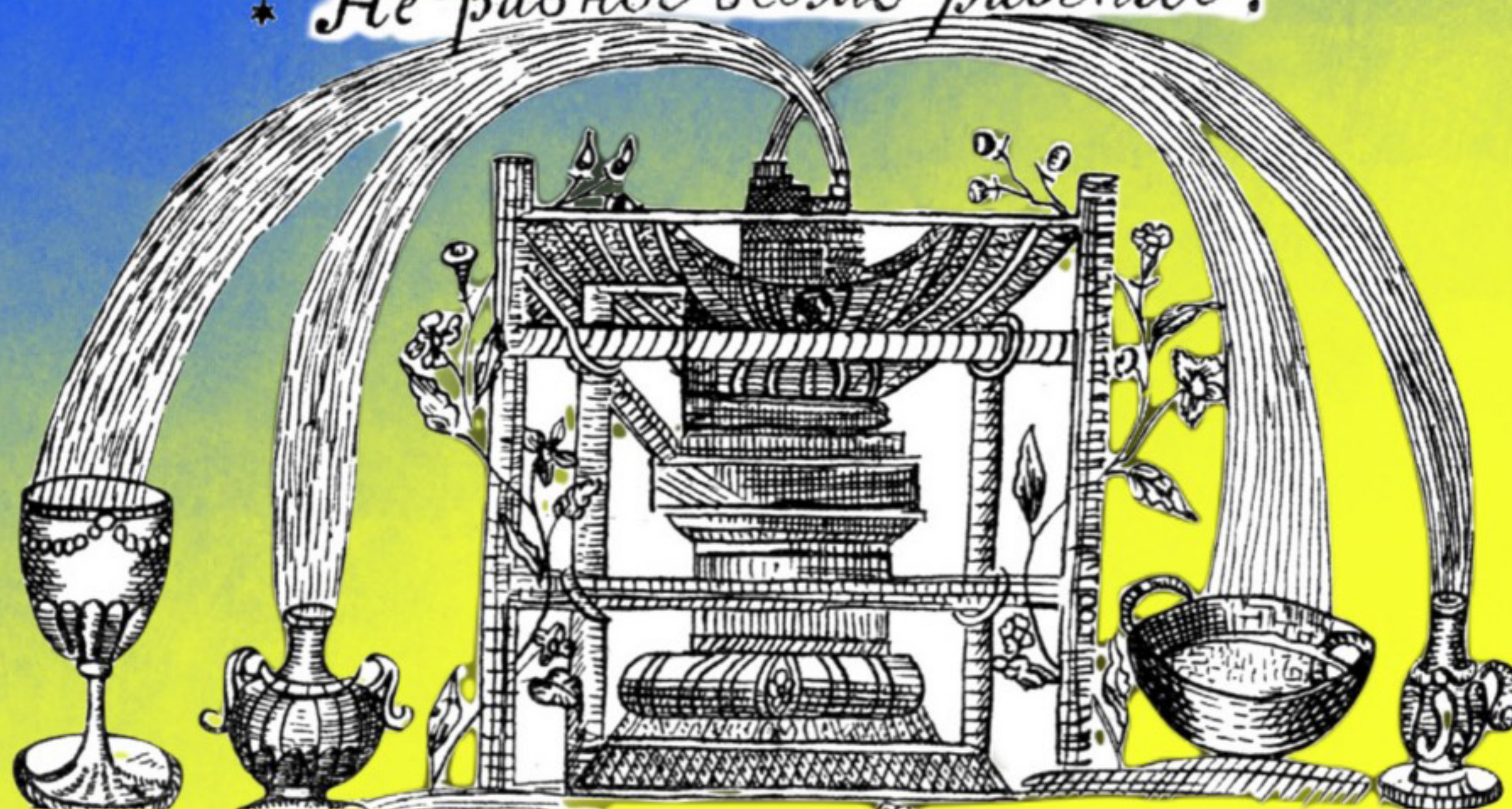


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ

*Світ любив мене,
але не піймав...*

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА межі ХІХ-ХХ та ХХ століття

** Не равное всѣмъ равенство.*



*До 300-ої річниці з дня народження
Григорія Савича Сковороди*

Підручник



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ

*До 300-ї річниці з дня народження
Григорія Савича Сковороди*

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА межі ХІХ-ХХ та ХХ століття

Підручник



Тернопіль
Навчальна книга–Богдан

УДК 82.09»19»(075)

З-35

Рецензенти:

Козлик І.В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Мацевко-Бекерська Л.В. – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка;

Шимчишин М.М. – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В.І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету.

Рекомендовано до друку Вченою Радою
Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
(протокол №5 від 24 червня 2022 року)

З-35 Зарубіжна література межі XIX-XX та XX століття: підручник / Авторський склад: Криворучко С.К., Бондарук Л.В., Висоцька Н.О., Гармаш Л.В., Ісаєва Н.С., Кеба О.В., Назарець В.М., Радчук О.В., Черкашина Т.Ю., Шостак О.Г., Воробей О.С., Гольтер І.М., Івлева Ю.О., Козлова А.Г., Кушнір І.Б., Лепьохін Є.О., Пічугіна Т.Є., Польщак А.Л., Фінчук Г.В., Шапарева Н.О.; за заг. ред. С.К. Криворучко. — Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2023. — 1357 с.

ISBN 978-966-10-6942-7

Підручник містить відомості про напрями, течії, стилі, тенденції суперечливої естетичної парадигми межі XIX-XX та XX ст., яка сформувалася як реакція письменників-інтелектуалів на криваві історичні події Першої та Другої світових війн, холодної війни, ядерної загрози, визвольних антиколоніальних національних рухів. Зроблено акценти на «спільні» глобалізаційні процеси та «особливі» віддзеркалення в національних літературах. Еволюція літератури умовно розподілена на три хронологічних періоди: межа XIX-XX ст., 1 половина XX ст., 2 половина XX ст. У цих періодах представлено настрої в спільноті різних країн, які викликали резонанс, що зумовив виникнення естетичних угруповань. За хронологічним принципом відповідно періодам сфокусовано представників національних літератур.

Підручник адресовано викладачам і дослідникам зарубіжної літератури, фахівцям української літератури та національних літератур, студентам, аспірантам, докторантам, які займаються відповідною проблематикою, та усім, хто цікавиться сучасним осмисленням літератури XX ст.

© Криворучко С.К., Бондарук Л.В.,
Висоцька Н.О., 2022

© Навчальна книга – Богдан,
виключна ліцензія на видання,
оригінал-макет, 2023

ISBN 978-966-10-6942-7

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА...Криворучко С.К. (Харків)	11
---	-----------

Частина I

Література межі XIX–XX століття

Тенденції доби декадансу

Історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду Криворучко С.К. (Харків) ..	14
--	-----------

Франція.....	14
Британія	15
Італія.....	16
Іспанія.....	16
Німеччина	17
Австрія	18
Швейцарія.....	18
Бельгія.....	19
США.....	20
Латинська Америка.....	20
Китай	21

Напрями, течії межі XIX-XX ст.

