

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДРАННИКОВ АНТОН ОЛЕГОВИЧ

УДК 80:821.111(73):7.036:177.82(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС САМОТНОСТІ
В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ КРІСТОФЕРА ШЕРВУДА**

035 «Філологія»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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

_____ *А. О. Дранніков*

Науковий керівник
Михед Тетяна Василівна
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Дранніков А. О. Модерністський дискурс самотності в художній прозі Крістофера Ішервуда. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія». – Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2026.

Дисертація є першою в українському літературознавстві спробою комплексного дослідження творчості англо-американського письменника Крістофера Ішервуда. Мета розвідки полягає у з'ясуванні специфіки конструювання й функціонування дискурсу самотності як модерністського явища в ішервудівській художній прозі.

Актуальність дослідження продиктована низкою взаємопов'язаних факторів. По-перше, у глобалізованому й мобільному світі сьогодення самотність дедалі більше проблематизується, стає одним із визначальних аспектів буття сучасної людини, оприявнюючи її болісний розрив із Іншим і самою собою. Отже, виникає закономірна необхідність детальнішого вивчення природи й історії феномена самотності, зокрема, – його репрезентації в художньому тексті, який дуалістично фіксує і зовнішні зміни ідеологічних матриць, і внутрішню індивідуальну динаміку особистості. По-друге, витoki сучасного розуміння самотності слід шукати в численних трансформаційних процесах зламу минулих століть, що зумовлює звернення до літератури модернізму як їхнього органічного відображення. Переосмислення модерністського літературного ландшафту, в тому числі з урахуванням проблематики самотності як його концептуальної домінанти, також суголосить загальній тенденції сучасного літературознавства до ревізії канону з позицій інклюзивності, (пере)відкриття раніше маргіналізованих або й зовсім позбавлених уваги авторів і творів. По-третє, комплексного аналізу потребує дискурс самотності як характерно модерністська риса художньої прози Крістофера

Ішервуда – письменника, якому вдалося в автоетнографічних рефлексіях, шукаючи й досліджуючи власне Я, зрештою, по-справжньому відчутти й передати світоглядний і літературний клімат своєї доби.

Об'єктом дослідження стала художня проза Крістофера Ішервуда. Основну увагу зосереджено на романах «Фіалка Пратера» («*Prater Violet*», 1945), «Світ увечері» («*The World in the Evening*», 1954), «Візит туди» («*Down There on a Visit*», 1962), «Самотній чоловік» («*A Single Man*», 1964), «Зустріч біля річки» («*A Meeting by the River*», 1967). Частково до аналітики залучено романи «Всі змовники» («*All the Conspirators*», 1928), «Прощання з Берліном» («*Goodbye to Berlin*», 1939) та художні (авто)біографії «Леви і тіні» («*Lions and Shadows*», 1938), «Кетлін і Френк» («*Kathleen and Frank*», 1971), «Крістофер і його плем'я» («*Christopher and His Kind*», 1976). Матеріал дослідження також охоплює інтерв'ю, мемуари, щоденники, есеїстику та листування письменника.

У дослідженні застосовано комплексний методологічний підхід, який поєднує біографічний, культурно-історичний методи, засадничі концепції студій ідентичності, гендерних, вікових студій, квір-теорії, елементи психоаналізу, жанрологічного і наратологічного аналізу. Аналітику тексту здійснено за допомогою техніки «close reading».

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській англістиці й американістиці творчість Крістофера Ішервуда стає об'єктом комплексного літературознавчого аналізу. Для цього здійснено спробу концептуалізувати ідею дискурсу самотності та його маніфестацій у прозі митця як характерної риси модерністського світовідчуття і поетики. Новим аспектом у вивченні ішервудівського доробку також є звернення до теорії множинної ідентичності, зокрема, формулювання на її основі концепції множинної самотності.

Дослідження розкриває специфіку дискурсу самотності як модерністського феномена, таким чином, дозволяючи глибше зрозуміти процеси становлення англо-американської літератури ХХ ст. та місце й значення в ній творчості Крістофера Ішервуда. Завдяки комплексному методологічному підходу воно доповнює й розширює концептуальне поле студій модернізму, зосібна, сприяє введенню в

науковий обіг українського літературознавства новітніх теорій модернізму. Результати та окремі положення дисертації можуть бути використані при розробці й у практиці викладання нормативних курсів з історії зарубіжної літератури ХХ ст., зокрема, літератури англофонного модернізму, спеціальних курсів із наратології, жанрології, гендерних та квір-студій у літературознавстві, стратегій репрезентації ідентичності в літературі, а також при перекладі прози К. Ішервуда українською. Дослідження назагал покликане сприяти знайомству української читацької аудиторії із творчістю письменника.

Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків.

Перший розділ присвячено теоретичним і методологічним засадам вивчення дискурсу самотності в літературі модернізму. У підрозділі 1.1 висвітлено загальні тенденції розуміння феномена самотності в сучасних гуманітарних науках, розглянуто систему його корелятивів і основні підходи до його типологізації. Також уточнено змістове наповнення категорій «самотність» і «дискурс самотності», які визначаються, відповідно, як (1) об'єктивний чи суб'єктивний стан фізичної та/або психологічної відокремленості індивіда від інших, зумовлений чинниками варіативного походження й реалізований у множинності форм, і (2) комплекс різнорівневих і багатовимірних проявів самотності та її корелятивів у площині художнього тексту. Підрозділ 1.2 розкриває концепцію самотності крізь призму сучасних теорій ідентичності. Зокрема, охарактеризовано ідею множинної ідентичності як сукупності численних Я індивіда, неузгодженість між якими і спричиняє виникнення самотності. У підрозділі 1.3 окреслено специфіку дискурсу самотності як характерної риси модерністського світобачення. Виокремлено його філософські (екзистенційність, феноменологічність і психоаналітичність, переосмислення категорій часу й простору), соціологічні (амбівалентне сприйняття прогресу, амбівалентне розуміння історії та категорії віку, феномени «втрати коріння» і «бездомності», концепція «самотнього натовпу», елітаризація й інтелектуалізація) та антропологічні (синтез антиномій, звернення до проблематики гендеру й сексуальності, іманентна множинність і множинна

ідентичність як її прояв) параметри. У підрозділі 1.4 пояснено неоднозначність постаті Крістофера Ішервуда як письменника-модерніста та обґрунтовано доцільність дослідження його творчості в контексті модерністського дискурсу.

У другому розділі здійснено комплексний літературознавчий аналіз романістики Крістофера Ішервуда в оптиці студій ідентичності. У підрозділі 2.1 досліджено особливості національно-культурної самотності в романі «Візит туди», яка концептуалізується в мотивах втрати, пошуку і (не)можливості віднайдення дому, міграції, лімінальності й трансгресії та пов'язаних із ними небезпеки і трансформації ідентичності. Герої твору постають добровільними чи вимушеними чужинцями, номадами, «вічними туристами» буквально – в межах відповідної географії – і метафорично – у власному житті. У підрозділі 2.2 розкрито специфіку гендерно-сексуальної самотності в романі «Світ увечері». Гендерний вимір самотності реалізується в конструюванні й функціонуванні чоловічої ідентичності, що корелює з модерністською кризою маскулінності. Самотність у сексуальному аспекті ідентичності втілюється у невротичному неприйнятті протагоністом своєї сексуальності та стигматизації суспільством її «девіантних» форм. Підрозділ 2.3 зосереджується на духовно-релігійній самотності. Зокрема, простежено спроби Ішервуда створити «релігійний роман» у його «нерелігійних» текстах – романах «Фіалка Пратера» і «Світ увечері». У романі «Зустріч біля річки» як кульмінації цього задуму самотність проаналізовано у двох сюжетних модулах – як атрибут пошуку героєм віри і його неспроможність її знайти. У підрозділі 2.4 розглянуто проблему вікової самотності. Роман «Візит туди» є авторською варіацією *Bildungsroman*, фізично дорослий протагоніст якого має подорослішати морально та психологічно, а інфантильність героя функціонує як вікова модальність самотності. Вік у романі «Візит туди» концептуалізується в низці модифікацій: як фактор інакшості, як темпоральний відбиток ідентичності персонажів, як форманта життєвого досвіду, що зумовлює специфічну дуальну модель нарації. Підрозділ 2.5 присвячено інтелектуальній самотності в художній автобіографістиці Ішервуда, а також романах «Фіалка Пратера» і «Візит туди». Інтелектуальну самотність у творчості письменника пов'язуємо з феноменом інтелектуалізації та елітаризації

мистецтва в модернізмі, а її магістральною маніфестацією є постать інтелектуала (у першу чергу – митця) як Іншого, часто позначена специфічно модерністською трагічною іронією.

У фокусі уваги третього розділу дисертації – роман «Самотній чоловік» як втілення концепції множинної самотності. У підрозділі 3.1 визначено специфіку взаємозв'язку в творі категорій самотності та множинності, зосібна, досліджено поліжанровість як форму множинності й полісемантичність паратексту. На прикладі «Самотнього чоловіка» також апробовано концепцію множинної самотності, що постає з множинної ідентичності протагоніста. У цьому романі як ключовому для художнього доробку Ішервуда простежується своєрідний синтез форм самотності у вимірах ідентичності, до цього розглянутих нами окремо. Підрозділ 3.2 звертається до дискурсу самотності в часопросторовій перспективі. Час і простір функціонують у творі як екзистенційні маркери, вказуючи на неминучу й нездоланну самотність людського буття. Це знаходить відображення в опозиціях урбаністичного й природного простору та історичного й квір-часу. У часопросторовій структурі твору також виокремлено і проаналізовано гетеротопії гей-бару, лікарні, університету, супермаркету і спортзалу, кожна з яких акцентує певний аспект самотності героя, посилюючи його конфлікт із Іншим або самим собою. Стрижневою для прочитання тексту стала концепція циркадного роману. З'ясовано, що жанрову природу тексту визначає хронотопний комплекс «одного дня», який характеризується циклічною замкненістю простору й рекурсивною повторюваністю часу, а його осердям слугує хронотоп дому як точка відліку в процесі конструювання й функціонування ідентичності.

Висновуємо, що в художній прозі Крістофера Ішервуда спостерігається вплив і продовження літературної традиції модернізму, ключовим аспектом реалізації яких є звернення до дискурсу самотності. Як невід'ємний елемент модерністського світовідчуття самотність актуалізується у творчості письменника на формальному та змістовому рівнях, у проблематиці й поетиці тексту, функціонуючи як його концептуальне смислотворче ядро. Це, своєю чергою, дає підстави говорити про

органічне місце Ішервуда як самотнього митця в парадигмі модерністської літератури й англофонного красного письменства ХХ століття назагал.

Ключові слова: самотність, дискурс, модернізм, Крістофер Ішервуд, проза, ідентичність, роман, англійський роман, жанр, письменник-емігрант, наратив, наративні стратегії, англо-американська література, автобіографізм, міждисциплінарність.

ABSTRACT

Drannikov A. O. The modernist discourse of loneliness in Christopher Isherwood's fiction. – Qualifying research paper. Manuscript copyright.

A dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy (PhD) in Philology (035). Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv, the Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2026.

This dissertation is the first attempt in Ukrainian literary studies at a comprehensive analysis of the writings of the Anglo-American author Christopher Isherwood. The research aims to outline the specifics of construction and functioning of the discourse of loneliness as a modernist phenomenon in Isherwood's fiction.

The relevance of the study is determined by a complex of interrelated factors. First, in today's globalised and mobile world, loneliness is becoming increasingly problematic, one of the defining aspects of the modern human condition, revealing one's painful rupture with the Other, and even more so, with oneself. Consequently, there is a need for a detailed investigation into the nature and history of the phenomenon of loneliness, in particular, its representation in fiction, which dualistically records both the external changes of ideological matrices and the internal personality dynamics. Second, the origins of the current understanding of loneliness are to be sought in the numerous transformational processes at the turn of the past century, which necessitates the consideration of modernist literature as their organic reflection. The remapping of the modernist literary landscape, specifically taking into account the problematics of loneliness as its conceptual dominant, is in line with the general trend in contemporary literary studies towards revising the canon from the perspective of inclusiveness, (re)discovering previously marginalised or completely neglected authors and texts. Third, a comprehensive analysis is required of the discourse of loneliness as a characteristically modernist feature of the fiction of Christopher Isherwood, a writer who, in his autoethnographic reflections, searching for and exploring his own self, ultimately managed to truly capture and convey the worldview and literary climate of his era.

The object of study is Christopher Isherwood's fiction. The main attention is focused on the novels *Prater Violet* (1945), *The World in the Evening* (1954), *Down There on a Visit* (1962), *A Single Man* (1964), *A Meeting by the River* (1967). The analysis also partially covers the novels *All the Conspirators* (1928), *Goodbye to Berlin* (1939) and fictionalised (auto)biographies *Lions and Shadows* (1938), *Kathleen and Frank* (1971), *Christopher and His Kind* (1976). Additionally, the research materials include Isherwood's interviews, memoirs, diaries, essays and correspondence.

The study employs a comprehensive methodology combining biographical and cultural-historical methods, fundamental concepts of identity studies, gender and age studies, queer theory, as well as elements of psychoanalysis, genre analysis and narratological analysis. The texts are analysed by means of close reading.

The novelty of the dissertation lies in the fact that, for the first time in Ukrainian studies of English and American literature, Christopher Isherwood's oeuvre is the object of a comprehensive literary analysis. An attempt is made to conceptualise the discourse of loneliness and its manifestations in Isherwood's writing as a characteristic feature of the modernist worldview and poetics. Another new aspect in Isherwood scholarship is the application of the multiple identity theory, which lays the foundation for the concept of multiple loneliness.

The study reveals the particularities of the discourse of loneliness as a modernist phenomenon, thus providing a deeper understanding of the formation processes in the 20th-century Anglo-American literature and outlining the place and significance of Isherwood's oeuvre in it. Due to the comprehensive methodological approach used, it complements and expands the conceptual field of modernist studies, in particular, contributing to the introduction of the latest theories of modernism into Ukrainian literary studies. The results and key points of the dissertation can be used to develop and teach required courses in the history of 20th-century foreign literature, especially, Anglophone modernism, as well as special courses in narratology, genre studies, gender and queer criticism, strategies of identity representation in literature. They also facilitate the translation of Isherwood's texts into Ukrainian. Overall, the study aims to familiarise Ukrainian readers with the writer's creative work.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, general conclusions, a list of references, and appendices.

The first chapter is devoted to the theoretical and methodological foundations of studying the discourse of loneliness, particularly in modernist literature. Subchapter 1.1 highlights the general trends in understanding the phenomenon of loneliness in contemporary humanities, examines the system of its correlates and the main approaches to its classification. It also clarifies the content of the categories of “loneliness” and “discourse of loneliness,” which are defined, respectively, as (1) an objective or subjective state of an individual’s physical and/or psychological separateness from others, caused by factors of variable origin and manifested in a variety of forms, and (2) a complex of multilevel and multidimensional manifestations of loneliness and its correlates in a literary text. Subchapter 1.2 discusses the concept of loneliness in light of contemporary identity theories. In particular, it considers the idea of multiple identity as a set of an individual’s numerous selves, the incongruity between which causes loneliness. Subchapter 1.3 outlines the specifics of the discourse of loneliness as a prominent feature of the modernist worldview, differentiating its philosophical (existentiality, phenomenologicality and psychoanalyticity, the reconfiguration of the categories of time and space), sociological (ambivalent perception of progress, ambivalent understanding of history and age, the phenomena of “rootlessness” and “homelessness,” the concept of the “lonely crowd,” elitisation and intellectualisation) and anthropological (synthesis of antinomies, addressing issues of gender and sexuality, immanent multiplicity and multiple identity as its manifestation) parameters. Subchapter 1.4 explains the ambiguities of Isherwood’s perception as a modernist writer and justifies the validity of studying his writing in the context of modernist discourse.

The second chapter provides a comprehensive literary analysis of Christopher Isherwood’s novels from the perspective of identity studies. Subchapter 2.1 examines the peculiarities of national-cultural loneliness in *Down There on a Visit*, where it is conceptualised in the motifs of loss, search, and the (im)possibility of finding home, migration, liminality, and transgression, as well as the associated dangers and transformations of identity. The characters appear as voluntary or forced exiles, nomads,

“eternal tourists” – literally, within the boundaries of their respective geography – and metaphorically, in their own lives. Subchapter 2.2 focuses on gender-sexual loneliness in *The World in the Evening*. The gender dimension of loneliness is revealed in the construction and functioning of male identity, which correlates with the modernist crisis of masculinity, while loneliness in the sexual aspect of identity is embodied in the protagonist’s neurotic rejection of his sexuality and the social stigmatisation of its “deviant” forms. Subchapter 2.3 focuses on spiritual-religious loneliness. In particular, it traces Isherwood’s attempts to create a “religious novel” in his “non-religious” texts – *Prater Violet* and *The World in the Evening*. In *The Meeting by the River*, the culmination of this idea, loneliness is analysed in two plot modi – as an attribute of the hero’s search for faith and as his inability to find it. Subchapter 2.4 addresses the problem of age-related loneliness. *The World in the Evening* is Isherwood’s variation on the Bildungsroman, whose physically adult protagonist must mature morally and psychologically. The hero’s infantilism functions as an age modality of loneliness. Age in *Down There on a Visit* is conceptualised in a number of modifications: as a factor of otherness, as a temporal imprint of the characters’ identity, as a formant of life experience that determines a specific dual model of narration. Subchapter 2.5 is devoted to intellectual loneliness in Isherwood’s autobiographical fiction as well as the novels *Prater Violet* and *Down There on a Visit*. We attribute this phenomenon in the writer’s oeuvre to the modernist intellectualisation and elitisation of art. Its main manifestation is the figure of the intellectual (primarily, the artist) as the Other, often marked by specifically modernist tragic irony.

The third chapter of the dissertation focuses on the novel *A Single Man* as the realisation of the concept of multiple loneliness. Subchapter 3.1 defines the specifics of the interconnection between the categories of loneliness and multiplicity in the text. In particular, it examines multigenre as a form of multiplicity and the polysemantic nature of the paratext. *A Single Man* also serves to test the concept of multiple loneliness, which arises from the protagonist’s multiple identity. This novel, which is key to Isherwood’s oeuvre, exemplifies a unique synthesis of the forms of loneliness in the dimensions of identity considered separately in the previous chapter. Subchapter 3.2 addresses the

discourse of loneliness in a time-space perspective. In the novel, time and space function as existential markers, indicating the unavoidable and insurmountable loneliness of human existence. This is further reflected in the oppositions of urban and natural space and historical and queer time. The subchapter also analyses the spatio-temporal structure of the text in terms of the Foucauldian theory of heterotopia. Such heterotopias as the gay bar, the hospital, the university, the supermarket, and the gym each emphasise a certain aspect of the protagonist's loneliness, intensifying his conflict with the Other or with himself. The concept of the circadian novel is central to the reading of *A Single Man*. It is established that the genre of the text is determined by the chronotopic complex of "a single day," characterised by the cyclical closedness of space and the recursive repetitiveness of time. Its core is the chronotope of home as a reference point in the process of construction and functioning of identity.

In conclusion, Christopher Isherwood's fiction exhibits both the influence and the continuation of the modernist literary tradition, the key aspect of which is the turn to the discourse of loneliness. As an integral element of the modernist worldview, loneliness manifests itself throughout the writer's entire oeuvre in both form and content, in the subject matter and poetics of the text, functioning as its conceptual meaning-making core. This, in turn, gives ample grounds for regarding Isherwood as an original and important artist rightfully belonging to the modernist paradigm and, more broadly, the 20th-century Anglophone literature.

Keywords: loneliness, discourse, modernism, Christopher Isherwood, fiction, identity, novel, English novel, genre, émigré writer, narrative, narrative strategies, Anglo-American literature, autobiographism, interdisciplinarity.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1) статті у фахових виданнях України:

1) Дранніков, А. (2023а). Часові та просторові виміри дискурсу самотності в романі Крістофера Ішервуда «Самотній чоловік». *Синопис: текст, контекст, медіа*, 29(1), 22–29. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.4> (категорія Б, Index Copernicus)

2) Дранніков, А. (2023b). Чужі та самотні: національно-культурна ідентичність в романі Крістофера Ішервуда «Візит туди». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*, (33), 65–69. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2023.33.10> (категорія Б, Index Copernicus)

3) Дранніков, А. (2024а). Гендер і сексуальність як модули самотності в романі Крістофера Ішервуда «Світ увечері». *Слово і Час*, (2), 70–81. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.70-81> (категорія Б)

4) Дранніков, А. (2024b). Дихотомія «герой/монстр» в античній та середньовічній парадигмі: до витоків західноєвропейського розуміння самотності. *Література та культура Полісся*, 110(24f), 123–134. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2024-24f-110-123-134> (категорія Б, Index Copernicus)

5) Дранніков, А. (2025а). «All present still»: самотність і вік у прозі Крістофера Ішервуда. *Іноземна філологія*, (138), 231–241. <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2025.138.5081> (категорія Б, Index Copernicus)

2) статті в іноземних фахових виданнях:

Drannikov, A. (2024). Lonely times, lonely places: Christopher Isherwood's chronotopography of loneliness. *University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series*, 14(1), 113–126. <https://doi.org/10.31178/ubr.14.1.8> (Румунія, Scopus)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1) Дранніков, А. (2022). «I'm dead as far as England is concerned»: національно-культурні коди самотності в романі Крістофера Ішервуда «Down There on a Visit». У *Нові виміри сучасних філологічних досліджень: Міждисциплінарний підхід* (с. 30–31). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

2) Дранніков, А. (2023с) Проза Крістофера Ішервуда в літературно-критичній рецепції (на прикладі роману «Самотній чоловік»). У Т. Є. Пічугіна (Упоряд.), *Література як семіотичний ресурс культури (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер)* (с. 35–37). Тріменс ЛТД.

3) Дранніков, А. (2023d). Дискурс самотності: концептуальні парадигми та літературні проєкції. У Г. Семенюк (Ред.), *Філологія XXI століття: Нові дослідження і перспективи* (с. 59–60). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>

4) Дранніков, А. (2023f). Модифікації національної ідентичності в романістиці Крістофера Ішервуда. У О. Г. Шостак (Ред.), *Національна ідентичність у мові та культурі* (с. 245–249). Талком.

5) Дранніков, А. (2023g). «Whining Militant Minorities»: стать, сексуальність і самотність у романі К. Ішервуда «Світ увечері». У Л. В. Мацевко-Бекерська, І. А. Сенчук (Упоряд.), *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.* (с. 83–86). Олді+.

6) Дранніков, А. (2024с). «The Truly Weak Man»: переосмислення маскулінності в романах Крістофера Ішервуда. У Т. Є. Пічугіна (Упоряд.), *Література в деталях: Культурологічний аспект. (XXI Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер)* (с. 35–37). Тріменс ЛТД.

7) Дранніков, А. (2024d). Герої та монстри: образні трансформації Іншого в проблемному полі самотності. У Г. Семенюк (Ред.), *Філологія XXI століття: Нові дослідження і перспективи (Частина I)* (с. 73–74). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>

8) Дранніков, А. (2024e). «The child, the boy, the young man, the not-so-young man – all present still»: проза Крістофера Ішервуда в оптиці age studies. У Г. Семенюк (Ред.), *Українська гуманітаристика в координатах сучасності* (с. 40–41). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/ukrainian-humanities-in-the-coordinates-of-contemporary-time/>

9) Дранніков, А. (2025b). «My heart in too many places»: (транс)національна ідентичність Крістофера Ішервуда. У Т. Є. Пічугіна (Упоряд.), *Національне і транснаціональне в контексті літератури (XXI Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер)* (с. 38–40). Тріменс ЛТД.

10) Дранніков, А. (2025c). Ренесансні варіації в літературній історії самотності. У Г. Семенюк (Ред.), *Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи (Частина I)* (с. 105–106). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>

11) Дранніков, А. (2025d). На межі: лімінальність і трансгресія в житті та творчості Крістофера Ішервуда. У *Художні феномени в історії та сучасності («Життя в обмеженнях і без»)* (с. 34). ХНУ імені В. Н. Каразіна. <https://ekhnuir.karazin.ua/items/1922d41a-2957-43fa-b7b1-62ff1d655af5>

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

Любарець, Н., & Дранніков, А. (2022). Шекспірівська «Буря» в модерністському дискурсі самотності В. Г. Одена. *Science and Education a New Dimension*, 77(X (264)), 44–48. <https://doi.org/10.31174/send-ph2022-264x77-08> (Угорщина, Index Copernicus)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ I. МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС САМОТНОСТІ:	
ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ АСПЕКТИ.....	27
1.1. Феномен самотності в сучасній гуманітаристиці: дефініції, кореляти, підходи до типологізації	27
1.2. Самотність в оптиці студій ідентичності.....	45
1.3. Концептуалізація самотності в модерністському дискурсі	53
1.3.1. Філософські тенденції	54
1.3.2. Соціологічні фактори.....	61
1.3.3. Антропологічні параметри.....	66
1.4. Крістофер Ішервуд і літературна традиція модернізму	70
1.4.1. Парадоксальність Ішервуда в контексті студій модернізму.....	70
1.4.2. Історико-біографічний чинник у конструюванні канону	74
1.4.3. Ішервуд і модернізм(и): переосмислення канону.....	78
Висновки до розділу I	84
РОЗДІЛ II. ІДЕНТИЧНІСНІ ВИМІРИ САМОТНОСТІ В РОМАНІСТИЦІ КРІСТОФЕРА ІШЕРВУДА.....	
2.1. «У пошуках батьківщини»: самотність і національно-культурна ідентичність у романі «Візит туди»	87
2.2. Самотність, гендер і сексуальність у романі «Світ увечері».....	99
2.2.1. Конструювання та функціонування чоловічої ідентичності в романі «Світ увечері».....	100
2.2.2. Сексуальність як фактор самотності в романі «Світ увечері»	106
2.3. Самотність і віра як проблема автобіографічного та фікційного письма Ішервуда	112
2.3.1. Духовно-мистецькі пошуки письменника і концепція «релігійного роману»	112

2.3.2. «Фіалка Пратера» і «Світ увечері»: еволюція образу святого в «нерелігійних» романах.....	117
2.3.3. Дихотомія сакральної/секулярної самотності в романі «Зустріч біля річки»	121
2.4. Самотність і вік: проза Ішервуда в контексті «age studies»	131
2.4.1. Інфантильність як віковий модус самотності в романі «Світ увечері».	131
2.4.2. Варіації вікової самотності в романі «Візит туди».....	135
2.5. (Анти)інтелектуальна самотність у житті та творчості Ішервуда	140
2.5.1. «Освіта, що триває все життя»: митець як Інший	143
2.5.2. Модифікації образу самотнього інтелектуала в романах «Візит туди» і «Фіалка Пратера»	147
Висновки до розділу II.....	152
РОЗДІЛ III. РОМАН «САМОТНІЙ ЧОЛОВІК» ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ	
КОНЦЕПЦІЇ МНОЖИННОЇ САМОТНОСТІ.....	155
3.1. Категорія множинності та роман «Самотній чоловік»: інтерпретативні рамки	155
3.1.1. Модерністський роман і поліжанровість як форма множинності	155
3.1.2. Паратекст: множинність потрактувань.....	161
3.1.3. Від множинної ідентичності до множинної самотності	164
3.2. Часопросторові координати дискурсу самотності в романі «Самотній чоловік»	176
3.2.1. Категорії часу та простору як маркери екзистенційної самотності.....	176
3.2.2. Дихотомії урбаністичного/природного простору та історичного/квір-часу	179
3.2.3. Гетеротопії та гетерохронії самотності	186
3.2.4. Хронотоп дому і концепція «циркадного роману»	194
Висновки до розділу III	198
ВИСНОВКИ	201
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	210
ДОДАТКИ.....	229

ВСТУП

У сучасному світі проблема самотності постає із особливою гостротою. Так, 2023 року Всесвітня організація охорони здоров'я проголосила самотність «глобальною загрозою» (Johnson, 2023), а колишній Генеральний хірург США Вівек Мурті уподібнив її масштаби до «епідемії» (Rowland, 2024). Цей феномен, водночас універсальний і глибоко індивідуальний, пронизує всі сфери людського життя, має надзвичайно складну природу і дедалі більше привертає увагу дослідників у різних галузях гуманітарного знання.

У різноманітних концептуальних варіаціях самотність завжди була присутньою принаймні на периферії європейської світоглядної картини та наукової думки. Як стверджує філософ Бен Міюскович, «хоча концепт самотності функціонує у множинності контекстів [...], сама ідея по суті залишається незмінною», себто самотність зберігає певне інваріантне «сміслове ядро» в усіх своїх іпостасях (Mijuskovic, 2012, с. 137). Однак розуміння і досвід самотності не є константами, вони залежать від багатьох чинників, зокрема, її часових і просторових параметрів. За вдалим порівнянням антропологині Фей Баунд-Алберті, «Самотність має біографію. Це не статична «рiч», а протейстична істота, що змінюється» (Bound Alberti, 2019, с. viii). Вона зумовлена історичним, географічним, соціальним і культурним середовищем, у якому формується, та відбиває його специфіку.

Важливу сторінку в «біографії» самотності являє доба модернізму. На думку літературознавця Едварда Енгельберга, «тема самотності настільки домінувала в модерністській літературі», що перетворилася на «майже культове захоплення» (Engelberg, 2001, с. 8-10). Філософські, соціальні, культурні зміни, що відбуваються на зламі століть, визначають характерно модерністські світовідчуття, епістемологію й естетику, у тому числі – призводять до формування концептуально нового бачення самотності в західноєвропейській світоглядній парадигмі.

На сучасному етапі студій модернізму спостерігається тенденція до ревізійонізму з огляду на амбівалентність і плюралізм потрактувань як власне

самого явища модернізму, так і усталеного модерністського канону. За зауваженням Сьюзан Стенфорд Фрідман, у відмінних соціокультурних просторах у різні історичні моменти виникають «свої модерності й модернізми» (Stanford Friedman, 2007, с. 36), а отже, постає потреба в розширенні дослідницького поля і запровадженні нових стратегій вивчення модернізму на засадах відкритості до його інгерентної множинності, зміщення фокусу уваги на тексти й авторів поза конвенційними уявленнями про модерністську літературу.

Один із таких самобутніх, однак маргіналізованих голосів належить англо-американському письменнику Крістоферу Ішервуду (1904-1986), чия творчість формувалася під впливом традиції британського модернізму та продовжила плідний діалог із нею на літературних теренах повоєнної Америки. Ще за життя визнаний як «Романіст свого покоління» (С. Спендер), що «тримає в руках майбутнє англійського роману» (С. Моем), «найкращий англomовний прозаїк» (Г. Відал), Ішервуд утім залишається постаттю парадоксальною, водночас відчутно присутньою, органічною для модерністського дискурсу й ігнорованою літературно-критичною думкою з різних причин, які принаймні частково вбачаються в особливостях ідентичності самого письменника. Проте з кінця 1990-х – початку 2000-х років увага літературознавців до життя й творчості Ішервуда, попри дещо спорадичний характер, окреслює чітку траєкторію наукових пошуків і засвідчує стабільність їхніх зацікавлень.

Значний внесок в ішервудознавство здійснила Кетрін Бакнелл, за чиєю редакцією вийшли друком чотири томи щоденників Ішервуда (1996, 2000, 2010, 2012). Нещодавно з-під пера дослідниці також з'явилася одна з найґрунтовніших на сьогодні біографічних розвідок про письменника – «*Christopher Isherwood Inside Out*» (2024). Ця рина особливої зацікавленості становить епістолярій Ішервуда. Так, Ліса Коллетта упорядкувала й видала листи митця до його матері (2005), Річард Зейковіц – його кореспонденцію з Е. М. Форстером (2008), а Кетрін Бакнелл – вибране листування з Доном Бакарді (2014). Послідовною й продуктивною є дослідницька діяльність Джеймса Дж. Берга і Кріса Фрімена. За їхньою спільною редакцією протягом останніх 25 років побачили світ три масштабні колективні

монографії – «*The Isherwood Century*» (2000), «*The American Isherwood*» (2015), «*Isherwood in Transit*» (2020). Крім того, вони упорядкували збірку інтерв'ю з Ішервудом (2001), а Джеймс Дж. Берг – цикл його лекцій, присвячених письменницькій майстерності (2007, нове видання – 2022). Серед вагомих ішервудознавчих праць останніх десятиліть слід також назвати «*Isherwood: A Life Revealed*» (2004) Пітера Паркера, «*Queer Times: Christopher Isherwood's Modernity*» (2006) Джеймі Карп, «*Middlebrow Queer: Christopher Isherwood in America*» (2013) Джеймі Гаркер, «*Christopher Isherwood: His Era, His Gang, and the Legacy of the Truly Strong Man*» (2001) і «*Christopher Isherwood Encyclopedia*» (2010) Девіда Гарретта Іццо.

Популяризації Ішервуда певною мірою посприяла екранізація роману «Самотній чоловік» (1964) – режисерський дебют дизайнера Тома Форда (2009). Зауважмо, що останнім часом спостерігається нова хвиля інтересу до цього тексту. Так, 2022 року Саймон Рід адаптував роман для сцени (Putnam, 2022), а 2025 навіть з'явився балет «Самотній чоловік» – спільна робота хореографа Джонатана Воткінза, автора-виконавця Джона Гранта і композиторки Ясмін Кент Родгман (Roy, 2025). Не втрачає популярності й актуальності у сучасному соціо-політичному кліматі й бродвейський мюзикл «Кабаре» 1966 року, заснований на адаптації ішервудівського роману «Прощання з Берліном» (1939). Можна сказати, що саме завдяки «Кабаре» українська аудиторія опосередковано знайома з творчістю Ішервуда. Постановка 2024 року стала наймасштабнішим проектом київського Молодого театру і справжнім культурним феноменом, що привернув увагу користувачів зарубіжного сегменту соцмереж (Горлач, 2024; Карпенко, 2024).

Попри все викладене, Ішервуд залишається здебільшого невідомим для українського читача, жоден текст письменника не перекладено українською. У вітчизняному літературознавстві спадщина митця також позбавлена належної уваги. У процесі роботи над дисертацією вдалося знайти лише дві розвідки, у яких фігурує ім'я Ішервуда. Це – стаття Світлани Євтушенко (2022), присвячена інтертекстуальності в романі С. Руської «Золотий дім», і дисертація Олега Боднара

(2012), у якій аналізується бачення тоталітаризму у творчості М. Рудницького і Дж. Орвелла. В обох випадках згадка про Ішервуда є побіжною і не дає адекватного уявленні ані про його життя, ані про його мистецьку практику.

Актуальність дослідження, таким чином, визначається комплексом взаємопов'язаних факторів. По-перше, у глобалізованому й мобільному світі сьогодення самотність дедалі більше проблематизується, стає одним із визначальних аспектів буття сучасної людини, оприявнюючи її болісний розрив із Іншим, ба більше – самою собою. Отже, виникає закономірна необхідність детальнішого вивчення природи й історії феномена самотності, зокрема, – його репрезентації в художньому тексті, який дуалістично фіксує і зовнішні зміни ідеологічних матриць, і внутрішню індивідуальну динаміку особистості. По-друге, витоки сучасного розуміння самотності слід шукати в численних трансформаційних процесах зламу минулих століть, що зумовлює звернення до літератури модернізму як їхнього органічного відображення. Переосмислення модерністського літературного ландшафту, в тому числі з урахуванням проблематики самотності як його концептуальної домінанти, також суголосить загальній тенденції сучасного літературознавства до ревізії канону з позицій інклюзивності, (пере)відкриття раніше маргіналізованих або й зовсім позбавлених уваги авторів і творів. По-третє, комплексного аналізу потребує дискурс самотності як характерно модерністська риса художньої прози Крістофера Ішервуда – письменника, якому вдалося в автоетнографічних рефлексіях, шукаючи й досліджуючи власне Я, зрештою, по-справжньому відчувати й передати її світоглядний і літературний клімат своєї доби.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Проблематика дисертації відповідає кафедральній темі 22КП044-02 «Актуальні проблеми історії та теорії сучасної зарубіжної літератури: герменевтика міждисциплінарності». Тема дисертації затверджена (протокол № 2 від 25 жовтня 2022 року) Вченою радою Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Предмет дослідження – дискурс самотності, специфіка його формування та функціонування в художньому просторі аналізованих текстів.

Об’єктом дослідження стала художня проза Крістофера Ішервуда. Основну увагу зосереджено на романах «Фіалка Пратера» («*Prater Violet*», 1945), «Світ увечері» («*The World in the Evening*», 1954), «Візит туди» («*Down There on a Visit*», 1962), «Самотній чоловік» («*A Single Man*», 1964), «Зустріч біля річки» («*A Meeting by the River*», 1967). Частково до аналітики залучено романи «Всі змовники» («*All the Conspirators*», 1928), «Прощання з Берліном» («*Goodbye to Berlin*», 1939) та (авто)біофікції «Леви і тіні» («*Lions and Shadows*», 1938), «Кетлін і Френк» («*Kathleen and Frank*», 1971), «Крістофер і його плем’я» («*Christopher and His Kind*», 1976). Матеріал дослідження також охоплює інтерв’ю, мемуари, щоденники, есеїстику та листування письменника.

Мета дослідження – з’ясувати особливості конструювання і функціонування дискурсу самотності як модерністського феномена в художній прозі Крістофера Ішервуда.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- розглянути тенденції дослідження феномена самотності у сучасній гуманітаристиці та визначити концептуально-термінологічну базу, що відповідає проблематиці дослідження, зокрема, уточнити смислове наповнення категорій «самотність» і «дискурс самотності»;
- простежити кореляцію між типологіями самотності та наявними в сучасних дослідженнях теоріями ідентичності;
- визначити характерні риси концептуалізації самотності як елементу модерністського світогляду й естетично-поетикальної парадигми;
- окреслити основні напрямки літературно-критичної рецепції творчості Крістофера Ішервуда й обґрунтувати доцільність її дослідження в оптиці новітніх студій модернізму;
- проаналізувати форми і засоби актуалізації дискурсу самотності в ідентичнісному аспекті романістики К. Ішервуда;

- розкрити специфіку поетики і проблематики роману «Самотній чоловік» у контексті феномена модерністської множинності;
- визначити особливості актуалізації часу та простору як ключових категорій дискурсу самотності в романі «Самотній чоловік».

Методологічною основою дослідження стали праці вітчизняних і зарубіжних науковців, у яких: 1) теоретизується феномен самотності у філософській (Б. Міюскович, Н. Хамітов, Л. Свендсен, Т. Майклз, Дж. МакҐро, Г. Кельбель та ін.), соціо-психологічній (Дж. де Джонг-Ґірвельд і Дж. Раадшелдерз, А. Т. Бек та Дж. Янг, Е. Рокач і Г. Брок, Р. Вейсс, Р. Ґотескі, Л. Ге, М. Баррето та ін.), історико-культурологічній та антропологічній (Ф. Баунд-Алберті) перспективах; 2) розробляються концепції різних вимірів ідентичності, зокрема, у їхній кореляції з проблемним полем самотності (Р. Л. Джексон, В. Віньйоль, С. Шварцц і К. Лакс, Р. Джоссельсон і М. Гарвей, Е. Моран, Л. Ґрінфельд, М. Козловець, Ю. К. Рьолькепартен, П. Бенсон і П. Скейлз, К. Яворський, А. Гайдаш, М. Ґуллетт та ін.); 3) окреслюється специфіка модерністського дискурсу, його світоглядні та естетично-поетикальні засади (Е. Енгельберг, А. Фрідман, І. Девдюк, П. Льюїс, О. Бандровська, М.-А. Тупан, Р. Мігель-Альфонсо, Р. Стівенсон, М. Моклиця, А. Раммель, К. Геффі, С. Павличко, Ґ. Кліфтон, Т. Іглтон, Х. Ортега-і-Гассет, Б. Кайм Скотт, С. Стенфорд Фрідман, М. Бредбері, М. Левенсон, Ю. Казанова, Ю. Лю, І. Куницька); 4) розглядаються різноманітні аспекти життя і творчість К. Ішервуда (К. Іннз, М. Вуд, Дж. Дж. Берг, П. Паркер, К. Фрімен, Дж. Карр, Дж. Едейр, Дж. Ютелл, Дж. Гаркер, Р. Л. Касеріо, О. Гонзалес, Л. Швердт, Б. Фінні, Д. Ґ. Іццо, К. М. Каплан, Р. Гордон Стюарт, К. Вілсон, Л. Коллетта, К. Гейлбран, С. Вейд, П. Пьяцца, К. Саммерз, П. МакНіл, А. Вайлд, К. Бакнелл).

Методологія. Проблематика дослідження передбачає використання комплексного методологічного підходу. З огляду на автобіографічну природу літературної спадщини К. Ішервуда, важливе значення мають біографічний і культурно-історичний методи. Форми та рівні реалізації дискурсу самотності в художньому тексті розглядаються із застосуванням інструментарію студій ідентичності, гендерних, вікових студій, квір-теорії, елементів психоаналізу,

жанрологічного і наратологічного аналізу. Методологічну вагу для дослідження мають теорія паратексту (Ж. Женетт), концепція гетеротопії (М. Фуко), концепція циркадного роману (Д. Гігдон). Аналітика творів здійснюється за допомогою техніки «close reading».

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській англістиці й американістиці творчість К. Ішервуда стає об'єктом комплексного літературознавчого аналізу. Для цього здійснено спробу концептуалізувати ідею дискурсу самотності та його актуалізації в прозі митця як характерної риси модерністського світовідчуття і поетики. Новим аспектом у вивченні ішервудівського доробку також є звернення до теорії множинної ідентичності, зокрема, формулювання на її основі концепції множинної самотності.

Теоретичне та практичне значення. Дослідження розкриває специфіку дискурсу самотності як модерністського феномена, таким чином, дозволяючи глибше зрозуміти процеси становлення англо-американської літератури ХХ ст. та місце й значення в ній творчості К. Ішервуда. Завдяки комплексному методологічному підходу воно доповнює й розширює концептуальне поле студій модернізму, зокрібно, сприяє введенню в науковий обіг українського літературознавства новітніх теорій модернізму. Результати та окремі положення дисертації можуть бути використані при розробці й у практиці викладання нормативних курсів з історії зарубіжної літератури ХХ ст., зокрема, літератури англофонного модернізму, спеціальних курсів із наратології, жанрології, гендерних та квір-студій у літературознавстві, стратегій репрезентації ідентичності в літературі, а також при перекладі прози К. Ішервуда українською. Дослідження назагал покликане сприяти знайомству української читацької аудиторії із творчістю письменника.

Особистий внесок здобувача. Результати та висновки дослідження отримано дисертантом самостійно. Усі опубліковані статті написано одноосібно.

Апробація результатів дисертації. Основні положення і результати дисертації було представлено на 15 всеукраїнських і міжнародних конференціях: 1) Всеукраїнська наукова онлайн-конференція «Нові виміри сучасних філологічних

досліджень: міждисциплінарний підхід» (10-11 листопада 2022 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 2) Всеукраїнська наукова конференція «Література як семіотичний ресурс культури» (XX Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер) (10-11 листопада 2022 р., Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара); 3) VII Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи» (6-7 квітня 2023 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 4) XV Міжнародна конференція «Національна ідентичність у мові та культурі» (27-28 квітня 2023 р., Національний авіаційний університет, Київ); 5) XIII Міжнародна наукова конференція «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (26-27 жовтня 2023 р., Львівський національний університет імені Івана Франка); 6) 17 Міжнародна наукова конференція «Мова як світ світів. Граматика і поетика текстових структур» (9-10 листопада 2023 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 7) Всеукраїнська наукова конференція «Література в деталях: культурологічний аспект» (XXI Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер) (1-2 лютого 2024 р., Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара); 8) VIII Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи» (11-12 квітня 2024 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 9) Симпозіум «Modernism International» (17 липня 2024 р., Единбурзький університет); 10) Міжнародна наукова конференція «Українська гуманітаристика в координатах сучасності» (14-15 листопада 2024 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 11) Всеукраїнська наукова конференція «Національне і транснаціональне в контексті літератури» (XXII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер) (28 лютого – 1 березня 2025р., Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара); 12) Міжнародна наукова конференція «Вестиментарний код у вербальній та візуальній культурі» (28 березня 2025 р., Київський національний лінгвістичний університет);

13) IX Всеукраїнські наукові читання за участю молодих вчених «Філологія ХХІ століття: нові дослідження і перспективи» (10-11 квітня 2025 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 14) XI Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії та сучасності («Життя в обмеженнях і без»)» (11 квітня 2025 р., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна); 15) Всеукраїнська наукова конференція «Сучасна філологія: лінгвістика, літературознавство, перекладознавство, фольклор» (13-14 листопада 2025 р., Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

Публікації. За результатами дослідження опубліковано 6 одноосібних статей, з яких 5 – у фахових виданнях України, 1 – в іноземному фаховому виданні, що входить до наукометричної бази Scopus.

Структура роботи визначається поставленою метою та логікою дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури, що налічує 208 позицій, та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 220 сторінок, із яких 195 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ I. МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС САМОТНОСТІ: ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ АСПЕКТИ

1.1. Феномен самотності в сучасній гуманітаристиці: дефініції, кореляти, підходи до типологізації

Однією з основних проблем при вивченні феномена самотності є термінологічна непевність аналізованого явища. Серед учених у різних галузях знань немає консенсусу не лише щодо онтологічного статусу категорії самотності, її природи та динаміки розвитку, чинників виникнення тощо, але й власне щодо її семантичного наповнення. Вочевидь, для формування концептуально-термінологічної бази цього дослідження необхідно прояснити, які саме смисли ми декодуємо в термінах «самотність» і «дискурс самотності». У цьому підрозділі ми не ставимо на меті діахронічно простежити специфіку розуміння самотності на різних етапах розвитку західної гуманітарної думки, а лише розглянемо й консолідуємо деякі з актуальних і потенційно продуктивних для нашої розвідки підходів до визначення поняття самотності та споріднених концептів, що потрапляють у її проблемне поле.

Огляд наукових робіт за тематикою дослідження дозволяє стверджувати, що в сучасних студіях самотності можна умовно виокремити дві магістральні дослідницькі парадигми: філософську та соціально-психологічну. У межах кожної напрацьовано не лише власний аналітичний інструментарій та ідейні засади вивчення самотності, але й доволі гетерогенні погляди на розуміння самого предмета дослідження. Вочевидь, ці розбіжності зумовлені як загальним характером – теоретичним чи прикладним – відповідних дисциплін, так і безпосередньою метою конкретних розвідок. Утім більшість досліджень самотності (зокрема й ті, на які ми спираємося в цьому підрозділі) мають чітко окреслене міждисциплінарне спрямування.

У фокус **філософських дискусій** потрапляє вже сама можливість (чи то неможливість) сформулювати адекватне пояснення того, чим є самотність як така.

До прикладу, філософ Бен Міюскович стверджує, що самотність – одночасно «почуття і значення» («both a feeling and a meaning»). При цьому як суб’єктивний почуттєвий досвід вона не піддається визначенню і взагалі не може бути комунікована засобами мови з огляду на глибоко індивідуальну природу людської екзистенції в усіх її проявах: «Як почуття (або відчуття), вона [самотність] є невизначуваною, так само як всі відчуття та почуття є невизначуваними. Так само і жовтий колір як проста якість є невизначуваним (Дж. Е. Мур¹). Її [самотність] можна відчутти, але визначити її можна не більше, ніж концептуально передати чи пояснити жовтий колір людині, сліпій від народження» (Mijuskovic, 2012, с. xxxix). Лише як «значення», тобто як певний абстрактний концепт може самотність бути закодована в мові та, таким чином, комунікативно розділена з іншою людиною. Таке бачення певним чином суголосить ідеї «невідчужуваності», запропонованій Хосе Ортегою-і-Гасетом: «...інша людина має також своє «тут» – але це «тут» Іншого не є моїм. Наші «тут» взаємовиключні, непроникні один для одного, різні, і перспектива, в якій постає для нас світ, – різна. Тому наші світи ніколи не можуть збігтися повністю. Я з самого початку перебуваю у своєму; він у своєму» (Ortega y Gasset, 1964, с. 108-109). Екзистенційний досвід завжди унікальний, оскільки саме життя є невідчужуваним, тобто належить лише одній конкретній людині й нікому іншому, ніхто не в змозі прожити його за неї, а, отже, по-справжньому зрозуміти її. Саме тому, вважає філософ, «людське життя [...] по суті є *самотність, споконвічна самотність* [soledad radical]» (Ortega y Gasset, 1964, с. 70). Підхід Міюсковича, отже, в основі своїй близький до концепцій екзистенційної філософії.

Дослідник дійсно надає самотності статус екзистенційної універсалії: «...я шукаю універсальний принцип, що пробуджує людство до життя. [...] Моя основна теза полягає в тому, що універсальним мотиваційним принципом, який рухає людством, є страх самотності; саме він слугує якорем для наших тривог»

¹ Міюскович посилається на англійського філософа Дж. Е. Мура, який у праці «Principia Ethica» (1903) стверджує, що деякі поняття (такі, як «добро») неможливо визначити, оскільки вони є «остаточними посиланнями» («ultimate terms of reference»), тобто настільки базовими мисленневими конструктами, що не можуть бути розкладеними на менші елементи значення аналітичним шляхом.

(Mijuskovic, 2021, с. 255). Філософ розглядає самотність як метафізичну константу людського буття – «перманентну, невиліковну та неминучу» («permanent, incurable, and unavoidable»). В основі існування людини, стверджує він, лежить невід’ємне і, що важливо, ніколи повною мірою не задоволене прагнення близькості іншої самосвідомої істоти – неважливо, тваринного, людського чи божественного походження. Однак із такою точкою зору погоджуються далеко не всі дослідники. Так, норвезький філософ Ларс Свендсен прямо полемізує з Б. Міюсковичем, закидаючи останньому надмірно узагальнену проєкцію власного світосприйняття на особистісний досвід інших: «...міркування Міюсковича, – пише Л. Свендсен, – настільки редуktivні та загальні, що навіть не беруть до уваги розмаїття явища, яке мають на меті дослідити» (Свендсен, 2017, с. 31; примітки). Утім, на нашу думку, такий коментар справедливий лише частково. Б. Міюскович дійсно абсолютизує самотність, активно заперечуючи існування її позитивних форм, але не можна сказати, що він ігнорує множину інших її варіантів. Матриця видів самотності, запропонована ним, набагато детальніша, ніж дещо неузгоджена мета-типологія, описана самим Л. Свендсеном (аналіз підходів до класифікації самотності буде здійснено далі). Норвезький дослідник вважає інтроспекцію та фундаменталізм концепції Б. Міюсковича логічно не обґрунтованими, однак не заперечує самого факту існування внутрішньої (метафізичної) самотності, закоріненої в людській екзистенції. Ба більше, він говорить про споріднену з нею епістемічну самотність – «певність у тому, що людина ніколи по-справжньому не може комунікувати з іншою людиною і зрозуміти її» (Свендсен, 2017, с. 32). Це формулювання майже аналогічне вже згадуваній «радикальній самотності» Х. Ортеги-і-Гасета, що фактично працює на підтвердження валідності теорії Б. Міюсковича про універсальну всеохопність самотності.

Якщо з методологічних міркувань ми винесемо філософське питання визначуваності самотності за дужки та звернемося до її лінгвістичної репрезентації як «значення» (за Б. Міюсковичем), перед нами постане ще одна проблема – **термінологічний плюралізм**. У докторській дисертації з феноменології та комунікативної філософії Тімоті Майклз звертає увагу на несистематичність

використання термінів серед дослідників самотності: «...aleness same по собі є широким поняттям, що має довгий перелік корелятив, таких як, але не обмежуючись, loneliness [...], isolation [...], solitude [...], escapism [...], lonesomeness [...] та alienation [...]. Ці терміни не використовуються послідовно і точно, тому їх слід розуміти окремо в контексті вживання кожним автором»² (Michaels, 2019, с. 17).

Як можна побачити вже з цього не вичерпного мета-огляду, межі семантичного поля самотності доволі розмиті. Саме цим, на нашу думку, частково пояснюється також і проблема дефініції, адже навіть якщо дослідники розглядають посутньо ідентичні концепти, уживання ними різних номінацій призводить до термінологічної плутанини. Ще одну причину такого ускладнення переконливо пояснює англійська науковиця Ф. Баунд-Алберті. Самотність, стверджує вона, не є сингулярним уніфікованим станом, а радше «кластером емоцій»: це – «суміш різних емоцій, які можуть варіюватися від гніву, образи і смутку до ревнощів, сорому та жалю до себе. Склад самотності різниться залежно від сприйняття та досвіду людини, її обставин та оточення. Суперечливі емоції можуть відчуватися одночасно, і самотність може змінюватися з часом залежно від низки культурних чинників, очікувань і бажань» (Bound Alberti, 2019, с. 6). Ізолювати єдине значення самотності, отже, представляється вельми проблематичним. У межах нашої розвідки найбільш раціональним видається комплексний підхід, який уможливив би цілісний аналіз самотності в різних маніфестаціях без огляду на варіативність контекстуальних визначень. З цією метою ми звернемося до основних, як називає їх Т. Майклз, **корелятивів самотності** та спробуємо охарактеризувати їхню взаємодію як систему єдиного дискурсу.

Одним із ключових аспектів, що в тому чи іншому вигляді фігурує в різних дослідженнях самотності, є наявність загальної диференціації її внутрішніх та зовнішніх форм. Так, Б. Міюскович говорить про відносні зовнішні причини

² Тут і далі деякі цитати або окремі частини цитат із наукових праць і словникових статей, що містять синонімічні терміни на позначення різних аспектів самотності, подаються в оригіналі задля збереження відповідної семантики.

(«external causes») та інваріантні внутрішні стани («internal conditions»), комбінації яких утворюють різні типи самотності (Mijuskovic, 2012, с. 192). Л. Свендсен пропонує розрізнити самотність ендогенну, причина якої криється в самому суб'єкті, та екзогенну, викликану обставинами (Свендсен, 2017, с. 42-43). У дослідженнях також згадують (побіжно чи більш детально) екзистенційну або метафізичну (зокрема, Б. Міюскович, Л. Свендсен) самотність, які, за наявними дефініціями, посутньо еквівалентні або принаймні подібні внутрішній самотності.

Подекуди автори вживають їх як взаємозамінні синоніми, однак є й ті, які їх розмежовують. Наприклад, канадський філософ Джон МакҐро характеризує метафізичну самотність як «найбільш комплексну форму самотності, яка слугує ґрунтом і тлом для всіх інших форм [...] «панівний стан» [master mood], всепроникний і вільно плаваючий [free-floating] страх стосовно власної окремішності у світі та свого місця в ньому. Вона означає відсутність інтимної/значущої солідарності з іншими істотами та вказує на сутнісно-емоційну [entitative-emotional] тугу за їхньою повнотою та пов'язаністю» (McGraw, 1995, с. 46). Це всеохопне, глобальне явище, ідеологічно подібне до описуваного Б. Міюсковичем універсального екзистенційного страху перед самотністю. Однак власне екзистенційну самотність Дж. МакҐро розуміє як «невідворотні розриви інтимності/значення всередині окремого Я, що виникають по мірі того, як воно йде шляхом індивідуації та соціалізації через свою картату історію інволюції/еволюції та дезінтеграції/інтеграції» (McGraw, 1995, с. 57). Хоча так само, як і метафізична, ця самотність пронизує всі сфери та стадії людського існування, на відміну від неї, вона стосується не взаємодії Я із навколишнім світом, а із самим собою, є інтерналізованою. Вона також є глибоко особистісною, це «самотність досвіду, що формує Я» (McGraw, 1995, с. 57), тобто, на противагу універсальній метафізичній, переживається індивідуально й неповторно в кожному окремому випадку. До того ж, так само, як Б. Міюскович та Л. Свендсен, Дж. МакҐро виокремлює епістемологічну самотність, зумовлену тим, що Я «надто далеко від інших, щоб пізнати їх або бути пізнаним ними, що робить таке знання ефемерним і поверхневим» (McGraw, 1995, с. 50). Філософ також розрізняє форму самотності,

яку називає онтологічною або інтраперсональною. Вона пов'язана з утворенням та збереженням самоідентичності та виникає через «дефіцит інтимності/значення, які Я шукає в самому собі [...] [це] почуття фрагментації самобуття [self-being]» (McGraw, 1995, 53-54). Зауважимо, що тут представлений неповний перелік видів самотності, який наводить Дж. МакГро (часто спираючись на термінологію та концепції інших дослідників, як-от Р. Вейсса, Б. Міюсковича), однак ми обрали саме ті одиниці, які, на наш погляд, найбільше корелюють із поняттям внутрішньої самотності. Хоча подекуди межі між ними видаються розпливчастими, а критерії класифікації – дещо умовними, сама наявність такого розмаїття й перетину термінів сигналізує необхідність розрізнення не просто зовнішньої та внутрішньої самотності, а її різних зовнішніх і внутрішніх *форм*.

На нашу думку, найбільш ємнісно та ґрунтовно цей поділ характеризує український філософ Назіп Хамітов. У «Філософському енциклопедичному словнику» він описує самотність як «екзистенційну ситуацію людського буття, у межах якої відбувається зовнішнє чи внутрішнє відокремлення людей» (Хамітов, 2002, с. 564). Він відповідно розрізняє самотність зовнішню, що виникає як результат обставин, та внутрішню, або екзистенційну, що пов'язана з особистістю людини. При цьому перша, на думку дослідника, потрапляє в поле вивчення соціально-психологічних дисциплін («вивчаючи феномен самотності, психологія, як правило, прагне з'єднатися із соціологією, стати соціально-психологічним дискурсом»; Хамітов, 2017, с. 97), а друга – психологічних та філософських досліджень, що суголосить нашій гіпотезі про дві ключові аналітичні парадигми в студіях самотності.

У **соціально-психологічному дискурсі** самотність дійсно розглядається здебільшого як така, що зумовлена зовнішніми чинниками. Ті емпірично обґрунтовані класифікації, які намагаються відмежувати види самотності за ступенем інтерналізації, вочевидь, не долають феноменологічний бар'єр між зовнішнім та внутрішнім світом людини. Наприклад, за типологією Роберта Вейсса

розрізняють «соціальну» та «емоційну» самотність³. Перша з них спричиняється незадовільним рівнем інтеграції особистості в соціум та суспільну діяльність, нестачею дружніх відносин і викликає відчуття напруги, туги та нудьги. Друга виникає через відсутність близької інтимної прив'язаності до конкретної людини та переживається як почуття тривоги та порожнечі (Weiss, 1982). Хоча такий підхід певною мірою відповідає ідеї Ф. Баунд-Алберті про самотність як комплекс, спектр почуттєвих станів, а визначення емоційної самотності дещо наближається до філософського уявлення про екзистенційну чи метафізичну самотність, воно усе ж характеризує самотність радше як інтерперсональне, ніж інтраперсональне явище. До того ж, проблемою класифікації Р. Вейсса, на нашу думку, є непевність номінації: оскільки будь-які соціальні форми самотності тим чи іншим чином містять емоційний компонент, видається дещо нелогічним ставити емоційне та соціальне в бінарну опозицію.

Суттєвим же в дефініціях Н. Хамітова є те, що він розглядає внутрішні та зовнішні модули самотності не як відокремлені явища, а як взаємопов'язані виміри комплексного феномена. Саме таке бачення вважаємо перспективним і для нашого дослідження. Необхідно також згадати його розуміння зовнішньої самотності як неоднорідної: позаяк вона визначається як «випадкова суперечність людини і соціального середовища», природа цих «випадків» зумовлює і наявність різних її вимірів. Н. Хамітов говорить про «випадок-катастрофу», що фізично ізолює людину від соціуму, та «випадок-конфлікт», в результаті якого відбувається психологічне дистанціювання від оточення (Хамітов, 2017, с. 93). Таким чином, парадигма зовнішнє/внутрішнє отримує подальший розвиток: у межах зовнішньої самотності можна розрізнити самотність фізичну та психологічну. Зауважимо, що в такій типології психологічне не еквівалентне внутрішньому, оскільки є ситуативним, а не екзистенціальним фактором людського існування.

Центральна бінарна опозиція в англійських студіях самотності втілюється в лексемах «**loneliness**» та «**solitude**». І хоча у певних контекстах обидва слова

³ Хоча в оригіналі Р. Вейсс використовує термін «isolation», у деяких джерелах (наприклад, монографії Л. Свендсена) його перекладають саме як «самотність».

можуть використовуватися як взаємозамінні, Оксфордський словник акцентує негативні конотації першого, і позитивні – другого: 1) a feeling of being *unhappy* because you have no friends or people to talk to; the fact of a period of time being *sad* and spent alone; 2) the state of being alone, especially when you find this *pleasant* (курсив наш – А.Д.) (Oxford University Press, n.d., Loneliness; Oxford University Press, n.d., Solitude). З огляду на відсутність лексичних відповідників у норвезькій мові, Л. Свендсен умовно називає ці два явища «поганою» і «доброю» самотністю, зауважуючи, що саме першій приділяють більше уваги в сучасній соціологічній та психологічній літературі (Свендсен, 2017, с. 23). Справді, «loneliness» частіше зустрічається в якості термінологічної одиниці. Так, словник Американської психологічної асоціації не містить статті про «solitude», але натомість визначає «loneliness» як «affective and cognitive discomfort or uneasiness from being or perceiving oneself to be alone or otherwise solitary» (American Psychological Association, n.d., Loneliness). Подібну дефініцію «loneliness» надає й оксфордський Словник охорони здоров'я («A Dictionary of Public Health»): «perception of isolation from others that may be real or imagined and causes feelings of sadness, depression, or anxiety. [...] a potentially serious health problem» (Porta, 2018). Обидва джерела мають медичний характер і розглядають самотність як певний патологічний стан, асоційований із цілим спектром негативних емоційних реакцій: дискомфортом, сумом, нервуванням, депресією. Вочевидь, і така концентрація на «поганій самотності», і наявність її більш-менш усталеної дефініції у соціально-психологічному дискурсі зумовлена методологічною потребою якщо не вимірювання, то принаймні діагностування самотності в клінічній практиці, виявлення та потенційної мінімізації негативних впливів цього феномена на повсякденне життя індивіда та функціонування соціуму.

