

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ
У РОМАНІ ТОМАСА ГАРДІ
«МЕР КЕСТЕРБРІДЖА»:
ПЕРЕДМОДЕРНІ ІМПЛІКАЦІЇ

У поглибленій розробці проблем історії літератури Великої Британії варто чимраз частіше залучати нові концептуальні підходи, що сприяє перегляду поширених критичних стереотипів. У цій розвідці, присвяченій доробку Томаса Гарді, ми звернемося до відносно нової методики аналізу, якою є інтермедійна критика.

Вивченням інтермедіальних аспектів літературної творчості найактивніше займається порівняльне літературознавство. Однак проблема взаємодії художньої словесності з іншими різновидами мистецтва завжди цікавила видатних теоретиків літератури. Осмислюючи синтез мистецтв у поетиці роману Т. Гарді, ми враховуємо засадничі ідеї компаративістів [див. 8, с. 28–30], однак прийомом дослідження категорії інтермедіальності обираємо, спираючись також на методологію теоретичної поетики [11, с. 109–129]. Специфіка предмета дослідження обумовила наш інтерес до праць знаних культурологів та мистецтвознавців, найперше англійця Кеннета Кларка [5] та німецького дослідника Ніколая Певзнера [10].

Науковий інтерес до передмодерних імплікацій у романістиці Томаса Гарді мотивований тим, що у вивченні феноменів літературного модернізму як в українській, так і в зарубіжних літературах вітчизняне літературознавство приділяє недостатньо уваги його генезі. Це повною мірою стосується прози Т. Гарді: в Україні вона довго перебувала на периферії уваги – спрацьовував стереотип сприйняття Гарді як автора соціальних «романів з народного життя», послідовника традиції та суто вікторіанського мораліста. Такі оцінки насправді не відповідають естетичній ролі уесекського циклу творів автора у динамічній жанровій системі англійського роману межі XIX–XX століть. Вочевидь не випадково саме на доробок Гарді серед романів пізньовікторіанської доби спирався

Д. Г. Лоуренс [18, с. 170–171], обґрунтовуючи свою концепцію філософського віталізму. Високо оцінювала його прозу в своїх есе та щоденникових записах В. Вулф [див. 13, с. 96–101], формуючий вплив уссекського циклу Гарді відчули також інші англійські модерністи.

Сучасні англомовні історики літератури дедалі частіше представляють доробок Т. Гарді у ракурсі змін естетичних критеріїв та й усієї філософської парадигми межі століть. Американського дослідника Джона Гленденінга зацікавив філософський аспект того, як пізні вікторіанці, зокрема й Т. Гарді у романі «Тесс з роду д'Ербервіллів», трансформують у модерному ключі концепти філософської прози Ч. Дарвіна [14, с. 69–106]. Англійка Сара Меєр у коментарях до цього ж твору Гарді оцінює з модерних позицій відображення в ньому соціокультурних, особливо гендерних проблем [16]. У вузівських курсах університетського рівня в США проза Т. Гарді зараз переважно фігурує у фреймі «after realism»: в одному контексті з естетизмом О. Вайлда, імпресіонізмом Дж. Гіссінга, неоромантизмом Дж. Конрада у романах дорсетширського патріарха відстежують поступову відмову від усезнаючого наратора, від обов'язкової у сюжетобудові творів вікторіанців матримоніальної складової та від інших конвенційних ознак вікторіанської ментальності.

Замість Гарді, котрий меланхолійно оплакує занепад патріархальних цінностей «під деревом зеленим», серед «жителів лісів», у сучасній рецепції постає свідомий експериментатор і трагічний мислитель, котрий зіткнувся із незворотними, часто апокаліптичними процесами перехідного часу, і цей аспект інтерпретації набагато точніше передає художню природу його романістики. Саме таким чином естетичні домінанти прози Т. Гарді потрактовують автори недавніх українських дисертацій [9; 4], але аналіз його доробку крізь призму новітніх рецептивних методик варто продовжувати.

Суголосність естетичних поглядів Т. Гарді епістемології модерної чи передмодерної культури можна стисло окреслити таким чином. Письменник у 1860-х рр. пережив релігійну кризу, і хоч його розрив з ортодоксією не був настільки глибоким, як свого часу у Ф. Ніцше, але концепція людської долі для пізнього Гарді вже не настільки детермінована засадами християнської етики, як то було притаманне його попередникам-вікторіанцям: внутрішні конфлікти у творах уссекського циклу обумовлені не так провіденціально, як екзистенційно. Всі поетикальні рівні романної структури у творах зрілого Гарді, зокрема і в обраному до розгляду романі «Мер Кестербріджа», позначені філософським фаталізмом.