<i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	<i>22</i>
Декаданс	23
Декадентство.....	26
Символізм	28
Імпресіонізм	32
Естетизм	33
Натуралізм	33
Неоромантизм	35
Веризм	36

Тези висновків	37
-----------------------------	-----------

Вплив естетичних тенденцій напрямку

на подальшу літературу.....	38
------------------------------------	-----------

<i>Запитання і завдання.....</i>	<i>39</i>
----------------------------------	-----------

<i>Література.....</i>	<i>40</i>
------------------------	-----------

Література Франції.....	41
--------------------------------	-----------

Анатоль Франс Криворучко С.К. (Харків)	41
---	-----------

Еміль Золя Кушнір І.Б. (Львів).....	47
--	-----------

Гі де Мопассан Фінчук Г.В. (Рівне).....	58
--	-----------

Франкомовна література Бельгії	68
Моріс Метерлінк <i>Фінчук Г.В. (Рівне)</i>	68
Еміль Верхарн <i>Фінчук Г.В. (Рівне)</i>	76
Каміль Лемоньє <i>Кушнір І.Б. (Львів)</i>	81
Франкомовна література Швейцарі	98
Шарль-Фердінанд Рамюз <i>Кушнір І.Б. (Львів)</i>	98
Література Великобританії	116
Ред'ярд Кіплінг <i>Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)</i> ..	116
Оскар Вайлд <i>Гармаш Л.В. (Харків)</i>	126
Артур Конан Дойль <i>Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)</i>	134
Джозеф Конрад <i>Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)</i> ..	143
Література США	154
О. Генрі <i>Козлова А.Г. (Харків)</i>	154
Марк Твен <i>Радчук О.В. (Харків)</i>	164
Джек Лондон <i>Козлова А.Г. (Харків)</i>	171
Генрі Джеймс <i>Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)</i>	184
Становлення літератури корінних жителів Північної Америки <i>Шостак О.Г. (Київ)</i>	194
Література скандинавських країн	203
Август Стріндберг <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	203
Кнут Гамсун <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	210
Генрік Ібсен <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	220
Мартінус Б'єрнсон <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	229
Сельма Лагерлеф <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	236
Карл Гейденстам <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	242
Література Іспанії	247
Беніто Перес Гальдос <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	247
Хосе Ечегерай <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	255
Вісенте Бланко Ібаньєс <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	260
Піо Бароха-і-Нессі <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	265
Антоніо Мачадо <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	268
Хуан Рамон Хіменес <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	274
Хасіно Бенавенте <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	280
Вальє-Інклан <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	286
Література країн Латинської Америки	291
Рубен Даріо <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	291
Хосе Марті <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	297
Література Італії	304

Габріеле Д'Аннунціо <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	304
Джозуе Кардуччі <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	311
Джованні Верга <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	315
Луїджі Піранделло <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	320
Грація Деледда <i>Кушнір І.Б. (Львів)</i>	328
Література Китаю	
Цю Цзінь <i>Ісаєва Н.І. (Київ)</i>	336

Частина II

Література I половини XX століття

Історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	349
Франція.....	350
Британія.....	351
Італія.....	353
Іспанія.....	355
Німеччина.....	357
Австрія.....	358
Швейцарія.....	361
Бельгія.....	363
США.....	364
Латинська Америка.....	369
Китай.....	373
Напрями, течії 1 половини XX ст.	378
<i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	378
Тенденції модерної доби	378
Поняття модерну.....	378
Співвідношення модернізму й авангардизму.....	378
Модернізм.....	379
Символізм.....	382
Імажизм.....	384
«Потік свідомості».....	385
Акмеїзм.....	386
Фройдизм.....	387
Магічний реалізм.....	391
Авангардизм.....	392
Фовізм.....	398
Футуризм.....	398

Егофутуризм	400
Кубо-футуризм	401
Дадаїзм	401
Сюрреалізм	403
Абстракціонізм	405
Експресіонізм <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	406
Експресіоністське десятиліття <i>Пічугіна Т.Є. (Дніпро)</i> ..	409
Унанімізм	421
Кубізм	421
Конструктивізм	422
Імажинізм	424
Літературний екзистенціалізм	425
Соціалістичний реалізм.....	432
Масова література	434
Тези висновків	436
Вплив естетичних тенденцій напряму на подальшу літературу	438
<i>Запитання і завдання</i>	440
<i>Література</i>	441
Література Франції	442
Андре Жід <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	442
Марсель Пруст <i>Бондарук Л.В. (Луцьк)</i>	464
Франсуа Моріак <i>Польщак А.Л. (Київ)</i>	472
Жан-Поль Сартр <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	482
Альбер Камю <i>Лєпєохін Є.О. (Івано-Франківськ)</i>	502
Поль Елюар <i>Івлєва Ю.О. (Дніпро)</i>	510
Колетт Кушнір <i>І.Б. (Львів)</i>	520
Ромен Роллан <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	527
Марсель Паньоль <i>Кушнір І.Б. (Львів)</i>	551
Література Великобританії	557
Девід Герберт Лоуренс <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	557
Література США	568
Френсіс Скотт Фіцджеральд <i>Гармаш Л.В. (Харків)</i> ...	568
Уільям Фолкнер <i>Кєба О.В. (Кам'янець-Подільський)</i>	577
Юджін О'Ніл <i>Висоцька Н.О. (Київ)</i>	587
Зора Ніл Герстон <i>Висоцька Н.О. (Київ)</i>	598
Чорний Лось <i>Шостак О.Г. (Київ)</i>	608
Література Австрії	612
Герман Брох <i>Пічугіна Т.Є. (Дніпро)</i>	612

Література скандинавських країн	632
Сіґрід Унсет <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	632
Мартін Андерсен-Нексе <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	638
Генрік Понттопідан <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	643
Література Іспанії	647
Альберті Рафаель <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	647
Вісенте Алейксандре <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	651
Федеріко Гарсія Лорка <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	655
Рамон Марія дель Вальє-Інклан <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	665
Мігель Ернандес <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	671
Література країн Латинської Америки	676
Габрієла Містраль <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	676
Ніколас Гільєн <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	683
Орасіо Кірога <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	688
Література Італії	693
Грація Деледда <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	693
Італо Звево <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	697
Філіппо Томмазо Марінетті <i>Назарець В.М. (Рівне)</i> .	701
Еудженіо Монтале <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	706
Раффаеле Вівіані <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	711
Чезаре Павезе <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	714
Сальваторе Квазімодо <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	719
Джузеппе Унгаретті <i>Назарець В.М. (Рівне)</i>	722
Література Китаю	728
Лу Сінь <i>Воробей О.С. (Київ)</i>	728
Лао Ше <i>Воробей О.С. (Київ)</i>	736
Ба Цзінь <i>Воробей О.С. (Київ)</i>	746
Тянь Хань <i>Воробей О.С. (Київ)</i>	757
Цао Юй <i>Воробей О.С. (Київ)</i>	768

