміка про реалізм в англійській літературі», в "ході якої Джордж Огастес Мур (Moore, 1852-1933) в памфлеті «Література в колиски, або розповсюджувачі моральності» (1885) закликав до «більш реального» реалізму і тим самим викликав дискусію про «щирості в англійській літературі».

Розширення соціальної та етичної проблематики сприяло бурхливому розвитку журналістики, яка в 1900-10-і роки швидко збільшувалоа число читачів і хвилюючих їх питань. Привертаючи увагу до нових методів науки, зокрема, психології, історії, до проблем культури, літературно-критичні журнали - перш за все, журнал «Інгліш Рев'ю» - зіграли важливу роль у зміні потреб і смаків читачів в 1900-1910-і роки. Ці зміни проявилися у формуванні нового напрямку в художньому відтворенні дійсності - літератури англійського модернізму.

Модернізм виростає з повної відмови від звичної в європейській культурі філософської думки. Зокрема, англійські утилітаристи (І. Бентам, Дж. І. Дж.С.Мілль) бачили в задоволенні приватних інтересів шлях забезпечення найбільшого щастя для найбільшої кількості людей. Таким чином починається перегляд взаємовідносин особистості і суспільства, який втілиться в новій концепції людини і світу.

У цей період в Англії, інших країнах Західної Європи та Америки отримують розвиток філософські погляди, в основі яких лежить спроба знайти новий підхід до проблеми взаємовідносин людини і світу, відповісти на питання, чому світ нерідко ворожий людині. Співіснують такі несхожі напрямки як, наприклад, неореалізм (Дж.Мур) і аналітична філософія (Б.

Рассел), з одного боку, і «філософія життя» (В.Дильтей, А. Бергсон, О. Шпенглер), з іншого боку, яка по-своєму пояснює «стихії життя» і драматичну долю особистості за допомогою ірраціоналістичних філософських ідей, які базуються на уявленні про світ як про щось нескінченне, абсолютне, незбагненне.

До першого напряму відносяться книги Джорджа Едварда Мура, одного з основоположників англо-американського неореалізму і «лінгвістичної» гілки аналітичної філософії; вони користувалися величезною популярністю. Серед них вийшли в 1903 році: стаття «Спростування ідеалізму» і книга «Принципи етики» [51; С.66-84], в яких Мур стверджував, що об'єктивний світ є змістом свідомості, отже йому притаманні виключно суб'єктивні якості і характеристики, і тому вважав сприйняття виключно суб'єктивним.

Філософські шукання Лоуренса близькі як поглядам Мура, так і поглядам представників «філософії життя». У дусі Мура він ставить завдання зображувати не об'єктивний світ в загальних, головних його обрисах, а показати деяку, з його точки зору, ідеальну картину відносин і зв'язків реального, конкретного, чуттєвого світу, що відображає відчуття автора і його творчу індивідуальність. У трактуванні життєвого початку Лоуренс відходить від поглядів Мура і співзвучний «філософії життя».

Розглядаючи життєвий початок як природне і невимушене, Лоуренс протиставляє його «громадському» бутті людини. Якщо перше передбачає його гармонійний розвиток і ґрунтується на непорушного зв'язку з Універсумом, то друге являє собою штучну реальність, засновану на функціонуванні вторинних, похідних начал - «мертвих ідей» - і пов'язану з ненадійними законами «світу розуму». Не довіряючи оманливим установкам останнього, письменник говорить про проходження «внутрішнього Я», «голосу крові» як про найбільш надійний життєвий принцип [6; С. 371].

Під впливом вище зазначених філософських концепцій і крайньої складності суспільних і сімейних обставин життя Лоуренса в його творчості

відчутний внутрішній конфлікт між його глибоко суб'єктивним, спонтанним, інстинктивним світовідчуттям і розумінням неможливості піти від реальних життєвих завдань.

Творчість Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Бергсона, К.-Г.Юнга, Ф. М. Достоевського по-різному і в різній мірі визначило духовну атмосферу цієї кризової епохи. Під їх впливом творчість Лоуренса стає більш насиченою і глибшою, аж ніяк не втрачаючи характерну для нього самобутність. Розглянувши ідеї кожного з названих авторів в співвідношенні з поглядами Лоуренса і проблематикою його романів, можна краще зрозуміти суть і своєрідність його художнього світу.

Ідеї Ніцше про «волю до влади» і надлюдину осмислюються Лоуренсом в його романах. Погоджуючись з Ніцше в тому, що жага влади має характер свідомого, насильницького, руйнівного початку для людини і людства, Лоуренс відмовляється від виключно негативного тлумачення цього поняття і стверджує, що прагнення до влади – доля обраних героїв, покликаних творити ідеальне людське суспільство.

Подібної «волею» письменник наділяє Джеральда Крічав романі «Закохані жінки», таким чином характеризуючи сучасне суспільство і його руйнівні тенденції; Лоуренс також пов'язує це поняття з так званими «вольовими» героїнями (Летті - «Білий павич», Гертруда Морел і Міріам - «Сини і коханці» і жінки з родини Бренгуен - «Райдуга», Герміона і Гудрун - «Закохані жінки»); всі вони намагаються затвердити своє панування над чоловіками.

У своєму трактуванні етичної сторони особистості Лоуренс значною мірою слідує Фройдю, який в філософських есе доводить, що «природа людини та притаманні їй добро і зло значно багатші, тобто людське «я» виходить за рамки раціональної свідомості [31; С. 80].

Розвиваючи цю думку, Лоуренс підкреслює дуалізм етики: добро не може існувати без зла, любов без ненависті, «життя так влаштоване, що протилежності коливаються навколо рухомого центру рівноваги» [16; С. 76].

Герої художньої прози Лоуренса не можуть вирватися з лабіринту суперечливих почуттів, бо стають слухняним знаряддям власних емоцій, загадовими некерованими істотами, і, таким чином, є живим втіленням тієї амбівалентності, яку Фройд вважав «Основою життя наших почуттів» [61; С.185].

Зарубіжна критика творчості Д.Г. Лоуренса почала свій відлік з найперших спроб письменника в літературі. Про Лоуренса писали не тільки дослідники його творчої спадщини, а й ті, хто був знайомий з ним особисто: Дж. Чемберс, Д.М. Мюррей, К. Карсвел, Е.М. Форстер, В. Вулф, Ф.Р. Лівіс, Е. Гарнетт і ін. Сучасники письменника відзначають: «Професійна діяльність Д.Г. Лоуренса неодноразово піддавалася критиці його сучасників» [17; С. 55].

Особистість письменника викликала інтерес і в середовищі інтелектуального Лондона: виходець з робітничого класу, син шахтаря, який пише поезію, та ще публікується в популярному журналі «The English Review». Літературне товариство Лондона було досить жорстоким, крім доброго ставлення і поблажливої зацікавленості письменник практично нічого не отримував [58; С. 96-106.].

Довгий час ім'я Лоуренса не було внесено до списку для вивчення англійської літератури в шкільну і університетську програми Британії і США, тому що його вважали «сексистом і расистом ..., ненависником жінок, фашистом і колонізатором» [18; С. 212]. І лише в 1960-му році, після зняття заборони на роман «Коханець леді Четтерлі», твори письменника були включені в навчальні програми Британії і США. Саме після цієї судової справи до Лоуренса прийшла безмежна популярність і слава. Те, що раніше було під заборною, «тепер поклато початок десятиліттям небувалої сексуальності в мистецтві, і репутація Д.Г. Лоуренса досягла неперевершених висот» [18; С. 260]. І саме після рішення видавничого будинку «Penguin Book» опублікувати весь текст роману повністю, не забираючи нецензурну лексику, і занадто відвертий опис еротичних сцен, ця

книга «разом з «Уліссом» Дж. Джойса стала таким собі «об'єднуючим гаслом» для людей, що борються проти цензури». Д.Г. Лоуренс став «вождем відвертості», людиною яка дала можливість своїм послідовникам описувати сексуальні відносини, використовуючи просторіччя [58; С. 96-106.].

В кінці ХХ століття творчість Д.Г Лоуренса привернула увагу таких зарубіжних літературознавців, як: Ф. Беккет, К. Кушман, Дж. Мейерс, К. Хейвуд, Дж. Кауан, Г. Сквеа і багатьох інших. Вивченням біографії письменника займалися авторитетні в західному літературознавстві біографи: Т.Г. Мур, Дж. Ворт, Дж. Мейерс і А. Кнопф. Роботи зарубіжних вчених, присвячені дослідженню творчості письменника, неймовірно різноманітні: від опису найдрібніших подробиць особистого життя Лоуренса, основних етапів його письменницького становлення, до аналізу і розгляду його літературної кар'єри, а також досліджень художнього стилю письменника [58; С. 96-106.].

У зарубіжному літературознавстві представлені різні погляди на художній стиль письменника. А. Ферніхау вважає, що в творах Д.Г. Лоуренса «присутні всі літературні жанри і традиції» [5; С.3]. Літературний критик і сучасник письменника Ф.Р. Лівіс стверджував, що «Д.Г. Лоуренс - сучасний продовжувач великої традиції «англійського роману», яка, на його думку, була представлена такими письменниками, як: Дж. Остін, Дж. Еліот, Г. Джеймс, Дж. Конрад» [2; С.5-6]. М. Блек не поділяє думки критика і вважає, що «Д.Г. Лоуренса навряд чи можна віднести до цих письменників, так як сам письменник виступав проти Дж. Остін [58; С. 96-106.].

Знайомство радянського читача з творами Д. Г. Лоуренса відбулося у 1920-ті роки, ще за життя письменника. У цей період були перекладені деякі розділи роману "Райдуга", опублікований переклад роману "Сини та коханці".

Відомий літературознавець С. Павличко вважає Д. Г. Лоуренса, "як і Т. С. Еліота засновниками модернізму" [52; С. 415]. Д. Г. Лоуренса вважають письменником-модерністом і розглядають його творчість у контексті епохи

змодернізму. Адже вже в перших оповіданнях простежуються елементи модерністської техніки.

Девід Герберт Лоуренс промайнув понад англійською літературою, наче блискавка. Поки жив, говорили про нього притишеними голосами, звичайно промовчували, воліли й не згадувати [21; С. 133].

Лоуренс — це дивний мистець, повний суперечностей і протилежних настроїв. Суворість і полум'яна змисловість, містичні наголоси й вітальне захоплення життям. Християнський зрив до височин і поганський культ дочасного. Гіркий песимізм і діоніська життєрадісність. Похмурий пуританізм і похвала первісних сил природи. В жилах Лоуренса плила кельтійська кров. Його стиль, бурхливий і схвильований, є противенством чистого, стислого, расового англійського стилю другого великого повістяра новітньої Англії — Голсуорсі [21; С. 133].

Д. Г. Лоуренса визнавали як одного з британських прозаїків, "який подавав великі надії" [7; с. 96]. Швидко помпезність змінилася на "гнівний хор" [7; с. 6]: сміливість письменника обурювала, його "піддавали анафемі як еретика та амораліста" [37; с. 83]; його ганьбили як запеклого пацифіста, "іконоборця", порушника громадської моралі" [39; С. 96]. Романи та оповідання письменника були надзвичайно відвертими для тогочасної пуританської Англії. Поряд з відомими романами письменника, які набули великого розголосу: "Райдуга" і "Коханець леді Чаттерлей", можна назвати, наприклад, і оповідання письменника "Прусський офіцер" (яке увійшло в збірку оповідань "Прусський офіцер"), де відчувається гомосексуальний підтекст.

Серед літературознавців немає єдиної думки щодо оповідань письменника. Так, Н. Ю. Жлуктенко визначає найкращі з них як ті оповідання, які "мають велику художню цінність" [37; с. 153]. На жаль, у своїй роботі дослідниця не виокремлює, які саме оповідання вона має на увазі.

Інші дослідники вважають деякі оповідання письменника затягнутими, навіть малопомітними, в яких "не вистачало лаконічності й чіткості викладу" [26; с. 4]. Така уявна розмитість і розтягнутість, часті повтори, - це елементи модерністської техніки.

Письменники-модерністи завуальовано змальовували дійсність у своїх творах, їхній читач повинен був сам домислити кінцівку оповіді. Завдяки деталям, символам, опису психологічного стану героя та за допомогою плину свідомості, внутрішнього монологу, - ми відчуваємо настрій героя, щасливий і задоволений він чи навпаки. Ми розуміємо і відчуваємо те, що відчуває герой не словами, а його внутрішніми переживаннями та душевним муками та думками.

1.2 Екфразис як теоретико-літературна проблема

Доба постмодернізму спровокувала зміну функцій деяких мистецьких прийомів, до яких належить і екфразис. Провідні вчені-сучасники вважають екфразу носієм культурно-історичної, естетичної, образотворчої інформації.

Екфраза сьогодні викликає велике зацікавлення як у теоретичному, так і в історико-літературному аспекті. Функціонуючи і як жанр, і як форма оповіді, екфраза виконує важливу функцію в літературному процесі, перш за все металітературну.

Перше використання терміну екфраза приписується Діонісію Галікарнаському (друга половина I ст. до н.е.), який використовує його у значенні наочного опису будь-якого об'єкту дійсності. В часи другої софістики екфрастичний опис стає одним із головних риторичних прийомів [33; С. 5-22].

Поступово розуміння екфрази звужується до опису творів мистецтва. Сучасними літературознавцями (Т. Автухович, Н. Бочкарьова, Н. Брагінська, Л. Геллер, Л. Генералюк, А. Гродецька, О. Яценко та ін.) екфраза визначається як словесний опис предмету візуального мистецтва, при цьому Л. Геллер наголошує ще й на тому, що «екфразис – це не виключно, але в першу чергу – запис послідовності руху очей та зорових вражень. Це іконічний ... образ не картини, а бачення, осягнення картини» [57; С. 111].

Останніми роками спостерігається підвищений інтерес до міжвидових зв'язків у контексті розвитку культури. При цьому діалог досліджується у плані своєрідного паралелізму структур текстів різних видів мистецтв. Сьогодні, визначаючи зміст поняття екфразису, дослідники користуються наступним формулюванням:

Екфразис або екфраза (від грец. *ekphasis*: докладний опис) – інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв [45; С. 325].

Екфразис – мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує в собі риси інтертекстуальності (цитування; наслідування стилю, форм) та інтермедіальності (взаємодія споріднених видів мистецтв). Отже, критеріями для проведення демаркаційної лінії між звичайним описом референта та екфразисом мають бути такі характеристики: експресивність (виражальність), наративність (зміст події в контексті розповіді і пов'язаний з інтерпретацією), репрезентативність (відтворюваність) та імагологічність (образність) [27; С. 259-283].

У сучасному гуманітарному дискурсі екфразис як явище поліаспектне і багатофункціональне досліджується активно. Підвищений інтерес обумовлений, перш за все, зростаючим значенням візуальності в сучасній культурі. Варто зазначити, що традиційно під екфразисом прийнято вважати згадку в художньому літературному тексті, тексту іншого виду мистецтва. Будь-який предмет живопису, скульптури, архітектури, музики і навіть парфумерного мистецтва. Тобто один твір мистецтва, що виникає на сторінках другого, підсилює художнє сприйняття читача. Екфразис можна назвати натяком на інший твір, зміщення сприйняття з літературного тексту в текст другого характеру. Таким чином, екфразис повинен допомогти автору передати читачеві задумане за допомогою перемикування його сприйняття з власного твору на твір іншого учасника. Екфразис, як художній прийом відомий давно. В якості прикладу дослідники вживають опис щита Ахілеса в «Іліаді» Гомера, датованій періодом античності в Давній Греції. В своїй «Іліаді» Гомер дав настільки барвистий опис щита Ахілла, що вчитача в результаті змінилось сприйняття дійсності. Тобто головний результат, які ми завжди чекаємо від екфразису - грау яви, яка дозволяє вловити відчуття автора в момент написання літературного твору. Ймовірно, чуттєве сприйняття літературного твору для автора, що використовує екфразис, може стати пріоритетним в порівнянні з інтелектуальним. Крім того, за допомогою даного літературного прийому, автор може активно використовувати

апперцепцію читача, змішувати епохи в контексті власного твору, використовувати історичний і культурний пласт існування свого читача.