У зв'язку з цим у західній світоглядній парадигмі сьогодні сформовано бачення самотності як хвороби: за висловом Ф. Баунд-Альберті, «Ми повинні розглядати самотність, як і ожиріння, як відчутну [perceived] «хворобу цивілізації», стан, який є хронічним, патологічним і пов'язаним зі способом життя на сучасному індустріальному Заході» (Bound Alberti, 2019, с. 9). Л. Свендсен навіть

характеризує самотність як «соціальний голод» чи «соціальний біль», наводячи емпіричні дослідження, що підтверджують її подібність до фізичного болю на нейронному рівні (Свендсен, 2017, с. 24). Самотність, вочевидь, сама по собі не є хворобою, однак, як уже зазначалося, може бути пов'язана з низкою хворобливих станів, а отже, має патологічний потенціал (утім причинно-наслідкові зв'язки, як от, наприклад, кореляція між самотністю та депресією, далеко не завжди чітко простежуються; Свендсен, 2017, с. 46-47). На противагу думці Б. Міюсковича про відсутність позитивних видів самотності, її диференціація за емоційним забарвленням (навіть на формальному рівні в межах опозиції «loneliness/solitude») видається не менш характерною для досліджень дискурсу самотності, ніж парадигма зовнішнє/внутрішнє.

Саме на поєднанні цих чотирьох параметрів вибудовується типологія самотності, запропонована німецьким філософом Г. Кельбелем. Він виокремлює такі різновиди самотності як: 1) позитивний внутрішній («горда самотність», засіб розкриття нових форм свободи чи спілкування); 2) негативний внутрішній (відчуження від інших та від власного Я); 3) позитивний зовнішній (фізичне усамітнення у пошуках нового позитивного досвіду); 4) негативний зовнішній (спричинене зовнішніми обставинами, наприклад, смертю близької людини) (Кельбель, як цитується у de Jong Gierveld, J. & Raadschelders, J., 1982, с. 106). На перший погляд, ця класифікація є лаконічною та методологічно зручною, оскільки пропонує чітко визначену структуру, в яку можна вписати різні ситуативні прояви самотності. Однак насправді вона не пояснює можливі кореляції та комбінації її зовнішнього та внутрішнього вимірів, а також не враховує нейтральне оцінне значення самотності, про що йтиметься далі.

Так само, як типологія самотності не може бути зредукована лише до двох концептуальних парадигм, семантичний обсяг дискурсу самотності не вичерпується самою тільки парою «loneliness» / «solitude». До прикладу, тезаурус Мерріам-Вебстер пропонує синонімічний ряд із близько 20 лексичних одиниць різного ступеня вживаності, серед яких найбільш релевантними (запропонованими на основі машинного навчання та рецензії редактора) є такі: «loneliness», «solitude»,

«isolation», «aloneness», «seclusion», «lonesomeness», «solitariness», «segregation», «separateness», «privacy» (Merriam-Webster, n.d., Loneliness). До цього переліку можна також додати й згадувані Т. Майклзом «alienation» та «escapism», а в колективній монографії «The Bloomsbury Handbook of Solitude, Silence and Loneliness» в якості варіанта самотності навіть розглядається тиша/мовчання («silence») як форма «перцептивного (не слухати або не чути: аудіальне) та акціонального (не говорити або не видавати інші інтенціональні звуки: оральне) відсторонення» (Stern, 2022, с. 5). Цей корелят самотності є менш очевидним, утім, неможливо заперечувати паралель між перебуванням на самоті та відсутністю вербальної комунікації.

Якщо одні із зазначених термінів можуть бути редуковані до стилістичних чи регіональних варіантів, інші суттєво розширюють смислове поле дискурсу самотності. Для деяких дослідників не існує принципових відмінностей між цими спорідненими концептами. Так, Б. Міюскович стверджує, що «loneliness», «solitude» та «isolation» є взаємозамінними синонімами, та вживає їх у своїй праці відповідно (Mijuskovic, 2012, с. 137). На противагу цьому, Рубен Готескі використовує окремі позиції з наведеного переліку як несинонімічні, однак рівноправні терміни на позначення чотирьох різновидів самотності: 1) фізична самотність («aloneness») – віддаленість від інших у часі (минулі та майбутні покоління) та просторі (географія), є нейтральною за емоційним забарвленням і сприймається як простий факт людського існування; 2) власне самотність («loneliness») – почуття неприналежності до певного виду взаємодії з іншими за наявності бажання бути в ньому залученим, викликає страждання і змушує людину її уникати; 3) ізольованість («isolation») – усвідомлення та прийняття людиною умов існування, що обмежують її, але які вона не в змозі контролювати; 4) усамітнення («solitude») – позитивний досвід, що полягає у здатності бути наодинці із собою, не відчуваючи себе самотнім чи ізольованим (Gotesky, 1965).

Класифікація Р. Готескі має свої недоліки, основний із яких – розпливчастість критеріїв диференціації. На це, зокрема, звертає увагу Т. Майклз: «Розмежування Готескі між самотністю та ізоляцією є, в кращому випадку, нечітким» (Michaels,

2019, с. 9). Утім, її ключове значення полягає в тому, що вона не тільки виходить за межі усталеної опозиції «loneliness» / »solitude» та реактуалізує синонімічну термінологію для диференціації цілого спектру асоційованих станів самотності, але також дозволяє розширити парадигму оціночного значення нейтральним модусом самотності. Фізична самотність («aloneness») характеризується як невід’ємний атрибут існування (позаяк кожна людина неминуче є віддаленою в часі та просторі від інших індивідів), але на відміну від універсального екзистенційного страху перед самотністю, про який говорить Б. Міюскович, вона постає нейтральною універсалією, оскільки сама по собі неприналежність до певної епохи чи географічної локації не має емоційного забарвлення.

Дещо подібну ідею щодо нейтральної самотності висловлює й Т. Майклз, який висуває три базові критерії, яким, на його думку, має відповідати адекватна типологія аналізованого явища. Хоча перший з них доволі вузькопрофільний, адже стосується першочергово саме комунікативної філософії, якій присвячено дослідження самого Т. Майклза, інші два видаються доволі універсальними. Так, він наголошує на необхідності враховувати «дуальність користі та шкоди», які може заподіяти самотність, але на протилежність концепції Р. Готескі розглядає емоційну нейтральність не як один із підвидів самотності, а як характеристику стану перебування наодинці з собою як такого: «Самотність⁴ в цілому слід сприймати як загальний, нейтральний стан, з корелятами, які дозволяють враховувати, що іноді це позитивний, а іноді – негативний досвід [...]. Таким чином, ефективна типологія самотності має враховувати як бажані, так і небажані її [самотності] форми» (Michaels, 2019, с. 52-53). Однак науковець також зауважує, що поділу на «хороше» та «погане» недостатньо для ґрунтовної класифікації самотності та пропонує третій критерій: така типологія повинна виходити за межі бінарної опозиції та враховувати такий різновид самотності як «невзаємне самоусунення від інших» («non-mutual self-imposed withdrawal from others»; Michaels, 2019, с. 53). Як таку, що відповідає висунутим вимогам, дослідник

⁴ Зауважимо, що на позначення цієї загальної нейтральної самотності Т. Майклз використовує той самий термін «aloneness», що й Р. Готескі.

наводить модель символічної взаємодії Д. А. Дікми (D. A. Diekema), основним параметром якої є джерело імпозиції самотності.

Так само, як і в класифікації Р. Готескі, важливу роль відіграють два чинники: бажання суб'єкта належати до певної групи чи бути залученим до певної колективної діяльності та готовність цієї групи чи колективу прийняти індивідуума. Таким чином, негативні прояви самотності пов'язують із зовнішніми обмеженнями, які є асиметричними, адже суб'єкт прагне комунікації, але соціум не задовольняє цю потребу. Навпаки, позитивне усамітнення («solitude») на рівні взаємодії симетричне: індивідуум хоче відсторонитися від суспільної активності, а оточення поважає це бажання. Третій же тип самотності за інтерактивним критерієм є зворотно невзаємним, оскільки в цьому випадку вже сам суб'єкт добровільно відмовляється від соціальних контактів, а суспільство, навпаки, намагається їх установити. Такий варіант самотності, за Т. Майклзом (який, своєю чергою, посилається на Д. А. Дікму), являє собою ескапізм.

На основі огляду розвідок інших науковців і власних спостережень польська дослідниця Ельжбета Дубас спробувала вибудувати інтерпретативну схему значень самотності. Подібно до багатьох колег, вона виокремлює абстрактний загальний концепт, нейтральну екзистенційну універсалью (або ж «вищий термін» – «superior term») – «aloneness», яка залежно від супутніх обставин та сприйняття суб'єктом набуває позитивного («solitude») або негативного («loneliness») забарвлення (Dubas, 2022, с. 262-264). При цьому, оскільки в цій типології присутній критерій перцепції, виділяється також третя імплікація (термін, уживаний самою авторкою) – відсутність почуття самотності, тобто умовно нейтральний ситуативний прояв самотності, що реалізується, наприклад, у її неусвідомленості чи запереченні. Це дозволяє говорити про те, що категорію нейтральності можна розуміти у двох сенсах: широкому – як онтологічну характеристику самотності та вузькому – як різновид першої, відсутність у неї певного емоційного навантаження.

Як можна побачити з наведеного, створення комплексної типології самотності навіть із урахуванням лише одного класифікаційного критерію постійно ускладнюється множинністю ситуативних проявів самотності, які за тими чи

іншими параметрами не вписуються в усталені парадигми. Розглядаючи різні способи вимірювання самотності, Деніел Рассел називає такий підхід одновимірним («unidimensional») та протиставляє йому багатовимірний («multidimensional»), що «концептуалізує самотність як багатогранний феномен, який неможливо охопити єдиною узагальненою мірою» (Russel, 1982, с. 82). На думку Д. Рассела, необхідні подальші уточнення теоретичної бази багатовимірних моделей, оскільки часто вони залучають занадто широке й різнорідне поле факторів: «антецеденти самотності (наприклад, вдоволеність різними типами стосунків), наслідки самотності (наприклад, майбутня часова перспектива щодо самотності) та перемінні, пов'язані з, але відмінні від самотності (наприклад, алієнація та аномія)» (Russel, 1982, с. 89). Однак комплексне врахування кількох аспектів самотності видається більш логічним і продуктивним, зокрема, й для нашого дослідження. Як приклад такого бачення можна навести мультिवимірну модель самотності, запропоновану Дженні де Джонг-Гірвельд і Джосом Раадшелдерзом, яка фактично є мета-типологією, оскільки для теоретичного і методологічного підґрунтя спирається на деякі простіші, однофакторні класифікації.

Дослідники виокремлюють три ключові виміри, необхідні для виявлення та характеристики самотності: 1) оцінний компонент; 2) природа дефіциту стосунків; 3) часова перспектива (de Jong Gierveld & Raadschelders, 1982, с. 105-107). Перший аспект стосується вже означеної нами категорії емоційного забарвлення і на практиці описується як «відсутність позитивних емоцій та наявність негативних емоцій», а отже, концентрується першочергово на «поганій» самотності (за Л. Свендсенем), що цілком очікувано для соціально-психологічної розвідки. Формулюючи ідею другого виміру, Дж. де Джонг-Гірвельд і Дж. Раадшелдерз посилаються на вищезгадану типологію Р. Вейсса, однак пропонують власну інтерпретацію форм емоційного дефіциту та виділяють три його підкатегорії: почуття, асоційовані з відсутністю інтимної прив'язаності («absence of an intimate attachment»); почуття порожнечі («emptiness»); почуття покинутості

(«abandonment»). Нарешті, третій чинник, який беруть до уваги дослідники, – темпоральне сприйняття людиною свого стану самотності.

Тут видається доцільним згадати класифікацію Аарона Т. Бека і Джеффри Янга. Розглядаючи самотність крізь призму когнітивно-поведінкової терапії, вони зауважують, що одним із ключових параметрів для її визначення є хронічність («chronicity»). Виходячи з цього положення, вони розрізняють такі види самотності: 1) хронічна (індивіду протягом двох і більше років поспіль не вдається вибудувати задовільні соціальні стосунки); 2) ситуативна або транзитивна (індивід мав задовільні стосунки, але стикнувся із кризовою, стресовою подією, транзитивними змінами; така самотність зазвичай минає після періоду дистресу); 3) минуща або повсякденна (короткочасні напади самотності, найбільш розповсюджена та легка її форма) (Young, 1982, с. 382-383).

За даними проведеного опитування Дж. де Джонг-Гірвельд і Дж. Раадшелдерз виокремили 16 профілів за шкалою самотності («loneliness scale»), кожен із яких відповідає певній комбінації трьох встановлених дослідниками критеріїв. За допомогою статистичного кластерного аналізу профілі було об'єднано залежно від близькості значень певних показників самотності, що дозволило створити класифікацію з чотирьох базових кластерних типів: 1) несамотні – індивідууми, які в цілому задоволені наявним рівнем та якістю своїх стосунків (найчисленніша категорія); 2) безнадійно самотні – люди, які відчувають сильні негативні емоції через відсутність близькості чи соціальних контактів (вони також більше за решту типів схильні звинувачувати в своїй самотності інших); 3) періодично або тимчасово самотні – найбільш соціально активна із «самотніх» груп, представникам якої може не вистачати інтимної прив'язаності, але які зазвичай мають задовільну кількість близьких стосунків; вочевидь, їх відрізняє темпоральна перспектива бачення власної самотності як минущої; 4) безнадійно самотні, що змирилися, – люди, які не мають партнера та стабільних соціальних зв'язків, але не висловлюють із цього приводу такого різкого невдоволення, як дві попередні категорії; радше, вони змиряються та сприймають свою самотність як неминучу, а в часовому аспекті – нескінченну (de Jong Gierveld & Raadschelders, 1982, с. 110-

117). Як бачимо, ця класифікація описує не стільки самотність як явище, скільки його суб'єктивне переживання, у тому числі відсутність негативних емоцій, пов'язаних із перебуванням наодинці. Проте в цьому випадку йдеться радше про нейтральну самотність, тоді як її позитивні форми майже не згадуються. Це можна вважати незначним і методологічно пояснюваним, утім все ж недоліком моделі.

Очевидно, що наведений перелік типологій не вичерпний, однак він дозволяє охарактеризувати провідні тенденції вивчення самотності та підходи до укладання її таксономії. Можна підсумувати, що в основі класифікацій досліджуваного феномена найчастіше використовують такі ключові параметри чи їхні комбінації: 1) походження (зовнішнє / внутрішнє); 2) оцінно-емоційна складова (нейтральне / позитивне / негативне); 3) часова перспектива (хронічне / ситуативне / минуше тощо). На нашу думку, ще одним важливим і продуктивним для цього дослідження аспектом слугуватиме доповнення означеної тріади таким суттєвим чинником, як причини виникнення самотності.

Спроби розробити **каузальну модель** самотності було зроблено, з-поміж інших, тією самою Дж. де Джонг-Гірвельд. На основі аналізу тематичної літератури дослідниця визначила такі групи факторів, що сприяють виникненню самотності: особисті контекстуальні характеристики («personal background characteristics»), зокрема, стать, вік, освіта, подружній статус, місце й умови проживання, особливості соціальної мережі, кількість і частота контактів із її учасниками; суспільні та особисті цінності, норми, установки, очікування щодо соціальних зв'язків; суб'єктивна (позитивна або негативна) оцінка розбіжностей між бажаними та наявними стосунками (de Jong-Gierveld, 1989, с. 209-210). Зауважимо, що ця типологія когнітивна, адже ані конкретні характеристики мережі взаємовідносин, ані зміни в них не розглядаються як критично важливі – ключовим є тільки значення, яке людина вкладає в ситуацію («conception of meaning»). Модель також має процесуальну природу, оскільки саме «творення значення» є динамічним процесом, у якому особисті риси та обставини спочатку накладаються на матрицю зовнішніх соціальних і культурних впливів та внутрішніх прагнень і цінностей, а вже потім проходять когнітивну стадію перцепції, де набувають оцінного

емоційного забарвлення, утворюючи різні за типом, тривалістю та інтенсивністю форми самотності. Таким чином, фокус цієї типології зміщується з безпосередніх причин самотності, яким відводиться роль своєрідного тла, на процедуру її концептуалізації в людській свідомості.

Емі Рокач та Гізер Брок, як і Дж. де Джонг-Гірвельд, дотримуються багатовимірного підходу до вивчення та розуміння самотності. Зокрема, стверджують дослідники, власне досвід самотності як такий може складатися з комбінації п'ятих факторів: 1) емоційний дистрес, виражений почуттями безнадійності, порожнечі, відчаю тощо; 2) соціальна недостатність та відчуження, під якими мається на увазі незадовільна кількість/якість або припинення соціальних контактів; 3) зростання та відкриття, що описують позитивний досвід самотності як можливості внутрішньоособистісного розвитку; 4) інтерперсональна ізоляція, пов'язана з нестачею або відсутністю значущих близьких стосунків; 5) самовідчуження, що означає відсторонення від власного Я та проявляється як заціпеніння й заперечення (Rokach, 1997, с. 1068). Як можна побачити, окремі положення цієї типології певною мірою збігаються із деякими з уже розглянутих нами класифікацій: зокрема, пункти 2 та 4 відповідають поняттям соціальної та емоційної самотності за Р. Вейссом. Модель сприйняттєвих (perceived) причин самотності, запропонована Е. Рокачем і Г. Брок, також містить п'ять узагальнених груп параметрів: 1) особисті недоліки (personal inadequacies): низька самооцінка, страх близькості тощо; 2) дефіцити розвитку: причини дорослої самотності, що корінням сягають періодів зростання: емоційна відстороненість батьків, домашнє насильство тощо; 3) незадовільні близькі стосунки: аб'юзивні стосунки або розчарування в них, недовіра до партнера тощо; 4) переселення або значимі розлучення: зміни або втрати важливих контактів у результаті мобільності; 5) соціальна маргінальність: відторгнення з боку суспільства, яке часто переживають злочинці, безробітні або хронічно хворі (Rokach, 1997, с. 1068). Між двома наведеними переліками спостерігаємо певну логічну розбіжність, оскільки, хоча переживання самотності Е. Рокач і Г. Брок розглядають як потенційно позитивний досвід («зростання та відкриття»), у класифікації причин не вказано чинники, які

могли б мотивувати цю форму самотності. На нашу думку, також видається дещо узагальненим обмеження соціальної маргінальності лише трьома зазначеними групами, адже тієї чи іншої міри маргіналізації за певних обставин може зазнавати будь-яка меншина.

На основі проведеного мета-огляду літератури Люзія Ге та її колеги роблять висновок, що причини самотності, виокремлені в ході емпіричних досліджень, можна узагальнено розподілити на «реляційні, інтраперсональні, ситуативні та культурні характеристики» (Neu et al., 2021, с. 382). При цьому, на їхню думку, більшість розвідок (зокрема, й згадувані нами Дж. де Джонг-Гірвельд і Е. Рокач) переважно фокусуються на перших двох категоріях. Інтегрувавши вибрані дефініції та таксономії причин самотності, дослідники сформували достатньо розгалужену та ґрунтовну концептуальну систему, відповідно до якої: 1) до інтраперсональних причин належать особисті характеристики (низька самооцінка, хвороба тощо) та дитячі антецеденти (наприклад, відсутність одного з батьків); 2) серед реляційних причин розрізняють структурні (недостатня кількість або низька якість, нестача конкретних стосунків) і ситуативні (фізична ізоляція або сепарація); 3) під ситуативними або контекстуальними причинами маються на увазі кризові стани або значимі події, соціальні норми, культурні цінності, зміни потреб у стосунках тощо (Neu et al., 2021, с. 390). Оскільки наведена тут типологія є результатом мета-аналізу, цілком очікувано її елементи частково збігаються із матеріалом попередньо згадуваних нами праць: так, дитячі антецеденти відповідають дефіцитам розвитку за Е. Рокач, деякі з особистих характеристик фігурують у класифікації Дж. де Джонг-Гірвельд, кількість і якість певних стосунків проблематизується майже всіма дослідниками, зокрема, Р. Вейссом. Новий аспект таксономії Л. Ге, який видається особливо важливим назагал та продуктивним безпосередньо для нашої розвідки, полягає у зверненні уваги саме на ситуативні, контекстуальні чинники виникнення самотності.

Хоча доволі проблематично консолидувати численні фактори виникнення самотності, з різною мірою деталізації згадувані в тих чи інших дослідженнях, ми пропонуємо назагал розрізняти причини-ситуації та причини-стани. **Причини-**

ситуації мають точковий характер, є разовими подіями, навіть якщо йдеться про їхню процесуальність, себто тяглість, або тривалість наслідків. Своєю чергою, вони підрозділяються на: 1) кризові (стресові та часто неочікувані події, як-от втрата близької людини); 2) транзитивні (ситуації переходу, більш-менш прогнозованих змін, наприклад, зміна роботи або переїзд; до цієї групи також можна віднести й ситуації бажаного усамітнення з метою духовного розвитку, самопізнання, терапії тощо); 3) минущі (короткострокові, незначні ситуації на кшталт перебування людини на вечірці, де вона ні з ким не знайома). **Причини-стани** мають тяглість у часі, не є точковими і певною мірою співвідносні з особистими характеристиками («personal background») за Дж. де Джонг-Гірвельд. Часто вони також хронічні, незмінювані або принаймні мало піддаються зовнішнім впливам. Множину причин-станів дещо важче розподілити на кінцеву кількість підвидів, однак найчастіше виокремлюють такі: вік (Bound Alberti, 2019; de Jong-Gierveld, 1989); походження (національність, раса, етнічність (Rokach, 1997) тощо); стать, гендер і сексуальна орієнтація (de Jong-Gierveld, 1989; Rokach, 1997); культурна (Rokach, 1997; Neu et al., 2021), релігійна або політична приналежність; соціальний статус (клас, фінансове (Bound Alberti, 2019), родинне становище (de Jong-Gierveld, 1989; Neu et al., 2021) тощо) і соціальна географія (de Jong-Gierveld, 1989); інтелектуальний рівень (de Jong-Gierveld, 1989); стан здоров'я (фізичного та психологічного) (Rokach, 1997; Neu et al., 2021); індивідуальні риси характеру (Neu et al., 2021) тощо.

Підсумовуючи, можемо сформулювати інтегральну дефініцію самотності як комплексного стану об'єктивної (дійсної) чи суб'єктивної («perceived») фізичної та/або психологічної відокремленості індивіда від інших, що мотивується чинниками різноманітного походження й оприявнюється множинністю форм, зокрема, варіюється за тривалістю та емоційним забарвленням. Під «дискурсом самотності», отже, розуміємо сукупну концептуальну систему всіх проявів самотності (зовнішня і внутрішня; позитивна, негативна і нейтральна; хронічна і ситуативна тощо) та її корелятивів (усамітнення, ізоляція, відчуження, ескапізм тощо), реалізованих на різних рівнях аналізованих текстів.

1.2. Самотність в оптиці студій ідентичності

Оскільки виокремлені причини-стани виникнення самотності корелюють із різними вимірами ідентичності, видається доцільним розглянути специфіку розуміння самотності в контексті ідентитетних студій. У межах цього підрозділу ми ставимо за мету уточнити термінологічний апарат й окреслити основні теоретичні засади вивчення самотності в проблемному полі ідентичності⁵.

Ідентичність – одне з найпоширеніших і водночас найбільш важко інтерпретованих понять у сучасній гуманітаристиці. Як зауважує упорядник двотомної «Енциклопедії ідентичності» («Encyclopedia of Identity») Рональд Л. Джексон, «у міру того, як ми занурюємося глибше в сутність і значення ідентичності, здається, що вона майже не піддається опису» (Jackson, 2010, с. xxvi). Спробуємо, утім, у загальних рисах пояснити, що розуміємо під ідентичністю в межах нашого дослідження. За Стенфордським філософським словником, це слово позначає тотожність, «відношення кожної речі до самої себе і ніякої іншої» (Noonan & Curtis, 2022). Однак семантика ідентичності має й інше трактування: не лише тотожність речі самій собі, але й її подібність (а також, діалектично, неподібність) до іншої речі або певного класу речей. Так, словник Американської психологічної асоціації пропонує дефініцію ідентичності як «відчуття індивідом свого Я, що визначається (а) набором фізичних, психологічних та міжособистісних характеристик, які не є повністю спільними з будь-якою іншою людиною, та (б) низкою афіліацій (наприклад, етнічною приналежністю) і соціальних ролей (курсив наш – *А.Д.*)» (American Psychological Association, n.d., Identity).

У двотомному «Посібнику з теорії та дослідження ідентичності» («Handbook of Identity Theory and Research», 2011) Вівіан Віньюль, Сет Шварц і Коен Лакс виділяють три основні парадигми розуміння цієї категорії: 1) індивідуальна або

⁵ Частину цього підрозділу написано на матеріалі опублікованих статей: «Чужі та самотні: національно-культурна ідентичність в романі Крістофера Ішервуда «Візит туди» (Дранніков, 2023b), «All present still»: самотність і вік у прозі Крістофера Ішервуда» (Дранніков, 2025a). Матеріал розширено та уточнено.

особиста ідентичність («individual / personal identity»), що стосується самовизначення людини, її цінностей, цілей, самооцінки тощо; 2) реляційна ідентичність («relational identity»), яка передбачає виконання індивідом певної ролі відносно інших, а також санкціонування іншими цієї ролі; 3) колективна ідентичність («collective identity»), що постає як співвіднесення індивіда із певною соціальною групою або категорією (Vignoles et al., 2011, с. 3-4). Подекуди, як зазначають дослідники, виокремлюють також четверту парадигму – матеріальну («material identity»), оскільки ідентичність може сягати за межі окремого Я, асоціативно пов'язуючись із особистісно значущими речовими артефактами й місцями (Vignoles et al., 2011, с. 4). Найчастіше ж ідентичність постає і функціонує у сукупності та взаємодії цих чотирьох вимірів.

Позаяк кожна людина має *множину ідентичностей*, логічно також говорити про *множинну ідентичність* («multiple identity») як багатогранний комплекс усіх можливих варіантів Я окремої особистості⁶. На думку упорядниць монографії «У пошуках шляху між множинними ідентичностями» («Navigating Multiple Identities») Рутеллен Джоссельсон і Мішель Гарвей, множинність природно притаманна ідентичності хоча б уже тому, що цей феномен відбиває дихотомію індивідуального й колективного: «У більшості з нас – безліч ідентичностей, що впливає на наше самосприйняття і те, як бачать нас інші» (Josselson & Harway, 2012, с. 3), а отже, ідентичність – це одночасно і «форма розуміння власного відчуття унікальності, [...] і досвід приналежності та спільності з соціальною групою, яка має межі відмінності від інших соціальних груп» (Josselson & Harway, 2012, с. 5). Із множинності як властивості ідентичності постає і її зв'язок з дискурсом самотності. Так, Б. Міюскович розмірковує про «парадигму фрагментованого Я, по суті конституйованого як «роздробленість» [багатьох] протипоставлених Я», з чого випливає, що людина «неминуче одинока й самотня» («necessarily alone and lonely»), адже між цими Я не існує жодної єдності (Mijuscovic, 2012, с. 175). Нам видається принаймні дискусійним надмірно узагальнене твердження філософа про

⁶ Не слід плутати з розладом множинної особистості, або дисоціативним розладом ідентичності (англ. dissociative identity disorder, DID).

неспроможність індивіда узгодити свої множинні Я. У такому випадку нівелюється значення ідентичності як самототожності, що підважує саму можливість існування людини як свідомої істоти. Ми погоджуємося, що зовнішній та/або внутрішній конфлікт вимірів множинної ідентичності може бути джерелом самотності, але водночас слід зауважити, що вона народжується також із комплементарності, суперпозиції цих вимірів. Стисло охарактеризуємо ті з них, що найчастіше потрапляють у фокус досліджень самотності.

Більшість типологій самотності враховують важливість параметру **походження за національною, етнічною, расовою тощо ознакою** як фактору відчуження й ізоляції. Утім, існує певна термінологічна неузгодженість у використанні понять «національне» та «культурне», яка потребує розпрозорення. Часто вчені не розрізняють національну й культурну специфіку феномена самотності, визначаючи цей аспект ідентичності в геополітичній перспективі, тобто спираючись на концепцію країни як національної держави («nation state»). Так, група дослідників на чолі з Мануелою Баррето аналізує частотність почуття самотності серед резидентів «237 країн, островів і територій» (Barreto et al., 2021, с. 2), характеризуючи відмінності, зумовлені місцем проживання опитуваних, як кроскультурні. Подібної термінології дотримуються й Е. Рокач (Rokach et al., 2002) і Л. Ге (Heu et al., 2021). Натомість Дж. де Джонг-Гірвельд, Т. Фоккема, П. Дікстра і Б. Гейвенз послуговуються поняттям «кроснаціонального» (Fokkema et al., 2012; de Jong Gierveld & Havens, 2004).

Кореляція національного й культурного ускладнюється розпливчастістю меж відповідного концептуального поля. Австралійський соціолог Ентоні Моран, консолідуючи в єдиному мета-дослідженні знахідки у царині ідентитетних студій, говорить передовсім про зв'язок ідентичності з етнічністю та расою. Водночас він також звертає увагу на існування концепції «нового (або культурного) расизму», за якою національна ідентичність розглядається як «стійка культурна приналежність» («strong cultural affiliation»), а культурне різноманіття – як загроза самозбереженню «окремої нації зі сталою культурною ідентичністю» («a distinct nation with a bounded cultural identity») (Moran, 2011, с. 176-177). Межі між культурним і

національним, етнічним і расовим, таким чином, виявляються доволі розмитими. Лія Грінфельд у своїх соціологічних рефлексіях зауважує, що етнічність у загальному сенсі розглядається як спільність походження, на основі якої природним чином формуються певні групи людей. Проте, хоча етнос часто виступає базисом національної свідомості, він не є ані її еквівалентом, ані універсальною домінантою. Репрезентативним прикладом постають Сполучені Штати Америки, які можна позиціонувати, з одного боку, як цілісний культурний ландшафт із множинністю національних первнів, а з іншого – як мультикультурну націю, що послуговується принципом уніфікованого гармонізованого розмаїття («E pluribus unum»). Унікальність і самовизначення нації в цьому випадку не ґрунтується на спільному історичному походженні її представників, а отже, національна ідентичність охоплює набагато ширший соціальний контекст (Greenfeld, 1992, с. 12-13). Хоча сама Грінфельд здебільшого вживає характерно лаконічніший для англосовного академічного дискурсу термін «national identity», вона відзначає укоріненість ідентичності в культурному середовищі: «Ідентичність типових індивідів [...] нерозривно пов'язана із їхньою культурою: тим інтерсуб'єктивним всесвітом смислів, у якому вони існують» (Greenfeld & Eastwood, 2007, с. 257). Натомість український філософ Микола Козловець у монографії «Феномен національної ідентичності» стверджує, що культурна ідентичність входить у національну нарівні з етнічною, релігійною чи соціальною. Національна ідентичність, висновує він, орієнтується на вже сформовану політичну спільноту на відміну від ідентичності культурної, яка хоч і необхідна, але усе ж лише одна з передумов націєтворення (Козловець, 2009, с. 61).

Зважаючи на викладене, а також той факт, що сьогодні в науковому дискурсі дедалі частіше звертаються до явища не лише культурної, расової, етнічної, національної, але й транснаціональної, транскультурної, мультикультурної, діаспорної, гібридної, кланової ідентичності тощо (див., зокрема, Schwartz et al, 2011; Jackson, 2010; Elliott, 2011; Josselson & Harway; 2012), висновуємо, що термінологічний статус аналізованої категорії щонайменше неоднозначний. Однак, оскільки нація не може існувати без власного культурного підґрунтя, а одночасно

в межах однієї національної культури можуть функціонувати численні субкультури (вікові, гендерні тощо), самі по собі теж динамічні й постійно трансформовані, у цьому дослідженні ми послуговуватимемося терміном «національно-культурна ідентичність».

Ще однією групою найбільш досліджуваних антецедентів самотності є **стать, гендер і сексуальність**. Так, серед визначених Дж. де Джонг-Гірвельд особистих характеристик, що сприяють виникненню самотності, фігурують стать і подружній статус (de Jong-Gierveld, 1989, с. 209-210), а каузальна модель, запропонована Е. Рокач і Г. Брок, містить такий параметр, як соціальна маргінальність – стигматизація й відторгнення з боку суспільства, часто досвідчувані «злочинцями, безробітними або хронічно хворими» (Rokach, 1997, с. 1068), але також «людьми без постійного місця проживання, особами з інвалідністю або психічними порушеннями, представниками ЛГБТ-спільноти та хворими на ВІЛ чи СНІД (курсив наш – А.Д.)» (Rokach, 2014, с. 147). Комплексний підхід до проблеми гендерної самотності розробляють Мануела Баррето, Девід Метью Дойл і Марліз Маес, які підкреслюють, що традиційне бінарне бачення гендеру часто призводить до часткового або повного злиття цієї категорії з біологічною статтю, а отже до втрати розуміння «взаємозв'язку між ідентичністю і контекстом» (Barreto et al, 2025, с. 56). Натомість учені наголошують на важливості врахування при дослідженні самотності різних аспектів гендеру, таких як «біологічна стать, гендерна ідентичність, гендерне самовираження, гендерні ролі, досвід гендерних стосунків і сексуальна орієнтація» (Barreto et al., 2025, с. 57). Деякі дослідники на позначення полівимірності таких конструктів пропонують термін «гендерний комплекс»/«гендерний набір» («gender bundle») (Tate et al., 2014, с. 303-304). Ми оперуватимемо радше поняттям «гендерно-сексуальної ідентичності», яке дозволить, з одного боку, виокремити в «гендерному комплексі» сексуальність як самостійний смислотворчий компонент дискурсу самотності, а з іншого – зберегти цілісність багатоаспектного ідентичнісного концепту.

Дискурс віри в проблемному полі ідентичності має щонайменше два смислові виміри: релігійний (religious) та духовний (spiritual), кореляція між якими

потребує певного уточнення. За розробленою Дугласом Макдональдом моделлю ESI (Expressions of Spirituality Inventory), духовність базується на п'ятьох кластерах факторів: 1) когнітивна орієнтація на духовність; 2) емпіричний та феноменологічний досвід; 3) екзистенційний добробут; 4) паранормальні вірування; 5) релігійність (MacDonald, 2011, с. 536). З огляду на цю концепцію, духовність постає як ширша категорія, що охоплює і власне релігійні («переконання, практики та спосіб життя»), і не-релігійні («уявлення про реальність, природу та важливість духовності») параметри, а релігійна ідентичність, отже, є складовою духовної. Як зауважують Юджин К. Рьолькепартен, Пітер Бенсон і Пітер Скейлз, такий погляд на взаємозв'язок духовності та релігійності історично притаманний суспільним наукам (Roehlkepartain et al., 2011, с. 546). На противагу йому, дослідники пропонують дещо інший підхід до розуміння цих феноменів, розглядаючи їх як певну дихотомію: «...багато людей використовують релігію або звертаються до неї як до провідного нарративу та нормативної спільноти для свого духовного розвитку. Коли це відбувається, *духовний розвиток людини може тісно збігатися з її релігійними переконаннями, ідентичністю та світоглядом.* Однак людина може духовно розвиватися і без релігійних інституцій, вірувань чи практик» (курсив наш – А.Д.) (Roehlkepartain et al., 2011, с. 547). Таким чином, духовне є внутрішньою (екзистенційною, феноменологічною, психологічною), а релігійне – зовнішньою (соціальною, інституційною, політичною) формою актуалізації комплексного досвіду віри. При цьому самотність може проявлятися в обох цих вимірах окремо або одночасно. До прикладу, вивчаючи вплив пандемії коронавірусу на самотність у контексті віри, польські дослідники виокремлюють самотність літургійну (нестача живого контакту зі спільнотою під час богослужіння), доктринальну (криза віри, відчуття недовіри, втрати впевненості в ученні церкви або ж навіть покинутості Богом) і пов'язану з браком релігійної свободи (прагнення і (не)можливість публічно практикувати релігію) (Jaworski et al., 2022). З огляду на описану специфіку, ми послуговуватимемося терміном «духовно-релігійна ідентичність», який дозволяє охопити якомога ширший спектр смислів.

Подібно до національно-культурного й релігійного бекграунду, гендеру й сексуальності, **вікова ідентичність** видається одним із найбільш розповсюджених концептів у дослідженнях самотності. До прикладу, у каузальній моделі самотності Дж. де Джонг-Гірвельд вік фігурує серед особистих контекстуальних характеристик нарівні зі статтю, освітою та сімейним станом (de Jong-Gierveld, 1989, с. 210). У мета-аналізі М. Баррето та її колег окреслено особливості самотності в різних вікових групах. Так, молодь схильна відчувати відчуження та ізоляцію через внутрішній конфлікт між потребами в соціалізації та індивідуалізації; натомість у літніх людей аналогічний стан може бути спричинений втратою стабільної системи соціальних зв'язків або змінами здоров'я (Barreto et al., 2021). Простежуючи ці кореляції у площині художнього тексту, можна відзначити поліфункціональність категорії віку. Вона безпосередньо дотична до концептуалізації тематики та поетики таких складних наджанрових утворень, як дитяча й підліткова література. У власне жанрологічній перспективі вона зумовлює функціонування специфічних форм на кшталт роману виховання/становлення (*Bildungsroman*), роману про митця (*Künstlerroman*), роману зрілості (*Reifungsroman*), роману старості (*Altersroman*). На образному ж рівні увагу літературознавців часто привертають постаті дітей/підлітків та людей похилого віку.

Як і більшість досліджень, дотичних до проблемного поля ідентичності, вивчення віку має міждисциплінарний характер. Так, Анна Гайдаш аналізує семантику і поетику старіння в американській драматургії, послуговуючись інструментарієм літературознавчої геронтології – галузі, що постає на перетині літературознавчих та біологічних, психологічних, соціологічних, культурологічних студій. Однак, зауважує вона, деякі вчені віддають перевагу терміну «age studies» («вікові студії»⁷) як такому, що є більш інклюзивним, а не зосереджується на конкретній віковій категорії (Гайдаш, 2019, с. 7). Цілком слушний аргумент на користь подібного підходу наводить Маргарет Гуллетт, яка

⁷ Термін не має уніфікованого перекладу, тож тут пропонуємо варіант з огляду на наявність усталеної номінативної моделі – пор. «гендерні студії», «постколоніальні студії» тощо.

стверджує, що «жодна вікова група не існує ізольовано [in a capsule], окремо від тих впливів, які мають місце в інших вікових групах – молодших чи старших» (Gullett, 2004, с. 18). Дослідниця зазначає, що як цілісна наукова парадигма вікові студії ще не сформувалися остаточно, їм бракує узгодженого теоретичного підґрунтя та концептуальної бази (Gullett, 2004, с. 104). Утім запропоновані нею ключові положення дозволяють окреслити специфіку цієї методології. Основне з них полягає в тому, що вік, як раса й гендер, не є суто біологічною константою – з точки зору вікових студій, він (і асоційовані з ним категорії на кшталт «дитинство», «зрілість», «розвиток», «занепад», «старіння» тощо) є соціокультурним конструктом (Gullett, 2004, с. 106). Хоча фізіологічна природа змін, що відбуваються в організмі з плином часу, не викликає дискусій, вікові студії акцентують увагу на пов'язаних із віком системах переконань і упереджень, відповідних нарративах і дискурсивних практиках, домінантних для певного соціального середовища в конкретний історичний період.

Термін «інтелектуальна ідентичність», незважаючи на відносну поширеність в академічному дискурсі, наразі не має чіткої дефініції. Прикметник «інтелектуальний» може рівною мірою стосуватися поняття інтелекту як здатності мислити назагал і як високого рівня розумового розвитку, «вищої пізнавальної здатності мислення, яка принципово відрізняється творчим, активним характером від пасивних форм пізнання (курсив наш – А.Д.)» (Андрос, б.д.). З огляду на це, смислове поле інтелектуальної ідентичності є досить широким і формується сукупністю концептів, пов'язаних із відповідними когнітивними здібностями на рівні особистої ідентичності (пам'ять, наочність, креативність, саморефлексія тощо) та специфікою їхньої актуалізації на рівні колективної ідентичності (сфери розумової діяльності та соціальні, зокрема, інституціалізовані простори, у яких вона відбувається). До прикладу, виокремлюють ідентичність освітню («educational identity»; Klimstra et al., 2012; Pop et al., 2015) та/або академічну («academic identity»; Billot, 2010; Henkel, 2005), мистецьку/ідентичність митця («artistic identity»; Bain, 2005), а також, ширше, – професійну («occupational identity»; (Skorikov & Vondrace, 2011) тощо. Ми вважаємо за доцільне зосередитися на тих

вимірах ідентичності, що стосуються освіти та творчості як провідних модусів інтелектуальної активності, з якими асоціюється досвід самотності. Зокрема, у типології Дж. де Джонг-Гірвельд освіта наводиться як один із параметрів ідентичності, що можуть сприяти виникненню самотності, а Джуліан Стерн відзначає: «Агонія – муки самотності – та самозаглиблення [enstasy] [...] тісно пов'язані [...] з творчою роботою» (Stern, 2017, с. 113).

1.3. Концептуалізація самотності в модерністському дискурсі

Американський літературознавець Едвард Енгельберг стверджує: «тема самотності⁸ настільки домінує в модерністській літературі», що перетворилася «на майже культове захоплення» (Engelberg, 2001, с. 8-10). Водночас вона також «породила деякі проблематичні непорозуміння», зокрема – редукціоністське бачення самотності як винятково модерністського феномена. Однак аналізоване явище має набагато довшу й розмаїтішу епістемологічну історію (докладніше див., зокрема, Дранніков, 2024b), а отже, доцільно говорити про модернізм як певний етап концептуалізації самотності, зумовлений конкретними історичними та соціокультурними чинниками. Деякі з них наводить і Е. Енгельберг: дегуманізація, викликана технологічним розвитком; непевність системи моральних цінностей; «смерть Бога»; ізоляція, що породжує неврозні стани та «соціальну порожнечу»; зниження статусу митця (Engelberg, 2001, с. 9). Незважаючи на певний скепсис дослідника, який розглядає поширеність проблематики самотності в літературі модернізму ледве не як кліше, зазначені характеристики видаються достатньо валідними. Утім, аби точніше окреслити загальну специфіку модерністської самотності, цей перелік необхідно деталізувати та доповнити, що і маємо на меті цього підрозділу.

Як цілком слушно зауважує Алан Фрідман, «Трансформації [модерністського] роману глибоко і заплутано закорінені в модерний досвід. Безсумнівно, існували

⁸ Дослідник послуговується терміном «solitude».

позалітературні причини – поєднання *психологічних, філософських, наукових, соціальних і політичних* чинників, аналогів і пояснень (курсив наш – А.Д.)» (Friedman, 1966, с. xii). У цьому контексті ми пропонуємо виокремити філософські, соціологічні та антропологічні фактори, що визначають формування і функціонування дискурсу самотності в модернізмі. Цей поділ є суто методологічним і, як усі класифікації, значною мірою умовним, адже більшість перелічених тут категорій має комплексну природу та стосується одночасно всіх рівнів і сфер людського існування й діяльності.

1.3.1. Філософські тенденції

Під філософськими тенденціями розгортання модерністського дискурсу самотності розуміємо найзагальніші світоглядні позиції, такі фундаментальні категорії, як буття, екзистенція, свідомість, час і простір тощо. Однією з основних рис філософії модернізму назагал і модерністської самотності зокрема можна вважати **екзистенційність**. Хоча екзистенціалістська філософія не становить єдиний теоретичний підмурок літературного модернізму, екзистенційна тема виступає однією з його основних смислових матриць. Саме в неї закорінена творчість символістів, неоромантиків, власне письменників-екзистенціалістів, абсурдистів і т. д. Українська літературознавиця Іванна Девдюк зазначає, що «Факт активізації екзистенційної проблематики в міжвоєнні десятиліття ХХ ст. сигналізує про її суголосність з ідейно-тематичним наповненням доби високого (зрілого) модернізму. А відтак екзистенційність можна розглядати сутнісним компонентом модерністської естетики» (Девдюк, 2020, с. 6). Хоча дослідниця зосереджується на британській модерністській прозі лише 1920-х – 1930-х років, значущість екзистенційного первня вона простежує в діахронії як мінімум від часів Середньовіччя. Зокрема, відпочатково прочитується екзистенційний потенціал феномена самотності, адже «У фокусі уваги авторів [тієї доби] – екзистенціали самотності, туги, смерті, відчаю тощо, які стають маркерами душевного стану персонажів у межових ситуаціях» (Девдюк, 2020, с. 108).

Найчіткіше екзистенційність дискурсу самотності починає оприявнюватися в XIX ст. «Батько» екзистенціалістської філософії Сьорен К'єркегор розглядає самотність як онтологічну константу, концептуалізуючи її як об'єкт філософського пізнання. У річищі релігійного екзистенціалізму він пов'язує досвід самотності зі здатністю досягнути трансцендентне, адже людина постає «...самотньою перед обличчям Бога, самотньою в цій приголомшливій напрузі та приголомшливій відповідальності» (Kierkegaard, 1849/1941, с. 4). Самотність, за С. К'єркегором, – це стан, невіддільний від духовного пошуку, і отже той, хто вірує, відчуває в ній потребу. Прагнення самотності філософ трактує як ознаку духовності, «...доказ того, що в людини є дух, і мірило цього духу» (Kierkegaard, 1849/1941, с. 102). Людину, позбавлену такого світовідчуття, загублену в земному житті, а отже, далеку від Бога, він уподібнює до птаха-нерозлучника, що гине, залишившись на самоті. У страху перед самотністю К'єркегор вбачає прояв кризи віри: «У наш вік незмінної комунікабельності люди настільки бояться самотності, що не вигадали їй кращого застосування, ніж [...] покарання для злочинців» (Kierkegaard, 1849/1941, с. 102-103). Самотність в екзистенційній філософії – неunikна частина людського існування, одночасно тягар і виклик, подолати які можна лише шляхом досягнення трансценденції.

Знаковою в розбудові екзистенційного дискурсу є також згадувана Е. Енгельбергом ніцшеанська **концепція «смерті Бога»**. Якщо для С. К'єркегора самотність постає етапом екзистенційної кризи, який передує трансцендентному досвіду, то Фрідріх Ніцше проголошує, що «старий Бог помер, а новий ще навіть не лежить у колисці» (Ніцше, 1883/1993). Цей постулат знаменує не буквальну смерть конкретного (зокрема, християнського) божества, а радше кардинальну аксіологічну зміну в європейській свідомості, втрату віри в універсальний абсолют, що наповнює існування сенсом⁹. Цілком доречно Яна Башманівська звертає увагу

⁹ Відзначимо особливе місце, яке посідає Ф. Ніцше в розбудові модерністського проєкту. Українська літературознавиця Ольга Бандровська підкреслює його вплив не лише на філософську думку, але й естетику та поетику модернізму: «Відкритість і незавершеність тексту Ф. Ніцше, який існує за законом нероз'ємності порядку і хаосу, по суті, передбачає всі мовні і

на семантичну непевність у рефлексіях як С. К'єркегора, так і Ф. Ніцше. На думку дослідниці, обидва філософи не розрізняють власне самотність і усамітнення як негативний і позитивний аспекти єдиного феномена (Башманівська, 2015, с. 18-20). Дійсно, у к'єркегорівській концепції не існує абсолютної самотності людського буття, позаяк воно позначене божественною присутністю: як би не жахала метафорична безодня самоти, по той її бік – Бог, а отже, людина, що осягнула релігійний досвід, самотньою бути не може. Натомість у філософії Ф. Ніцше самотність постає як парадоксально амбівалентне, внутрішньо суперечливе утворення. З одного боку, його Заратустра «тішився духом своїм і самотністю, і десять років це його не гнітило» (Ніцше, 1883/1993), з іншого ж – він наголошує на небезпеці такого досвіду: «У самоті виростає тільки те, що в неї вносять, – навіть тварюка в душі. Через це я багатьох відраджую від самотності. Чи існувало на світі щось брудніше за святих пустельників?» (Ніцше, 1883/1993).

У постніцшеанському світі, який дістався у спадок модерністам, з особливою гостротою і в небаченому досі ракурсі постає **питання віри**. Професор Єльського університету Перікл Льюїс (Pericles Lewis) у праці «Релігійний досвід і модерністський роман» («Religious Experience and the Modernist Novel») стверджує, що модерністи прагнули знайти «замінники релігії» у ситуації «проголошеного усунення» Бога, яке, однак, не було абсолютним (Lewis, 2010, с. 1). Незважаючи на очевидний поворот до секуляризму, що суттєво позначив злам століть (хоча й почався значно раніше), ширший культурний контекст, особливо в англomовній традиції, на той момент залишався релігійним. Модерністська думка починає активно рефлексувати над альтернативними «духовними можливостями життя поза церквою чи синагогою» (Lewis, 2010, с. 3). На позначення мети цих пошуків П. Льюїс вводить термін «секулярне сакральне» («**secular sacred**») як «форми трансцендентного або первинного смислу, що можна знайти, не звертаючись до надприродного» (Lewis, 2010, с. 21). По суті, модернізм розмиває межу між категоріями духовного (внутрішнього) й релігійного (зовнішнього), адже

художні експерименти ХХ століття. Першими, хто пішов шляхом поліфонічного мислення Ф. Ніцше, його відкритого Твору, були представники модернізму» (Бандровська, 2014, с. 115).

«надприродне [модерністів] було соціальним» (Lewis, 2010, с. 4). При цьому дослідник виділяє ціле коло проблем, пов'язаних із секулярним сакральним у творчості модерністів: «межові стани свідомості, форми розщепленого Я, процес навернення, функція ритуалу, інгерентний магічний потенціал слова, моменти піднесення та зв'язок між соціальним життям і сакральною силою» (Lewis, 2010, с. 5). Хоча монографія П. Льюїса здебільшого фокусується на таких канонічних постатях «високого» модернізму, як Генрі Джеймс, Франц Кафка, Марсель Пруст, Джеймс Джойс і Вірджинія Вулф, означені ним характеристики значною мірою суголосять і проблематиці прози Крістофера Ішервуда.

Модерністський дискурс самотності також вирізняється **феноменологічністю**. Марія-Ана Тупан зауважує, що «У [модерністський] період домінує феноменологія, яку зазвичай класифікують як тріаду: трансцендентальна феноменологія (Едмунд Гусерль), герменевтична феноменологія (Гайдеггер) та перцептивна феноменологія (Мерло-Понті)» (Tupan, 2023, с. viii). При цьому не існує чіткого консенсусу щодо онтологічного та епістемологічного зв'язку між мисленням і сприйняттям реальності в модернізмі. У передмові до колективної монографії «Художня свідомість у модернізмі: нарративне пізнання від Генрі Джеймса до Крістофера Ішервуда» («The Fictional Minds of Modernism: Narrative Cognition from Henry James to Christopher Isherwood»¹⁰) Рікардо Мігель-Альфонсо наводить принаймні два підходи до розуміння феноменологічного повороту в модерністській літературі. З одного боку, вже певною мірою усталеною є думка про модерністську свідомість як інтерналізовану, відокремлену від зовнішніх поведінкових процесів. З іншого ж, «свідомість у модерністському нарративі сягає за межі Я, це розпорошена [distributed] свідомість, яка не має нічого спільного з інтерналізмом картезіанських картографій¹¹, що відділяють свідомість від зовнішнього світу» (Miguel-Alfonso, 2020, с. 10). Незалежно від потрактування,

¹⁰ Наголосимо, що в зазначеній праці творчість Ішервуда розглядається саме в річищі модерністської літературної традиції.

¹¹ Ф. Баунд-Алберті вважає картезіанський дуалізм одним із філософських підмурків у формуванні індивідуалістичного секулярного суспільства, а отже, і концептуалізації самотності як емоційного стану (детальніше див. Bound Alberti, 2019, с. 31-32).

можна стверджувати, що проблематика людського досвіду та свідомості постає одним із основних фокусів уваги для модерністів.

У художньому тексті це проявляється на тематично-образному рівні, про що свідчить еволюція психологізму: за словами Ренделла Стівенсона, деякі дослідники розглядають «...спроби «помістити все в свідомість», а не в «об'єкт» чи об'єктивний, реалістичний опис як центральну, визначальну характеристику модерністського письма» (Stevenson, 1992, с. 17). Також феноменологічний відбиток простежується і на рівні поетикальної організації твору, де потужний поштовх отримують експериментальні техніки на кшталт потоку свідомості, невластиво-прямої мови, внутрішнього монологу, альтернативних наративів свідомості тощо. У цьому разі видається доречним говорити не лише про свідомість персонажа, але й свідомість автора, чия присутність в тексті дедалі більше розвивається по мірі відходу від об'єктивності та наративного всезнання реалізму.

За Б. Міюсковичем, феноменологічний аспект самотності зумовлюється рефлексивним характером свідомості. Позаяк людська свідомість завжди інтенціональна, свідомість *про щось*, вона неunikно є і *само-свідомістю*, а отже, у певні моменти буття досягає власну одиничність: «Антагоністичний і жорстокий контраст між (1) порожнечою та свободою свідомості, яка жадає «сама не зна чого», що протиставляється (2) абсолютній пасивності (матерії), яка її ігнорує, лякає свідомість. Вона, відтак, змушена відчайдушно шукати якусь схожу, знайому, впізнавану сутність, що допоможе їй полегшити жахливий тягар монадичної ізоляції» (Mijuskovic, 2012, с. 27). Самотність відпочатково закодована в людській свідомості та є її невід'ємною характеристикою, адже поза нею (свідомістю) «...не залишається нічого, крім рефлексивної самотності Его, усамітнення, змушеного жити своєю власною безпросвітною ізоляцією» (Mijuskovic, 2012, с. 28). Таким чином, звернення до феноменологічного виміру модерністської світоглядної картини неодмінно призводить і до потрапляння у проблемне поле самотності.

Зазначимо, що увага модернізму до внутрішнього світу людини не обмежується лише сферою свідомого. Українська дослідниця Марія Моклиця наголошує, що поведінка й життєвий шлях модерністських героїв (і, власне

кажучи, авторів) «...визначаються не стільки соціальними обставинами чи умовами життя (як це властиво для героїв прози ХІХ століття), скільки ірраціональною сферою, незбагненними силами, захованими від очей людини. Письменники намагаються, моделюючи своїх героїв, зазирнути у світ власного несвідомого, збагнути, що ховається на дні психіки. [...] Герої блукають у життєвому лабіринті, шукаючи з нього виходу, насправді ж це блукання у лабіринтах власної психіки» (Моклиця, 2002, с. 264). На противагу феноменологічності, цю зацікавленість модернізму несвідомим можна характеризувати як **психоаналітичність**. На тісний зв'язок між концептуалізацією самотності та становленням учення про несвідоме вказує, зокрема, Ф. Баунд-Алберті: «Поетичне зображення самотнього індивіда, що опинився поза суспільством через помилку, слабкість, нечутливість соціальних структур або невезіння, співвідноситься не лише з принципами еволюційної біології, але й з появою індивіда як об'єкта дослідження ранньої психіатрії: монадичного, обмеженого Я, що протиставляється світу» (Bound Alberti, 2019, с. 32).

Нове розуміння та методи відображення (не)свідомого в модернізмі призвели до змін у сприйнятті таких філософських категорій, як **час і простір**. Ці явища є концептуальними константами дискурсу самотності, однак принципово важливо наголосити на модерністській природі трансформацій, що відбулися з ними на зламі століть. Як зауважує Р. Стівенсон, «Дестабілізовані комплексом нещодавніх змін, простір і час посіли особливе місце в художній уяві 1920-х років, формуючи [...] модну термінологію, специфічну для цієї декади. Простір і час, таким чином, становлять придатні категорії, царини особливого інтересу [particular investigation] при аналізі модерністської літератури» (Stevenson, 1992, с. 10). Вочевидь, особливості часопростору, на які вказує дослідник, хронологічно не з'явилися з початком зазначеного періоду і не зникли з його завершенням, а отже, не буде перебільшенням екстраполювати цю специфіку на поезику модернізму загалом.

Феноменологічний зсув у модернізмі призводить до інтерналізації художнього простору: оскільки свідомість виходить на перший план, зовнішній фізичний світ втрачає концептуальну й образну певність. Розлогі та деталізовані просторові

описи, характерні для літератури реалізму, поступаються місцем психологічній рефлексивності. Це не означає абсолютне викреслення фізичного простору з модерністського тексту, але певні його трансформації. Однією з них є суттєва переорієнтація на урбаністичність. Якщо, за твердженням М. Моклиці, модерністський герой постійно блукає «у лабіринтах власної психіки», не менш характерне для нього і буквально блукання лабіринтами міських вулиць. Андреа Раммель відзначає укоріненість модерністської літератури в просторі міста: «...у британському модернізмі реальність міських ландшафтів і урбаністична топоніміка метрополісу функціонують не лише як центральні літературні мотиви, але стають також і центральними *локусами* переосмислення зв'язку між Я і суспільством» (Rummel, 2012, с. 57). У багатьох випадках саме місто функціонує як емблематичний простір для певного автора, як Дублін для Дж. Джойса чи Лондон – для В. Вулф. А позаяк ідея об'єктивного письма відкидається модерністською естетикою, міські ландшафти часто охудожнюються у формі імпрези, міфологізуються, подекуди майже набувають суб'єктності й агентивності, виступаючи радше як учасники, а не тло подій.

Час для модерністів також має особливого значення. Кейт Геффі у дослідженні модерністської темпоральності, посилаючись на працю Віндема Льюїса «Час і західна людина» («Time and Western Man», 1927), підкреслює, що модернізм «більш, ніж будь-чим іншим, одержимий часом» і саме «нешаблонне використання часу є загальноприйнятим аспектом, який визначає модерністську літературу» (Haffey, 2019, с. 2). Так само, як і у випадку з простором, вагомим стає час внутрішній – ньютонівський фізичний час поступається місцем бергсонівському інтуїтивному. З цього приводу В. Вулф у романі «Орландо» симптоматично зауважує: «...людський розум не менш дивно сам впливає на час. Година, вплетена в химерну стихію людського духу, може розтягнутися у п'ятдесят або навіть у сто разів більше, ніж показує нам стрілка годинника; точно так само наш розум може довільно скоротити цю годину до секунди. Ця надзвичайна розбіжність між годинниковим часом і часом у нашій голові недостатньо вивчена і заслуговує на ретельніше дослідження» (Вулф, 1928/2024, с. 85-86). На образному рівні

модерністський текст наповнюють варіації годинникових механізмів: достатньо згадати «мідні кола» Біг Бена з роману В. Вулф «Місіс Деллоуей» або ж символіку годинників у романі В. Фолкнера «Галас і шаленство». Часто ці образи пов'язані з психологічною напругою, нервовістю, фрагментацією наративного часу. Для модерністського письма характерні пасивні, фаталістичні темпоральності паралічу, «неспокійного, безцільного, невизначеного очікування», «втрати «часу й міри» – навіть відчуття повної зупинки часу» (Stevenson, 2018, с. 162). На рівні структурної організації тексту нівелюється лінійна хронологічність: поширені стрибки в часі, непевність кордонів між минулим і теперішнім, темпоральна розпливчастість.

1.3.2. Соціологічні фактори

Соціологічний вектор модерністської самотності не менш складно виокремити, ніж філософський, позаяк він стосується процесів, якщо не універсально людського характеру, то принаймні нерозривно пов'язаних із масштабними світоглядними трансформаціями. Ф. Баунд-Алберті слушно підкреслює «...появу в ХХ ст. парадигм «Я проти світу» та «індивідуум проти суспільства», натуралізованих в економічних і політичних структурах та ідеях, які й у ХХІ ст. все ще диктують розвиток західної інтелектуальної думки» (Bound Alberti, 2019, с. 37). Саме в межах цих парадигм ми спробуємо окреслити ключові соціологічні риси дискурсу самотності в модернізмі, що характеризують відносини людини і групи, суспільства, дихотомію «Я – Інший».

Серед численних змін у суспільстві на зламі століть однією з найсуттєвіших та найвідчутніших можна вважати **технологічний прогрес**. Хоча розвиток технологій являє собою комплексне явище, що передбачає і потужне філософське підґрунтя, і зсуви в системі антропологічних параметрів, у контексті концептуалізації самотності доцільно розглянути його соціотрансформативну функцію. Саме на цей вимір модернізації звертає увагу О. Бандровська, стверджуючи, що вона «визначає, без перебільшення, ключову характеристику періоду останніх десятиліть ХІХ – перших десятиліть ХХ століття. [...] Упродовж цього періоду реалізація наукових ідей і застосування нових промислових

технологій сформували індустріальне суспільство, трансформували всю сферу організації праці та господарської діяльності, а разом з тим *поміняли уявлення про соціальність та соціальні ролі людини* (курсив наш – А.Д.)» (Бандровська, 2014, с. 253-254). Комунікативний аспект, що лежить в основі будь-якої міжособистісної взаємодії, а отже, відповідних соціальних конструктів, актуалізує зв'язок технологічного розвитку та самотності. Наукові відкриття, індустріалізація та урбанізація як її наслідок, стрімкий розвиток інфраструктури, з одного боку, полегшили повсякденне життя людини, а з іншого – змусили її зіштовхнутися з новими викликами. Чутливий до соціальних змін мистецький універсум модернізму своєрідно відбиває обидві ці тенденції.