Частина III
Література II половини XX століття

Історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду Криворучко С.К. (Харків)	777
Холодна війна	777
Франція	780
Британія.....	786
Італія	791
Іспанія	793
Німеччина	796
Австрія	799
Швейцарія	802
Бельгія	804
США	805
Латинська Америка	811
Китай.....	816
Напрями, течії другої половини XX ст.	818
Постмодернізм	819
«Новий роман»	826
«Театр абсурду»	829
«Сердиті молоді люди»	831
«Розбите покоління»	833
«Робітничий роман»	835
Неореалізм	837
Мінімалізм	838
«Нова хвиля»	839
Магічний реалізм	841
Екзистенціалізм.....	842
Масова література	842
Тези висновків	842
Вплив естетичних тенденцій напрямку на подальшу літературу	844
<i>Запитання і завдання</i>	844
<i>Література</i>	845
Література Франції	846
Сімона де Бовуар Криворучко С.К. (Харків).....	846
Семюель Беккет Висоцька Н.О. (Київ)	887
Маргеріт Дюрас Черкашина Т.Ю. (Харків)	896

Франсуаза Саган Радчук О.В. (Харків).....	906
Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо Кушнір І.Б. (Львів)	913
Веркор Фінчук Г.В. (Рівне).....	924
Луї-Фердінан Селін Криворучко С.К., Шапарева Н.О. (Харків)	929
Маргінальна / транскультурна література	942
Мілан Кундера Криворучко С. К. (Харків).....	942
Література Великобританії	957
Вільям Голдінг Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський) ...	957
Грем Грін Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)	967
Айрис Мердок Лепьохін Є. (Івано-Франківськ).....	977
Джон Фаулз Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський).....	986
Іен Мак'юен Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)	996
Джуліан Барнс Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський) ..	1006
Ентоні Берджес Криворучко С.К. (Харків).....	1016
Література Африки	1024
Джон Максвелл Кутсі Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)	1024
Література США	1034
Джером Девід Селінджер Гольтер І.М. (Дніпропетровськ)	1034
Теннессі Уільямс Висоцька Н.О. (Київ)	1045
Артур Міллер Висоцька Н.О. (Київ)	1055
Тоні Моррісон Висоцька Н.О. (Київ)	1065
Айзек Азімов Лепьохін Є.О. (Івано-Франківськ).....	1076
Література корінних народів Північної Америки	
Шостак О.Г. (Київ)	1085
Наварра Скотт Момадей Шостак О.Г. (Київ).....	1093
Керен Луїз Ердріч Шостак О.Г. (Київ)	1103
Леслі Мармон Силко Шостак О.Г. (Київ)	1116
Шерман Алексі Шостак О.Г. (м.Київ).....	1122
Література Канади	1127
Маргарет Елеонор Етвуд Радчук О.В. (Харків)	1127
Томас Кінг Шостак О.Г. (Київ)	1133
Література скандинавських країн	1149
Астрід Ліндгрєн Назарець В.М. (Рівне).....	1149
Юхан Борген Назарець В.М. (Рівне)	1158
Пер Фабіан Лагерквіст Назарець В.М. (Рівне)	1162
Лакснесс Назарець В.М. (Рівне).....	1168

Ейвід Йонсон Назарець В.М. (Рівне)	1173
Харрі Мартінсон Назарець В.М. (Рівне)	1176
Література Іспанії	1181
Каміло Хосе Села Назарець В.М. (Рівне)	1181
Хуан Гойтісоло Назарець В.М. (Рівне)	1188
Мігель Делібес Назарець В.М. (Рівне)	1194
Література країн Латинської Америки	1199
Хорхе Луїс Борхес Назарець В.М. (Рівне)	1199
Алехо Карпент'єр Назарець В.М. (Рівне)	1206
Хуліо Кортасар Назарець В.М. (Рівне)	1213
Жоржі Амаду Назарець В.М. (Рівне)	1222
Пабло Неруда Назарець В.М. (Рівне)	1230
Октавіо Пас Назарець В.М. (Рівне)	1236
Хуан Карлос Онетті Назарець В.М. (Рівне)	1241
Карлос Фуентес Назарець В.М. (Рівне)	1248
Аугусто Роа Бастос Назарець В.М. (Рівне)	1255
Хуан Рульфо Назарець В.М. (Рівне)	1260
Література Італії	1265
Альберто Моравія Криворучко С.К. (Харків)	1265
Італо Кальвіно Криворучко С.К. (Харків)	1275
Умберто Еко Черкашина Т.Ю. (Харків)	1283
Діно Буццаті Назарець В.М. (Рівне)	1294
Леонардо Шаша Назарець В.М. (Рівне)	1299
Едуардо Де Філіппо Назарець В.М. (Рівне)	1303
Васко Пратоліні Назарець В.М. (Рівне)	1308
ді Лампедузо Т. Криворучко С.К. (Харків)	1312
Література Китаю	1320
Ван Аньї Ісаєва Н.І. (Київ)	1320
Тє Нін Ісаєва Н.І. (Київ)	1332
Лінь Бай Ісаєва Н.І. (Київ)	1341
ПІСЛЯМОВА Криворучко С.К. (Харків)	1351

Проаналізуйте проблему «свій – чужий» у романах Ш.-Ф. Рамюза «Життя Самуеля Беле» та «Еме Паш, водуазький художник».

Література

Альпы и свобода: швейцарские писатели о своей стране / [Сост. и автор предисл. Павлова Н. С.; пер. с нем., фр., ит.]. Москва: Прогресс, 1992. 486с.

Анисимов И.И. Творчество Ш.Ф. Рамю. *Литература Швейцарии. Очерки*. Москва: Наука, 1969. С. 341–352.

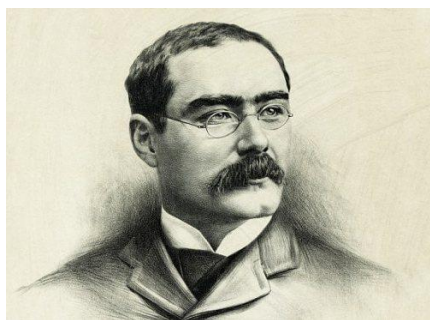
Кушнір І. Проблема національної ідентичності у франкомовній швейцарській літературі: творчість Шарля Фердинанда Рамюза, співця краю Во: Навчально-методичний посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 106 с.