Т. Гарді 1880–1890-х рр. усвідомлював наростання духовної кризи в царині індивідуальної та суспільної моралі. Водночас письменник не менше за естетів чи неоромантиків переймався кризою сучасної літератури, а надто – кризою роману. В літературному есе «The Profitable Reading of Fiction» (1888) автор узагальнив своє розуміння не лише того, що провокує кризу, а й того, що може її естетично подолати. Так само, як раніше Діккенс чи Теккерей, він обстоював критерій достовірності зображеного, але все ж виступав проти прямих, буквальних асоціацій з реальністю. Чи не в тому пошукові універсального закорінена ідея уесекського циклу Т. Гарді як міфопоетичної єдності, радше ніж соціально-історичної хроніки? Автор прагне вищого рівня універсалізації, але відкидає модель «роману-трактату», іронізує над умисною філософічністю діалогів у деяких сучасних творах (щоправда, в «Джуді Непомітному» сам удався до такого самого прийому). Подібно до більшості вікторіанців, Гарді не приймає методів французького натуралізму, бо дбає про «вплив» роману на мораль, але водночас протестує проти ідеалізації образів, сентиментальності тогочасної популярної прози. Висновуючи свій «проект роману», Гарді зазначає, що варто менше опікуватися тим, що зображується, аніж тим, як відтворюється: *«our concern is less with the subject treated than with his treatment»* [17, с. 120]. Ця критична ідея вплинула на вибір синтезу мистецтв як ракурсу інтерпретації у «Мері Кестербріджа». Романист у теорії і в творчій практиці реалізує (свідомо чи несвідомо) притаманний добі модерну імпульс до естетичної домінанти як прерогативи проникнення до сутностей життя – *«fictitious narrative [...] reaches to the level of an illuminant of life»*, – зауважує він у вищезгаданому есе.

Характеристику функцій мистецького дискурсу в поетиці роману Т. Гарді почнемо з тих його різновидів, що були традиційними для прози XIX ст. Острівна британська культура зазвичай приділяла неабияку увагу танцю: світський ритуал чи фольклорне дійство, соціально режисована церемонія офіційного балу чи безпосередній виплиск тілесної радості на домашньому святі відтіняли та увиразнювали колізії і конфлікти у різних жанрах та піджанрах. Найчастіше танок у вікторіанському романі інкорпорований у психологічні характеристики персонажів. Подібним чином функціонує він і в тексті «Мера Кестербріджа»: жвавий, гнучкий шотландець Доналд Фарфре готовий виразити себе в синкретичному поєднанні тілесної пластики, музики й ритму і тим відрізняється від статуарності свого супротивника, місцевого мера Майкла Хенчарда. Контраст у ставленні персонажів-антагоністів до танку проявився і як чинник соціального впливу – під час національного

свята Фарфре організував веселу танцювальну вечірку, яка привабила більшість жителів міста, тоді як стародавніми ярмарковими змаганнями у спритності й силі, що ними опікувався Хенчард, городяни знехтували.

Схожу функцію індивідуалізації у вікторіанських романах традиційно мали музичні епізоди. На перший погляд, у аналізованому творі Гарді цей компонент не надто важливий, утім, кожний зі згаданих антагоністів має свій музичний лейтмотив. У Фарфре – це лірична народна пісня, яку той співає в таверні «Три моряки», – вона повертає до нього не лише добре серце Елізабет-Джейн, а й інших жителів Кестербріджа, і з того розпочинається утвердження молодого чужинця у новому середовищі. Стриманий та похмурий Хенчард не виявляє схильності до співів аж до свого соціального падіння. Пісня, що на його прохання та за його участі лунатиме в тій же таверні «Три моряки», – це Псалом 108 (109), грізні рядки якого, підсилені вілтшірським розспівом, шлють прокляття його щасливому суперникові Фарфре: «Нехай дні його будуть короткі, хай інший маєток його забере! Бодай діти його стали сиротами, а жінка його – удовою...» [1, с. 684]. Художня семантика біблійної цитати складна – псалом віщує долю самого Хенчарда, найгірша спокута якого ще попереду, і його трагічні інтонації відлунюють згодом у заповіті Хенчарда-вигнанця. Пісенні образи акцентують риси персонажів, провіщають їхню долю, і це типово для англійського романного дискурсу ХІХ ст., адже в ньому активною лишалася романтична домінанта, а відтак органічною була чи то відповідна характеристам і колізіям, чи контрастна їм музична складова.