Позитивне бачення прогресу чітко прочитується в творчості футуристів. Власне, програмний текст цієї течії, «Маніфест футуризму» Філіппо Томмазо Марінетті, просякнутий захопленням естетикою технологічного новаторства, механізмів і руху: «Ми співатимемо [...] двигтючу нічну лихоманку арсеналів і доків, підпалених шаленими електричними місяцями; широкогруді локомотиви, що гупотять по коліях, немовби величезні крицеві коні в гнuzдечках труб, а ще – плавний політ аеропланів, чії гвинти мають на вітрі, мов прапори, і плещуть, немовби захоплена юрба в долоні» (Марінетті, 1909/2009). Хоча в англофонному середовищі футуризм не отримав такого потужного розвитку, як його італійський варіант, у певних аспектах течії британського модернізму початку ХХ ст. суголосять цим ідеям. Зокрема, подібні до футуристських дистанціювання від минулого та орієнтація на майбутнє звучать у відомому гаслі Езри Паунда «Make it new», прагненні «зробити старе новим», що стало естетичною настановою та творчим девізом усієї доби.

Протилежна точка зору на питання модернізації втілюється у настроях тривоги й фаталізму. Так, антиутопічна література (до прикладу, «Машина зупиняється» Едварда Морґана Форстера чи «Який чудесний світ новий!» Олдоса Гакслі), що сягає корінням веллсівської соціокритичної наукової фантастики, пов'язує занепад суспільства і цивілізації із дегуманізацією, зумовленою технічним прогресом. Доцільно згадати також канонічний модерністський текст, «Безплідну

землю» Томаса Стернза Еліота, який пропонує візію сучасного поетові світу як напівапокаліптичного, спустошеного: «Намет ріки роздерто; останні пальці листя // В підмоклій глині берега втонули. Вітер // Безголосий перетинає землю буру. Німфи від'їхали» (Еліот, 1990, с. 75). Це химерний механізований світ, у якому «Нафтовий випар // Вдаряє у ніс» (Еліот, 1990, с. 88), а «...машина людська // Вичікує, дрижить в нетерпінні» (Еліот, 1990, с. 77). Недаремно Соломія Павличко відзначає, що домінантні настрої у тексті – це «меланхолія, самотність, розгубленість» (Павличко, 1990, с. 10). Еліот, на думку дослідниці, пише «...про хаос сучасного життя, вульгарність цивілізації і прогресу, про духовну деградацію людини, про девальвацію її почуттів, про занепад культури й крах філософії гуманізму» (Павличко, 1990, с. 12).

У контексті амбівалентного ставлення модерністів до прогресу, дихотомії минулого й майбутнього слід згадати про їхнє розуміння **історії** та специфічний інтерес до **категорії віку**. Як відзначає Гленн Кліфтон, концептуально побудований «на моделі авангарду, модернізм символічно молодий [...] адже авангард агресивний, він порушує встановлений порядок, відкидаючи заяложені істини попереднього покоління» (Clifton, 2012, с. 1). Емблематичним уособленням цього бачення постає джойсівський Стівен Дедал – молодий митець-бунтар, що кидає виклик традиціям минулого. А втім, зауважує Г. Кліфтон, появу «Улісса» уможливив саме зсув наративного фокусу з нього на Леопольда Блума, адже потреба «критично оцінити масивні пласти культурного й літературного минулого знаходить утілення в персонажах старшого віку, які значною мірою акумулюють минуле індивідуальне» (Clifton, 2012, с. 4). Г. Кліфтон оперує двома доволі дихотомічними термінами на позначення цих тенденцій – **«модерністська зрілість»** («modernist maturity») і **«епідемія незрілості»** («epidemic of immaturity»). Перший окреслює модерністське тяжіння до концептуалізації вразливості й слабкості як формант життєвого досвіду, адже «зрілі люди, які пережили невдачі», є «етично відкритішими до інших, ніж молоді та бунтівні» (Clifton, 2012, с. 8). Другий пов'язаний із ширшим розумінням віку як історичного контексту, в якому модернізм постає на межі минулого й майбутнього. Цивілізація, з одного боку,

позиціонується як така, що перебуває на стадії розквіту (який, однак, корелює з ідеєю присмерку й занепаду, наближення кінця); з іншого ж – «дух прогресу [...] може затьмарити дорослішання [...] Людство, яке не розуміє свого коріння в еволюційному процесі, ризикує стати пихатим і егоцентричним, полоненим фальшивим і занадто тріумфальним образом самого себе» (Clifton, 2012, с. 215). Посилаючись на ідеї Т. С. Еліота, Г. Кліфтон відзначає, що людина в модернізмі переживає «страшне почуття самотності й відірваності, яке є наслідком гріхопадіння», а спроба втечі від нього «спричиняє епідемію незрілості» (Clifton, 2012, с. 255).

Одне з найгостріших соціальних питань для модернізму становить **процес «втрати коріння»**. Технічний прогрес, індустріалізація та урбанізація призводять до стрімкого розвитку інфраструктури, однак це не сприяє укріпленню міжособистісних стосунків. Людина стає географічно мобільнішою та комунікативно відкритішою (згадаймо залізничне сполучення, поширення телеграфного і телефонного зв'язку тощо), але разом із тим втрачає певність свого місця у світі. Як зауважує британський філософ і літературознавець Террі Іглтон у праці з промовистою назвою «Вигнанці та емігранти: студії сучасної літератури» («Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature»), парадоксальним чином, «За винятком Д. Г. Лоуренса, вершин модерної англійської літератури сягають переважно іноземці та емігранти: Конрад, Джеймс, Еліот, Паунд, Єйтс, Джойс» (Eagleton, 1970, с. 9). Разом із тим, як наголошує П. Льюїс, модерністи не відкидали, за поширеною думкою, ключову для літератури XIX ст. соціальну реальність, а радше прагнули переосмислити зв'язок і подолати розрив «між індивідуальною свідомістю і зовнішнім світом, із яким вона стикається» (Lewis, 2024, с. 4). Одним із засобів такої медіації стала національна ідея: «Старий Бог помер, однак саме в нації багато інтелектуальних і народних рухів знайшли Бога нового» (Lewis, 2024, с. 5). Проблематика національно-культурної ідентичності – втраченої або шуканої, віднайденої або відкинутої, – таким чином, постає як один із ключових концептуальних вимірів модерністського дискурсу самотності.

Слід згадати також характерне для модернізму світовідчуття, яке, запозичивши термінологію Девіда Рісмана, називаємо **концепцією «самотнього натовпу»**. На протигагу філософським ідеям екзистенціалістів про самотність як плату людини за абсолютну свободу (Ж.-П. Сартр) соціологія висуває теорію детермінованості й обмеженості особистості суспільством, у якому вона формується та функціонує. Д. Рісман метафорично називає цей феномен «гамівною сорочкою соціального характеру» (Riesman, 1950, с. 5). Для успішного існування соціуму від кожного з його членів вимагається певний тип поведінки, варіант конформізму, який виховується в процесі соціалізації. Залежно від демографічної динаміки Д. Рісман розрізняє суспільства, що перебувають у фазах «великого потенціалу зростання», «транзитивного зростання» і «початкового зниження популяції». Кожному з них притаманний власний механізм соціальної інтеграції, кожен тип суспільства породжує відмінний соціальний характер: відповідно, орієнтований на дотримання традицій, досягнення інтерналізованих цілей та очікування інших. У трансформативних процесах початку ХХ століття соціолог вбачає перехід до «зовнішньо орієнтованого» суспільства, члени якого й утворюють той «самотній натовп», що дав назву його праці: «Якби люди, орієнтовані на інших, зрозуміли, скільки непотрібної роботи виконують, зрозуміли, що їхні власні думки та життя настільки ж цікаві, як і в інших, що насправді вони не більше полегшують свою самотність серед натовпу рівних, аніж можна потамувати спрагу морською водою, тоді від них можна було б очікувати більшої уваги до власних почуттів і прагнень (курсив наш – А.Д.)» (Riesman, 1950, с. 373). Наведемо цитату з робочих нотаток Крістофера Ішервуда до роману «Самотній чоловік», яка, на нашу думку, влучно описує означений аспект модерністського дискурсу: «із двох самотностей не створиш спільності» («two lonelinesses do not make a togetherness») (Ішервуд, як цитується у Kaplan, 2015, с. 44). Людина постає самотньою в протиставленні з Іншим, але кожен Інший – також потенційно самотній, і в цій самотності вони неспроможні віднайти точку дотику.

Модерністський дискурс самотності також пов'язаний із двома спорідненими тенденціями – **елітаризацією та інтелектуалізацією** художньої творчості.

Розумова діяльність людини й феномен самотності історично корелюють: усамітнення є поширеною практикою серед інтелектуалів від античних філософів до середньовічних богословів, від ренесансних мислителів до просвітників (див. Дранніков, 2024b). Самотність інтелектуала, втім, може мати й зворотній бік – вимушеної фізичної ізоляції, вигнання або ж когнітивної відчуженості, нерозуміння. Тяжіння до експерименту, що вирізняє добу модернізму, зумовлює ускладнення і, як наслідок, елітаризацію мистецтва, причому йдеться вже не стільки про естетичний (смак, почуття прекрасного), скільки про інтелектуальний критерій (сприйняття й розуміння). Як зауважує Хосе Ортега-і-Гассет у своїх рефлексіях про масову та «високу» культуру, «Новому мистецтву [модернізму], навпаки, маси будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. [...] Справа не в тому, що більшості не подобається молоде мистецтво, а меншості – подобається. Справа в тому, що *більшість маси не розуміють його*. [...] Звиклі до вищості в усьому, маси відчувають себе ураженими в своїх «людських правах» новим мистецтвом – *мистецтвом привілейованим, мистецтвом витончених почуттів та інстинктивного аристократизму*. Маси чинять опір новим музам, де б вони не з'явилися (курсив наш – А.Д.)» (Ортега-і-Гассет, 1925/1994). Образ митця в модернізмі, отже, має дві ключові моделі, які часто поєднуються в одній постаті: це митець-вигнанець/ув'язнений (нерідко з політичних причин – митець-дисидент, вимушений мігрант) і митець-інтелектуал (highbrow), якого не розуміє й не сприймає загал. В обох випадках самотність залишається незмінним атрибутом творчої діяльності.

1.3.3. Антропологічні параметри

Під антропологічними параметрами модерністської самотності ми розуміємо передовсім парадигму філософської антропології, зацікавленої «проблематикою ідентичності та способами її конституювання, реконструкцією людської психіки і тілесності, проблемами соціалізації і структурами повсякденності» (Бандровська, 2024, с. 243). Ідеться про виміри самотності, що стосуються людини на

індивідуальному рівні, її саморозуміння та самоусвідомлення, інтраперсональних станів.

Дуалізм «хорошої» та «поганої» самотності сам по собі не є модерністським явищем. Він починає усвідомлюватися фактично вже в Античності, а лінгвістично концептуалізується в англійській мові у XVI-XVII ст. (хоча деякі мови, зокрема, грецька й латина не мають такої семантичної диференціації). Натомість характерно модерністською тенденцією видається **перетворення бінарної опозиції на антиномію**: самотність починає усвідомлюватися як одночасно і бажана, і страждення, як благословення і прокляття. Із цього приводу Е. Енгельберг зауважує: «Тягар сучасності полягає в тому, що «солодке повернення», навіть якщо жадане, дуже часто виявляється за межами доступного. [...] Часта характеристика «відмежування» [withdrawal] в модерністській літературі – відсутність «повернення» в принципі. Результатом є біль, тривога та відчай» (Engelberg, 2001, с. 16). У програмному есеї «Своя кімната»/«Власний простір» («A Room of One's Own», 1929) Вірджинія Вулф наголошує на важливості усамітнення як передумови творчості, особливо ж – для жінки-письменниці: «...жінці необхідно мати гроші та власну кімнату, якщо вона бажає займатися художньою літературою» (Woolf, 1929/2019, с. 4). Принципова потреба модерністів – відокремитися від натовпу, мати фізичний і ментальний простір для рефлексії та самовираження, що в цілому суголосить означеним вище тенденціям до елітаризації мистецтва. Однак прагнення самотності водночас стає тягарем, позаяк людина, яка усвідомлює себе в співвіднесенні з Іншим, виявляє болісну неможливість зближення, нездатність зрозуміти його і бути зрозумітою ним.

Ця **внутрішня амбівалентність, тяжіння до синтезу антиномій** загалом природні для модернізму. Так, М. Моклиця, розглядаючи систему модернізму крізь призму концепції людини, визначає два архетипні образи, що втілюють таку динаміку протилежностей – декадента, у якому зберігається типологічний спадок доби романтизму, і футуриста, який йому протиставляється: «Модернізм замінив декадента футуристом. Футурист, незважаючи на скандальність появи, одразу викликав симпатії, його впізнали: революціонер, борець за світле майбутнє.

Вперше коливання між двома пануючими образами людини здійснилося у такий короткий строк. *Уперше ці антагоністи об'єдналися одним і тим самим явищем* (курсив наш – А.Д.)» (Моклиця, 2002, с. 15). Неважко простежити зв'язок обох образних концепцій з уже окресленими нами дихотоміями минулого / майбутнього і прогресу / занепаду. Так само, як модернізм поєднує футуриста і декадента, традицію та інновацію, він утворює синтез негативних і позитивних проявів самотності як комплексного феномена.

На рівні ідентичності однією зі світоглядних та естетичних доміант модернізму постає інтерес до питань **гендеру й сексуальності**. За зауваженням О. Бандровської, саме модерністи першими, «долаючи жорсткі бар'єри заборони, ввели в свої твори дискурси сексуальності й неповноправності, гендерну проблематику, максимально індивідуалізували тілесний досвід і тілесну образність» (Бандровська, 2014, с. 168). З-поміж іншого, науковиця звертає увагу на актуалізацію «гендерних меж та проблем людської сексуальності» в романі В. Вулф «Орландо» (Бандровська, 2014, с. 198) й відзначає переосмислення гендерних ролей «на індивідуальному (гендерна ідентичність), на структурному (соціальне становище статей), на символічному (культурно-історичні уявлення про маскуліність та жіночість) рівнях» у прозі Д. Г. Лоуренса (Бандровська, 2014, с. 214). Слід зауважити, що традиційні уявлення про модернізм співвідносяться з проблемою гендерно-сексуальної ідентичності в аналітичному ракурсі протиставлення жіночого й чоловічого світовідчуття і письма. Якщо, за наведеним вище твердженням Т. Іглтона, англійський модернізм творили «вигнанці й емігранти», справедливою є й теза Бонні Кайм Скотт про те, що в академічному дискурсі модернізм довгий час «несвідомо гендерувався як маскуліний» (Kime Scott, 1990, с. 2). Дійсно, за деякими винятками, консолідований у середині ХХ ст. модерністський канон видається майже монолітом постатей авторів-чоловіків: зокрема, згадані Т. Іглтоном Конрад, Джеймс, Еліот, Паунд, Сйтс, Джойс і т. д. Утім, із поступовою інтеграцією феміністичних теорій у студії модернізму починається деконструкція цього маскулінного канону й (пере)відкриття жіночих текстів, до того маргіналізованих як менш вартісних. У 1990-х роках відбувається

наступний крок в еволюції наукового знання про гендер і сексуальність – перехід до **інтерсекціонального** поля гендерних студій, увага яких зосереджена на складній взаємодії «множинних форм відмінності» (Marshik, & Pease, 2019, с. 8-9). Зрештою, сьогодні дослідники розглядають модернізм у контексті гендерно-сексуальної проблематики як «поліфонічне, мобільне, інтерактивне, сексуально заряджене» утворення (Kime Scott, 1990, с. 4).

Множинність назагал видається характерною рисою модернізму. Це стосується, наприклад, самого модернізму як гетерогенного явища, що вкрай важко піддається дефініції та категоризації. Як зазначає Сюзан Стенфорд Фрідман, у різних географічних локаціях і в різні історичні моменти «виникають свої модерності та модернізми з власними гегемоніями та внутрішніми поділами» (Stanford Friedman, 2007, с. 36). Дослідниця наголошує, що такий плюралізм свідчить не стільки про роздрібненість і неузгодженість, скільки про розгалуженість і варіативність: «Як постійно гібридизований феномен модернізм [...] постає з різних центрів, різних досвідів модерності, які не відділені одне від одного, а радше взаємно співвідносяться, утворюючи паттерни і міметичного віддзеркалення, і відмінності» (Stanford Friedman, 2007, с. 51). Саме тому в сучасних дослідженнях часто йдеться не про *модернізм* як певну ідейну і концептуальну єдність, а про *модернізми*¹² як комплекс різнорідних, але контекстуально пов'язаних світоглядних і естетичних парадигм (див. також далі 1.4.3).

Окремим проявом множинності в модерністському дискурсі є **множинна ідентичність**, що постає як багатовимірний, часто фрагментований і внутрішньо суперечливий конструкт. Ми вже частково окреслили роль, яку відіграють у модернізмі релігійна, національна, гендерна ідентичності, однак на практиці вони майже ніколи не існують ізольовано. З цього приводу С. Стенфорд Фрідман слушно зауважує, що «В межах одного тексту нарративні елементи, пов'язані з різними складниками ідентичності, часто суперечать один одному», себто «лінії

¹² Див., наприклад, монографію «Погані модернізми» («Bad Modernisms», 2006) або «Оксфордський довідник із модернізмів» («The Oxford Handbook of Modernisms», 2010).

нарративу, які спираються на гендер, расу чи національність, часто слугують гарячою точкою розриву, [...] проблематикою, яка попереджає спрощенне прочитання тексту» (Stanford Friedman, 2007, с. 45). На поетикальному рівні множинність ідентичності може проявлятися як у суперпозиції нарративних інстанцій (баченні однієї ситуації з позиції кількох персонажів, що втілюють різні ідентичнісні категорії), так і в мультиплікації нарративної перспективи одного персонажа з огляду на розмаїття його міжособистісних і соціальних ролей.

1.4. Крістофер Ішервуд і літературна традиція модернізму

Одне з ключових положень гіпотези нашого дослідження полягає в тому, що звернення до проблематики й поетики самотності у прозі Крістофера Ішервуда є характерною ознакою модерністського дискурсу. З огляду на це, закономірно постає питання про обґрунтованість і доцільність аналізу доробку письменника в парадигмі модернізму. У межах цього підрозділу ми спробуємо визначити та систематизувати питомі риси, що уможливлюють ідентифікацію Ішервуда як митця, чия творчість має потужне модерністське підґрунтя.

1.4.1. Парадоксальність Ішервуда в контексті студій модернізму

Незважаючи на різнопланові зв'язки з літературою модернізму, Крістофер Ішервуд, якщо не зовсім відсутній в академічному дискурсі про неї, то принаймні має вельми непевний статус у межах його доміантних нарративів. При цьому в літературознавчій рецепції творчості письменника можна простежити певну градацію. З одного боку, у присвяченому модернізму двотомнику Міжнародної асоціації літературної компаративістики ім'я письменника відсутнє (Eysteinnsson & Liska, 2007). Разом із тим, Ішервуд, хоча й дещо побіжно, згадується в «Кембриджському посібнику з європейського модернізму» («The Cambridge Companion to European Modernism»). Попри мінімум поданої інформації, група митців, у складі якої він фігурує (В. Г. Оден і Томас Вулф), характеризується у статті саме як покоління модерністів (Boes, 2011, с. 47). Зрештою, протилежний

полнос рецепції спостерігаємо в біографічній довідці «Рутледжської енциклопедії модернізму» («Routledge Encyclopedia of Modernism»), яка розгортає цю тезу та чітко окреслює причетність Ішервуда до модерністського проекту як в історичному, так і поетикальному аспекті: «Близький друг В. Г. Одена та інших письменників-модерністів, Ішервуд використовував модерністські естетичні техніки для змалювання деструктивного впливу фашизму на етичну поведінку пересічних німців [...] Творчість Ішервуда мала значний вплив на британську та, після його переїзду до Лос-Анджелеса у 1939 році, американську літературу (курсив наш – А.Д.)» (Gunn, 2017). Таким чином, виникає доволі амбівалентне бачення Ішервуда як автора, що одночасно перебуває і в полі модернізму, і ніби за його межами.

Такі авторитетні видання, як «Кембриджський посібник із американського модернізму» («The Cambridge Companion to American Modernism», Kalaidjian, 2005), «Кембриджський посібник із американського модерністського роману» («The Cambridge Companion to the American Modernist Novel», Miller, 2015) і «Рутледжський вступ до американського модернізму» («The Routledge Introduction to American Modernism», Wagner-Martin, 2016) навіть не згадують імені письменника. Це частково можна пояснити панівними тенденціями хронологізації модернізму. Зокрема, за зауваженням Бонні Кайм Скотт, у традиційному розумінні останнім роком модернізму є 1940, оскільки «На той час уже з'явилися такі значні експериментальні твори, як «Безплідна земля», «Ніжні гудзики», «Хвилі» та «Поминки за Фіннеганом», а смерть забрала Лоуренса, Менсфілд і Єйтса; Вулф і Джойс померли на початку 1941» (Kime Scott, 1990, с. 6). Це бачення підтверджується періодизаціями текстів, представленими в «Кембриджському посібнику з модернізму» («The Cambridge Companion to Modernism») та «Кембриджському посібнику з американського модернізму», які обидві завершуються 1939 роком, тобто початком Другої світової війни (Levenson, 2011, с. xvii; Kalaidjian, 2005, с. xix). Позаяк саме в цей час Ішервуд іммігрував до США, його доробок пізніших років залишається поза увагою дослідників модернізму з тієї простої причини, що не вписується в ці темпоральні рамки. Утім таке

пояснення не знімає усіх протиріч, адже, до прикладу, в «Кембриджському посібнику з американського модерністського роману» подібний перелік творів хронологічно сягає 1953 року, але жоден текст Ішервуда у ньому не представлено (Miller, 2015, с. ххі).

Європейський (а відповідно, хронологічно більш «модерністський») період діяльності митця теж достоту мало висвітлюється в літературознавчих розвідках. Здебільшого вказують – вельми вибірково – лише на його дотичність до певної традиції, а не активну залученість у розбудову модерністського проєкту. Так, у «Кембриджському посібнику з модернізму» Ішервуд фігурує у двох основних контекстах. Крістофер Іннз побіжно згадує його як співавтора В. Г. Одена при написанні «політичних поетичних драм [political verse-dramas] середини 1930-х» (Innes, 2011, с. 138). Хоча дослідник не деталізує цей вектор розвідки, він усе ж характеризує п'єси як такі, що створювалися під впливом естетики експресіонізму, а Одена зараховує до плеяди «провідних поетів-модерністів» поряд із В. Б. Єйтсом, Т. С. Еліотом і Гертрудою Стайн (Innes, 2011, с. 130). Дещо більше уваги Ішервуду приділяє Майкл Вуд, розмірковуючи про специфіку сприйняття й осмислення модерністами кінематографу. Зокрема, вчений звертається до роману «Фіалка Пратера» («Prater Violet», 1945) як симптоматичного в зображенні амбівалентного ставлення модернізму до кіномистецтва: «Бергманн (один із персонажів роману, австрійський режисер – *А.Д.*) говорить, що кіно – це не лише мистецтво часу, але мистецтво *його часу*, модерне, навіть *модерністське мистецтво*, яке не може відірватися від світу, якому опонує, і яке має змальовувати свої надії засобами, що відповідають його страхам (*курсив наш – А.Д.*)» (Wood, 2011, с. 269). Цілком очікувано в цьому контексті М. Вуд згадує відому тезу Ішервуда «Я – камера» («I am a camera»), порівнюючи її з концепцією «кіноока» Дзиги Вертова (Wood, 2011, с. 279-280). Поза увагою дослідника, однак, залишається жвавий інтерес самого письменника до кінематографу як «мистецтва його часу». Якою б неоднозначною не була реакція модерністів на появу і розвиток кіно, воно, безперечно, являє собою модерний і модерністський феномен. Зацікавленість ним Ішервуда, який вважав себе «природженим кіноманом» («a born film fan»; Isherwood, 1938, с. 85), – від

членства у Кембриджському кіноклубі («Cambridge University Kinema Club») до роботи сценаристом у Голівуді, – свідчить про його безпосередню залученість у цей аспект модерністського дискурсу.

Утім, навіть розвідки, які розглядають Ішервуда в контексті модерністської традиції, часто підходять до його постаті й доробку доволі однобічно. До прикладу, у праці «Британський роман нового часу» («The Modern British Novel», 1993) Малкольм Бредбері зазначає: «Якщо дійсно існував специфічний літературний клімат Тридцятих, [...] то одним із письменників, які уособлювали його найповніше, був Крістофер Ішервуд. Ще в середині 20-х, за часів студентства в Кембриджі, його пророчо вважали, за словами Спендера, «Романістом» свого покоління, так само як його друга Одена в Оксфорді вважали його «Поетом» (Bradbury, 1993, с. 226-227). Схвально оцінюючи ранні ішервудівські тексти за правдиве й точне відтворення портрету епохи, Бредбері утім набагато скептичніший (якщо не сказати уїдливій) до пізніших творів, зокрема, американського періоду. «Ішервуд, – пише літературознавець, – назавжди залишився автором Тридцятих, автором, чия творчість зосереджувалася на одному десятилітті та історизувалася ним одним» (Bradbury, 1993, с. 232). Ішервудознавець Джеймс Дж. Берг зауважує, що це – поширене серед критиків упередження, яке не має жодного стосунку ані до таланту Ішервуда, ані до художньої цінності його творів. Серед причин зневаги він називає «британський ресентимент і анти-американізм, снобізм американського східного узбережжя та загальну гомофобію» («British resentment and anti-Americanism, American East Coast snobbery, and general homophobia») (Berg, 2007, с. 2). Більшість британських критиків ігнорує американські праці письменника, тоді як американські критики відмовляються вписувати у національний літературний канон автора-англійця; і ті, й інші виносять його на маргінеси через гомофобні погляди.

Існує й протилежне бачення ролі Ішервуда в літературному процесі. Так, 2002 року вийшла друком колективна монографія із промовистою назвою «Століття Ішервуда» («The Isherwood Century»), у передмові до якої письменник Армистед Мопін недвозначно заявляє: «Назва цієї книги якнайкраще відповідає її змісту. У

Крістофера Ішервуда було так багато якостей, що зустрічаються раз на століття [There was so much about Christopher Isherwood that felt centurial in scope]: від його домодерністської турботи про задоволення своїх читачів до новаторської відданості правді, навіть коли вона невтішна. [...] Безумовно, жодна інша постать у моєму житті не давала мені відчуття більшого зв'язку з минулим, якого я ніколи не знав, і майбутнім, яке ще не усвідомив» (Maurin, 2000, с. xi). Ішервуд, отже, постає не як автор, обмежений хронологічними рамками однієї декади, а як митець у постійному пошуку, що переживає складну еволюцію і чиє життя, за висловом біографа Пітера Паркера «відобразило зрушення, фрагментованість і відсутність коріння, які характеризують двадцяте століття» (Parker, 2004, с. 726).

1.4.2. Історико-біографічний чинник у конструюванні канону

Окрім суб'єктивного фактору упередженості критиків, парадоксальний статус Ішервуда в контексті студій модернізму, на нашу думку, зумовлено об'єктивною причиною – відсутністю консенсусу щодо відповідної літературознавчої термінології та аналітичного інструментарію. Так, ми вже звертали увагу на складність хронологізації модернізму. Запозичуючи метафору С. Стенфорд Фрідман, «Проголошувати кінець модернізму до 1950 року – все одно що намагатися почути оплески однієї руки. Модернізми нових модерностей – це та друга рука, яка дозволяє нам чути оплески в принципі» (Stanford Friedman, 2021, с. 202). Дослідниця також зауважує, що «Множинні модерності створюють множинні модернізми. Множинні модернізми вимагають переосмислення географії, а отже, – й нової періодизації модернізму» (Stanford Friedman, 2021, с. 202). Однак питання хронології видається радше складовою, ніж власне джерелом проблеми. Основним же викликом є визначення самого модернізму як явища – протейстичного й багатовимірною, що неможливо розглядати як цілісне і гомогенне, сутність якого вкрай важко досягнути та зафіксувати.

Як стверджує Майкл Левенсон, термін «модернізм» одночасно «розпливчастий і неминучий»: «Щось більш точне одразу ж виключило б занадто багато; щось більш узагальнене було б божевіллям. Як із будь-яким грубим

інструментом, найкраще, що можна зробити, – це використати його для більш грубих завдань і залишити делікатнішу роботу для делікатніших інструментів» (Levenson, 1984, с. vii). Якщо «модернізм» – дійсно метафоричний «грубий інструмент», то калібрування, які для нього підбирають дослідники, себто параметри, на які вони спираються при концептуалізації, достоту варіюються. З цього приводу в «Рутледжському словнику літературознавчих термінів» читаємо: «...модернізм досі залишається розмитим поняттям. Можна сперечатися з приводу того, коли він починається [...] і коли закінчується. [...] Можна розглядати його як обмежений у часі [...] або позачасовий концепт. [...] Найкращим фокусом залишається корпус визначних авторів [...] чії твори вирізняються естетичною радикальністю, приголомшливими технічними інноваціями, акцентуванням просторової або «фугової» форми на протигагу хронологічній, тяжінням до іронічних модусів і певною «дегуманізацією мистецтва» (Childs & Fowler, 2006, с. 145). За таким принципом, найоптимальнішим (хоча й не найточнішим чи найнадійнішим) «інструментом» для окреслення меж модерністського дискурсу постає критерій канонічності, а отже, доцільно буде звернутися до ключових постатей модернізму та їхнього безпосереднього значення в житті й творчості Ішервуда. Хоча залучення історичного та особистісного контексту може видатися надмірно формальним підходом, для автора, чия творчість настільки автобіографічна, цей аспект є первинно важливим.

Ішервуд був особисто знайомий з багатьма представниками славнозвісної групи «Блумсбері». Особливо ж шанував двох – Вірджинію Вулф та Едварда Моргана Форстера. За спогадами самої В. Вулф, Ішервуд стверджував, що вони – «єдині сучасні романісти, яких молодь – він, Оден, Спендер [...] – сприймає серйозно» (Woolf, 1990, с. 407). Молодий автор захоплювався стилем письменниці, його витонченою емоційною насиченістю та естетизмом. Навіть набагато пізніше, у 1960-х роках, перечитуючи роман «Місіс Делловей», він так відгукується про нього у своєму щоденнику: «Це дивовижна книга. Те, як Вулф використовує замріяність [reverie], суттєво відрізняється від джойсівського потоку свідомості. У порівнянні з нею, Джойс здається плутаним, вульгарним і дешевим, як вона й сама

вважала. Вулфівська замріяність менш «реалістична», однак набагато більш переконлива і зворушлива. Вона може передавати бурхливі й розмаїті емоції. Емоційний же діапазон Джойса дуже маленький» (Isherwood, 2010b, с. 219). Хоча В. Вулф відверто критично ставилася до покоління «лівих письменників» 1930-х років, до якого належав й Ішервуд, вона все ж виділяла його на тлі інших як перспективного автора з природним хистом: «Справжній романіст, я підозрюю; не поет; сповнений тонких спостережень над характерами й ситуаціями. Один із найбільш живих і спостережливих із молоді – і справжнє полегшення після німої похмурості інших» (Woolf, 1990, с. 407). Подібної думки дотримувався й інший видатний письменник і літературний критик доби модернізму – Сомерсет Моєм, який, за спогадами Вулф, стверджував, що «Цей молодий чоловік [...] тримає в руках майбутнє англійського роману» (Woolf, 1990, с. 443).

З Е. М. Форстером Ішервуда пов'язували особливі, глибокі стосунки. Молодий письменник бачив у старшому й досвідченішому «блумсберійцеві» наставника: «Форстер був єдиним із сучасних письменників, якого він міг би назвати своїм учителем. У книжках інших людей він знаходив приклади стилю, які хотів імітувати і з яких хотів навчатися. У Форстера він знайшов ключ до самого мистецтва письма. [...] Форстерів роман навчив Крістофера тій ментальній настанові, з якою слід братися за перо» (Isherwood, 1976/1993, с. 99). Ішервуд привернув увагу Форстера своїм другим романом «Меморіал» («The Memorial», 1932), який настільки зацікавив останнього, що він вирішив особисто познайомитися з автором. Про цю зустріч і схвальні слова свого кумира Ішервуд потім згадуватиме з неймовірним захопленням: «Моя літературна кар'єра завершена – байдуже на Нобелівську премію чи Орден Заслуг – мене похвалив Форстер!» (Isherwood, 1976/1993, с. 99). Доволі швидко між «учителем» і «учнем» зав'язалася міцна дружба: письменники повсякчас листувалися, Форстер відвідував Ішервуда під час його поєздки Європою та навіть дав йому на оцінку рукопис іще не опублікованого роману «Моріс» («Maurice», написаний 1913–14, виданий посмертно 1971 року), до якого вони разом намагалися створити задовільний фінал (згодом він також заповів Ішервуду право публікації твору в

Сполучених Штатах). Митці підтримували як професійні, так і суто дружні стосунки до самої смерті Форстера упродовж 38 років, що, з-поміж іншого, свідчить про складний, утім логічний та продуктивний взаємозв'язок письменницьких поколінь, а отже, і про певну тяглість, наступність традиції модернізму.

Зауважмо, що на цей взаємозв'язок не впливає такий проблематизований критиками факт еміграції Ішервуда. На американських теренах плідно продовжується його мистецький діалог зі згаданими британськими модерністами: буквальний – із Е. М. Форстером, з яким він обговорює проблематику зображення сексуальності (певні ідейні точки доторку між «Морісом» Форстера і «Світом увечері» Ішервуда знаходить Джошуа Едейр; Adair, 2015); і на рівні художнього тексту – з В. Вулф, з якою він полемізує та якій водночас віддає належну пошану. Джеймі Карр звертає увагу на перегук між есеєм письменниці «Похилена вежа» («The Leaning Tower», 1940) та першим твором Ішервуда в еміграції – «Фіалкою Пратера» («Prater Violet», 1945): «Як і есей Вулф, роман критикує лівого буржуазного митця за те, що він робить із власного класу жертовне ягня, соромлячись свого класового становища, і, як наслідок, творить пропаганду, а не мистецтво» (Carr, 2015, с. 53). Більше того, в романі «Світ увечері» («The World in the Evening», 1954) Ішервуд виводить постать В. Вулф в образі письменниці Елізабет Райдел, а увесь задум, концепція та структура роману «Самотній чоловік» («A Single Man», 1964) завдячують саме модерністським впливам цієї авторки (докладніше див. 3.1).

Той факт, що ранні твори Ішервуда позначені чіткою схильністю до модерністської поетики та естетики, зауважує більшість дослідників. Зрештою, і сам він у передмові до пізнішого видання свого першого роману «Усі змовники» («All the Conspirators», 1928, нове видання 1957) дещо самоіронічно зазначає: «Можливо, вам вдасться насолодитися цією книгою просто як продуктом свого часу – і усміхнутися наївним спробам відтворити потік думок Джеймса Джойса, сліпому наслідуванню манер Стівена Дедала, дивним відлунням Вірджинії Вулф, уривчастій ретроспективній оповіді, грубо імітованій з Е. М. Форстера» (Isherwood,

1966, с. 92). Утім поширеною в літературознавстві залишається ідея, що подальша художня манера письменника різко контрастує з цими ранніми експериментами, а отже, сприймається, як нібито не-модерністська. Так, на думку Рендалла Стівенсона, модерністські техніки, які так чітко прочитувалися наприкінці 1920-х років, зникають із романістики Ішервуда упродовж наступного десятиліття та поступаються місцем «фотографічному реалізму»: «У його наступному романі «Містер Норріс змінює поїзди» (1935) немає тієї структурної складності та внутрішньої фіксації думок, що вирізняють його ранні твори. [...] Ішервудівська концепція наратора як камери підкреслює, наскільки наприкінці 1930-х років його пріоритети відійшли від пріоритетів модерністів» (Stevenson, 1993, с. 56). Однак сучасні дослідження заперечують таке статичне, конвенційне розуміння творчої еволюції письменника.

1.4.3. Ішервуд і модернізм(и): переосмислення канону

Погляди Р. Стівенсона значною мірою пов'язані із загальним баченням 1930-х років як характерно нової культурно-історичної епохи. За словами М. Бредбері, молоде покоління авторів (так зване «покоління Одена») успадкувало від попередників і писало в та про «розбитий, історично безнадійний, морально поламаний світ», це було «нове покоління, з новою й понівеченою історією» (Bradbury, 1993, с. 204-205). На думку дослідника, зміна генерацій ознаменувала певний відхід від модерністських поетикальних та естетичних настанов – не стільки через відкриту опозицію до них, скільки через їхню інтеграцію в мейнстрімне мистецтво, втрату ними відчуття експерименту й новаторства: «До середини 20-х років великий «Шок Новизни» вже минув: «модерний» досвід і матеріал стали звичними в мистецтві, модними, як коротка стрижка, а відкриття Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку 1929 року ознаменувало явне прийняття того, що колись вважалося авангардним і абсолютно обурливим» (Bradbury, 1993, с. 205). Така позиція має цілком логічне підґрунтя, проте існують і аргументи проти.

Еріка Дельсандро зауважує, що в студіях модернізму назагал склалася упереджена тенденція проведення певного художнього «вододілу», протиставлення між умовно модерністським старшим поколінням і молодшими авторами, які творили немовби в його тіні: «...коли вчені оцінюють літературний ландшафт міжвоєнних років, залишаються дві, на перший погляд, несхожі групи письменників, яких зазвичай характеризують як антагоністів: старіючі модерністи та тридцяти-з-чимось-річні письменники Молодого Покоління» (Delsandro, 2015, с. 30). При цьому дослідницькі стратегії здебільшого полягають або в акцентуації постатей «канонічних» модерністів, або ж у формулюванні альтернативних концепцій (на кшталт інтермодернізму¹³) для характеристики тих, хто в цей канон не вписується. У будь-якому випадку проблематичним є те, що ці дві групи не лише розглядаються окремо, а й протиставляються одна одній. Е. Дельсандро натомість наголошує, що вони мають набагато більше спільного, ніж відмінного. Так, вона проводить паралелі між романами В. Вулф «Кімната Джейкоба» («Jacob's Room», 1922) і «До маяка» («To the Lighthouse», 1927) та романом Ішервуда «Меморіал» («The Memorial», 1932), які вважає спорідненими «спільними літературними симпатіями». За висловом дослідниці, тексти утворюють «дискурс приналежності» («discourse of affiliation»), що «виявляє роль, яку відіграє Велика [Перша світова] війна в об'єднанні, а не роз'єднанні молодших і старших романістів» (Delsandro, 2015, с. 32).

У монографії «Художня свідомість у модернізмі» (2020), яка осмислює модернізм із позицій когнітивної наратології, Ішервуду присвячено окремий розділ разом із такими знаковими постатями модернізму, як Генрі Джеймс, Марсель Пруст, Вірджинія Вулф. Джанін Ютелл у своєму аналізі концентрується якраз на текстах 1930-х років – романах «Містер Норріс змінює поїзди» («Mister Norris

¹³ На нашу думку, концепція «інтермодернізму» не відповідає творчим настановам і світобаченню Ішервуда, адже фокусується на непритаманних їм рисах: «культурних (інтермодерністи зазвичай представляють культуру робітничого та середнього класу); політичних (інтермодерністи часто є політично радикальними, «радикально ексцентричними»); та літературних (інтермодерністи віддані неканонічним, навіть «middlebrow» або «масовим» жанрам)» (Blumel, 2011, с. 1). Більше того, хоча Ішервуд і згадується в монографії, у переліку «інтермодерністів», що наводиться наприкінці, його ім'я відсутнє (Blumel, 2011, с. 208-224).

Changes Trains», 1935) та «Прощання з Берліном» («Goodbye to Berlin», 1939), – які Р. Стівенсон відкидає як не-модерністські. Дослідниця ставить під сумнів надмірну й не завжди доречну експлуатацію ішервудівської тези «Я – камера», яку використовують як аргумент на підтвердження відходу митця від принципів модерністського письма: «Якщо нам вдасться перебороти деякі з тих аксіом і припущень, які супроводжують некритичне прийняття твердження «Я – камера [...] що не думає», то ми зможемо більш повно прочитати Ішервуда в контексті пізнього модернізму, а тим самим також перебороти деякі з тих аксіом і припущень, які супроводжують традиційне прочитання свідомості у модерністських літературних текстах» (Utell, 2020, с. 207). Як бачимо, незважаючи на більш реалістичну, на перший погляд, манеру зображення у творах цього періоду, інтерес письменника до механізмів когніції, процесів функціонування свідомості усе ж дозволяє розглядати його саме в річищі модерністської традиції (див. 1.3.1), а точніше, за термінологією Дж. Ютелл, – «**пізнього модернізму**».

Хоча таке означення усуває протиріччя в осмисленні творчої еволюції Ішервуда, концептуалізуючи його естетичний поворот до реалізму як частину модерністської матриці, воно все ж не універсальне, адже залишає відкритим питання хронології. Якщо 1930-ті роки характеризуються як *уже* «пізній» етап модернізму (порівняно з так званим «високим модернізмом»), то тексти 1940-х, а тим більше – 1950-х і 1960-х років опиняються в парадоксальному часовому проміжку, який амальгамує умовні все-ще-(пізній)-модернізм і вже-не-модернізм з іще-не-постмодернізмом і вже-(раннім)-постмодернізмом. Юлія Казанова, вивчаючи феномен трагічної іронії у прозі Грема Гріна, послуговується терміном «**модернізм другої хвилі**» (Казанова, 2011, с. 97). При цьому хронологія аналізованих текстів охоплює період з 1938 по 1982 рік. Дослідниця відзначає, що у пізній творчості Гріна «відчутний вплив постмодерністських літературних технік», однак вони «не проникають на епістемологічний рівень», а «трагічна іронія, закорінена у модерністське світовідчуття, лишається невід’ємною рисою філософії та поетики автора» (Казанова, 2011, с. 170-171). У такому ракурсі романістика Крістофера Ішервуда, безперечно, потрапляє в хронологічні рамки

модернізму другої половини ХХ ст., незалежно від того, називається він «пізнім» чи «другої хвилі». Однак сучасні дослідження розширюють термінологічний апарат і саме концептуальне поле студій модернізму, доповнюючи його новими варіантами «модернізмів».

До прикладу, Юесі Лю (Yuexi Liu) у дисертації, присвяченій взаємозв'язку творчості Івліна Во й кінематографу, пропонує термін «**екстеріорний модернізм**» («*exterior modernism*») на позначення «групи молодших письменників», зокрема, власне Во, Гемінгвея та Ішервуда, «чий відхід від високого модернізму мав форму «повороту назовні», віддаючи перевагу зовнішньому, а не внутрішньому зображенню свідомості, виводячи на передній план мовлення та орієнтуючись на кіно, комедію і сатиру» (Liu, 2017, с. 2). Водночас перехід від внутрішнього до зовнішнього не означав розрив із модерністською естетикою на користь чистого реалізму, а навпаки, привносив «таку ж [модерністську] експериментальну інтенсивність у їхні романи завдяки експериментам з екстеріоризованою діалогічною прозою» (Liu, 2017, с. 2). Дослідниця називає творчість зазначених авторів «літературою розмови» («*talk fiction*») і відзначає, що її найактивніший розвиток збігається в часі зі становленням і поширенням кіно, особливо ж – звукового (Liu, 2017, с. 14).

Проза Ішервуда (зокрема, американського періоду) відзначається глибоким і певною мірою новаторським дослідженням дискурсу сексуальності. Це, своєю чергою, дозволяє органічно вписати його творчість у контекст специфічного художнього явища під назвою **квір-модернізм** (*queer modernism*). Джеймі Гаркер вказує на особисті стосунки митця з «письменниками, які згодом стали основоположниками квір-модернізму – Вірджинією Вулф, Е. М. Форстером, Сомерсетом Моємом і В. Г. Оденем», зауважуючи, що безпосередній зв'язок з «такими квір-постатями робить його ідеальним кандидатом [*natural fit*] для квір-модернізму» (Harker, 2013, с. x). Аналізуючи фікціоналізовану автобіографію Ішервуда «Крістофер і його плем'я» («*Christopher and His Kind*», 1976), Роберт Л. Касеріо стверджує: текст «пориває із самим собою у спосіб, що відроджує експериментальність модернізму», у результаті чого відбувається

«мультиплікація Я» як «характерно квір-модерністське порушення певності» (Caserio, 2010, с. 209-210).

Як підкреслює Октавіо Гонзалес, у парадигмі квір-модернізму канонічність Ішервуда не ставиться під сумнів. Навпаки, письменник видається частиною канону настільки усталеного, що він потребує ревізії, аби «в майбутньому якась темношкіра дитина читала Ньюджента¹⁴ [...] поруч зі Стайн, Форстером та Ішервудом, поруч із Дікінсон, Вітменом і Вайлдом» (González, 2025, с. 108). Наведений перелік імен свідчить про те, що квір-модернізм не лише постає спільним знаменником «високого» й «пізнього» модернізму, але є продовженням більш давньої літературної традиції. Гонзалес також переконливо вписує Ішервуда у власну концепцію **«маргінального модернізму»** («misfit modernism»). «Маргінальний», стверджує дослідник, – термін, споріднений з поняттям «квір», однак більш всеохопний, адже позначає інтерсекціональні форми інакшості, або ж «подвійне вигнання» («double exile»): одночасно «внутрішнє витіснення» і «ширше коло соціальної маргіналізації» (González, 2020, с. xi-xii). Ці явища Гонзалес пов'язує з різними «рівнями модерністського відчуження» («драбина маргінала» – «Misfit's Ladder») (González, 2020, с. 15-17). З одного боку, інтерсекціональність такого аналітичного підходу корелює зі згадуваною ідеєю множинності в модернізмі (див. 2.1.3); з іншого – окреслене семантичне поле вигнання, відчуження, маргіналізації тощо дозволяє повернутися до тези про центральне місце феномена самотності в модерністському дискурсі. Із цього приводу Гонзалес доречно цитує одну з ключових авторок квір-модернізму, Маргеріт Редкліфф Голл: «Чому ті, про кого я пишу, – це так часто самотні люди? [...] Я дуже гостро відчуваю самотність душі – а майже кожна душа тією чи іншою мірою самотня. [...] ...мене називають письменницею «маргіналів». [...] ...можливо, я і є письменниця «маргіналів» так чи інакше – думаю, я розумію їх [...] і всі маргінали цього світу самотні» (Редкліфф Голл, як цитується у González, 2020, с. 18). У романі Ішервуда «Самотній чоловік» («A Single Man», 1964) Гонзалес вбачає «маргінальну

¹⁴ Річард Брюс Ньюджент – афро-американський письменник і художник, представник Гарлемського ренесансу.

модерністську естетику аскетичного самозречення і квір-відчуження» (González, 2020, с. 162), що доводить: проза митця, сформованого в річищі модерністської традиції, зберігає її відбиток поза межами конвенційних дефініцій, таксономій і хронологій. У світлі плюралізму теорій модернізму, у динамічній взаємодії історично-культурних і біографічних, образно-ідейних і тематичних, поетикальних та естетичних чинників і постає Ішервуд як автор-модерніст.

Висновки до розділу I

1. У сучасних дослідженнях самотності простежуються два основні аналітичні вектори: філософський і соціо-психологічний. У філософській перспективі першочергово постає питання про складну онтологічну природу самотності, зокрема, її дуалізм як одночасно «почуття і значення» (Б. Мінокович), а отже, і саму можливість осягнути й експлікувати цей феномен у категоріях, доступних людській свідомості. У межах соціо-психологічної парадигми натомість у фокус уваги потрапляють зовнішні чинники, що спричиняють виникнення самотності. Соціологічні та психологічні розвідки пропонують чіткіші дефініції і концентруються здебільшого на негативних формах і проявах самотності, що зумовлено практичною потребою мінімізувати їхній вплив на життя індивіда й суспільства.

2. Однією з основних проблем при вивченні самотності видається термінологічний плюралізм, тобто співіснування в науковому обігу низки різноманітних номінацій на позначення споріднених чи навіть ідентичних концептів. Це пояснюється, з одного боку, певною неузгодженістю семантики і розбіжністю дослідницьких підходів, а з іншого – комплексною природою самого феномена самотності, який розглядається радше як певний спектр, континуум, або ж «кластер емоцій» (Ф. Баунд-Алберті), а не гомогенне, уніфіковане утворення. З огляду на це, продуктивніше аналізувати явище самотності з урахуванням її так званих корелятивів. В англійському дискурсі найпоширеніші з них – «loneliness» і «solitude» – лінгвістично конституюють бінарну опозицію «поганої» та «хорошої» самотності (Л. Свендсен). Серед інших корелятивів можна назвати «усамітнення», «одинокість», «ізоляцію», «самоту», «покинутість», «відчуження», «алієнацію», «остракізм», «ескапізм» тощо. Залежно від контексту й інтенцій дослідника, ці поняття матимуть відмінні дефініції та емоційне забарвлення, однак методологічно доцільнішим вважаємо вивчати їх у сукупності як концептуальний комплекс.

3. Складність досліджуваного феномена породжує не лише плюралізм у системі термінів, але й зумовлює множинність підходів до його класифікації. Серед основних запропонованих ученими параметрів типологізації можна навести диференціацію зовнішніх і внутрішніх форм самотності (Б. Міюскович, Л. Свендсен, Н. Хамітов та ін.), природу дефіциту стосунків (Р. Вейсс), емоційно-оцінне забарвлення (Г. Кельбель, Е. Дубас та ін.), часову перспективу (А. Т. Бек та Дж. Янг). Як і у випадку з термінологією, ефективнішим видається комплексний підхід, що уможливорює створення багатовимірних моделей самотності (Дж. де Джонг-Гірвельд і Дж. Раадшелдерз, Е. Рокач і Г. Брок). Важливим елементом цих класифікацій є фактор каузальності, тобто причини виникнення самотності. З огляду на це, пропонуємо розширити наявні каузальні моделі самотності, розрізняючи причини-ситуації, що мають точковий характер, і причини-стани, які мають тяглість у часі.

4. Відповідно, самотність у межах цього дослідження ми визначаємо як стан об'єктивної чи суб'єктивної фізичної та/або психологічної відокремленості індивіда від інших, що може бути зумовлений чинниками різноманітної природи і характеризується множинністю проявів. Втілення цього стану як комплексу корелятивів самотності у їхньому взаємозв'язку та взаємодії на різних рівнях літературного тексту і становить дискурс самотності.

5. Існує певна кореляція між феноменом самотності та категорією ідентичності. Зосібна, можна простежити актуалізацію самотності на таких ідентичнісних рівнях, як національно-культурний, гендерно-сексуальний, духовно-релігійний, віковий, інтелектуальний. Більше того, у сучасній гуманітаристиці дедалі частіше йдеться про явище множинної ідентичності як комплексу усіх можливих варіантів Я окремої людини. Із конфлікту або комплементарності різних вимірів ідентичності й виникає почуття самотності.

6. Хоча феномен самотності має довгу й складну історію становлення у західноєвропейській картині світу, знаковим етапом у процесі його концептуалізації є доба модернізму. Серед філософських тенденцій, що визначають модерністську самотність, слід назвати екзистенційність як укоріненість у

проблематику людського існування; пов'язані з нею питання віри, концепції «смерті Бога» (Ф. Ніцше) і «секулярного сакрального» (П. Льюїс); феноменологічність і психоаналітичність як прояви особливої зацікавленості модернізму свідомістю й несвідомим; зміни у сприйнятті та відображенні простору (інтерналізація, урбанізація, міфологізація тощо) й часу (інтерналізація, фрагментація, нелінійність тощо).

7. До соціологічних параметрів самотності в модернізмі належать вплив технологічного прогресу на суспільство й неоднозначне ставлення модерністів до цих змін; специфічне розуміння історії та вікових процесів, що породжує дихотомічні концепції «модерністської зрілості» й «епідемії незрілості» (Г. Кліфтон); феномени «втрати коріння» (а отже – проблематизація національно-культурної ідентичності) і «самотнього натовпу» (Д. Рісман); елітаризація та інтелектуалізація мистецтва (Х. Ортега-і-Гассет), що призводить до формування образу митця як онтологічного Іншого.

8. Антропологічний вимір модерністської самотності характеризується внутрішньою амбівалентністю й антиномічністю, що проявляються в синтезі позитивних і негативних аспектів самотності; увагою модерністів до проблематики ідентичності, особливо – питань гендеру й сексуальності; множинністю як рисою модерністського світобачення, що маніфестується, зокрема, як ідея множинної ідентичності.

9. Постать Крістофера Ішервуда у світлі літературної традиції модернізму вирізняється певною парадоксальністю. Рецепція його творчості градується від повного ігнорування до різних ступенів визнання. Письменник, однак, має тісний зв'язок із модернізмом, про що свідчать як історико-біографічний контекст, так і поетика й проблематика його творчості. Сучасні студії модернізму постулюють плюралістичність підходів, що дозволяє розглядати художній доробок К. Ішервуда як органічну частину модерністського літературного ландшафту – зокрема, в контексті «пізнього модернізму» (Дж. Ютелл та ін.), «модернізму другої хвилі» (Ю. Казанова), «екстеріорного модернізму» (Ю. Лю), «квір-модернізму» (Дж. Гаркер, Р. Л. Касеріо), «маргінального модернізму» (О. Гонзалес).

РОЗДІЛ II. ІДЕНТИЧНІСНІ ВИМІРИ САМОТНОСТІ В РОМАНІСТИЦІ КРІСТОФЕРА ІШЕРВУДА

Одним із найбільш продуктивних векторів дослідження дискурсу самотності в художній прозі Крістофера Ішервуда видається розгляд специфіки оприявлення аналізованого феномена в проблемному полі ідентичності. Зважаючи на плюралізм підходів до вивчення й відсутність уніфікованої таксономії обох категорій, виокремлені в цьому розділі позиції є не вичерпним переліком, а радше окремими фокальними точками широкого спектру ідентичностей. Вони, на нашу думку, найбільш актуальні в контексті біографії письменника та дозволяють якомога детальніше простежити кореляцію між тематичними й образними домінантами його текстів і модерністським розумінням самотності¹⁵.

2.1. «У пошуках батьківщини»: самотність і національно-культурна ідентичність у романі «Візит туди»

За влучним висловом біографа Пітера Паркера, життя Ішервуда «відобразило зрушення, фрагментованість і відсутність коріння, що характеризують двадцяте століття» (Parker, 2004, с. 726). Досвід перебування в Німеччині, згодом – поневірянь передвоєнною Європою, зрештою – еміграції до США не міг не отримати рефлексії на рівні образності та проблематики ішервудівської прози, для якої характерний глибокий автобіографізм, звернення до тем лімінальності та транзитивності кордонів, пошуку себе в полікультурному просторі тощо. Так, Ішервуд-наратор роману «Фіалка Пратера» зауважує, що «надто багато подорожував, залишив своє серце у надто багатьох місцях» (Isherwood, 1945/2012b, с. 99), а протагоніст роману «Світ увечері» змальовує таку доволі симптоматичну

¹⁵ Частина цього розділу написано на матеріалі опублікованих статей: «Чужі та самотні: національно-культурна ідентичність в романі Крістофера Ішервуда «Візит туди» (Дранніков, 2023b), «Гендер і сексуальність як модуси самотності в романі Крістофера Ішервуда «Світ увечері» (Дранніков, 2024a), «All present still»: самотність і вік у прозі Крістофера Ішервуда» (Дранніков, 2025a). Матеріал розширено та уточнено.

біографію: «Мій батько був американцем і я народився тут. Але мене відправили до Англії, коли мені було п'ять. [...] Потім я почав подорожувати; [...] Здебільшого був на континенті: Австрія, Німеччина, Франція, Італія, Іспанія, Греція – де тільки не побував... Так що тепер у мене насправді немає місця в світі» (Isherwood, 1954/2012с, с. 41-42). У фікціоналізованій автобіографії «Крістофер і його плем'я» («Christopher and His Kind», 1976) письменник ретроспективно визначає магістральну тезу, що лейтмотивом проходить через усі його тексти: коли при в'їзді в Німеччину працівник митниці запитав молодого Ішервуда про мету подорожі, той відповів: «Я шукаю свою батьківщину» (Isherwood, 1976/1993, с. 17). Прикметно, що навіть більшість назв романів Ішервуда містить елементи з географічною чи просторовою семантикою: «Прощання з Берліном», «Фіалка Пратера», «Зустріч біля річки» тощо. Хоча варіації національно-культурної ідентичності присутні в усіх творах письменника, об'єктом аналізу в цьому підрозділі обрано роман «Візит туди» / «Візит у ті краї»¹⁶ («Down There on a Visit», 1962) як найрепрезентативніший з огляду на охоплений ним широкий географічний (від Англії до Німеччини, від Греції до Америки) та національно-культурний спектр (серед персонажів – британці, німці, американці, греки, румуни і т. ін.).

Роман побудовано у формі оповіді від першої особи у щоденниково-мемуарному ключі, що зображує чотири епізоди з життя героя на ім'я Крістофер Ішервуд. У межах цього підрозділу ми не фокусуємося на зв'язку між двома іпостасями, які Ліза М. Швердт номінує «наратор-автор» і «наратор-протагоніст» (Schwerdt, 1989, с. 140), але слід відзначити важливість такого дуалістичного рефлексивного характеру нарації, оскільки він відображає динаміку розвитку і трансформацій ідентичності (детальніше див. 2.4.2). Проблема самотності інтенціонально закодована вже в авторському задумі «Візиту туди», адже сам Ішервуд зазначав: «Основна ідея – щось на кшталт екскурсії з гідом, подібної до Дантової подорожі Пеклом. Але це Пекло – радше Чистилище, адже ніхто в ньому не приречений навечно – лише сам тимчасово обирає собі вирок... Усі ці тимчасово

¹⁶ Другий варіант назви запропоновано в українському перекладі праці Малкольма Бредбері «Британський роман нового часу».

«приречені» є *чужинцями: вигнанцями, експатріантами та перманентними туристами* (курсив наш – А.Д.)» (Ішервуд, як цитується у Finney, 1979, с. 224). Сама назва («down there» – «там/туди») імплікує семантику самоспоглядання й пошуку, ідею подорожі індивіда в приховані глибини свого Я: «місце *самотності, відчуження та ненависті*. Тут люди замкнені у власноруч створених пеклах, присвячуючи себе довічній ворожнечі з Іншими (курсив наш – А.Д.)» (Ішервуд, як цитується у Izzo, 2001, с. 209). Своєю чергою метафоричні образи вигнанців і туристів, мотиви втечі з дому та його пошуку, втрати коріння, перетинання кордонів актуалізують у загальному дискурсі самотності твору саме національно-культурний аспект.

Чотири розділи роману присвячені, за визначенням Кароли М. Каплан, персонажам-антигероям, які уособлюють певну узагальнену світоглядну позицію: «догматик містер Ланкастер, анархіст Амброуз, гедоніст Вальдемар та цинік Пол» (Kaplan, 2020, с. 143). Антигероями вони є, зокрема, в тому сенсі, що, не вписуючись у конвенційний наратив героїчної подорожі, протиставляються «класичним» героям на кшталт гемінгвеївських. Інтертекстуальні референції до Гемінгвея, що увиразнюють модерністський вимір твору, не є випадковими: у щоденниках Ішервуда знаходимо записи про те, що при роботі над «Візитом туди» він певною мірою переосмислює характерологічні моделі роману «І сонце сходить» (Isherwood, 1996, с. 475). Сюжет кожної з чотирьох частин розгортається у різних (подекуди кількох) країнах, і саме в цьому гетерогенному, постійно змінюваному середовищі реалізується національно-культурна ідентичність людини, яка **почувається самотньою як на батьківщині, так і за кордоном**: сюди відносимо й самого Ішервуда-гомодієгетичного наратора, й інших персонажів, що уособлюють «...чотири різні сценарії того, «яким не треба бути». Кожен із них – це крайня форма бунту проти гемінгвеївського стереотипного варіанту мужності» (Kaplan, 2020, с. 145). Вони по-різному взаємодіють, адаптуються чи, навпаки, противляться ідентичнісним трансформаціям у відмінних національно-культурних парадигмах, а отже, втілюють окремі модуси національно та культурно детермінованої самотності.

Ключова фігура першого розділу, містер Ланкастер – догматик, який на все має власну (неодмінно єдино правильну) думку. Він успішно веде бізнес, цитує античних філософів мовою оригіналу, рибалить і намагається «зробити чоловіка» із Крістофера. Його любов до дисципліни на межі аскетизму, жага контролю, характерне зверхнє ставлення до представників інших національностей не лише викликають у головного героя відразу, але й роблять цього персонажа уособленням стереотипних рис «класичного англійця»: «Ланкастер – [...] втілення задушливого, владного, зарозумілого британського джентльмена, який ставиться до інших так, наче особисто керує імперією» (Izzo, 2001, с. 210). Навіть інтер'єр будинку, де він мешкає, несе на собі відбиток характеру власника: «Кімнати з високими стелями були потворні та просторі. [...] Похмурі, кутасті форми стільців, столів, шаф і книжкових полиць, здавалося, виражали ненависть до комфорту та непохитний пуританізм» (Isherwood, 1962/2012a, с. 16). У цьому описі прочитується щось більше за банальний мінімалізм смаків – атмосфера ізольованості, відчуження, непристосованості.