Poulouin G. Le Mythe de l'âge d'or. *C.F. Ramuz 5. Mythologies ramuziennes*. Paris: Lettres modernes, 1993. P. 57 – 74.

Література Великої Британії

Ред'ярд Кіплінг

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Творчість **Джозефа Редьярда Кіплінга** (Joseph Rudyard Kipling, 1865–1936) в різні періоди новітньої літературної історії отримувала контрверсійні оцінки. Свого часу витіснений на маргінеси культурного життя, сьогодні він знову повертає собі статус класика англійськомовної літератури. Його новели, нариси, романи і поезії перевидаються різними мовами, інсценізуються та екранізуються.

Кіплінг став першим англійським письменником, удостоєним Нобелівської премії з літератури за 1907 рік. Вітаючи цю подію, видатний американський прозаїк Генрі Джеймс відзначав: «Кіплінг вражає мене особисто як найповніший вияв людської геніальності (відмінної від просто великої обдарованості), який я будь-коли знав...». Знаковим є той факт, що вірш Кіплінга «Якщо...», що є своєрідним кодексом мужнього стоїцизму, згідно з опитуванням Бі-Бі-Сі

1995 року було визнано найбільш популярним віршем, будь-коли написаним англійською мовою.

Джозеф Редьярд Кіплінг народився у Бомбеї, найбільшому місті Індії, яке називали «Матір'ю Міст» («Mother of Cities»). Його батько, відомий декоратор та скульптор, був хранителем музею у древньому Лахорі. Матір жваво цікавилася індійською міфологією і культурою, і Кіплінг потім часто згадував її слова: «той, хто знає тільки Англію, не знає її...». Для отримання освіти батьки відіслали його до Англії, де він навчався спочатку у приватній школі, а потім у коледжі для дітей офіцерів. Прийнявши в сімнадцять років рішення стати письменником, Кіплінг 1882 року повернувся до Індії і почав працювати репортером лахорської «Цивільної та військової газети» і скоро здобув репутацію майстра газетного репортажу. Чудове знання побуту та звичаїв Індії, її культури та історії поєднуються в його кореспонденціях з репортерською неупередженістю та вмінням цікаво розповісти про найпростіші речі. Маючи прекрасне чуття слова, майбутній письменник поступово виробляє свій особливий стиль, домагаючись граничної точності висловлювання. Журналістська робота стала гарною літературною школою для автора-початківця, адже саме ранні оповідання Кіплінга, які принесли їх авторові неабиякий успіх, вдало синтезували в собі елементи журналістики та художньої прози.

Якщо найперші опубліковані твори Кіплінга – збірка пародій на поетів-вікторіанців «Відлуння» і поетична книжка «Департаментські пісеньки» (1886) – не стали визначними подіями в тогочасному літературному житті, то книжка оповідань «Прості історії з гір» (1888) мала такий колосальний успіх, що молодий автор отримав купу пропозицій від видавців і того ж таки року опублікував ще шість книжок малої прози, зокрема «Рікша-привид та інші історії», «Три солдати», «Ві Віллі Вінкі та інші історії для дітей».

Новаторський характер оповідань Кіплінга багато в чому визначається його генетичним зв'язком з журналістськими жанрами. Його новели були невеликими за обсягом і частково нагадували читачеві коротку газетну замальовку чи нарис, передусім вправно змодельованою документальністю розповіді, лаконізмом описів і динамічним розвитком основної події.

Інтерес читачів до Кіплінгової прози був викликаний її принциповою несхожістю з тенденціями, що панували в тодішній англійській літературі. Такі сучасники Кіплінга, як Джордж Мередіт, Джордж Еліот, Томас Гарді, зосереджували увагу на аналізі внутрішніх переживань особистості та одночасно її зв'язках із соціумом, намагалися виявити глибинну природу та сутність людини та світу. Письменники «естетського» спрямування (Волтер Пейтер, Оскар Вайлд), навпаки, створювали замкнутий, умовний світ мистецтва, не пов'язаний із соціально-історичним та побутовим контекстом. Їхню поетику вирізняла надмірна декоративність, літературність, стилізованість мовлення. Цим двом тенденціям частково протистояв неоромантизм, з яким прозу Кіплінга багато що зближало. На відміну від естетської літератури, що тяжіє до зображення замкнутого естетизованого світу, Кіплінг, подібно до Стівенсона і Хаггарда, місцем дії своїх перших творів обрав неповторний і непізнаний світ віддаленої від Англії Індії. Кіплінг зображує її з великою любов'ю й обізнаністю. За словами Едварда Саїда, доволі критичного налаштованого до західного бачення Сходу, Кіплінг любив країну, в якій він народився, «...найбільше у світі, але не міг володіти настільки, наскільки цього хотів».

У творенні образу Індії Кіплінг рішуче відрізняється і від своїх попередників (романтиків), і від сучасників (неоромантиків). Для одних і для других південні та східні країни поставали насамперед екстраординарними екзотичними світами, що живуть за незрозумілими європейцям законами та звичаями. Натомість у Кіплінга Індія повністю позбавлена екзотичної чарівності, вона є не декоративною, а цілком реальною країною. Істотним є й те, що оповідач тут займає позицію не стороннього спостерігача, який «одивнює» події і картини, а бачить їх «зсередини» як буденні фрагменти щоденної реальності.

Залюблений в Індію, Кіплінг водночас демонструє у своїх творах двозначність становища англійця, який народився в Індії, відчуває себе британцем й усвідомлює значущість ролі білої людини в цивілізації світу; його поважне ставлення до індійської культури сусидить із поблажливостю більш освіченого і культурного колонізатора. А крім того, вочевидь, позасвідомо

виявляє той парадоксальний вплив, який Індія мала на британське сприйняття світу й самої Індії. Навіть покинувши Індії, Кіплінг ніяк не міг її забути. Так само Індія, яка після отримання незалежності не надто охоче зізнавалася у своїй любові до британців, не забула Кіплінга: 2007 року будинок у теперішньому місті Мумбаї, де народився Кіплінг, було перетворено на музей його життя і творчості.

Кіплінг називав свої оповідання «простими», і хоча в цьому можна вбачати певне літературне кокетство, видима їх простота справді відрізняє автора від представників неоромантизму. Якщо Р.Л. Стівенсон, за його словами, прагнув показати життя не таким, яким воно є, а таким, яким має бути, то Кіплінг, навпаки, зображує життя «як таке», в усій його буденності й приземленості. При цьому автор «Простих історій» намагається довести читачеві, що й у повсякденному, звичайному житті мають місце пристрасті й натхнення.