Водночас у романі присутні ще дві музичні теми, в яких убачаємо виразні передмодерні імплікації. Перша – це лейтмотив «музики міста»: побутові шуми, гамір вуличного натовпу Кестербріджа, марковані до того ж коли ясним, коли похмурим подзвоном церковного годинника, витворюють і підтримують відчуття постійної емотивної напруги. Звісно, це ще не музика мегаполіса у класиків англomовного модернізму (як-от голоси Лондона у В. Вулф, Дубліна у Дж. Джойса чи Манхеттена у Дж. Дос Пассоса), але й уже не патріархальний колорит топосу провінційного міста: в Кестербріджі ідилія відносна й минуща, а трагедія завжди поруч. Свідченням сказаного може бути епізод другого осіннього ярмарку, під час якого господарі наймають робітників. Живописну сцену на ярмарковій площі відкриває виразний музичний образ: «*The fair [...] was raging thick and loud*» [15, с. 187]. Фокус сюжетної дії – вчинок Фарфре, який виявляє кращі сторони його натури: наймаючи молодого робітника, він погоджується також не розлучати його зі старим батьком та коханою. Але багатоступеневій ідилії (Фарфре

зважається на цей вчинок через почуття до Люсетти, розчуленої чужим горем) похмурий музичний лейтмотив надає трагічного відтінку.

Другий інноваційний текстотворчий чинник зі сфери музичного вбачаємо в композиційній структурі роману. В конфлікті шестеро головних учасників – троє чоловіків (Хенчард/Ньюсон/Фарфре) і троє жінок (Сьюзен Хенчард-Ньюсон; Люсетта Темплен-Фарфре; Елізабет-Джейн Хенчард-Ньюсон-Фарфре). Репрезентація стосунків персонажів, примхливе переплетення їхніх доль викликають асоціації зі струнним секстетом, з його камерною поліфонією. Секстет – ансамблевий музичний жанр, що з часів Брамса і до А. Шьонберга, як правило, має рамкову структуру – перше проведення музичної теми повторюється у фіналі. Така роль у композиції «Мера Кестербріджа» відведена образу моряка Ньюсона, який з'являється у драматичний момент зав'язки і повертається до міста у пошуках Сьюзен та Елізабет-Джейн наприкінці твору як утілення долі, як своєрідний *deus ex machina*. Образна інтерференція на цьому рівні уподібнює словесний текст музичній формі та структурі.

З позицій інтермедіальної поетики, як називає цей підхід Ірина Борисова [2], наведені приклади музичних імплікацій, за теорію репрезентації Стівена П. Шера, відповідають перехідному типу між «словесною музикою», що прагне лише музичності слова, і т. зв. «вербальною музикою», коли літературний твір наслідує закони музичного текстотворення. Перехідний тип уподібнення словесного тексту тій чи тій музичній формі передбачає створення структурних паралелей між ними. Розширюючи семантику словесних моделей, музичні імплікації цього типу формують додатковий наративний план, поглиблюють інтелектуальний потенціал прози Гарді.

У розробці таких видів мистецького дискурсу «Мера Кестербріджа», як танок і музика, автор поглибив художній досвід, набутий попередниками. Архітектура і театр, на ролі яких також варто зупинитися в рамках поставленої проблеми, належать сфері індивідуального пошуку Гарді. Син провінційного будівничого, він упродовж шести років (1856–1862) у Дорчестері навчався архітектурі й працював у цій царині. Хоч згодом Гарді обрав пластику слова, а не пластику дерева й каменя, цей етап становлення суттєво позначився на його подальшому письменницькому стилі. У більшості творів прозаїка знайдемо акцентуйовані архітектурні образи: це і Стоунхедж у фіналі «Тесс...», і професія каменотеса, з її багатими міфопоетичними імплікаціями, обрана автором для головного героя роману «Джуд Непомітний».