Саме догматизм зумовлює виняткову, хоча на перший погляд непомітну, самотність містера Ланкастера, адже не дозволяє йому повноцінно адаптуватися до іноземного середовища, незважаючи на довгий час перебування в ньому. Він **двічі не вписується у загальний національно-культурний ландшафт**. З одного боку, він англієць у Німеччині, що апріорі відводить йому роль Іншого в бінарному зіткненні з національною множинністю місцевого населення. З іншого ж боку, йому також не вдається вибудувати адекватні стосунки з рештою іноземців, які ведуть свій бізнес у тому ж місті. Він має серед них авторитет, навіть викликає в них певний страх (один з них зізнається протагоністу: «Ми всі боїмося містера Ланкастера. [...] А, для вас це по-іншому! Ви теж англієць. Думаю, коли вам буде стільки ж років, скільки містеру Ланкастеру, люди боятимуться вас» (Isherwood, 1962/2012a, с. 26), однак залишається стороннім відносно цього маленького, але тісно згуртованого кола спілкування. Таким чином, всередині самої опозиції Свій / Чужий (німці / іноземці) містер Ланкастер порушує гомогенність другого елемента, розщеплює його і стає **Чужим серед Чужих**.

Модерністи, на думку П. Льюїса, «сприймали вплив «національного характеру» на особистість як фундаментальний екзистенційний факт і розвинули в собі *загострене почуття іронії*, яке дозволяло їм дослідити *формувальний вплив національності на долю індивіда* (курсив наш – А.Д.)» (Lewis, 2004, с. 7). Історія містера Ланкастера зрештою звершується з відповідною трагічною іронією: одного вечора він застрелюється в порожній квартирі, де його тіло знаходять лише наступного дня¹⁷. Відсутність фінансових труднощів чи проблем зі здоров'ям вказують на те, що причиною такого радикального вчинку стала глибоко приховувана самотність, не в останню чергу пов'язана з **неспроможністю вибудувати значущі міжособистісні стосунки в європейському культурному полі**. Саме той «специфічний англійський характер», який «неможливо експортувати в решту країн світу» (Lewis, 2004, с. 124), зумовлює ідентичність містера Ланкастера і призводить до фатальних наслідків його відчуження.

Другий розділ засновано на епізоді життя Ішервуда, пов'язаному з вимушеним від'їздом із Берліна через прихід до влади Гітлера. Письменник, однак, не повертається до Англії, а поневіряється Європою у марній надії врятувати від переслідувань режиму свого тогочасного коханого-німця. Разом вони перетинають території багатьох країн, про що згадується у «Крістофер і його плем'я»: «Потяг повіз їх на південь до чехословацького кордону [...] Того ж дня вони прибули до Праги. [...] Наступного дня вони потягом поїхали до Відня. [...] 17-го числа вирушили до Будапешта. [...] Там сіли на річковий пароплав до Белграда. [...] Рано вранці 19 травня вони сіли на потяг до Афін» (Isherwood, 1962/2012a, с. 126-127). У «Візиті туди» персонаж Ішервуда проходить аналогічний шлях і зрештою зустрічає в Греції не лише місцевих жителів, але й співвітчизників. Таким чином, відбувається безпосередній контакт одразу кількох культур і світоглядів, які формують складний та багатогранний дискурс. У першу чергу слід відзначити постать ексцентричного Амброуза, іменем якого названо розділ. Свої соціально-політичні погляди він характеризує як анархістські, але його протест проявляється

¹⁷ Докладніше про іронічну природу трагедії цього персонажа див. далі 2.5.2.

радше як пасивне уникнення будь-яких суспільних конвенцій. Саме з цією метою Амброуз прагне купити власний острів, на якому він міг би організувати, присутньо, мінімодель соціуму на свій смак (Крістофер називає її «королівством»). Парадоксальною виглядає втеча англійця з одного острова на інший, що сигналізує **жагу усамітнення**, за якою відкриваються глибокі переживання й екзистенційна криза. Ребекка Гордон Стюарт відзначає, що з усіх алюзій на пекло в романі саме **топос острова** особливо вирізняється інфернальною образністю: води навкруги нагадують міфічну річку Стікс, місцеві юнаки описуються як «дияволята», а нестерпна спека викликає асоціації з пекельним полум'ям (Gordon Stewart, 2015, с. 148). Це підкреслює функцію острова як **простору самотності й ізоляції**, а також небезпеки, адже, відрізаний від зовнішнього світу, саме тут Крістофер максимально наближається до втрати власної ідентичності та перетворення зі спостерігача на одну з «тимчасово ув'язнених» «загублених душ» (Gordon Stewart, 2015, с. 149).

Національно-культурний досвід Амброуза виявляється травматичним: причиною, яка змусила героя залишити Англію, став жахливий погром, влаштований групою студентів-спортсменів у його естетично мебльованих кімнатах у Кембриджі (хоча експліцитно про це не згадується, із розвитку його бесіди з протагоністом цілком зрозуміло, що мотивом цього акту вандалізму була гомофобія). Через це англієць налаштований щодо батьківщини вкрай радикально, адже вона є тим **культурним простором, у який**, на відміну від майже дикої природної свободи грецького острова, **він себе вписати не може**: «Я помер для Англії та усіх, хто там живе. [...] Я ніколи не повертався туди. Я ніколи туди не пишу. Я не читаю їхні мерзенні газетенції. Мені немає більше до них жодного діла. Я помер» (Isherwood, 1962/2012a, с. 118). У фіналі розділу Крістофер їде, а Амброуз залишається в компанії кількох місцевих юнаків, які, утім, жодним чином не позбавляють його почуття самотності, адже, як сам він каже, «людина завжди самотня» (Isherwood, 1962/2012a, с. 141). Його **втеча від світу постає радше як самозаслання**, а життя на острові – лише як відчайдушна спроба «прикрасити свої

покої в пеклі» (Wade, 1991, с. 73), позаяк екзистенційна самотність – всеосяжна й неминуча.

Центральний персонаж третього розділу, Вальдемар, прототипом якого став реальний партнер Ішервуда, Гайнц Недермайер, у той чи інший спосіб фігурує в усіх частинах роману. Девід Гарретт Іццо зауважує, що в цьому втілюється принцип циклічності й тяглості, який дає змогу простежити динаміку розвитку головного героя: «...Вальдемаром [Крістофер] починає та Вальдемаром закінчує» (Izzo, 2001, с. 209). Хоча К. Каплан і характеризує Вальдемара як гедоніста, таким він виступає не завжди, і ключова його роль у цьому епізоді пов'язана із міжнародними історичними подіями в серпні–вересні 1939 року, відомими як Мюнхенська криза. Із розгортанням оповіді зростає відчуття напруги в Європі, у Крістофера посилюються тривожні настрої «кінця історії»: «...Мені постійно згадується одна бальзаківська фраза – *un jour sans lendemain*, день, що не має завтра. Цей час, який ми наразі проживаємо, це важке від приреченості літо і є *un jour sans lendemain*. Або принаймні, як нашіптує мені мій страх, це може ним бути. І все, що ми робимо, здається, несе на собі певний відбиток беззавтрашності» (Isherwood, 1962/2012a, с. 149).

Повертаючись на батьківщину, Ішервуд-наратор випадково зустрічає на кораблі Вальдемара, який намагається знайти в Англії прихисток. Конфлікти у національно-культурному полі цілком передбачувано починаються вже на кордоні, адже міграційна служба із недовірою ставиться до представника німецького робітничого класу, який навіть не може пояснити, з якою метою приїхав до країни. Не в змозі залишитися в Англії чи поїхати в Америку разом із Крістофером, Вальдемар у відчаї змушений повернутися до Німеччини. При цьому він усвідомлює власну національно-культурну приналежність із усіма її соціально-політичними імплікаціями, однак чіпляється за **ілюзорне почуття дому**: «Дім – це дім. Я не нацист. Я ніколи не буду нацистом. Ти це знаєш. Але я німець, а дім – це дім» (Isherwood, 1962/2012a, с. 197).

Концепт дому в аспекті пошуку певної національно-культурної приналежності актуальний і для протагоніста, який не відчуває особливої радості від повернення.

У своїх рефлексіях про природу англійської ідентичності він помічає, як навіть пейзаж відбиває **стереотипно негативні, шовіністські риси острівного світосприйняття**: «О, як безкомпромісно, незмигливо витріщається уся ця звичність! Цей галасливий, грубий крик чайок! Як компактно влаштувалися англійці супроти своїх гостей: ось вони ми, приймайте нас такими, як є, або забирайтеся геть – тут вам доведеться робити все *по-нашому*, а не по-вашому [...] Вони нездоланні, невинуваті та настільки самовдоволені, що вже навіть не мають потреби підвищувати голос, звертаючись до представників нижчих порід. На будь-яку вашу критику в них є одна незаперечна відповідь: тримайтеся подалі від нашого острова (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1962/2012a, с. 145). Цей натовп «нездоланних, невинуватих та самовдоволених» Інших, якому замолоду кидає виклик Ішервуд, акумулюється в узагальнений образ міністра Чемберлена, «джентльмена, що протистоїть не-джентльмену», себто «класичного» британця, що протистоїть нацистській Німеччині.

Для Крістофера, проте, магістральні національно-культурні орієнтири сфокусовані в постаті Е. М. Форстера, близького друга, наставника й однодумця Ішервуда: «Ну, а *моя* «Англія» – це Е. М., антигероїчний герой, із його ріденькими солом'яними вусиками, його по-дитячому світлими, веселими блакитними очима і старечою сутулістю. [...] У той час як інші кажуть своїм послідовникам бути готовими померти, він радить нам жити так, наче смерті немає. І сам він так і робить, хоча тривожиться й боїться не менше за кожного з нас, і ні на мить не вдає, ніби це не так. Він, його книги і те, що вони обстоюють, – це й усе, що дійсно варто рятувати від Гітлера; а переважна більшість людей на цьому острові навіть не знає про його існування» (Isherwood, 1962/2012a, с. 171). Не дивно, що така візія англійської національної свідомості, позбавлена імперських тонів, але натомість сповнена **спокійної віталістичної енергії**, цілком суголосна поглядам Ішервуда-пацифіста. Парадоксальна «антигероїчна героїчність» Е. М. [Форстера] відрізняє його від квартету антигероїв, адже увиразнює певний **універсально позитивний вимір дискурсу самотності**: у химерному та невротичному світі передвоєнної Європи ця індивідуальна, глибоко особистісна укоріненість у бутті, що

протиставляється страху смерті та жазі руйнування, дарує людині надію на порятунок.

Зауважмо, що **імміграційна проблематика** «Візиту туди» не обмежується лише постаттю Вальдемара. Наратор згадує персонажа на ім'я доктор Фіш, чиїм прототипом послугував доктор Рольф Катц – комуніст, із яким Ішервуд познайомився в Берліні і який змушений був тікати з Німеччини у Францію 1933 року (Finney, 1979, с. 103). У романі Крістофер-протагоніст дослухається до експертної думки доктора Фіша про те, що війни не буде «принаймні цієї осені», утім зауважує, що він «уже не такий впевнений і догматичний, як раніше. Париж йому чудово пасував – навіть краще, ніж Берлін до приходу нацистів. Тут, у Лондоні, він вперше *почувається вигнанцем; самотнім, старим і нещасним євреєм* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1962/2012a, с. 167). Зрештою, Фіш доходить висновку, що Європа приречена і за кілька років фашисти прийдуть до влади й в Англії. Закономірно, він не може, як Вальдемар, повернутися на батьківщину, а тому планує знов іммігрувати, цього разу – до Бразилії. Цей герой, таким чином, утілює **онтологічну самотність вимушеного номада**, який залишається чужим у різних національно-культурних середовищах і чия інакшість становить небезпеку для нього самого. Протагоніст-наратор також поступово усвідомлює своє відчуження від англійського соціуму. Він розуміє, що Амброуз мав рацію: «Мені не було місця на його острові. Але тепер я знав, що *мені не було місця й тут [в Англії]. Та й узагалі ніде* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1962/2012a, с. 142). Продовжуючи розпочатий у першій частині роману «пошук батьківщини», Крістофер вирішує іммігрувати до Сполучених Штатів.

Антигерой четвертого розділу, американець Пол – людина різких контрастів: від кар'єри професійного жиголо до суворої аскези постування й медитацій, від альтернативної служби у лісозаготівельному таборі до фанатичного бажання отримати психологічну освіту і, зрештою, до опіумної залежності. У всі ці гротескні крайнощі сублімується відчайдушний розлад персонажа зі світом і самим собою. Самотність, закладена на ідейному рівні тексту, у випадку Пола видається особливо інтенціональною, оскільки в особистому листуванні Ішервуда згадується

початковий задум окремого твору з промовистою назвою – «Пол на самоті» («Paul is Alone») (Ішервуд, як цитується у Finney, 1979, с. 224). Хоча, на перший погляд, національно-культурний вимір самотності для нього менш актуальний, ніж для інших антигероїв, він цілком відповідає концепції «загубленої душі». Подібно до містера Ланкастера, він відчуває таку гостру ізоляцію й відчуження, що готовий піти на самогубство: «...посеред вечора я зловив власний погляд у дзеркалі¹⁸ й подивився на себе... [...] У барі було багатолюдно, але я з *таким же успіхом міг би бути сам на безлюдному острові* [...] Я знав, це кінець, бо бачив, що тепер ні на що не годжуся – взагалі ні на що... (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1962/2012a, с. 232). Від радикального кроку Пола втримує лише страх **потенційної метафізичної самотності**, яка може чекати на нього по смерті: «...якщо [...] існує якийсь «після» і я проковтну ці пігулки [...] то опинюся в халепі в мільйон разів жахливішій [...] Бо там я по-справжньому *застрагну* наодинці з собою» (Isherwood, 1962/2012a, с. 233).

Так само парадоксально, як і в ситуації Крістофера й Амброуза з Англією, **Пол не належить культурному полю своєї батьківщини**: наратор навіть зауважує, що його перебування в Америці – лише своєрідний тимчасовий замітник «справжнього життя в Європі», у яке «він органічно поринув, щойно випала нагода» (Isherwood, 1962/2012a, с. 334). Утім і в цьому більш звичному для себе світі герой залишається Іншим, нездатним осісти й приреченим на невротичні блукання: «...протягом наступних шести місяців я чув, що Пола бачили в Каннах, у Швейцарії та Португалії» (Isherwood, 1962/2012a, с. 334). Подібно до представників втраченого покоління, він повертається в богемний Париж, де помирає від передозування в оточенні гостей, але покинутий нечисленними друзями. **Самотність у натовпі**, яку Пол намагався заглушити наркотиками й вечірками, зрештою поглинає його.

Дискурс американськості в романі не обмежується сюжетною лінією Пола. Сполучені Штати постають як потужний **трансформативний простір**, що

¹⁸ Докладніше про концептуальне значення образу дзеркала в романі див. 2.4.2.

уможливило експерименти, зокрема, у площині духовного досвіду. Саме тут й Ішервуд-автор, й Ішервуд-персонаж починають своє знайомство з філософією та практиками веданти: американський лібералізм сприяє особливому сплеску популярності східних релігій в середині ХХ ст. «Стара добра Англія» була налаштована до подібних зацікавлень доволі скептично, у чому криється одна з причин неоднозначного ставлення до Ішервуда. Прикметно, що людина, до якої сам письменник та його герой звертаються за наставництвом у спіритуальній подорожі (знову відзначимо метафоричність подорожей у творі) – це теж іммігрант, британець в Америці, Август Парр (прообразом якого став Джеральд Герд, філософ і духовний наставник багатьох видатних діячів у 1950-60 рр.), тобто **особистість трансгресивна і транзитивна, така, що перетинає кордони** – географічні, духовні, національно-культурні. Ішервуд, який виховувався в дусі англіканської традиції, замолоду сприймав спадок едвардіанського минулого як репресивний та відкидав «снобістське англіканство» матері, проголошуючи себе атеїстом. У трансцендентних пошуках та пізнішому наверненні до веданти, яке стало однією із ключових подій у його житті, теж прочитується певний національно-культурний аспект, адже для Ішервуда було важливим перевіднайти себе – не лише духовно, але і творчо – саме в американському контексті. Зі щоденникових записів можна побачити, що таке бажання мотивувалося прагненням відійти від власної «англійськості», зокрема, довести валідність свого рішення про еміграцію: «Він мав довести англійцям, що його еміграція була серйозним кроком, що він *пустив тут коріння і став, принаймні частково, американцем*. (Довести, іншими словами, що він свідомо змінив країну, а не просто втік із дому). Крістофер, будучи тим, ким він був – природженим актором, – міг висловити все це, лише вважаючи себе певним англо-американським персонажем, створеним спеціально для англійської аудиторії, у комплекті з відповідним акцентом і манерами (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 2000, с. 86). Досвід «американізації», у тому числі специфіку взаємодії концептів англійського та американського в мультикультурному просторі Ішервуд більш прицільно вивчає в наступному романі «Самотній чоловік» (докладніше див. 3.1.3).

На окрему увагу заслуговує актуалізація національно-культурної ідентичності в **лінгвістичному аспекті**, оскільки, як зазначає П. Льюїс, «Модерністська зацікавленість природою свідомості в мові [...] вказує на те, що нація формує особистість завдяки національній мові» (Lewis, 2004, с. 7). Здебільшого володіння та користування мовою відображає **форму та ступінь інтеграції персонажа у відповідний (полі)культурний ландшафт**. Так, містер Ланкастер як бізнесмен, що працює за кордоном, хоча й говорить кількома мовами, однак не відчуває їх індивідуальної, живої природи: «Він спілкувався по телефону англійською, французькою, німецькою та іспанською. Усіма цими мовами він говорив, абсолютно не змінюючи ані інтонацій, ані акцентів» (Isherwood, 1962/2012a, с. 15). Для нього мова є не ідентифікаційним маркером культури, а радше другорядним, допоміжним інструментом підприємницької діяльності. Інакшою видається ситуація з Амброузом, який не просто володіє грецькою та німецькою, але й органічно почувається у мультилінгвальному середовищі. Утім, навіть цей персонаж, який, здавалося б, за визначенням своїх анархістських симпатій повинен чинити опір системі, не позбавлений певних рис британської імперської свідомості: перекладаючи Крістоферу розмови місцевих жителів, він відчуває майже власницький інстинкт, через мову **апропріюючи їхню національно-культурну ідентичність**: «Амброуз говорить про це із гордістю – гордістю власника. Він почувається так, ніби володіє цими людьми – їхнім шармом, їхньою ненадійністю, їхнім божевіллям: їхнім усім. І в якомусь сенсі так і є, адже саме він тлумачить їх для нас» (Isherwood, 1962/2012a, с. 94).

Для самого ж Крістофера питання комунікації не є проблематичним: до прикладу, під час поїздки у трамваї, фізично близько контактуючи з німецькою молоддю, він відчуває, як бар'єр національності («nationality barrier») між ними зникає (Isherwood, 1962/2012a, с. 16). Старанно студіюючи німецьку, а пізніше викладаючи англійську, герой дедалі більше занурюється в нове середовище, вибудовуючи лінгвістичні зв'язки так само, як соціальні та романтичні. Окрім утилітарно-комунікативного аспекту, у цьому відчутне й щире зацікавлення культурою країни: «Під час поїздок в автобусах я проговорював відміни

неправильних дієслів. Їхнє звучання мені скидалося на ті заклинання з «Тисячі й однієї ночі», які роблять тебе володарем райських насолод» (Isherwood, 1962/2012a, с. 53). Відкритий до нового досвіду, протагоніст-наратор швидко знаходить спільну мову (метафорично і власне лінгвістично) і з німцем Вальдемаром, і з угорським бізнесменом, якого випадково зустрічає на бенкеті, і з румункою Марією Константінеску, що потрапляє на острів Амброуза. Як письменник Ішервуд особливо чутливий до слова і тих потужних ментальних пластів, що криються за ним. Так, працюючи над творами вже у Штатах, він свідомо переходить на американську орфографію – жест, на перший погляд, радше символічний, однак насправді такий, що сигналізує про прірву відмінностей між двома національними світоглядами, які начебто єднає спільна мова. Можливо, саме здатність не лише до формальної комунікації, а й до сприйняття та розуміння автентичності культури, відрефлексованої у мові, і дає змогу Крістоферу не перетворитися на п'ятого «антигероя» роману.

2.2. Самотність, гендер і сексуальність у романі «Світ увечері»

У фокусі аналізу в цьому підрозділі – роман «Світ увечері» («The World in the Evening», 1954). Такий вибір зумовлено, зокрема, тим, що, незважаючи на прохолодну читацьку рецепцію та критичне ставлення до твору самого Ішервуда, дослідники акцентують увагу на його новаторстві в плані зображення сексуальності. Так, Джошуа Едейр наголошує на важливості «розуміти його як частину літературної традиції, присвяченої дослідженню одностатевого потягу та спільноти, але також і визнати розробку цих тем і проблем у ньому унікальним (можливо, навіть винятковим) внеском у цю традицію (курсив наш – А.Д.)» (Adair, 2015, с. 274). Розглянути дискурс самотності в романі видається доцільним у двох аспектах: власне гендерному, який стосується актуалізації парадигми «чоловіче / жіноче», та сексуальному, що визначає спектр варіацій сексуальності, які охоплюють, але також виходять за межі гетеронормативності.

2.2.1. Конструювання та функціонування чоловічої ідентичності в романі «Світ увечері»

Проблематика гендерної, зокрема, маскулінної ідентичності є однією з магістральних у художній спадщині Ішервуда. У фікціоналізованій автобіографії «Леви й тіні: освіта в двадцятих роках» («Lions and Shadows: an Education in the Twenties», 1938) він пропонує власну концепцію маскулінності, представлену як бінарна опозиція «По-справжньому Сильного / Слабкого Чоловіка» («The Truly Strong / Weak Man»). Перший є втіленням більш традиційного уявлення про «чоловічу» модель поведінки: він «спокійний, врівноважений, свідомий своєї сили [...] йому не потрібно намагатися довести собі, що він не боїться [...] По-справжньому Сильний Чоловік мандрує просторою Америкою нормального життя, обираючи завжди прямий, приступний шлях» (Isherwood, 1938, с. 207-208). На противагу йому, «По-справжньому Слабкий Чоловік» – це невротичний «антигерой нашого часу», який має постійно переконувати (у першу чергу навіть не інших, а самого себе) у власній мужності (чи то пак маскулінності): «...з величезною відвагою, з нескінченно більшою витратою нервової енергії, грошей, часу, фізичних і психічних ресурсів, він воліє спробувати величезний північний обхід, трудомісткий, страшний північно-західний перевал, уникаючи життя» (Isherwood, 1938, с. 208). При цьому ключовою для розуміння ішервудівської моделі маскулінності є ідея Випробування («the Test»), яке існує лише для По-справжньому Слабкого Чоловіка: він знаходить, створює або ж вигадує для себе перешкоди в непереборній потребі самоствердження і «незалежно від того, пройде він [випробування] чи зазнає невдачі, він не може змінити свою сутність» (Isherwood, 1938, с. 207). Його доля, «якщо він не поверне назад, – назавжди загубитися в хуртовині й кризі» (Isherwood, 1938, с. 208), і саме тому персонажі Ішервуда, серед яких переважають По-справжньому Слабкі Чоловіки, часто постають загубленими й розгубленими в «просторій Америці життя». Невипадково, працюючи над романами берлінського періоду, письменник виношував так і не реалізований задум масштабнішого твору із промовистою назвою – «Загублені» («The Lost»).

Зауважмо, що автор не лише теоретизує, але й активно впроваджує концепцію у творчу практику. В одній з лекцій про письменницьку майстерність, аналізуючи свій ранній роман «Меморіал» («The Memorial», 1932), він сам виокремлює в поетикальній структурі архетипні образи «слабкого» та «сильного» чоловіка: «...По-справжньому Сильний Чоловік, який випадково загинув на війні, і По-справжньому Слабкий Чоловік, який був величезним героєм на війні та вийшов з неї, але жив дуже диким і відчайдушним життям» (Isherwood, 2007, с. 158-159). Таким чином, героїзм, традиційно асоційований із чоловічою ідентичністю, для Ішервуда не є дефінітивною характеристикою. Через це його герої – часто «антигерої» (Сильні або Слабкі), що не вписуються в канонічний маскулінний наратив.

У романі «Світ увечері» проблематика ідентичності викристалізовується вже на рівні організації оповіді. Як зауважує Л. Швердт, з погляду стилістики та поетики «Світ увечері» цілком можна вважати «поворотною точкою» в становленні Ішервуда як особистості та митця: «...ранні протагоністи [його романів] намагалися знайти відповідь на питання «Хто я?». Однак «Світ увечері» ставить інше, більш зріле запитання – «Хто я поруч із кимось іншим?» (Schwerdt, 1989, с. 120). Тут бачимо відмову письменника від концепції «егоїстичного» протагоніста-тезки, що подекуди з мемуарною точністю відбиває життєвий досвід автора. Натомість у фокусі оповіді опиняється персонаж на ім'я Стівен Монк, усе ще в чомусь схожий на самого Ішервуда, утім вже значно незалежніший. Питання, відповідь на яке, на думку Л. Швердт, шукає герой, присутньо є питанням ідентичності. При цьому, як вважає Дж. Едейр, «із усіх персонажів «[Світу] увечері» Стівен постає як найменш стабільний в плані особистої ідентичності, спільотної ідентичності та сексуальної орієнтації» (Adair, 2015, с. 283). Можна провести чітку паралель між нестабільністю гендерно-сексуальної ідентичності та самотністю, яку постійно відчуває протагоніст: за словами Едейра, він – «людина, яка не має і, вочевидь, ніколи не мала власного місця у світі» (Adair, 2015, с. 275). Увесь сюжет роману побудовано довкола спроб Стівена

визначити це місце, віднайти та зрозуміти своє Я в заплутаному мозаїчному світі численних Інших.

Хоча нарація від першої особи робить «Світ увечері» твором суто андроцентричним, Стівен абсолютно залежить від жінок, що його оточують, адже саме відносно них, крізь призму їхнього світогляду він постійно конструює, перебудовує, адаптує свою ідентичність. Більше того, за зауваженням Коліна Вілсона, він є «пасивним, доволі фемінним» представником когорти персонажів, які, «здається, зачаровують «Кріса»: Артур Норріс, Отто Новак, Саллі Боулз, «неймовірний Пол» (Wilson, 1976, с. 325). Таке бачення Стівена корелює не лише з ішервудівською концепцією «По-справжньому Слабкого Чоловіка», але й з концептуальними зсувами в модерністському осмисленні чоловічої ідентичності. Як зазначають С. Маршик і Е. Піз, «маскулінність у період модернізму виражає й оплакує власну втрату» (Marshik & Pease, 2019, с. 91). Вони наводять приклади, з одного боку, «невпевнених, безсилих, порожніх і паралізованих» ліричних героїв Т. С. Еліота, а з іншого – протагоністів Гемінгвея, які, хоча й «відмінні за тональністю», але так само не є «ані сильними, ані здібними, ані здатними впливати на світ» (Marshik & Pease, 2019, с. 92). Ми вже згадували про контр-гемінгвеївську характерологію в романі «Візит туди» (див. 2.1), і образ Монка, на нашу думку, цілком органічно вписується в цю концепцію.

Як слушно зауважує Ліза Коллетта, «Монка визначають та конструюють його дружини» (Colletta, 2015, с. 239). Так, суттєвим рушієм сюжету стає зрада другої дружини Стівена, Джейн, яку він знаходить на вечірці в обіймах коханця. При цьому чоловік відчуває складну суміш емоцій: гнів, певне мазохістське задоволення від свого тріумфу викривача, навіть своєрідне полегшення. Кульмінацією вечора стає повернення додому, де Стівен пише образливі слова про Джейн її ж помадою на дзеркалах і стінах їхньої спальні та кидається з бритвою на її сукню. Він поспіхом збирає речі та їде, розуміючи необхідність радикальних змін у житті. Разом із тим Стівен покладає на Джейн абсолютну провину за свою поведінку та почуття, немовби не має власної волі: «О Джейн, чому ти змусила мене зробити це з тобою? Я ненавиджу тебе за це. Я ненавиджу тебе за те, що ти

змушуєш мене тебе ненавидіти. [...] Я ненавиджу тебе за те, що не зміг зробити тобі боляче. [...] Я ненавиджу тебе за те, що ти змушуєш мене ненавидіти себе» (Isherwood, 1954/2012с, с. 17). Як зауважує Дж. Едейр, Джейн «домінує над його життям і відчуттям [власного] Я» (Adair, 2015, с. 283). Героїня визначає особистість Монка, і тому одразу після цього розриву в нього починається криза самоідентифікації. Так, заселяючись у готель, Стівен змушений ледь не переконувати себе: «Зрештою, гадаю, я все ж насправді існую» (Isherwood, 1954/2012с, с. 13). Аби остаточно втекти від дружини та (пере)віднайти самого себе, він вирішує повернутися у будинок свого дитинства в Пенсильванії. Там він знову опиняється в середовищі жінок: своєї колишньої опікунки тітки Сарі та її підопічної біженки-німкені Герди.

Ставлення Стівена до Сарі марковане певною амбівалентністю. Якщо його внутрішній монолог про Джейн сповнений ненависті, то емоція, з якою він думає про тітку, – це роздратування: «Як ти можеш мати такий вигляд і насправді *бути* такою [...] мелодраматичною, зухвалою старою буркотункою? Як можеш ти бути такою безстрашною, і такою дурною, і такою сильною? Яке в тебе є право любити мене, і не розуміти, і змушувати мене почуватися таким брудним?» (Isherwood, 1954/2012с, с. 45). Подібно до випадку з Джейн, Стівен намагається перекласти відповідальність за власні емоції на іншу людину. З одного боку, він зневажає Сарину непідробну простодушність та квакерський альтруїзм, на тлі яких доволі чітко прочитується його власний комплекс меншовартості. З іншого, – відчуває безумовну прив'язаність до жінки, яка виховала його після смерті батьків, і характеризує її як «єдиний приголомшливий маленький символ захищеності мого дитинства: розрадниця, годувальниця, оповідачка, слухачка, та, що вклдала в ліжечко, та, яку так часто відкидав, не слухався, ігнорував, але на яку завжди покладався, яка завжди була поруч» (Isherwood, 1954/2012с, с. 155). Зрештою, у заключній частині роману, яка має символічну назву «Початок», Стівен, потамувавши гнів і роздратування, зізнається, що насправді хотів би навчитися жити так, як Сара.

Дещо в іншій тональності розвиваються стосунки героя з Гердою. Їм вдається знайти спільну мову, адже обидва є чужинцями в маленькому містечку, обом болісно через відсутність зв'язку з близькою людиною («Є такі люди, вони *ніби країни*»; Isherwood, 1954/2012с, с. 42). Якщо Стівен подумки постійно повертається до образу першої дружини, яка померла за кілька років до того, то Герда повсякчас переймається долею свого чоловіка, що залишився в Європі та, цілком можливо, потрапив у полон до нацистів. Парадоксальним чином, саме мотиви **інакшості та відсутності, особистісної нестачі та роз'єднаності** дозволяють їм зблизитися. Утім, почуття невдоволення Стівена забарвлює й це спілкування. Так, його майже дратує стоїчна самодисципліна жінки, йому хочеться, аби вона хоч раз проявила слабкість: «Герда завжди була такою охайною, мала такий свіжий вигляд о будь-якій порі. [...] Мені хотілося, щоб вона зламалася, і пожаліла себе, і ввійшла в кімнату з почервонілими очима й розкуйовдженим волоссям. Ця охайність була частиною бар'єру між нами» (Isherwood, 1954/2012с, с. 111). Знову і знову на поверхню виринає потреба Стівена самостверджуватися, будувати свою ідентичність якщо не під чиеюсь опікою, то чийось коштом.

Мабуть, з усіх жінок найбільший вплив мала на Стівена його перша дружина, письменниця Елізабет Райдел, прототипом для якої стала Вірджинія Вулф (Carr, 2015, с. 53) та/або Кетрін Менсфілд (Harker, 2013, с. 35). За його власними словами, вона безпосередньо сконструювала його ідентичність: «Так, визнаю, ти вигадала мене. До того як ти розповіла мені, хто я, мене не існувало. Я був найреалістичнішим з усіх твоїх персонажів» (Isherwood, 1954/2012с, с. 20). Навіть після смерті дружини він продовжує розмовляти з нею, немовби вона все ще поряд, тому подекуди твір набуває форми своєрідного одностороннього діалогу з постійно мовчазною Елізабет. Значну частину другого розділу роману під назвою «Листи та життя» представлено у вигляді її кореспонденції, яку перечитує прикутий до ліжка після аварії Стівен. Така наративна техніка дозволяє Ішервуду надати чіткий самостійний голос героїні, яка хронологічно перебуває поза основною сюжетною лінією, а також побачити протагоніста в іншому ракурсі, осторонь. На думку Л. Швердт, ця ретроспективна подорож є для героя формою самоаналізу та

спробою усвідомити своє ставлення до інших, можливістю «відкритися правді свого минулого життя, побудованого на дитячій залежності та самозакоханості, незрілій відсутності чесності в особистих стосунках» (Schwerdt, 1989, с. 124). Діалог із померлою дружиною відбиває психологічну несамотійність протагоніста, його **невротичну потребу в Іншому для ствердження власного Я**. Поведінковий патерн імпульсивного, інфантильного перекладання відповідальності спрацьовує для Стівена і в цьому випадку, адже саме до авторитету пам'яті Елізабет він звертається за порадою – і її ж звинувачує у власному невтішному становищі: «О, звісно, ти б попередила мене. Ти завжди мене про щось попереджала. І завжди мала рацію. Але чому ж ти ніколи не дозволяла мені робити мої власні помилки?» (Isherwood, 1954/2012с, с. 20). Подекуди його монологи сповнюються злістю: «То ось чого ти хочеш – *аби я був самотнім відтепер і назавжди?* [...] Чого ти чекаєш від мене? Щоб я пішов у монастир? Чи провів решту свого життя, підтримуючи цей дорогоцінний культ Тебе – редагуючи, анотуючи, пояснюючи тебе, допоки людей не знудить від звучання твого імені? (курсив наш – *А.Д.*)» (Isherwood, 1954/2012с, с. 20). Утім, гнів, спрямований на Елізабет, якісно відрізняється від люті, націленої на Джейн. Він віддзеркалює **кризу ідентичності**, яку переживає герой, його **самотність, розгубленість, фрустрацію**, неспроможність самому будувати власне життя.

Принагідно варто акцентувати **перформативність ідентичності** назагал і гендеру зокрема. За Джудіт Батлер, гендер – це «*тілесний стиль*, так би мовити, «акт», що одночасно є інтенціональним і перформативним, при цьому «*перформативність*» означає драматичне та умовне конструювання значення» (Butler, 1999, с. 177). Оскільки у формуванні власного Я Монк покладається переважно на жінок, його маскулінність проблематизується. Герой не має стандартно чоловічих рольових моделей для наслідування, а інші персонажі-чоловіки згадуються доволі побіжно і найчастіше сприймаються Стівеном вороже. Так, дивлячись на портрет свого батька, він зізнається, що все ще недолюблює його та «його легенду – був час, коли я пристрасно ненавидів її, – і абсолютно точно був не в тому настрої, аби мені нагадували про нього тепер, коли я зробив практично

все, що він міг би засудити...» (Isherwood, 1954/2012с, с. 35). Увічнений на картині образ батька як уособлення минулого, що тяжіє над теперішнім, певною мірою резонує з фотографією батька, перед якою благоговіє містер Ланкастер (див. 2.4.2), а «його легенда» – зі створеним самим Ішервудом «міфом» власного батька як «антигероїчного героя» (див. 2.5.1). Сповнений ревності до знайомих-інтелектуалів Елізабет, Стівен хоче тріумфувати над ними у своїй ролі чоловіка: «Я стану абсолютно незамінним для неї. Я буду справжнім, мужнім чоловіком, що забезпечує її усім» (Isherwood, 1954/2012с, с. 167). Коли ж він дізнається про вагітність дружини, потенційне батьківство також уявляється йому своєрідною роллю: «Батько. Батько», – усе повторював я, намагаючись пристосувати це слово до себе. І поки що не міг. «Батько» було для мене тим, чим було «Чоловік» під час нашого медового місяця – лише назвою для дивовижної нової гри» (Isherwood, 1954/2012с, с. 177). Те, що герою доводиться свідомо «налаштовувати» свою поведінку як маскулінну, аби відповідати певним соціальним нормам, як і неспроможність узгодити ці онтологічні модуси зі своїм Я вказує на його невпевненість в гендерному аспекті власної ідентичності.

У всіх згаданих стосунках – романтичних, родинних, соціальних, дружніх – Стівен так чи інакше постає одинаком. За життя Елізабет він був зайвим у звичних для дружини інтелектуальних колах, потім – відокремленим від світу її хворобою, а після її смерті – болем втрати та підсвідомим почуттям провини. Він не відчуває духовної близькості у своєму шлюбі з Джейн, гостро усвідомлює свою інакшість на голлівудських вечірках, які вона відвідує, а після ним же ініційованого розриву переживає кризу самоусвідомлення. Чужинцем він почувається і в тісній спільноті квакерів, де так гармонійно живе його тітка Сара, і навіть у начебто довірливому приятельському спілкуванні з Гердою існує певний бар'єр, який він не в змозі подолати.

2.2.2. Сексуальність як фактор самотності в романі «Світ увечері»

Сексуальний вимір самотності у творі центрується двома сюжетними лініями. Перша, магістральна, стосується безпосередньо протагоніста та його

амбівалентного ставлення до власної сексуальності. За студентських років у Кембриджі, згадує Стівен, він потрапив під вплив старшокурсника-американця Уоррена Гейгера, який відкрив для недосвідченого й сором'язливого юнака світ чуттєвих насолод. Сексуальний зв'язок із жінкою видавався Монку справжнім випробуванням, яке викликало «страх безсилля, нав'язливу напругу й нудоту», а за миттю пост-оргазмичного полегшення приходили відчуття паніки й провини: «Я жахливо боявся венеричних хвороб. Якби підчепив якусь – а я був упевнений, що рано чи пізно саме так і станеться – то гадаю, довелося б накласти на себе руки» (Isherwood, 1954/2012с, с. 81). Страх персонажа пов'язаний не в останню чергу з особливою стигмою, якою в соціальній свідомості марковано захворювання, що передаються статевим шляхом; він є в основі своїй **страхом остракізму та неприйняття Іншими, страхом відчуження й самотності**. У цьому аспекті Стівен якнайточніше унаочнює ішервудівську концепцію По-справжньому Слабкого Чоловіка та Випробування, яке він має пройти. Він буквально сприймає сексуальний досвід як «ініціацію», без якої подальший рух життєвим шляхом неможливий: «Уоррен залишив мене ні з чим, без наставника прямо посеред ініціації. Але я знав – з Уорреном чи без, а я маю поїхати до Парижу. Це був єдиний можливий наступний крок, єдині двері, що вели мене до майбутнього» (Isherwood, 1954/2012с, с. 82).

Поїздка на континент дійсно виявилася важливим наступним етапом «випробування антигероя», утім дещо не в тому сенсі, у якому очікував він сам. Французька столиця, що видавалася Стівену «символом ініціації, страхітливим тестом на мужність» («test of manhood») швидко втратила хвилюючу привабливість забороненого плоду: «Париж став просто Парижем, гарним, але абсолютно звичайним літнім містом» (Isherwood, 1954/2012с, с. 83). Натомість Берлін набагато більше відповідав запитам Монка на «випробування сексуальністю». Похмурі і жорсткі зовні, це місто приховувало глибини розпусти, «розуміло Порок і культивувало його»; тут «...недостатньо було просто хотіти Сексу, треба було неодмінно спеціалізуватися, просити щось особливе: цнотлива підлітка, сімдесятирічна жінка, дівчина з батогом у високих чоботах, трансвестит,

поліцейський, хлопчик-паж чи собака» (Isherwood, 1954/2012с, с. 86-87). Зауважмо, що такий приголомшливий психогеографічний портрет німецького міста суголосить і враженням про нього самого Ішервуда, які зафіксовані, зокрема, в автофікції «Крістофер і його плем'я»: «Париж уже давно монополізував натуральний ринок дівчат, то що ж залишалося Берліну, окрім як запропонувати своїм гостям маскарад перверзій?» (Isherwood, 1976/1993, с. 32). І хоча в Стівена не виявилось, за його власними словами, жодних «специфічних уподобань» («special tastes»), німецька столиця забезпечила йому простір для подальшого, більш глибокого й плідного дослідження власної сексуальності. Зрештою, саме тут відбулася кульмінація процесу ініціації Монка, коли місцева повія заразила його гонореею. Фізичне одужання в цьому випадку поєдналося з духовним: «...я зцілювався не лише від інфекції, але й від своїх страхів. [...] Мільйони людей проживали і ще проживатимуть це; це було частиною людського існування. *Замість того, аби стати ізгоєм, я пізнав спільний для всіх досвід.* Мене не позначено Каїною печаттю (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1954/2012с, с. 88). Незважаючи на цю заяву, справжній страх Стівена – страх самотності – не зникає, а радше прибирає нових форм. Як передбачає концепція По-справжньому Слабкого Чоловіка, потреба самоствердження залишається перманентно актуальною, і кожен прояв сексуальності стає приводом для її задоволення.

На тлі ініціації сексуальним досвідом і венеричним захворюванням проблемним аспектом ідентичності героя є також його сексуальна орієнтація. Попри два гетеросексуальні шлюби, Стівен у певний момент зізнається, що свого часу мав стосунки з чоловіком на ім'я Майкл Драммонд. Цей камінг-аут відбувається цілком органічно й буденно, що, на думку Джеймі Гаркер, особливо вирізняє роман Ішервуда в контексті зображення сексуальності. Водночас, як зауважує дослідниця, за гетеросексуальним фасадом приховуються негативні якості героя, асоційовані на той час із гомосексуальністю: «Стівен – це просто контрольний список гомосексуальних патологій: нерозбірливий у стосунках, невірний, самозакоханий, інфантильний, нечутливий, нечесний та жорстокий»

(Harker, 2013, с. 27-28). Саме ці риси характеру зумовлюють **дисфункціональність різноманітних стосунків** Монка, а отже, і його самотність.

Окреслений вище комплекс меншовартості змушує Стівена проєктувати внутрішню гомофобію на інших чоловіків. Наприклад, Роя Гріффіна, коханця Джейн, він уїдливо характеризує як «гомосексуальну пародію на чоловіка» («pansy male-impersonator»; Isherwood, 1954/2012с, с. 15), використовуючи дерогативну лексику на позначення сексуальної орієнтації. Навіть після свідомого інтимного зв'язку з Майклом він намагається максимально дистанціюватися від гомоеротичного бажання: «Я не такий і ніколи таким не буду. А якщо ти такий, то мені тебе шкода. Мені шкода всіх цих покручів і збоченців» (Isherwood, 1954/2012с, с. 227). Сприймаючи гомосексуальність як щось «викривлене» («twisted and warped»), заперечуючи власні схильності та свідомо відштовхуючи закоханого в нього чоловіка, завдаючи йому болю, герой знову знімає з себе відповідальність за свої рішення та вчинки.

Гомосексуальність у творі часто асоціюється з самотністю. Так, подружжя Монків зауважує, наскільки самотній Майкл Драммонд. Стівен бачить у ньому дещо молодшого себе-максималіста, який відважився на подорож за кордон, самовпевнено вважаючи, що йому ніхто не потрібен, – своєрідного **прото-байронічного героя, який зневажає суспільні умовності**. Старша й мудріша за них обох Елізабет розуміє всю глибину самотності Майкла: «Мені просто нестерпно думати, що він залишається один. Він така болісно самотня людина, правда ж? Це розриває мені серце» (Isherwood, 1954/2012с, с. 174). Вона проникливо здогадується і про Майклову закоханість, і про приховані сексуальні зацікавлення Стівена. Напрочуд чутлива до страждання інших, Елізабет щиро жаліє Майкла, закидаючи чоловікові необґрунтовану жорстокість: «Знаєш, що [Майкл] сказав мені, перед тим як піти? Він сказав: «Не впевнений, що зможу коли-небудь знову комусь повірити». Жахливо змушувати когось казати таке» (Isherwood, 1954/2012с, с. 237-238). Так само як і Герда, Елізабет дуже добре «читає» Стівена, розуміючи справжні мотиви його поведінки: «...ти все ще якимось загадковим чином почувашся упослідженим – і це робить тебе жорстоким [...] *Ти*

не можеш припинити доводити собі, що привабливий (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1954/2012с, с. 238). Отже, комплекс меншовартості протагоніста корелює як із гендерним, так і з сексуальним аспектом його ідентичності. Як Пособравньому Слабкий Чоловік він сповнений сумнівів, неспроможний розібратися в самому собі, а тому імпульсивно намагається завдати болю іншим, аби потамувати власний.

Ще одна, дещо побічна сюжетна лінія, що розкриває сексуальний вимір дискурсу самотності, представлена другорядними персонажами – Бобом Вудом і Чарльзом Кеннеді, сусідами тітки Сарі у квакерській спільноті. Дж. Едейр вважає, що «Світ увечері» чи не вперше в літературі зображує одностатеву пару, якій вдалося побудувати щасливе життя разом: «Роман досліджує незвідану територію: геї в успішних стосунках» (Adair, 2015, с. 282). На прикладі цих героїв Ішервуд деконструє **стереотипний образ гомосексуала**, що превалював у культурі того часу: **девіантної, нестабільної, невротичної особистості, майже завжди підкреслено фемінізованої зовнішності та поведінки і приреченої на самотність**. На противагу такому баченню Чарльз і Боб мають цілком маскулінний вигляд і поважний соціальний статус: перший – місцевий лікар, а другий – «майже показовий зразок американської маскулінності» (Adair, 2015, с. 281), колишній військовий, який вдруге збирається служити (у суспільній уяві така поведінка несумісна з образом гомосексуального чоловіка). Боб є особливо репрезентативним у цьому контексті, позаяк цілком природно сприймає власну сексуальну орієнтацію та готовий боротися за своє право на повноцінне існування в гетеронормативному світі: «Можливо, нам варто налаштувати людей проти себе. Можливо, ми занадто, чорт забирай, тактовні. Люди просто ігнорують нас більшу частину часу, а ми їм це дозволяємо. Ми заохочуємо їх. Тому все це ніколи не обговорюється, а закони ніколи не змінюються» (Isherwood, 1954/2012с, с. 120). Слід зауважити, що Майкла Драммонда теж зображено як бійця: у спогадах Стівена він спочатку сходить на гору, аби зірвати нацистський прапор, а згодом у складі інтернаціональної бригади воює в Іспанії на боці республіканського уряду. У постатях Боба і Майкла втілюється абсолютно нетиповий, новаторський образ,

який Дж. Гаркер називає «патріотичним гомосексуалістом» (Harker, 2013, с. 30). У випадку Боба патріотизм є лише однією зі складових героїзму, адже він одночасно виступає і буквально – як американський солдат на фронті Другої світової війни, і в ширшому сенсі – як представник однієї з «ниючих войовничих меншин» («whining militant minorities»; Isherwood, 1954/2012с, с. 128), квір-спільноти, що веде боротьбу за рівноправ'я. Він є, за ішервудівською типологією, По-справжньому Сильним Чоловіком, який не має потреби доводити собі чи іншим свою маскулітність, а натомість усвідомлює й активно формує той світ, у якому прагне жити.

За спостереженням Дж. Едейра, якщо в образі Стівена Монка актуалізовано небезпеку й потенційно фатальні наслідки **(само)усунення людини від соціуму** («withdrawal from society»), то у випадку Боба й Чарльза Ішервуд відкидає **ідею гомосексуала як маргіналізованої особистості**: за задумом письменника, не вони мають підлаштовуватися під суспільство, а радше соціальні стандарти необхідно переглянути й реформувати (Adair, 2015, с. 281). Однак і такий оптимізм у репрезентації сексуальності не позбавлений певного забарвлення самотності. У фіналі роману Боб змушений повернутися на військову службу й залишити Чарльза самого. Місцеві жителі, утім, не виявляють до чоловіків ані розуміння, ані співчуття, про що з сумом і гіркотою говорить тітка Сара: «...усі ми так легко стаємо жорстокими та дурними в присутності того, до чого не звикли. Боюся, Чарльз зараз почувається відрізаним від нас, гірко самотнім, а ми відмовляємо йому в словах підтримки. Ми відмовляємося визнавати те, що вони мали з Бобом спільного. Господи, більшість із нас такі жахливо самовдоволені та зарозумілі, такі впевнені, що знаємо, що правильно, а що ні. Інколи, Стівене, цей брак милосердя [...] жахає мене (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1954/2012с, с. 328-329). На думку Дж. Гаркер, така відкрита апеляція до прийняття й толерантності не є характерною для специфічної жанрової форми, яку дослідниця визначає як «роман гей-протесту часів Холодної війни» (Harker, 2013, с. 32). Показуючи стосунки Боба й Чарльза як фактично єдині успішні й гармонійні в усьому творі, письменник піддає сумніву

усталену парадигму «нормальності», зображуючи щасливу «перверзивну» пару, яка контрастує з самотністю протагоніста і водночас увиразнює її.

2.3. Самотність і віра як проблема автобіографічного та фікційного письма Ішервуда

2.3.1. Духовно-мистецькі пошуки письменника і концепція «релігійного роману»

У житті та творчості Ішервуда питання віри постає вельми неоднозначним. Як сам письменник зізнається у статті «Що значить для мене веданта» («What Vedanta Means to Me»), його уявлення про релігію було спотворене соціально-культурним середовищем і англіканським вихованням: «Мене заохочували ставитися до інших християнських деномінацій із підозрою або зневагою; католики традиційно були «неанглійськими» [...], нонконформісти – «вульгарними» міщанами. Що ж до індусів, буддистів і мусульман, то вони були просто мальовничими поганами, які волали з мінаретів, крутили молитовні барабани й кидалися під колеса джаггернаутів. Їх взагалі не можна було вважати «релігійними» (Isherwood, 1951/1960, с. 44-45). Християнство з його суворим догматичним дуалізмом (Бог – завжди добрий, люди – завжди грішні) і розгалуженою системою заборон, що майже нівелюють свободу особистості, поступово почало відштовхувати юного Ішервуда і підживлювати його жагу протесту, а тому невдовзі після конфірмації він проголосив себе атеїстом. Однак при цьому він не відкинув ідею віри в ширшому значенні, виокремивши для себе два «замінники релігії» – «віру в Мистецтво» і «віру в Соціальні Реформи» (Isherwood, 1951/1960, с. 48-49). Ці сурогати, утім, не узгоджувалися з вектором духовного розвитку, оскільки суперечили один одному: перший передбачав переконаність у власному винятковому статусі як Митця, у той час як другий – визнання всезагальної рівності прав. Саме в контексті цього внутрішнього протиріччя, дезорієнтації та недовіри до самого явища релігії (чи радше свого розуміння релігії) Ішервуд уперше познайомився з ученням веданти. Хоч у статті він наводить перелік доволі переконливих із інтелектуальної точки

зору причин свого навернення, його основний висновок, зрештою, полягає в тому, що релігії «не навчаються, її підхоплюють. Це не шлях вчення від одного інтелекту до іншого, а шлях впливу однієї особистості на іншу» (Isherwood, 1951/1960, с. 57). Природу духовного, отже, Ішервуд розуміє комплексно: як глибоко суб'єктивний, індивідуальний досвід, інтерналізоване переживання, що до кінця не піддається вербальному вираженню, а лише інтуїтивному схопленню; і водночас як певний зовнішній імпульс, без якого неможливе просування шляхом самопізнання. Це суголосить також і окресленій нами дуальній концепції духовно-релігійної ідентичності.

Почасти вивченням і втіленням у життя ведантичних практик пояснюється певна перерва у творчій діяльності письменника, що відбулася після його еміграції до США: так, між публікацією романів «Фіалка Пратера» і «Світ увечері» минуло майже десять років. Однак у цей період Ішервуд активно й плідно працює не над художньою, а власне духовною літературою. Зокрема, разом зі своїм наставником Свами Прабгаванандою він перекладає деякі ключові тексти індуїстської традиції («Бгагавад-гіта», 1944) та регулярно пише для журналу Товариства веданти Південної Каліфорнії. Згодом ці статті разом із дописами Олдоса Гакслі, Джеральда Герда та інших було опубліковано як збірку за редакцією Ішервуда «Веданта для західного світу» (1948), а пізніше вийшла друком «Веданта для сучасної людини» (1951). 1980 року світ побачила книга «Мій Гуру та його учень», що була присвячена досвіду духовних пошуків Ішервуда та його стосунків зі Свами Прабгаванандою і продовжила серію (авто)біографічних текстів, розпочату «Левами й тіннями» (1938).

Навернення до веданти цілком закономірно відбилося в переосмисленні Ішервудом і своєї місії як митця, і підходів до поезики та проблематики художнього твору. В есеї «Проблема релігійного роману» («The Problem of the Religious Novel») він ставить питання про можливість безпосередньої інтеграції духовного досвіду в літературну діяльність та окреслює ті труднощі, із якими стикається письменник при роботі над таким амбітним проєктом. Найцікавіше, вважає Ішервуд, і найважче писати про святого: найцікавіше, тому що він абсолютно непередбачуваний,

«кожна його дія – це справжній акт свободи волі» (Isherwood, 1946/1964, с. 247); найскладніше – тому що при створенні такого образу романіст не може покладатися на фактор упізнаваності з боку читача, адже за самим визначенням цей специфічний персонаж руйнує рамки будь-якого сталого типажу. Парадоксальна складність ситуації експлікується ведантичною онтологією, згідно з якою загальне (божественне) та індивідуальне (людське) не перебувають в антагоністичному зв'язку. Кожна окрема людина сама по собі вже є носієм, частиною божественного, а тому умовні «містер Джонс, і містер Сміт, і містер Браун – всі вони потенційні святі» (Isherwood, 1946/1964, с. 247). У лекції «Письменник і релігія» («A Writer and Religion», 1960) Ішервуд розгортає та деталізує цю тезу, стверджуючи, що за своєю природою святий – «звичайний у всіх відношеннях», він любить жінок і випивку, галас і азарт, він сповнений життєвої енергії. Однак митець також додає, що «в реальному житті [святі] часто робляться зовсім з іншого матеріалу – з *гострого неврозу і різноманітних неприємностей*, які доводять людину до такого стану, що вона мусить прийняти або *негативне рішення про самогубство чи божевілля, або позитивне рішення про якусь трансформацію* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 2007, с. 118). Сформульована таким чином, ішервудівська концепція святого оприявнює в дискурсі самотності вимір духовно-релігійної ідентичності та дві можливі матриці його втілення: **самотність як шлях до віри** (трансформація – переродження й переосмислення себе і свого життя) і **самотність як неспроможність знайти віру** (невроз, самогубство, божевілля – втрата власного Я).

Зауважимо, що в цьому загальному контексті також постає специфічний модус духовно-релігійної самотності, пов'язаний із **західним сприйняттям веданти як чужої релігії** (за висловом самого Ішервуда, «unnecessary alien»; Isherwood, 1963, с. 34). Вище ми наводили приклад міркувань письменника про недовіру до відмінних, особливо – східних віровчень, насаджувану ще з дитинства. Однак і на момент його навернення цей скепсис зберігався у тому числі серед близького оточення митця. Так, навіть його друг В. Г. Оден, який сам у пошуках просвітлення звернувся до християнства, називав веданту «поганською нісенітницею» («heathen

mumbo-jumbo»; Isherwood, 1980, с. 204). Представник західного суспільства, отже, досвідчує **подвійну інакшість в процесі духовного переходу**: з одного боку, він іще чужинець у новій філософській та релігійній традиції, який потребує певної адаптації; з іншого – вже відчуває розрив зі звичним культурним середовищем, втрату коріння, яка посилюється неготовністю цього середовища прийняти його вибір. Найвиразніше цей тип відчуження втілено в образі Олівера в романі «Зустріч біля річки» (див. далі 2.3.3)

Другою проблемою при створенні релігійного роману постає необхідність зобразити момент одкровення, що знаменує початок навернення «потенційного святого» на шлях до просвітлення. Ішервуд відкидає топос візії як «форму шахрайства», що звільняє автора від необхідності пояснювати мотиви свого героя. Натомість, стверджує він, єдиний можливий спосіб правдоподібно відтворити трансформацію героя – це забезпечити відповідне тло за допомогою інших персонажів, показати, що будь-яка людина шукає щось більше за себе, одну й ту саму «фундаментальну реальність», хоча часто несвідомо і безуспішно: «Містер Джонс нічого не знайде на дні пляшки віскі, окрім головного болю. Але пляшка [...] це кострубатий символ *незадоволеності Джонса поверхневою свідомістю*, його *потреби зазирнути глибше* в сенс життя. Сміти слухняно дотримуються стандартів, нав'язаних рекламою, яку вони читають у своїх газетах [...] і все ж, *в глибині їхньої свідомості, є зернятко сумніву. Чи справді ми народилися для цього? Чи в цьому полягає весь сенс існування?*» (курсив наш – А.Д.) (Isherwood, 1946/1964, с. 249). На нашу думку, ця концепція внутрішнього тяжіння до вищого сенсу як універсальної екзистенційної потреби цілком суголосить ідеї «секулярного сакрального», запропонованій П. Льюїсом. Цей коментар також є важливою відправною точкою для розуміння всієї ішервудівської характерології. Узяті окремо, його герої ніколи не втілюють свідомий духовний пошук – вони завжди роблять це в комплексній взаємодії з іншими. Так, протагоніст-наратор у «Візиті туди» різними гранями ідентичності відбивається в чотирьох «антигероях», а Стівен із роману «Світ увечері» вибудовує власну особистість, орієнтуючись та перебуваючи під різнорідними впливами жінок у своєму найближчому оточенні. Деякі герої

прагнуть певної особистісної трансформації, але зрештою не спроможні її досягти, як-от Пол із «Візиту». Єдиний виняток становить Олівер із роману «Зустріч біля річки», однак і він є по суті «парним» персонажем, позаяк разом зі своїм братом Патріком репрезентує дві сторони однієї свідомості (див. далі 2.3.3).

Ще один проблематичний аспект «релігійного роману», за Ішервудом, – це тенденція до мартиризації образу святого, адже його страждання, хоч і необхідні, але об'єктивно добровільні, а отже, не потребують надмірного сентименталізму. Зрештою, зауважує письменник, ніхто не розчулюється від думки про спортсмена, який готується до змагань, – усі обмеження й випробування сприймаються як належне, як важка, але логічна частина шляху до певної мети. А тому «про боротьбу, нещастя, спокуси, слабкості тощо святого слід розповідати з неабияким запалом і веселощами» (Isherwood, 2007, с. 123). З-поміж іншого, ця думка узгоджується зі скептицизмом митця щодо надмірної інтелектуальної серйозності (див. 2.5.1). Більше того, за слушним висловом К. Гейлбран, Ішервуд «сприймає й переконливо зображує зв'язок між святим і дурнем» (Heilbrun, 1970, с. 40). Як і герой-інтелектуал, його «святий» не має бути загубленим у власній святості, сакральне в ньому не має заступати секулярне, натомість формуючи той багатовимірний і суперечливий комплекс, яким є людська особистість.

Нарешті, четвертою і, вочевидь, найсуттєвішою проблемою для Ішервуда є фінальна частина «релігійного роману», яка має представляти завершений образ «остаточно оформленого святого». Складність у цьому випадку полягає в самій неможливості вербалізувати містичний досвід, а отже, «по-справжньому всеосяжний релігійний роман здатний написати лише святий» (Isherwood, 1946/1964, с. 250). На думку письменника, навіть таким майстрам слова, як Гюго, Гакслі та Моем, вдалося передати в кращому разі лише його «яскраві проблески» («brilliant glimpses»; Isherwood, 1946/1964, с. 250). Свідомий потенційної нездійсненності свого завдання, Ішервуд усе ж спробував утілити концепцію «релігійного роману» в життя.

2.3.2. «Фіалка Пратера» і «Світ увечері»: еволюція образу святого в «нерелігійних» романах

Як зауважує літературознавець Стівен Вейд, релігійний аспект творчості Ішервуда часто ігнорується біографами та критиками, а втім він є логічним продовженням зацікавленості письменника проблемою ідентичності, пошуку / конструювання / відкриття та розуміння власного Я. При цьому, підкреслює дослідник, «його прагнення до самопізнання було як мистецьким, так і релігійним» (Wade, 1991, с. 61). На думку С. Вейда, початок цього концептуального повороту до духовної тематики, конвергенції віри й літератури можна простежити вже в романі «Фіалка Пратера» («Prater Violet», 1945), який він називає «дослідженням того, як більш впливове Я оволодіває слабшим Я», вочевидь, маючи на увазі динаміку стосунків між режисером Бергманном і протагоністом-наратором (Wade, 1991, с. 62). Слід додати, що твір було написано під час перебування Ішервуда в Центрі веданти та його підготовки до потенційного чернецтва (задум, який, однак, так і не було втілено), що не могло не позначитися на ідейному та поетикальному рівні тексту. Не будучи власне релігійним, він дозволяє побачити відправну точку в процесі реалізації авторської концепції «релігійного роману» і поступової викристалізації образу святого.