Водночас при всій увазі до буденного оповідання Кіплінга не є ординарними описами чи пейзажними замальовками. Кожне з них несе важливу авторську ідею, що найчастіше пов'язана з центральною проблемою всієї творчості письменника – стосунки Сходу і Заходу. Схід (для Кіплінга, це, безперечно, Індія) живе згідно з власними уявленнями і традиціями, несумісними з європейськими. Будь-яка спроба порушити їх, нав'язати цьому замкнутому світові інші закони, може спричинити трагедію. Виразно ілюструє цю думку оповідання «За гранню». Англієць Тріджего заради розваги переступає грань, що відокремлює світ європейця від світу індусів. Він починає любовну інтригу з красунею Бішешою. Наслідки зв'язку виявляються трагічними: дівчині відрубують кисті рук, а Тріджего ледь не гине. Причини страшної розв'язки наратор так і залишає нез'ясованими, будучи переконаним, що в Індії діють незбагненні закони і європеєць не повинен їх порушувати. Ця теза прямо проголошується в тексті твору: «Кожній людині слід завжди, хоч би там що, держатися своєї касти, раси й роду. Знайся білий з білим, а чорний з чорним. Тоді, що б не трапилось, воно не порушить заведеного плину життя, не захопить вас зненацька, не виб'є з колії»... Подібний ідейно-тематичний зміст мають також оповідання «Ліспет», «Дангарина кара», «Бімі» та ін.

Важливою темою оповідань Кіплінга є служба військова та чиновницька служба англійців в Індії. Відмовляючись від будь-якої героїзації, автор акцентує насамперед сумлінне виконання людиною свого обов'язку. Так, персонажами оповідання з промовистою назвою «Три мушкетери» є рядові солдати Малвені, Ортеріс і Ліройд. Їхнє життя сповнене не героїчних подвигів, а важкої буденної праці. Саме такі люди, на думку Кіплінга, забезпечують велич Британської імперії.

Загалом колонізаторську політику Британії Кіплінг оцінює позитивно, і тут дається взнаки ідеологія Кіплінга, що склала йому сумнозвісну репутацію «барда імперіалізму». Але, як слушно зауважує М. Стріха, «в оспівуванні Британської Імперії письменник аж ніяк не був безоглядний. Для нього важили і не завоювання, а цивілізаційна місія (як він собі її розумів)...». Кіплінгів імперіалізм у жодному разі не можна ототожнювати з примітивним шовінізмом чи мілітаризмом. Автор «Будівничих імперії» ніколи не закликав до насильницького завоювання Сходу та визискування колоніальних народів на користь Британії. Він убачає в колонізації жертвне служіння Великої Британії відсталим у цивілізаційному відношенні країнам. Ця теза найбільш очевидно ідея проголошена у вірші «Тягар білих». При цьому Кіплінг жодною мірою не позбавляє Сходу права жити за своїми власними законами. Знамениту Кіплінгову «Баладу про Схід і Захід» часто інтерпретують поверхово, послуговуючись виключно її першими рядками: «Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох, допоки Землю і Небеса на Суд не покличе Бог». «Насправді ж уся балада — послідовне спростування цієї тези, палкий гімн силі людського духу, що дає змогу різним людям звестися над кастовими і національними забобонами й простягти одне одному руки. Адже відразу за двома часто цитованими рядками йде їхнє заперечення...» (М. Стріха).

Поезія Кіплінга загалом засвідчує ті самі тенденції, що властиві його прозі. Перші збірки його віршів (згадані вище) були опубліковані ще в середині 1880-х. Згодом вийшло ще декілька: «Сім морів» (1896), «П'ять націй» (1903) та ін. На перший погляд, автор орієнтується на романтичну традицію лірично-пісенного самовираження або на сюжетно-баладну розповідь. Однак, зміщуючи акценти з високого на буденне,

Кіплінг рішуче долає цю традицію, розсуває межі канонічних жанрів і гранично розширює поетичну стилістику в бік розмовного мовлення. Характерними в цьому відношенні є вірші «Мері Глостер», «Денні Дівер». Водночас поетичний стиль Кіплінга відзначається винятковим відчуттям ритму, і розмаїттям метричних засобів, на чому наголошував Т.С. Еліот у передмові до підготовленого ним тому Кіплінгових поезій.

З-поміж великих епічних форм у спадку Кіплінга виділяються романи «Світло згасло» («The Light That Failed», 1890) і «Кім» («Kim», 1901).

В основі сюжету першого роману – трагічна історія талановитого художника-баталіста Діка Хелдара. Його бурхливе, сповнене динаміки і яскравих барв мистецтво наснажувалося враженнями від численних мандрівок усім світом. Його самобутня, грубо натуралістична творчість абсолютно не збігається зі смаками буржуазної публіки, але Хелдар продовжує писати відповідно до своїх мистецьких принципів. Він вважає, що справжній митець відповідальний тільки перед самим собою і має вірити у свій дар, призначений йому Богом.

Конфлікт Хелдара із обивательським соціумом й академічною художньою спільнотою поглиблюється нестійкими стосунками з безталанною художницею Мезі. Безнадійно закоханий у неї і не відчуваючи жодної надії на взаємність, Хелдар все ж віднаходить у собі сили продовжувати писати. Він починає втрачати зір і все ж завершує свою «Меланхолію», однак сварлива натурниця Бессі знищує її. Неспроможний більше писати, він приймає рішення відправитися до Південного Судану, де ось-ось має розпочатися військова кампанія. З великими труднощами він віднаходить бойовий табір англійців і гине, навіть не потрапивши на поле бою, але здійснивши свою мрію знову відчути дух справжнього життя і братерську єдність з іншими людьми та всім безмежним світом.

«Кім», попри зовсім іншу тематику і систему персонажів, в ідейному і жанровому відношенні має багато спільного з романом «Світло згасло», оскільки центральною його проблемою є взаємини особистості й світу, а концепцію людини визначає ідея самоцінності індивідуальності. Людина,

вважав Кіплінг, має подолати власну відчуженість від світу та стати частиною якогось більшого цілого.

Ця ідея пов'язується автором із долею двох центральних героїв роману – Лами та Кіма. Їхня зустріч на початку роману виявилася «випадковою невипадковістю», і вони разом починають шлях до Священної ріки, «Ріки Стрільм», переслідуючи, втім, різні цілі.