У романі «Мер Кестербріджа» архітектурні компоненти представлено як просторові та часові індекси й символи. Архітектурна топографія Кестербріджа, як і належить вікторіанському роману, маркована соціально: опис бідняцьких кварталів, звідки згодом вихлюпнеться проти Хенчарда заздрість і лють люмпенізованого на-товпу, контрастує з пишністю готелю «Королівський герб», де на початку твору вшановують мера. Архітектурний елемент нової доби – скляний балкон-ліхтар, що височить над головним входом до готелю, – перетворює церемонію величання Хенчарда-посадовця і найзаможнішого містянина на своєрідний спектакль, за яким спостерігає вуличний люд, а поміж них – перша дружина Хенчарда Сьюзен з дочкою Елізабет-Джейн. Експресивну функцію знаків-індексів соціального простору мають два мости дорогою до Кестербріджа; ними позначена не тільки його просторова межа, а й вектор історії міста, впродовж якої наведення мостів та етапи руйнації тісно пов'язані. Так само у пульсації зіткнень та примирення вибудовує Гарді конфлікт роману, його психологічні колізії. Найвиразніший архітектурний образ твору – Коло (Ring), залишки римського амфітеатру. За довгу історію місцина за стінами Кестербріджа слугувала і площею для страги у давні часи, і полем для крикету в часи недавні. У межах романного сюжету Коло перетворилося на місце зустрічей і прогулянок, переважно таємних – саме тут Хенчард призначає побачення колись проданим ним дружині Сьюзен після її повернення на батьківщину. Образ цієї історичної пам'ятки-руїни має символічний підтекст, віднаходимо в ньому й відтінки модерної амбівалентності.

Англійський роман неможливо уявити без архетипного образу Дому, що оприявнюється в кожній із сюжетних колізій, адже персонажі постійно переходять від бездомності до опанування простором Дому як знаком соціальних чи духовних змін у їхній долі. Архітектурна складова функціонує у протистоянні Хенчарда й Фарфре: Гарді наголошує на особливостях планування колишнього будинку Хенчарда, що згодом стане резиденцією Фарфре, підпорядковуючи архітектурні деталі не лише побутовим описам, а й метафорі злету та падіння. Прикладом такого стильового прийому в компонуванні архітектурних елементів може бути епізод останньої частини роману. Житлові й складські приміщення сусідять у громіздкій будівлі, що колись належала меру, і Елізабет-Джейн стає випадковим свідком драматичної за змістом сцени: на верхньому поверсі Фарфре віддає розпорядження своєму колишньому господареві, а нині простому пакувальнику Хенчарду, якого взяв до себе на роботу, керуючись таким самим імпульсом милосердя, який виявив у вищезгаданій сцені ярмарку. В момент, коли Фарфре,

повернувшись спиною до її батька, зупиняється перед отвором для підйому вантажів, рука Хенчарда повільно підіймається для удару – одного поштовху в спину супротивника було б достатньо, аби звести рахунки з ним назавжди [15, с. 262]. Автор близький до прямої реалізації метафори падіння, але все ж утримується від неї, відповідно до естетичних запитів нового часу, згідно з якими епістемологічна невизначеність є набагато виразнішим експресивним елементом, аніж буквальне, матеріальне втілення імплікованої психологічної напруги.

Багатозначним є також образ Високого дому (High-Place Hall) на торговельній площі міста, звідки вестиме свою кампанію завоювання Хенчарда його колишня коханка Люсетта. В образі Високого дому поєднується кілька поетикальних планів. З вікон будівлі відкривається панорама торгового життя Кестербриджа, отже, заволодівши домом як знаком соціального престижу, героїня отримала зручний стратегічний пункт для задуманої операції. У композиційній структурі роману цей архітектурний елемент сприяє сценічному прийому тейхоскопії (гр. «погляд з муру») – спостерігач, що стоїть на узвишші або дивиться з вікна, в просторі театрального дійства описує події, які неможливо відтворити на сцені. Прийом притаманний також епічній оповіді – первісне використання тейхоскопії пов'язують з «Іліадою» Гомера, коли Єлена зі стін Трої показує Пріаму головних ахейських героїв [6, с. 242]. Інтерес Гарді до тейхоскопії можна визначити комплексно – йому сприяла і глибока пошана дорсетширського майстра до античної естетики, і романтичне світосприйняття, що потребує повсякчас драматизації мистецької моделі світу, й інтуїція передмодерної свідомості, яка вже не вимагає всеприсутнього автора, але й не розриває остаточно зв'язку між особистістю та світом і тому вдається до тейхоскопії для дистанціювання від зображуваного.