Фінал «Фіалки Пратера» марковано зверненням до проблематики ідентичності, точніше – до ідеї деперсоналізації, засадничої для ведантичної феноменології: «Це була та нічна година, коли людське Я майже засинає. Відчуття ідентичності, власності, імені й адреси, номера телефону слабшає. Це була та нічна година, коли людина здригається, підіймає комір пальта і думає: «Я подорожній. У мене немає дому» (Isherwood, 1945/2012b, с. 116). Відчуження, яке тут постає як універсальна екзистенційна категорія, актуалізує в цій сцені дискурс самотності: це рефлексії людини, загубленої не лише в хаосі історичної доби, але й у **непевності та плинності власної ідентичності** (образ, зауважимо, характерно модерністський). Описувана наратором бездомність має виразно метафізичну природу і співвідноситься з ішервудівською концепцією «домашнього Я» («home-

self»)¹⁹, себто дому не як фізичного простору, а певного духовного й феноменологічного стану. Варіації пошуків такого дому тією чи іншою мірою моделюють поетику всіх романів Ішервуда, особливо ж – створених після «Фіалки Пратера» (детальніше див. 2.1; 2.2.1; 3.1.3). С. Вейд влучно описує синтез тем ідентичності, самотності та духовності як ключових для пізнього періоду творчості письменника: «Відірваність людини від її богів, а Я – від злиття з потоком чуттєвих вражень реальності, та її [відірваності] зв'язок з ідеєю Іншого» (Wade, 1991, с. 64). Це можна пояснити тим, що вже згадуваний невпинний інтерес Ішервуда до проблеми самопізнання і автоетнографічний підхід до письма як інструменту (само)аналізу органічно поєдналися з його студіями філософії веданти, що своєю чергою зумовило поступове й дедалі чіткіше оприявлення духовно-релігійного модусу в художньому дискурсі його прози аж до появи «Зустрічі біля річки» (1967) як кульмінації задуму «релігійного роману».

Прогулянка нічним Лондоном в одній із останніх сцен «Фіалки Пратера» спонукає наратора-протагоніста до міркувань про сенс життя, які переростають у відверто апокаліптичні візії невідвортної глобальної катастрофи: «Смерть – така жадана, така страхітлива. Омріяний сон. Жах прищестя сну. Смерть. Війна. Це велике місто, яке спить і доля якого – бомби. Ревіння двигунів, що наближаються. Постріли. Крики. Зруйновані будинки. Смерть усеосяжна. Смерть моя власна. Смерть усього того світу, що його бачиш і знаєш, відчуваєш на смак і дотик» (Isherwood, 1945/2012b, с. 119). **Смерть як одна з концептуальних констант дискурсу самотності** тут набуває дуальної природи, що корелює з амбівалентністю модерністської самотності: вона водночас приваблює і відштовхує, є досвідом універсальним («смерть усеосяжна») та індивідуальним («смерть моя власна»). У цих рядках вбачається як певний стилістичний аспект модерністського потоку свідомості, так й екзистенційний трагізм, що інтертекстуально резонує зі знаменитим гамлетівським солілоквієм²⁰. Якщо герой Шекспіра говорить, серед

¹⁹ «...не дім ти оплакуєш, а своє домашнє Я» (Isherwood, 1971, с. 395).

²⁰ «Заснути, вмерти – / І все. [...] Чи не жаданий / Для нас такий кінець? Заснути, вмерти» (Шекспір, 1603/1986, с. 54).

іншого, про страх невідомості по смерті, який не дає людині обірвати власне життя, то персонаж Ішервуда стверджує, що смерть приходить із цілою армією цілком знайомих, звичних страхів: «Страх висоти трампліну для стрибків у воду, страх собаки фермера та поні вікарія, страх сервантів, страх темних коридорів, страх розрубити собі ніготь долотом. А за ними всіма, найбільш невимовно жахливий з усіх, архістрах – страх боятися» (Isherwood, 1945/2012b, с. 119-120). Крістофер-наратор також із певною варіацією повторює канонічне питання Гамлета («Бути чи не бути»), перетворюючи його на цілий комплекс потенційних питань, які так і не наважується поставити своєму «супутнику» («fellow-traveller») Бергманну: «Що змушує вас продовжувати жити? Чому ви не вбиваєте себе? Чому весь цей тягар терпимий? Що змушує вас нести його?» (Isherwood, 1945/2012b, с. 117).

У контексті духовного пошуку особливо важить наступна сцена, у якій герой переживає якщо не власне момент одкровення, то принаймні його миттєвий спалах: «...я бачу дещо інше: шлях, що веде до безпеки. Туди, де немає ні страху, ні самотності [...] Потім хмари зникаються, і подих з льодовика, крижаний нелюдським холодом вершин, торкається моєї щоки. «Ні, [...] я ніколи цього не зможу. Краще вже знайомий страх, знайома самотність... Бо піти цим іншим шляхом означало б втратити себе [...] Це страшніше за бомби» (Isherwood, 1945/2012b, с. 120). Цей фрагментарний акт свідомості інтуїтивно вказує на необхідність, за вченням веданти, відмовитися від індивідуальної ідентичності заради досягнення трансцендентного досвіду. Утім, така перспектива лякає героя і він відкидає «шлях, що веде до безпеки», як «страшніший за бомби», а тому в еволюції образу святого перебуває, сказати б, на зародковій стадії.

Керолін Гейлбран простежує спроби письменника створити релігійний роман в наступному за хронологією тексті – «Світ у вечері». Особливо репрезентативним у цьому плані вона вважає образ протагоніста, який має певні характеристики святого в процесі становлення: символічними постають вже саме його ім'я (Стівен Монк – англ. «монах»), сирітське дитинство та виховання у квакерській спільноті, а також «неймовірна пасивність перед досвідом» (Heilbrun, 1970, с. 40), що корелює з ідеєю споглядальності як духовного світовідчуття. Утім, зауважує дослідниця, у

фіналі роману Стівен не переживає відповідної трансформації, а радше лише починає усвідомлювати її необхідність. Він, можливо, нарешті досягає зрілості (докладніше див. 3.4.1), але не духовного переродження. Ми цілком підтримуємо думку К. Гейлбран про те, що «роман переважно фокусується на житті, яке може передувати потенційній святості» (Heilbrun, 1970, с 41). Якщо протагоніст-наратор «Фіалки Пратера» лише на мить інтуїтивно схоплює «шлях, що веде до безпеки», майже ефемерну візію, яка моментально зникає, то Стівен Монк уже починає цей шлях шукати. Так, він погоджується з Гердою, яка на прощання радить йому певний час побути на самоті: «Ти ніколи не був достатньо самотнім, я думаю. Я не маю на увазі йти в пустелю, в печеру. Довкола тебе може бути багато людей. Але в особистому житті будь один, допоки не впевнишся, що можеш жити без підтримки інших» (Isherwood, 1954/2012с, с. 326). **Самотність**, отже, тут реалізується **як простір саморефлексії**, що в цілому корелює з традиційним уявленням про духовно-релігійну ідентичність. Однак, на противагу антисекулярному усамітненню анахорета, до якого відсилає асоціативна просторова символіка (пустеля, печера), ця самотність має виразно **світський характер**, адже не передбачає розрив із суспільством, а радше імплікує потребу інтроспекції, самозаглиблення.

За ішервудівською концепцією релігійного роману, для повноцінного функціонування образу «святого в становленні» інші персонажі повинні відповідним чином відтіняти його досвід, і у випадку «Світу ввечері» це роблять героїні, що формують Стівена як особистість. Як відзначає Л. Швердт, кожна з них репрезентує певний вимір духовності: Елізабет – мистецький, тітка Сара – релігійний («religious spirituality»), Герда – мирський («worldly spirituality»). Іншими словами, «Три релігійні прагнення – духу служебного, святого і янгола-охоронця – транспонуються в елементи, які Ішервуд демонструє в житті та творчості: митець, вірянин, соціальний активіст» (Schwerdt, 1989, с. 129). Прикметно, що в романі присутній, хоча й редукований, оскільки показаний лише зовні, з перспективи протагоніста, образ «сформованого святого» – Сари. Л. Швердт доволі скептично називає її «всєблагою, всєзнаючою святою [...]»

поданою з такою солодкавістю і світлом, що це викликає нудоту» (Schwerdt, 1989, с. 129). Хоча ми частково погоджуємося з тезою про певну схематичність зображення, слід зауважити, що постать Сари набуває додаткового виміру у взаємодії зі Стівеном, адже саме завдяки їй він переживає момент одкровення, подібний до описаного у фіналі «Фіалки Пратера»: «У мене було непоясненне – дуже близьке до страху – відчуття [...] «присутності» чогось [...] Що б це не було, воно дивилося на мене крізь очі Сари, ніби крізь отвори в масці. [...] Я хотів запитати: «Що ти таке?», але не зміг. [...] ...воно було таке безмежне, що я не наважився [...] І ось, мить минула – перш, ніж устиг цокнути годинник [...] Сара знову була просто Сарою, і все було як завжди» (Isherwood, 1954/2012с, с. 332). Як і протагоніста попереднього роману, Монка лякає це раптове прозріння («близьке до страху відчуття»), однак як потенційний святий він відрізняється вищим ступенем усвідомлення й відкритості до трансформативного життєвого досвіду. Він примиряється із собою і світом (дає Джейн розлучення, вступає на військову службу як водій швидкої), нарешті відпускає минуле й починає дивитися в майбутнє. Сара з оптимістичною простотою і непохитною впевненістю справжньої вірянки пророкує: «...ти знайдеш свій власний шлях, Стівене. Що б ти не робив, куди б не йшов – в кінці все буде добре. [...] Що б ти не робив, тебе будуть вести [you will be guided]» (Isherwood, 1954/2012с, с. 331-332). Чи буде цим провідником Елізабет, чий дух, подібно до Дантової Беатріче, вів Монка «крізь темну ніч його душі» (Piazza, 1978, с. 43), залишається питанням відкритим. Утім Стівен демонструє готовність до пошуку відповідей – недаремно фінальна частина роману має обнадійливий заголовок «Початок».

2.3.3. Дихотомія сакральної/секулярної самотності в романі «Зустріч біля річки»

«Зустріч біля річки» («A Meeting by the River», 1967) – останній роман Ішервуда, який сам він називав «дуже релігійним» і в якому релігійну проблематику, безсумнівно, представлено найбільш експліцитно. Оприявнюється вона вже в паратексті, адже згадувана в назві ріка – це Ганг, а дія відбувається в

монастирі на його берегах неподалік від Колкати. Логічним у цьому контексті видається говорити про полісемантичну поетику води. Річка постає символічним кордоном, що відмежовує минуле від теперішнього, сакральне від секулярного, а двох братів-протагоністів, Олівера й Патріка – один від одного²¹. Водна стихія також втілює ідею руху, змін і пошуку²², а отже, на тлі дещо схематичного й статичного зовнішнього сетингу відбиває внутрішню динаміку розвитку і трансформації персонажів. До того ж, символічний образ води часто має конотацію ритуального очищення, яке можна спостерігати у спробах Олівера позбавитися власної ідентичності та переродитися²³. Цей смисловий комплекс, втілений у назві, а також присвята Джеральду Герду, який разом з Олдосом Гакслі познайомив Ішервуда з Товариством веданти, увиразнюють саме дискурс віри як точку входження в текст.

У центрі сюжету – брати Олівер і Патрік, які уособлюють, за висловом Клода Саммерза, «символічні опозиції – ідеаліст і прагматик, целібат і спортсмен-бісексуал, мораліст і амораліст, святий і грішник – обоє братів є По-справжньому Слабкими Чоловіками²⁴, сповненими сумнівів і невпевненості у собі» (Summers, 1980, с. 125). Олівер, за плечима якого багаторічний досвід різноманітної волонтерської праці (зокрема, у Червоному Хресті та квакерській спільноті), зрештою знаходить своє покликання у приєднанні до духовного ордену. В абстрактному монастирі поблизу Колкати він готується пройти фінальний ритуал посвяти (санньяса – себто, зречення), аби стати ченцем. В Олівері, власне, сконцентровано всі ті концептуальні виміри образу «святого», які Ішервуд окреслив у попередніх творах: він по суті перебуває на останній стадії того процесу,

²¹ На думку Стівена Вейда, «...зустріч біля «річки» [...] є [...] настільки ж натяком на пограниччя, наскільки й на індуїстський образ часу і творіння: у цьому випадку – пограниччя, де зустрічаються Христос і Сатана» (Wade, 1991, с. 89).

²² Загальновідомо є побудована на водній метафорі сентенція Геракліта про те, що «все тече, все змінюється».

²³ «Це Олівер – фальшивка, і я не зобов'язаний ідентифікувати себе з ним» (Isherwood, 1967, с. 126); «Патрік ніколи більше не має зустрітися з Олівером. [...] Олівер має померти» (Isherwood, 1967, с. 128-129).

²⁴ Детальніше про ішервудівську концепцію «По-справжньому Сильного / Слабкого Чоловіка» див. 2.2.1.

який для Стівена Монка ще тільки мав розпочатися. Залишивши позаду старе життя, але ще не вибудувавши нове, Олівер втілює ідею **самотності як атрибуту транзитивного переходу від секулярного до духовно-релігійного**. На противагу йому, Патрік – успішний бізнесмен, який має дружину, двох доньок, а також – таємний роман із чоловіком. Занепокоєний раптовим кардинальним наверненням брата, він вирушає в Індію, аби пересвідчитися в серйозності його намірів, а радше звабити принадами світського життя. При цьому Патрік функціонує в парадигмі релігійного роману, означеній Ішервудом: він – один із тих «Джонсів, Смітів і Браунів» цього світу, які й самі не усвідомлюють власного духовного пошуку, однак інтуїтивно відчують гостру потребу у спільній «фундаментальній реальності». За слушним зауваженням Стівена Вейда, у романі феномен прозріння («epiphany») представлено одночасно як «буденний і суто релігійний, і навчання та дисципліна Олівера є не кращою підготовкою до нього, ніж життєвий досвід та емоційні реакції Патріка» (Wade, 1991, с. 85). Зустріч братів «біля річки» стає не просто зіткненням двох протилежних світоглядних позицій, а своєрідним взаємним віддзеркаленням двох альтернативних модусів самопошуку й самопізнання: С. Вейд називає їх «двома полярностями концепту самоідентичності, духовною і фізичною» (Wade, 1991, с. 91), а Пол Пьяцца – «комплементарними дорогами до святості – релігійною та світською» (Piazza, 1978, с. 163). Власне співіснування цих полярностей / доріг в межах однієї свідомості і становить «секулярне сакральне». Онтологічну єдність, що ховається за параболічним братерством, інтуїтивно розуміють і самі персонажі. Так, Олівер зазначає: «Спадковість зробила нас елементами одного електричного ланцюга, усі наші дроти з'єднані між собою. Подекуди я можу почуватися й думати, як він» (Isherwood, 1967, с. 115). Діаметрально протилежні на поверхні, герої насправді мають спільну сутність, оскільки на глибинному рівні втілюють дві іпостасі єдиної ідентичності. Немов сполучені посудини, вони не стільки антагонізують, скільки доповнюють один одного.

З погляду наративної структури, «Зустріч біля річки» є нетиповим для ішервудівської художньої манери романом, цілком побудованим у формі листів і

щоденникових записів. Хоча письменник і до цього звертався як до формату щоденника (як-от інкорпорування реальних замальовок життя на грецькому острові у «Візиті туди»), так і епістолярію (наприклад, листи Елізабет Райдел у «Світ увечері»), це радше були окремі спорадичні елементи структурно-композиційної організації твору. У «Зустрічі біля річки» він вперше відмовляється від єдиного голосу авторської інстанції на користь кількох наративних Я, аргументуючи це потребою в об'єктивності зображення: «...це наче суд, на якому обидві сторони представляють докази. Але немає осуду, немає вердикту, немає підсумків» (Kaplan, 2000, с. 261). Такий підхід викликає різну реакцію дослідників. Так, і Л. Швердт, і К. Гейлбран вважають, що через відмову письменника від звичної форми нарації твір вийшов невдалим. За оцінкою Л. Швердт, «Поеднання протилежностей, до якого, здається, рухається роман, радше гальмується, ніж полегшується епістолярною формою, що перешкоджає прямому драматичному зіткненню і протиставляє майстерність інтенції. Роману не вдається досягти делікатного балансу» (Schwerdt, 1989, с. 181). Менш критично налаштований Пол МакНіл, який зауважує, що з оманливої простоти наративу «постає роман приголомшливої складності» (McNeil, 2015, с. 156). Аналогічну думку висловлює й С. Вейд, стверджуючи, що Ішервуд потребував «простоти форми, яку пропонує епістолярна новела» для того, аби «представити розповідь про нове життя, досягнуте через прозріння» (Wade, 1991, с. 87). У будь-якому разі, дуальна форма нарації дозволяє говорити про специфічну актуалізацію дискурсу самотності на поетикальному рівні. Щоденник за самою своєю природою є **«самотнім», інтроспективним жанром**. Так, Юлія Павленко відзначає, що інтимність щоденникового письма «в кожному окремому випадку підкреслює усамітнення, а то й самотність героя» (Павленко, 2018, с. 249). Фіксуючи свої думки та переживання на папері, Олівер по суті промовляє сам до себе, у цілковитій ізоляції власної свідомості. Листи Патріка натомість є жанром «екстравертним», розрахованим на сприйняття та реакцію Іншого. Утім у романі немає жодної кореспонденції у відповідь, немає зворотної комунікації, що перетворює

епістолярій на своєрідний **монолог, який відзеркалює самотність Оліверового щоденника.**

Патрік пише багатьом адресатам – брату, матері, дружині, коханцю, – і щоразу змінює манеру спілкування, немов прибираючи нової подоби, вдягаючи інакшу маску. Цю схильність до мімікрії проникливо підмічає Олівер: «Патрік – найбільш моторошно майстерний [uncanny] імітатор, якого я знаю. Іноді, говорячи про когось, він починає імітувати цю людину, я щиро вірю, навіть не усвідомлюючи, що робить. [...] *...ця його потреба в імітації свідчить про цілковитий брак контакту з самим життям.* Гадаю, Патрік поступово дозволив собі втратити цей зв'язок, і тепер все, що він може робити, це імітувати його звуки та рухи» (курсив наш – А.Д.) (Isherwood, 1967, с. 77). Якщо Олівер у своєму духовному пошуку прагне позбутися власної ідентичності, що стає перепоною для просвітлення, наче якір, затягуючи його в об'єктивну реальність, то Патрік міцно вкорінений у ній завдяки множинності ролей, які має грати. Той факт, що за цією множинністю ховається екзистенційна порожнеча («брак контакту із життям»), свідчить про самотність героя, який щосили намагається «імітувати», створювати видимість, бути кимось, ким він насправді не є, аби переконати інших, а найбільше – самого себе – у протилежному.

Подібно до інтроспективності Оліверового щоденника, що відповідає інтерналізованій природі його пошуків, вибір епістолярної форми для Патріка можна концептуально співвіднести з його характером. Хоча на думку деяких дослідників, як-от К. Гейлбран, «в добу телефонних дзвінків і швидкісних літаків просто неправдоподібно, що брати [...] пишуть [...] із такою маніакальною частотою» (Heilbrun, 1970, с. 44), П. МакНіл цілком справедливо зауважує, що листування в цьому випадку є свідомою стратегією: «Він віддає перевагу письмовій комунікації, яка дає можливість відкладених, продуманих відповідей, а не вербальній комунікації, що вимагає спонтанності» (McNeil, 2015, с. 158). Як уже зазначалося, Патрік – вправний імітатор, що одночасно робить його й умілим маніпулятором, якому потрібний епістолярний простір, аби ретельно вибудувати найменшу деталь кожної зі своїх ідентичностей, підібрати найдоречніший тон і

фразування. Однак зрештою його наративний голос резонує й множитья в ехо-камері однобічної комунікації, так і залишаючись **самотнім голосом людини, неспроможної на глибокий і значущий зв'язок із Іншим.**

Ключовою для розуміння образів обох братів є **концепція сумніву** (див. коментар К. Саммерза вище). Для Олівера **внутрішня непевність у власному духовному виборі** стає джерелом світоглядної кризи: *«Знову бушує гроза і тепер я ні в чому не відчуваю впевненості. Здається, я не знаю, у що вірю, і чому я тут, у цьому Монастирі. Можливо, я з'їхав з глузду. Можливо, Свами²⁵ якимось чином обманював себе. Можливо, він насправді мертвий і ніде не існує. Можливо, мають рацію всі ці мільйони людей, які кажуть, що Бога немає і життя не має сенсу»* (курсив наш – А.Д.) (Isherwood, 1967, с. 53-54). Ці вагання цілком вписуються в складну траєкторію духовних пошуків Олівера, позаяк сумнів є невід'ємним етапом випробування на шляху до віри. Він також загострює самотність героя, адже **в моменти сумніву витончується його зв'язок із середовищем** («чому я тут»), а **найголовніше – наставником, Свами** («можливо, він насправді мертвий»), поява якого в житті Олівера і спонукала його до навернення («шлях впливу однієї особистості на іншу», за Ішервудом). Через цю втрату внутрішньої певності Олівер намагається знайти підтримку зовні, а тому очікує, нехай і не завжди усвідомлено, на певне схвалення брата: *«...я прагнув, аби він запевнив мене, що вчення Свами правдиве, і що цей монастир – хороше місце, і що я можу стати ченцем!»* (Isherwood, 1967, с. 116). У мить особливого душевного неспокою він навіть зізнається: *«...мені здавалося, що він став єдиною на світі людиною, яка могла вирішити мою долю»* (Isherwood, 1967, с. 159). На символічному рівні це можна інтерпретувати як неповноцінність сакрального переживання без секулярної складової, укоріненість трансцендентного досвіду в іманентному. Слід зауважити, що сумнів Олівера має й позитивне значення, адже без нього віра є мертвою, перетворюється на набір «догм, заповідей і декларативних заяв» (Isherwood,

²⁵ Прикметно, що коли про цього персонажа згадує Олівер, титул пишеться з великої літери, а коли Патрік – з маленької. Це – маркер специфічного сакрального зв'язку, що встановлюється між духовним наставником і учнем у ведантичній традиції і через розрив якого Олівер особливо гостро відчуває себе покинутим у момент кризи віри.

1951/1960, с. 53). Як зазначає сам Ішервуд, веданта допомогла йому зрозуміти, що «Релігія – це не шлях пасивної індоктринації; це активний пошук усвідомленості» (Isherwood, 1951/1960, с. 53). Сумнів є одним із множинних модусів такого пошуку.

Патрік натомість є **не тільки носієм, але й зовнішнім каталізатором сумніву**. Він не поділяє братових поглядів і не вірить у стійкість його переконань, хоча й приховує це за показною тактовною цікавістю: «...у його очах був дразливий вогник, який означав: «Будь відвертим, братику, тобі довелося вдавати, що ковтаєш цю маячню, це я цілком розумію, але, звісно ж, ти можеш зізнатися мені, що віриш у це не більше, ніж я» (Isherwood, 1967, с. 74). Така оцінка з боку Олівера може видатися суб'єктивно перебільшеною, однак сам Патрік у листі до дружини розкриває прагнення довести братові помилковість його вірувань: «...він повинен витягнути свої нові переконання з каламутного липкого супу підсвідомості й уважно поглянути на них, свідомо й об'єктивно» (Isherwood, 1967, с. 106). Намагання змусити брата «поглянути на нові переконання свідомо й об'єктивно» по суті є спробами посіяти в ньому (або ж підживити вже наявний) сумнів, сказати б, заразити його секулярним скептицизмом.

Симптоматично те, що цієї ж стратегії Патрік дотримується і в спілкуванні з іншими людьми. Так, у прощальному листі до свого коханця Тома, якого раніше із запалом переконував у готовності до відкритих стосунків, він у характерно обережній манері висловлює скепсис щодо його сексуальної орієнтації: «...ти *абсолютно* певен, що не можеш мати стосунків із дівчиною? Я знаю, ти казав, що кілька разів намагався, але [...] можливо, ті дівчата просто тобі не підходили» (Isherwood, 1967, с. 169). Намагаючись викликати в Тома сумніви у власній ідентичності, Патрік зміщує фокус уваги зі своєї відповідальності за порожні обіцянки на буцімто надмірну емоційну прив'язаність юнака, чим нагадує іншого ішервудівського героя зі схильністю до маніпуляцій – Стівена Монка. Подібно до нього, Патрік розриває любовний зв'язок, обирає сімейне життя, однак це повернення на «праведний шлях» видається награним. Його фінальний лист до дружини Пенелопи, який П. МакНіл справедливо називає «одночасно зворушливим і диявольським» (McNeil, 2015, с. 167), сповнений риторичних

питань, компліментів і улесливих фраз, покликаних викривити картину реальності й виправдати його невірність. Він позиціонує шлюб і батьківство лише як гру, в яку вони грають, аби запевнити інших, що нічим від них не відрізняються. Зрештою Патрік відверто навіює жінці думки про її неадекватне сприйняття ситуації: «...бували моменти, коли *ти раптом почувалася невпевнено* [...] і починала питати себе, чи, бува, гра все-таки не реальність. *Ти прийняла цінності світу* і дозволила собі мислити категоріями «чоловік», «дружина», «подружжя» тощо, а тому *сказала собі, що тебе принижують, зраджують і т. ін.* [...] Ніби я коли-небудь міг тебе «зрадити»!» (курсив наш – А.Д.) (Isherwood, 1967, с. 183). Герой силкується посіяти в Пенелопі сумнів щодо їхнього подружнього життя так само, як в Олівері – щодо його новознайденної віри, а в Томі – щодо його сексуальності. Тим самим він **проектуює на інших власну непевність** у різних вимірах своєї ідентичності, подібно до брата шукаючи зовнішньої валідації, однак чужим коштом: «...Патрік ніколи не відчував жодного невдоволення своїм способом життя [...] зараз він почав [...] і саме тому не хоче, аби я був монахом. Якби я залишив Орден, *він сприйняв би це як підтвердження, що його спосіб життя – правильний і що будь-яку можливість іншого життя з відмінними цілями й цінностями можна відкинути як самообман і нонсенс*» (курсив наш – А.Д.) (Isherwood, 1967, с. 176). Секулярний за своєю природою скептицизм Патріка видається своєрідною захисною реакцією, що маскує це невдоволення життям, намаганням приховати екзистенційну самотність, у якій він не зізнається навіть самому собі, проте яку інтуїтивно відчуває дуже гостро. Кількість соціальних та інтимних зв'язків у цьому випадку не компенсує відсутність відчуття спорідненості, приналежності, справжньої близькості.

На окрему увагу заслуговує **просторовий аспект самотності** в романі. Монастир, де відбуваються події, є характерним топосом самотності, що має чітко виражені гетеротопні властивості. За Мішелем Фуко, гетеротопії як простори інакшості «передбачають систему відкриття й закриття, що одночасно ізолює і робить їх проникними» (Foucault, 1986, с. 26). Монастир, з одного боку, відкритий для відвідувачів (як місцевих вірян, так і західних гостей), а з іншого – залишається

замкненим, не фізично, але статусно ізольованим, адже будь-хто, потрапивши на територію, є лише стороннім, Іншим, якого толерують серед обраного кола Своїх. Аби стати частиною спільноти, необхідно пройти відповідний ритуал посвяти («rites and purification»; Foucault, 1986, с. 26), як Оліверу, що в його очікуванні фактично перебуває в межовій ситуації. Обряд шрааддги, який він проходить, є символічним похованням, що знаменує смерть майбутнього монаха для зовнішнього світу і його подальше відродження вже в іншій якості. Утім, як іронічно зауважує Патрік, «померши як Олівер, але ще не відродившись як свамі, він формально був привидом!» (Isherwood, 1967, с. 179). Ще до піднесення до метафізичного помежів'я «життя / смерть» в процесі ритуального переходу лімінальність із особливо виразною гостротою оприявнювала інакшість героя: «...я почувався сумно чужим. [...] І навіть якщо я стану свамі, це нічого не змінить. Я ніколи не зможу по-справжньому бути одним із них (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1967, с. 120). Якщо Патрік усвідомлює і сприймає як належне свій статус аутсайдера, позаяк він – носій секулярного, що потрапив на чужу для нього територію сакрального, то Олівер несе **подвійний тягар самотності**, почувуючись зайвим у місці, яке за визначенням має бути простором прийняття і єднання.

Зрештою, і сам **топос монастиря** вирізняється лімінальним характером, адже є місцем поєднання колоніального та автохтонного (усюди відчувається дух Британського Раджа, а «...під зовнішнім лиском індійських богів і богинь можна помітити фундамент простої доброї готики дев'ятнадцятого століття»; Isherwood, 1967, с. 89-90), сакрального і профанного (поряд із монахами й молільниками існують «скалічені діти, що просять милостиню [...] нахлібники [...] загальний безлад і недбалість [...] потворність, бруд і неприємні запахи...»; Isherwood, 1967, с. 75). Для Патріка як спостерігача ззовні монастир видається окремим мікрокосмом, світом навпаки («topsy-turvy»), що має «особливу гіпнотичну силу» та «власний спосіб життя чи, радше, *анти-життя*. Тут усі цінності перевернуто догори ногами, вивернуто навиворіт (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1967, с. 113). У дійсності ж інверсивність є певною маніфестацією сакрального, настільки

відмінного від звичного Патріку світорозуміння, що він сприймає його як абсолютний антипод власної реальності.

Гетеротопний простір також пов'язаний із особливою темпоральністю – гетерохронією: «гетеротопія починає функціонувати на повну силу тоді, коли людина приходиться до якогось абсолютного розриву зі своїм традиційним часом» (Foucault, 1986, с. 26). У стінах монастиря час дійсно протікає по-іншому і навіть його розуміння як онтологічної категорії суттєво відрізняється від того, що побутує в зовнішньому світі. Показовим у цьому контексті є спогад Олівера про те, як, новоприбулий і підбурюваний своїм діяльнісним характером, він намагався змінити організацію повсякденного життя в монастирі, аби зробити його «ефективним, як європейська фабрика», для чого потрібно було «виправити їхні непрактичні стародавні методи» (Isherwood, 1967, с. 75-76). Коли настоятель монастиря запитав, у чому полягає сенс таких змін, спантеличений Олівер спробував пояснити, на його думку, очевидне: це зекономило б час. У відповідь на цей коментар настоятель «подивився на мене серйозно й замислено, неначе я висловив якесь глибоке філософське спостереження, і пробурмотів: «Ах так, час...», а потім замовк, і мені більше нічого було сказати, і з усім цим так нічого й не зробили» (Isherwood, 1967, с. 76). Діяльнісній активності, якою герой прагне **наповнити секулярний час, аби компенсувати його скінченність**, тут протиставляється пасивна споглядальність, адже сакральний час, земним втіленням якого виступає монастир, є вічним. Поступово Олівер починає розуміти, що «обов'язок молитися, лічити вервицю і пам'ятати про Бога є завжди. Це неможливо завершити, як миття підлоги» (Isherwood, 1967, с. 117). З-поміж іншого, саме прийняття сакральної темпоральності як невід'ємного атрибуту свого нового духовного життя і дозволяє герою **подолати відчуття ізольованості та відчуження**. Він усвідомлює, що з переродженням у статусі свамі стає частиною єдиної реальності поза секулярним часом і простором та межами індивідуальної свідомості, адже його власна душа (Атман) звільняється від «тягаря бути Олівером» і розчиняється у душі всесвітній (Брахман).

2.4. Самотність і вік: проза Ішервуда в контексті «age studies»

У творчості Крістофера Ішервуда проблематика віку посідає не менш значне місце, ніж теми національної ідентичності, сексуальності та духовності, що так само вмотивовано особистим, біографічним контекстом. З цієї точки зору, цікавою видається концепція, запропонована Л. Швердт. Спираючись на теорію ідентичності Еріка Еріксона, дослідниця розглядає весь **художній доробок Ішервуда як певний Bildungsroman-континуум**, у якому поетика кожного наступного твору віддзеркалює особисте та творче становлення як самого письменника, так і його героїв: «Оскільки Ішервуд у своїй прозі звертається не просто до нарації від першої особи, а до наратора-тезки, зв'язок між автором і персонажем стає суттєвим літературним феноменом [...] Теорія розвитку Еґо Еріксона значною мірою пояснює Ішервуда як людину і як митця» (Schwerdt, 1989, с. 7). На думку Л. Швердт, за творчою манерою Ішервуда, його підходом до роботи з текстом можна простежити певну еволюцію, етапи якої, своєю чергою, асоціюються зі стадіями психосоціального розвитку, розробленими Еріксоном. «Враховуючи те, що життя Ішервуда посутньо унаочнює еріксонівську схему розвитку, – стверджує дослідниця, – модель Еріксона слугує засобом досягнути творчість Ішервуда [...] Удосконалюючи своє життя в процесі творчості та вдосконалюючи своє мистецтво за допомогою життєвого досвіду, Ішервуду вдалося поєднати найкращі аспекти обох» (Schwerdt, 1989, с. 10). Віковий спектр дитинства / молодості / зрілості / старості дійсно тією чи іншою мірою актуалізується в усіх текстах письменника, при цьому фокус авторської уваги постійно переміщується від одного його полюсу до іншого зі зміною аксіологічної перспективи й емоційного забарвлення.

2.4.1. Інфантильність як віковий модус самотності в романі «Світ увечері»

Колін Вілсон у статті «Чесність, народжена надією: нотатки про Крістофера Ішервуда» («An Integrity Born of Hope: Notes on Christopher Isherwood») говорить про дихотомічний поділ письменників на суб'єктивістів і об'єктивістів. Перші

«пишуть про внутрішні конфлікти та проблеми, і їхній успіх залежить від того, чи вдасться їм переконати вас «ідентифікувати» себе з героєм чи героїнею»; другі натомість – це «спостерігачі, протоколісти й оповідачі» (Wilson, 1976, с. 324). «Об’єктивний» роман К. Вілсон називає «романом-фотокамерою» («camera novel») і стверджує, що це – «по суті, роман «стороннього». Він про людину «ззовні» повсякденного життя [...], яка зазирає всередину» (Wilson, 1976, с. 316). Ішервуд, зауважує дослідник, від самого початку був практиком об’єктивного роману, як і Джеймс, Гемінгвей, Джойс і Форстер, кожен із яких на певному етапі своєї творчої еволюції «рішуче намагався бути камерою» (Wilson, 1976, с. 324). Складність такого концептуального підходу, однак, полягає в тому, що метафорична камера добре функціонує при зображенні виняткових обставин (наприклад, війни), натомість від неї мало користі, якщо довкола нічого не відбувається. Двома можливими рішеннями для письменника є «забути про камеру й вигадувати, як Джеймс» або «спрямувати камеру всередину самого себе, як Пруст» (Wilson, 1976, с. 324). У романі «Світ увечері» («The World in the Evening», 1954) Ішервуд комбінує ці варіанти, роблячи дещо експериментальний для себе крок у бік суб’єктивізму, а за К. Вілсоном, **всі «суб’єктивні» романи є присутньо романами виховання**, адже «проблема героя полягає в тому, аби «знайти самого себе» (Wilson, 1976, с. 325).

Схожу думку висловлює і Керолайн Гейлбран, яка також відносить «Світ увечері» до категорії «повоєнний Bildungsroman», однак наголошує на концептуальній оригінальності твору в межах усталеної жанрової парадигми, адже це – історія «дорослішання чоловіка, який уже є дорослим» (Heilbrun, 1970, с. 39). Протагоніст, Стівен Монк, дійсно намагається знайти самого себе, але також і (пере)віднайти «цінність життя, що до того сприймав як належне» (Heilbrun, 1970, с. 39). За точним спостереженням К. Гейлбран, цей герой починає свій шлях з того, чим герої класичного роману виховання його закінчують: «юридичною й фізичною зрілістю, гарною зовнішністю, грошима, свободою і крихтою таланту», а тому його проблема – не в тому, як «вибитися в люди», а в тому, як навчитися жити (Heilbrun,

1970, с. 39). Таким чином, вікова проблематика в творі актуалізується вже **на рівні жанрової диференціації**.

Назва роману також концептуалізує категорію віку, адже цілком прозоро (на це вказується в самому тексті) відсилає до поеми Джона Донна «Шлях душі» («The Progress of the Soul», 1601). У поета-метафізика вечір метафорично позначає старість, ранок – дитинство, а день – зрілість: «Співаю шлях безсмертної душі, // [...] Величний світ до присмерку його // Від зір малечих крізь змужнілий день»²⁶ (Donne, 1912, с. 295). Стівен Монк дійсно проходить складний шлях особистісної трансформації: не стільки буквального фізіологічного дорослішання, скільки передусім психологічного та морального розвитку. Як зазначає Джеймі Гаркер, Монк має цілий перелік патологічних характеристик: він «схильний до нерозбірливих зв'язків, невірний, самозакоханий, інфантильний, байдужий, нечесний та жорстокий. Однак *прикметник, що спадає на думку найчастіше*, – це *«інфантильний»* (курсив наш – А.Д.)» (Harker, 2013, с. 28). Інфантильність постає ключовою рисою поведінки героя, зумовлюючи його проблеми в стосунках (як інтимних, так і соціальних), і отже, функціонує як певна **темпоральна, вікова модальність самотності**.

Зауважмо, що прикметник «інфантильний» Дж. Гаркер вживає зовсім не випадково і цю особливість своєї ідентичності добре усвідомлює і сам Монк. Так, він зазначає, що свого часу директор Музею сексуальних наук в Берліні був дещо розчарований відсутністю в Стівена «особливих смаків» (детальніше див. 2.2.2), однак зрештою виснував його діагноз як «інфантилізм» (Isherwood, 1954/2012с, с. 86-87). Цей дещо побіжний коментар є однією зі спроб Ішервуда інкорпорувати у фікціональний наратив автобіографічні деталі. Майже аналогічний епізод він зображує в «Крістофер і його плем'я»: прототипом директора Музею є засновник Інституту сексуальних досліджень Магнус Гіршфельд, який одним із перших почав працювати над вивченням гомосексуальності. За спогадами Ішервуда-наратора, «...Гіршфельд класифікував його як «інфантильного». Крістофер не заперечував

²⁶ «I sing the progress of a deathless soul, // [...] And the great world to his aged evening, // From infant morn, through manly noon, I draw» (переклад наш – А.Д.).

проти такого епітета; він трактував його як «хлопчисько» [...] Набагато краще бути хлопчиськом, думалося йому, аніж женоподібним. [...] Вістан [Оден] був набагато зрілішим за Крістофера в цьому плані. Його ярлики не лякали» (Isherwood, 1976/1993, с. 30). Наведена цитата демонструє, що **категорії «зрілості» та «дитинства» («інфантильності»)** в прозі Ішервуда функціонують радше як соціокультурні конструкти, адже **стосуються не так біологічного віку, як усвідомлення людиною різних аспектів своєї ідентичності в контексті взаємодії з Іншим, співвідношення індивідуального наративу з колективним.** Герой роману «Світ увечері», хоча вже й не є «лялькою черевомовця», як наратори-протагоністи попередніх романів, усе ж поділяє це авторське світобачення, позаяк шлях його дорослішання пов'язаний із розумінням і прийняттям власного Я.

Заставши свою дружину Джейн в обіймах коханця, Стівен поспіхом збирає речі та їде геть в надії впорядкувати власне життя. Прикметно, що для цього він повертається до будинку, де народився, маєтку Тавелфан під опіку тітки Сарі – «приголомшливого маленького символу захищеності мого дитинства: розрадниці, годувальниці, оповідачки, слухачки, тієї, що вклала в ліжечко, тієї, яку так часто відкидав, не слухався, ігнорував, але на яку завжди покладався, яка завжди була поруч» (Isherwood, 1954/2012с, с. 155). Ця втеча й, так би мовити, **повернення в «дитинство»** не випадкові, адже Монк, який не в змозі вибудувати свою ідентичність самостійно, повсякчас звертається, немов дитина, до авторитету та підтримки жінок поруч. При цьому він ненавидить Джейн, перекладаючи на неї відповідальність за кризу в стосунках, таємно зневажає Сару за її простодушну любов і служіння ближнім, і навіть біженка-німкена Герда подекуди викликає в нього роздратування своєю зібраною стійкістю. Остання проникливо «читає» Стівена і легко розпізнає в ньому маленького хлопчика – не лише буквальну зовнішню моложавість, але й **психологічну маніфестацію дитячого егоїзму.** А діти, застерігає вона, «часом бувають жорстокими, бо не думають» (Isherwood, 1954/2012с, с. 60).

Цю приховану жорстокість добре відчуває та розуміє й інша жінка в житті Монка – його перша дружина, письменниця Елізабет Райдел. Хоча героїня помирає

від хвороби серця ще до основних подій роману, вона залишається незримо присутньою поруч зі Стівеном у спогадах і листах, які він перечитує, аби нарешті зазирнути у вічі минулому. На 12 років старша за чоловіка, Елізабет також набагато мудріша, вона виявляє по-справжньому письменницьке знання людської природи та емпатію. Так, вона щиро жаліє Майкла Драммонда – юнака, що закохався у Монка – і викриває чоловікове озлоблення: «Стівене, ти знаєш шекспірівський сонет, що починається рядками «Хто б міг чинити, а не чинить зла...»²⁷? Так ось, любий, *ти* можеш чинити зло. [...] Ти все ще якимось загадковим чином почувашся неповноцінним – і це робить тебе жорстоким» (Isherwood, 1954/2012с, с. 238). Позаяк, із точки зору вікових студій, вік є конструктом, подібним до гендеру, між цими категоріями можна простежити певну кореляцію. Поведінкові прояви психологічної інфантильності протагоніста свідчать про його комплекс меншовартості, який актуалізується, зокрема, у гендерно-сексуальному аспекті. Оскільки Монк не здатен самотійно вибудувати свою ідентичність, він намагається зробити це коштом інших, відштовхуючи та завдаючи їм болю (детальніше див. 3.2). Аби подолати цю ізоляцію і знайти себе, йому необхідно «дорости до зрілості» («aging-into-adulthood»; Gullett, 2004, с. 107), пройти той самий метафоричний шлях душі від світанку до вечора – шлях від дитячого егоїзму до усвідомлення та прийняття відповідальності за власні вчинки.

2.4.2. Варіації вікової самотності в романі «Візит туди»

Роман «Візит туди» побудовано за ретроспективним хронологічним принципом, що відбиває емоційне та буквальне дорослішання протагоніста. За зауваженням Кароли Каплан, у чотирьох розділах твору простежується еволюція самого Ішервуда: «від зовсім молодого, щойно опублікованого письменника до британця-гостя в Берліні, до британця-вигнанця у пошуках нового дому, до емігранта в Америці й новонаверненого ведантиста» (Kaplan, 2020, с. 143). Наративна концепція роману визначається рефлексивною віковою дистанцією між

²⁷ «They that have power to hurt and will do none» (пер. Д. Паламарчука).

Ішервудом-протагоністом та Ішервудом-оповідачем: «...перш ніж я за звичкою знову почну називати цього молодика «я», дозвольте мені поглянути на нього, як на окрему сутність, майже незнайомця [...] Крістофер, який сидів у тому таксі, з практичної точки зору, помер [...] У якомусь сенсі він мій батько, а в якомусь – мій син» (Isherwood, 1962/2012a, с. 6). Ця парадоксальна дихотомія «батько / син» маркує **життєвий досвід як одну з ключових категорій вікового дискурсу**. Як доречно зазначає Ребекка Гордон Стюарт, «двох Крістоферів пов'язує шлях самопізнання, однак час і шлях саморозуміння їх *розділяють*» (Gordon Stewart, 2015, с. 143). Певною мірою вони є антиподами, юнгіанськими *puer* і *senex*: перший уособлює динаміку розвитку, перебуває в процесі здобуття досвіду, який дозволяє другому з більш статичної, впорядкованої перспективи коментувати його – а відповідно, свої власні – життя, вчинки та мотивації.

Подібним чином на наративну модель накладається і дихотомія «наставник / учень», адже, за задумом Ішервуда, роман концептуально має нагадувати дантівське «Пекло», у якому молодий Крістофер є Данте-пілігримом, а старший – своєрідним Вергілієм (детальніше див. Kaplan, 2020). При цьому кожен із чотирьох, за визначенням К. Каплан, антигероїв, яким присвячено розділи твору, замкнений у «маленькому власноруч створеному пеклі» (Ішервуд, як цитується у Izzo, 2001, с. 209), і репрезентує, якщо запозичити відомий вислів Роберта Фроста, «непройдений шлях», «необрану дорогу». Отже, у кожному розділі, як зазначає сам письменник, функціонують різні Крістофери: «Двадцятитрирічний Крістофер Ішервуд, який відвідує містера Ланкастера в Німеччині [...] це не той самий Крістофер, що проводить літо з Амброузом на грецькому острові [...] Третій, інший Крістофер стає свідком Мюнхенської кризи 1938 року в Лондоні [...] Ще один Крістофер зв'язується з Поллом у Каліфорнії [...] І за всіма цими Крістоферами спостерігає п'ятий – письменник середніх літ» (Ішервуд, як цитується у Izzo, 2001, с. 209).

Зберегти зв'язок між цими «варіаціями на тему Крістофера» Ішервуду вдається, зокрема, за допомогою образу дзеркала – одночасно повсякденного, побутового і глибоко символічного. Адже саме дзеркало фіксує зовнішні вікові

зміни, при цьому викристалізовуючи та немовби консервуючи приховану за ними внутрішню сутність, воно є джерелом пам'яті про себе, а отже – й інструментом конструювання ідентичності: «Дуже-дуже рідко впродовж твого життя – бог його знає як чи чому – дзеркало, здається, схоплює твоє зображення та зберігає його, наче камера. Роки потому тобі достатньо лише подумати про це дзеркало, аби побачити себе таким, яким відбився в ньому тоді. Ти можеш навіть пригадати почуття, що сповнювали тебе, коли ти вдивлявся в нього [...] І зараз я досвідчую те, що досвідчує це обличчя – *відчуття покинутості, таке притаманне молодим*. Їхній бог полишає їх десятки разів на день; вони постійно кричать у відчаї на своїх хрестах (курсив наш – *А.Д.*)» (Isherwood, 1962/2012a, с. 21). Цей поетикальний аспект виразно унаочнено в обкладинці першого британського видання роману: на портреті пензля Дона Бакарді постає сам Ішервуд у вже доволі зрілому віці, який дивиться в дзеркало і бачить себе – молодшого на 20 років.

У наведеній цитаті також відчутний зображений із притаманною Ішервуду самоіронією юнацький максималізм. Незважаючи на певний скепсис, це дозволяє говорити про **вік як фактор інакшості**, а отже, і самотності: «Для мене всі, кому було за сорок, належали, не враховуючи кількох почесних винятків, до *чужого племені, ворожого за визначенням*, але на практиці радше сміховинного, ніж грізного [...] Я мав звичку казати, що, коли ми почнемо старіти – ситуація, яку я теоретично міг уявити, але в яку ніколи до кінця не вірив, – то, сподіваюся, помремо швидко та безболісно (курсив наш – *А.Д.*)» (Isherwood, 1962/2012a, с. 4). За подібними коментарями ховається певна геронтофобія, зневажливий саркастичний тон маскує страх старіння чи навіть дорослішання. У цьому молодому Крістофері відлунюється інфантильність Стівена Монка. Утім, у відповідності з концепцією Л. Швердт, кожен наступний твір віддзеркалює динаміку психологічного розвитку автора в його герої, і саме тому у «Візиті туди» функціонує інший, старший Крістофер, який значною мірою врівноважує незрілість молодшого себе.

Однак, навіть перебуваючи в колі однолітків, Крістофер-протагоніст відчувається самотнім, і це відчуття зумовлене не в останню чергу **відсутністю життєвого досвіду**, наявного в Крістофера-наратора: «Він не один, адже має багато

друзів, з якими може бути веселим, яких уміє розсмішити. [...] І все ж в самому серці їхньої компанії він ізольований недовірою до самого себе, тривогою і страхом перед майбутнім. Досі він жив у жорстких рамках, і його уявлення про майже будь-який досвід доволі наївне; він боїться його і водночас дико прагне» (Isherwood, 1962/2012a, с. 6). І якщо з перспективи майбутнього за молодиком рефлексивно спостерігає старший, досвідчений Крістофер, минуле видається йому ворожим і непевним: «Більше, ніж майбутнього, він боїться минулого – його престижу, його традицій та викликів і докорів, що за ними ховаються» (Isherwood, 1962/2012a, с. 7). Це перебування на межі двох темпоральних модальностей, перманентна **невротична зацикленість на теперішньому** підкреслює і загострює екзистенційну самотність протагоніста. Прикметно, що згодом другорядна героїня помічає в Крістофері парадоксальний дисонанс вікових ідентичностей: «Ти здаєшся таким молодим. У тебе такі чудові ясні очі. Але ти – старе-старе чудовисько, як і я...» (Isherwood, 1962/2012a, с. 130). Вочевидь, монструозність тут не стосується певних фізичних чи психологічних рис, а старість не має нічого спільного з біологічним старінням. Ця комплексна метафора радше концептуалізує інакшість персонажів, їхню інтелектуальну та аксіологічну відчуженість: вони функціонують на іншому рівні світовідчуття, у якісно відмінній системі екзистенційних координат.

«Антигерої» роману також уособлюють різні вікові модуси самотності. Утіленням того «ворожого племені за сорок», яке зневажає молодий Крістофер, є містер Ланкастер. Якщо проблема Стівена Монка полягає в неспроможності подорослішати, то містер Ланкастер, який живе минулим, немовби **передчасно зістарився**. Він – догматик, переконаний у приреченості сучасного світу, «жертва і учень» свого батька – сивобородого «справжнього вікторіанського *paterfamilias*», що, як здається Крістоферу, стежить за ним з фотографії, наче привид (Isherwood, 1962/2012a, с. 17, 32). Як зауважує К. Каплан, «Все, чим є містер Ланкастер, – мертва, це – порожнє відлуння минулого» (Kaplan, 2020, с. 146). І ця безживна пустка зрештою повністю поглинає персонажа: не в змозі подолати власну самотність, він накладає на себе руки в порожній квартирі.

Інший антигерой, Амброуз, хоча й приблизно одного віку з протагоністом, видається йому «одночасно старшим і молодшим. Він мав струнку та пряму статуру, а в його швидких рухах вбачалося щось хлопчаче. Але його смагляве обличчя було пооране зморшками, немов життя пошматувало його своїми пазурами» (Isherwood, 1962/2012a, с. 70). Віковий аспект, таким чином, увиразнює амбівалентність, притаманну особистості Амброуза назагал: він провокатор і «анархіст» (К. Каплан), однак у його екстравагантності більше прочитується **розчарування, меланхолійність і нервозність**. Мотив смерті, до якого Ішервуд звертався у випадку містера Ланкастера, тут метафоризується. Так, Амброуз каже Крістоферу: «Врешті-решт, любчику, я мертвий, а ти живий» (Isherwood, 1962/2012a, с. 75), маючи на увазі, що **втомився від життя і, усамітнюючись на власному острові, відкидає зовнішній світ** – суспільство, яке йому обридло і яке він зневажає: «...як усе жахливо – які люди насправді огидні – під поверхнею. Вони прикидаються такими милими й приязними. А весь цей час вони просто *свині – свині* – і як же вони *ненавидять, ненавидять, ненавидять* усе, що не розуміють...» (Isherwood, 1962/2012a, с. 115).

Зовні діаметрально протилежну модель вікової ідентичності представлено в образі Пола. На відміну від Ланкастера й Амброуза, що мають на собі певний відбиток буквального чи метафоричного старіння, цей антигерой постає як умовний носій молодості. Так, під час першої зустрічі Крістофер бачить його «хлопчачому худорлявим» і «вдягненим, як підліток, із підкреслено невинним виглядом». Однак, оскільки наратор-протагоніст знає, що Полу насправді майже тридцять років, ця зовнішня моложавість справляє «зловісне враження, немов якась законсервована химера» (Isherwood, 1962/2012a, с. 206). Молодість, яка до цього видавалася йому фактором спорідненості, групової ідентифікації зі своїм поколінням, тут напівсвідомо відштовхує його, адже є своєрідною маскою, що приховує внутрішній занепад і кризу ідентичності. Не випадково Крістофер кілька разів порівнює Пола з Доріаном Греєм. У підрозділі 2.1 ми вже зауважували чужість цього антигероя тим соціокультурним просторам, у яких він перебуває, однак так само можна говорити і про його **екзистенційну інакшість**, що акцентується

введенням у текст вайлдівських ремінісценцій. Коли вони з Крістофером бачаться востаннє, персонаж буквально скидається на живого мерця: «Пол, що з'явився того вечора, був зловісно, похоронно елегантним; Доріан Грей, повсталий з могили» (Isherwood, 1962/2012a, с. 342). Ці метафізичні конотації вікового дискурсу, з одного боку, суголосять ішервудівському задуму «Візиту» як концептуальної варіації Дантового «Пекла», а з іншого – увиразнюють проблематику самотності модерністського героя, **загубленого в лімінальному часі й просторі між минулим та майбутнім, життям і смертю**. Його світовідчуття – це антиномія розквіту людства і колапсу цивілізації, ранкової зорі «чудесного нового світу» і вечірнього присмерку «кінця історії».

2.5. (Анти)інтелектуальна самотність у житті та творчості Ішервуда

Передусім слід пояснити наше розуміння ішервудівських творів як **інтелектуальних**. Українська літературознавиця Ніна Синицька виділяє 17 характерних жанрових ознак інтелектуальної прози (Синицька, 2003, с. 77-80), утім на практиці знайти їх як комплекс в одному конкретному тексті представляється проблематичним. Перелічимо, отже, ті, що видаються нам найбільш придатними для опису літературного доробку Ішервуда:

1) концептуальність – підпорядкованість ідеї твору певній філософській, міфологічній, науковій системі (наприклад, роман «Візит туди» як варіація на тему Дантового «Пекла» (див. 2.1; 2.4.2));

2) наявність протагоніста – інтелігента чи інтелектуала (не враховуючи протагоніста-наратора, асоційованого з самим Ішервудом, у його текстах ключовими персонажами часто постають митці та інтелектуали: до прикладу, режисер Фрідріх Бергманн у романі «Фіалка Пратера» або письменниця Елізабет Райдел в романі «Світ увечері»);

3) конвергенція філософської і художньої творчості (особливо це помітно у впливі філософії ведантизму, як у романах «Зустріч біля річки» і «Самотній чоловік» (див. 2.3.3; 3.1.3));

4) застосування різновиду парадоксу – спрощення заради інтелектуалізації (Ішервуду часто закидали «немодерністську», себто недостатньо інтелектуальну, приземлену манеру письма, що, однак, можна розглядати радше як свідому мистецьку стратегію, яка вписується в концепцію модерністського експерименту²⁸);

5) різні форми інтертекстуальності (наприклад, назва роману «Світ увечері» має одночасно метатекстуальний та інтертекстуальний виміри: вона є автореференцією на твір, який пише героїня роману і який своєю чергою відсилає до поезії Джона Донна (див. 2.4.1)).

При розгляді Ішервуда як автора, сформованого в лоні модерністської традиції, неunikно виникає необхідність говорити про її **інтелектуальну елітарність** (див. 1.3.2). Як і в багатьох інших випадках, письменник опиняється на пограниччі між центром і периферією літературного канону. Ішервудівська реалістична манера письма часто ставала об'єктом критики з боку adeptів експериментальної поетики модернізму. Свого часу редактор літературного журналу *Horizon* Сірл Конноллі закидав йому надмірну орієнтацію на масового читача, що призводить до «фатальної читабельності» («fatal readability»). У праці «Вороги обіцянки» («Enemies to Promise») С. Конноллі проводить своєрідний експеримент: поєднавши уривки з «Саллі Боулз» («Sally Bowles») Ішервуда, «Дороги на Віган-Пірс» («Road to Wigan Pier») Орвелла й «Мати і не мати» («To Have and Have Not») Гемінгвея в цілісне полотно, він стверджує, що стилістично одного неможливо відрізнити від іншого, і в цьому полягає «покарання за те, що пишеш для мас» (Connolly, 1938/1948, с. 69-71). Однак, у той час як одні вважали Ішервуда занадто масовим автором, інші сприймали його як занадто елітарного. До прикладу, американський видавець Віктор Вейбрайт (Victor Weybright) висловлював занепокоєння надмірною літературністю роману «Світ увечері»: «...я боюся за долю цієї книги на *масовому ринку* через відсторонену витонченість, що вирізняє її» (Вейбрайт, як цитується у Harker, 2013, с. 51-52). Хоча такий коментар Вейбрайта можна пояснити

²⁸ За зауваженням Крістофера Брема, тексти Ішервуда можна назвати «дзеркальними»: «чим більше читач знає, тим більше ця проза йому дасть» (Bram, 2020, с. xv).

прагматичним небажанням підіймати авторський гонорар, він усе ж сигналізує амбівалентність постаті Ішервуда в контексті модерністського інтелектуалізму.

Більш збалансованої та обґрунтованої позиції дотримується літературознавець Алан Вайлд, який прямо полемізує з С. Коннолі та зауважує, що «Жодне зі звинувачень, висунутих практикам нелітературного стилю²⁹ – «задушливість», «схвильована тьмяність речення», «збідніла реалістична лексика», – ніяк не стосується Ішервуда, і говорити про його «фатальну читабельність» – це, роблячи дещо завуальований комплімент, не помічати значної частини іронії, яка прихована в його прозі» (Wilde, 1970, с. 476). Ключовою інтелектуальною категорією тут виступає саме **іронія**, яку А. Вайлд позиціонує не лише як специфічний модус ішервудівського письма, але і як типологічну рису модерністської поетики назагал, «характерну чутливість, реакцію, подібну до сентиментальності XVIII та XIX століть, на дедалі більшу втрату віри як у реальність зовнішнього світу, так і в автентичність Я» (Wilde, 1970, с. 480). Схожу думку висловлює українська дослідниця Юлія Казанова, яка розглядає трагічну іронію як «характерну ознаку епістемології модернізму», «філософсько-естетичну категорію модерністського світогляду, що виконує у тексті структуротворчу функцію» (Казанова, 2011, с. 175, 173). На поетикальному рівні трагічна іронія актуалізується в гетерогенному образі протагоніста, який поєднує риси іронічного (пересічність, обмежена точка зору) і трагічного героя (зокрема, **мотиви самотності та втрати**), та «глибокій інтеріоризації» **конфлікту людина / світ** (Казанова, 2011, с. 174). Як можна побачити з наведених описів, іронія в модерністському дискурсі часто функціонує як з'єднувальна ланка між феноменом самотності та інтелектуалізмом. Вона оприявнює глибинну екзистенційну й епістемологічну кризу, що її переживає людина (і особливо гостро – homo artisticus) на зламі століть.

²⁹ Англ. «colloquial style» – так С. Коннолі характеризує творчість нового покоління письменників, представників «нового реалізму» (Connolly, 1938/1948, с. 73).

2.5.1. «Освіта, що триває все життя»: митець як Інший

Перш, ніж звертатися до відповідної проблематики та образності конкретних творів, необхідно розглянути **позалітературні біографічні чинники**, що безпосередньо вплинули на становлення й самоусвідомлення Ішервуда як інтелектуала й митця. Як і належить нащадку давнього роду джентрі, що сягає корінням XVI ст., майбутній письменник отримав першокласну освіту та зарекомендував себе як здібний і талановитий учень. Його навчання почалося ще вдома, де мати, Кетлін, займалася з ним основами письма, читання, лічби, а батько, Френсіс (Френк), – фізкультурою та французькою. У зв'язку з військовою службою Френка родина часто змінювала місце проживання, а маленький Крістофер, як наслідок, – вчителів і школи. Наставники здебільшого схвально відгукувалися про природні здібності хлопчика, хоча й дещо стриманіше – про його поведінку (Parker, 2004, с. 28-30).

Певний період стабільності для Ішервуда почався в приватній школі Святого Едмунда у графстві Суррей. Там він неодноразово складав іспити з відзнакою і отримував нагороди за навчальні, творчі, спортивні досягнення (Parker, 2004, с. 35, 46). Утім, як письменник пізніше згадуватиме, ці роки були також періодом **кризи ідентичності**, викликаної вимушеним переміщенням із захищеного й знайомого домашнього середовища в новий і почасти ворожий світ приватної школи. Одним із найбільш травматичних спогадів про перебування в Святому Едмунді були «бейджики з іменами на одязі – [...] ім'я, яке в певному сенсі робить тебе безіменним, менш індивідуальним [...] холодне щоденне, щогодинне *нагадування, що ти не унікальний*, не коханий, не улюбленець сім'ї, *а лише один серед багатьох*. Я припускаю, що в цій *втраті ідентичності* насправді й криється найбільший біль, який лежить в основі того, що помилково називається тугою за домом (курсив наш – А.Д.)³⁰» (Ішервуд, як цитується у Parker, 2004, с. 35). Відчуття парадоксального знеосіблення, **розчинення індивідуальної особистості в гомогенності інших**,

³⁰ У дещо видозміненій формі наведена цитата зустрічається в «Кетлін і Френк», біографії батьків Ішервуда: «втрата ідентичності» тут перетворюється на «відчуття втрати важливості» («the feeling of lost importance»; Isherwood, 1971, с. 397).

описане в цитаті, сигналізує засновки інтелектуальної самотності майбутнього митця: страх бути таким, як усі, а отже, – потенційну нездатність створити щось оригінальне й вартісне. Роки потому, рефлексуючи цей досвід, Ішервуд звернеться до листів, які його батько надіслав матері напередодні загибелі, аби ретроспективно знайти в них зовнішній аргумент на користь свого прагнення не бути «одним серед багатьох»: «Увесь сенс відправляти його до школи був у тому, щоб підрівняти, так би мовити, *зробити схожим на інших хлопців*, але кінець кінцем, я не впевнений, чи це взагалі бажано або необхідно, і як на мене, *йому краще бути таким, яким він є* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1971, с. 449).