Лама має на меті позбутися Колеса Сансари, звільнившись від особистих, егоїстичних і суєтних бажань, щоб врешті-решт з'єднатися з вічним духом. Натомість Кім, син ірландського солдата, але вихований в індійському середовищі, вірить в особливість своєї долі, адже він народився в час Священного Вогняного Бика. Скоро Кім отримує відповідний знак, коли бачить саме те, що йому було призначено, – «червоного бика на зеленому полі». Це зображення на прапорі ірландського полку, який Кім та Лама несподівано зустрічають на своєму шляху, знаменує початок нового життя Кіма. Незабаром він стає шпигуном англійської розвідки, бере активну участь у «Великій Грі» і з незмінним успіхом виконує небезпечні агентурні доручення.

На відміну від Лами, який тікає від життя, Кім прагне найповнішого занурення в нього, однак, попри всі відмінності у сприйнятті світу, життєвих цілях та цінностях, обох героїв роману об'єднує прагнення подолати замкнутість своєї душі і підкоритися силам, що стоять за ними. Очевидною є символіка персонажів роману: Лама уособлює Схід з його пасивністю і споглядальністю, то Кім своєю діяльною натурою персоніфікує Захід. Дослідники роману почасти інтерпретують цей зв'язок як втілення Кіплінгової ідеї, що Схід має підкорятися Заходу. Однак, навіть якщо прийняти цю думку, то слід визнати і застереження Кіплінга: Заходу належить знати Схід, розуміти та поважати його закони та традиції.

Роман «Кім», попри певну тенденційність його концепції, мав великий вплив як на сучасників автора, так і на наступні покоління пересічних читачів і письменників. Славнозвісний Салман Рушді зізнавався, що читав Кіплінга з «захватом, відторгненням і збентеженням», а у титулованому романі «Англійський пацієнт» М. Ондатже цей твір є основним

претекстом, що визначає його складну мультикультурну проблематику.

З-поміж великої кількості творів Кіплінга одностайне визнання як літературні шедеври отримали дві його «Книги Джунглів» («The Jungle Book», 1894; «The Second Jungle Book», 1895). Це цілий шерек оповідей про дивовижні пригоди людської дитини Мауглі, вигодуваного вовчицею та вихованого у вовчій зграї. Хоча зазвичай історія Мауглі потрапляє у розряд дитячої літератури, її художній смисл має значно більший вимір за рахунок неочевидної символізації оповіді, оперування міфом із його багатозначністю та універсалізмом. Кіплінг вдається до сюжетів східних легенд, казок і притч, наповнюючи їх власними ідеологічними та етичними концепціями. Джунглі у Кіплінговій версії є моделлю «великого світу», тим топосом, де найбільш виразно проявляються закони природи і цивілізації. У «Книгах джунглів» світ постає перед читачем як ієрархічна система різних світів і спільнот (родина, зграя, вид, народ), кожен із яких має власні закони. Однак усі вони підпорядковані єдиному вищому «Закону Джунглів», суворому, але мудрому і справедливому, який керує всім Всесвітом. У певному сенсі цей закон можна уподібнити до Дарвінської ідеї природного добору чи Ніцшевого «перемагає сильніший», але Кіплінг суттєво переосмислює ці концепти, зокрема, стверджуючи доцільність і «розумність» навіть того жорстокого, що почасти демонструє природний світ. Так, метою полювання в джунглях є не вбивство і смерть, а підтримання життя. Тоді як безглузде прагнення вбивати заради того, щоб убивати, що рухає тигром Шер-Ханом чи дикими червоними псами з Декана, оцінюється як порушення закону і порядку і загрожує світу хаосом. Символіка прочитується і на глибинному рівні образу Мауглі: у ньому органічно поєднується природне і цивілізаційне. «Спілка розуму й інстинкту народжує особливу силу, яка перетворює Мауглі у володаря джунглів. У ньому – за всієї умовності образу – Кіплінг явив світові героя нормативного, який звільнився від роздрібненості свідомості, цілеспрямованого переможця зла, миротворця та перетворювача життя» (Г. Іонкіс).

Упродовж життєвого і творчого шляху Кіплінга його громадянська і літературна репутація неодноразово страждала.

В роки англо-бурської війни (1899-1902) він не тільки зайняв проімперську позицію, але й вирушив до Південної Африки, де часто бував серед військових, піднімав їх бойовий дух, надсилав статті до лондонських газет, в яких паралельно до фронтових реляцій звинувачував «демократів» у пацифізмі й антипатріотизмі. Він був противником Ірландської автономії, зневажливо писав про рух суфражисток, підтримував дружні стосунки з відвертим реакціонером Сесілем Родсом. З початком Першої світової війни Кіплінг зайняв відверто шовіністичну позицію, а коли його син Джон був визнаний непридатним до військової служби, домігся його відправки на фронт. Після смерті сина і світогляд Кіплінга, і тональність його творів різко змінилися. У повоєнній збірці поезій «Межичасся» («The Years Between», 1919) центральним є цикл «Воєнні епітафії», у лаконічних віршах якого домінують мотиви облуди й провини батьків за долю синів. «Найпоширеніша епітафія» уже самою своєю назвою виражає гіркий сарказм автора, а її дворядковий текст звучить як гірке самозвинувачення: «Для неї досить двох рядків: / Загинув за брехню батьків» (переклад М. Стріхи).

У повоєнні роки Кіплінг, хоч і продовжував писати, але публікувався надто мало й не брав ніякої участі в літературному житті. Нове покоління поетів і прозаїків, зокрема, поети-модерністи з кола Еліота та Паунда, сприймало його як автора «з минулого», що експлуатує застарілі художні форми. Згодом ця позиція суттєво зміниться: Еліот, один із активних критиків Кіплінга, напише про нього розлогу позитивну статтю, а Вістан Г'ю Оден чітко розведе Кіплінга-політика і Кіплінга-поета: «За струнку простять рядки / Кіплінгу його думки...». Втім, коли в 1936 р. відбувалося поховання Кіплінга у Вестмінстерському абатстві, на церемонії не був присутнім жоден із відомих літераторів.

Таким чином, художній світ Кіплінга надто складний і різноманітний, щоб наклеювати на нього ярлики на кшталт «бард імперіалізму», «поет-ідеолог» чи навіть «дитячий письменник». Зовнішня простота творів письменника, чітка авторська позиція і традиційність форми створюють ілюзію меншовартості його художнього спадку. Відтак втрачається багатий філософський підтекст і символічний зміст кращих Кіплінгових творів. Наразі таке враження більшість учених-

літературознавців вважають оманливим і визнають незаперечним внесок Кіплінга у скарбницю світової літератури.

Запитання і завдання

Яким чином журналістська робота вплинула на формування оповідного стилю Кіплінга?

У чому полягає своєрідність проблематики і поетики Кіплінгових новел на індійську тематику?

У якому відношенні перебувала творчість Кіплінга щодо панівних тенденцій в англійській літературі кінця XIX – початку XX ст.?