Ми спробуємо залучити до архітектурного образу Високого дому Люсетти також деякі ідеї Н. Певзнера щодо «перпендикулярного» стилю англійської архітектури. Мистецтвознавець дослідив його становлення в добу Середньовіччя, порівняв з континентальним досвідом, а також, що є особливо цінним у нашому контексті, охарактеризував «перпендикулярний стиль» як варіант прояву англійського менталітету, який, з одного боку, надавав перевагу прямолінійності навіть при розбудові вівтарної частини/апсиди собору [10, с. 114], а з іншого, виявлявся в пристрасності англійців до прикрашання поверхні. Певзнер зауважує: «оскільки об'ємний простір не підлягає організації, не організується й стіна, отже, прикраси (архітектурні. – Н. Ж.) мають розташовуватися на поверхні» [10, с. 125; курсив наш. – Н. Ж.]. Цей аспект теорії «перпендикулярного

стилю», на нашу думку, особливим чином акцентує прихований зміст перетворень, що відбуваються у Високому домі впродовж роману: зміни у його плануванні та інтер'єрі так само стосуються поверхні, як і гра пристрастей, істинних чи фальшивих, що тут відбувається. Це переважно комедія, яку по черзі грають усі пожилці та гості цієї фортеці марноти, що височіє над місцевим торжищем.

Уже не вперше мистецькі коди в романі Гарді впритул підводять нас до такої ключової категорії англійської романної поетики, як **театральність**. В інтеграції театральних та драматичних практик у романній оповіді Т. Гарді вбачаємо риси типологічні й індивідуальні. Про типологічне значення драматизації структури роману ХІХ ст. писали теоретики та історики роману цього періоду [7]. Для істориків творчості Гарді драматизація як ознака авторської романної поетики обумовлена також свідомим творчим інтересом автора до драми: рідко хто з них не згадував того, що Т. Гарді спирається на концепцію трагедії античних мислителів та драматургів, наслідує великого Шекспіра. Античні ін-тексти відчутніші в композиції трагічних перипетій роману «Тесс з роду д'Ербервіллів». У романі «Мер Кестебріджа» на першому плані – шекспірівські альясії. В образі Хенчарда актуалізовані риси численних макіавелістів Шекспіра. Хенчард, Фарфре, Люсетта наділені пристрасним темпераментом, що нагадає те, як у любовних колізіях шекспірівських драм пристрасть перемагає прояви здорового глузду. Серед персонажів роману є свій «чесний Яго» в особі мстивого управляючого Джаппа і благородний блазень – недоумкуватий, але відданий Хенчарду та добрий Вілт. Звісно, визначальним серед шекспірівських кодів цього твору є мотив Ліра – не лише згадка про Егдонський степ, дорогами якого блукає Хенчард, а й символічна тема соціального падіння й духовної спокути героя вибудовують зв'язок з контекстом цієї трагедії. В есе 1890 р. «Candour in English Fiction» Т. Гарді збагачує свій «проект роману» свідченнями на користь його драматизації. Він зауважує, що у сучасних авторів *«відроджується художній інстинкт щодо великих драматичних тем»* [17, с. 126]. На думку автора, відродження трагедії в прозі має відбуватися в параметрах конфлікту, який заснований на зіткненні людини не так з сутнісними, але несвідомими законами Природи, як з проявами соціальної волі людей. Такий тип конфлікту виражатиме *«тріумф натовпу над людиною, пересічної більшості над надзвичайною меншістю (the commonplace majority over the exceptional few)»* [17, с. 127]. У цій характеристиці цілком очевидні ніцшеанські ідеї як стосовно концепції особистості, так і структури трагічного конфлікту. Філософська позиція автора, виражена

таким чином, дає змогу говорити про модерні імплікації категорії трагічного у Гарді.