Зі смертю батька відчуження Ішервуда посилилося: необхідність бути сином героя війни, нездатним сягнути міфічної величі його постаті, лягла на плечі десятирічного Крістофера важким тягарем – і певною мірою він проніс його через усе життя. Утім він також випрацював стратегію боротьби з тиском суспільних очікувань, сконструювавши в уяві постать Френка як «антигероїчного героя». Симптоматично, що при цьому Ішервуд мислив суто мистецькими категоріями, адже «Антигероїчний герой завжди з'являється у формі, бо це його маскування; він насправді не є солдатом. *Це митець, який зрікся живопису, музики та письменництва, аби присвятити своє життя антивоєнному маскараду.* [...] Він демонструє свою зневагу до армійських документів, роблячи на них комічні замальовки, і до своєї офіцерської гідності, займаючись в'язанням під час бомбардування (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1971, с. 503-504). Міфопоетичний потенціал, закладений в образ «антигероїчного героя», згодом реалізовуватиметься у різних вимірах творчості Ішервуда, однак в контексті інтелектуалізму важить те, що його охудоження концептуалізує **ідею про митця як інгерентно Іншого** – індивідуальності, що протиставляється більшості, підноситься над соціальними умовностями, є ізольованою, але водночас самодостатньою й незалежною.

Згодом Ішервуд потрапив у школу-пансіонат Рептон в Дербіширі, де, за оцінкою біографа П. Паркера, «процвітав»: блискуче складав іспити з історії, англійської, грецької, латини, богослов'я й математики, здобував нагороди за досягнення у вивченні історії та літератури, а також відзнаку як найкращий учень

паралелі (Form Prize) (Parker, 2004, с. 52, 62). Саме в цей період у житті Ішервуда з'явилися дві постаті, що значною мірою вплинули на подальшу траєкторію його становлення як інтелектуала й митця: «на вигляд невиразний», але харизматичний викладач історії Грем Баррелл Сміт, «що навчився мистецтву захоплювати й утримувати увагу учнів так, як вправний рибалка ловить форель» (Parker, 2004, с. 52), та Едвард Апворд – «природний анархіст, природжений романтичний революціонер» (Ішервуд, як цитується у Parker, 2004, с. 53), який дав Ішервуду «ту освіту, що її можна отримати тільки від однолітків» (Ішервуд, як цитується у Parker, 2004, с. 54), розвинув у ньому дух юнацького бунту. У цей час починають загострюватися стосунки Ішервуда з матір'ю – зокрема, всупереч її бажанням і сподіванням він дедалі ясніше усвідомлює, що не має майбутнього в науковій царині: «Саме вона не дала йому обманутися думкою, що він міг би бути щасливим в академічному світі, постійно змальовуючи перед ним свою мрію про Крістофера в ролі чарівного напівмертвого-напівживого дона³¹» (Isherwood, 1971, с. 508).

Утім, попри всі можливі заперечення, завдяки природному хисту й зацікавленості, а також за безпосереднього сприяння Сміта й Апворда Ішервуд не лише продовжив освіту, обравши майбутнім фахом історію, але навіть отримав стипендію в Кембриджі (Кетлін мріяла бачити сина в Оксфорді – і в цьому теж прочитується елемент протесту проти її влади як матері й ширше – втілення того закоснілого суспільства «інших», що його так зневажав письменник). Досвід навчання в університеті Ішервуд описав у книзі «Леви й тіні: освіта в двадцятих роках» («Lions and Shadows: an Education in the Twenties», 1938). У передмові він застерігає читача, що твір не є суто автобіографічним у звичному значенні цього слова, оскільки фактуальне в ньому рясно перемежається фікціональним, однак у цьому й полягає основний естетичний принцип, що організовує наратив. Мета, яку ставить перед собою автор – «описати перші етапи *освіти, що триває все життя*, – освіти романіста (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1938) – вимагає відповідного балансу саморефлексивної відвертості й художнього вимислу. Важливим є те, що,

³¹ Тут «дон» позначає викладача в університетах Оксбриджа.

з-поміж іншого, Ішервуд оприявнює, виводить на поверхню ті приховані сумніви й внутрішні суперечності, із якими доводиться стикатися молодому митцю на шляху власного розвитку. Зокрема, він знову звертається до питання про **місце інтелектуала в соціумі** та його інакшість, яка тут проблематизується, оскільки призводить до **відчуження**: «Такі люди, як мої друзі та я, думалося мені, зустрічаються маленькими групами в кожному великому місті; ми становимо *гордо незалежну, свідомо декласовану меншість*. [...] ми раді, кажемо ми, *бути не такими, як усі*. Але чи дійсно ми радіємо? Хіба можна коли-небудь по-справжньому задовольнитися перспективою постійно бути в опозиції, *соціальним вигнанцем до кінця життя*? [...] Я хотів – як би не намагався переконати себе у протилежному в моменти зарозумілості – *знайти якесь місце*, неважливо наскільки скромне, в суспільстві. *Допоки не зроблю цього, казав я собі, не зможу написати нічого путнього; жоден талант чи майстерність не врятують: все залишиться тепличним продуктом*; у кращому випадку – чимось, призначеним лише для поціновувачів і моєї кліки (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1938, с. 247-248). У цих емоційних і поведінкових модальностях вбачається згадувана **амбівалентність модерністської самотності** (див. 1.3.3): митець одночасно прагне бути над натовпом, бути не таким, як усі, та гостро переживає свою ізольованість і відокремленість від інших.

Слід зауважити, що навчання Ішервуда в Кембриджі тривало недовго. Уже на другому курсі він, як зазначає П. Паркер, «не мав жодного шансу отримати Першу [стипендію], але був занадто гордим, аби намагатися здобути Другу, тож вирішив узагалі провалити іспит», до того ж – зробити це «з шиком» (Parker, 2004, с. 97): на екзаменаційні питання він написав жартівливі відповіді, продемонструвавши, з одного боку, свою надзвичайну ерудицію та фірмовий гумор, а з іншого – небажання коритися інтелектуальному мейнстриму. Після чого, «дуже задоволений собою, він пішов – геть із екзаменаційної аудиторії та від будь-яких перспектив академічного майбутнього» (Parker, 2004, с. 97).

2.5.2. Модифікації образу самотнього інтелектуала в романах «Візит туди» і «Фіалка Пратера»

На образному рівні постаті інтелектуалів різного гатунку рясніють в ішервудівській прозі. Так, одним із головних героїв роману «Фіалка Пратера» є австрійський режисер-емігрант Фрідріх Бергманн, чийм прототипом став Бертольд Віртель, із яким письменник на початку 1930-х працював над фільмом «Маленький друг». Саме спираючись на досвід цього знайомства, в автобіографії «Крістофер і його плем'я» Ішервуд ретроспективно пояснює своє розуміння інтелектуалізму: «Крістофер бачив Віртеля як інтелектуала, що сприймає свій інтелектуалізм надто серйозно і, отже, стає заручником власної думки. Він міг бути приголомшливо дотепним, гротескно комічним, але ніколи не дурнуватим, фривольним. Порівнюючи його з Форстером, Оденом, Апвордом, і вбачаючи між ними й Віртелем разючі відмінності, Крістофер дійшов висновку, що *лише той, хто здатен на дурість, може вважатися по-справжньому розумним* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1976/1993, с. 140-141). Схильність до скептицизму й об'єктивної самокритики через самоіронію, сміх над собою вирізняє всю творчість Ішервуда і, як уже зазначалося, багато в чому зумовлює її інтелектуальний характер. Уміння «не сприймати себе надто серйозно» функціонує як своєрідний камертон для визначення «справжнього інтелектуала».

Показовий приклад інтелектуала, який не пройшов «тест на серйозність», – це містер Ланкастер з роману «Візит туди». Враження Крістофера-наратора про їхню першу зустріч далекі від ідеальних: чоловік видається йому гротескним, його гумор викликає роздратування. Ще більшою зневагою для Крістофера як письменника є прагматичне, сказати б, абсолютно не-модерністське ставлення Ланкастера до літератури: «Мені немає жодної користі від книжок [...] Отримавши з них те, що мені потрібно, я просто викидаю їх... Коли хтось приходиться і розповідає мені про якусь тільки-но вигадану філософію, якусь нову ідею, що має змінити світ, я просто звертаюся до класиків і дивлюся, хто з великих греків уже висловив те саме краще... Писанина в наші дні – не що інше, як нервова хвороба» (Isherwood, 1962/2012a, с. 18). Дізнавшись, що Крістофер щойно опублікував свій

перший роман, він просить надіслати йому примірник, який обіцяє повернути, «попідкреслювавши всі розділені інфінітиви червоним олівцем, а всі non sequitur – синім» (Isherwood, 1962/2012a, с. 19). Таке презирство до сучасного (власне модерністського) красного письменства, неприйняття нового й експериментального в цілому корелює із закоснілістю містера Ланкастера, його майже фанатичною зацикленістю на минулому і, на перший погляд, робить із нього дещо карикатурного персонажа, своєрідну реакційну антитезу світоглядних і літературних рефлексій головного героя.

Утім, як поступово з'ясовує Крістофер, за фасадом догматизму ховається екзистенційна глибина. Попри всю зневагу до «писанини», одного разу за вечерею Ланкастер зізнається, що й сам міг би стати письменником, оскільки має «цю здатність, що нею володіють лише найкращі з письменників – здатність із висоти споглядати весь людський досвід з абсолютною об'єктивністю» (Isherwood, 1962/2012a, с. 33). Максималізм цієї заяви справляє одночасно комічне й зловісне враження, адже чоловік висловлюється «так, як говорять про себе мертві в Данте» (Isherwood, 1962/2012a, с. 33). Притаєні літературні амбіції містера Ланкастера отримують матеріальне втілення, коли в шухляді його письмового стола Крістофер знаходить повний віршів зошит: «...багато природи, звичайно ж, – гори, моря, зорі, юнацькі блукання і роздуми на манер Вордсворта, – і Бог – багато-багато Бога, – і подорожі, – і війна – о Господи, так, війна, – і знову подорожі...» (Isherwood, 1962/2012a, с. 38). Серед тематичного одноманіття увагу протагоніста привертає любовна поезія про давнє й, вочевидь, так і не висловлене кохання, адресатка якого «Пішла собі у світ своїм шляхом, // В чиє сама не відаючи серце // Вона красу вселила й біль гіркий» (Isherwood, 1962/2012a, с. 39). Спантеличений інтимною відвертістю рядків, Крістофер не одразу розуміє їхнє значення в контексті особистості Ланкастера. У ретроспективі він ставить собі питання: «чи не був цей залишений у столі ключ навмисною, хоча й підсвідомою спробою змусити мене прочитати його вірш? Якщо я маю рацію [...] то моя жорстокість до містера Ланкастера полягала у відсутності зацікавленості» (Isherwood, 1962/2012a, с. 40). Як стає очевидним у кінці розділу, така поведінка дійсно була певним криком про

допомогу, спробою подолати самотність герметичного існування, встановивши зв'язок із зовнішнім світом. Парадоксальним чином, у Ланкастері, немов у дзеркалі, Крістофер бачить притаманні йому самому інтелектуальні комплекси – невпинне балансування між «спогляданням людського досвіду з висоти» і прагненням уваги й прийняття інших. Драма, приховувана карикатурною пересічністю персонажа, дозволяє говорити про актуалізацію в цьому образі модерністської категорії трагічної іронії (Ю. Казанова), яку Ішервуд увиразнює на рівні художньої деталі: у тій самій шухляді, що й зошит із віршами, Крістофер знаходить і старий револьвер, із якого врешті застрелиться містер Ланкастер.

Уже згадуваний Фрідріх Бергманн, герой роману «Фіалка Пратера», на відміну від свого прототипу, Бертольда Віртеля, є не втіленням інтелектуала, що сприймає себе занадто серйозно, а радше багатовимірним портретом **інтелектуала на тлі тривожної передвоєнної доби**. Перш за все, Бергманн – це емблематична для літератури модернізму постать **митця-емігранта**. Він шукає тимчасовий прихисток в Англії в 1933-1934 роках, коли до влади в Німеччині приходять Гітлер, а в Австрії відбувається спроба нацистського державного перевороту. Досвід перебування в екзилі, як уже зазначалося, є значним антецедентом самотності. Відірваний не лише від звичного соціального середовища, але й від залишеної у Відні родини, герой повсякчас відчуває свою інакшість. Навіть протагоністу-Ішервуду, який поступово стає для режисера найближчою за цих обставин людиною (той називає молодого письменника своїм учнем і сином), австрієць закидає: «Ти не знаєш, як це – бути вигнанцем, вічним чужинцем» (Isherwood, 1945/2012b, с. 91).

Бергманна вирізняє також і те, що, як містер Ланкастер, він поєднує в собі певні антиномічні риси: під час першої зустрічі протагоніст-наратор описує його як «трагічного Панча» – персонажа традиційного лялькового театру, утілення фізичної комедії. Утім, на противагу героєві «Візиту туди», **протиставлення (чи радше поєднання) комічного і трагічного модусів** у цій характеристиці не створює позірної карикатурності, оскільки у випадку Бергманна особиста драма не лише не приховується, але й накладається на загальноісторичний контекст онтологічної кризи: «Я знав це обличчя. Це було обличчя політичної ситуації, епохи. Обличчя

Центральної Європи» (Isherwood, 1945/2012b, с. 14). Амбівалентність персонажа увиразнюється його лімінальністю, буттям на межі примарного, сповненого ілюзій світу кіно, уособленого студією «Імперіал Буллдог» і фільмом «Фіалка Пратера», дія якого відбувається у мелодраматично бутафорному Відні, та світом реальним, повітря якого наелектризоване в очікуванні війни, де в справжньому Відні в небезпеці перебувають дружина й донька режисера. У відповідності до ішервудівської концепції інтелектуалізму, образ Бергманна також несе відбиток іронії як особливого світоглядного модусу: «Він мав обличчя імператора, однак очі його були *темними насмішкуватими очима раба – раба, який іронічно слухався, спостерігав, розважав і судив господаря, що ніколи не міг його зрозуміти; [...] раба, який писав байки про звірів і людей* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1945/2012b, с. 15-16). Окрім явної алюзії на Езопа, метафорична дихотомія раб / господар також, з одного боку, підкреслює характерний для трагічної іронії дуалізм, а з іншого – оприявнює конфлікт між суспільством й особистістю. Неспроможність господаря (людини маси, за Х. Ортегою-і-Гасетом) зрозуміти раба (митця) корелює з ідеєю модерністської елітарності, причому другий парадоксальним чином представлений не як упосліджений, а як домінантний полюс дихотомії, адже є носієм влади-здатності висміювати й засуджувати – двох соціально значущих регулятивних інструментів культури.

У постаті Бергманна, хоча й окреслений доволі делікатно, простежується також і міфологічний вимір, позаяк режисер у певному сенсі є варіацією на тему Кассандри: він утілює **напівсакральну й трагічну самотність інтелектуала-провидця**, який передрікає неминучу катастрофу, однак до чиїх попереджень не дослухаються. Так, у розмові з журналістом Паттерсоном Бергманн цікавиться його думкою про ситуацію в Австрії і сам же категорично відповідає на власне питання: «Я скажу вам, що ви думаєте. А нічого ви не думаєте. Абсолютно нічого. [...] Я вимагаю, щоб усіх це хвилювало! [...] Я вимагаю, щоб увесь цей клятий острів хвилювало! І скажу вам ще дещо: якщо їх це не хвилює, то їх змусять хвилюватися. Всіх вас. Вас розбомблять, і повбивають, і завоюють» (Isherwood, 1945/2012b, с. 97-98). Зрештою, навіть Ішервуд-наратор зізнається у своєму скептицизмі щодо війни:

«Я вірив у це, як віриш, що колись помреш, і в той же час не вірив. Адже прийдешня війна була для мене такою ж нереальною, як і сама смерть» (Isherwood, 1945/2012b, с. 39).

Симптоматичним видається те, що в романі прогностична функція мистецтва нівелюється, профанізується. За зауваженням Кетрін Бакнелл, «Геній Бергманна як художника і режисера втілює найвищі прагнення європейської культури, але – ніби за якимось ніцшеанським принципом – невротичний мистецький перфекціонізм і зворушлива чуттєвість роблять його добровільним лакеєм британських студійних босів. Він легко піддається маніпуляціям, [...] не може змусити їх прислухатися до його наполегливих передбачень війни» (Bucknell, 2000, с. 20). Подальша доля австрійця інверсійно перегукується з історією містера Ланкастера. Твір завершується лаконічно: у двох реченнях Ішервуд повідомляє читачу, що, завдяки фільму «Фіалка Пратера», режисер отримав роботу в Голлівуді, куди невдовзі й вирушив разом із родиною. Якщо у випадку Ланкастера відбувається перехід від комічності до трагізму, то в особистій драмі Бергманна на тлі драми колективної стається поворот до умовно щасливої розв'язки. Трагічна іронія ситуації полягає в тому, що Кассандрине слово все ж виявляється пророчим: апокаліптичні пророцтва героя справджуються, тоді як створений ним фільм, що сам він називає «бездушною гидотою» та «жалюгідною, брехливою шарадою» (Isherwood, 1945/2012b, с. 91), за слушним висловом К. Гейлбран, забезпечує йому «втечу і від нацистів, і від мистецтва» (Heilbrun, 1970, с. 27). Бергманн, отже, постає також як **травмований митець, не лише несприйнятий, але зрештою зламаний суспільством, змушений відмовитися від творчого бачення, політичних і естетичних переконань заради безпеки – своєї власної та своїх близьких.**

Висновки до розділу II

1. Як у суто фікційній, так і автобіографічній прозі Крістофера Ішервуда феномен самотності найяскравіше оприявнюється у варіативних параметрах категорії ідентичності. У межах цього дослідження ми виокремили такі ідентичнісні виміри дискурсу самотності, як національно-культурний, гендерно-сексуальний, духовно-релігійний, віковий та інтелектуальний.

2. У романі «Візит туди» розкрито проблематику національно-культурної самотності, що суголосить ідеї модернізму як проєкту, реалізованого переважно «вигнанцями та емігрантами» (Т. Іглтон). Четверо «антигероїв» утілюють різні моделі національно-культурної ідентичності: англієць-шовініст, який веде бізнес у Німеччині; англієць-гомосексуал, що тікає в Грецію від англійського гомофобного соціуму; німець, що шукає прихисток в Англії напередодні війни; американець, справжнє життя якого – в Європі. Персонажі Ішервуда намагаються і часто не можуть повноцінно функціонувати в соціокультурному просторі своєї батьківщини чи закордоння, що породжує екзистенційну кризу й бажання втечі. Вони постають добровільними або вимушеними номадами, перманентними чужинцями в пошуках дому – фізичного та метафоричного. Самотність героїв закладено письменником на концептуальному рівні тексту, оскільки «Візит туди» є варіацією на тему дантівського «Пекла», герої якого ізольовані у власноруч створених світах у вічному протистоянні з Іншим.

3. Роман «Світ увечері» найвиразніше актуалізує зв'язок самотності з гендером і сексуальністю. Ішервуд у модерністському ключі переосмислює маскулінну ідентичність як соціальний конструкт і перформативну категорію, пропонуючи концептуальну дихотомію «По-справжньому Сильного / Слабкого Чоловіка». У цьому творі самотність протагоніста зумовлено його надмірною потребою в жіночому впливі при конструюванні власного Я. Як По-справжньому Слабкий Чоловік він постійно відчувається неповноцінним і намагається довести власну валідність, часто відштовхуючи або маніпулюючи людьми, що спричиняє відчуження та кризу ідентичності. Ішервуд також проблематизує амбівалентне

сприйняття героєм власної сексуальності: її гетеронормативного аспекту як випробування, а гомосексуального бажання – як девіації. На противагу цьому письменник формує квір-контрнарратив і на прикладі другорядних персонажів деконструює образ гомосексуала як Слабкого чоловіка, соціально та індивідуально маргіналізованого.

4. Проблема особистого духовного пошуку Ішервуда знайшла мистецьке осмислення в концепції «релігійного роману», суть якого – достовірно відтворити шлях звичайної людини до трансцендентного досвіду, уникаючи надмірної дидактики й шаблонності. Спроби втілення цього задуму простежуємо, зокрема, в романах «Фіалка Пратера» і «Світ увечері». Попри відсутність безпосереднього зв'язку з дискурсом віри, у цих творах постають герої, які з різним ступенем інтуїтивного усвідомлення прагнуть знайти «секулярне сакральне» (П. Льюїс), маніфестацію духовного за межами не лише релігійних догм та інституцій, але й метафізики назагал.

5. Найбільш відверто релігійним художнім текстом Ішервуда є роман «Зустріч біля річки». У ньому в образах двох братів письменник концептуалізує два модуси духовного пошуку та відповідні форми самотності – сакральну і секулярну. Перша переживається як криза ідентичності, сумнів у власному виборі, відчуття інакшості та зайвості у просторі нової віри; друга ж втілюється у скептицизмі як проєкції внутрішньої непевності й невдоволеності життям, а також акцентованій тілесності як спробі подолати екзистенційну тривогу.

6. Репрезентація вікової ідентичності в прозі Ішервуда корелює з модерністським амбівалентним ставленням до категорії віку. Так, «Світ увечері» класифікують як специфічний різновид Bildungsroman, у якому зображено шлях дорослішання вже дорослого персонажа (К. Гейлбран), що відповідає концепції «епідемії незрілості» (Г. Кліфтон). Психологічна незрілість протагоніста в цьому випадку постає як вікова модальність самотності, оскільки зумовлює його ізольованість і неспроможність вибудувати стосунки з іншими. Роман «Візит туди» характеризується комплексною моделлю нарації, побудованій на різниці у віці й життєвому досвіді між іпостасями наратора-протагоніста. На прикладі чотирьох

антигероїв Ішервуд також концептуалізує різні варіанти вікової ідентичності, використовуючи мотиви передчасного старіння, геронтофобії, загубленості в минулому або зацикленості на теперішньому, які маніфестують і увиразнюють самотність персонажів.

7. Актуалізація інтелектуальної самотності у прозі Ішервуда безпосередньо пов'язана з його власним становленням як творчої особистості та модерністським амбівалентним розумінням митця як такого, що відчуває й культивує свою інакшість, але водночас страждає від ізолюваності. При цьому значну роль відіграє концепція іронії, зокрема – трагічної іронії як характерної риси модернізму (Ю. Казанова). Так, персонаж-інтелектуал в романі «Візит туди», з одного боку, є майже комічно банальним і обмеженим, а з іншого – переживає глибоку екзистенційну кризу, яка призводить до самогубства. Натомість герой роману «Фіалка Пратера» – ексцентричний інтелектуал-емігрант, що намарно передрікає війну і зрештою змушений принести свою творчу індивідуальність у жертву посередності заради безпеки. Таким чином, Ішервуд змальовує комплексний портрет травмованого митця на тлі самотньої передвоєнної епохи.

РОЗДІЛ III. РОМАН «САМОТНИЙ ЧОЛОВІК» ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ МНОЖИННОЇ САМОТНОСТІ

3.1. Категорія множинності та роман «Самотній чоловік»: інтерпретативні рамки

Феномен самотності імплікує існування категорії множинності. Недаремно предтеча модернізму Шарль Бодлер зауважує: «Велелюдність, самотність³² – то рівні й взаємозамінні поняття для діяльних і плідних поетів» (Бодлер, 1869/2017, с. 45). Одиничність априорі вимагає дихотомії, а отже, самотність можлива лише в співвіднесенні з присутністю чи відсутністю Іншого, часто – саме колективного. У цьому розділі на прикладі ішервудівського *magnum opus*, роману «Самотній чоловік» («A Single Man», 1964) ми спробуємо простежити, як категорія множинності на різних рівнях тексту уможлиблює актуалізацію дискурсу самотності³³.

3.1.1. Модерністський роман і поліжанровість як форма множинності

Реалізація категорії множинності спостерігається на рівні поетики тексту, зокрема, – його жанрової диференціації. У дисертації «Типологія модерністського роману» Ірина Куницька пропонує комплексну парадигму жанру. Вона визначає модерністський роман як «епічний твір відкритого типу з суб'єктивним наративом про історію героя, яка є опосередкованим самовиразом автора» (Куницька, 2013, с. 18), а його основними жанровими параметрами називає суб'єктивований тип оповіді; прихований біографізм; деактуалізовану подієвість і

³² Наведений тут переклад Р. Осадчука не зовсім точно відображає семантичну дихотомію оригіналу, яка цікавить нас у контексті множинної самотності: у Бодлера – буквально «multitude, solitude», себто «множинність, самотність».

³³ Частина цього розділу написано на матеріалі опублікованих статей: «Часові та просторові виміри дискурсу самотності в романі Крістофера Ішервуда «Самотній чоловік» (Дранніков, 2023а), «All present still»: самотність і вік у прозі Крістофера Ішервуда» (Дранніков, 2025а), «Lonely Times, Lonely Places: Christopher Isherwood's Chronotopography of Loneliness» (Drannikov, 2024). Матеріал розширено та уточнено.

сюжетність; умовність хронотопу; зміщення фокусу зображення зі «що?» на «як?» та домінанту психологізму (Куницька, 2013, с. 18). На нашу думку, запропонована концепція може бути відправною точкою у визначенні жанрової приналежності «Самотнього чоловіка».

У центрі сюжету – один день із життя Джорджа, чоловіка середнього віку, англійця в Америці, викладача літератури, гомосексуала, який переживає кризу через загибель свого партнера. У загальних рисах твір цілком відповідає запропонованій І. Куницькою дефініції **модерністського роману**:

1) відкритість форми: фінал роману може трактуватися як відкритий (залежно від прочитання останньої сцени «гіпотетичної смерті» Джорджа);

2) суб'єктивність наративу: історія героя показана в його особистому сприйнятті, крізь призму його індивідуального досвіду. Хоча Ішервуд використовує нарацію від третьої особи, стилістично це – невласне-пряма мова, покликана розкрити внутрішній світ персонажа;

3) прихований біографізм: як ми неодноразово відзначали, більшість романів Ішервуда – глибоко автобіографічні, однак у випадку «Самотнього чоловіка» можна говорити про модифікацію біографізму – протагоніст уже не відверта копія автора (як у «Фіалці Пратера») і не окремий персонаж без спільного з ним досвіду (як у «Світі ввечері»), а їх збалансований синтез;

4) деактуалізована подієвість: події в романі не редуковано до мінімуму, але самі по собі, без компоненту рефлексій героя, вони не утворюють розлогої сюжетної канви. Ключова подія, що дає поштовх цій рефлексивності, – смерть Джима – взагалі відбувається поза хронологічними межами романного часу;

5) умовний хронотоп (про специфіку часопросторової організації твору див. далі 3.2);

6) психологізм: роман по суті відображає психологічний стан героя та його проекції на зовнішній світ.

І. Куницька розрізняє такі форми модерністського роману, як декадентсько-символістський, імпресіоністський, експресіоністський, конструктивістський, сюрреалістичний, інтелектуальний та екзистенціалістський, модерністську

біографію та антиутопію (Куницька, 2013). У контексті актуалізації дискурсу самотності логічним було б звернутися до концепції **екзистенціалістського роману**. Однак, хоча в «Самотньому чоловіку» і розкриваються екзистенціалістські теми сенсу життя та природи смерті, усвідомлення людиною себе та Іншого, тут ідеться радше про тематичний, а не жанровий аспект. Роман можна охарактеризувати як такий, що має екзистенційний вимір (або навіть домінанту), але не суто екзистенціалістський.

Близьким за сенсом видається також визначення **філософського роману**. І. Куницька вказує на проблему його виокремлення як жанрової форми, адже «під це ніби логічне визначення потрапить надто багато творів різних епох [...] Попри їх філософську насиченість і концептуальність, ці твори, вписані у художні напрями різних періодів, суттєво відрізняються своїми жанровими ознаками» (Куницька, 2013, с. 104-105). Задум образу Джорджа як узагальненої репрезентації меншин, вкраплення аспектів веданти у нерелігійний наратив, моделювання жанрової форми твору за зразком модерністського роману – усе це свідчить про існування в основі тексту певної свідомо закладеної автором концептуальної системи. «Самотній чоловік» відзначається «філософською насиченістю і концептуальністю», однак, на нашу думку, йому бракує відповідного рівня абстрагування й умовності, аби типологізувати його як філософський роман у класичному розумінні.

Подекуди як взаємозамінний вживають термін **інтелектуальний роман**. Ми вже відзначали риси інтелектуалізму, притаманні ішервудівській прозі (див. 2.5), і більшість із них (концептуальність, протагоніст-інтелектуал, поєднання філософського та художнього, інтертекстуальність) характерні й для «Самотнього чоловіка». Утім, як наголошує Юрій Ганошенко, слід розрізняти явища власне «інтелектуального роману» та «інтелектуальності в романі» (Ганошенко, 2015). За визначенням І. Куницької, в інтелектуальному романі «посилений діалогізм актуалізує дискурс сократівських діалогів і середньовічних філософсько-теологічних трактатів» (Куницька, 2013, с. 113), і в цьому сенсі «Самотній чоловік» не зовсім відповідає окресленій (зауважмо, доволі вузькій) парадигмі. Натомість

Ю. Ганошенко, розмірковуючи про специфіку українського модернізму, відзначає у ньому синтез «двох світоглядно-естетичних систем: *реалістичного (подієво) та модерністського, екзистенційного (інтелектуальна філософічність, алюзійність, «внутрішня форма») говорить про бажання, не втрачаючи зв'язку з динамічною сучасністю, зосередитись на загальнолюдському й позачасовому»* (курсив наш – А.Д.) (Ганошенко, 2015, с. 267). Таке визначення, на наш погляд, точніше характеризує жанр «Самотнього чоловіка», адже узгоджує його конкретне соціально-історичне тло та реалістичну подієвість з прагненням до екзистенційної універсальності й філософської рефлексивності.

Серед інших жанрових різновидів необхідно звернути увагу на **імпресіоністський роман**. Він визначається «конкретністю і навіть реалізмом у зображенні фрагментів, але суб'єктивізмом і роздробленістю загальної картини», «існує на межі внутрішнього і зовнішнього зображення» (Куницька, 2013, с. 49). Усі ці характеристики притаманні «Самотньому чоловіку», а типологічна подібність зумовлена, зокрема, зверненням Ішервуда до твору В. Вулф «Місіс Деллоуей» як концептуальної матриці, джерела натхнення й зразку для наслідування. Саме його І. Куницька розглядає як канонічний зразок імпресіоністського роману: «Незначні події, які відбуваються в романі протягом одного дня героїні, мають велике значення у її внутрішньому житті [...] День, прожитий героїнею, став днем усвідомлення всього її попереднього життя» (Куницька, 2013, с. 58). Власне, таким чином розгортається наратив у тексті Ішервуда: численні повсякденні події зображуються з різним ступенем деталізації залежно від їхнього відгуку в свідомості протагоніста, дрібні деталі породжують асоціативні ряди й пробуджують спогади, які дозволяють сфокусувати все «попереднє життя» в одному дні.

З огляду на специфічну часопросторову організацію твору, слід згадати запропоновану Девідом Гігдоном концепцію **циркадного роману (circadian novel)**, або **роману одного дня (one-day novel)** (Higdon, 1992). Дослідник наполягає, що перший термін доречніший, оскільки не в кожному тексті даного типу події охоплюють цілу добу. Жанр доволі молодий: починаючи відлік від

«Останнього дня засудженого» Гюго (1829) і до моменту складання свого цензу (1992) Д. Гігдон нарахував лише 106 циркадних романів, зокрема, такі ключові твори модернізму, як «Улісс» та «Поминки за Фіннеганом» Джойса, «Між актами» та «Місіс Деллоуей» Вулф. Зрештою, Лора Маркус стверджує, що така жанрова форма є характерно модерністською (Marcus, 2007, с. 85-88), а Бріоні Рендалл називає «Улісса» й «Місіс Деллоуей» «пробним каменем [...] для авторів сучасних романів одного дня» (Randall, 2016, с. 595). Вона також відзначає парадоксальну «нестачу літературної критики, сфокусованої саме на наративі одного дня» (Randall, 2016, с. 591). Хоча означення «циркадний» дійсно не побутує у вжитку, це видається радше наслідком недостатньої дослідженості самого жанрового різновиду, аніж його термінологічної непридатності. На нашу думку, термін «циркадний роман» достатньо лаконічний та змістовний для використання при аналізі «Самотнього чоловіка». Він дозволяє і врахувати власне специфіку часопросторової організації тексту, і простежити в ньому спадковість літературної традиції модернізму.

Ще однією жанровою формою, тісно пов'язаною з модерністським дискурсом, є так званий **роман свідомості (novel of consciousness)**, або **феноменологічний роман (phenomenological novel)**. Як зауважують дослідники, «Відображення свідомості в прозі модернізму – це його найбільш емблематична риса – настільки, що вони нерозривно поєднані знаком рівності між модерністським романом і романом свідомості» (Sotirova, 2013, с. ix). Хоча в українському літературознавстві цей термін зустрічається рідко, він достатньо точно визначає жанрову природу «Самотнього чоловіка», позаяк саме свідомість персонажа виступає ключовою текстотворчою інстанцією. Якщо для модерністського роману назагал не мають значення хронологія та подієвість, однак важить суб'єктивний досвід, то лише індивідуальна свідомість здатна сприйняти й показати все життя в одному дні, пропустивши зовнішні ситуації крізь внутрішні феноменологічні фільтри. Можна припустити, що в умовній жанровій ієрархії роман свідомості посідає проміжне місце між модерністським романом як родовою формою та його означеними вище підвидами. Орієнтація на відображення свідомості корелює з психологізацією та

суб'єктивізацією наративу, змінами хронотопу, зумовлює й філософсько-інтелектуальну споглядальність, й екзистенціалістські кризові стани, й імпресіоністський стиль письма.

Позаяк «Самотній чоловік» – це історія героя-гомосексуала, тематично його також можна віднести до категорії **гей-роману (gay novel)**³⁴ або, ширше, – **квір-роману (queer novel)**. За визначенням Джеймса Патріка Вілпера, «це жанр, сформований романами, в яких чоловіки, що усвідомили власне одностатеве бажання [...], висловили його. Він досліджує розвиток ідентичностей, заснованих на одностатевому бажанні, [...] і особливо спрямований на боротьбу зі стереотипами та (помилковими) уявленнями про гомосексуалів» (Wilper, 2016, с. 2). «Самотній чоловік» відповідає всім цим параметрам, але також вирізняється новаторством у контексті жанрової парадигми. Письменник Едмунд Вайт не даремно називає твір «основоположним текстом гей-прози» (Вайт, як цитується у Marsh, 2010, с. 384). У пост-стоунволлську добу роман постає як один із програмних текстів, що задають новий напрямок розвитку гомосексуальної літератури, поряд із «Містом ночі» Джона Речі (1963) та «Голим ланчем» Вільяма С. Берроуза (1959) (Summers, 2002, с. 38). При цьому дослідники підкреслюють особливу роль твору Ішервуда, оскільки «...його витончено лаконічна проза передбачала, що читач прийме точку зору непримітного оповідача середнього віку та середнього класу, а також тому, що Ішервуд вже мав міжнародну літературну репутацію. «Самотній чоловік» уникнув демонології, упередженого одностороннього висвітлення та сенсаційності інших гей-романів» (Summers, 2002, с. 38).

Деякі літературознавці також розглядають цей текст як приклад **релігійного роману (religious novel)**. Раніше ми детальніше проаналізували власне ішервудівську концепцію цього жанру, зокрема, її реалізацію у творі «Зустріч біля річки» (див. 3.3). Однак, як стверджує Віктор Марш, саме в «Самотньому чоловіку» Ішервуд зміг розв'язати «проблему релігійного роману»: «Те, що було дещо

³⁴ Подекуди також зустрічається термін «гомосексуальний роман» («homosexual novel»).

надмірно схематичним у «Зустрічі біля річки», набагато переконливіше зображено в «Самотньому чоловікові», без жодних явних відсилок до духовності та релігії» (Marsh, 2010, с. 385). Це твердження видається парадоксально правдивим, з огляду на те, що «Самотній чоловік» – єдиний з пізніх ішервудівських романів, у якому тема релігії не виводиться експліцитно навіть як побіжна. Можливо, саме завдяки униканню безпосереднього релігійного дидактизму письменнику нарешті «...вдалося успішно поєднати принципи веданти з літературною формою» (Marsh, 2010, с. 284). З огляду на це, С. Нагараян пропонує вужчу жанрову класифікацію – **ведантичний роман (vedantic novel)**. На думку дослідника, «Самотній чоловік» не є релігійним, «якщо ми приймаємо визначення такого роману, запропоноване самим Ішервудом», а «найбільш адекватно ілюструє цей концепт» саме «Зустріч біля річки» (Nagarajan, 1972, с. 70-71). Сам письменник вважав, що трансцендентний досвід у художньому тексті неможливо описати, а лише передати опосередковано, натякнути. Такі натяки і становлять, за С. Нагараяном, «ведантичне ядро» («Vedantic core») роману.

3.1.2. Паратекст: множинність потрактувань

За концепцією, запропонованою Жераром Женеттом, літературний твір складається «повністю або здебільшого» з тексту – «послідовності вербальних тверджень, що більш чи менш наділені значенням» (Genette, 1987/1997, с. 1). Однак текст майже ніколи не існує в ізоляції, окремо від того, що нараторолог називає паратекстом, – оточення, «гетерогенної групи практик і дискурсів», які уможливають його існування і впливають на його рецепцію (Genette, 1987/1997, с. 2). Залежно від розташування, паратекст поділяється на близький до тексту – перітекст (назва, ім'я автора, епіграф, передмова, виноски тощо) та віддалений, що перебуває поза межами тексту – епітекст (інтерв'ю з автором, коментарі, рекламні оголошення, рецензії тощо). Якщо, як зауважує Грегорі Вудз, «Сама назва «Самотнього чоловіка» сигналізує невиправну відмінність Джорджа – набагато більшу чужість, ніж його британське походження» (Woods, 1998, с. 345), саме в цьому паратекстуальному елементі найпоказовіше оприявнюється тісне

переплетіння категорій самотності та ідентичності. Смісловий потенціал назви роману дозволяє також говорити про варіативність інтерпретацій паратексту як одну з форм категорії множинності.

Обидві лексеми в назві твору мають полісемантичний характер. Англійське «man» можна розуміти і як узагальнене, родове поняття «людина», і як гендероване видове «чоловік». Деякі дослідники наполягають на першому потрактуванні. Так, Девід Гарнз стверджує, що протагоніста слід сприймати як «Середньостатистичну Людину» («Everyman»), чие життя відображає «людську ситуацію» («human condition») (Garnes, 2000, с. 198). Сам Ішервуд в інтерв'ю з Джорджем Віксом погоджується, що прочитання «Самотнього чоловіка» виключно як гей-роману – це помилка, адже «гомосексуали використовуються як свого роду метафора на позначення меншин загалом» (Wickes, 2001, с. 44). Однак і зовсім відкидати гендерно-сексуальний дискурс було б недоречним. «Невиправна відмінність», про яку говорить Г. Вудз у вищенаведеній цитаті, – це і є сексуальна орієнтація героя, «опала відчуженого гомосексуаліста» (Woods, 1998, с. 345). На користь такої інтерпретації свідчить й інший паратекстуальний елемент – посвята. Як стверджує Ж. Женетт, «не можна згадати людину або річ як обраного адресата і при цьому певним чином не звернутися до цієї людини або речі (як у давнину поет звертався до музи, яка нічого не могла з цим зробити) [...] Той, кому присвячено твір, завжди якимось чином несе відповідальність за цей присвячений твір» (Genette, 1987/1997, с. 136). Ішервуд присвятив «Самотнього чоловіка» своєму другу й колезі по перу Гору Відалу – американському письменнику та публічному інтелектуалу, чия творчість вирізняється саме прицільним зверненням до гомосексуальної тематики й проблематики. Таким чином, на концептуальному рівні автор сам підкреслює важливість цього ідейного аспекту в романі. На нашу думку, найбільш влучно дихотомію загального і часткового, втілену в назві, характеризує Клод Дж. Саммерс: «Ішервуд не лише відображає повноту *життя окремої людини в конкретному місці та в конкретний час*, але й перетворює це на символ *людського існування в будь-якому місці та в будь-який час* (курсив наш – А.Д.)» (Summers, 1990, с. 214). Позаяк, за тлумаченням Словника української мови,

лексема «чоловік» може як означати «особу чоловічої статі», так і бути синонімом до «людина» (Академічний тлумачний словник української мови, 1980), саме такий переклад видається доречним з огляду на спектр смислів, закладених в оригіналі³⁵.

Для прикметника «single» словник Мерріам-Вебстер пропонує цілу низку значень. Наведемо з них найбільш дотичні до смислового поля аналізованого твору: 1) неодружений; той, що стосується холостого життя; 2) той, що не супроводжується іншими (один, самотній); 3) той, що складається з окремого унікального цілого (індивідуальний); 4) неподільний (цілісний); 5) той, що не має рівних або подібних (унікальний, неповторний) (Merriam-Webster, n.d., Single). Акцентуація матримоніального статусу героя (1), на наш погляд, не має особливого сенсу, адже для цього потрібна актуалізація мотиву шлюбних відносин, який у творі відсутній. Ідея одиницності як неподільності (4) не відповідає суті образу протагоніста. Як ми детальніше продемонструємо далі (див. 4.1.3), Джорджа не можна назвати цілісною особистістю, адже його ідентичність розщеплена на численні варіації Я, що подекуди дисонують між собою. Семантика варіантів (3) і (5) співвідносна з ідеєю самотності в тому сенсі, що поняття окремішності й унікальності передбачають певний ступінь ізольованості. Хоча стилістично вони не зовсім поєднуються з іменником «чоловік» в контексті роману, слід визнати певну кореляцію їхніх конотацій із концептуальною основою роману. Так, як зауважує С. Нагараян, за вченням веданти, «існує одна (*«єдина в своєму роді»*) реальність, яка називається Брахман або Атман. Більше нічого реального немає (курсив наш – А.Д.)» (Nagarajan, 1972, с. 64).

Ми погоджуємося з інтерпретацією назви, запропонованою Монікою Гелават. Розглядаючи проблему «негативної одиницності» («negative singularity»), народжуваної із дихотомії «самості» та «інакшості», дослідниця зазначає: «Ішервудів Джордж є самотнім [single], тому що він один [alone], але також тому, що відчувається відчуженим [alienated]. [...] Джордж здається покинутим напризволяще, він то відштовхує інших, то сам відштовхується ними. Його

³⁵ Варіанти «самітник» і «одинак», хоча й потрапляють у смислове поле самотності, мають специфічні конотації, що не відповідають змісту роману.

одиночність [singularity] переслідує його, демонструючи, що цей термін є більш проблематичним, ніж підказують позитивні асоціації з «унікальним» або «автентичним» (Gehlawat, 2013, с. 357). З огляду на це, назва «Самотній чоловік» видається найвдалішою не лише суто в перекладацькій перспективі, але й з позицій літературознавчого аналізу. Вона водночас передає множинність сенсів у сконденсованій формі і зберігає полівалентність значень, притаманну оригіналу³⁶.

3.1.3. Від множинної ідентичності до множинної самотності

У попередньому розділі, вивчаючи реалізацію феномена самотності в проблемному полі ідентичності, ми зауважили, що подекуди один текст оприявнює кілька ідентичнісних вимірів. Це дозволяє говорити про онтологічний зв'язок між категоріями множинності й ідентичності. Власне концепція множинної ідентичності не нова (див. 1.2), однак потенціал її використання в контексті вивчення самотності розкрито недостатньо. За аналогією, ми пропонуємо відповідну ідею «множинної самотності» як такої, що зумовлена комплексом зовнішніх і внутрішніх чинників та проявляється одночасно в багатьох вимірах ідентичності.

Множинну ідентичність протагоніста «Самотнього чоловіка» відзначає багато дослідників. Так, Рід Вудгауз говорить про «численні неприборкані Я, що співіснують у його душі» («multiple untamed selves that cohabit his psyche»): «Деякі з цих примарних істот доброзичливі, деякі – жахливі, а деякі – викликають сором або сміх. Деякі з них – це ролі, які він напівсвідомо обрав для себе, інші – ролі, які були йому нав'язані й від яких він вже не може втекти» (Woodhouse, 1998, с. 156). Той факт, що ідентичності можуть бути «обраними» або «нав'язаними», свідчить про дихотомію зовнішнього та внутрішнього світу персонажа, а отже – і його самотності (див. 1.1). Це відповідає запропонованому С. Нагараяном поділу на умовного «публічного Джорджа» і «приватного Джорджа». При цьому «з цих двох загрожує домінуванням саме публічний Джордж, покликаний до життя

³⁶ При цьому ми також взоруємося на наявні переклади роману іншими мовами: пор. ісп. «Un hombre soltero», італ. «Un uomo solo», фр. «Un homme au singulier», нім. «Der Einzelgänger» тощо.

критичними вимогами зовнішньої ситуації» (Nagarajan, 1972, с. 68). Точно відокремити ті Я, що збірно формують «публічні» та «приватні» полюси особистості, дещо проблематично. У межах цього дослідження ми розглядатимемо «внутрішнє» як еквівалент екзистенційної ідентичності, а «зовнішнє» – як ідентичнісний комплекс у певних соціальних контекстах. Деякі з цих контекстів лаконічно окреслює літературний критик Анхель Даніель Матос: «[Джорджеві] національність, спосіб мислення, сексуальність і навіть вік ставлять його в становище меншини [...], підживлюють відчуття роздробленості Я та неспроможність повноцінно зблизитися з іншими» (Matos, 2014). Наведений перелік перегукується з логікою викладу попереднього розділу дисертації, а отже, видається доцільним у романі «Самотній чоловік» розглянути такі ідентичнісні виміри самотності, як національно-культурний, гендерно-сексуальний, духовно-релігійний, віковий та інтелектуальний.

Національно-культурна самотність. Як ми вже зазначали, рішення про еміграцію до США виявилось однією зі знакових подій у житті Ішервуда (див. 2.1). Для нього було принципово важливим (пере)віднайти себе як людину та письменника в новому національно-культурному контексті, «пустити коріння», за його власним висловом. Прагнення узгодити своє англійське походження із новоствореною американською ідентичністю чітко простежується у творах Ішервуда постеміграційного періоду. Текст, що зрештою став «Самотнім чоловіком», спочатку мав називатися «Англійка» («The Englishwoman») як своєрідний омаж роману В. Вулф «Місіс Деллоуей». Автор, який називав себе «іноземцем за темпераментом» («a foreigner by temperament»; Ішервуд, як цитується у Parker, 2004, с. 614), безперечно, був гостро свідомий національно-культурної ідентичності – своєї власної та своїх персонажів. Зрештою, задум полягав у тому, аби створити «Етюд із Вигнання» («a Study in Exile»; Ішервуд, як цитується у Parker, 2004, с. 614), «показати Америку очима британця. [...] ...зробити це в подвійній перспективі – показати, якою Америка здається англійці та якою вона здається мені» (Ішервуд, як цитується у Parker, 2004, с. 615). Хоча фокус оповіді змістився з жінки на чоловіка, а деякі ключові концепти було

перероблено, проблематика національно-культурної самотності залишилася міцно вплетеною в полотно тексту.

Тяжіння до адаптації, соціальної інтеграції чітко простежується в постаті Джорджа. Британець, що вже багато років мешкає у Сполучених Штатах, він уживає узагальнене «ми», говорячи про американців і немовби позиціонує себе як приналежного до цієї нації: «*Європейці ненавидять нас... [...] Вони постійно кричать: «Ці люди – зомбі!».* Вони змушують себе в це вірити, бо інакше їм доведеться [...] визнати, що *американці* можуть так жити, бо насправді вони набагато більш розвинена культура – на п'ятсот, а може, й на тисячу років попереду *Європи...* [...] По суті, *ми* – створіння духу. Все *наше* життя – в голові (курсив наш – *А.Д.*)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 71-72). Таке самовизначення вказує на свідоме прагнення Джорджа дистанціюватися від свого національно-культурного минулого, так би мовити, зростити нову американську ідентичність на британському ґрунті, що в цілому суголосить намірам самого Ішервуда. Утім, попри всі зусилля, герой усвідомлює свою інакшість в американському просторі. Як зауважує Вільям Гендлі, Джордж є «невдалим трансплантатом з Англії» (Handley, 2015, с. 67). Факт його походження нібито не акцентується, і навіть другий варіант назви роману – «Англієць» («The Englishman») – зазнав змін, оскільки, за чернетковими нотатками Ішервуда, «те, що Джордж є англійцем, – не найважливіше в ньому» (Ішервуд, як цитується у Kaplan, 2015, с. 45). І все ж він, безсумнівно, відчувається чужинцем. Ба більше, інакшість Джорджа чітко окреслює і його оточення: «Його наукові ступені та історія – британські, а отже, викликають підозри» (Isherwood, 1964/2010a, с. 42).

Майстер соціального коментаря, у «Самотньому чоловіку» Ішервуд також точно відтворює мультикультурний ландшафт Каліфорнії 1960-х років. Етнічне різноманіття американського суспільства репрезентовано в мінімоделі студентської аудиторії, для якої викладає протагоніст: «Негри, мексиканці, євреї, японці, китайці, латиноси, слов'яни, скандинави» (Isherwood, 1964/2010a, с. 32). Поза парадигмою американське / англійське (чи то навіть американське / європейське) постає складна суміш культур, що існують і функціонують у

спільному географічному та соціальному просторі. Таким Джордж бачить одне з передмість Лос-Анджелеса: «Тут живуть мексиканці, тому тут багато квітів. Тут живуть негри, тому тут весело. [...] ...йому ніколи не спаде на думку кричати на їхніх дітей, тому що ці люди – не Ворог. Якби вони колись прийняли Джорджа, то могли б навіть бути союзниками» (Isherwood, 1964/2010a, с. 27). Цей опис суголосний концепціям «миски салату» («salad bowl») та «клаптикової ковдри» («patchwork quilt»), що відображають взаємодію багатьох рівноправних елементів, з яких витворюється гетерогенна і водночас цілісна національна візія. Мультикультурний дискурс в романі певним чином урівноважує дискурс самотності, оскільки Джордж як Інший постає в соціальній парадигмі, заснованій на принципах плюралізму, у якій індивідуальна інакшість вписується в колективну картину світу.

Гендерно-сексуальна самотність. Ми вже частково розглянули специфіку «Самотнього чоловіка» як гей-роману (див. 4.1.1), однак уточнення потребує власне реалізація гендерно-сексуальної ідентичності в дискурсі самотності. Американський письменник Едмунд Вайт називає цей твір «одним із найперших і найкращих романів сучасного гей-визвольного руху» (White, 2000, с. 123), а Рід Вудгауз характеризує його протагоніста як новий тип героя: «першого сучасного чоловіка-гомосексуала в літературі» (Woodhouse, 1998, с. 156). Причина такої позитивної рецепції полягає в новаторському зображенні Ішервудом природи сексуальності. Якщо роман «Світ увечері», за висловом Дж. Едейра, «досліджує незвідану територію» (успішні гомосексуальні стосунки), то «Самотній чоловік» заходить на цю територію ще глибше – поміщає такі стосунки в центр наративу. При цьому письменник позиціонує сексуальну орієнтацію свого героя як щось цілком повсякденне, неприкметне й самоочевидне. З цього приводу Девід Гарнз влучно зауважує, що «Ішервуд створив у цьому романі інтелектуального персонажа, гомосексуальність якого представлено в природному та життєствердному світлі» (Garnes, 2000, с. 198). Така перспектива, без сумніву, має автобіографічне підґрунтя. Стосунки Ішервуда з художником Доном Бакарді, хоча й складні, сповнені злетів і падінь, тривали більше тридцяти років, до самої смерті

письменника. На момент роботи над «Самотнім чоловіком» в особистому житті Ішервуда був один із найскладніших періодів, і роман став своєрідним інтелектуальним експериментом, покликаним відрефлексувати цей досвід. За твердженням самого Бакарді, «Ідея цієї книги прийшла до Кріса, коли ми з ним переживали сімейну кризу. Він вбив мого персонажа, Джима, в книзі, уявляючи, яким би було його життя без мене» (Бакарді, як цитується у Slenske, 2025).

В очах суспільства гомосексуальність Джорджа постає одним з визначальних факторів його інакшості. Ішервуд представляє кілька ракурсів розгортання цього конфлікту. Джорджів сусід містер Странк намагається «прицвяхувати його словом» («nail him down with a word»), знайти визначення тому «невимовному» («the unspeakable»), відмінності, яку він не здатний досягнути, яка лякає й відштовхує. Із певною пасивною агресією чоловік змушений визнати, що «на дворі все-таки 1962 рік [...] Мені байдуже, що він робить, аби тільки тримався подалі від мене» (Isherwood, 1964/2010a, с. 15). Його дружина натомість вдається до іншої практики – напоказ приязного «знищення ввічливістю» («annihilation by blandness»): «Ось її книжка з психології – більше немає потреби в дзвіночку та свічці. Декламуючи з неї солодким співучим голоском, вона починає обряд екзорцизму, аби вигнати з Джорджа невимовне» (Isherwood, 1964/2010a, с. 16). Для місіс Странк гомосексуальність – невроз, який неможливо вилікувати, а лише з жалем прийняти як своєрідну вроджену ваду: «...ах, це так сумно; особливо коли трапляється [...] з дійсно гідними людьми... [...] (Навіть якщо вони, всупереч цьому, генії, їхні шедеври незмінно *покручі*.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 16). Більш вороже ставлення репрезентовано в згадці про редактора місцевої газети, який розпочав кампанію проти «сексуальних збоченців»: «Вони всюди, стверджує він; вже просто неможливо зайти в бар, або в чоловічу вбиральню, або в публічну бібліотеку і не побачити щось огидне. І в усіх них, без винятку, сифіліс. Нинішні закони проти них, каже він, занадто поблажливі» (Isherwood, 1964/2010a, с. 23). У комплексі ці точки зору формують стереотипний образ гомосексуала не як людини, а як відхилення від норми. Джордж, таким чином, виявляється ще більш замкненим у своїй самотності: він не лише переживає втрату близької людини, але й змушений

її приховувати, адже суспільство не розуміє і не приймає трагізм ситуації, відмовляє йому в праві на горе. Сусідам він каже, що Джим просто поїхав до родини в Огайо і залишиться там «на невизначений термін», вони ж питають про нього все рідше і рідше.

Духовно-релігійна самотність. Як зазначалося, дослідники розходяться в думці щодо відповідності «Самотнього чоловіка» ішервудівській концепції «релігійного роману» (див. 3.1.1). Власне, з розглянутих нами творів цей видається одним із найменш експліцитних в плані зображення релігійності. Утім, письменник усе ж вводить у текст дискурс віри делікатними, але впевненими штрихами. Це відбувається як на образному, так і на концептуальному рівні.

Зовнішній, релігійний вимір самотності в романі представлено мінімально. Лише одного разу в Джорджа відбувається контакт із чимось відверто релігійним у соціальному просторі, причому цей простір – університетська аудиторія – сам по собі є секулярним. Серед його студентів на курсі літератури – сестра Марія, молода черниця й майбутня вчителька, «досить звичайна й позбавлена уяви працююча хороша молода жінка» (Isherwood, 1964/2010a, с. 42). У їхньому суто формальному спілкуванні немає жодного релігійного підтексту, однак сама присутність черниці викликає в героя дискомфорт. Він інтуїтивно розуміє ворожість втіленого в постаті сестри Марії інституту церкви, для якого він як гомосексуальний чоловік – закоренілий грішник, а отже, – небезпечний і ворожий Інший: «...Джордж, опинившись на близькій відстані від цієї Христової нареченої в її невблаганному середньовічному вбранні, відчуває, як хвилюється, стає в захисну позицію. Мимовільний рекрут в легіоні Пекла, він дивиться у вічі воїну Небес на передовій надзвичайно ввічливої холодної війни» (Isherwood, 1964/2010a, с. 42). Джордж існує в суспільстві, що історично сформувалося на ґрунті християнського світогляду і яке, попри значну тенденцію до секуляризації, усе ще багато в чому визначається релігійною парадигмою мислення. А тому до його самотності на рівні соціальної взаємодії додається ще один вимір інакшості.

Набагато виразніше в романі зображено духовний аспект ідентичності. Хоча сам Ішервуд в інтерв'ю Девіду Геріну зазначив, що Джордж «насправді не має

жодних духовних ресурсів» (Geherin, 2001, с. 84), це твердження не зовсім відповідає характеру персонажа. На перший погляд, герой дійсно намагається певним чином дистанціюватися від питання віри. Коли студент Кенні жартома купує Джорджеві стругачку для олівців у подяку за прогулянку, між ними відбувається такий діалог:

«— Я якось очікував, що Ви оберете синю.

– Чому?

– Хіба синій не вважається духовним кольором?

– *А з чого ти взяв, що я хочу бути духовним?* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 62).

Після зізнання викладача про досвід вживання мескаліну, юнак починає розпитувати його про «містичні візії». Ця ситуація резонує зі спостереженнями самого Ішервуда про те, що «Молодь постійно запитує про релігію. Вони хочуть знати. І я ніколи не намагаюся щось їм нав'язати. Я ніколи не намагаюся сказати більше, ніж можу» (Smith & Smith, 2001, с. 132). Можливо, саме тому Кенні зрештою доходить висновку: «Я готовий побитися об заклад, навіть якщо Ви бачили Бога, Ви б нам не сказали» (Isherwood, 1964/2010a, с. 60). Поверхнева причина такої скритності – це, звісно, табування певних тем в академічному просторі. Однак Джордж має й комплекс глибинних, особистих причин – страх, що його неправильно зрозуміють, невпевненість у власних духовних орієнтирах, пасивна незацікавленість більшості студентів.

Натомість герой вміє знаходити духовне у повсякденному. Вкотре виявивши на кухні мурах, він «із похмурою наполегливістю» позбувається їх і «раптом бачить себе зі сторони»: «уперте, злобне старе створіння, що нав'язує свою волю цим корисним і вартим захоплення комахам» (Isherwood, 1964/2010a, с. 4). Цей «раптовий проблиск» достоту нагадує моменти прозріння, які переживають герої інших «нерелігійних» романів (див. 2.3.2). Незначна побутова деталь, дрібниця дає імпульс до розлогих філософських рефлексій екзистенційного масштабу: «Життя, що знищує життя перед аудиторією речей – каструль і сковорідок, ножів і виделок, банок і пляшок, – які не мають жодного стосунку до царства еволюції. Чому? Чому?»

Невже це якийсь космічний ворог, якийсь архітиран намагається засліпити нам очі на своє існування, настроюючи проти наших природних союзників, інших жертв його тиранії?» (Isherwood, 1964/2010a, с. 4-5).

Зауважимо, що назагал природа в тексті втілює той зв'язок із трансцендентним, який втрачається в соціальному просторі. Саме на лоні природи відбувається найбільш показова в плані актуалізації духовного досвіду сцена роману. У фіналі твору, коли Джордж засинає, наратор повертає увагу читача до розташованих на узбережжі океану припливних басейнів: «Кожен басейн відокремлений і не схожий на інші, і ви можете, якщо маєте фантазію, дати їм імена – Джордж, Шарлотта, Кенні, місіс Странк. Так само, як Джордж та інші для зручності вважаються окремими сутностями, ви можете розглядати припливний басейн як сутність [...] І так само, як води океану розливаються, темніючи над басейнами, над Джорджем та рештою уві сні розливаються води іншого океану: тієї свідомості, яка не є ніким конкретно, але містить у собі всіх і все, минуле, теперішнє й майбутнє» (Isherwood, 1964/2010a, с. 149-150). Метафора водойм як окремих сутностей і океану як «свідомості, що містить всіх і все», корелює з ведантичними категоріями Брахмана – всесвітньої душі, абсолютного духу та Атмана – душі індивідуальної, яка прагне з ним злитися. У такому контексті парадоксальним чином підважується сама ідея самотності. Якщо інтерпретувати запропоновану концепцію як феноменологічне й онтологічне подолання меж свідомості, окремого Я не існує, а отже, не може бути й відчуття інакшості та відчуження.

Вікова самотність. У робочих нотатках Ішервуд охарактеризував «Самотнього чоловіка» як «етюд із психології середнього віку» (Ішервуд, як цитується у Handley, 2015, с. 68). Утім, поняття «середній вік» позначає доволі великий проміжок часу, межі якого варіюються залежно від підходів і дефініцій. Як Кембриджський, так і Оксфордський словники окреслюють ці межі як 45 і 60 років (Cambridge University Press, n.d., Middle age; Oxford University Press, n.d., Middle age). Якщо романи «Світ увечері» та «Візит туди» репрезентують становлення особистості в динаміці, концентруючись на діапазоні від 20 до 50

(Стівену Монку на момент розгортання основних подій – 32, у ретроспективі – орієнтовно 21; наймолодшому з «Крістоферів» на початку роману – 23, найстаршому, наприкінці, – 48), то Джордж, у свої 58 років, закономірно позначає наступне десятиліття. Він також максимально наближається до умовного пограниччя між середнім і похилим віком, себто в тексті йдеться вже не про дорослішання, а саме старіння.