Сам термін екфраза Н. Брагінська називає типом тексту, але не прийомом і не жанром, хоча екфраза і може іноді збігатися з жанром (наприклад, епіграма). Хоча дослідниця і згадує про античний жанри екфрази, специфікою якого володіли, наприклад, «Картини» Філострата Старшого, але при цьому вказує на культурне середовище, де цей тип тексту міг усвідомлювати як жанр.

Екфраза - це "переклад" з мови образотворчої на мову словесну вважає Брагінська Н.В. В той же час не тільки слово намагається придбати властивість образотворчості, а й зображення наділяється властивостями розповідності або постає як наочна ілюстрація будь-якого цілком "словесного" сенсу. Нерідко тому екфраза трактує зображення як алегоричне, хоча насправді воно таким і не являється [27; С. 259-283.].

Велика увага літературознавців різних країн (Росії, Швейцарії, Німеччини, Польщі, Франції, Угорщини та ін.) до терміну «екфразис» відображається у збірці наукових праць «Екфразис в російській літературі: праці Лозанського симпозиума» під редакцією Леоніда Геллера [62; С. 97], книзі М. Рубінс «Пластична радість краси: Екфразис у творчості акмеїстів та європейська традиція» [56; С. 113] та низці дисертацій. Окремої уваги в теоретико-літературному дискурсі заслуговують праці Н.С. Бочкарьової, в яких вивчаються образи творів візуальних мистецтв у літературі як зразок реалізації образотворчого потенціалу літератури, дається визначення жанру екфрастичного роману [25; С. 16]. За Л. Геллером, екфразис тлумачиться як опис твору художнього мистецтва або архітектури в літературному тексті.

М. Костантіні розділяє види текстів, які використовують екфрастичний опис, на «екфрастичні вправи», «екфрастичний пасаж», «екфрастичний уривок» і «екфрастичний збірник». В основі його класифікації жанрові приналежності текстів та текстологічні функції матеріалу [49; С. 456].

П. Вагнер, Дж. Хеффернен, Г. Скотт, Т. Мітчел, враховуючи сучасну культурну ситуацію, визначають екфразу як словесне вираження візуальної образності, розуміючи під візуальною образністю не тільки твори мистецтва, але й будь-який інший предмет зображальної реальності (артефакт), створений людиною – фотографії, картки, рекламні зображення тощо. Поняття «словесне вираження» позначає не лише великий опис у тексті, але й стислу характеристику чи навіть просте згадування візуального артефакту в тексті.

Н. Г. Морозова в дисертації «Екфразис у прозі російського романтизму визначає «живописний екфразис»: «Це опис уявного або реального витвору живописного мистецтва, що міститься в наративній структурі епісолярних і публіцистичних творів, що виконує в ній різні функції, які визначаються авторськими цілями і завданнями» [50; С.10.].

Як влучно зауважує О. Яценко, важливим елементом структури екфрази стає суб'єкт [63; С. 32]. Суб'єктом, тобто автором екфрази, в тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого здійснюється опис.

Ґрунтуючись на працях Н. Брагінської, П. Вагнера, Л. Геллера, Д. Хеффернена, О. Яценко пропонує класифікацію екфраз, виокремлюючи прямі, описові, монологічні та ін.

За об'єктом вираження вона поділяє екфрази на прямі, тобто такі, що містять безпосередній опис або просте позначення образотворчого артефакту (картини, скульптури, архітектури та ін.), та непрямі, в яких візуальний образ слугує створенню образу літературного твору.

За смисловою домінантою візуального твору можна поділити екфрази на описові та тлумачні. Описові екфрази більш-менш точно передають зміст твору – сюжету, мотивів, характерних деталей, образів. Тлумачні екфрази являють собою інтерпретацію, головним завданням якої є виявлення образно-символічного змісту візуального об'єкта.

Будучи носієм культурно-історичної, естетичної, образотворчої інформації, екфрази допомагає краще зрозуміти світогляд, психологію, філософію того, хто її інтерпретує. За авторською приналежністю можна виокремити монологічні екфрази (від однієї особи) та діалогічні (коли зображення експлікуються через спілкування персонажів).

За предметом, який описується, екфрази представляють твори образотворчого мистецтва, необразотворчого мистецтва, синтетичного мистецтва, а також артефакти, що не є творами мистецтва (фотографія, графіка та ін.). За наявністю чи відсутністю в образотворчого об'єкта конкретного посилення екфрази поділяються на міметичні та неміметичні.

За способом подання в тексті екфрази можуть бути цілісними (опис є безперервною обмеженою частиною тексту) та дискретними, де опис переривається, чергується з оповіданням.

За об'ємом екфрази бувають повні (такі, що мають розгорнутий опис візуального образу), згорнуті (такі екфрази вкладаються в одне-два речення) та нульові (які лише вказують на зв'язок фрагментів художнього тексту з тим чи іншим візуальним образом).

За кількістю, широтою образотворчої інформації, що передається, екфрази поділяються на прості (такі, що представляють лише один візуальний предмет) або збірні (що вміщують образотворчі мотиви деяких творів одного автора, школи, течії, які й утворюють у результаті одне ціле).

За часом появи в тексті екфрази бувають первинні (тобто зустрічаються у тексті вперше) чи вторинні (які містять повторення екфрастичного мотиву, що згадувався в тексті раніше, розширюючи його значення або просто нагадуючи про нього) [63; С. 32].

Висновок до розділу

Творчість письменників, життя яких збігається зі зламом століть, навряд чи можна охарактеризувати чітко й однозначно, а їх долі назвати щасливими. І вітчизняні, і західні літературознавці стверджують, що твори Девіда Герберта Лоуренса викликали різні емоції, як несхвалення так і захоплення як критиків, так і читачів; його називали «геніальним пророком нового мистецтва і нової моралі».

Оцінки вітчизняних та російських літературознавців щодо творчості Д. Г. Лоуренса досить неоднозначні, і навіть швидше суперечливі. Серед радянських та пострадянських літературознавців не існує єдиного погляду щодо художнього методу письменника. Така двоїстість та неоднозначність думок науковців, може бути пояснена тим фактом, що митець сам знаходився у постійному пошуку.

Поняття екфразису є дуже об'ємним і в семантичному плані багатоскладним терміном.

Найбільш актуальним на сьогоднішній день є визначення Брагінської, де екфразис - опис творів мистецтва, включених в будь-який жанр, але описовий процес повинен нести за собою візуальне навантаження, реципієнт повинен уявляти перед собою об'єкт опису. З цим визначенням екфразис можна використовувати класифікації, представлені сучасними дослідниками.

Сьогодні екфразис постає частиною літературознавчого процесу, який відкриває нові принципи інтерпретацій.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА СКЛАДОВА РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ Д.Г. ЛОУРЕНСА.

Теорія синтезу мистецтв зародилася набагато пізніше самого явища. Термін інтермедіальність був введений в ужиток тільки в 1812 р Семюелом Кольриджем. пізніше Дік Хіггінс у своїй монографії визначив інтермедіальність як концепційне злиття декількох медіа (тобто різних видів мистецтва), медіагібридність. Тішуніна Н. В. у своїй статті «Методологія інтермедіального аналізу в світлі міждисциплінарних досліджень» розглядає історію виникнення і розвитку даного поняття, специфіку його визначення, а також розглядає літературознавчі праці, присвячені проблематиці інтермедіа. Вона зазначає, що термін «інтермедіальність» знаходиться на межі двох інших понять: «інтертекстуальність» і «взаємодія мистецтв», також вона порівнює інтермедіальність з загальноприйнятим терміном «Взаємодія мистецтв». Проводячи аналіз робіт М. П. Алексеєва, Тішуніна зазначає, «що порівняльне літературознавство вивчає взаємодії мистецтв через зіставлення, порівняння, сюжетів, тем, образів в конкретному літературному творі» [59; 170]. Також, на основі понятійного апарату, запропонованого М. С. Каганом, автор вводить поняття «художня система», в основі кою полягає взаємодія і взаємодоповнення мов мистецтв. В даному випадку мистецтво представляється розімкнутою розгалуженою системою. Крім того, важливим Тішуніна вважає той факт, що взаємодія мистецтв на кожному новому культурному етапі відбувалося по-різному, що обумовлювалося конкретним історичним контекстом. Тобто «явище інтертекстуальності в літературі і мистецтві пов'язано з особливим принципом цитування попередніх текстів в новому філософсько-художньому контексті» [59; 193]. В рамках інтермедіальності автор розглядає і поняття «текст», яким, по суті, є будь-який художній твір. Таким чином, мистецтво стає мовою культури, яка носить поліглотичний характер, а будь-який ви дмистецтва - це певна мова,

яка в ході історичного розвитку неодноразово синтезувалася з іншими. У той же час, пояснюючи поняття «інтермедіальність» і «інтертекстуальність», автор визначає медіа як канали, за допомогою яких мови мистецтва взаємодіють між собою [59; 211].

Традиційно виділяють три види інтермедіальності: нормативна, конвенційна і референційна.

Нормативна інтермедіальність визначається як створення нових видів мистецтва шляхом взаємодії його різних видів в одному художньому просторі. По суті, даний вид інтермедіальності можна визначити як її найширше поняття, виникнення якого пов'язане з переосмисленням мистецтва попередніх століть з допомогою нових художніх прийомів.

Конвенційна інтермедіальність є медіальне різноманіття форм художнього твору. Історію виникнення конвенційної інтермедіальності багато мистецтвознавців визначають періодом Античності. Найчастіше конвенційна інтермедіальність виділяється як особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, який заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. М. М. Бахтін називав схожі процеси перекодуванням, а Ірина Раєвський - медіа-обміном.

Референційна інтермедіальних існує там, де за допомогою одного художнього медіа автор цитує інший витвір мистецтва. Науковці визначають даний тип інтермедіальності як медіа-цитатність. При цьому медіа-цитатністю вони вважають також і літературні посилання і ремінісценції. Крім того, референційна інтермедіальність може включати в себе і деякі різновиди інтертексту, наприклад, цитування автором власних раніше написаних робіт. Очевидно, що конвенційна інтермедіальність, незважаючи на те, що з'явилася в історії мистецтв значно раніше, ніж інші, згодом стала використовуватися все менше, в той час як референційна інтермедіальність набрала популярності в період постмодернізму.

Поняття «інтермедіальності» як взаємодії мистецтв стало з'являтися серед термінів філософії, філології та мистецтвознавства в останнє

десятиліття XX століття. Воно сягає корінням в історію мистецтва і власне з'являється разом з мистецтвом. Важливу роль у підготовці до вивчення інтермедіальності як підходу до дослідження художньої творчості зіграла монографія Кельвіна С. Брауна «Музика і література. Порівняння мистецтв» [4; С. 98-105] і його подальші роботи, в яких він розглядав загальні (структурні і жанрові) елементи двох мистецтв з тим, щоб виявити музичний шар в літературі. Браун писав, що взаємодію і кореляцію музики і літератури можна вважати об'єктом самостійної і значної дисципліни.

В цілому, поява і активний розвиток теорії інтермедіальності носить закономірний характер. Зміна культурної парадигми, розвиток засобів масової інформації і масової культури в сукупності з тенденцією мистецтва до «розгерметизації» своїх кордонів зумовили появу як нових синтетичних видів медіа-мистецтв (кіномистецтво), так і нових форм взаємодії (наприклад, перфоманс, відеоінсталяція і ін.), які потребують інших методологічних підходів до їх розуміння. Крім того, сам термін «інтермедіальність», утворений на перетині двох понятійних областей: «інтертекстуальність» і «медіальність».

По суті, інтермедіальність - явище міжсеміотичої інтертекстуальності, коли текст одного мистецтва включаючись в художній простір іншого, практично втрачає свою самостійність, починаючи жити за законами нового середовища. В цьому випадку ми спостерігаємо не просто діалог мистецтв, а їх переклад. Переклад тут розуміється не буквально, а як метафора, що означає процес інтерпретації, в межах якої укладено безліч відмінних один від одного текстів.

Традиційне розуміння перекладу, яке розповсюджується на тотожні мови (сформовані в рамках однієї семіотичної системи), передбачає трансформацію вихідного тексту відповідно до заданих правил, тобто створення так званого еквівалента цього тексту [46; С. 398].

При включенні «тексту» одного мистецтва в структуру іншого, він піддається додатковому кодуванню, за рахунок чого відбувається подвоєння

як сенсу, так і елементарної структури кінцевого твору, значно розширює коннотативні ряди образів.

Поняття «медіа», в свою чергу, (від латинського *media, medium* - засіб, осередок, середина, посередник), що замінило поняття «мистецтва», зосереджує в собі ряд ключових для теорії інтермедіальних смислів. «Медіа» фіксує семіотичне розуміння мистецтва як інформаційної системи. Будь-яка знакова система, як художня, так і нехудожня, структурована в текст, стає джерелом інформації і становить частину інформаційного простору. Тут можна привести визначення медіа, запропоноване російським філософом І.П.Льїним, який передбачає «під цим багатозначним терміном» не тільки «власне лінгвістичні засоби виразів і думок, і почуттів, а будь-які знакові системи, в яких закодовано якесь повідомлення [41; С. 8].

«Медіальність» також дозволяє розглядати мистецтво як середовище, в якому виробляються, естетизуються і транслуються культурні коди. В цілому, під інтермедіальністю мається на увазі взаємодія різних медіа систем як елементів спеціальної комунікативної стратегії. Це дозволяє використовувати дане поняття не тільки в контексті літературознавства і мистецтвознавства, але також філософії і соціології, для яких поняття «медіа» є «рідним». Саме багатозначність поняття «медіа» розширює число об'єктів, що потрапляють в поле компетенції інтермедіальності: це і канали комунікації (аудіо-, відео- ряди на телебаченні), і соціальні інститути, і в цілому будь-які знакові системи, що значно розмиває чіткість розуміння суті феномена.

Проблеми взаємодії мистецтв, різноманіття форм цієї взаємодії вимагали свого естетичного осмислення і обґрунтування. Протягом XVIII і XIX століть ідея взаємодії отримувала різне тлумачення у різних теоретиків мистецтва [59; С.45].

В системі інтермедіальних відносин спочатку здійснюється переклад одного художнього коду в інший, а потім відбувається взаємодія на смисловому рівні. Так включення елементів інших видів мистецтв в

нехарактерний для них вербальний ряд значно змінює сам принцип взаємодії мистецтв. Н. В. Тішуніна зазначає, що опис автором картини передає в літературний текст образний зміст кольору, колориту, форми, композиції тощо. У той же час перенесення «візуальних» елементів в вербальний ряд породжує особливий художній ефект: «втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій. Тому «вербальна» картина ніколи не тотожна «мальовничій» картині. Більш того, вербальний образ картини часто протилежний мальовничому, так як статика живописного твору підміняється динамікою літературного образу і сюжетної мінливості. Тому в інтермедіальності ми маємо справу з кореляцією текстів. Можна сказати, що інтермедіальність - це наявність в художньому творі таких образних структур, які укладають інформацію про інший вид мистецтва» [59; С. 149-154].

Більш традиційним і має історично більш глибокий генезис поняття «взаємодія мистецтв». Воно сягає своїм корінням в історію мистецтва і власне з'являється разом з мистецтвом. Згодом, кожна культурно-історична епоха являла приклади подібної взаємодії в рамках свого культурного коду.

Використання «візуальних» елементів у вербальному ряді породжує особливий художній ефект: свобода зорових асоціацій при сприйнятті живописного полотна підпорядковується смисловим асоціаціям. Однак словесна картина ніколи не тотожна картині живописній. Більш того, словесний образ картини часто протилежний живописному, так як статика живописного твору підміняється динамікою літературного образу і сюжетною мінливістю [24; С. 123].

Інтермедіальність в художній прозі Лоуренса має різноманітні прояви. Взаємодія живопису і літератури реалізується:

- на рівні запозичення і впровадження образів одного виду мистецтва в текст, що відноситься до іншого виду мистецтва;

- на рівні створення словесних картин за рахунок поетичних засобів мови (метафор, епітетів, художніх порівнянь, авторських позначень кольорів);

- на рівні поетичних символів і алегорій (флора та фауна);

- на тематичному рівні: героями практично всіх ранніх творів письменника є художники або художньо обдаровані особистості, що володіють відповідним баченням світу.

Звернення до інтермедіальності обумовлено у Лоуренса своєрідністю його світобачення і світовідчуття, його розумінням законів психіки. З точки зору Н.А. Дмитрієвої, «Коли образотворче мистецтво починає прагнути до розкритості, відбувається переміщення акцентів з предмета на спосіб його трактування» [36; С. 9]. Живопис йде до взаємодії з літературою, підкоряючись принципам словесного мистецтва; мальовничими засобами досягається більша виразність в літературі.