У аспекті теоретичної поетики театральність у «Мері Кестербріджа» реалізується на багатьох рівнях, кожний з яких безперечно заслуговує спеціального аналізу. Наголосимо тезово найцікавіші моменти взаємодії театральності й романного первня. Художній простір твору вибудовується як низка драматичних сцен чи мізансцен. У розвиткові конфлікту велике значення надається діалогічному мовленню персонажів. У характеристиках персонажів Гарді послідовно розробляє мотив театральності як штучності: нагадаємо в цьому зв'язку поведінку Люсетти в очікуванні Хенчарда [3, с. 162], – цей епізод згодом постане ін-текстом знаменитої сцени підготовки Сари до зваблення Чарлза Смітсона в романі «Жінка французького лейтенанта» (1969) Джона Фаулза, великого шанувальника романної поетики Т. Гарді. Наскрізні мотиви маски та сутності, маріонеткової природи людини в матриці соціальної ролі сугестовані в епізоді карнавальної процесії, мета якої – публічно зневажити Хенчарда й Люсетту. Ганебне дійство доведе Люсетту до нервового зриву та смерті, що увиразнює поєднання в дискурсі роману Гарді трагічного й фарсового, всеприсутність модусу трагічної іронії у відтворених ним «характерах і середовищі».

Так само багатим є план інтерференції живописного у цьому романі. Зупинимось на пейзажному мотиві у Гарді, найбільше, на жаль, стереотипізованому, принаймні у критичній гардіані східноєвропейського простору. В сучасній рецепції йдеться, звичайно, не про просте замилування рідним ландшафтом «регіонального» письменника, хоча в параметрах становлення екокритики цей мотив може найближчим часом сприйматися по-новому. В авторитетних дослідженнях репрезентацію картин природи в романістиці Гарді розглядають у зіставленні з живописною традицією Джона Констебла, видатного англійського пейзажиста початку ХІХ ст. Цікаво, що мистецтвознавець К. Кларк у своїх оцінках Констебла як утілення «природного бачення» спирався на літературний пласт англійської культури, називаючи його картини «вордсвортівським пейзажем» [5, с. 177–180]. Паралелі словесних пейзажів Гарді й полотен Констебла цілком справедливі, але живописний дискурс «Мера Кестербріджа» не обмежується Констеблом. На міські пейзажі роману, особливо у змалюванні вже згаданого епіцентру життя Кестербріджа – ринкової площі, відчутно вплинув французький імпресіоністичний живопис першої хвилі, К. Піссарро та Е. Мане. Гарді, попри локальний колорит, подібним чином до манери вищезгаданих французьких майстрів-урбаністів, передає мінливість і динамізм у своєму словесному живописі масової сцени (animated

scene) [15, с. 179]. Фокус зображуваного в епізоді постійно зміщується, піддається децентрації. Коли Люсетта та Елізабет-Джейн спостерігають з вікна за тим, що відбувається на площі, обидві з різних причин слідкують за Хенчардом, що постійно рухається серед натовпу (moved about amid the throng). Тоді ж, коли фокалізація стає радше авторською, перед читачем пластично, широкими мазками постають грубезні постаті фермерів – «a little world of leggings, switches and sample-bags; men of extensive stomachs, sloping like mountain sides; men whose heads in walking swayed as the trees in November gales; [...] *Their faces radiated tropical warmth; for though when at home their countenances varied with the seasons, their market-faces all the year round were glowing little fires*» (курсив наш. – Н. Ж.) [15, с. 180]. Колористика цього фрагмента масової сцени підкреслено суб'єктивна: це помітно у виборі кольору облич, де автор втілює збудження учасників ярмарку від комерційного азарту вільно й асоціативно.

Природні ж ландшафти «Мера Кестербріджа» повертають нас на англійський мистецький ґрунт і спрямовують до пошуків «метафізичних ландшафтів», характерних для вербального живопису передмодерного й модерного часу. Для К. Кларка пейзажний живопис англійської школи ХІХ ст. має два висхідні стилі – до «вордсвортівської» філософії природної гармонії Констебла мистецтвознавець долучає також «північні вогні» Джона Тернера [15, с. 212–232]. Біографи Гарді констатують, що він був знайомий з важливою працею Джона Рьоскіна «Сучасні живописці» (1843–1846), в якій видатний історик культури і теоретик естетизму представив нове розуміння філософської містики Дж. Тернера, новаторство його світлоносною естетики. До Тернера Гарді звертатиметься неодноразово і в своїх творах, і в своїх думках про творчість: «Проста натуральність більше не привертає. Наразі згальблена, безумна манера пізнього Тернера – ось що потрібно тепер, щоб викликати мій інтерес. Ретельна достовірність матеріального факту втрачає своє значення в мистецтві – це учнівський стиль, стиль тієї стадії розвитку, коли дух безтурботний і нечутливий до трагічних таємниць життя» [щоденниковий запис січня 1887 р.; цит. за: 12, с. 15]. У «Мері Кестербріджа» тернерівський слід відчутний найперше в пейзажах Еддона: коди шекспірівського й тернерівського дискурсу в них органічно поєднуються. Втім, ще більше ознак цього аспекту дослідження мистецького синтезу варто шукати в інших романах уссекського циклу.