Що споріднює прозу Кіплінга з неоромантизмом і що відрізняє її від творів неоромантиків?

Яка авторська ідея домінує в творах Кіплінга про Індію?

Що визначає специфіку художньої концепції світу і людини в романі «Світло згасло»?

Як реалізується в романі «Кім» ідея діалогу Сходу і Заходу?

У чому полягають особливості символізації в «Книзі джунглів»?

Література

Диндаренко О.А. Образ англо-індійського суспільства Р. Кіплінга в контексті. *Наукові праці. Науково-методичний журна. Філологія. Літературознавство*. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2011. Випуск 152. Том 164. С. 24-29.

Диндаренко О.А. Казки як відображення філософського та літературного світогляду Р. Кіплінга. *Новітня філологія*. № 12 (32). Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. С. 208-216.

Іонкіс Г. Кіплінг, Джозеф Ред'ярд. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2 т. Т.1: А – К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2006. С. 747-754.

Оруэлл Дж. Редьярд Киплинг. *Оруэлл Дж. Англия и англичане*. URL :<http://loveread.ec/readbook.php?id=70399&p=40>

Саїд, Едвард. Імперіалістичне задоволення. *Саїд, Едвард. Культура й імперіялізм*. Київ : Критика, 2007. С. 200-238.

Стріха, Максим. Редьярд Кіплінг: доля і книги. Кіплінг Р. Книга Джунглів. Поезії. Харків : Фоліо, 2013. С. 3-20.

Tompkins J.M.S. *The Art of Redyard Kipling*. London :

The Cambridge Companion to Oscar Wilde / Ed. by P. Raby.
Cambridge, 1997.

Твори

Оскар Вайлд. Портрет Доріана Грея. оновл. пер. з англ.
Ростислава Доценка. Київ, 2014. 315 с.

Оскар Вайлд. Саломея. Львів: Видавництво Анетти Антоненко,
2018. 80 с.

Стріха М. Улюблені переклади: поезії. Київ: Укр. письменник,
2015. 724 с.

Артур Конан Дойль

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Артур Конан Дойл (Arthur Conan Doyle, 1859–1930) зійшов на літературну сцену коли там панував неоромантизм. Головним кумиром Дойла був Роберт Луїс Стівенсон. Згодом автор Шерлока Холмса з гордістю згадував, що його перші власні оповідання, надруковані анонімно, читачі іноді приписували Стівенсонові. Сам він написав понад сім десятків творів, серед яких були пригодницькі та фантастичні оповідання, історичні романи, дорожні нариси, п'єси, вірші, праці зі спиритизму. Однак насамперед цей письменник відомий як один із найвизначніших представників детективного жанру.

Артур Конан Дойл народився в Единбурзі і був шотландцем за народженням, ірландцем за походженням та англійцем за вихованням. Найславетніший із представників свого сімейства, Дойл міг пишатися пращурами і родичами. Джон Дойл, дід письменника, був вихідцем з ірландської дрібномаєтної католицької знаті, яка вела своє походження від норманів, і був дуже талановитим художником. За порадою друзів він переїхав до Англії, де незабаром був визнаний одним із найкращих майстрів політичної карикатури. Ім'я Конан Артур отримав на честь дядька, відомого критика та видавця Мішеля Конана, який жив у Парижі.

Восени того ж року за порадою друга родини доктора Воллера Дойл вступив до Единбурзького університету, щоб

студіювати медицину. Там він познайомився із зоологом Чарлзом Уайвіллом Томсоном, який раніше плавав морями та океанами на дерев'яному корветі «Челленджер» у пошуках невідомих видів тварин. Велике враження на Дойла справив також професор анатомії Вільям Резерфорд — людина, яка мала дуже виразну зовнішність, гучний голос і дещо дивні манери. Пізніше, створюючи образ професора Челленджера у романі «Загублений світ», письменник відтворив у ньому деякі риси характеру та звички цих викладачів. Резерфорд також вважається одним із прототипів найславетнішого літературного героя Дойла — детектива Шерлока Холмса.

Перше оповідання Дойла – «Таємниця Сесаської долини» – було надруковано у жовтневому номері журналу «Чемберс джорнел» за 1879 р. Його події відбуваються в Південній Африці. Тоді ж він написав ще декілька оповідань про пригоди в Австралії та на американському «дикому Заході», але всі вони, за винятком «Американської повісті», яку прийняв журнал «Лондонське суспільство», були відхилені редакторами популярних лондонських журналів.

У 1885 р. Дойл успішно захистив дисертацію, ставши доктором медицини, і одружився з Луїзою Хокінс. У цей період він пережив духовну кризу. Письменник повністю відкинув католицизм, через що у нього виникли серйозні розбіжності із родичами. У політиці він дотримувався ліберальних поглядів. На світогляд Дойла суттєво вплинули ідеї Чарлза Дарвіна, Герберта Спенсера та інших видатних учених вікторіанської Англії. У 1887 р. його зацікавив спиритизм, чому сприяли бесіди з відомим астрономом і математиком генералом Дрезоном, який був пацієнтом Дойла.

У переддень Різдва 1887 р. один із лондонських журналів надрукував повість Дойла «Етюд у багряних тонах», в якій вперше з'явилися приватний детектив Шерлок Холмс та відставний офіцер військово-медичної служби доктор Джон Г. Вотсон. Іншими персонажами цієї повісті були американські мормони, чиє вчення було химерною сумішшю найрізноманітніших релігійних вірувань. Через рік повість вийшла окремим виданням із ілюстраціями батька письменника Чарлза Дойла.

У цей же час Дойл починає писати твори на історичну тематику. Першим із них став роман «Білий загін». Твір присвячено подіям англійської історії XIV ст. Герої роману — лучник Семкін Елвард, юний нащадок давньої саксонської аристократії Аллейн Едріксон і Джон з Хордла, вигнаний ченцями з монастиря Больє, — клянуться у вічній дружбі, перш ніж вирушити на війну під прапорами з п'ятьма червоними трояндами сера Найджела Лорінга. У цьому романі Дойл зобразив кризу англійського феодалізму та представив дрібне лицарство у героїчному ореолі. З сумом описуючи руйнування середньовічного життєвого укладу, письменник помічає серед розпаду колишнього світу зародження нової світлої епохи: «...у цьому чаду смерті, у цьому тумані зарази зародилася світліша і вільніша Англія. Тут цієї похмурої години блиснув перший промінь нової зорі. Бо не інакше, як за допомогою великого струсу і зміни, могла нація скинути залізну феодальну систему, яка сковувала її члени». Роман відразу отримав високу оцінку в літературних колах, а редактор журналу «Корнхілл» Джеймс Пейн назвав «Білий загін» найкращим історичним романом з часів «Айвенго» В. Скотта.