Ще раз підкреслюючи інтермедіальний характер художнього світосприйняття Лоуренса, слід зазначити, що розвиток його таланту письменника багато в чому зобов'язаний його обдарованості як живописця і знавця мистецтва. Інтермедіальність дозволила Лоуренсу розширити образотворчі можливості англійського роману і збагатити його такими рисами, які виходили за рамки літературної традиції.

Складна еволюція Лоуренса знаходить закономірне відображення в образному ладі його творів. У перших творах письменника ще присутня імпресіоністична образність, що показує скороминущість людського буття і його невідривність від буття навколишнього світу в безперервному потоці часу.

Незадоволений імпресіоністичними виразними засобами Лоуренс шукає творчу опору в фотографічній точності прерафаелітів і колірній експресії Ван Гога, несподіваним чином поєднуючи їх в художньому світі своїх зрілих творів. Це дозволило йому зобразити життя людини як зміну суперечливих емоційних станів. Персонажі його творів вступають в

суперечливі відносини, складають пари, які тяжіють до протилежних емоцій і смаків; проте в процесі зображення у Лоуренса виникає потреба розкрити, мотивувати порухи душі і інстинктів, і він потрапляє в закономірну творчу кризу, пов'язану з пошуками абсолютно нових засобів вираження.

Захоплення живописом, що супроводжував Лоуренса протягом усього його творчого життя, ясно позначилося на його ранніх літературних творах. Еволюція Лоуренса-письменника йшла паралельно з еволюцією Лоуренса-художника і знавця живопису. Різноманіття його пристрастей в області образотворчого мистецтва у всій повноті проявилось в його художній прозі 1910-х років. Воно в значній мірі обумовлено різноманіттям діячів мистецтва, що впливали на нього, і які представляли різні країни Європи. До них відносяться імпресіоністи, прерафаеліти, представники естетсько-містичного спрямування, Ван Гог і Сезанн [22; С. 73].

Художники-імпресіоністи напружено шукали свої способи вираження, оригінальні шляхи оновлення мови мистецтва. Вони гостро відчували сковує силу тих традицій, які до часу їх виступи були не тільки живі, а й загальноприйняті - живописцями, глядачами і критиками. Таким чином, імпресіонізм став принципово новим словом в європейському мистецтві. Про жодне художнє явище не було настільки суперечливих думок. Лише в кінці XIX -початку XX ст. імпресіонізм перестав бути полем битв в мистецтві.

Картини імпресіоністів вражали насиченістю світла барвистих тонів, безпосередністю форми, тонкістю переданих вражень (за термінологією Волкова М.М.) [32; С. 150]. Вони були ретельно розміщені, добре освітлені, ізольовані один від одного, не надто численні, допомагаючи глядачеві сприймати нові враження.

Імпресіоністи різко і безкомпромісно протиставляли себе академічному мистецтву. Вони прагнули вловити загальний вигляд предметів і живих істот і передати їх сутність засобами, незалежними від традиційних. Їхнє мистецтво не зводилося до дріб'язкового і прискіпливого наслідування

того, що іменувалося тоді «прекрасною природою». Чи не обмежуючись копіюванням явищ, вони прагнуть витлумачити, проникнути в різноманіття складових їх ліній і фарб.

Імпресіоністи вважають, що почуття прекрасного зростає з розуміння взаємозв'язку речей і явищ: вони стверджують, що оскільки на землі не знайдеться і двох чоловік, які однаково сприймають цей взаємозв'язок явищ, то не треба навіть намагатися підпорядковувати своє сприйняття існуючим шаблонам.

Багато критиків, незважаючи на початкові позитивні відгуки про імпресіоністів, вважали їх творчість лише серією експериментів, які навряд чи приведуть до бажаної «закінченості». Під «закінченістю» малася на увазі велика близькість до традиційного способу зображення. До цих критиків належав і Еміль Золя, який розчарувався в боротьбі імпресіоністів за новий живопис, яка спочатку захопила його.

Одним з улюблених жанрів живопису імпресіонізму був пейзаж. Імпресіоністський пейзаж - це перш за все втілення конкретного глибоко особистого, відчутого художником мотиву [43; С. 83-90].

З послідовників імпресіоністів найбільший інтерес для Лоуренса представляли Вінсент Ван Гог і Поль Сезанн. Він багато роздумував над полотнами Ван Гога, на ранньому етапі своєї творчості знаходячи в його естетичній концепції багато спільного зі своїми поглядами на мистецтво і призначення художника. Відомі міркування письменника про картину Ван

Гога «Соняшники», в якій, за його визначенням, загадковим чином створюється враження життя, застиглого тільки на єдину мить, поки ми дивимося на неї. Ван Гог в одному зі своїх листів зауважив: «Мені важливо показати не руку, а жест, наприклад, як землекоп піднімає голову» [29; С. 276]. Прагнення зобразити явища життя в процесі безперервного руху наближає Ван Гога до принципів словесного мистецтва.

Подібно Ван Гогу Лоуренс в своїй - творчості намагається досягнути і висловити трагічну динаміку людського життя, передати відчуття світу як

драматичного процесу. Це наклало відбиток на всю образну систему його творчості. Як і Ван Гог, Лоуренс шукав додаткові джерела художньої виразності в інших видах мистецтва.

Сучасна дослідниця Н. А. Дмитрієва відзначає своєрідну «літературність» художніх методів Ван Гога, що так надихали Лоуренса, і наводить на підтвердження своєї думки висловлювання самого художника про стислість, концентрованість, метафоричність літературного образу і про бажаність цих якостей також і для живопису. Ван Гог стверджував, що словами можна передати вирішальну експресивну рису, так як літературний образ лаконічний і метафоричний, а метафора вже за своєю природою передбачає лаконізм [35; С. 24-31].

Пейзажі Ван Гога також побудовані на експресивних деталях, при опусканні або затушовуванні інших. Відчуття палючої спеки передається у Ван Гога (в картині «Дорога на Тараскон») всього лише, однією різко окресленою тінню на жовтому піску.

Ван Гог оперував контрастними поєднаннями фарб, що акцентуються штрихами, підкресленими контурами і просторовими ефектами на зразок того, як письменник оперує епітетами, гіперболами і метафорами.

Однак, пишна барвистість не виключала драматичної тональності, а гармонійно з нею поєднувалася. Якщо скористатися термінами Ван Гога «колорит» і «малюнок» стосовно до літератури, маючи на увазі картину життя і концепцію життя, то це означає - «колорит» може бути розкішним і святковим при драматичному «малюнку».

Як для персонажів картин Ван Гога, так і для героя Лоуренса дотик до світу драматичний. Людина в його зображенні, знаходиться в постійній конфліктній взаємодії з середовищем і з самим собою. Щоб втілити драматичні зіткнення свого героя зі світом Лоуренс виробляє свою особливу мову, напруженість якої споріднена з мовою живопису Ван Гога.

Велике значення для Лоуренса, як і для Ван Гога, має колірна лексика. Різноманітність її використання проявляється в зображенні стрімкої

мінливості світу; велика кількість названих Лоуренсом кольорів фіксує миттєві враження; найтонша колірна диференціація досягається позначенням проміжних відтінків кольору, їх яскравості і насиченості, вираженої в властивих Лоуренсу незвичних словосполученнях (thick, golden light, golden-green glittering; grey-purple shafts) метафорах, порівняннях (eyes like blue stones), епітетах (blue-black hair, bloodred leaves, green blood that runs in the veins of plants); всі ці та подібні до них словосполучення відображають особливості авторського бачення.

Для стилістики Лоуренса - в дусі Ван Гога - характерні різкі, раптові контрасти, явно суб'єктивна забарвлення слова і колірний штрих. Багатство колірної палітри допомагає Лоуренсу висловити свої уявлення про людину і світ як про протиборство єдності.

На Лоуренса глибоке враження справила сміливість, з якою Ван Гог передавав силу своїх вражень про непривабливість світу різкими, зухвалими мазками.

Відчуваючи дисгармонію соціального життя і внутрішнього світу людини, Лоуренс прагне висловити свої уявлення про людину та її оточення як про протиборство єдності природного і урбаністичного. У його сприйнятті основним кольором міста є чорний колір і його відтінки, які важко сприймаються (heavy blackness, a black night, grey as lava, the dark tensions of her emotion, the cold dark of her thought). Навпаки, тільки світлі, яскраві, життєрадісні тони присутні в описі природи і сільської місцевості, ще не займаних індустріалізацією (pure green reservoirs of water, blue heaven, yellowish cliff, green twilight, silver paw of the cypress tree). Природа у Лоуренса більше, ніж природа, це сама суть життя. І передає він її засвоєними у Ван Гога живописними засобами.

Позначення кольорів також використовуються для створення зорового образу персонажів, здатних вплинути на читача. Наприклад: «He was utterly out of the picture, in his dark-grey suit and pale grey hat, and his grey, monastic face of a shy businessman, and his grey mercantile mentality» ("Він був

остаточно поза грою, в його темно-сірому костюмі і блідо-сірому капелюсі, з сірим, чернечим обличчям сором'язливого бізнесмена та його сірим меркантильним менталітетом") [8; С. 23].

Асоціативні уявлення, пов'язані з підкресленим мертво-сірим кольором, спонукають читача бачити слабкість, буденність, невизначеність героя. При описі місця дії і обстановки Лоуренс використовує багату палітру фарб для створення осіннього пейзажу, побаченого очима головної героїні і тим самим наділяє її жвавістю, безпосередністю і щирістю сприйняття. «Side-slopes were already gleaming yellow, flaming with a second light, under the coldish blue of the pale sky. The front slopes were in shadow, with submerged lustre of red oak scrub and dull-gold aspens, blue-black pines and greyblue rock. While the canyon was full of a deep blueness» («Бічні схили вже блищали жовтим, палаючим світлом, під холодним блакитним блідим небом. Фронтіві схили були в тіні, з зануреними блиском червоного дубового скрабу та тупих золотих осадків, синьо-чорних сосен і селянських порід. Поки каньйон був повний глибокої сивини» Тут і далі переклад мій – Юрчак І. О.) [8; С.56].

Відтворення кольору дозволяє Лоуренсу висловити різноманітні відтінки психологічної атмосфери відбувається і передати настрої і почуття героя. Так, наприклад, сумний і одноманітно-сірий опис створює атмосферу похмурої напруги і трагічного передчуття. «The sun was gone, the blueness was gone, life was gone. It was December, grey, dark December on a waste of ugly, dead-grey water, under a dead-grey sky» («Сонце вже не стало, світло пройшло, життя зникло. Це був грудень, сірий, темний грудень з марнотратною мертвою сірою водою під мертво-сірим небом») [8; С.44].

Сірий колір часто фігурує в розповідях Лоуренса, передаючи атмосферу одноманітності, пригніченості, зневіри, тьмяності навколишнього життя (grey, dark-grey, black-and-white, black-grey, pale grey, shadowy, sunless). Контраст двох світів, міського і сільського, передається через відмінності кольорових гам: в описі селянина, за задумом Лоуренса, що втілює звичайну людину, бере участь ціла палітра фарб: a large brown-red hand, round, close-

cropped, brown head, rather short red face, pale pink shirt. Навпаки, його антипод, втілення цивілізації, показаний в чорно-білих, сірих тонах: grey city face, black-grey hair, pale grey hat. Як відомо, в мистецтві, яке надихав Лоуренса, колір Ван Гога глибоко змістовний, він символізує і втілює почуття, переживання, пристрасть. Ван Гог доводить інтенсивність переданих ним колірних відтінків до напруги, що дозволяє глядачеві відчутти гостроту його сприйняття навколишнього світу.

Аналогічний ефект досягається Лоуренсом, коли він передає інтенсивність забарвлення засобами загостреної словесної виразності. Так, колір у нього навіть допомагає створити враження про характер персонажа, тобто виконує своєрідну характерологічну функцію.

У відповідності з думками Лоуренса героїня роману "Білий павич" Летті говорить: «You'd be just that colour in the sunset, ...and if you looked at the ground you'd find there was a sense of warm gold fire in it, and once you'd perceived the colour, it would strengthen till you see nothing else» [11; С. 44] ("Зверни увагу на фарби, якими він малював захід ... А якщо ти подивишся на землю, то у тебе виникає відчуття теплого золотого вогню, і чим більше ти будеш звертати увагу на колір, тем інтенсивнішим він стане, він буде постійно посилюватися»).

Однак Лоуренс, на відміну від імпресіоністів, вважав світло, тінь і колір необхідними, але не достатніми для передачі напруженості внутрішнього життя своїх персонажів і стверджував, що досягти цього не можна без незмінно пильної уваги до деталей. Незадоволеність імпресіоністськими засобами художньої виразності обумовлює інтерес Лоуренса до мистецтва прерафаелітів та їх послідовників.

Лоуренс також вводить в роман іншу картину - «Ідилію» Моріса Грайфенхагена. За свідченням біографа Лоуренса Бренді Меддокс, вона зіграла дуже важливу роль при створенні наступного роману «Сини і коханці», так як стала для письменника «чуттєвим втіленням» щирих відносин, між чоловіком і жінкою [13; С.70]. Про захоплення цією картиною

Лоуренс говорить в одному з листів цього періоду: «As for Greiffenhagen's Idyll, it moves me almost as much as if I were fallen in love myself. Under its intoxication, I have flirted madly this Christmas; I have flirted myself half in love; I have flirted somebody else further, till two solicitous persons have begun to take me to task...» [10; С. 150]. Він підкреслює, що вона вказала йому на справжню основу його творчості - вміння передати напружене переживання кожної миті.

Так, в оповіданні «Тінь в рожевому саду» Лоуренс, завдяки вмінню передати емоційну насиченість миті створює трагедію закоханих, яким ніколи не судилося бути разом. «She was mute and helpless. He was scrupulously dressed in dark clothes and a linen coat. She could not move. Seeing his hands, with the ring she knew so well upon the little finger, she felt as if she were going dazed. The whole world was deranged. She sat unavailing. For his hands, her symbols of passionate love, filled her with horror as they rested now on his strong thighs» [8; С.145]. («Вона сиділа німа і безпорадна. Одягнений він був бездоганно - в усе темне і полотняний піджак. Вона не могла поворухнутися. Коли вона побачила його руки і на мизинці кільце, яке вона так добре знала, на неї немов зійшло заціпеніння. Весь світ прийшов в безлад. Вона сиділа зовсім безпорадна. Бо його руки, що служили їй символом палкого кохання, а тепер покоїлися на його сильних стегнах, наповнювали її жахом).

В оповіданні «Хворий шахтар» схвильований опис кожної деталі про зовнішність героя підкреслює глибину його почуття. «She served the dinner and sat opposite him. His small bullet head was quite black, save for the whites of his eyes and his scarlet lips. It gave her a queer sensation to see him open his red mouth and bare his white teeth as he ate. His arms and hands were mottled black; his bare, strong neck got a little fairer as it settled towards his shoulders, reassuring her». [8; С. 188] («Вона подала обід і сіла навпроти нього. Його маленька голова, своєю формою нагадувала гарматне ядро, була абсолютно чорною, якби не білки очей і яскраво-червоні губи. Вигляд того, як за їжею він

відкриває свій червоний рот і оголює зуби, викликав у неї дивне хвилювання. Його руки були наче в чорну цятку; його оголена, сильна шия ставала трохи світлішою, підносячись на плечах, коли він їв, заспокоюючи її»). У східних сценах оповідання «Запах хризантем» і роману «Сини і коханці» докладний опис передає атмосферу обтяжливого і тривожного очікування.

«The kitchen was small and full of firelight; red coals piled glowing up the chimney mouth. All the life of the room seemed in the white, warm hearth and the steel fender reflecting the red fire. The cloth was laid for tea; cups glinted in the shadow. It was half past four. They had to await the father's coming to begin tea. As the mother watched her son's sullen little struggle with the wood, she saw herself in the silence and pertinacity; she saw the father in the child's indifference to all but himself. She seemed to be occupied by her husband...» [8; С. 207].