Підсумовуючи сказане, повертаємось до теоретичного поняття синтезу мистецтв як ознаки передмодерних імплікацій, яке сві-

домо не коментували на початку. Відстеживши динаміку різних мистецьких первнів у поетиці визначного твору Т. Гарді у системі уессекського циклу, ми переконалися у перехідному характері дискурсу автора, його належності до практик «постреалізму» вікторіанського зразка. Звичайно, у традиції теоретизування з проблем взаємодії літератури й інших видів мистецтв поширені інші теоретичні поняття – синестезія, синкретизм тощо. Ми надаємо перевагу поняттю «синтез мистецтв», адже всі імплементовані поетикальні первні взаємодії мистецьких дискурсивних планів роману Т. Гарді «Мер Кестербріджа» об'єднуються у цілісному образі «розірваної доби», в якій старі ідеї та форми вмирають, але нові ще не народилися.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або книги Святого письма Старого й Нового Заповіту / Пер. проф. Івана Огієнка. – Українське біблійне товариство, 2002. – 1375 с.
2. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедийной поэтики [Электронная версия] / Ирина Борисова // Toronto Slavic Quarterly. – University of Toronto. – Academic Electronic Journal in Slavic Studies – № 7. – Winter 2004. – Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml_.
3. Гарди Томас. Мэр Кестербриджа. Рассказы. – М.: Правда, 1988. – 576 с.
4. Гурдуз Андрій. Варіанти реалізації міфологеми «золотого віку» у творах Т. Гарді «Тесс з роду д'Ербервіллів» і В. Стефаніка «Камінний хрест» // Літературознавчі обрії. Вип. 11. – К.: Інститут літератури НАНУ, 2006. – С. 30–36.
5. Кларк Кеннет. Пейзаж в искусстве / Пер. О. О. Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с.
6. Літературознавство. Словник основних понять / Пер. з нім. вид. – Тернопіль: Богдан, 2005. – 279 с.
7. Наливайко Д. С. Драматизація структури роману в літературі ХІХ ст. // Наливайко Д. С. Теорія літератури та компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 239–256.
8. Наливайко Дм. Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін // Наливайко Дмитро. Компаративістика та історія літератури. – К.: АКТА, 2007. – С. 3–42.
9. Невструєва А. О. Поетика імені у творчості Томаса Гарді (уессекський цикл романів): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Дніпропетровський нац. ун-т. – Дн-ск, 2008. – 19 с.

10. Певзнер Николай. Английское в английском искусстве / Пер. О. Р. Демидовой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 7–260.
11. Тмарченко Н. Д. Художественность и другие виды искусства // Тмарченко Натан Давидович. Теоретическая поэтика. Введение в курс. – М.: РГГУ, 2006. – С. 109–129.
12. Урнов М. Томас Гарди. Очерк творчества. – М.: Изд-во «Худож. лит-ра», 1969. – 152 с.
13. The Diary of Virginia Woolf. Vol. III: 1925–1930 / Ed. by A. O. Bell. – L.: The Hogarth Press, 1980. – P. 96–101.
14. Glendening John. The Evolutionary Imagination in Late-Victorian Novels. An Entangled Bank.– Ashgate Publ. Co., 2007. – 225 p.
15. Hardy Thomas. The Life and Death of the Mayor of Casterbridge. – The New Wessex Edition. – L.: Macmillan Ltd., 1974. – 384 p.
16. Maier Sarah. Introduction // Thomas Hardy. Tess of the D'Urbervilles. A pure woman faithfully presented / Ed. by Sarah E. Maier. – Toronto: Broadview editions, 2007. – P. 10–25.
17. Thomas Hardy's personal writings: Prefaces. Literary. Opinions. Remembrances / Ed. by H. Orel. – Univ. of Kansas Press: Laurence (Kansas), 1966. – 295 p.
18. Williams Raymond. The English Novel from Dickens to Lawrence. – New York – Oxford UP, 1970. – 196 p.