Оскільки «Самотній чоловік» – це циркадний роман, вікові модули акумулюються в межах одного дня. Ішервуд знову вдається до образу дзеркала, аби показати взаємозв'язок між цими вимірами ідентичності. Дивлячись на своє відображення, Джордж бачить «багато облич в одному – обличчя дитини, хлопчика, молодого чоловіка, не-такого-вже-й-молодого чоловіка – усі вони все ще тут, збережені, наче скам'янілості у шарах ґрунту, що накладаються один на інший, і, наче скам'янілості, мертві. Їхнє послання цьому живому створінню, що помирає, таке: «Поглянь на нас – ми померли – то чого ж тут боятися?» (Isherwood, 1964/2010a, с. 2). Збереження (але не редукування) множинного в одиничному («усі вони все ще тут») є концептуальним ядром вікового дискурсу в романі. Упродовж дня Джордж неодноразово контактує з іншими віковими групами (спостерігає за сусідськими дітьми, спілкується зі студентами на роботі, навідується до молодшої за нього подруги), і кожна така взаємодія на глибинному рівні актуалізує певний вимір самотності. За сніданком він згадує, як у дитинстві Няня готувала йому яйця пашот, і з гіркотою рефлексує над «болісно непевним затишком цих дитячих радощів! Майстер Джордж насолоджується яйцями, а Няня спостерігає за ним і її посмішка запевняє, що немає жодних небезпек у їхньому дорогому крихітному приреченому світі!» (Isherwood, 1964/2010a, с. 5). Дитинство постає сферою минулого, розрив із якою особливо гостро відчувається як втрата – невинності, захищеності («крихітного приреченого світу») та певною мірою – власної ідентичності, позаяк те Джорджеве дитяче Я, хоча й «збережене», але все ж «мертве».

Мотив смерті як один із центральних у дискурсах самотності та старіння вирізняється певною інверсивністю. У романі він першочергово пов'язується не з

похилим віком, як це диктують домінуючі в західному суспільстві наративи, а з молодістю: джерелом екзистенційної кризи Джорджа є загибель в автокатастрофі Джима, набагато молодшого за нього. Саме ця втрата, і вже як її наслідок – усвідомлення власної смертності зумовлюють відчуття непевності та закинутості людського буття, яке досвідчує герой. Утім, смерть Джима була раптовою і безболісною: йому «пощастило в самому кінці – єдиний раз, коли удача справді має значення. Вантажівка врізалася в його машину саме так, як треба; він навіть нічого не відчув» (Isherwood, 1964/2010a, с. 74). Натомість модель поступового наближення до смерті, повільного хворобливого занепаду Ішервуд втілює в образі Доріс. Навідуючи її в лікарні, Джордж помічає, що вона давно втратила людську подобу: «Вона – абсолютно інша істота; жовтий зморщений манекен з паличками замість рук і ніг, зів'ялою плоттю і запалим животом [...] Що спільного має він із тією повною сили, гордовитою, немов дикий звір, дівчиною?» (Isherwood, 1964/2010a, с. 74-75). І ця напівпримарна інакшість Доріс, і гетеротопний простір лікарні (див. далі 3.2.3) викликають у Джорджа гострий дискомфорт. Вони є матеріальним утіленням тієї екзистенційної тривоги, що пронизує весь текст, і тому герой відчуває полегшення, залишивши палату, де Доріс згасає в невідворотній самотності смерті.

У дещо іншій тональності зображено пов'язані зі старінням фізичні зміни у випадку самого Джорджа – вони зовнішньо оприявнюються за допомогою метафори боротьби. Герой бачить себе як «безнадійно втомленого пловця або бігуна» (Isherwood, 1964/2010a, с. 2), а своє тіло – як «міцне тріумфуюче старе тіло вцілілого» (Isherwood, 1964/2010a, с. 82). Порівнюючи себе з однолітками в спортзалі, він зауважує, що відрізняється від них саме інстинктом виживання: «Що з ними не так, так це їхнє фаталістичне прийняття середнього віку [...] Джордж не такий, як вони, бо [...] він ще не здався. Він все ще учасник змагання» (Isherwood, 1964/2010a, с. 83). Позаяк постать Іншого є однією з образно-концептуальних домінант дискурсу самотності, ця відмінність Джорджа, нехай і позитивна, усе ж ізолює його: фізично він уже не є молодим, однак психологічно відмовляється зараховувати себе до категорії «старих».

Інтелектуальна самотність. Протагоніст «Самотнього чоловіка» цілком відповідає ішервудівському баченню справжнього інтелектуала (докладніше див. 2.5), що також можна розглядати як автобіографічну рису. Подібно до самого письменника, його герой здатний об'єктивно подивитися на себе зі сторони, побачити власні недоліки, а головне – висміяти їх. Так, у сцені в барі Джордж зізнається Кенні: «За інших людей говорити не можу, але особисто я ні в чому не став мудрішим. Звичайно, я пережив те й інше... [...] Але, здається, це мені не допомагає. На мою думку, я особисто стаю дедалі дурнішим і дурнішим – і це факт» (Isherwood, 1964/2010a, с. 130). Тут підважується концепція життєвого досвіду й віку як мірил інтелектуального розвитку. За сократівським принципом, з плином часу Джордж дедалі ясніше усвідомлює, що прожите робить його не носієм якогось особливого знання, а лише людиною. Простота цього твердження і становить справжню мудрість. Аби переконатися в щирості Джорджевого зізнання, Кенні влаштовує перевірку – запрошує на спонтанне нічне купання в океані, і герой успішно проходить випробування, без роздумів погодившись на пропозицію. Попри весь свій досвід, він зберігає здатність до імпульсивних, майже ірраціональних вчинків, відкритість до нового; він – інтелектуал, що не сприймає себе надто серйозно. Проблематичність же досвіду в контексті дискурсу самотності полягає в його невідчужуваності (Х. Ортега-і-Гассет). Як би Джордж не прагнув людської близькості, ніхто, навіть Кенні чи подруга Чарлі, не може вповні досягнути глибини його екзистенційної кризи, пережити його біль разом або замість нього.

Професія героя актуалізує його інтелектуальну самотність у соціальному вимірі. Освітня система, яка перетворює саму освіту на профанацію, механізований процес підготовки людського ресурсу (детальніше див. далі 3.2.3), змушує Джорджа почуватися зайвим у суспільстві, що цінує практичність і фінансову стабільність. Однак, зауважує він, «незважаючи на всіх консультантів з професійної орієнтації, всі брошури, що розповідають їм, які хороші гроші можна заробити, якщо вкласти у солідну технічну освіту [...], серед них все ще, неймовірним чином, чимало тих, хто продовжує писати вірші, романи, п'єси!» (Isherwood, 1964/2010a, с. 32). Для цієї меншості, здатної до критичного й творчого

мислення, щирої цікавості, відкритої до справжнього дослідження й пізнання світу, він – «абсурдно, неадекватно, майже всупереч самому собі» – є «представником надії». Джордж порівнює себе з людиною, яка «намагається посеред вулиці продати за копійки справжній діамант. Діамант захищений від усіх, окрім кількох обраних, адже велика більшість так поспішає, що ніколи не зупиняється, аби насмілитися повірити в його справжність» (Isherwood, 1964/2010a, с. 33). Самотність героя – це самотність інтелектуала в антиінтелектуальному світі.

Викладацька спільнота назагал постає як окремий мікрокосм інакшості. Її представники – теж свого роду дискримінована меншина: «Вони відрізали себе від більшості – від комісіонерів, торгашів, промоутерів, – кропіткою працею здобуваючи всі ці сухі, дискредитовані знання» (Isherwood, 1964/2010a, с. 64). Знання їхні «дискредитовані», тому що не цікаві тій самій прагматичній більшості, яка прагне лише фінансового результату: «Усі ці професори – невдахи [...] Яка користь щось знати, якщо не можеш заробити на цьому гроші?» (Isherwood, 1964/2010a, с. 64). При цьому відчуття самотності Джорджа посилюється ставленням до професії його колег: «...як же сумно, сумно бачити на більшості цих облич – особливо молодих – похмурий вираз поразки» (Isherwood, 1964/2010a, с. 63). Герой – Інший навіть серед цієї когорти соціальних парій, однак у парадоксально позитивному сенсі. На відміну від них, Джордж не втрачає віри в шляхетність, а найголовніше – потенціал своєї справи: «...хіба немає втіхи в тому, щоб бути зі студентами, які все ще на три чверті живі? [...] Хіба нічого не важить знати, що належиш до однієї з небагатьох професій у цій країні, яка ще не безнадійно корумпована?» (Isherwood, 1964/2010a, с. 63-64). Саме в площині інтелектуального діалогу викладачів і студентів відбувається міжособистісний та міжпоколінневий обмін ідеями. І тому Джордж, із його «дискредитованими» знаннями та «непотрібним» життєвим досвідом, постає самотнім утіленням інтелектуальної еліти, яка уможлиблює функціонування й поступ суспільства, при цьому залишаючись на його маргінесах.

3.2. Часопросторові координати дискурсу самотності в романі «Самотній чоловік»

3.2.1. Категорії часу та простору як маркери екзистенційної самотності

Як ми продемонстрували в попередньому підрозділі, протагоніст роману «Самотній чоловік» переживає самотність на багатьох рівнях ідентичності. Однак основним, так би мовити, наскрізним аспектом цієї самотності є екзистенційний. За визначенням Н. Хамітова, екзистенційна самотність постає як первинна, саме вона породжує усі інші її форми, «виступає результатом *суперечності людини з собою*, яка призводить до втрати та пошуку самототожності і вже *на цій основі до суперечності людини та суспільства* (курсив наш – А.Д.)» (Хамітов, 2017, с. 93).

Герой усвідомлює, що в очах соціуму він – **онтологічний Інший, який викликає недовіру і страх**: «Потвора, що не вписується у їхню статистику; горгона, що відмовляється від їхньої пластичної хірургії; вампір, що п'є кров із грубим некультурним плямканням; смердюче чудовисько, що не користується їхнім дезодорантом; невимовне, що наполягає, незважаючи на всі їхні «тихіше, тихіше», на тому, аби вимовили його ім'я. Серед численних інших монстрів, думає Джордж, вони бояться маленького мене» (Isherwood, 1964/2010a, с. 15). У цьому процесі концептуалізації інакшості простежується перехід від зовнішніх (соціальних) до внутрішніх (власне екзистенційних) чинників. З одного боку, Джордж сприймає свою метафоричну монструозність як роль, яку він виконує «з усе більшою несамовитістю, відколи почав жити один» (Isherwood, 1964/2010a, с. 10), тобто як певний модус поведінки, не притаманний йому, а нав'язаний суспільством. Сусідські діти буквально очікують від нього такої реакції, і «якщо він раптом відмовиться грати монстра [...] їм доведеться шукати йому заміну» (Isherwood, 1964/2010a, с. 11). З іншого ж боку, герой із гіркотою зізнається, що при цьому «випускає назовні ту частину [своєї] природи, яку не хотів би показувати Джиму» (Isherwood, 1964/2010a, с. 10). Йому соромно за цю поведінку, адже він розуміє що вона – не удавана: «Він справді виходить із себе, а потім відчуває приниження й огиду» (Isherwood, 1964/2010a, с. 11). «Грати» поступово

трансформується в «бути», маска зростається з ідентичністю. У такий спосіб утверджується зв'язок між, за Н. Хамітовим, суперечністю індивіда з собою та його суперечністю з Іншим.

Темний бік особистості героя, якого не знав Джим, проривається на поверхню саме тому, що смерть останнього спрацьовує як з'єднувальна ланка між зовнішнім і внутрішнім вимірами самотності. Однією зі стадій проживання горя є гнів, і Джордж звинувачує суспільство в загибелі Джима: усі Інші винні, адже «їхні слова, їхні думки, самий їхній спосіб життя змусили це статися, хоч вони й не підозрювали про його існування» (Isherwood, 1964/2010a, с. 26). Але самотність озлоблює Джорджа настільки, що в певний момент ненависть стає самоціллю, а Джим – «лише приводом для того, аби ненавидіти три чверті населення Америки» (Isherwood, 1964/2010a, с. 26). Гірка правда полягає в тому, що саме ця абстрактна ненависть залишається однією з рушійних сил, які дозволяють персонажу триматися: «Чим же є ця Джорджева ненависть? Стимулюючий засіб – не більше того... [...] Гнів, образа, злість – от, на чому виживає середній вік» (Isherwood, 1964/2010a, с. 26). У складному нашаруванні розладу із зовнішнім світом і внутрішньої неузгодженості ідентичності, неприйняття нав'язуваної ролі та її перетворення на частину Я, відрази до Інших та усвідомлення себе як Іншого й постає екзистенційна самотність героя.

Опривнюється екзистенційна самотність, з-поміж іншого, у категоріях **часу та простору**. Їхній взаємозв'язок спостерігається у першій же сцені роману, коли герой прокидається й поступово проходить різні стадії самоідентифікації: «Пробудження починається зі слів «є» і «зараз». [...] Згодом виникає «тут» і це якось песимістично заспокоює; адже тут, цього ранку, воно й очікувало опинитися; у місці, що називається «домом» (Isherwood, 1964/2010a, с. 1). Екзистенційна криза, яку переживає Джордж, є досвідом настільки травматичним, що самій його свідомості потрібен час, аби відновити контроль над ситуацією. Спочатку персонаж називає себе «воно», наче не вповні розуміючи (чи то навіть відкидаючи) власну людськість: він – «на три чверті людиноподібне щось» (Isherwood, 1964/2010a, с. 3). Почергово відбуваються етапи екзистенційної («є»),

темпоральної («зараз») та просторової («тут») орієнтації, і ці вербально оформлені феноменологічні маркери дозволяють Джорджу конструювати довколишню реальність. Утім ця реальність – болюча монотонність повсякденного існування з усвідомленням своєї втрати, що і стає джерелом самотності протагоніста.

Категорія часу в цьому випадку передує категорії екзистенції: лінгвістично, і дієслово, й прислівник укорінюють Я героя в теперішньому. Увесь роман організовує **специфічна темпоральність**, яку можна охарактеризувати як **«відчуття моменту»**. Для Джорджа суть такого моменту буття втілюється у минулому, викресленому лімінальною ситуацією смерті Джима, і майбутньому, яке видається протагоністу неможливим: «Але «зараз» – це не просто «зараз». «Зараз» – це ще й холодне нагадування; вже на цілий день пізніше за вчора, на цілий рік пізніше за попередній. Кожне «зараз» марковано своєю датою, що робить всі минулі «зараз» застарілими, аж допоки – рано чи пізно – можливо – ні, не можливо – абсолютно точно: прийде Вона» (Isherwood, 1964/2010a, с. 1). Джордж, таким чином, є заручником теперішнього, у якому кожен день настільки схожий на інший, що вони утворюють своєрідну безкінечну рекурсію. У фіналі роману, втім, йому вдається до певної міри розірвати це замкнене коло: «До біса майбутнє. Нехай воно дістається Кенні та дітям. Нехай минуле залишається Чарлі. Джордж тримається тільки за Зараз» (Isherwood, 1964/2010a, с. 149). «Зараз» втрачає фаталістичні конотації «холодного нагадування» про старіння й смерть, а натомість стає віталістичною афірмацією по мірі того, як Джордж вчиться приймати свою втрату та жити з нею.

У ширшому екзистенційному контексті можна говорити про **час і простір самотності в есхатологічному вимірі**. За влучним висловом Джозефа Конрада, «...незнищенна самотність [...] оточує, огортає, укриває кожну людську душу від колиски до могили і, може, за їхніми межами» (Conrad, 1896/2006, с. 250). У подібній метафізичній перспективі Джордж уявляє, як міг би спостерігати за ним із умовного потойбіччя Джим: «...це було б схоже на *короткий візит спостерігача з іншої країни*, якому дозволено на мить зазирнути всередину з *широких просторів своєї свободи* і побачити на відстані, крізь скло, цю постать, *що самотньо сидить*

за маленьким столиком у вузькій кімнатці та сумирно й тоскно їсть яйця пашот, мов довічний в'язень (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 6). Протиставлення «широких просторів свободи» й образу «маленького столику у вузькій кімнатці» створює виразний контраст між земним існуванням, що бачиться героєві як ув'язнення, і звільненням, потенційно доступним за його межами. Самі категорії життя та смерті, таким чином, концептуалізуються в часових і просторових параметрах. Екзистенційне прочитання наведеного уривку дозволяє трактувати самотність як одну з іманентних рис не лише людського існування, але також і людського небуття.

Зауважимо, що одне з питань, яке у фіналі роману п'яний Джордж ставить Кенні (а разом з ним – собі й читачу), закономірно підсумовує екзистенційну тональність тексту: «...для чого воно, це наше життя? Невже ми повинні провести його, намагаючись класифікувати одне одного по каталогах, як туристи в мистецькій галереї? Чи все ж спробувати обмінятися бодай якимось сигналом, хоч би яким спотвореним, поки ще не запізно?» (Isherwood, 1964/2010a, с. 142). Сформульована таким чином, проблема сенсу життя пропонує ключ до розуміння дискурсу самотності у творі. Для «самотнього чоловіка» цей сенс полягає у відчайдушних спробах «обмінятися сигналом» – подолати прірву між власним Я та свідомістю Іншого, встановити глибинний зв'язок на екзистенційному рівні поза «класифікаціями і каталогами» зовнішніх ідентичностей.

3.2.2. Дихотомії урбаністичного / природного простору та історичного / квір-часу

Географія художнього універсуму Ішервуда є **по-модерністськи урбаністичною** і центрується двома фокальними точками: Берліном і Лос-Анджелесом. Перед тим, як детальніше розглянути другу в контексті аналізованого роману, необхідно зробити кілька зауваг стосовно першої, аби окреслити відповідні загальні тенденції в ішервудівській прозі. Німецьку столицю у сприйнятті письменника марковано певною амбівалентністю. З одного боку, вона була для нього місцем творчої та сексуальної свободи: «Для Крістофера Берлін означав

Хлопців» (Isherwood, 1976/1993, с. 3). Можна сказати, що Ішервуд сконструював особистий міф міста, доповнивши його власним міфом кохання (образом «Німецького Хлопця» як архетипного любовного об'єкту) і перетворивши на безпечний простір романтичних ескапад. З іншого ж боку, це ідеалізоване бачення було зруйновано, коли Берлін став сценою, на якій розгорталася драма нацизму.

Ендрю Такер простежує використання Ішервудом модерністських стратегій навіть у канонічно більш реалістичних романах на кшталт «Прощання з Берліном» («Goodbye to Berlin», 1939). Однією з них є власне **міфологізація урбаністичного простору**. У своїх міркуваннях про образ міста дослідник запозичує термін «географічні емоції» британської письменниці й критикині Брайер (Енні Вініфред Еллерман): «Від холоду Берлін зіщулюється до «маленької чорної точки» на «гігантській мапі Європи», і в уявній географії Ішервуда місто тепер бачиться в оточенні пруських рівнин, описаних як «безкрая безодня незатишного океану», місто проектується як острів-дім під загрозою водної безодні» (Thacker, 2019, с. 150). Психологічний стан наратора відбиває в просторовому аспекті атмосферу невідворотної катастрофи, що панує в передвоєнному Берліні. Таким чином, Ішервуд демонструє зв'язок між критичними соціальними змінами та **самотністю людини, загубленої у світі на межі занепаду**.

Лос-Анджелес став для письменника віднайденим домом, місцем, де письменник свідомо вирішив провести другу половину свого життя. Хоча «Самотній чоловік» – це, за зауваженням Вільяма Гендлі, незамінний текст у каноні лос-анджелеської літератури (Handley, 2015, с. 63), роман зображує місто в доволі неприглядному світлі. Джордж «дивиться на Лос-Анджелес, наче сумний єврейський пророк, провіщуючи загибель. Пав Вавилон, пало велике місто. Але це місто не велике, ніколи таким не було та й падати йому майже нема куди» (Isherwood, 1964/2010a, с. 89). Як і берлінський міф, який спочатку асоціювався з романтичним декадансом і сексуальною свободою, але потому зазнав руйнації, міф лос-анджелеський пов'язаний із небажаними трансформаціями: «Зміни почалися наприкінці сорокових, коли ветерани Другої світової разом з новоспеченими дружинами ринули зі сходу в пошуках нових, кращих ділянок для розмноження...

[...] І отже, один за одним, котеджі, від яких колись віяло саморобним джином та які відлунювали поезією Гарта Крейна, пали перед окупаційною армією телеглядачів і питців кока-коли» (Isherwood, 1964/2010a, с. 8). У випадку з Берліном **трансформації простору були зумовлені темпоральним поштовхом історичного часу** – приходом до влади нацистів. Доба, на тлі якої розгортається сюжет «Самотнього чоловіка», хоча й не настільки трагічна, відіграє не менш важливу роль у концептуалізації самотності. Дія роману відбувається 1962 року, одразу після Карибської кризи, у момент історії між «примарою ядерної війни, з одного боку, і розквітом конформізму нуклеарної родини – з іншого» (Cucullu, 2015, с. 17). Жахи Другої світової привели людство до відчуття балансування на краю прірви. Водночас стрімкий повоєнний розвиток економіки зумовлює **поворот суспільної свідомості до консюмеристських практик**, що Джордж описує, як «виживання в Добу Руїни» («survival into a Rubble Age»; Isherwood, 1964/2010a, с. 68). Колишній богемський спосіб життя, уособлений спогадами про саморобний джін і поезію Гарта Крейна, поступається буденному існуванню та ілюзорній стабільності: «Для розмноження потрібна стабільна робота, потрібна іпотека, потрібні кредити, потрібне страхування. І навіть не здумай померти, доки не забезпечиш родині майбутнє» (Isherwood, 1964/2010a, с. 8-9). Ці трансформації зумовлюють дедалі більше відчуження Джорджа від суспільства, цінності якого суперечать його **квір-ностальгії**.

Урбаністичному простору Ішервуд протиставляє **простір природи**, який виконує функцію урівноваження, звільняє від ярма соціальних умовностей. Так, у романі «Світ увечері» Стівен Монк до глибини душі вражений спокійною величчю американського пейзажу: «Це було над-видовище, яке навіное одним людям думки про Бога чи Мікеланджело, та яке інші вважають просто огидним і нудним, адже воно, здається, повністю витісняє їхнє еґо. [...] Це справжня безплідна земля, безжально безладна й аскетично порожня. Це *світ, придатний хіба що для відлюдників, рептилій і військових маневрів; доісторичний, постісторичний, позачасовий*, суворо нейтральний; він нічого не доводить, нічого не спростовує (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1954/2012с, с. 18-19). Ішервуд зображує природу

як непереборну первісну силу, абсолютну інакшість, чия вічна безлюдність відповідає ідеї усамітнення як бажаного стану дистанції від суспільства і в своєму розмитті меж індивідуального Я («витіснення его») набуває екзистенційних конотацій. Природний простір існує поза хронологічним часом («доісторичний, постісторичний, позачасовий»), кидаючи виклик соціальним та історичним темпоральностям, що регулюють зовнішній світ. У цьому сенсі **природа компенсаторно врівноважує ландшафти міста як утілення неврозу епохи**. Як пише в одному з листів Елізабет Райдел, «Новини, звісно, анітрохи не менш депресивні, а Гітлер анітрохи не менш страшний», але «тут довкола ця неоглядність води й неба – здається, вона поглинає твої тривоги й страхи. Страх процвітає в темних закутках, похмурих готельних кімнатах, вузьких вуличках; він просто не може існувати в цьому світлі» (Isherwood, 1954/2012с, с. 196-197).

Подібним чином природний простір концептуалізується і в романі «Самотній чоловік», що уможлиблює його прочитання крізь призму екокритики. Джилл Андерсон інтерпретує топос пляжу як «...природне, квір-місце, що залишається [...] незачепленим неспинними в рості передмістями і їхніми деструктивними мешканцями [...] Ця «богемна утопія» підтримує [...] язичницьке прийняття природи» (Anderson, 2011, с. 56). Дослідниця не випадково звертається до термінології квір-студій, адже природа у творі безпосередньо дотична до формування дискурсу інакшості. Якщо пейзажі в романі «Світ увечері» семантизують універсально-людське усамітнення, самоусунення від інших, то в «Самотньому чоловіку» природний простір стає виразником певної відмінності, вписаної в структуру суспільства. Таке потрактування відповідає запропонованій Гордоном Brentом Інгремом концепції «квір-ландшафту» («queerscape») як «соціального нашарування, де взаємодія між утвердженням і маргіналізацією сексуальності перебуває в постійному русі... [...] Квір-ландшафти втілюють процеси, які *протистоять тим, що безпосередньо шкодять, зневажають, ізолюють, геттоїзують і асимілюють* (курсив наш – А.Д.)» (Ingram, 1997, с. 40-41). Природа в романі функціонує саме як квір-ландшафт, «кумулятивна просторова одиниця, сукупність місць, площина суб'єктивностей, що складають

колективність (курсив наш – А.Д.)» (Ingram, 1997, с. 40-41). Дике, а отже – девіантне, але водночас вільне природне начало стає онтологічним антиподом цивілізованого урбаністичного як домінантної репресивної норми.

Один із найяскравіших прикладів актуалізації природного простору як простору звільнення – це сцена спонтанного нічного купання Джорджа і Кенні. Стихія води як сфера природного буквально формує окрему реальність, що протиставляється зовнішньому світу «сухих» (Інших): «На темних схилах пагорбів видніються вогні ламп у вікнах сухих будинків, де сухі люди сухо збираються до своїх сухих ліжок. Але Джордж і Кенні – біженці від сухості; вони втекли через кордон у водний світ, залишивши свій одяг як митний збір (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 132-133). Метафорична образність епізоду підкреслює безжиттєвість («сухість») не-природних просторів та життєдайність океану, який забезпечує героям («біженцям») прихисток від їхньої нормативності.

Специфіка квір-ландшафту оприявнюється, зокрема, в **аспекті тілесності**. На його позначення Дж. Андерсон використовує термін «квір-дотик», тобто «дотик, який не спрямований на репродукцію, співвідносний із нестабільністю та вибуховістю природи» (Anderson, 2011, с. 53). Вдалині від нормативних просторів, скажімо, лікарні чи університету фізичний контакт двох чоловіків (без огляду на ступінь його еротизації) втрачає девіантний характер і стає шляхом до духовної близькості. Перед читачем постають не Джордж і Кенні, які грають соціальні ролі «викладача» і «студента», а дві людські істоти, об'єднані прагненням свободи та бажанням «обмінятися бодай якимось сигналом».

Сцена купання також має очевидні ритуальні конотації: «...воліючи здійснити власний обряд очищення, Джордж знову виходить, широко розпростерши руки, щоб прийняти приголомшливе хрещення прибою» (Isherwood, 1964/2010a, с. 132). При цьому герой відмовляється від створеної ним маски, **відкидає не лише зовнішні упередження соціуму, але й внутрішню напругу між своїми множинними ідентичностями**, а отже, – на якусь мить забуває про власну самотність: «віддаючись [прибою] повністю, він змиває з себе думки, слова, настрої, бажання, цілі Я, цілі життя» (Isherwood, 1964/2010a, с. 132). У природному

просторі ідентичність, саме відчуття власного Я буквально стає тим, що можна відокремити від тіла, «змити», зняти й відкинути. Джордж переживає духовну трансформацію, певне метафізичне переродження.

Природні топоси як місця фізичної та духовної свободи підважують урбаністичний простір нормативної нуклеарної родини, втілення «американської мрії» (Anderson, 2011). Невпинне зростання населення та, як наслідок, – розбудова Лос-Анджелеса стають загрозою і для екосистеми, і для функціонування самого суспільства. Джордж вважає, що місто, яке, власне, символізує покоління філософії споживання, попри швидкий прогрес, приречене на занепад і загибель: «Не треба ані ракет, щоб його рознести, ані нового льодовикового періоду, щоб його заморозити, ані великого землетрусу, щоб відламати й скинути його в Тихий океан. Воно помре від надмірного розростання. Воно помре, бо висохне його коріння – зухвалість і жадібність, які були його єдиною силою. І тоді *пустеля, природний стан цієї країни, повернеться* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 88). Показово, що Маріо Фараоне використовує схожу просторову метафорику для опису самого Джорджа, характеризує його як «ідеальний символ стерильності та духовної пустелі, у якій він живе» (Faraone, 2000, с. 255). Це твердження унаочнює те, яким чином **історичний час формує й організовує фізичний і ментальний простір** роману. Самотній герой постає на тлі зламаної епохи, його внутрішня порожнеча відбиває стерильний світ, приречений на самознищення.

Слід також згадати поняття **квір-часу**, яке Дж. Андерсон протиставляє «циклічному руху народження-шлюб-розмноження-смерть» як «природному порядку» (Anderson, 2011, с. 53). Дослідниця запозичує концепцію у Джудит Галберстам, за чийм визначенням, **квір-темпоральність** формується «в опозиції до інститутів родини, гетеросексуальності та розмноження» (Halberstam, 2005, с. 1). Хоча Галберстам стверджує, що особливо виразно цей феномен постав на тлі епідемії СНІДу 1980-х років, роман «Самотній чоловік», написаний за два десятиліття до того, дозволяє розглядати **квір-час** як такий, що **концептуально тяжіє до модерністського дискурсу**. Зокрема, Джеймі Карр, досліджуючи специфіку художнього часу в ішервудівській прозі, наголошує, що «позиціонувати

виникнення спротиву нормативним темпоральностям у межах постмодернізму та постмодерності [...] значить ігнорувати аналогічні кризові стани, які відбувалися в модернізмі та модерності» (Carr, 2006, с. 8).

За Дж. Галберстам, квір-час контрастує з такими темпоральностями, як «час розмноження» («time of reproduction»), «час родини» («time of family») та «час спадкування» («time of inheritance»). Час розмноження регулюється біологічним годинником і соціальними правилами, які унормовують хронологію шлюбу й дітонародження. Час родини є його логічним продовженням, адже концентрується на практиках, що організовують повсякденне життя з метою виховання дітей. Час спадкування означає процес передачі моральних і матеріальних цінностей від попереднього покоління до наступного (Halberstam, 2005, с. 5). Усі ці темпоральності характеризуються **фіксацією на майбутньому** (час спадкування – на зв'язку між майбутнім і минулим), акцентують **стабільність і постійність (а отже – повторюваність) як суспільні пріоритети**. Час протагоніста у романі натомість, як ми зазначали, зосереджується на теперішньому, динамічному відчутті моменту, і рекурсивна циклічність «одного дня» для нього постає радше як вимушений, а не природний спосіб існування.

При цьому Ішервуд сатирично зображує, як гетеронормативні темпоральності цілковито керують життям сусідів Джорджа. Кожен їхній день підкорюється цим циклічним ритмам. Починається він із «Часу Матерів» («Mothers' Hour»), що триває приблизно до третьої години, коли старші діти повертаються зі школи і для хлопців настає «маскулінний час гри в м'яч»: «Якщо автомобіль необачно проїжджає вулицею, він повинен зупинитися й дочекатися, поки вони будуть готові його пропустити – вони знають свої права. А матері повинні тримати малюків у приміщенні, від гріха подалі» (Isherwood, 1964/2010a, с. 13). Потому з роботи вертаються втомлені й роздратовані чоловіки – і це вже «батьківський час», коли вся родина підкоряється їхній потребі у тиші та відпочинку. У змінах цих темпоральностей протягом дня можна простежити відповідні флуктуації влади в межах окремої родини як моделі соціуму: від часу побутової матриархальної влади

до часу агресивної влади молодого покоління і, зрештою, до влади патріархату, уособленої післявоєнною варіацією традиційного *pater familias*.

Суспільство, орієнтоване на траєкторію народження-шлюб-розмноження-смерть, не усвідомлює абсурдність свого існування: «...вони готуються до життя, яке означає роботу і впевненість у майбутньому для того, щоб ростити дітей, які будуть готуватися до життя, яке означає роботу і впевненість у майбутньому для того, щоб» (Isherwood, 1964/2010a, с. 32). Незавершеність речення вочевидь натякає на безкінечну повторюваність. Одержимість майбутнім, яке нічим не відрізняється від цього циклічного теперішнього, а отже, ніколи й не настає, – це шлях у нікуди. У цьому плані «Самотній чоловік» пропонує альтернативну оптику інакшості, адже, за слушним зауваженням Дж. Андерсон, зображує гетеронормативне суспільство як деструктивну й девіантну (тобто протиставлену природі) «плодовиту більшість, живих мерців, [...] перекладаючи на них відповідальність за апокаліпсис» (Anderson, 2011, с. 62). На противагу цьому, квір-час Джорджа, підживлюваний пам'яттю про минуле й відчуттям моменту, не стільки заперечує майбутнє, скільки втілює ідею збереження: не бездумного (само)руйнування людства, а осмисленого існування в гармонії з природою та/як Іншим.

3.2.3. Гетеротопії та гетерохронії самотності

На локальному рівні часові та просторові виміри дискурсу самотності втілюються в окремих соціально контекстуалізованих образах, які експліцитно або імпліцитно акцентують відчуття інакшості (наприклад, ізоляція в'язниці) чи єдності (наприклад, спільні святкування). Найбільш придатною для аналітики в цьому випадку видається запропонована Мішелем Фуко концепція гетеротопії, до якої ми вже почасти зверталися при дослідженні іншопростору, зокрема, топосу острова³⁷ (див. 2.1) і топосу монастиря (див. 2.3.3). У цьому підрозділі ми

³⁷ Відзначимо, що острів як канонічний простір самотності є частим образом у художньому всесвіті Ішервуда. Як зауважує Шон Річардсон, «...острів стає як матеріальним, так і метафоричним простором: час, проведений Ішервудом на островах, формує його творчість, так

зосередимося на низці гетеротопій, розмаїття яких у «Самотньому чоловіку» зумовлюється та уможлиблюється специфікою жанрової форми циркадного роману (див. далі 3.2.4).

Одним із найпоказовіших прикладів іншопростору в ішервудівській прозі є **гетеротопія гей-бару**. Так само, як і в'язницю, його можна вважати гетеротопією девіації – місцем існування індивідів, чия поведінка відрізняється від загальноприйнятої норми (Foucault, 1986, с. 2). За зауваженням Пітера Маунтні, «Гетеротопія, створена гей-баром, дозволяє втекти від обмежень, структур і норм, що їх зовнішній гетеронормативний світ прагне нав'язати гомосексуальним суб'єктам» (Mountney, 2015, с. 60). Як Ішервуд згадує в автобіофікції «Крістофер і його плем'я», в Берліні його молодості існували «розсадники псевдо-пороку, які догоджали гетеросексуальним туристам [...], шокували спостерігачів і переконували їх, що Берлін – усе ще найбільш декадентське місто Європи» (Isherwood, 1976/1993, с. 30). Таким чином, створювалася видимість інакшості, фасад із кліше, за яким існував безпечний простір для інакшості справжньої. Вона, своєю чергою, зовсім не відповідала образу «девіантного» в суспільній свідомості, адже «ніщо не мало менш декадентський вигляд, ніж [бар] «Затишний куточок». Він був простим, скромним і непретензійним» (Isherwood, 1976/1993, с. 30). Утім, гетеротопії такого типу є амбівалентними, оскільки сексуальна ідентичність, з одного боку, об'єднує людей, які перебувають у цьому просторі, а з іншого – відокремлює їх від решти суспільства, підживлюючи почуття зайвості й соціального відчуження.

У романі «Самотній чоловік» гетеротопію гей-бару представлено в дещо інакшому ракурсі. Місце під назвою «Правий борт» постає гетеротопією радше в ретроспективі, позаяк це – простір колективної та особистої історії. Його зоряний час випав на літо 1945-го, коли війна «вже все одно що скінчилася» (Isherwood, 1964/2010a, с. 118). Завішаний світломаскувальними шторами, «напхом-напханий» і повний цигаркового диму, бар давав відвідувачам «абсолютну інтимність галасу

само, як острови в його творах представляють набагато ширший аналіз політичного (і особливо сексуального) клімату тогочасного світу» (Richardson, 2019, с. 175).

й натовпу», у той час як зовні чатували небезпеки: «Приїзд поліції під виття сирен; раптові набіги берегового патруля» (Isherwood, 1964/2010a, с. 119). Пізніші спогади героя пов'язані з більшою свободою, а разом із тим – розширенням меж гетеротопії, яка поступово починає охоплювати зовнішній простір, що раніше становив загрозу. Джордж ностальгує про «Чарівну вбогість тих спекотних ночей, коли весь берег оживав язиками полум'я, сигнальними вогнищами величезного оголеного варварського племені – кожна група чи пара сама по собі й нікому не заважає, але всі є частиною життя цього племінного табору» (Isherwood, 1964/2010a, с. 119). Акцент на спільності ідентичності, почутті приналежності суголосить уже згадуваній ідеї природного простору (зокрема, пляжу) як квір-ландшафту. «Племінний» колективний досвід тісно й болісно переплітається з особистими спогадами Джорджа, позаяк вони з Джимом «були там серед них вечір за вечором, однак *недостатньо часто, аби задовільнити печальний несамовитий голод пам'яті*, яка жадібно озирається на ту блаженну золоту осінь пристрасті (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 119-120). У теперішньому протагоніста квір-простір переживає період занепаду. Доволі символічно, що вогонь, який колись знаменував сексуальну свободу, тепер стає об'єктом регуляції гетеронормативного суспільства, адже «багаття на пляжі розводити заборонено, окрім як у спеціальних зонах для пікніку» (Isherwood, 1964/2010a, с. 120). Сам «Правий борт» поступово позбавляється індивідуальності, а відповідно, певною мірою втрачає гетеротопні властивості: «Звідси прибрали запилені морські трофеї та пожовтілі групові фото. Одразу після Нового року тут відбудеться те, що дехто наслідно назвати косметичним ремонтом, – себто *осквернення, аби підготуватися до натовпу незнайомих із порожніми обличчями*, що нагряне наступного літа (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 120). Відчуття приналежності до спільноти, раніше досвідчуване в гей-барі, замінюється для Джорджа звичкою, що нівелює колективний аспект гетеротопії. Натомість на індивідуальному рівні «Правий борт» усе ще залишається іншопростором, адже є уламком минулого в теперішньому, на якийсь недовгий час, проте захищеним від «осквернення натовпом незнайомих» майбутнього.

Канонічним прикладом іншопростору, який виокремлював сам Фуко, є **гетеротопія лікарні**. Саме там у романі Джордж відвідує їхню спільну з Джимом знайому Доріс. Дискурс самотності в цьому місці реалізується в кількох аспектах. По-перше, пацієнти фізично ізольовані від решти суспільства, в чому й полягає функція гетеротопії девіації – створити обмежений простір інакшості, аби зберегти панівний порядок у світі зовні (Foucault, 1986, с. 25). По-друге, стан здоров'я Доріс зумовлює відокремленість від оточуючих, адже не лише її тіло, але й розум послаблений хворобою, а тому її свідомість фактично існує у своїй власній окремій реальності, з якої лише періодично виринає на поверхню: «Джордж уже не приносить їй ані квітів, ані подарунків. Ніщо з того, що він міг би принести в цю кімнату із зовнішнього світу, не має значення – навіть він сам. Усе, що важить для неї, – тепер прямо тут, у цій кімнаті, де вона повністю занурена у заняття помиранням» (Isherwood, 1964/2010a, с. 76). Усе існування Доріс редуковане до цієї гетеротопії. Її свідомість відокремлена не лише від людей за стінами лікарні, але й від медичного персоналу та відвідувачів, що додає до її самотності ментальний вимір.

Аналізуючи гетеротопію монастиря, ми вже зверталися до аспекту фукодінської концепції, який сам філософ окреслює, проте не надто деталізує, – так званої гетерохронії, тобто прив'язки гетеротопій до певних «часових зрізів» («slices of time»; Foucault, 1986, с. 26). Фуко пояснює гетерохронію на прикладі кладовища, яке «...є дійсно високогетеротопним місцем, адже для індивіда кладовище починається з цієї дивної гетерохронії – кінця життя» (Foucault, 1986, с. 26). Лікарня не має такого однозначного зв'язку з концептом смерті, але також постає транзитивним простором, у якому перебіг часу розуміється та відчувається інакше. Елізабет Баррі при розгляді хронотопу старості («chronotope of old age») концентрується на інституціях, безпосередньо дотичних до категорії віку (будинки для літніх людей, спільноти пенсіонерів), однак її міркування можна екстраполювати на медичні заклади в принципі: «Це начебто місця стазису, а не руху: принаймні для деяких мешканців обмін фактично буде одностороннім, прибуттям без відправлення. З одного боку, отже, це місце проживання є більш

постійним, ніж будь-яке інше. З іншого, звісно, це саме визначення тимчасовості. Це – зали очікування перед *le grand départ*³⁸» (Barry, 2021, с. 147). У цьому контексті не видається дивним дискомфорт Джорджа під час відвідування Доріс. Його реакція на перебування в лікарні проявляється на фізичному рівні: «О, як нещасне тіло відсажується кожним своїм нервом від вигляду, запаху, відчуття цього місця! Воно сліпо шарахається, стає дибки, силиться втекти» (Isherwood, 1964/2010a, с. 74). Мінлива темпоральність лімінального стану між життям і смертю змушує героя гостріше усвідомлювати невідворотність власного кінця.

Лікарня також постає як особиста гетеротопія Джорджа, адже, подібно до бару «Правий борт», є простором збереження минулого. Доріс слугує болісним нагадуванням про час, коли Джим не належав йому повністю, позаяк мав із нею інтимні стосунки. Самотність протагоніста у цьому випадку проявляється як мізогінія, оскільки у його сприйнятті жінка в гетеронормативному соціумі, ключова цінність якого – розмноження, має привілейований статус відносно нього як гомосексуального чоловіка: «Я – Жінка. Я – Мать-Трясця-Її-Природа. Церква, і Закон, і Держава існують задля того, аби підтримувати мене. Я заявляю свої біологічні права. Я вимагаю Джима» (Isherwood, 1964/2010a, с. 75). У цьому узагальненому образі Жінки герой бачить постійного супротивника, з яким доводиться боротися навіть за пам'ять про Джима. А втім, ідучи – можливо, востаннє – з палати, він розуміє, що від колишньої Доріс залишився лише «висохлий манекен», а разом з тим зникла і його антипатія: «Допоки зоставалася хоч одна маленька дорогоцінна краплинка ненависті, Джордж усе ще міг знайти в ній щось від Джима. [...] У цьому був зв'язок між ним і Доріс. А тепер він розірваний. І ще одна часточка Джима втрачена для нього назавжди» (Isherwood, 1964/2010a, с. 81). Гетеротопія лікарні, таким чином, незважаючи на весь травматизм, виконує додаткову функцію консервування часу. Зі смертю Доріс у Джорджа вже не буде необхідності відвідувати цей простір, а отже, зникне частина його власного минулого. Візит, однак, має і позитивний аспект. Хоча герой усе ще

³⁸ Франц. «велике відбуття», тобто смерть.

залишається Іншим у конкретному соціальному середовищі зовнішнього світу, гетеротопний простір лікарні нагадує йому про екзистенційну приналежність до людства назагал, «цієї дивовижної меншини – Живих», адже «він щойно повернувся з крижаної присутності Більшості, до якої невдовзі має приєднатися Доріс» (Isherwood, 1964/2010a, с. 82).

Серед «гетеротопій безкінечного накопичення часу» Фуко виділяє бібліотеки та музеї, завдання яких полягає у створенні місця, «що містить усі часи, але саме існує поза часом» (Foucault, 1986, с. 26). Цей перелік можна доповнити **гетеротопією університету** – простору, функцією якого є збирання, зберігання та розповсюдження знання. Як підкреслює Барбара Рід, «університети використовують темпоральний символізм, аби просувати власний образ як окремих просторів, що мають цінність, акцентуючи увагу на традиціях, віці та, певним чином, концепції буття «поза часом» відносно повсякденного зовнішнього світу» (Read, 2023, с. 4). Зображення державного коледжу Сан-Томас у романі «Самотній чоловік» суголосить загальній тенденції твору до осмислення філософії споживацтва й масового виробництва. Він описується, як «Чиста сучасна фабрика – цегла, і скло, і великі вікна – вже на три чверті завершена, добудовується з істеричним поспіхом. [...] Коли фабрика запрацює на повну силу, вона зможе випускати двадцять тисяч студентів» (Isherwood, 1964/2010a, с. 28). Освіта позиціонується як механічний процес, а не інтелектуальний розвиток, студенти в очах системи – це «сировина, яку щоденно згодують фабриці [...] де вона обробляється, упаковується та відправляється на ринок. [...] ...всі навантажені книжками, всі змучені» (Isherwood, 1964/2010a, с. 32). Гетерохронія університету не відтворює тяглість традицій чи відчуття «позачасності», про які говорить Б. Рід, не сприяє формуванню цілісної колективної ідентичності, як це відбувається у згадуваній гетеротопії гей-бару. Усе, що студенти мають спільного, – це «їхня спішність, потреба тримати руку на пульсі, закінчити те завдання, яке треба було здати ще три дні тому» (Isherwood, 1964/2010a, с. 33). Ця невротична темпоральність «істеричного поспіху» відображає зміни у сприйнятті історичного часу. Якщо довоєнні урбаністичні ландшафти втілювали статичність і

паралізованість у передчутті «кінця історії», то метушлива університетська атмосфера акцентує повоєнну одержимість швидкістю й продуктивністю.

Символічним вираженням консюмеризму в романі постає **гетеротопія супермаркету**. Аналізуючи топос торгівельного центру (посутньо, масштабованого варіанту супермаркету), Дуглас Муцціо та Джессіка Муцціо-Рентас називають його «новим містом» повоєнної доби, візією того, як має конструюватися громадський простір в економіці, заснованій на масовому споживацтві» (Muzzio & Muzzio-Rentas, 2008, с. 140). Дослідники виокремлюють два варіанти прочитання такого простору. Перший розглядає масову культуру споживання як «монструозну монолітну машину, в якій слухняному населенню немов підшкірно впорскують хибні потреби»; другий натомість акцентує увагу на суб'єктності покупця, що «символічно конструює індивідуальну та колективну ідентичність за допомогою придбаних товарів» (Muzzio & Muzzio-Rentas, 2008, с. 141). Зображення супермаркету, куди приїздить Джордж, спочатку перегукується з другим прочитанням. Він також є, у певному сенсі, гетеротопією накопичення – однак не часу, а речей. Розмаїття вибору, яскраві обгортки та рекламні слогани не лише викликають у людини бажання придбати, але, що головніше, дозволяють їй самій почуватися потрібною, пропонують їй «прихисток від самотності й темряви»: «Кожен товар на полицях кричить тобі «візьми мене, візьми мене», і вже самої конкуренції їхніх закликів достатньо, аби уявити себе жаданим, навіть коханим» (Isherwood, 1964/2010a, с. 89). Однак насправді гетеротопія супермаркету відповідає першому варіанту прочитання, адже лише маніпулює свідомістю героя, створюючи ілюзію не-самотності: «коли повертаєшся у порожню кімнату, виявляється, що фальшивий улесливий ельф реклами вислизнув від тебе; залишилися лише картон, целофан та їжа. А в тебе опустилися руки й зник апетит» (Isherwood, 1964/2010a, с. 89). Неможливість врятуватися від внутрішньої екзистенційної тривоги в цьому штучному світі лише загострює почуття інакшості й ізольованості протагоніста. Як і у випадку деяких розглянутих просторів, гетеротопні властивості супермаркету почасти зумовлені його здатністю до збереження побутової пам'яті: «...у засідці серед пляшок, коробок і бляшанок

чатують шокує живі спогади про все те, що купували, готували, їли разом із Джимом. Вони наносять Джорджеві удари, коли він проходить повз, штовхаючи візок. Чи можемо ми почуватися по-справжньому самотніми, якщо ніколи не їли наодинці?» (Isherwood, 1964/2010a, с. 89-90). Тут напівсакральна семантика, закладена в ритуалі спільного прийому їжі, контрастує з профанністю супермаркету, а особистий досвід втрати протиставляється колективним практикам придбання й накопичування.

Специфічним простором, що певним чином компенсує негативні вияви самотності, є **гетеротопія спортзалу**. Як зазначає Джерен Доан, місця для заняття спортом відповідають одразу кільком параметрам фукодінської концепції. По-перше, вони поєднують різнорідні, подекуди антиномічні, простори: роботи й дозвілля, публічного й приватного. По-друге, допуск до них регулюється складною системою соціальних ритуалів. Ідеться не лише про формальні чинники на кшталт наявності абонементу, але й про «правильне вбрання, вміле поводження зі спорядженням, цілеспрямованість і драйв під час вправ, комфортність із демонстрацією тіла та оголеності – все це свідчить про приналежність людини до цього простору, про те, що вона за жодних обставин не є недоречною» (Doğan, 2015, с. 80). Джорджу спортзал видається ідеальним, утопічним місцем, де люди можуть залишатися самими собою, не прикидаючись і зберігаючи людяність: «Як чудово бути тут. Якби ж то можна було провести все життя в цьому стані невимушеної фізичної демократії. Тут ніхто не уїдливиий, не злий, не допитливий. [...] Ніхто не ідеальний і не прикидається таким. [...] Ніхто не надто потворний чи надто вродливий для того, аби бути прийнятим як рівний» (Isherwood, 1964/2010a, с. 86). Тут самотність відчувається менш гостро, позаяк соціальні конвенції, що працюють на її актуалізацію, ніби на певний час перестають функціонувати, залишаються зовні. На відміну від попередніх гетеротопій, які тією чи іншою мірою зберігають пам'ять про Джима, цей простір по суті витісняє спогади, натомість змушуючи концентруватися на теперішньому. У цьому плані гетеротопія спортзалу є антиподом гетеротопії лікарні, адже тут Джордж відчуває єднання з «дивовижною меншиною Живих». Сама концепція фізичних вправ, спрямованих

на покращення здоров'я і подовження життя, заперечує старість і смерть, утілені в образі лікарні. Герой «хоче радіти в своєму тілі; міцному триумфуючому старому тілі вцілілого. Тілі, що пережило Джима і переживе Доріс» (Isherwood, 1964/2010a, с. 82), а його походи у спортзал, отже, виступають як спроба подолати екзистенційний страх перед абсолютним утіленням самотності.

3.2.4. Хронотоп дому і концепція «циркадного роману»

Образ дому видається одним із центральних в ішервудівській прозі. Ми вже згадували про дім як абстрактний феномен у контексті «пошуку батьківщини» («looking for homeland») та авторської концепції «домашнього Я» («home-self»). У цьому підрозділі ми зосередимося на ідеї дому як фізичного простору, у якому мешкає людина і який часто асоціюється з безпекою і стабільністю, виступає **географічною точкою відліку в процесі конструювання та функціонування ідентичності**. Саме тому, до прикладу, в романі «Світ увечері» Стівен Монк у кризовий момент повертається до будинку свого дитинства: «Це справді був новий початок; або, в гіршому випадку, глухий кут. Після тридцяти двох років я повернувся до кімнати, в якій народився – і нікого не привів із собою, нічого не приніс, окрім валізи. Ось нарешті, сказав я собі з острахом і хвилюванням, я дійсно зробив це. Перерізав усі рятівні мотузки, відкинув усі підпори. Відтепер, що б не сталося, я буду повністю сам по собі» (Isherwood, 1954/2012с, с. 36-37). Однак для Стівена цей простір – безособовий, позбавлений значущого зв'язку з минулим, так само як і все його життя позначене певним відчуженням, немов не належить йому. Дім для героя не відчувається домом, оскільки «домашнє Я» Монка – таке ж фрагментоване й непевне, як й інші аспекти його ідентичності.

Дім – це також, послуговуючись термінологією М. Бахтіна, **специфічний хронотоп**. Як зауважує Е. Баррі, він «найчастіше згадується як архетипний локус часу та простору» (Barry, 2021, с. 146). На прикладі будинку Джорджа в романі можна виокремити такі риси хронотопу дому:

1) Це ізольований простір, який функціонує як прихисток від незгод зовнішнього світу. За життя Джима компактність і усамітненість будинку були

бажаними, перетворювали його на своєрідний *locus amoenus*: «Він сподобався їм, тому що дістатися до нього можна було лише мостом через струмок; навколишні дерева і крута, заросла кущами скеля позаду замикали його, як будинок на лісовій галявині. «Все одно що жити на нашому власному острові», – казав Джордж» (Isherwood, 1964/2010a, с. 9).

2) Це простір, у якому щоденні дії не просто виконують утилітарну функцію, а ритуалізуються та, за словами Вівіан Собчак, «трансформуються в інтимне соціальне спілкування» (Собчак, як цитується у Barry, 2021, с. 148). Для Джорджа «сніданок із Джимом був одним із найкращих моментів дня. Саме тоді, за другою чи третьою чашкою кави, вони провадили найкращі свої розмови» (Isherwood, 1964/2010a, с. 5-6). Без свого партнера герой усього лише «сумирно й тоскно їсть яйця пашот» (Isherwood, 1964/2010a, с. 6), позаяк комунікативний аспект домашнього життя втрачено.

3) Подібно до описаних вище гетеротопій, дім є простором згадування, місцем у теперішньому, де минуле зберігається ментально і фізично. Помешкання Джорджа буквально несе на собі відбиток спільного життя з Джимом: «Уявіть двох людей, які живуть разом день у день, рік у рік, у цьому маленькому просторі, стоять лікоть до ліктя, готуючи їжу на одній і тій самій маленькій плиті, протискаються один повз одного на вузьких сходах, голяться перед одним і тим самим маленьким дзеркалом у ванній, постійно бігають, стикаються, нашттовхуються на тіла один одного – випадково чи навмисно, чуттєво, агресивно, незграбно, нетерпляче, зі злістю чи з любов'ю, – уявіть, які глибокі, хоч і невидимі, сліди лишають вони після себе всюди!» (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 3-4). Пам'ять як часова модальність особливо виразно проявляється в просторі дому, оскільки постійне усвідомлення відсутності близької людини підсилюється матеріальними знаками її колишньої присутності. Це враження, за авторським задумом, має бути в творі наскрізним, його емоційною домінантою. Розмірковуючи над можливою екранізацією роману, Ішервуд наголошував, що хотів би, «...аби померлий коханий з'являвся час від часу, просто сидів у кімнаті, кутив, розслаблявся, підібгавши ноги,

цілком матеріальний. Або спускався б сходами, і вони проходили б один повз одного, або можна було б побачити, як він зазирає у вікно» (Geherin, 2001, с. 88).

4) На відміну від суспільних просторів, дім безпосередньо віддзеркалює конкретну ідентичність свого власника. А тому у випадку Джорджа він, як пляж та гей-бар, набуває якостей квір-простору та простору звільнення. Якими болісними не були б спогади, дім – це єдине місце, де дозволена скорбота, адже Джордж приховує від сусідів смерть Джима і навіть Шарлотта, найближча подруга, до кінця не розуміє природу його втрати.

5) Як квір-простір дім має зв'язок із природним простором, характеризується специфічною якістю екологічної свідомості, яку Дж. Андерсон називає «етикою збереження» («ethic of conservation»; Anderson, 2011, с. 57). Навіть гараж, призначений для такого суто урбаністичного атрибуту, як автомобіль, заріс плющем і використовувався для утримання тварин за життя Джима³⁹. Однак збереження природи корелює і зі збереженням пам'яті, а тому після трагедії Джордж змушений позбутися тварин як «диявольських нагадувань», продавши їх торговцю з Сан-Дієго, адже «було нестерпно навіть думати, що вони будуть десь по сусідству» (Isherwood, 1964/2010a, с. 17).

Хронотоп дому також грає ключову роль у загальній часопросторовій структурі твору, що, як і його початкова назва, інспірована романом «Місіс Делловей». Класифікуючи обидва тексти як **циркадні романи**, Девід Гіддон виокремлює чотири «фокальні точки» або «ритми», що організовують циркадний наратив (тобто чотири сценарії розвитку одного дня, у рамках якого розгортається сюжет): 1) звичайний день із життя людини, наповнений буденними дрібницями; 2) день смерті героя, у який на нього «звалюється тягар особистої та культурної історії»; 3) пов'язаний із другим – день, у який помирає інший персонаж, що спричиняє емоційну реакцію та рефлексії протагоніста; 4) день певної знаменної події (день народження, весілля, убивство знаменитості тощо) і вплив його

³⁹ Джордж не називає конкретної кількості, але згадує таких незвичних тварин, як «абсолютно безпечні дитинчата королівської змії» та птах майна. Це, вочевидь, свідчить про особливу прихильність пари (у першу чергу – Джима) до дикої природи.

зовнішніх обставин на внутрішній світ персонажа: «вирішальний момент кризи ідентичності, у який старе Я бореться з новим» (Higdon, 1992, с. 60). Зазначені моделі можуть взаємодіяти в межах одного твору, і роман «Самотній чоловік», на нашу думку, відповідає одночасно кільком: він залучає і побутовий контекст повсякдення, і фаталізм потенційної смерті протагоніста (залежно від прочитання фіналу), і аспект кризи ідентичності. З певним ступенем умовності можна говорити й про реалізацію третьої точки фокалізації, адже, хоча смерть Джима хронологічно знаходиться за межами визначеної циркадною формою темпоральності, Джордж немовби щоразу наново переживає цей досвід.

Суттєвою для нашого дослідження є теза Д. Гіддона про те, що «Усі ці ритми об'єднує концентрація на *вузько обмеженому моменті та замкненому просторі* (курсив наш – А.Д.)» (Higdon, 1992, с. 60). Це означає, що саме кореляція і взаємозв'язок категорій часу й простору визначають структуру циркадного роману. А отже, саму жанрову форму можна розглядати як хронотопне утворення, в основі якого – специфічний **хронотопний комплекс «одного дня»**, який центрується хронтопом дому, позаяк «один день» Джорджа завершується там, де й починається – у «місці, що називається «домом» (Isherwood, 1964/2010a, с. 1). Це перший простір, який його пробуджувана свідомість розпізнає і використовує для конструювання ідентичності. Це також останній простір, який вона фіксує перед тим, як герой засинає. Час Джорджевого життя відображено в рекурсивному повторенні в межах одного дня, і так само його простір утворює своєрідне замкнене коло. Ведантична феноменологія, інкорпорована в наратив у інших відношеннях нерелігійний, також пов'язується з концепцією дому: «...якщо якась частина цієї не-істоти, що її ми назвали Джорджем, дійсно була відсутньою в цю мить термінального шоку, була десь там, на глибоких водах, вона повернеться і виявить, *що не має дому* (курсив наш – А.Д.)» (Isherwood, 1964/2010a, с. 152). Дім, отже, постає водночас і як фізичне помешкання, де живе тіло, і як метафізичне вмістилище, яким саме тіло слугує для душі та свідомості. В обох випадках він поєднує численні просторові й часові виміри, концептуалізуючи ідею близькості з Іншим або його відсутності.

Висновки до розділу III

1) Ключове значення для художнього доробку Крістофера Ішервуда має роман «Самотній чоловік». Дискурс самотності в цьому творі розгортається у дихотомічному співвідношенні з категорією множинності.

2) Однією з форм множинності є поліжанровість. Назагал, поетика «Самотнього чоловіка» відповідає основним параметрам модерністського роману (І. Куницька): відкритість форми, суб'єктивність, латентний біографізм, редукована подієвість, умовність хронотопу, психологізм. Водночас твір корелює з численними модифікаціями в межах цієї жанрової парадигми. Зокрема, простежується його типологічний зв'язок із екзистенціалістським, філософським, інтелектуальним та імпресіоністським романом, а також концепціями циркадного роману (роману одного дня), гей/квір-роману, феноменологічного роману (роману свідомості), релігійного/ведантичного роману.

3) Значення множинності знаходить відображення на рівні паратексту. Зокрема, полісемантичність лексем, що становлять назву твору, уможлиблює прочитання роману одночасно як історії про універсальну «людську ситуацію» і про досвід окремого індивіда в конкретних обставинах, а варіант перекладу «Самотній чоловік» дозволяє найадекватніше передати цей плюралізм сенсів.

4) За аналогією з концепцією множинної ідентичності вбачаємо в тексті втілення множинної самотності. Особистість протагоніста – це комплекс «численних неприборканих Я» (Р. Вудгауз), що можна поділити на «публічні» та «приватні» (С. Нагараян), або ж «зовнішні» та «внутрішні», а його самотність спричинена й оприявнюється у складній динамічній взаємодії цих іпостасей. Зокрема, вона прочитується у національно-культурному, гендерно-сексуальному, духовно-релігійному, віковому й інтелектуальному вимірах ідентичності.

5) Основним, первинним аспектом самотності в романі є екзистенційний, що постає на перетині внутрішньої кризи ідентичності та суперечності із зовнішнім світом, конфлікту з Іншими й водночас сприйняття себе як Іншого. Екзистенційна самотність актуалізується, зосібна, в категоріях часу й простору. Часопросторова

організація «Самотнього чоловіка» визначається специфічною темпоральністю «моменту», яка відмежовує площини минулого й майбутнього, перетворюючи теперішнє на безкінечну рекурсію, а есхатологічний простір, у якому втілено потенційну свободу після смерті, контрастує з фізичним простором повсякденного життя, що його герой сприймає як ув'язнення.

6) Характерно модерністською рисою в романі можна вважати урбанізацію і міфологізацію простору. Так, в топосі Лос-Анджелеса Ішервуд концептуалізує образ зламаного світу на межі занепаду, що зумовлено історичним часом – добою Холодної війни, ядерної загрози, але також масового споживацтва й експлуатації природних ресурсів. Власне простір природи письменник протиставляє простору міста. Природа у творі функціонує як квір-ландшафт (Г. Б. Інгрем), який одночасно відкидає репресивність гетеронормативного суспільства і утверджує інакшість. До модерністської поетики тяжіє також романний час, який визначаємо як квір-темпоральність (Дж. Галберстам). При цьому сфокусовані на майбутньому й стабільності гетеронормативні темпоральності постають у тексті як деструктивні й девіантні, а квір-час, що концентрується на теперішньому, втілює ідею гармонійного співіснування з природою.