«Маленька кухня була наповнена світлом палаючого вогнища: в жерлі жевріла гірка червоного вугілля. Здавалося, все життя кімнати зосереджене в блідому жаркому вогнищі, в сталевий решітці, що відображала червоне полум'я. Стіл був накритий, в темряві поблискували чашки. У дальньому кутку, на сходинках, що ведуть нагору, сидів хлопчик і стругав ножом деревинку. Його майже не було видно в напівтемряві. На годиннику було пів на п'яту. Чекали тільки батька, щоб сісти за стіл. Мати дивилася, як її син, насупившись, стругає деревинку, і думала, що байдужість до інших - від батька. Вона невідступно думала про чоловіка».

«Then Paul ran anxiously into the kitchen. The one candle still burned on the table, the big fire glowed red. Mrs. Morel sat alone. On the hob the saucepan* steamed; the dinner-plate lay waiting on the table. All the room was full of sense of waiting, waiting for the man who was sitting in his pit-dirt, dinnerless, some mile away from home, across the darkness, drinking himself drunk. Paul stood in the doorway» [9; С. 55].

«Пол в тривозі кинувся додому. На столі в кухні все горіла єдина свічка, вогонь, що палав у каміні, відкидав червоне світло. Місіс Морел сиділа на самоті. На полиці в каміні виходив пар з каструлі, на столі чекала

глибока тарілка. Вся кімната чекала, чекала того, хто в брудному робочому одязі, не пообідавши, сидів в якій-небудь милі звідси, відокремлений від будинку темрявою, і напивався доп'яну. Пол зупинився в дверях».

В обох уривках пройняті почуттям деталі дозволяють Лоуренсу передати інстинктивне внутрішнє життя героїв, напруженість їх інтуїції і очікування щастя.

Невід'ємною частиною художнього світу Лоуренса стали барвисті описи рідних місць. Символіка «природних» образів поряд з символікою позначень кольорів сприяла більш повному та всебічному розкриттю характерів персонажів, і сприяла більш повній реалізації задуму письменника.

Описи природи на сторінках його художніх творів закономірно відображають особливості пейзажного живопису художників першої третини ХХ століття: погода і час доби висувуються на перший план, а саме предметне заповнення пейзажу починає грати, здавалося б, другорядну роль. З атмосферних явищ вибираються насамперед імла, туман, похмуре небо, вітер, дощ, заметіль, а з тимчасових показників - сутінки (найчастіше вечірні), ніч, осінь, зима. З одного боку, ці явища покликані виразити безрадісність і холод земного буття, його швидкоплинність, з іншого боку - незбагненність і непізнаванність буття духовного.

Особливості словесного живопису запозичуються з живопису як виду мистецтва. При уважному розгляді цих малюнків виявляється особливе співвідношення між фігурою і фоном: фон і фігура ніби відображені один в одному. Для створення таких пейзажів найменш всього підходять олійні фарби і розмитий контур фігури (як, наприклад, у імпресіоністів). На перше місце висувається саме малюнок за правилами графіки - з чіткою контурною лінією. Поряд з чітким, графічним малюнком широке поширення набуває протилежний йому малюнок - абсолютно вільний; створюється ефект нестійкості або хиткості кордонів між фігурою і фоном, ефект безперервного блукання по горизонталі і по вертикалі і безперервного варіювання

сприйняття зображуваного. Перераховані вище знахідки сучасного живопису Лоуренс широко використовував в описах природи, надаючи зображуваним об'єктам символічного сенсу і добиваючись, з одного боку, ефекту постійного руху, плинності, зміни, а, з іншого боку, позачасовості.

Інтермедіальність розглядається як співвідношення текстів різних знакових систем, тобто передбачається наявність в художньому творі таких образних структур, які включають інформацію про інший вид мистецтва. Робиться спроба розкрити поняття «інтермедіальність» в широкому, загальному сенсі - і вузькому стосовно тексту творів Лоуренса.

У ранніх романах Лоуренс намагається втілити своє живописне і колористичне сприйняття світу в словесних картинах, що робить актуальним розгляд художнього світу його творів в першу чергу з позицій інтермедіальних.

Соціальна тема є необхідною для Лоуренса і навіть хвилюючою, що виявляється чужою його безпосередньому світосприйняттю. Подолання цього протиріччя, яке Лоуренс шукає в наочності живописно-колористичних картин буття героїв своїх творів, визначають особливу складність творчості письменника.

Проза Лоуренса 1910-х років представляє з цієї точки зору значний інтерес як яскраве і оригінальне втілення:

- живописного світосприймання в літературному тексті;
- пошуку мовних засобів для включення прозових соціальних тем у сферу істинно поетичного мистецтва;
- конфліктної взаємодії природних інстинктів індивіда і протиприродних обмежень, які накладаються суспільством.

Інтерес до творчості Лоуренса обумовлений саме своєрідністю його ідейно-філософської концепції і особливостями її втілення на сторінках його творів: драматизм протистояння особистості природі і одночасно суспільству, обумовлене цим постійне руйнування відносин між людьми, зокрема між чоловіками і жінками, зберігають значення і в наші дні.

Інтермедіальність в творчості Лоуренса - це організація тексту в процесі з'єднання живописного бачення з мовними засобами реалізації творчого задуму.

Романи 1910-х років яскраво показують особливості світосприйняття Лоуренса: поетичні описи природи і жанрово-побутові сцени на першому етапі були підпорядковані живописно-колористичному сприйнятті світу і не мали самостійної сили; весь зображуваний письменником предметний світ не заявляв про свою самоцінність. На цьому етапі словесна мова збагачувалась за рахунок синтезу живопису і літератури, дозволяючи соціальній темі показати всю свою повноту. Лоуренс намагається підібрати такі засоби художньої виразності, які дозволили б йому вписати моральну проблематику в свою образну систему, так що прагнення до гармонії поступово стає основним мотивом його творчості [25; С. 45].

Розгляд творчості письменника через призму інтермедіальності допомагає зрозуміти причини, за якими художній світ ранніх романів 1910-х років відрізняється незавершеністю, бо Лоуренс не знаходить рішення задачі яке задовольняє його в об'єднанні різних підходів: в романі «Закохані жінки», одночасно завершальним ранній період і знаменуючим початок творчої зрілості письменника, він робить літературний твір трибуною вираження своїх ідейно-філософських поглядів, а неприйнятну для словесного вираження живописність власного світосприйняття виносить на мальовниче полотно.

Аналіз інтермедіальності в творах Лоуренса дозволяє провести порівняння з подібними процесами в образотворчому мистецтві. Розгляд ранніх творів Лоуренса виявляє паралель з творчістю імпресіоністів, на полотнах яких предмети навколишнього світу розчинені в світло-кольорово-повітряному середовищі. Зображувані предмети у Лоуренса стають прозорими і залежними від рухів слова. Непереборні життєві обставини, що трансформували його бачення світу, вивели Лоуренса зі стану споглядання, порушили поетичну гармонію його розповіді й підвели його до необхідності

експресивного самовираження, елементами став колір (роман «Райдуга»). В цей період Лоуренс звертається до творчості Ван Гога, стилістичні паралелі з яким ми виявляються за допомогою інтермедіального аналізу [22; С. 52].

Нерозв'язність внутрішніх протиріч змушує Лоуренса в переломний період своєї творчості звернутися до картин Сезанна, який, за влучним зауваженням письменника, перший і єдиний зобразив на полотні всю глибину внутрішніх протиріч і сумнівів автора. Розмірковуючи над шляхами до цієї мети, Лоуренс приходять до висновку, що автора-художника до неї веде виділення в зображених на полотні предметах форми і кольору: форма розглядається як першооснова буття, а роль кольору обмежується декоративністю.

Естетичні пошуки Лоуренса визначаються його переконанням в тому, що істинним предметом літератури є еволюція свідомості індивіда і складність невіддільних від неї змін [14; С. 214]. Методика інтермедіального аналізу і зіставлення художньої прози Лоуренса з творами сучасних йому художників дозволяють нам виявити, як зміни в свідомості індивіда (автора і персонажа) проявляються в художньому тексті.

Внутрішнє життя людини представляється Лоуренсу як взаємодія його інтелектуальних і емоційних прагнень, обумовлених займаним ним суспільним становищем і діяльністю.

Лоуренс прагнув розширити рамки роман як такого, використавши в літературному творі прийоми, характерні для живопису. Він хотів надати своєму роману такий самий сили зорового враження, якої наділене полотно живописця, вважаючи, що, як і художник, письменник має право на зображення оголеного тіла.

Висновок до розділу

Теорія інтермедіальності є однією з найновіших і найперспективніших теорій в сучасній гуманітарній науці, про що свідчать численні публікації вітчизняних та європейських вчених, присвячених даній темі.

Під інтермедіальністю мається на увазі взаємодія різних видів мистецтва. Це дозволяє використовувати дане поняття не тільки в контексті літературознавства і мистецтвознавства, але також філософії, соціології та інших наук.

Отже, можна зробити висновок: у вузькому сенсі інтермедіальність - це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, заснованих на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва. У більш широкому сенсі інтермедіальність - це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художнього «метамови» культури). І, нарешті, інтермедіальність - це специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними мистецькими референціями є художні образи або стилістичні прийоми, які мають для кожної конкретної епохи знаковий характер.

РОЗДІЛ 3. ЖИВОПИСНИЙ ЕКФРАЗИС У РОМАНІ "СИНИ І КОХАНЦІ".

Проблема позначень кольорів постійно знаходиться під пильною увагою багатьох вітчизняних і зарубіжних лінгвістів, які використовували різні підходи у її вивченні.

Традиційний інтерес лінгвістів до мовних одиниць позначень кольорів пояснюється тим фактом, що найменування кольору утворює класичний приклад семантичного поля, кордони якого, на думку вчених, можуть бути чітко визначені. Хоча колірне сприйняття має однакову природу для всіх людей (концепти кольору пов'язані з певними «універсальними елементами людського досвіду»), мовна концептуалізація відчуттів, які сприймаються варіюється [30; С. 185].

У ранніх романах Лоуренс намагається втілити своє живописне сприйняття світу в словесних картинах, що робить актуальним розгляд художнього світу його творів в першу чергу з інтермедіальних позицій. Труднощі цього завдання полягають в тому, що йому одночасно є необхідною і навіть хвилюючою соціальна тема, що виявляється чужою його безпосередньому світосприйняттю. Подолання цього протиріччя, яке Лоуренс шукає в наочності живописно-колеристичних картин буття героїв своїх творів, визначають особливу складність творчості письменника.

"Сини і коханці" багатоплановий, в значній мірі автобіографічний роман про два покоління сім'ї Морел, що живуть в шахтарському селищі Бествуд поблизу Ноттінгема. До Лоуренса англійська література практично не знала творів такого масштабу, присвячених повсякденному існуванню британського робітничого класу. Вірність Лоуренса класичній традиції англійського роману знайшла втілення в докладному, життєво достовірному відтворенні побуту шахтарської родини.

В першій частині книги письменник розповідає про дитинство і юність головного героя Пола Морела. Хлопчик росте в атмосфері напруженого конфлікту між батьком - працюючою і життєрадісною, але схильною до пияцтва людиною, і матір'ю - натурою владною, однак не задоволеною «простонародними» звичками чоловіка і мріє про кращу долю для сина. Обдарований юнак з задатками художника, Пол, на думку Лоренса, стає черговим «бранцем індустріалізму»: в кастово-регламентованому суспільстві, його устремління і талант нікого не цікавлять. Однак соціально-критичний початок в книзі відступає на другий план, і в центрі уваги виявляється поглиблено-психологічне зображення запеклої боротьби за вплив на Пола, що розгортається між його матір'ю, місіс Морел, і першим коханням юнака Міріам Лейверс - дівчиною, що живе на фермі неподалік від Бествуда, в спілкуванні з якою проходить духовно-емоційне виховання героя. З плином часу відносини між Полом і Міріам загострюються до межі і закінчуються розривом. Місіс Морел перемагає в боротьбі за сина; проте незабаром вона помирає від раку, і Пол, викинутий в холодний і незатишний «дорослий» світ, відчуває, що разом з матір'ю пішла найкраща частина його самого.

Специфіка художнього тексту роману Д. Г. Лоуренса "Сини і коханці" знаходить своє відображення в позначеннях кольорів.

Важливе значення письменник приділяє опису колірної гами роману, виявлення домінуючих кольорів, пов'язаних зі створенням певного образу. Колір у Д. Г. Лоуренса є однією з найважливіших складових художнього образу. Кольори, що найчастіше зустрічаються в романі, - це різноманітні відтінки синього, золотого, жовтого, червоного, білого і зеленого.

Палітра кольору настільки широка, що твір немов «спалахує» і «розквітає», і, зачаровуючи найтоншими відтінками і грою кольору і світла, захоплює в світ глибоких переживань та емоцій.

Далі можна виділити дві великі групи, до першої зарахувавши кольори, які автор використовує при описі зовнішності героїв роману, а до другої - які характеризують природу і різні природні явища.

Перш за все кольори, які використовує автор можна поділити на описові, живі і неживі предмети. Перші відносяться до предметного світу речей, предметів, будівель, до певних абстрактних понять, «... egg-cups, with pink moss roses on them » («підставки для яєць, з рожевими моховими трояндами на них») [9; С. 6] - і перед поглядом читача ясно вимальовується яскрава картина святкового настрою, що охопила хлопчика, який тільки що прибіг з веселої і галасливої ярмарки, і стає зрозумілий порив, який змусив дитину зробити подарунок мамі, нехай і витративши на нього ті гроші, що вона йому дала на розваги.

У сцені суперечки місіс Морел з чоловіком, що закінчилася погрозами Морела кинути родину і піти з будинку, увагу місіс Морел привертає в'язка речей, які чоловік повинен був взяти з собою, але залишив за безглуздим недоглядом прямо біля дверей - «Lay the big blue bundle» [9; С. 47]. місіс Морел відчуває неймовірне полегшення від усвідомлення того, що сім'я не втратить годувальника, її душу наповнює спокій і легкість, факт, який приковує увагу до заспокійливої смислової функції синього кольору.

Представляючи місіс Морел, автор насамперед робить акцент на очах (вони є об'єктом його уваги у всіх героїв) - «she had the Coppards 'clear, defiant blue eyes» ("вона мала ясні, непокірні, блакитні очі Коппардів") [9; С. 10], малюючи таким чином героїню з прямолінійним, відкритим і чесним характером, з чистою душею. Такій жінці нема чого соромитися, немає у неї і причин боятися, тому вона дивиться на світ сміливим і відкритим поглядом. Але місіс Морел ще й красива, вона притягує погляди чоловіків, - «It's as bright as copper and gold, as red as burnt copper, and it has gold threads where the sun shines on it.» ("Яскраві, як мідь і золото, і червоні, ніби палаюча мідь, а де торкнулось сонце, золоті пасма") [9; С. 10]. Її привабливість вроджена, вона

подібна природі, що підтверджується використанням порівняння її волосся з золотом і міддю - природними металами і самим світилом.

Палітра жовтого створює радісний, легкий настрій, дарує веселість, малюючи, таким чином, портрет життєрадісної людини - «very pretty, with a top of gold curls» ("дуже мила, з копною золотого волосся") [9; С. 51]. Відповідно, читач сприймає образ Артура, близького свого батька за складом розуму і духу, не так «глибоко», як образ Пола, що породжує відчуття емоційного надриву.

«His fair hair went reddish, and then darkbrown; his eyes were grey.» ("Його світле волосся ставало рудуватим, а потім каштановим, його очі сіріли") [9; С. 61]. Кольорові метаморфози з білявого в рудуватий і потім в каштановий являють собою, посуті, перехід зі світлої гами кольору в темну, що в поєднанні з описом його очей може символізувати раннє дорослішання Пола, усвідомлення навколишнього світу і розвитку в нього чуйності і здатності співпереживати.

Створюючи образ Мірієм, автор неодноразово згадує темне волосся дівчини і її смагляву шкіру - «... bowing her dark head.», «... her dark curls,», «... hercool brown neck.» [9; С. 180], підкреслюючи таким чином її натуральну, що не усвідомлюється нею самою красу, її неповторну чарівність. Яскравосині очі Мірієм привносять контрастні риси в образ дівчини, за допомогою застосування тут принципу опозиції автор підкреслює незвичайне поєднання вдумливої серйозності і ласкавої ніжності, що зустрічається в дівчині.

Синій колір, як колір очей, які відкривають двері в душу людини, - це цілий світ у Д. Г. Лоуренса, світ почуттів і внутрішніх переживань. Вершина емоційного співпереживання в романі припадає на сцену вмираючої матері Пола. У центрі опису - її очі, їх пронизлива синява: «Her eyes opened - her blue, unfailing eyes» ("її очі відкрились - її сині, вірні очі") [9; С. 386], «Her eyes were so blue - such a wonderful forget-me-not blue! He felt if only they had been of a different colour he could have borne it better» ("Її очі були настільки сині - такого чудового кольору синьої незабудки! Він відчував, що тільки

вони були іншого кольору, який він міг би перенести це спокійніше") [9; С. 386]. У цей переломний момент мить усвідомлення того, що життя от-от обірветься, душа місіс Морел піднімається до сина, відкривається для нього, і, оголена, в останній раз дарує йому всю любов матері.

Описуючи природу і різноманітні її явища, автор поєднує кольори і квіти, що народжують багату символіку, яка дає широкі інтерпретаційні можливості.

Сцена в саду, куди вигнав місіс Морел її чоловік на підпитку, відображає душевне сум'яття жінки, її образу і обурення, хворобливий стан душі, який поступово переходить в більш спокійне всепрощення. Змінам, що відбуваються чимало сприяє звернення до природи, відгомони якого присутні в кольорі. Лють місіс Морел, її палаючу гнівом душу пом'якшують ніжні аромати ночі, приглушені кольори саду і тихе сяйво місяця - «The tall white lilies were reeling in the moonlight», «The big, pallid flowers ...», «... the gold scarcely showed on her fingers by moonlight.», «... binful of yellow pollen» [4, С. 27].

Картина величі природи, її урочистій нерухомості змушує жінку забути про сімейні негаразди і радіти диву життя, і тут «жовтий» - символ любові до життя - «her face all smeared with the yellow dust of lilies» [4, С. 29]. Містеру Морелу чуже почуття прекрасного, він не здатний на тонкі емоційні переживання. Він існує в іншому світі, двері з якого, ведуть в світ місіс Морел, відкриваються лише зрідка, та й то лише для того, щоб знову зачинитися - «It opened - and there stood the silver-grey night, fearful to him, after the tawny light of the lamp» [4, С. 28]. Звідси контраст: сріблястий і ридувато-коричневий, що може асоціюватися з одухотвореністю, котра протиставлена низинному існуванню, пасивності і безідейності.

Яскраво виражені контрасти в описі життя міста і селища рудокопів, способу життя Мірієм і міської дівчини Вільяма. Подібні протиставлення, що підкреслюються автором, наводять на думку про його негативне ставлення до наслідків цивілізації, применшують людину як особистість.

Колірна палітра часто служить Д. Г. Лоуренсу знаряддям створення подібних контрапозицій: «small, black figures trailing slowly in gangs across the white field» ("маленькі чорні фігури, які повільно йдуть у бандах білого поля") [9; С. 71], «Away across the valley the little black train crawled doubtfully over the great whiteness» ("Долиною сумніваючись повз маленький чорний поїзд над великою білизою") [9; С. 72]. Тут чітко простежується ідея нікчемності марного цивілізації (small, black, trailing, slowly - кожне слово несе подібну смислове навантаження, яку можна звести до ідеї марності зусиль, безцільності існування), і безмовного величі природи, неосяжної і незбагненою в її безмежності. Кольори, які використовуються в протиставленнях - надзвичайно значимі: чорний - обмеженість, безвихідність, завершеність; білий (основний колір всього спектра) - множинність, вибір, широта можливостей, невизначеність, відкритість.

Особливою емоційною забарвленістю у автора відрізняється червоний колір і всілякі його відтінки. У романі це колір чуттєвої пристрасті, сильних і глибоких переживань, що мучать героїв земних бажань. Привертає увагу сцена одягання дівчиною яскравого червоного намиста, яка хвилює почуття, тому що тут ми стикаємося з неавторським баченням подій що відбуваються, це сцена очима Пола, який мучиться - «the red-brown wooden beads ...» ("червоно-коричневі дерев'яні бусини") [9; С. 180]. Це також колір краси, магічної привабливості, яка заподіює біль через свою недосяжність - «There were some crimson berries» ("Були деякі малинові ягоди"), «If you put red berries in your hair, he said ...» ("Якщо ви покладете червоні ягоди в волосі, сказав він ...") [9; С. 198]. Взаємне тяжіння настільки гостре, що воно стає на шляху спілкування молодих людей, і вони яскравіше, ніж зазвичай, сприймають навколишні явища - «The sky behind the townley and the church was orange-red» ("Небо за містом і церквою було помаранчево-червоним") [9; С. 183]. Помаранчевий колір відображає негативну, руйнівну сторону любові і пристрасті, висловлює агресію, грубість і нечутливість.

Сила пережитих Полом емоцій і спалюючої його пристрасті знаходить союзника в природі: яскравий, дивний місяць, що з'явився на небі, є дзеркалом його почуттів і немов провокує його нетерпіння і агресію, підсилює його незадоволене бажання - «An enormous orange moon was staring at them from the rim of the sandhills.» ("Величезний помаранчевий місяць витріщався на них з краю піщаних вулиць") [9; С. 188]. Коли любов Пола і Мірієм розквітає і вони переживають короткі миті спільного щастя, похмурість і туга їх тяги один до одного поступаються місцем ніжному коханню, що відбивається на поступовій зміні відтінків червоної гами. Жовте і коричневе змінюється на рожевий і пурпуровий, фарби що переважають тепер - червоні, малинові, яскраво-червоні - «hung thick with scarlet and crimson drops ... Paul combed high in the tree, above the scarlet roofs of the buildings.» ("висить густими червоними і темно-червоними краплями ... Пол застряв високо в дереві, над червоними дахами будинків") [9; С. 297]. Є тепер місце і світлій, ніжній палітрі, адже є місце ласці і турботі - «There was a bright little brook ... many big blue forget-me-nots.» ("Там був яскравий маленький струмок ... багато великих синіх незабудок") [9; С. 301].

Багата колірна палітра роману Д. Г. Лоуренса "Сини і коханці» рясніє символікою і надає широкі можливості до інтерпретації. За допомогою позначень кольорів автор створює образи героїв, відображає їх чуттєвий світ, передає їх емоційний стан, що сприяє як донесенню до читача основних ідей твору, так і передачі авторської концепції людини.

Д.Г. Лоуренс проявляє себе в якості художника, описуючи природу з використанням техніки імпресіонізму: картина природи динамічна, фарби переходять з однієї в іншу, змішуються з відчуттями, пов'язаними з колірною гамою, і знаходять додаткові емоційно-оціночні конотації. Кольори, які використовуються в уривку, можна розділити на теплі (red, crimson, yellow, black) і холодні (blue, white, greyish-green, greenish). У більшості прикладів дані кольору представлені у вигляді синестетичних комплексів: yellow glow, chill blue, gold glowed, the sky was clean and cold, greenish with cold.

Об'єктивна основа поділу кольорів на теплі і холодні поки ще не зовсім ясна. До недавнього часу вважалося, що в основі такої відмінності лежать асоціації з теплими і холодними предметами навколишнього світу. Наприклад, синій колір сприймається як холодний тому, що він притаманний кольором неба, льоду, води, що викликає в нас відчуття холоду, прохолоди або свіжості; кольори червоно-жовті сприймаються як теплі, тому що вони притаманні таким речам, як вогонь, сонячне світло [54; С. 78].

До цього поділу відповідає дійсності та власне температурні якості кольору. Червоно-помаранчева частина спектра укладає більше теплової енергії, ніж синьо-зелена. Крім того, експериментально встановлено, що позитивний емоційний стан підвищує чутливість до червоного і жовтого, негативний - до синього і зеленого [38; С. 59].

Висновок до розділу

Кожен колір має власну символіку. Фарби - це метафори певних культурних значень, які на психологічному рівні виглядають як стійка семіотична система: червоний колір позначає пристрасть і агресію, блакитний - спокій, жовтий - оптимізм і т. д. Іншими словами, фарби мають свою мову, яка є носієм цінної інформації.

Кольорові позначення відіграють особливу роль у створенні мовної картини світу. Природа значення кольору тісно пов'язана з фоновими знаннями носія мови, з практичним досвідом особистості, з культурно історичними традиціями народу, що говорить цією мовою. Кольори приписують об'єктам ознаки, які асоціюються з картиною світу, оцінюють її, висловлюють до неї ставлення.

Багата колірна палітра роману Д. Г. Лоуренса "Сини і коханці» рясніє символікою і надає широкі можливості до інтерпретації. За допомогою позначень кольорів автор створює образи героїв, відображає їх чуттєвий світ, передає їх емоційний стан, що сприяє як донесенню до читача основної ідеї твору, так і передачі авторської концепції людини.

РОЗДІЛ 4. ОБРАЗИ МИСТЕЦТВ У РОМАНАХ "РАЙДУГА" І "ЗАКОХАНІ ЖІНКИ".

З роками художня концепція Лоуренса зазнала змін: поетичні пейзажі ранніх книг змінилися символічними, набули складного філософського навантаження. В художньому методі Лоуренса стає все більш відчутним вплив ідей Бергсона. На думку Бергсона, слова, символи рухаються навколо об'єкта, несуть відносне знання, тоді як абсолютне знання можливо тільки зсередини, завдяки «роду інтелектуальної симпатії, з допомогою якої ми поміщаємо себе всередину об'єкта, щоб співпасти з тим, що в ньому унікально, і, отже, невимовно» [23; С. 97].

Період пошуку засобів художнього втілення авторського бачення основних процесів буття завершують романи «Райдуга» - *The Rainbow* і «Закохані жінки» - *Women in Love*, що займають центральне місце в творчості Лоуренса. Вийшли в світ в 1915 і 1920 рр., але фактично написані раніше, пов'язані єдністю концепції і особистістю однієї з героїнь - Урсули Бренгуен, ці романи відображають підсумок цих пошуків і початок переходу до творчої зрілості.

Основним елементом художнього світу Лоуренса стає перенесення акценту з образотворчості ранньої прози на композиційний малюнок і форму як твори в цілому, так і окремих його складових.

У своєму трактуванні форми Лоуренс все більше віддалявся від традиції англійського реалістичного роману і наближався до модернізму, для якого, зі спостереження польського літературознавця Е.Фаріно, пріоритетною була внутрішня структура твору, яка за рахунок внутрішньої напруги і внутрішньої динаміки і дозволяє передати предмет зображення як самостійний феномен, побудований за власними законами (або як буття, що протистоїть небуття); так виникає його незбагненність, варіативність,

всюдисущість з одночасної невизначеністю локалізації, невловимість кордонів, їх взаємозумовленість [60; С. 294].

Роман «Закохані жінки» відкриває у творчості Лоуренса новий, післявоєнний період і, на думку багатьох критиків, продовжує роман «Райдуга». Але навіть критики вважають ці дві книги протилежними у всьому. «В той час як «Райдуга» - роман про витоки життя, «Закохані Жінки» - книга втечі від життя, книга перевороту, книга смерті» [1; С. 41].

Специфіку візуальності в кожного автора можна охарактеризувати через особливості його колористичної палітри. Поетика візуальності має також і екфрастичний вимір. Тобто йдеться про присутність у літературному творі описів творів інших видів мистецтва, особливо зображальних. Говорячи про значущість візуальних елементів у художньому світі Д.Г. Лоуренса, дослідники не приділяють достатньої уваги тому, як візуалізовані описи впливають на загальні властивості художнього простору його романів і як це загалом впливає на поетику письменника.

Творіння кисті англійського письменника Лоуренса демонструють силу і різнобічність його таланту та засвідчують, що його візуальне мистецтво аж ніяк не можна вважати периферійним. Лоуренс - це письменник з глибоким баченням, а бачення обов'язково передбачає візуалізацію.

Пейзаж у Лоуренса виражається в різних видах: це і нічна панорама, місячна, осяяна яскравим сонцем, на фоні яких і розгортаються події в романах Д.Г. Лоуренса, а також вплив природних стихій, таких як: вогню, води, на долю головних персонажів.

"Радуга" один з найхарактерніших творів Лоренса. Вельми своєрідна, що не має прецеденту в англійській літературі «сімейна сага», що змальовує життя трьох поколінь фермерської родини Бренгуен в графстві Дербішир з 1840-х рр. до початку ХХ ст. Хоча в романі чітко позначені час і місце, відокремлена ферма в Середній Англії стає тією «досвідченою моделлю», на якій автор піддає художньому аналізу глибинні, загальні для всієї країни

соціальні процеси. Існування старшого з показаних в «Райдугі» поколінь - Тома Бренгуена і його дружини Лідії - ще цілком «грунтовне» : загальний ритм їхнього життя визначається близькістю до природи, залежністю від її природних циклів. Інстинктивне взаєморозуміння між подружжям змінюється у їхніх дітей - Уїлла, сина Тома, і дочки Лідії від першого шлюбу Анни - запеклою боротьбою непорівнянних темпераментів. Психологічне відчуження досягає найвищої точки в житті представниці третього покоління Бренгуенов - дочки Уїлла і Анни - Урсули, вщо успадкувала чуттєво-пристрасну натуру матері та романтичний ідеалізм і любов до мистецтва батька, талановитого різьбяр по дереву. Переїзд в місто, марні спроби самоствердитися на вчительському терені, знайти забуття в мистецтві і релігії, нарешті, її любов до молодого офіцера Антону Скребенського - така історія життя Урсули. Завершують «Райдугу» утопічні картини майбутнього, в якому вже дозволені соціальні контрасти сучасності. Подальших пошуків Урсулою і її сестрою Гудрун власного місця в житті в умовах Англії початку століття Лоуренс присвятив роман «Закохані жінки» (1920), що сюжетно пов'язаний з попереднім і становить в сукупності з «Райдугою» епіко-оповідальну діалогію про сім'ю Бренгуен. Незвичністю поєднання реалістичного проникнення в особливості британського життя описуваного часу з масштабністю і язичницькою яскравістю поетичного, по суті, бачення Лоуренсом природи і фізичної сторони людського буття визначається художня своєрідність «Райдуги» на тлі британської прози першої третини ХХ ст.

Особливу увагу Лоуренс приділяв образу сонця та місяця. У романі «Райдуга» образ місяця з'являється настільки часто, що мимоволі створюється враження, наче він і є головним героєм роману. Слово місяць використовується автором понад півсотні разів, а «місячне світло» – близько чотирьох десятків. Стиль Лоуренса набуває майже гіпнотичної сили: опис місяця включає відтінки кольору і звуку. Ця небесна сила теж піддається антропоморфізації, але іншим способом. Тут автор використовує порівняння

і опис. Характеристика місяця супроводжується такими епітетами: «ясний», «вільний», «золотий», «чистий», «сліпучий», «молодий». У романі місяць символізує пристрасть, життя інстинктів, в той же час місяць «лякає», тобто з його енергетикою боротися безглуздо. Головна героїня роману “Закохані жінки” Урсула, перебуваючи в постійному пошуку сенсу життя, прагне воз’єднатися з місяцем, стати єдиним цілим. Виразальні засоби, за допомогою яких зображується даний образ, свідчать про його позитивну, сприятливу сутність. Але місяць – бог ночі, і з ним все частіше асоціюється небезпека, страх, магія, чаклунство, темні сили. Більше того, для зображення місяця Лоуренс вибирає своєрідний фон: воду (у вигляді струмка, озера чи моря). Відомо, що вода для Лоуренса є прихованим символом пристрасті і сексуальних бажань.