7) Часопросторові координати дискурсу самотності в романі актуалізуються у формах гетеротопій і гетерохроній (М. Фуко). Так, гетеротопія гей-бару функціонує як архів особистої та колективної пам'яті, доповнює природний простір як квір-ландшафт; гетеротопія лікарні позначає транзитивний простір між життям і смертю; гетеротопія університету як місце безкінечного накопичення й дистрибуції інформації репрезентує механізацію освіти й одержимість продуктивністю; гетеротопія супермаркету відбиває специфіку споживацьких настроїв повоєнного американського суспільства; гетеротопія спортзалу постає позитивним іншопростором, у якому минуле витісняється фокалізацією на теперішньому, а герой відчуває віталістичне єднання з людством.

8) Одним із формо- і смислотворчих осердь тексту є хронотоп дому. Це – відокремлений від зовнішнього світу, маркований особистістю власника мікрокосм, де повсякденні дії ритуалізуються, а минуле зберігається у фізичних і

ментальних формах. Саме хронотоп дому уможлиблює функціонування «Самотнього чоловіка» як циркадного роману (Д. Гігдон), центруючи хронотопний комплекс «одного дня» як одночасно початкова і кінцева точка цієї циклічної структури та зводячи в єдине ціле темпоральний і просторовий пласти твору.

ВИСНОВКИ

Метою дисертаційної роботи було визначити специфіку дискурсу самотності як модерністської риси художнього доробку Крістофера Ішервуда. Логіка дослідження диктувала дедуктивну траєкторію від загального до конкретного, а отже, ми першочергово звернулися до питання осмислення й вивчення феномена самотності в сучасній гуманітаристиці. Здійснений огляд наукових праць за тематикою розвідки дозволив виокремити дві ключові аналітичні парадигми – філософську й соціо-психологічну. Філософія звертається передусім до проблеми онтологічної природи самотності, самої можливості її визначення й експлікації. У цій оптиці самотність часто постає константою, універсалією людського буття, яка, утім, не піддається ані емпіричному осягненню, ані повноцінному вербальному вираженню, а лише інтуїтивному вчуванню. З усіх концептуальних варіацій самотності філософія, отже, найбільш зацікавлена її внутрішніми формами – екзистенційною, епістемологічною, метафізичною тощо. Натомість зовнішні форми самотності становлять сферу інтересу соціології та психології, чия головна мета полягає у розробці методологій для виявлення умовно об'єктивних причин і кількісних показників самотності як явища значною мірою негативного, певного клінічного стану, несприятливого чи навіть небезпечного для фізичного й ментального благополуччя. Це зумовлено практичною потребою перенести самотність зі сфери абстрактних рефлексій до сфери конкретної симптоматики, що дозволило б нівелювати її шкідливі впливи на гармонійний розвиток і функціонування індивіда й суспільства.

Як було встановлено, у жодній із цих парадигм не існує консенсусу щодо дефініції самотності, що призводить до певної термінологічної невизначеності. Ще одним завданням дослідження, отже, стало уточнення смислового наповнення категорій «самотність» і «дискурс самотності». Відтак, з урахуванням так званих корелятивів самотності – семантично й концептуально близьких термінів (на кшталт «усамітнення», «ізоляція», «відчуження» тощо), сукупність яких становить проблемне поле самотності, було запропоновано інтегральну узагальнену

дефініцію феномена самотності як об'єктивного (дійсного) чи суб'єктивного (перцептивного) стану фізичної та/або психологічної відокремленості індивіда від інших, зумовленого чинниками варіативного походження й реалізованого у множинності форм. Дискурс самотності, відповідно, визначаємо як комплекс різнорівневих і багатовимірних проявів самотності та її корелятивів у площині художнього тексту.

З огляду на складність феномена самотності як предмета наукового дослідження, було визначено низку підходів до його типологізації. Серед критеріїв, що лягають в основу таких таксономій, найбільш поширеними є ступінь інтерналізації (зовнішнє / внутрішнє), емоційно-оцінний компонент (нейтральне / негативне / позитивне), темпоральність (хронічне / минуще тощо), а також параметр причинності (каузальність). Було запропоновано доповнити наявні каузальні моделі самотності шляхом диференціації причин-ситуацій і причин-станів. Перші мають точковий характер і можуть бути кризовими, транзитивними або минущими; другі натомість характеризуються тяглістю в часі. Було виявлено кореляцію між причинами-станами та різними формами ідентичності, що уможливорює міждисциплінарне бачення самотності у світлі ідентитетних студії. Зокрема, було розглянуто ідею множинної ідентичності як комплексу численних Я індивіда, між якими можуть виникати стосунки конфліктності (Б. Міюкович) або ж комплементарності. Нездатність людини узгодити між собою ці виміри ідентичності й призводить до появи самотності.

Позаяк література як «антропологічна лабораторія» (Ю. Павленко) постає камертоном та фіксатором одночасно станів індивідуальної свідомості й суспільних процесів і тенденцій, звернення до художнього тексту сприяє якомога детальнішому відстеженню історії та специфіки самотності як явища західноєвропейської світоглядної картини. Особливо ж виразно проблематика самотності оприявнюється в літературі доби модернізму. Дослідження відповідних теоретичних і літературно-критичних джерел дозволило визначити низку питомих рис власне модерністського дискурсу самотності, які було запропоновано диференціювати на філософські, соціологічні й антропологічні.

Серед філософських ознак модерністської самотності було виокремлено 1) екзистенційність, яка увиразнюється під впливом філософії екзистенціалізму, зокрема, ідеї Ф. Ніцше про «смерть Бога»; 2) феноменологічність і психоаналітичність, що втілюють інтерес модернізму до свідомості / несвідомого та зумовлюють посиленій психологізм і експериментальність модерністського тексту; 3) переосмислення категорій часу й простору, зосібна, орієнтація на урбаністичність, відмова від деталізованих описів зовнішньої реальності, порушення лінійної хронологічності, фрагментарність і темпоральна непевність. До соціологічних аспектів модерністського дискурсу самотності належать: 1) амбівалентне сприйняття модерністами технологічного прогресу (як шляху розвитку і як потенційної загрози); 2) амбівалентне розуміння історії та категорії віку (бачення доби як, з одного боку, періоду найвищого розквіту людства, а з іншого – його занепаду, «кінця історії»); 3) феномени «втрати коріння» і «бездомності» як наслідок індустріалізації та урбанізації; 4) концепція «самотнього натовпу»; 5) елітаризація та інтелектуалізація мистецтва, що призводить до актуалізації образу самотнього митця. Антропологічна специфіка самотності в модернізмі передбачає: 1) синтез антиномій, що нівелює дуалістичну полярність позитивної і негативної самотності, перетворюючи її на амбівалентність; 2) звернення до проблематики гендеру і сексуальності; 3) іманентну множинність і феномен множинної ідентичності як її окремий прояв.

Як засвідчує проведене нами дослідження, у модерністській парадигмі Крістофер Ішервуд постає у дещо парадоксальному світлі, адже літературно-критична рецепція його творчості коливається між полюсами абсолютного неприйняття і звеличення. Таким чином, ще одним завданням стало обґрунтування доцільності розгляду доробку письменника саме в річищі літератури модернізму. Застосування біографічного й культурно-історичного методу доводить валідність такого ракурсу аналітики, виявляючи, зокрема, тісний особистий зв'язок Ішервуда з ключовими постатями британського модернізму (В. Г. Оден, В. Вулф, Е. М. Форстер), його ранні експерименти з модерністськими техніками й стратегіями, а також пізніший плідний діалог із модерністською традицією у

площині поетики й проблематики. Звернення до нових інклюзивних теорій модернізму дозволяє легітимізувати Ішервуда як автора-модерніста в контексті концепцій пізнього модернізму (Дж. Ютелл), модернізму другої хвилі (Ю. Казанова), екстеріорного модернізму (Ю. Лю), квір-модернізму (Дж. Гаркер, Р. Л. Касеріо, О. Гонзалес) і маргінального модернізму (О. Гонзалес).

Особливу увагу в дисертації було приділено антропологічним аспектам модерністської самотності в прозі Ішервуда, зокрема, актуалізації цього феномена в проблемному полі ідентичності. Комплексний аналіз романістики письменника, здійснений з урахуванням її автобіографічного характеру і залученням інструментарію ідентитетних студій, засвідчує самотність як одну з концептуальних домінант ішервудівського художнього світу, що найвиразніше оприявнюється в національно-культурному, гендерно-сексуальному, духовно-релігійному, віковому та інтелектуальному вимірах ідентичності.

Національно-культурна самотність тією чи іншою мірою маркує більшість текстів Ішервуда, який класифікував себе як «іноземця за темпераментом», утім найбільш детальне і масштабне її осмислення знаходимо в романі «Візит туди». Самотність у творі концептуалізується в мотивах втрати, пошуку і (не)можливості віднайдення дому, міграції, лімінальності й трансгресії та пов'язаних із ними небезпеки і трансформації ідентичності. Характерологія роману дозволяє диференціювати образи стереотипного англійця-шовініста, неспроможного інтегруватися в культурний простір іншої країни (містер Ланкастер); англійця-ексцентрика, який почуватися чужинцем на батьківщині (Амброуз); німця-біженця, що переживає кризу через свою національну приналежність (Вальдемар); американця, чиє справжнє життя – у Європі (Пол). Ці четверо «антигероїв» постають добровільно чи вимушено «загубленими душами», номадами, «вічними туристами» буквально – в межах відповідної географії – і метафорично – у власному житті, у власноруч створених міні-версіях Дантового пекла, що суголосить ідеї про модернізм як мистецтво «вигнанців та емігрантів» (Т. Іглтон).

Характерно модерністська проблематика гендерно-сексуальної самотності пронизує всю прозу Ішервуда, однак перший роман, у якому вона проговорюється

експліцитно, – це «Світ увечері». З'ясовано, що новаторським у підході письменника є не лише відверте дослідження психології протагоніста-бісексуала Стівена Монка, але й зображення гармонійних гомосексуальних стосунків на прикладі другорядних персонажів – Боба і Чарльза. Продуктивною для аналітики цього тексту виявилася концепція перформативності гендеру Дж. Батлер, позаяк гендерний вимір самотності реалізується у конструюванні й функціонуванні чоловічої ідентичності героя як залежної від жінок, що його оточують. Неспроможний взяти на себе відповідальність за власне життя, він страждає на комплекс меншовартості, відчуває постійну потребу самостверджуватися чужим коштом. Цей аспект корелює – в ширшому ракурсі – з модерністською кризою маскулінності (С. Маршик і Е. Піз) та з власне ішервудівською інтерпретацією цієї тенденції – концепцією «По-справжньому Слабкого / Сильного Чоловіка» («Trully Weak / Strong Man»). Самотність у сексуальному вимірі ідентичності втілюється, з одного боку, у невротичному неприйнятті Стівеном своєї сексуальності, а з іншого – у стигматизації суспільством її «девіантних» форм, що призводить до відчуження персонажів у одностатевих стосунках.

У зв'язку з власними духовними пошуками і наверненням до веданти Ішервуд намагався теоретизувати специфічну жанрову модифікацію – «релігійний роман». Прагненням письменника було органічно інкорпорувати трансцендентний досвід у тканину художнього тексту, при цьому не втрачаючи переконливої реалістичності й не вдаючись до надмірного сентименталізму чи дидактизму. Підступи до втілення цього задуму простежуємо в таких «нерелігійних» текстах, як «Фіалка Пратера» і «Світ увечері», які не звертаються до теми релігії безпосередньо, однак їхні протагоністи переживають певні моменти осяяння, що дозволяють розглядати їх крізь призму ішервудівського бачення образу «святого». Кульмінацією спроб став роман «Зустріч біля річки». В образах двох братів, Олівера і Патріка, Ішервуд алегорично зображує два шляхи до епіфанії – сакральний і секулярний, які в діалектиці взаємодоповнення становлять модерністський феномен «секулярного сакрального» (П. Льюїс). Самотність у «релігійному романі», отже, було розглянуто

у двох основних сюжетних модусах – як атрибут пошуку героєм віри (Олівер) і його неспроможність її знайти (Патрік).

Показовим прикладом концептуалізації вікової самотності вважаємо роман «Світ увечері». Твір є авторською варіацією Bildungsroman, фізично дорослий протагоніст якого має подорослішати морально та психологічно. До такого прочитання спонукає метафорика паратексту, адже вже в назві, яка містить інтертекстуальне посилання на поезію Д. Донна, заковано ідею шляху людини від «ранку» дитинства до «вечора» зрілості. Інфантильність головного героя спричиняє проблеми в стосунках із іншими, а отже, постає віковою модальністю самотності, у чому вбачаємо перегук із концепцією модерністської «епідемії незрілості» (Г. Кліфтон). Вікова самотність у романі «Візит туди» натомість актуалізується у низці образних модифікацій. Ішервуд концептуалізує вік, з одного боку, як фактор інакшості, що спричиняє відчуження на соціальному рівні, а з іншого – як певний темпоральний відбиток ідентичності «антигероїв»: передчасне старіння, викликане зацикленістю на минулому (містер Ланкастер) або втотою і розчаруванням від життя (Амброуз), та удавана молоджавість, за якою ховається екзистенційна криза й відчуття занепаду (Пол). Вік як форманта життєвого досвіду також зумовлює специфічну модель нарації, засновану на дуалізмі молодшого «наратора-протагоніста» і старшого «наратора-автора» (Л. Швердт).

Хоча ішервудівська проза вирізняється стилістичною ясністю і певною орієнтацією на масового читача, які подекуди трактують як «фатальну читабельність» (С. Конноллі), вона залишається концептуально складною і багатогранною, «дзеркальною» (К. Брем), тобто такою, що адаптується до читацької рецепції. Інтелектуальну самотність у творчості Ішервуда, отже, пов'язуємо безпосередньо з феноменом інтелектуалізації та елітаризації мистецтва в модернізмі. Її магістральною маніфестацією є постать інтелектуала (у першу чергу – митця) як Іншого, часто позначена специфічно модерністською трагічною іронією (Ю. Казанова). У романі «Візит туди» бачимо варіацію на тему ішервудівської концепції інтелектуала, який не проходить випробування серйозністю – містера Ланкастера. Поєднання обмеженості й посередності з

глибинним стражданням, що зрештою призводить до самогубства, і стає джерелом трагічної іронії цього образу. У романі «Фіалка Пратера» в постаті режисера Бергмана сконцентровано втілення кількох форм інтелектуальної самотності – митця-емігранта, змушеного полишити батьківщину; інтелектуала-провидця, який марно намагається попередити суспільство про загрозу війни; зрештою, травмованого митця, який відмовляється від свого оригінального художнього бачення заради безпеки.

Ще однією антропологічною категорією модерністського дискурсу самотності у фокусі дослідження є множинність, найбільш багатогранне втілення якої знаходимо в романі «Самотній чоловік». Зокрема, у генологічній перспективі можна говорити про поліжанровість як форму множинності. Встановлено, що в найбільш загальному визначенні «Самотній чоловік» – це модерністський роман, однак у межах цієї парадигми йому притаманні типологічні властивості інших жанрових модифікацій – філософського, інтелектуального, імпресіоністського, феноменологічного, квір-роману, циркадного та релігійного роману. На текстуальному рівні йдеться про полісемантичність паратексту, передусім – назви твору, яка дозволяє прочитання самотності одночасно як універсальної «людської ситуації» та унікального, глибоко індивідуального досвіду. На прикладі «Самотнього чоловіка» також було апробовано концепцію множинної самотності, що постає з множинної ідентичності протагоніста, Джорджа, його «численних неприборканих Я» (Р. Вудгауз). У цьому романі як ключовому для художнього доробку Ішервуда простежується своєрідний синтез форм самотності у вимірах ідентичності, до цього розглянутих нами окремо. Так, національно-культурна самотність героя зумовлена його статусом британця в США, який, попри все, не вписується в американське суспільство; його гендерно-сексуальна самотність стосується соціального бачення гомосексуала як девіанта; духовно-релігійна самотність пов'язана, з одного боку, із християнською стигматизацією гомосексуальності, а з іншого – з ведантичною онтологією, за якою одиничне прагне розчинення в множинному; вікова самотність реалізується в мотивах дорослішання як втрати дитинства, старіння й смерті, тілесній образності хвороби

й боротьби як волі до життя; інтелектуальна самотність Джорджа полягає в неможливості розділити життєвий досвід із Іншим і його ролі інтелектуала у світі, де домінує утилітарний підхід до освіти й знання.

Продуктивним вектором аналітики стало звернення до часопросторових параметрів дискурсу самотності. Хоча в окремих аспектах ми торкалися цього питання і при дослідженні інших творів (наприклад, вік як темпоральна категорія в романах «Світ увечері» й «Візит туди» або просторова специфіка топосу монастиря в романі «Зустріч біля річки»), найбільш комплексно воно розкривається в романі «Самотній чоловік».

У найширшому сенсі час і простір функціонують у творі як екзистенційні маркери, вказуючи на нездоланну самотність людського буття. У більш матеріальній перспективі ці категорії знаходять відображення в опозиціях урбаністичного простору як утілення репресивного й деструктивного світу консюмеризму та природного простору як квір-ландшафту (Г. Б. Інгрем), девіантного, але вільного світу інакшості; історичного часу як гетеронормативної зацикленості на майбутньому й стабільності та квір-часу (Дж. Галберстам, Дж. Карр), що зосереджується на теперішньому й транзитивному. На локальному рівні час і простір самотності було розглянуто із залученням концепції гетеротопій та гетерохроній (М. Фуко). У романі «Самотній чоловік» було виокремлено гетеротопії гей-бару, лікарні, університету, супермаркету і спортзалу, кожна з яких акцентує певний аспект самотності Джорджа, посилюючи його конфлікт із Іншими або самим собою. Стрижневою для прочитання тексту крізь призму часопростору стала концепція циркадного роману (Д. Гігдон). З'ясовано, що жанрову природу тексту визначає хронотопний комплекс «одного дня», який характеризується циклічною замкненістю простору й рекурсивною повторюваністю часу. Осердям цього комплексу слугує хронотоп дому як «архетипного локусу часу та простору» (Е. Баррі) і точки відліку в процесі конструювання й функціонування ідентичності.

Підсумовуючи, вважаємо доведеною гіпотезу про те, що в художній прозі Крістофера Ішервуда спостерігається вплив і продовження літературної традиції модернізму, ключовим аспектом реалізації яких є звернення до дискурсу

самотності. Як невід’ємний елемент модерністського світовідчуття самотність маніфестується у творчості письменника на формальному та змістовому рівнях, у проблематиці й поетиці тексту, функціонуючи як його концептуальне смислотворче ядро. Це, своєю чергою, дає підстави говорити про органічне місце Ішервуда як самотнього митця в парадигмі модерністської літератури й англофонного красного письменства ХХ століття назагал. Зважаючи на те, що творчість письменника до цього не ставала предметом уваги в сучасному українському літературознавстві, а жоден із його текстів не перекладено українською, запропонована дисертаційна робота сприяє знайомству вітчизняної аудиторії з мистецьким доробком автора й відкриває нові обрії у його вивченні. Перспективи подальших досліджень вбачаємо за кількома напрямками. З-поміж іншого, це – розширення вибірки текстового матеріалу і на його основі – уточнення параметрів ішервудівської моделі самотності; відстеження впливів письменника на розвиток англомовної прози, зокрема, і в плані (пере)осмислення феномена самотності (до прикладу, рецесія роману «Самотній чоловік» літературним угрупованням «The Violet Quill»); подальша апробація концепції множинної самотності на творах інших авторів у контексті літератури модернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Академічний тлумачний словник української мови. (1980). Чоловік. У *Академічний тлумачний словник української мови* (Т. 11). Взято 16 жовтня 2025 з <https://sum.in.ua/s/cholovik>
2. Андрос, Є. (б.д.). Інтелект. У *Філософський енциклопедичний словник*. Взято 13 жовтня 2025 з <https://slovnyk.me/dict/fes/%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82>
3. Бандровська, О. Т. (2014). *Модернізм між минулим і майбутнім: Антропологічний дискурс англійського роману*. ЛНУ імені Івана Франка.
4. Бандровська, О. Т. (2024). Антропологічні параметри (мета)модерністського роману. У *Сучасна філологія: теорія, історія, методологія* (Т. 1, с. 242–258). Baltija Publishing.
5. Башманівська, Я. В. (2015). *Самотність людини в умовах глобалізації* [Дис. канд. філос. наук, Житомирський державний університет імені Івана Франка]. Електронна бібліотека Житомирського державного університету. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/18836>
6. Бодлер, Ш. (2017). Юрби. У Ш. Бодлер, & В. Беньямін, *Паризький сплін. Есе* (Р. Осадчук, Пер.; с. 45–46). Комубук. (Оригінал опубліковано 1869 р.)
7. Вулф, В. (2024). *Орландо: біографія* (Т. Дуда, Пер.). Ще одну сторінку. (Оригінал опубліковано 1928 р.)
8. Гайдаш, А. В. (2019). *Дискурс старіння у драматургії США: проблемне поле, семантика, поетика*. Акцент ПП.
9. Ганошенко, Ю. А. (2015). Інтелектуальність в романі vs інтелектуальний роман: До проблеми дифініціювання жанру. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки*, (5), 265–272.
10. Горлач, П. (11 грудня 2024). Мюзикл «Кабаре» викликав дискусію: доступні театри чи мистецтво «тільки для обраних». *Суспільне Культура*. <https://suspilne.media/culture/899153-muzikl-kabare-viklikav-diskusiu-dostupni-teatri-ci-mistectvo-tilki-dla-obranih/>

11. Девдюк, І. В. (2020). *Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду*. Видавець Кушнір Г. М.
12. Дранніков, А. (2023а). Часові та просторові виміри дискурсу самотності в романі Крістофера Ішервуда «Самотній чоловік». *Синопис: текст, контекст, медіа*, 29(1), 22–29. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.4>
13. Дранніков, А. (2023b). Чужі та самотні: національно-культурна ідентичність в романі Крістофера Ішервуда «Візит туди». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*, (33), 65–69. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2023.33.10>
14. Дранніков, А. (2024а). Гендер і сексуальність як модули самотності в романі Крістофера Ішервуда «Світ увечері». *Слово і Час*, (2), 70–81. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.70-81>
15. Дранніков, А. (2024b). Дихотомія «герой/монстр» в античній та середньовічній парадигмі: до витоків західноєвропейського розуміння самотності. *Література та культура Полісся*, 110(24f), 123–134. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2024-24f-110-123-134>
16. Дранніков, А. (2025а). «All present still»: самотність і вік у прозі Крістофера Ішервуда. *Іноземна філологія*, (138), 231–241. <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2025.138.5081>
17. Еліот, Т. С. (1990). Безплідна земля (І. Драч, Пер.). У С. Павличко (Упоряд. і передмова) *Томас Стернз Еліот: Вибране* (с. 70–83). Дніпро. (Оригінал опубліковано 1922 р.)
18. Казанова, Ю. О. (2011). *Трагічна іронія у романістиці Грема Гріна* [Дис. канд. філол. наук, Національний університет «Києво-Могилянська академія»].
19. Карпенко, Т. (24 грудня 2024). Хто такий Ілля Чопоров і чи правда став сенсацією на Заході, заради якої іноземці їдуть в Україну. *Апостроф*. <https://apostrophe.ua/ua/article/lime/2024-12-24/kto-takoy-ilya-choporov-i-pravda-li-stal-sensatsiey-na-zapade-radi-kotoroy-inostrantsyi-edut-v-ukrainu/60401>

20. Козловець, М. А. (2009). *Феномен національної ідентичності: Виклики глобалізації*. ЖДУ ім. І. Франка.
21. Куницька, І. В. (2013). *Типологія модерністського роману* [Дис. канд. філол. наук, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки].
22. Марінетті, Ф. Т. (2009). Маніфест футуризму (О. Мокровольський, Пер.). *Всесвіт*, (9/10), 112–116. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/639/41/> (Оригінал опубліковано 1909 р.)
23. Моклиця, М. В. (2002). *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Редакційно-видавничий відділ Волинського державного університету ім. Лесі Українки.
24. Ніцше, Ф. (1993). Так казав Заратустра: Книжка для всіх і ні для кого. У Ф. Ніцше, *Так казав Заратустра. Жадання влади* (А. Онишко, & П. Таращук, Пер.). Основи; Дніпро. <https://coollib.cc/b/394733-fridrih-nitsshe-tak-kazav-zaratustra-zhadannya-vladi/readp> (Оригінал опубліковано 1883 р.)
25. Ортега-і-Гасет, Х. (1994). Дегуманізація мистецтва (О. Товстенко, Пер.). У *Х. Ортега-і-Гасет: Вибрані твори* (с. 238–272). Основи. https://ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset_arte_ua.htm (Оригінал опубліковано 1925 р.)
26. Павленко, Ю. (2018). *Письмо про Себе фікційного суб'єкта (на матеріалі французького роману XVIII – початку XXI століть)*. Видавничий центр КНЛУ.
27. Павличко, С. (1990). Поезія Томаса Стернза Еліота. У С. Павличко (Упоряд. і передмова) *Томас Стернз Еліот: Вибране* (с. 3–25). Дніпро.
28. Свендсен, Л. Фр. Г. (2017). *Філософія самотності* (С. Волковецька, Пер.). Видавництво Анетти Антоненко; Ніка-Центр.
29. Синицька, Н. (2003). Характерні ознаки інтелектуальної прози. *Слово і Час*, 11(515). 75–80. https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/198/11_2003_pdf
30. Хамітов, Н. В. (2002). Самотність. У В. І. Шинкарук (Ред.), *Філософський енциклопедичний словник* (с. 564–564). Абрис.
31. Хамітов, Н. В. (2017). *Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології* (2-ге вид.). КНТ.

32. Шекспір, В. (1986). Гамлет, принц датський (Л. Гребінка, Пер.). У *Вільям Шекспір: Твори в шести томах* (Т. 5, с. 5–118). Дніпро. (Оригінал опубліковано 1603 р.)
33. Adair, J. (2015). Not satisfied with the ending: Connecting *The World in the Evening* to *Maurice*. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 273–289). University of Minnesota Press.
34. American Psychological Association. (n.d.). Identity. In *APA dictionary of psychology*. Retrieved September 24, 2025, from <https://dictionary.apa.org/identity>
35. American Psychological Association. (n.d.). Loneliness. In *APA dictionary of psychology*. Retrieved September 22, 2025, from <https://dictionary.apa.org/loneliness>
36. Anderson, J. (2011). “Warm blood and live semen and rich marrow and wholesome flesh!”: A queer ecological reading of Christopher Isherwood’s *A Single Man*. *Journal of Ecocriticism*, 3(1), 51–66.
37. Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, Employment and Society*, 19(1), 25–46. <https://doi.org/10.1177/0950017005051280>
38. Barreto, M., Doyle, D. M., & Maes, M. (2025). Researching gender and loneliness differently. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1544(1), 55–64. <https://doi.org/10.1111/nyas.15283>
39. Barreto, M., Victor, C., Hammond, C., Eccles, A., Richins, M. T., & Qualter, P. (2021). Loneliness around the world: Age, gender, and cultural differences in loneliness. *Personality and Individual Differences*, 169, Article 110066. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2020.110066>
40. Barry, E. (2021). A glut of slippers: The chronotope of older age in the contemporary North American short story. In K. Sako, & S. Falcus (Eds.), *Contemporary narratives of ageing, illness, care* (pp. 144–162). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003058618-9>
41. Berg, J. J. (2007). Introduction: The American Isherwood. In C. Isherwood, *Isherwood on writing* (J. J. Berg, Ed.; pp. 1–33). University of Minnesota Press.

42. Billot, J. (2010). The imagined and the real: identifying the tensions for academic identity. *Higher Education Research & Development*, 29(6), 709–721. <https://doi.org/10.1080/07294360.2010.487201>
43. Blumel, K. (Ed.). (2011). *Intermodernism: Literary culture in mid-twentieth-century Britain*. Edinburgh University Press.
44. Boes, T. (2011). Germany. In P. Lewis (Ed.), *The Cambridge companion to European modernism* (pp. 33–51). Cambridge University Press.
45. Bound Alberti, F. (2019). *Biography of loneliness: The history of an emotion*. Oxford University Press.
46. Bradbury, M. (1993). *The modern British novel*. Penguin Books.
47. Bram, C. (2020). Foreword: A fan's notes. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *Isherwood in Transit* (pp. xi–xv). University of Minnesota Press.
48. Bucknell, K. (2000). Who is Christopher Isherwood? In J. J. Berg, & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood century: Essays on the life and work of Christopher Isherwood* (pp. 13–30). University of Wisconsin Press.
49. Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
50. Cambridge University Press. (n.d.). Middle age. In *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Retrieved October 13, 2025, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/middle-age>
51. Carr, J. (2015). Writing the unspeakable in *A Single Man* and *Mrs. Dalloway*. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 49–62). University of Minnesota Press.
52. Carr, J. M. (2006). *Queer times: Christopher Isherwood's modernity*. Taylor & Francis.
53. Caserio, R. L. (2010). Queer modernism. In P. Brooker, A. Gasiorek, D. Longworth, & A. Thacker (Eds.), *The Oxford handbook of modernisms* (pp. 199–217). Oxford University Press.
54. Childs, P., & Fowler, R. (Eds.). (2006). *The Routledge dictionary of literary terms*. Taylor & Francis.

55. Clifton, G. (2012). *Modernism, age, and the growth of the subject* [Doctoral dissertation, University of Toronto]. University of Toronto Libraries' TSpace Repository. <http://hdl.handle.net/1807/67262>

56. Colletta, L. (2015). The celebrity effect: Isherwood, Hollywood, and the performance of self. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 227–242). University of Minnesota Press.

57. Connolly, C. (1948). *Enemies of promise*. The Macmillan Company. (Original work published 1938)

58. Conrad, J. (2006). *An outcast of the islands*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/638> (Original work published 1896)

59. Cucullu, L. (2015). *A Single Man* and the American Maurice. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 5–23). University of Minnesota Press.

60. de Jong Gierveld, J., & Havens, B. (2004). Cross-national comparisons of social isolation and loneliness: Introduction and overview. *Canadian Journal on Aging / La Revue Canadienne Du Vieillessement*, 23(2), 109–113. <https://doi.org/10.1353/cja.2004.0021>

61. de Jong Gierveld, J., & Raadschelders, J. (1982). Types of loneliness. In L. A. Peplau & D. Perlman (Eds.), *Loneliness, a sourcebook of current theory, research and therapy* (pp. 105–119). Wiley Interscience.

62. de Jong-Gierveld, J. (1989). Personal relationships, social support, and loneliness. *Journal of Social and Personal Relationships*, 6(2), 197–221. <https://doi.org/10.1177/026540758900600204>

63. Delsandro, E. G. (2015). Modernism and memorials: Virginia Woolf and Christopher Isherwood. In P. L. Caughie & D. L. Swanson (Eds.), *Virginia Woolf: Writing the world* (pp. 30–36). Liverpool University Press.

64. Doğan, C. (2015). *The “subject-effects” of gyms: Studying the interactional, sociospatial and performative order of the fitness site* [Doctoral thesis, Birkbeck (University of London)]. Birkbeck Institutional Research Online. <https://doi.org/10.18743/PUB.00040151>

65. Donne, J. (1912). *The poems of John Donne: Vol. 1* (H. J. C. Grierson, Ed.). Clarendon Press.
66. Drannikov, A. (2024). Lonely times, lonely places: Christopher Isherwood's chronotopography of loneliness. *University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series*, 14(1), 113–126. <https://doi.org/10.31178/ubr.14.1.8>
67. Dubas, E. (2022). Adult loneliness. In J. Stern, M. Wałejko, Ch. A. Sink, & Wong Ping Ho (Eds.), *The Bloomsbury handbook of solitude, silence and loneliness* (pp. 261–276). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781350162181.0032>
68. Eagleton, T. (1970). *Exiles and émigrés: Studies in modern literature*. Schocken Books.
69. Elliott, A. (Ed.). (2011). *Routledge handbook of identity studies*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203869710.ch10>
70. Engelberg, E. (2001). *Solitude and its ambiguities in modernist fiction*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-10598-1>
71. Eysteinsson, A., & Liska, V. (Eds.). (2007). *Modernism*. John Benjamins Publishing Company.
72. Faraone, M. (2000). The path that leads to safety: Spiritual renewal and autobiographical narrative. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood* (pp. 247–258). University of Wisconsin Press.
73. Finney, B. (1979). *Christopher Isherwood: A critical biography*. Oxford University Press.
74. Fokkema, T., de Jong Gierveld, J., & Dykstra, P. A. (2012). Cross-national differences in older adult loneliness. *The Journal of psychology*, 146(1-2), 201–228. <https://doi.org/10.1080/00223980.2011.631612>
75. Foucault, M., & Miskowiec, J. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), 22–27. <https://doi.org/10.2307/464648>
76. Friedman, A. (1966). *The turn of the novel*. Oxford University Press.

77. Garnes, D. (2000). *A Single Man*, then and now. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood* (pp. 196–202). University of Wisconsin Press

78. Geherin, D. J. (2001). An interview with Christopher Isherwood. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *Conversations with Christopher Isherwood* (pp. 74–89). University Press of Mississippi.

79. Gehlawat, M. (2013). Space, the self, and singularity in Le Corbusier and Christopher Isherwood. *Literary Imagination*, 3, 349–364.
<https://doi.org/10.1093/litimag/imr140>

80. Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1987)

81. González, O. R. (2020). *Misfit modernism: queer forms of double exile in the twentieth-century novel*. The Pennsylvania State University Press.

82. González, O. R. (2025). Queer formalism as modernist form, modernist form as queer formalism. In M. Micir (Ed.), *Contemporary queer modernism* (pp. 105–119). Taylor & Francis.

83. Gordon Stewart, R. (2015). Down where on a visit? Isherwood's mythology of self. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 139–153). University of Minnesota Press.

84. Gotesky, R. (1965). Aloneness, loneliness, isolation, solitude. *Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, 1, 211–239.
<https://doi.org/10.5840/sspep1965112>

85. Greenfeld, L. (1992). *Nationalism: Five roads to modernity*. Harvard University Press.

86. Greenfeld, L., & Eastwood, J. (2007). National identity. In C. Boix & S. C. Stokes (Eds.), *The Oxford handbook of comparative politics* (pp. 256–273). Oxford Univ. Press.

87. Gullette, M. (2004). *Aged by culture*. University Of Chicago Press.

88. Gunn, J. (2017). Isherwood, Christopher (1904–1986). In *The Routledge encyclopedia of modernism*. Taylor and Francis. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.rem.routledge.com/articles/isherwood-christopher-1904-1986>

89. Haffey, K. (2019). *Literary modernism, queer temporality: Eddies in time*. Palgrave Macmillan.

90. Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.

91. Handley, W. R. (2015). A whole without transcendence: Isherwood, Woolf, and the aesthetics of connection. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 63–78). University of Minnesota Press.

92. Harker, J. (2013). *Middlebrow queer: Christopher Isherwood in America*. University of Minnesota Press.

93. Heilbrun, C. G. (1970). *Christopher Isherwood*. Columbia University Press.

94. Henkel, M. (2005). Academic identity and autonomy in a changing policy environment. *Higher Education*, 49(1–2), 155–176. <https://doi.org/10.1007/s10734-004-2919-1>

95. Heu, L. C., Hansen, N., Zomeren, M., Levy, A., Ivanova, T. T., Gangadhar, A., & Radwan, M. (2021). Loneliness across cultures with different levels of social embeddedness: A qualitative study. *Personal Relationships*, 28(2), 379–405. <https://doi.org/10.1111/per.12367>

96. Higdon, D. L. (1992). A first census of the circadian or one-day novel. *Journal of Narrative Theory*, 22(1), 57–64.

97. Ingram, G. B. (1997). Marginality and the landscapes of erotic alien(n)ations. In G. B. Ingram, A.-M. Bouthillette, & Y. Retter (Eds.), *Queers in space: communities, public places, sites of resistance* (pp. 27–52). Bay Press.

98. Innes, C. (2011). Modernism in drama. In M. Levenson (Ed.), *The Cambridge companion to modernism* (2nd Ed., pp. 128–154). Cambridge University Press.

99. Isherwood, C. (1938). *Lions and shadows: An education in the twenties*. Hogarth Press.

100. Isherwood, C. (1960). What Vedanta means to me. In J. Yale (Ed.), *What Vedanta means to me: A symposium* (pp. 44–58). Doubleday & Company. (Original work published 1951).
101. Isherwood, C. (1963). *An approach to Vedanta*. Vedanta Press.
102. Isherwood, C. (1964). The problem of the religious novel. In C. Isherwood (Ed.), *Vedanta for modern man* (pp. 247–250). Vedanta Press. (Original work published 1946)
103. Isherwood, C. (1966). *Exhumations: Stories, articles, verses*. Simon and Schuster.
104. Isherwood, C. (1967). *A meeting by the river*. The Noonday Press; Michael di Capua Books; Farrar, Strauss and Giroux.
105. Isherwood, C. (1971). *Kathleen and Frank*. Simon and Schuster.
106. Isherwood, C. (1980). *My Guru and his disciple*. Farrar, Straus, Giroux.
107. Isherwood, C. (1993). *Christopher and his kind: 1929–1939*. Minerva. (Original work published 1976)
108. Isherwood, C. (1996). *Diaries: Volume one: 1939–1960* (K. Bucknel, Ed.). Methuen.
109. Isherwood, C. (2000). *Lost years: A memoir, 1945–1951* (K. Bucknell, Ed.). HarperCollins.
110. Isherwood, C. (2007). *Isherwood on writing* (J. J. Berg, Ed.). University of Minnesota Press.
111. Isherwood, C. (2010a). *A single man*. Vintage Classic. (Original work published 1964)
112. Isherwood, C. (2010b). *The sixties: Diaries, volume two: 1960–1969* (K. Bucknell, Ed.). Chatto & Windus.
113. Isherwood, C. (2012a). *Down there on a visit*. Vintage Classic. (Original work published 1962)
114. Isherwood, C. (2012b). *Prater Violet*. Vintage Classic. (Original work published 1945)

115. Isherwood, C. (2012c). *The world in the evening*. Vintage Classic. (Original work published 1954)
116. Izzo, D. G. (2001). Christopher Isherwood: His era, his gang, and the legacy of the truly strong man. University of South Carolina Pres.
117. Jackson, R. L. I. (Ed.). (2010). *Encyclopedia of identity*. SAGE Publications, Incorporated.
118. Jaworski, K., Stecko, J. & Wojtyła, W. (2022). Homo pandemicus – homo solitarius: Symptoms of pandemic loneliness among Polish Catholics. *International Journal of Practical Theology*, 26(2), 210-222. <https://doi.org/10.1515/ijpt-2021-0047>
119. Johnson, S. (2023, November 16). *WHO declares loneliness a «global public health concern»*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/global-development/2023/nov/16/who-declares-loneliness-a-global-public-health-concern>
120. Josselson, R., & Harway, M. (Eds.). (2012). *Navigating multiple identities: race, gender, culture, nationality, and roles*. Oxford University Press.
121. Kalaidjian, W. (Ed.). (2005). *The Cambridge companion to American modernism*. Cambridge University Press.
122. Kaplan, C. M. (2000). “The wandering stopped”: An interview with Christopher Isherwood. In J. J. Berg, & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood century: Essays on the life and work of Christopher Isherwood* (pp. 259–279). University of Wisconsin Press.
123. Kaplan, C. M. (2015). Working through grief in the drafts of *A Single Man*. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 37–47). University of Minnesota Press.
124. Kaplan, C. M. (2020). Rereading *Down There on a Visit*: The Christopher who was encounters the Christopher who might have been. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *Isherwood in Transit* (pp. 143–153). University of Minnesota Press.
125. Kierkegaard, S. (1941). *The sickness unto death* (W. Lowrie, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1849)
126. Kime Scott, B. (1990). Introduction. In B. Kime Scott (Ed.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* (pp. 1–18). Indiana University Press.

127. Klimstra, T. A., Luyckx, K., Germeijs, V., Meeus, W. H., & Goossens, L. (2012). Personality traits and educational identity formation in late adolescents: longitudinal associations and academic progress. *Journal of youth and adolescence*, 41(3), 346–361. <https://doi.org/10.1007/s10964-011-9734-7>
128. Levenson, M. (Ed.). (2011). *The Cambridge companion to modernism* (2nd Ed.). Cambridge University Press.
129. Levenson, M. H. (1984). *A genealogy of modernism: A study of English literary doctrine 1908–1922*. Cambridge University Press.
130. Lewis, P. (2004). *Modernism, nationalism, and the novel*. Cambridge University Press.
131. Lewis, P. (2010). *Religious experience and the modernist novel*. Cambridge University Press.
132. Liu, Y. (2017). *Exterior modernism: Evelyn Waugh and cinema* [Doctoral dissertation, Durham University]. Durham E-Theses Online. <https://etheses.dur.ac.uk/12047/>
133. MacDonald, D. A. (2011). Spiritual identity: Individual perspectives. In S. J. Schwartz, K. Luyckx, & V. L. Vignoles (Eds.), *Handbook of identity theory and research* (pp. 531–544). Springer New York. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9>
134. Marcus, L. (2007). The legacies of modernism. In M. Shiach (Ed.), *The Cambridge companion to the modernist novel* (pp. 82–98). Cambridge University Press.
135. Marsh, V. (2010). On “the problem of the religious novel”: Christopher Isherwood and *A Single Man*. *Literature and Theology*, 24(4), 378–396. <https://doi.org/10.1093/litthe/frq048>
136. Marshik, C., & Pease, A. (2019). *Modernism, sex, and gender*. Bloomsbury Academic.
137. Matos, A. D. (2014, November 24). Connection failed: An analysis of Christopher Isherwood’s [A Single Man]. *Angel Daniel Matos*. <https://angel-matos.com/2014/01/22/connection-failed-an-analysis-of-christopher-isherwoods-a-single-man/>

138. Maupin, A. (2000). Foreward. In J. J. Berg, & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood century: Essays on the life and work of Christopher Isherwood* (pp. xi–xv). University of Wisconsin Press.

139. McGraw, J. G. (1995). Loneliness, its nature and forms: An existential perspective. *Man and World*, 28(1), 43–64. <https://doi.org/10.1007/bf01278458>

140. McNeil, P. M. (2015). A phone call by the river. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 155–170). University of Minnesota Press.

141. Merriam-Webster. (n.d.). Loneliness. In *Merriam-Webster.com thesaurus*. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.merriam-webster.com/thesaurus/loneliness>

142. Merriam-Webster. (n.d.). Single. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/single>

143. Michaels, T. (2019). *Privatio dialogus: Toward a phenomenology of aloneness for the philosophy of communication* [Doctoral dissertation, Duquesne University]. Duquesne Scholarship Collection. <https://dsc.duq.edu/etd/1770>

144. Miguel-Alfonso, R. (Ed.). (2020). *The fictional minds of modernism: Narrative cognition from Henry James to Christopher Isherwood*. Bloomsbury Academic.

145. Mijuskovic, B. L. (2012). *Loneliness in philosophy, psychology, and literature*. Brand: iUniverse.com.

146. Mijuskovic, B. L. (2021). *Metaphysical dualism, subjective idealism, and existential loneliness: Matter and mind*. Taylor & Francis Group

147. Miller, J. L. (Ed.). (2015). *The Cambridge companion to the American modernist novel*. Cambridge University Press.

148. Moran, A. (2011). Identity, race and ethnicity. In A. Elliott (Ed.), *Routledge handbook of identity studies* (pp. 170–185). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203869710.ch10>

149. Mountney, P. (2015). Gay subversion: Young men seeking safety in heterotopic spaces. *Papers: Explorations into Children's Literature*, 23(1), 53–72. <https://doi.org/10.21153/pecl2015vol23no1art1120>

150. Muzzio, D., & Muzzio-Rentas, J. (2008). “A kind of instinct”: The cinematic mall as heterotopia. In M. Dehaene, & L. De Cauter (Eds.), *Heterotopia and the city: Public spaces in a postcivil society* (pp. 137–149). Routledge.

151. Nagarajan, S. (1972). Christopher Isherwood and the vedantic novel: A study of *A Single Man*. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 3(4), 63–71.

152. Noonan, H. & Curtis, B. (2022). Identity. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* (Fall 2022 ed.). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/identity/>

153. Ortega y Gasset, J. (1964). *El hombre y la gente*. Tomo I. Revista de Occidente.

154. Oxford University Press. (n.d.). Loneliness. In *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/loneliness?q=loneliness>

155. Oxford University Press. (n.d.). Middle age. In *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/middle-age>

156. Oxford University Press. (n.d.). Solitude. In *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. Retrieved October 13, 2025, from <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/solitude?q=solitude>

157. Parker, P. (2004). *Isherwood: A life revealed*. Picador.

158. Piazza, P. (1978). *Christopher Isherwood: Myth and anti-myth*. Columbia University Press.

159. Pop, E. I., Negru-Subtirica, O., Crocetti, E., Opre, A., & Meeus, W. (2015). On the interplay between academic achievement and educational identity: A longitudinal study. *Journal of Adolescence*, 47(1), 135–144. <https://doi.org/10.1016/j.adolescence.2015.11.004>

160. Porta, M. (2018). Loneliness. In J. Last (Ed.), *A dictionary of public health* (2 ed.). Oxford University Press. Retrieved October 17, 2025, from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191844386.001.0001/acref-9780191844386-e-2624>

161. Putnam, L. (2022, May 4). New adaptation of Christopher Isherwood's *A Single Man* to receive world premiere in London. *Playbill*. <https://playbill.com/article/new-adaptation-of-christopher-isherwoods-a-single-man-to-receive-world-premiere-in-london>

162. Randall, B. (2016). A day's time: The one-day novel and the temporality of the everyday. *New Literary History*, 47(4), 591-610.

163. Read, B. (2023). The university as heterotopia? Space, time and precarity in the academy. *Access: Critical explorations of equity in higher education*, 11(1), 1–11. Retrieved from <https://novaajs.newcastle.edu.au/ceehe/index.php/iswp/article/view/192>

164. Richardson, S. (2019). *A queer orientation: The sexual geographies of modernism 1913-1939* [Doctoral dissertation, Nottingham Trent University]. Nottingham Trent University's Institutional Repository. <https://irep.ntu.ac.uk/id/eprint/40160>

165. Riesman, D. (1950). *The lonely crowd: A study of the changing American character*. Yale University Press.

166. Roehlkepartain, E. C., Benson, P. L., & Scales, P. C. (2011). Spiritual identity: Contextual perspectives. In S. J. Schwartz, K. Luyckx, & V. L. Vignoles (Eds.), *Handbook of identity theory and research* (pp. 545–562). Springer New York. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9>

167. Rokach, A. (1997). Relations of perceived causes and the experience of loneliness. *Psychological Reports*, (80), 1067–1074.

168. Rokach, A. (2014). Loneliness of the marginalized. *Open Journal of Depression*, 03(04), 147–153. <https://doi.org/10.4236/ojd.2014.34018>

169. Rokach, A., Orzeck, T., Moya, M. C., & Expósito, F. (2002). Causes of loneliness in North America and Spain. *European Psychologist*, 7(1), 70–79. <https://doi.org/10.1027//1016-9040.7.1.70>

170. Rowland, K. (2024, January 29). US surgeon general Vivek Murthy: «Loneliness is like hunger, a signal we're lacking something for survival». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2024/jan/29/us-surgeon-general-vivek-murthy-loneliness-mental-health-epidemic-social-media>

171. Roy, S. (2025, July 4). *A Single Man* review – homoerotic tennis enlivens ballet version of Isherwood’s *Classic*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2025/jul/04/jonathan-watkins-a-single-man-review-isherwood-aviva-studios-manchester-linbury-theatre-london>

172. Rummel, A. (2012). People in the crowd: British modernism, the metropolis and the flâneur. In R. Rudaitytė (Ed.), *Literature in society* (pp. 57–76). Cambridge Scholars Publishing.

173. Russel, D. (1982). The measurement of loneliness. In L. A. Peplau & D. Perlman (Eds.), *Loneliness, a sourcebook of current theory, research and therapy* (pp. 81–104). Wiley Interscience.

174. Schwartz, S. J., Luyckx, K., & Vignoles, V. L. (Eds.). (2011). *Handbook of identity theory and research*. Springer New York. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9>

175. Schwerdt, L. M. (1989). *Isherwood’s fiction: The self and technique*. Palgrave Macmillan.

176. Skorikov, V. B., & Vondracek F. W. (2011). Occupational identity. In S. J. Schwartz, K. Luyckx, & V. L. Vignoles (Eds.), *Handbook of identity theory and research* (pp. 693–714). Springer New York. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9>

177. Slenske, M. (2025, April 5). The 90-year-old art legend who’s become Hollywood’s court painter. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/arts/don-bachardy-hollywood-portraits-display-1236177870/>

178. Smith, S., & Smith, M. (2001). To help along the line: An interview with Christopher Isherwood. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *Conversations with Christopher Isherwood* (pp. 131–140). University Press of Mississippi.

179. Sotirova, V. (2013). *Consciousness in modernist fiction: A stylistic study*. Palgrave Macmillan.

180. Stanford Friedman, S. (2007). Cultural parataxis and transnational landscapes of reading: Toward a locational modernist studies. In A. Eysteinson & V. Liska (Eds.), *Modernism* (pp. 35–52). John Benjamins Publishing Company.

181. Stanford Friedman, S. (2021). Periodizing modernism: postcolonial modernities and the space/time borders of modernist studies. In S. Latham & G. Rogers (Eds.), *The new modernist studies reader: An anthology of essential criticism* (pp. 199–215). John Benjamins Publishing Company.
182. Stern, J. (2017). Loneliness in education: The agony and the ecstasy. In O. Sagan & E. Miller (Eds.), *Narratives of loneliness* (pp. 113–123). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315645582-11>
183. Stern, J. (2022). Introduction. In J. Stern, M. Wałejko, Ch. A. Sink, & Wong Ping Ho (Eds.), *The Bloomsbury handbook of solitude, silence and loneliness* (pp. 1–9). Bloomsbury Academic.
184. Stevenson, R. (1992). *Modernist fiction: An introduction*. Univ. Press of Kentucky.
185. Stevenson, R. (1993). *A reader's guide to the twentieth-century novel in Britain*. The University Press of Kentucky.
186. Stevenson, R. (2018). *Reading the times: Temporality and history in twentieth-century fiction*. Edinburgh University Press.
187. Summers, C. J. (1980). *Christopher Isherwood*. Ungar.
188. Summers, C. J. (1990). *Gay fictions: Wilde to Stonewall: Studies in a male homosexual literary tradition*. Continuum.
189. Summers, C. J. (2002). *The gay and lesbian literary heritage: A reader's companion to the writers and their works, from antiquity to the present (revised edition)*. Routledge.
190. Tate, C. C., Youssef, C. P., & Bettergarcia, J. N. (2014). Integrating the study of transgender spectrum and cisgender experiences of self-categorization from a personality perspective. *Review of General Psychology*, 18(4), 302–312. <https://doi.org/10.1037/gpr0000019>
191. Thacker, A. (2019). *Modernism, space and the city*. Edinburgh University Press.
192. Tupan, M.-A. (2023). *Phenomenology and cultural difference in high modernism*. Cambridge Scholars Publishing.

193. Utell, J. (2020). Reading minds in Christopher Isherwood's *The Berlin Stories*. In R. Miguel-Alfonso (Ed.), *The fictional minds of modernism: Narrative cognition from Henry James to Christopher Isherwood*. Bloomsbury Academic.
194. Vignoles, V. L., Schwartz, S. J., & Luyckx, K. (2011). Introduction: Toward an integrative view of identity. In S. J. Schwartz, K. Luyckx, & V. L. Vignoles (Eds.), *Handbook of identity theory and research* (pp. 1–27). Springer New York. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9>
195. Wade, S. (1991). *Christopher Isherwood*. Macmillan Education.
196. Wagner-Martin, L. (2016). *The Routledge introduction to American modernism*. Taylor & Francis.
197. Weiss, R. (1982). Issues in the study of loneliness. In L. A. Peplau & D. Perlman (Eds.), *Loneliness, a sourcebook of current theory, research and therapy* (pp. 71–80). Wiley Interscience.
198. White, E. (2000). Pool in the rocks by the sea: Isherwood and Bachardy. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood* (pp. 121–127). University of Wisconsin Press.
199. Wickes, G. (2001). An Interview with Christopher Isherwood. In J. J. Berg & C. Freeman (Eds.), *Conversations with Christopher Isherwood* (pp. 24–44). University Press of Mississippi.
200. Wilde, A. (1970). Irony and style: The example of Christopher Isherwood. *Modern Fiction Studies*, 16(4), 475–489. <http://www.jstor.org/stable/26279231>
201. Wilper, J. P. (2016). *Reconsidering the emergence of the gay novel in English and German*. Purdue University Press.
202. Wilson, C. (1976). An integrity born of hope: Notes on Christopher Isherwood. *Twentieth Century Literature*, 22(3), 312–331. <https://doi.org/10.2307/440508>
203. Wood, M. (2011). Modernism and film. In M. Levenson (Ed.), *The Cambridge companion to modernism* (2nd Ed., pp. 268–283). Cambridge University Press.
204. Woodhouse, R. (1998). *Unlimited embrace: A canon of gay fiction, 1945–1995*. University of Massachusetts Press.

205. Woods, G. (1998). *A history of gay literature: The male tradition*. Yale University Press.

206. Woolf, V. (1990). *A moment's liberty: The shorter diary* (A. Olivier Bell, Ed.). Harcourt Brace Jovanovich.

207. Woolf, V. (2019). *A room of one's own*. Alma Books. (Original work published 1929)

208. Young, J. E. (1982). Loneliness, depression and cognitive therapy: Theory and application. In L. A. Peplau & D. Perlman (Eds.), *Loneliness, a sourcebook of current theory, research and therapy* (pp. 379–405). Wiley Interscience.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Типології самотності

Самотність			
за походженням	ендогенна/внутрішня/ метафізична/ екзистенційна	екзогенна/зовнішня	
		фізична	психологічна
за оцінним значенням	позитивна/«хороша» ← нейтральна → негативна/«погана»		
за тривалістю	<ul style="list-style-type: none"> • хронічна • ситуативна • минуша 		
за причиною	причина-ситуація	причина-стан	
	<ul style="list-style-type: none"> • кризова • транзитивна • минуша 	<ul style="list-style-type: none"> • вікова • національна, культурна, расова, етнічна тощо • статева, гендерна, сексуальна тощо • релігійна, духовна тощо • інтелектуальна • соціальна (класова, політична тощо) • за станом здоров'я (фізичного і ментального) • за рисою характеру 	

ДОДАТОК Б

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1) статті у фахових виданнях України:

1) Дранніков, А. (2023а). Часові та просторові виміри дискурсу самотності в романі Крістофера Ішервуда «Самотній чоловік». *Синопис: текст, контекст, media*, 29(1), 22–29. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.4> (категорія Б, Index Copernicus)

2) Дранніков, А. (2023b). Чужі та самотні: національно-культурна ідентичність в романі Крістофера Ішервуда «Візит туди». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*, (33), 65–69. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2023.33.10> (категорія Б, Index Copernicus)

3) Дранніков, А. (2024а). Гендер і сексуальність як модуси самотності в романі Крістофера Ішервуда «Світ увечері». *Слово і Час*, (2), 70–81. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.70-81> (категорія Б)

4) Дранніков, А. (2024b). Дихотомія «герой/монстр» в античній та середньовічній парадигмі: до витоків західноєвропейського розуміння самотності. *Література та культура Полісся*, 110(24f), 123–134. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2024-24f-110-123-134> (категорія Б, Index Copernicus)

5) Дранніков, А. (2025а). «All present still»: самотність і вік у прозі Крістофера Ішервуда. *Іноземна філологія*, (138), 231–241. <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2025.138.5081> (категорія Б, Index Copernicus)

2) статті в іноземних фахових виданнях:

Drannikov, A. (2024). Lonely times, lonely places: Christopher Isherwood's chronotopography of loneliness. *University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series*, 14(1), 113–126. <https://doi.org/10.31178/ubr.14.1.8> (Румунія, Scopus)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1) Дранніков, А. (2022). «I'm dead as far as England is concerned»: національно-культурні коди самотності в романі Крістофера Ішервуда «Down There on a Visit». У *Нові виміри сучасних філологічних досліджень: Міждисциплінарний підхід* (с. 30–31). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

2) Дранніков, А. (2023с) Проза Крістофера Ішервуда в літературно-критичній рецепції (на прикладі роману «Самотній чоловік»). У Т. Є. Пічугіна (Упоряд.), *Література як семіотичний ресурс культури (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер)* (с. 35–37). Тріменс ЛТД.

3) Дранніков, А. (2023d). Дискурс самотності: концептуальні парадигми та літературні проєкції. У Г. Семенюк (Ред.), *Філологія XXI століття: Нові дослідження і перспективи* (с. 59–60). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>

4) Дранніков, А. (2023f). Модифікації національної ідентичності в романістиці Крістофера Ішервуда. У О. Г. Шостак (Ред.), *Національна ідентичність у мові та культурі* (с. 245–249). Талком.

5) Дранніков, А. (2023g). «Whining Militant Minorities»: стать, сексуальність і самотність у романі К. Ішервуда «Світ увечері». У Л. В. Мацевко-Бекерська, І. А. Сенчук (Упоряд.), *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.* (с. 83–86). Олді+.

6) Дранніков, А. (2024с). «The Truly Weak Man»: переосмислення маскулінності в романах Крістофера Ішервуда. У Т. Є. Пічугіна (Упоряд.), *Література в деталях: Культурологічний аспект. (XXI Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер)* (с. 35–37). Тріменс ЛТД.

7) Дранніков, А. (2024d). Герої та монстри: образні трансформації Іншого в проблемному полі самотності. У Г. Семенюк (Ред.), *Філологія XXI століття: Нові дослідження і перспективи (Частина I)* (с. 73–74). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>

8) Дранніков, А. (2024e). «The child, the boy, the young man, the not-so-young man – all present still»: проза Крістофера Ішервуда в оптиці age studies. У Г. Семенюк (Ред.), *Українська гуманітаристика в координатах сучасності* (с. 40–41). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/ukrainian-humanities-in-the-coordinates-of-contemporary-time/>

9) Дранніков, А. (2025b). «My heart in too many places»: (транс)національна ідентичність Крістофера Ішервуда. У Т. Є. Пічугіна (Упоряд.), *Національне і транснаціональне в контексті літератури (XXI Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер)* (с. 38–40). Тріменс ЛТД.

10) Дранніков, А. (2025c). Ренесансні варіації в літературній історії самотності. У Г. Семенюк (Ред.), *Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи (Частина I)* (с. 105–106). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://philology.knu.ua/nauka/konferentsii/filolohiya-xxi-stolittya-novi-doslidzhennya/>

11) Дранніков, А. (2025d). На межі: лімінальність і трансгресія в житті та творчості Крістофера Ішервуда. У *Художні феномени в історії та сучасності («Життя в обмеженнях і без»)* (с. 34). ХНУ імені В. Н. Каразіна. <https://ekhnuir.karazin.ua/items/1922d41a-2957-43fa-b7b1-62ff1d655af5>

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

Любарець, Н., & Дранніков, А. (2022). Шекспірівська «Буря» в модерністському дискурсі самотності В. Г. Одена. *Science and Education a New Dimension*, 77(X (264)), 44–48. <https://doi.org/10.31174/send-ph2022-264x77-08> (Угорщина, Index Copernicus)

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1) Всеукраїнська наукова онлайн-конференція «Нові виміри сучасних філологічних досліджень: міждисциплінарний підхід», м. Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 10–11 листопада 2022 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

2) Всеукраїнська наукова конференція «Література як семіотичний ресурс культури» (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер), м. Дніпро, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 2–3 лютого 2023 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

3) VII Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи», м. Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 6–7 квітня 2023 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

4) XV Міжнародна конференція «Національна ідентичність у мові та культурі», м. Київ, Національний авіаційний університет, 27–28 квітня 2023 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

5) XIII Міжнародна наукова конференція «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI століття», м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 26–27 жовтня 2023 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

6) 17-та Міжнародна наукова конференція «Мова як світ світів. Граматика і поетика текстових структур», м. Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 9–10 листопада 2023 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

7) Всеукраїнська наукова конференція «Література в деталях: культурологічний аспект» (XXI Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер), м. Дніпро, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 1–2 лютого 2024 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

8) VIII Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи», м. Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 11–12 квітня 2024 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

9) Симпозіум «Modernism International», м. Единбург, Велика Британія, Літня школа шотландських університетів SUISS, 17 липня 2024 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

10) Міжнародна наукова конференція «Українська гуманітаристика в координатах сучасності», м. Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 14–15 листопада 2024 р., форма участі – очна; усна доповідь.

11) Всеукраїнська наукова конференція «Національне і транснаціональне в контексті літератури» (XXII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер) м. Дніпро, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 28 лютого – 1 березня 2025 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

12) Міжнародна наукова конференція «Вестиментарний код у вербальній та візуальній культурі», м. Київ, Київський національний лінгвістичний університет. 27–28 березня 2025 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

13) IX Всеукраїнські наукові читання за участю молодих вчених «Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи», м. Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 10–11 квітня 2025 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

14) XI Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії та сучасності («Життя в обмеженнях і без»)), м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 11 квітня 2025 р., форма участі – дистанційна; усна доповідь.

15) Всеукраїнська наукова конференція «Сучасна філологія: лінгвістика, літературознавство, перекладознавство, фольклор», м. Київ, Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 13–14 листопада 2025 р., форма участі – очна; усна доповідь.