Саме в романі «Закохані жінки» під покровом ночі відбуваються всі найважливіші події роману: зізнання в коханні, визнання в дружбі і, нарешті, смерть одного з персонажів. У романі розповідається історія двох сестер і їх складних (як завжди, у Лоуренса) любовних відносин з двома чоловіками. У главі, яка називається «Одержимий місяцем», Урсула вночі випадково в пустинному місці зустрічається зі своїм коханим Біркінім. Ось характерний для Лоуренса опис природи – “The night had fallen, it was dark. But she forgot to be afraid, she who had such great sources of fear. Among the trees, far from any human beings, there was a sort of magic peace. She was in reality terrified, horrified in her apprehension of people. She started, noticing something on her right hand, between the tree trunks. It was like a great presence, watching her, dodging her. She started violently. It was only the moon, risen through the thin trees. But it seemed so mysterious, with its white and deathly smile. And there was no avoiding it. Night or day, one could not escape the sinister face, triumphant and radiant like this moon, with a high smile” [12; С. 360] «Спустилася ніч, було темно. Але вона забула про страх, вона, в якій були такі багаті джерела страху. Серед дерев, далеко від людських істот, панувало якесь чарівне умиротворення. Чим повнішою була самотність, коли не було і натяку на

людську присутність, тим краще вона себе відчувала. У реальному світі вона відчувала страх, вона боялася зустрічати людей. Вона різко зупинилася, помітивши щось по праву руку між стовбурами дерев. Здавалося, величезний привид спостерігав за нею, уникаючи неї. Урсула завмерла. Але це був всього лише місяць, що піднімалася між тонкими стовбурами дерев. Вона здавалася такою загадковою з її білою, мертвотною посмішкою. І не було можливості сховатися від неї. Ні вдень, ні вночі не було порятунку від цього зловісного лику, тріумфуючого і світиться, як у цій місяця, з її широкою посмішкою»). [47; С. 327]. Це в Урсулі викликало справжню бурю почуттів. Вона прагнула втекти, сховатися, її спокій був порушений. Урсула спостерігала за водою та відблиском місячного сяйва. Ця картина побаченого не сподобалась Урсулі, в неї не виникло ніяких почуттів. Їй здавалося, що місяць занадто яскравий, і таким чином її викрито, її душа плакала і страждала. Все навкруги в неї викликало огиду, вона хотіла аби все довкола поринуло в темряву, лише тоді вона зможе побути наодинці, відсторонитись від усього навколишнього світу, а найбільше від людей.

Далі в епізоді з'являється Біркін (він молодий освічений англієць – інспектор гімназій, але у Лоуренса це не дуже важливо) і починає кидати камінці в озеро, де відбивається місячне сяйво, намагаючись зруйнувати його. Але «незламний місяць» постійно відновлюється, людині його не перемогти. За цією картиною спостерігає із-за кущів Урсула, яка знесилена і виснажена. Архетипи Сонця і Місяця нерідко беруть участь у формуванні опозицій «світло – темрява», але у Лоуренса це не просто антагонізм станів, а складна взаємодія. Опозиційна пара “сонце/місяць” часом втрачає свій характер протилежності (через світло як атрибутивну якість обох світил, що має медіаційну функцію у бінарній структурі), але тоді їй протиставлена “темрява”, що асоціюється із глибинами людської душі, її чуттєвістю.

Роман “Закохані жінки” - продовження роману “Райдуга” - створювався письменником в період першої світової війни. В цьому романі ведуться пошуки нових ідеалів, відчувається прагнення утвердити нові

стосунки поміж людьми. У "Закоханих жінках" продовжена історія Урсули та її сестри Гудрун, їхніх пошуків незалежного та гармонійного існування. Створюючи "Закоханих жінок", Лоуренс прагнув зробити цей роман не схожим на попередні. Новизна виявилась у композиції та стилістиці роману. Нове в побудові - у відмові від сюжету як організуючого елементу оповіді. Роман будується як ланцюг епізодів, що підпорядковані єдиному ритму і звучать у своїй сукупності як варіації його провідної теми, що полягає у передачі руху стосунків героїв. Змістом кожного розділу-епізоду є не подія, а стосунки між персонажами, що встановлюються на той чи інший момент. Лоуренс слідкує за їхніми коливаннями, змінами, динамікою, фіксує їхній розвиток.

У романі "Закохані жінки" виникає інтерпретація примітивного через ніцшеанські категорії аполлонічного і діонісійського. У цьому розділі два героя книги Джеральд і Біркін розглядають африканську статуетку, яка зображує негритьянку, що народжує. В Джеральда вона викликає огиду, а Біркін після деяких коливань говорить, що вона "в якійсь мірі вищий прояв культури...справжньої чуттєвої культури, культури фізичного пізнання, фізичного пізнання в самому крайньому його прояві, в якому бере участь не розум, а тільки почуття. В ній стільки почуття, що вона чудова, вона досконала". У романі Біркін багато в чому виступає як alter ego самого автора, тому визначні та його коливання, і його вердикт.

Лоуренс прагнув розширити рамки романів, використавши в літературному творі прийоми, характерні для живопису. Він хотів надати своїм романам такої ж сили зорового враження, якою наділене полотно живописця. Візуальні елементи проявляються в зображенні природи, портретних характеристиках та інтер'єрі.

Пейзажам Лоуренс надає своєрідного значення. Письменник намагається втілити своє живописне і колористичне сприйняття світу в словесних картинах. Саме змалювання картин природи надає роману експресивності і переносить у літературний текст не лише образність, але і

колорит, форму і композицію. Під впливом настрою спостерігача та під впливом різних світлових та кольорових ефектів Лоуренс наголошує на мінливості та непостійності того що він зображає. Кут зору, на відміну від інших романів, змінюється, тепер пейзаж сприймається не автором, а самим героєм твору. Саме тому концепція часу в такому описі різко актуалізується; герой все зображене бачить тут і зараз. Лоуренс не ставить собі за мету “фотографічне” відтворення дійсності, а зображує навколишню природу у зв'язку з настроями та емоціями героя.

В романі “Закохані жінки” йдеться про сестер Брангуен, яким не до вподоби невпинні зміни та новий вигляд їхнього містечка, що відбулись з розвитком промисловості. Невипадково пейзаж у цьому романі має яскраво виражене «індустріальне» наповнення, і оскільки сестри не приймають нового обличчя їхньої батьківщини. Ставлення до таких змін в сестер негативне, вони не готові сприймати нові зміни: “The sisters were crossing a black path through a dark, soiled field. On the left was a large landscape, a valley with collieries, and opposite hills with cornfields and woods, all blackened with distance, as if seen through a veil of crape. White and black smoke rose up in steady columns, magic within the dark air” [12; С. 7]. (“Сестри йшли по чорній стежці через темне унавожене поле. Ліворуч від них, ніби на величезній картині, розстигалась втчерпана шахтами долина, вдалі виднілися пагорби, на схилах яких росла пшениця, і лісу, що зливався вдалині в темну пляму, як буває, якщо дивитися через крепову вуаль. То тут, то там в небо здіймались клуби білого і чорного диму, отримуючи в сірому від пилу повітрі чарівні обриси”) [47; С. 11].

Пейзаж на початку роману переданий крізь призму сприйняття головної героїні Гудрун і зумовлений її психологічним станом у цей момент. Приїхавши після довгого перебування з Челсі додому, Гудрун відчула всю убогість та огидність місця, в якому пройшло її дитинство, адже вона стала зовсім іншою людиною. Такий опис міста відразу дає зрозуміти читачеві, з яким настроєм і очікуваннями Гудрун повернулась додому. Картина

побаченого постала перед героїнею в похмурих, сірих тонах. Для того, щоб увиразнити душевний стан Гудрун письменник вдається до нагнітання темних кольорів.

На відміну від вище зазначеного, де простежується вплив механічної цивілізації та відчутний інтенсивний розвиток індустріалізації, зростання шахт, Лоуренс ставав на захист людини та людського.

Упродовж усього його творчого шляху загальнолюдські цінності мали для нього першочергове значення, про них він писав, їх захищав. Він намагається віднайти місце, де б не простежувався вплив цивілізації. Таке місце Лоуренс описав у романі “Закохані жінки”, коли Гудрун і Урсула разом із Джеральдом та Рупертом вирушають в Альпи на гірськолижний курорт. Там зароджуються стосунки між Гудрун і Джеральдом. Цей момент супроводжуються детальним описом вигляду з вікна, який дається очима Гудрун: «She went and crouched down in front of the window, curious. ‘Oh, but this—!’ she cried involuntarily, almost in pain. In front was a valley shut in under the sky, the last huge slopes of snow and black rock, and at the end, like the navel of the earth, a white-folded wall, and two peaks glimmering in the late light. Straight in front ran the cradle of silent snow, between the great slopes that were fringed with a little roughness of pine-trees, like hair, round the base. But the cradle of snow ran on to the eternal closing-in, where the walls of snow and rock rose impenetrable, and the mountain peaks above were in heaven immediate. This was the centre, the knot, the navel of the world, where the earth belonged to the skies, pure, unapproachable, impassable. It filled Gudrun with a strange rapture. She crouched in front of the window, clenching her face in her hands, in a sort of trance. At last she had arrived, she had reached her place. Here at last she folded her venture and settled down like a crystal in the navel of snow, and was gone. » [12; С. 594]. (“Вікно виходило на долину, затиснуту зверху небом і величезними сніговими схилами і чорними скелями з боків, а в кінці, подібно пупу землі, білосніжною стіною і двома вершинами, сяючими в світлі денного сонця. Мовчазна сніжна колиска спрямовувалася вперед, між

величезними схилами. Сосни, немов волосся незграбно обрамляли її по краях. Але ця сніжна колиска переходила в вічний тупик, де височіли неприступні стіни зі снігу і скель, і де гірські вершини спрямовувалися в саме небо. Тут був центр, осередок, пуп світобудови, тут земля - чиста, недосяжна, неприступна - належала небесам. Ця картина наповнила Гудрун дивним відторгненням. Вона припала до вікна, притиснувши руки до обличчя в якомусь трансі. Зрештою, вона прибула на місце, вона дісталася до своєї мети. Тут і закінчувався її шлях, тут, в цьому сніжному пупі землі вона перетворилася в шматок кристалу і розчинилася”) [47; С. 530].

У свідомості Гудрун ця картина викликає протиріччя. В ній відбулася боротьба між почуттям до Джеральда та власним призначенням. Її завжди мучило спустошене, хворобливе почуття, що вона не належить до цього життя, наче викинута з нього. Ця думка про власну незалученість, неможливість віднайти гармонію зі своїм тілом і душею, дати своїм почуттям вийти назовні заповдіювала Гудрун страждання.

Порівняно з Гудрун та Джеральдом, стосунки Урсули і Біркіна складались набагато краще. Вони відчували гармонію та внутрішній спокій, будучи разом. Їхні стосунки з кожним днем все міцнішали. Урсула була сильнішою та самодостатнішою, ніж Гудрун. Вона прагнула до нового життя, забувши і своє дитинство, і Антона Скребенського, своє перше кохання, і саме в Біркіні бачила власне продовження: “Вона оглянула цей мовчазний, вознесений над усім іншим світ зі снігу, зірок і сильного холоду. А ось з'явився й інший світ, точно картинка з чарівного ліхтаря; Болото, Коссет, Ілкстон, - все це було залито звичайним, примарним світлом. Там існувала примарна, несправжня Урсула, там був весь цей примарний фарс несправжньою життя. Він був таким несправжнім і обмеженим, як образи, породжувані чарівним ліхтарем. Їй хотілося б розбити всі слайди. Вона хотіла б, щоб її спогади зникли назавжди, як зникають слайди, коли їх розбивають. Їй хотілося б, щоб у неї не було минулого. У неї був Біркін, і тут, нагорі, серед цього снігу, під зірками вона тільки що прокинулася до життя”

[47; С. 542-543]. («She looked round this silent, upper world of snow and stars and powerful cold. There was another world, like views on a magic lantern; The Marsh, Cossethay, Ilkeston, lit up with a common, unreal light. There was a shadowy unreal Ursula, a whole shadow-play of an unreal life. It was as unreal, and circumscribed, as a magic-lantern show. She wished the slides could all be broken. She wished it could be gone for ever, like a lantern-slide which was broken. She wanted to have no past. She belonged only to the oneness with Birkin, a oneness that struck deeper notes, sounding into the heart of the universe, the heart of reality, where she had never existed before.») [12; С. 608]. У цьому пейзажному описі не просто зображується певний природний стан, але відкриваються можливості для опосередкованого відтворення складної динаміки людських почуттів.

Наступний рівень візуальності в романі “Закохані жінки” виявляється у портретній характеристиці персонажів. Саме візуальність дає змогу чітко охарактеризувати головних героїв роману, проникнути в глибини їх внутрішнього «я». Так, нашому зору відкривається опис Герміони Роддіс, яку Лоуренс порівнює з витвором мистецтва, підкреслюючи тим самим її суспільне становище: “Hermione Roddice was a strange figure in the class-room, wearing a large, old cloak of greenish cloth, on which was a raised pattern of dull gold. The high collar, and the inside of the cloak, was lined with dark fur. Beneath she had a dress of fine lavender-coloured cloth, trimmed with fur, and her hat was close-fitting, made of fur and of the dull, green-and-gold figured stuff. She was tall and strange, she looked as if she had come out of some new, bizarre picture” [12; С. 46]. (“Серед шкільних парт вона виглядала більш ніж дивно - незвичайна фігура в широкому старому плащі із зеленої тканини, затканої рельєфним візерунком кольору старого золота. Високий комір був з якогось темного хутра, з нього ж була і підкладка плаща. З-під плаща визирало облямоване хутром плаття з тонкої тканини кольору лаванди, на голові красувалася облягає капелюшок з тієї ж тьмяною зеленувато-золотистої рельєфною матерії, теж оброблена хутром. Ця висока і незвична звичайному оку фігура,

здавалося, зійшла з якоюсь химерною картини пензля сучасного живописця” [47; С. 75].

Коли вона проходила повз Урсулу, та зачаровано спостерігала за нею “Her long, pale face, that she carried lifted up, somewhat in the Rossetti fashion, seemed almost drugged, as if a strange mass of thoughts coiled in the darkness within her, and she was never allowed to escape [12; С. 16]. (“Її бліде видовжене обличчя, звернене, немов у жінок на картинах Россетті, до неба, здавалося одурманеним, точно в темних куточках її душі кишіли дивні думки і їй не було від них порятунку” [47; С. 17]. Герміона мала славу найвидатнішої жінки в Англії, її батько був дербїрширським баронетом, дотримувалася прогресивних поглядів, гаряче цікавилася реформами, мала неабиякий розум і ефектну зовнішність. Урсула була протилежністю Герміони, скута в руках, позбавлена живої грації і природності, тому Біркін прагнув і закликав Урсулу до твердості та стійкості її внутрішнього «я»: “You have to be like Rodin, Michelangelo, and leave a piece of raw rock unfinished to your figure. You must leave your surroundings sketchy, unfinished, so that you are never contained, never confined, never dominated from the outside” [12; С. 245] . (“А ти повинна бути як Роден, як Мікеланджело і повинна залишати в своєму образі фрагмент необробленого каменю. Твоє оточення повинне бути схожим на незакінчений начерк, щоб воно ніколи не прив'язувало тебе, не сковувало, що не панувало тобою”) [47; С. 474]. Відтак портрет стає важливим засобом психологічного аналізу.

Інтер'єр як елемент візуалізації служить для окреслення соціального становища персонажів, їхніх духовних запитів, смаків. Зображення інтер'єру сприяє глибшій характеристиці героїв. Так, у романі “Закохані жінки” Біркін, прийшовши в дім Брангвенів, просити руки Урсули, побачив у холі репродукції картин Пікассо, які його сильно вразили: “looking at some reproductions from Picasso, lately introduced by Gudrun, he was admiring the almost wizard, sensuous apprehension of the earth, when Will Brangwen appeared” [12; С. 254]. (“розглядав репродукції робіт Пікассо, які зовсім

недавно привезла Гудрун, він захоплювався цим майже чаклунським, плотських сприйняттям світу, коли з'явився Вілл Брангвен ”) [47; С. 340].

Подібно до цього Джеральд Кріч, опинившись в кімнаті лондонських художників, уважно оглядає кімнату: “There were one or two new pictures in the room, in the Futurist manner; there was a large piano. And these, with some ordinary London lodging-house furniture of the better sort, completed the whole” [12; С. 47]. “У кімнаті була пара сучасних картин, виконаних в футуристичній манері, стояло велике піаніно. Все це вкупі зі звичайними для лондонських будинків меблями не найбільш гіршого штибу, завершувало обстановку...” [47; С. 96]. Розглядаючи одну з картин, Джеральд переживає сильне враження, яке виразно передається через фізіологічні відчуття, коли його ноги кожною жилкою відчували електричні хвилі, а в спині, напруженій, як у тигра перед стрибком, розгоралося полум'я.

Стихія вогню у творчості Лоуренса посідає важливе місце. До образів полум'я, вогнища, променя, свічки, всього того, що є земним відбитком і втіленням божественного вогню, письменник не раз звертався у своїх творах. У виражальних засобах Лоуренс також постійно послуговувався “вогняною” лексикою для зображення пристрасті своїх персонажів. Але головне, що вогонь більшою, ніж інші першостихії, мірою має дуальний характер, і тому найбільше відповідає людській натурі. Така лексика є неодмінним атрибутом поетичних уявлень Д.Г. Лоуренса про любов, життя, пристрасть, самореалізацію. Так, у романі «Райдуга» слово “flame” («полум'я») вживається в тексті більше 60 разів, слово “fire” («вогонь») – більше 90 разів, а слово “light” («світло, зоря, видимість») вживається в романі понад 400 разів. Це означає, що читач стикається з цією лексикою практично на кожній сторінці роману, і це, залишає відбиток на його підсвідомому сприйнятті тексту. Ось найбільш яскраві приклади з тексту: “flame of praise”, “flame of power”, “flame of love”, “flame of rage”, “flame of nausea”, “biting flames”, “inflamed pulse”, “flame of physical desire”, “fire of moonlight”, “fire of sunset”, “fire of illuminating consciousness”. Досліджуючи стихію вогню можна

навести епізод з роману «Райдуга» Лоуренса, в якому героїня Анна роздягається догола, розводить вогонь у каміні починає виконувати ритуальний танець перед «Невідомим».

Висновок до розділу

Лоуренс писав що мистецтво виконує дві важливі функції. По-перше, воно відтворює емоційне життя. По-друге воно стає джерелом уявлень про правду повсякденності. Цього розуміння призначення мистецтва Д. Г. Лоуренс дотримувався у своїй творчості.

Прагнучи до збагачення образотворчих можливостей роману, Лоуренс творчо використовував досягнення живопису, збагативши англійський роман такими рисами, яких чисто англійська традиція дати не могла. Інтерес до живопису багато в чому пов'язаний з властивою Лоуренсу здатністю сприймати життя в яскравих зорових образах. Він і сам був художником, і його спадщина включає багату колекцію малюнків. Письменник орієнтувався на живопис, небезпідставно вважаючи його тим видом мистецтва, яке з найбільшою повнотою відображає зміни в емоційній і духовній сферах, з найбільшою швидкістю фіксує їх.

У романах "Райдуга" і "Закохані жінки" Д. Г. Лоуренс зробив акцент на опис природи, змальовуючи його ніби жудожник пише свою картину. Використання візуальних елементів у романах Д. Г. Лоуренса на вербальному рівні породжує особливий художній ефект: свобода зорових асоціацій при сприйнятті картин підпорядковується ланцюгу асоціацій смислових. «Картина» як загальна категорія живопису, виявляється невід'ємною приналежністю художнього світу творів автора і як артефакт мистецтва, і як складова художнього опису.

РОЗДІЛ 5. ЕКФРАСТИЧНІ АСПЕКТИ ПОЕТИКИ ВІЗУАЛЬНОСТІ В РОМАНИ «КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛІ»

До роботи над романом «Коханець леді Чаттерлей» Лоуренс приступив у Флоренції в жовтні 1926 року, після чергової поїздки до Великобританії. Перший варіант роману був вперше опублікований в США в 1944 році, а на батьківщині письменника - лише в 1972. Закінчив свою роботу до грудня 1926 року, письменник починає працювати над другим варіантом роману, що має назву «Джон Томас і леді Джейн», першу публікацію якого здійснило в 1954 році одне з італійських видавництв. У грудні 1927 році Лоренс починає роботу над третім - і остаточним - варіантом роману, який спочатку планував назвати «Ніжність» (Tenderness). Весь 1928 рік пройшов в переговорах письменника з лондонськими і нью-йоркськими видавцями. Вони зажадали пом'якшення найбільш чутливих описів і вилучення деяких не дуже звичних для тодішньої публіки слів. Автор підготував «пом'якшену» версію роману, але видавці відмовляються від публікації навіть і цього варіанту.

У підсумку повний текст книги виходить в невеликої друкарні італійського видавця Джузеппе Оріоль в тому 1928 року накладом у тисячу примірників і розповсюджується за передплатою. Творчість Лоуренса піддається гонінням: в середині 1929 лондонська поліція забороняє виставку його картин, у передплатників Англії і США рішенням судової влади конфіскуються екземпляри його нового роману. Лише три роки по тому, вже після смерті автора, було випущено в світ, за участю Фріди Лоуренс, скорочене на одну п'яту частину тексту видання «Коханця леді Чаттерлей», яке користувалося величезним інтересом у читачів. Досить сказати, що це видання на батьківщині письменника до 1960 році передруковувалося понад тридцять разів. Тільки в 1960 - судовим рішенням була, нарешті, дозволена

публікація повного тексту багатостраждального роману, але дізнатися про все це автору було не дано. Багатостраждальний роман Д.Г. Лоренса з багатьох аспектів вписується в контекст літератури «втраченого покоління». Уже в перших рядках роману виражені думки і настрої тих, хто пережив катастрофу війни. «Століття наше по суті своїй трагічне, і тому ми відмовляємося сприймати його трагічно. З миром сталася катастрофа, ми опинилися серед руїн, але відразу ж почали будувати нові оселі, плекати нові надії. Нам зараз нелегко, шлях в майбутнє сповнений перешкод, але ми подолаємо або обійдемо їх. Ми повинні жити, незважаючи на всі труднощі які обрушилися на нас» [48, 14]. Війна повністю розбила щастя Констанції Чаттерлей, зробила інвалідом її чоловіка Кліффорда, зламала долю єгеря сера Кліффорда, колишнього солдата Олівера Меллорса. Життєва історія цих трьох осіб, їх взаємини в атмосфері життя післявоєнної Англії, що виливаються в встановлення нових принципів відносин між чоловіком і жінкою, стають предметом художнього дослідження в романі.

Як і інші письменники «втраченого покоління» Лоуренс звертається до долі молодого людини. Кліффорду Чаттерлей, успадкував титул баронета після смерті батька і загиблого на війні старшого брата, було двадцять дев'ять років, коли він, повернувшись на побивку з фронту, одружився на Двадцятитрирічній Констанції (Конні) Рід. Дія роману розвивається через три роки після цієї події, в 1920 році, коли чоловік і жінка Чаттерлей поселяються в садибі Регбі-Холл. Кліффорд після весілля провів з молодою дружиною свій місячну відпустку, а потім повернувся до Фландрії, на фронт, звідки «через півроку його, тяжко пораненого, нашвидку зліпив з окремих шматків, відправили до Англії» (48, 14). Протягом двох років він був під наглядом лікарів, а потім «він одужав, і зміг повернутися до звичайного життя, але нижня частина його тіла, починаючи з стегон, була назавжди паралізована». Як і Джейк Барнс, герой роману Е. Хемінгуей «Фієста», Кліффорд назавжди позбавлений щастя фізичної любові. Але це, мабуть, єдине, що їх зближує. Кліффорд не може пересуватися без інвалідного крісла

на коліщатках, він навіть завів «інше крісло, поменше, з моторчиком; в ньому він міг об'їжджати свій прекрасний меланхолійний парк, яким дуже пишався». «Він стільки перестраждав, що здатність до страждання у нього притупилася. Як і раніше, він залишався бадьорою, життєрадісною і навіть веселою людиною, обличчя в нього було рум'яне і пашіло здоров'ям, а світло-блакитні, блискучі очі дивилися на світ з зухвалим викликом. У нього були широкі, могутні плечі і дуже сильні руки. Одягався він дорого, носив модні краватки з Бонд-Стріт. І все ж на обличчі його можна було помітити якусь настороженість, а погляд іноді ставав відсутнім, як це буває у калік або у серйозно хворих людей. Заглянувши в обличчя смерті, він ставився до життя, до якої дивом був повернутий, як до чогось казково дорогоцінного. По його неспокійно блискучим очам було видно, наскільки він пишається собою за те, що після всього, що сталося він все ж зміг вижити, але після перенесених ним страждань всередині у нього щось померло, і він більше не був здатний так тонко відчувати, як раніше. Душа його стала спустошеною» (48, 196).

У своєму останньому романі - «Коханець леді Чаттерлей», Лоуренс повертається до англійської дійсності - до Англії після першої світової війни. Характерні початкові рядки роману: «Наше століття, в основі своїй - трагічне століття, і саме тому ми не хочемо сприймати його трагічно. Відбулася катастрофа, і ми, перебуваючи серед уламків, намагаємося якось пристосуватися, на щось сподіватися. Це досить важке завдання: немає гладкої дороги в майбутнє; але ми обходимо перешкоди або намагаємося перелізти через них; нічого не поробиш, треба жити, якою великою не була б катастрофа» [48; 7]. Ці рядки могли б служити епіграфом до всієї післявоєнної творчості Лоренса.

Але в порівнянні з попередніми книгами, останній роман відрізняє велика близькість до дійсності, правда характерів і життєвих відносин. Повною мірою проявляється в книзі сильна сторона його творчості - протест проти буржуазного суспільства. Пристрасно ненавидячи це суспільство Лоренс створює рельєфні образи його представників. Він показує як в

результаті війни стала особливо явною порочність капіталістичного ладу, моральне банкрутство вищих класів, які, однак, переконані, що уособлюють справжню Англію. Ця психологія виражена в даному лише кількома штрихами образі сера Джеффри - старого лорда Чаттерлея, який хоче будь-що-будь «врятувати країну і своє становище в ній, будь на чолі її Ллойд Джордж або будь-хто інший ... Сер Джеффри стояв за Англію і Ллойд Джорджа так само, як його предки стояли за Англію і святого Георга; він не бачив тут ні найменшої різниці». З іншого боку, показана молодь буржуазної Англії, яка намагалася придушити відчуття «трагічності століття», приголомшуючи себе коктейлями, джазом, Чарльстон. Спадкоємець фатального маєтку Чаттерлеїв - Кліффорд, одружившись на Констанс Рід за місяць до від'їзду на фронт, повертається з війни покаліченим. Він пробує свої сили в літературі і тому приймає у себе в маєтку представників літературного середовища, які можуть бути йому корисні. Лоуренс різко сатирично малює звичаї цього кола, де панує самозакоханість, снобізм, холодний розрахунок.

Художні твори, хоча в них і проявляється розум і спостережливість авторів, позбавлені значення, як ніби все відбувається в вакуумі. Гостра думка пригнічується.

Представники «шикарного суспільства» піддають остракізму молодого драматурга, зрозумівши, що в його п'єсах, спочатку прийнятих прихильно, по суті висміяні вони самі. Драматурга оголошують «антианглійським», а «в очах класу, який зробив подібне відкриття, це було гірше, ніж найбрудніший злочин». На думку Лоренса, в світі мистецтва діють ті ж закони, що і взагалі в власницькому світі, де перед «богинею успіху» плазують всі: і постачальники розваг - белетристики, фільмів, п'єс, які шукають публічної слави, і ті, хто залишається в тіні, - магнати індустрії, кидають їй м'ясо і кістки живих людей. Ця думка передана дуже виразно: «На очах у всіх були пещені, розпещені собаки; вони билися між собою за милість богині. Але це було ніщо в порівнянні з прихованою боротьбою на

смерть, яка йшла між «незамінними», постачальниками кісток». Велика зрілість відрізняє останній роман від попередніх.

Певну роль тут відіграє повернення Лоуренса-художника до кровно близької йому Англії. Він ніби знову відкриває красу англійської землі, її полів і квітів. Вражаюча чуйність письменника до «настроїв» природи позначається в найконтрастніших картинах. У першій частині змальовано образ лісу, що гармонує з душевним станом Констанс, як ніби втілив мертвотність «трагічного століття»: «В лісі все було інертним і нерухомим, лише важкі краплі падали з голих гілок, видаючи глухий звук. В частіше старих дерев - сіра, безнадійна інерція, мовчання, ніщо».

Роман Д.Г. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлей» володіє як типологічно близькими властивостями прози «втраченого покоління», так і значною своєрідністю. В якості схожості можна відзначити звернення до долі молодої людини, фізично і духовно покаліченої війною, яка виростила в душі індивідуалізм як своєрідну форму захисту від суспільства, що обмануло її. Справжньої героїнею роману стала Констанція Чаттерлей, якій і треба було зробити вибір між справжніми цінностями і міражами, визначити своє місце в житті. Основні акценти зроблені не на соціальній стороні життя, що не на сюжетній дії, а перенесені в область категорії психологічного і морально-етичного характеру, основний конфлікт роману полягає в протистоянні холодного інтелекту, свідомості розумової і чуттєвої, що вільно віддається пристрасті. Специфічною рисою роману є наявність неоміфологічної свідомості, міфологічні елементи «підсвічують» зовні реалістичне оповідання.

Тема природи як філософського концепту є досить актуальною. Д. Г. Лоуренс по-своєму релігійний, його твори наскрізь пронизані пантеїстичними і гедоністичними ідеями, еротизація пейзажу є звичайним прийомом Лоуренса, «природа в нього не просто місце проживання чи втілення краси і чистоти, а якась містична сила, яка керує людиною». Визначальним у пантеїстичній перспективі Д. Г. Лоуренса є апологетика

вічно живого начала, проголошеною “філософією життя”. Автору близька ідея буття як “своєрідного життєвого пориву, формування могутнього творчого потоку” (А. Бергсон), яке можна досягнути лише засобами інтуїтивного. Персонажі Лоуренса живуть у макрокосмі природних явищ, катаклізмів, сонцестоянь і місячної магії; у соціумі рівних собі, у світі “механістичної цивілізації” і руйнуючої влади машин; у мікрокосмі своїх почуттів, бажань, інстинктів. Д. Г. Лоуренс прагнув усвідомити природну єдність космосу, і чотири стихії (вода, вогонь, повітря і земля) для нього стають засобами прориву до космічної першоматерії. Саме крізь міфологеми стихій письменник розглядав душевні і тілесні порухи своїх персонажів.

Особливу увагу Лоуренс приділяв образу сонця та місяця. Коні у романі “Коханець леді Чаттерлей”, в сонячному потоці наче заново переродилася, віднайшла свій шлях та призначення. Це надало їй впевненості, нових життєвих сил та енергії: “And she watched the daffodils turn golden, in a burst of sun that was warm on her hands and lap. Even she caught the faint, tarry scent of the flowers. And then, being so still and alone, she seemed to bet into the current of her own proper destiny. She had been fastened by a rope, and jaggling and snarring like a boat at its moorings; now she was loose and adrift” [3; С. 60] (“Вона спостерігала, як з сонячними припливами, що зігрівали їй руки й коліна, нарциси золотіють. Вона навіть уловила в’язкий, нечутний запах квітів. І тут, така нерухома й самотня, вона, здається, потрапила в течію своєї власної долі. Спочатку прив’язана шнурком, вона хилиталася, її кидало з боку в бік, як човен на мертвому якорі, тепер – вільна у плавбі за течією”) [48; С. 152].

В романі “Коханець леді Чаттерлей” Коні будучи на одинці з Мелорзом помітила красу місяця: “She saw a very brilliant little moon shining above the afterglow over the oaks. All the lower wood was in shadow, almost darkness. Yet the sky overhead was crystal. But it shed hardly any light” [3; С. 114]. “Вона побачила дуже яскравий маленький місяць і нижче понад дубами сяйливу вечірню зорю. Весь ліс лежав у сутінках, майже в темряві. Але небо

вгорі було кришталево-чисте. Та воно майже не випромінювало світла”) [48; С. 204]. Темрява подобалась Мелорзу: “He loved the darkness arid folded himself into it. It fitted the turgidity of his desire which, in spite of all, was like a riches” [3; С. 117]. (“Він любив темряву і радо поринув у неї. Вона тамувала його жадання, яке, попри все, було неначе скарб”) [48; С. 209].

Темнота у Лоуренса означає глибинні нереалізовані несвідомі шари людської особистості. Символіка води представлена в якості живої, плідної сили і згубної стихії. Це бачення амбівалентної сутності води відповідає міфологічним поняттям – жива і мертва, вода небесна життєдайна і вода земна або підземна. Вода також бере участь у ритуалах ініціації: Олівер Мелорз в романі “Коханець леді Чаттерлей” умиванням немов би готується (в уяві Коні) до нового, наповненого коханням життя; подорож каналами Венеції стає для героїні етапом осмислення життєвих цінностей; танець Коні під дощем в лісовій гушавині виглядає своєрідним символічним ритуалом запліднення, де вона: “ran out with a wild little laugh, holding up her breasts to the heavy rain and spreading her arms, and running blurred in the rain with the eurhythmic dance movements. It was a strange pallid figure lifting and falling, bending so the rain beat and glistened on the full haunches, swaying up again and coming belly-forward through the rain, then stooping again so that only the full loins and buttocks were offered in a kind of homage towards him, repeating a wild obeisance” [3; С. 126] (“з диким сміхом вибігла надвір, підставляла груди під тяжкий дощ, розкидала руки, гасала, зливаючись з дощем, в рівномірному танцювальному ритмі. Дивна бліда постать піднімалася й спадала, згиналася, а дощ періщив по ній, і вона вилискувала повними стегнами, знову погойдувалася, підставляла живіт під потоки води, тоді знову згиналася, і тільки повні стегна й сідниці засвідчували йому свою шану, підтверджуючи дику покору”) [48; С. 380-381].

Стихія вогню у творчості Лоуренса посідає важливе місце. До образів полум'я, вогнища, променя, свічки, всього того, що є земним відбитком і втіленням божественного вогню, письменник не раз звертався у своїх творах.

У виражальних засобах Лоуренс також постійно послуговувався “вогняною” лексикою для зображення пристрасті своїх персонажів. Але головне, що вогонь більшою, ніж інші першостихії, мірою має дуальний характер, і тому найбільше відповідає людській натурі.

Саме нестримний вогник пробіг між Мелорзом і Коні, коли та вперше прийшла в хижу: “and a little thin tongue of fire suddenly flickered in his loins, at the root of his back, and he groaned in spirit. He dreaded with a repulsion almost of death, any further close human contact” [3; С. 84] (“І тоді тоненький язичок вогню раптово вдарив його в пах, у корінь спини, і він подумки застогнав. З майже смертельною відразою він боявся будь-якого дальшого зближення”) [48; С. 157]. За Лоуренса, вогонь не стільки освітлює небачені місця, скільки наповнює душевним теплом. Коні кожного разу раділа вирушаючи до лісу. Тільки у лісі, у цьому темному, сповненому таємничості і могутності місці вона відчувала себе затишно та спокійно. Коні любила ліс, коли її ставало сумно чи виникало бажання втекти від усіх, вона просто йшла в це дивовижне місце: “Connie was strangely excited in the wood, and the colour flew in her cheeks, and burned blue in her eyes. She walked ploddingly, picking a few primroses and the first violets, that smelled sweet and cold, sweet and cold. And she drifted on without knowing where she was”. [3; С. 80] (“У лісі Коні відчула дивне збудження, її щоки палали, очі горіли голубим вогнем. Вона йшла повільно, часом зриваючи первоцвіт і перші фіалки, що пахли солодко й холодно, солодко й холодно. Так вона брела вперед, не вибираючи шляху”) [48; С. 15]. Образу лісу відводиться першорядне значення в романі “Коханець леді Чаттерлей”, адже саме в цьому могутньому місці відбувається пробудження Коні, вона знаходить повну гармонію як в плані фізичного задоволення так і душевної стабільності. В гармонійних відносинах Коні і Мелорза “виявлені ритми самої природи” [15; С. 241].

Висновок до розділу

«Коханець леді Чаттерлі» — роман про смерть старої моралі та про можливість відродження людини. Такі твори з'являються тоді, коли перед культурою постає загроза тотальної анігіляції. Про наростання її Лоуренс говорив ще під час Першої світової війни й постійно розвивав цю тему в творах різних жанрів 1920-х років. Завжди схиляючись до апокаліптичних інтонацій, Д. Г. Лоуренс наситив свій останній і, як виявилось, пророчий роман багатьма ідеями своєї апокаліптичної теорії

В творчості Д. Г. Лоуренса природі відводиться першорядне значення, вона тісно взаємопов'язана з людиною. Його почуття на фоні природи самим безпосереднім чином відбиваються в текстах, переходячи на героїв, які самі починають розвивати авторське світовідчуття. Лоуренс традиційно залучав опис пейзажу в гармонії з почуттями персонажів, показуючи їхній емоційний стан та життєву непохитність.

Пейзаж у Лоуренса виражається в різних видах: це і нічна панорама, місячна, осяяна яскравим сонцем, на фоні яких і розгортаються події в романах Д.Г. Лоуренса, а також вплив природних стихій, таких як: вогню, води, на долю головних персонажів.

ВИСНОВКИ

Проблема екфразису, історія вивчення якого починається з античності, розглядається сучасної філологією в різних аспектах. Актуальність дослідження даного типу тексту обумовлена інтересом до інтерсеміотичного характеру художнього тексту, що включає описи творів живопису. Екфразис являє собою вербальний опис творів мистецтва, розміщених всередині оповідання і збагачує його мальовничістю. Особливо важливу роль екфразис відіграє в творах на тему мистецтва і художника.

Описи творів мистецтва часто зустрічаються в літературних текстах Дейвіда Герберта Лоуренса – одного з своєрідних англійських письменників початку минулого століття. Двадцять років його творчої біографії представляють приклад інтенсивних художніх шукань. Світовою популярністю Лоуренс зобов'язаний чотирьом романам: «Сини і коханці» (*Sons and Lovers*, 1913), «Райдуга» (*The Rainbow*, 1915), «Закохані жінки» (*Women in Love*, 1920), «Коханець леді Чаттерлей» (*Lady Chatterley's Lover*, 1928).

Формування світогляду Лоуренса відбувалося в епоху корінних перетворень соціально-економічного, політичного і духовного життя, стрімкого розвитку науки, філософії, мистецтва і літератури. В основі процесів, які відбувалися лежало конфліктне протистояння і взаємодія традиції попередніх епох і новаторських відкриттів сучасності.

Погляди Лоуренса сформувалися під впливом різних мислителів: філософів А. Бергсона, Ф. Ніцше, психолога З. Фрейда, теоретиків естетизму Дж. Рескіна і У. Пейтера, живописців П. Сезанна і В. Ван Гога, а також письменників Дж. Еліота, Т. Гарді, Дж. Конрада, Р. Кіплінга та творів російської літератури.

Творчість Лоуренса займає проміжне положення між реалістичною традицією і модернізмом. Використовуючи термін «протомодернізм» і

визначаючи його естетичні принципи, Лоуренса вважають яскравим представником цього напрямку.

Письменник поєднує в своїй художній творчості філософські погляди позитивістів і представників натуралізму з поглядами прихильників романтичної ідеалізації; використовує образотворчі і виразні можливості літератури попередніх епох, поряд з новаторськими відкриттями в області живопису і в мистецтві оповіді.

Співвідношення концепцій визначає особливості етичних і естетичних поглядів Лоуренса і їх переломлення в його творчості. Своєрідність ідейно-естетичної позиції Лоуренса викликано його переконанням в тому, що художник присвячує свою творчість відтворенню властивого людині сприйняття життя як «сукупності митей, що безперервно перетікають одна в одну». Призначення мистецтва і призначення художника укладено в тому, щоб запам'ятовувати скороминущість і глибину сформованих в певний момент відносин через призму авторського світосприйняття.

Аналіз романів «Сини і коханці», «Райдуга», «Закохані жінки», «Коханець леді Чаттерлі» в контексті інтермедіальності дозволяє відзначити ряд особливостей, що складають специфіку художнього світу письменника:

- збереження зв'язку з жанровими, композиційними, стилістичними традиціями англійського реалістичного роману;
- оновлення тематики - заміна подієвого ряду, позначаючи міжособистісний конфлікт реалістичного роману, описом внутрішніх психологічних колізій і емоційних переживань, а також прагнення знайти художні засоби, необхідні для передачі конфлікту в свідомості індивіда;
- використання (слідом за прерафаелітами) досягнень живопису, гри світла, тіні, кольору і форми (характерних для художників імпресіоністів і постімпресіоністів) в творах словесного мистецтва;
- використання символіки, заснованої переважно на образах флори і фауни.

Обдарованість Лоуренса як письменника і як живописця і взаємодія, а іноді протиріччя двох поглядів на світ - Лоуренса, який зображує світ фарбами, і Лоуренса, який зображує світ словом, визначали всі його творчі пошуки на цьому етапі. В результаті світобачення Лоуренса-живописця повинно було збагатити і зробити істинно універсальним художній світ творів письменника. Але на першому етапі цього не сталося. Ми можемо говорити лише про складні пошуки можливостей передачі мальовничої образності засобами літератури.

Творчу подвійність своєї натури він подолав пізніше в романі «Коханець леді Чаттерлей» і в італійських оповіданнях, збагативши тим самим англійську літературу новою якістю. Можливості з'єднання точок зору, властивих різним видам мистецтва, які захоплювали Лоуренса, залишаються актуальними і в літературі XXI століття. Тому те, що в сучасному літературознавстві називається інтермедіальністю, має досить значні перспективи як в творчості, так і в якості методу дослідження.

Метою даного дослідження було виявлення художньої своєрідності світогляду Д. Г. Лоуренса та інтермедіального аспекту його творчості. В результаті написання роботи було виконано наступні завдання:

- проаналізовано поняття екфразису та інтермедіальності в художньому тексті;
- досліджено вплив, який сприяв формуванню художнього методу письменника;
- виявлено мовні засоби для включення прозових соціальних тем в сферу істинно поетичного мистецтва;
- проаналізовано втілення живописного світосприймання в літературному тексті;
- виявлено специфіку жанрової і поетичної взаємодії концепції творчої особистості;
- досліджено прояви інтермедіальності в прозі Лоуренса;

– опрацьовано осмислення і зіставлення розвитку творчості Лоуренса-письменника з творчістю Лоуренса-художника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Beal A. D. H. Lawrence. NY., 1961. - 128 p.
2. Black M. D.H. Lawrence: The Early Fiction [Text] / Black M. - Macmillan, 1986. - 280 p.
3. Britton D. "Lady Chatterley": The making of the novel. – Univ. Hyman, 1988., - 300 p.
4. Brown C.S. The Relations between Music and Literature as Field of Study // Comparative Literature, XXII, 1970, Nr. 2. - 320 p.
5. Fernihough A. The Cambridge Companion to D.H. Lawrence. / Fernihough A. Cambridge University Press, 2001. - 292 p.
6. Lawrence D. H. Essays and Belles-Lettres. L., 1939. - 412 p.
7. Lawrence D. H. Odour of chrysanthemums and other stories / D. H. Lawrence. - M. : Progress Publishers. - 1977. - 292 p.
8. Lawrence D.H. Short Stories. Vol. 1. L.: Heron books, 1984. - 224 p.
9. Lawrence D.H. Sons and Lovers. L.: David Cambell Publishers Ltd, 1991. - 372 p.
10. Lawrence D.H. The Selected Letters. L., 1969. - 235 p.
11. Lawrence D.H. The White Peacock. L.: Penguin Books, Harmondsworth, 1974. - 368 p.
12. Lawrence D.H. Women in Love / D.H. Lawrence. - USA: Penguin, 1995., - 360p.
13. Maddox B. D.H. Lawrence. The Portrait of a Marriage. L., 1994. - 656 p.
14. Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence. / Ed. and with an Introd. by E. D. McDonald. L., 1967. - 352p.
15. Schneider D.J. Lawrence: The artist as psychologist.– Univ. press of Kansas, 1984., - 241p.

16. The Collected Letters of D.H. Lawrence. / Ed. Moore H.T. Vol. 1. NY., 1962. - 192 p.
17. Widmer K. The Art of Perversity. D.H. Lawrence's shorter fictions./ Widmer K. – University of Washington Press, 1962. – 271 p.
18. Worthen J. The life of outsider./ Worthen J. – Penguin Books, 2005. – 518 p.
19. Аллен У. Традиция и мечта. М.: Прогресс, 1970.; - 443 с.
20. Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедиаальный аспект: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. - 174 с.
21. Антонич Б.-І. Мистець пристрасті / Б.-І. Антонич // Всесвіт. - К. : Видавництво "Радянський письменник", 1990. - № 2.- 133 с.
22. Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоуренса 1910-х годов: интермедиаальный аспект: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. - 174 с.
23. Бергсон А. Введение в метафизику. СПб.: М.И.Семеновъ, 1914. – 468 с.
24. Борисова И. Перевод и граница: Перспективы интермедиаальности // Toronto Slavic Quarterly. 2007 – 220 с.
25. Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX века): дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. - 155 с.
26. Бояновська І. Пошук первинної суті життя / І. Бояновська // Всесвіт. - К. : Радянський письменник, 1989. - №12. - 192 с.
27. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977. – 354 с.

28. Бушманова Н.И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма (проза Д.Х. Лоуренса и В.Вулф). Автореф. дис. На соиск. учен. степ. д. филол. наук. М., 1996. – 180 с.
29. Ван Гог В. Письма. М., Л.: Искусство. 1986. - 606 с.
30. Вежбицкая А. А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. – 425 с.
31. Виттельс Ф. Фрейд. Его личность учение и школа. Л.: ЭГО, 1991. - 387 с.
32. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. - 320 с.
33. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе/ Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М. : МИК, 2002. – 170 с.
34. Гончаренко Э. П. Модернизация автобиографизма в творчестве Д. Г. Лоуренса (рассказ "Запах хризантем") / Э. П. Гончаренко // Актуальні проблеми літературознавства та стилістики. - 2005., - 450 с.
35. Дмитриева Н.А. Живое прошлое. Судьбы искусства: век XIX, век XX. // Иностранная литература. 1988. № 2. – 166 с.
36. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 314 с.
37. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века / Н. Ю. Жлуктенко. - К. : Выща школа, 1988. - 150 с.
38. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. - 147 с.
39. Зарубежная литература конца XIX - начала XX века : в 2 т. Т. 2 / [В. М. Толмачев, А. Ю. Зиновьева, Д. А. Иванов и др.] ; под ред. В. М. Толмачева. - 3-е изд., стер. - М. : Академия, 2008. - 400 с.
40. Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів / Д. В. Затонський. - К. : Вид-во худ. літ-ри, 1972. - 272 с.

41. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. — М. — 1998. - 256 с.
42. Ковалев. Ю. Английская новелла. Перевод с англ. Примечания Ю. Ковалева. - М. : ТЕРРА, 1997. - 560 с.
43. Кузнецова Е.А. Эстетика импрессионизма. // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2000. № 2. – 280 с.
44. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - Чернівці : Золоті літаври, 2001. - 636с.
45. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка]. – 2-е вид., випр. і доп. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2006. – 752 с.
46. Лотман Ю.М. Культура и язык // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб. — 2010. - 560с.
47. Лоуренс Д. Г. Женщины в любви: Роман / Пер. с англ. Е. П. Колтуковой.– СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2012., - 640с.
48. Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чаттерлі: роман / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; пер. Радієнко Д. О.– Х.: Фоліо, 2005., - 152с.
49. М.Контсантини «Экфрасис: понятие литературного анализа....» // НЛО «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. - 572 с.
50. Морозова, Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. — Новосибирск, 2006. – 210 с.
51. Мур Дж. Доказательство внешнего мира. — В кн.: Аналитическая философия. М.: Изд-во МГУ, 1993. – 544 с.
52. Павличко С. Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті / С. Павличко. - К. : Основи, 2001. - 559 с.

53. Пономарева Е. Ю. лингвокогнитивные модели концептуальной оппозиции «Тепло-холод» на примере синестезии цвета и эмоции. Вестник Тюменского государственного университета №1, 2013. – 130 с.

54. Пономарева О.А. «Литература» — «Живопись» — «Музыка»: Интермедиальность романа «Кысь» Т. Толстой // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. X междунар. науч.-практ. конф. Часть II. – Новосибирск: СибАК, 2012. – 270 с.

55. Проскурнии Б.М. Английская литература 1900-1914 гг. (Р.Киплинг, Дж. Конрад, Д.Г. Лоуренс): Текст лекций. Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 1993. – 98 с.

56. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. — СПб. : Акад. проект, 2003. - 354 с.

57. Сатретдинова А. Х. Интертекстуальность поэзии В. Брюсова: Дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Астрахань, 2004. - 197 с.

58. Стырник Н. С. Творчество Д. Г. Лоуренса в рецепции западного литературоведения / Н. С. Стырник // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. - 2010. – 367 с.

59. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. , Выпуск 12 С-П: 2001. – 364 с.

60. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. - 639 с.

61. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. СПб.: Алетейя, 1997. - 222 с.

62. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. - М.: Издательство «МИК», 2002. – 198 с.

63. Яценко Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв») : автореф. дис. На соискание науч. степени канд. филол. наук : спец 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Е. В. Яценко. — М., 2006. — 326 с.