У 1891 р. Дойл прийняв рішення залишити медичну практику і стати професійним письменником. Разом із сім'єю він переїхав до Лондона, а потім купив великий будинок у Південному Норвуді. Його розповіді про Шерлока Холмса мали величезний читацький попит, приносячи йому славу і гроші, але як письменнику вони не могли дати йому справжнього задоволення. Він продовжував складати оповідання про «Великого детектива» під натиском видавців, які погоджувалися платити будь-які гонорари. Відтак на кінець XIX століття Дойл уже був найоплачуванішим письменником свого часу.

Цьому сприяла ще й успішна робота Дойла в царині драматургії. 1893 р. з-під його пера вийшли дві п'єси — «Джейн Енні, або Премія за добру поведінку» та «Зовнішня політика». Крім того, він переробив оповідання «Боець 15-го року» в одноактну п'єсу «Ватерлоо», яка дуже сподобалася знаменитому акторові Генрі Ірвінгу, театральному кумиру юнацьких років Дойла. Той одразу купив права на її постановку, і постановка п'єси мала неабиякий успіх.

Секретарем і менеджером Ірвінга у той час був Брем Стокер, ірландський письменник і театральний критик. Стокер займав також посади президента Філософського товариства та аудитором Історичного товариства в Дубліні, був добре знайомий з О. Вайлдом та американським поетом В. Вітменом. Дойл і Стокер стали друзями, чому сприяло і їхнє ірландське походження, обопільне захоплення спортом та схожі літературні смаки

Влітку та восени 1895 р. Дойл працював над романом «Родні Стоун», в якому він намагався об'єднати свої улюблені теми – англійську історію, спорт і таємні історії. У цьому творі «Родні Стоун» точно відтворена атмосфера спортивного життя Англії на початку XIX ст., яку оповідач представляє «епохою героїзму та нерозсудливості». Головні герої – коваль Гаррісон та його племінник Джим – вигадані персонажі, але в романі згадуються й історичні особи, як-от Джексон і Мендоса – зірки англійського боксу того часу. Спортивній темі присвячена також новела Дойла «Володар Фолкенбріджа» (1900).

У жовтні 1899 р. почалася англо-бурська війна в Південній Африці, і письменник був зарахований добровольцем до польового шпиталю Джона Лангмена. Весною наступного року у військах почалася епідемія тифу, і Дойлу доводилося важко працювати, рятуючи солдатські життя. Влітку він написав статтю про армійську реформу «Кілька військових уроків», а повернувшись до Англії 1900 року, закінчив і опублікував історичну працю «Велика бурська війна». За оцінками учасників конфлікту та істориків, ця книжка була написана дуже правдиво й об'єктивно і навіть визнавалася бурами важливим джерелом інформації про війну.

У 1901 р. на численні прохання видавців і шанувальників Дойл після майже десятирічної перерви вирішив повернутися до образу Шерлока Холмса і почав працювати над повістю «Собака Баскервілів», яка, на думку багатьох критиків, є одним із кращих його творів. Оскільки вважалося, що Шерлок Холмс загинув разом із королем злочинного світу професором Моріарті, письменник представив цю історію як спогад про одну із старих справ «Великого детектива». У цій повісті читачів зачаровує не так проникливість Шерлока Холмса, як сама романтична атмосфера, на тлі якої відбуваються загадкові

вбивства. Тут є і старовинний рукопис, в якому розповідається страшна легенда про гігантського собаку-привида, і головний атрибут англійських «готичних» романів — стародавній родовий замок Баскервілів. І хоча розповідь витримана в романтичному дусі, у самому фіналі цієї історії, як і в романах Анни Редкліф, Шерлок Холмс цілком реалістично та логічно пояснює всі «чудеса». У цій повісті Дойл створює поліфонічну розповідь, вдаючись до модерного прийому зображення з різних точок зору того, що відбувається за сюжетом твору.

Після появи «Собаки Баскервілів» шанувальники «Великого детектива» стали наполегливо вимагати воскресіння їхнього кумира. У 1903 р. зі Сполучених Штатів надійшла дуже вигідна пропозиція, і Дойл, нарешті, погодився «оживити» Шерлока Холмса. В оповіданні «Порожній дім» письменник пояснив, що його герой не помер, потрапивши у водоспад. Виявляється, Шерлок Холмс здобув перемогу над своїм заклятим ворогом, а потім вимушено ховався від можливої помсти. Протягом двох років він подорожував Тибетом і жив під чужим ім'ям. Тепер детектив повернувся до Лондона, щоб продовжити боротьбу зі злочинцем і знешкодити найближчого сподвижника професора Моріарті, полковника Себастьяна Морана. З жовтня 1903 по жовтень 1904 р. в журналі «Стренд» публікувалася нова серія оповідань Дойла «Повернення Шерлока Холмса», а через рік ці оповідання були надруковані окремою книгою. Більше письменник не розлучався із Шерлоком Холмсом до кінця свого життя.

Герой Дойла досі залишається не тільки одним із найвідоміших і популярних літературних персонажів, а й продукує серйозні дискусії в академічному літературознавстві. Його часто інтерпретують у контексті тенденцій перехідної доби межі століть, називають суперменом, «великим егоцентриком», пов'язують із ніцшевськими ідеями про Надлюдину. Водночас Шерлок Холмс оголошується «пам'ятником психологічному роману», в образі якого «сконцентрувалася оповідна енергія XIX століття» (О. Геніс).

Образ Шерлока Холмса цілком відповідає вимогам реалізму як цього методу (яким би термінологічно не вразливим було це поняття). І мотивування в даному контексті стосується не так характеру, як сюжету. Взаємозв'язок «сюжет —

характер» має вирішальне значення для першого компоненту, натомість другий у казусі Дойла підпорядковується першому, хоча б тому, що ми вкрай мало знаємо про Шерлока Холмса як людину (точніше, інформація про його біографію, набуту освітою професію, чисто людські схильності так розпорошена по всіх численних творах про слідця-«аматора», що її важко скласти в чітке «досьє» персонажа). Хоча ми нібито жодною мірою не сумніваємося в тому, що Шерлок Холмс є повноцінним характером (літературним зокрема), все ж саме відсутність біографічної і психологічної самодостатності й самоцінності персонажа-детектива стане конститутивною ознакою жанру, компенсуючись його (персонажа) підвищеним функціональним статусом.

Принципова відмінність художньо-світоглядної позиції Дойла як письменника пізньореалістичної доби, з її вигадливим поєднанням реалізму і романтизму, від Едгара По як автора-романтика полягає в тому, що останній занурює своїх персонажів у світ-хаос, тоді як автор Шерлока Холмса живить свої сюжети ідеєю про можливість повернення гармонії у світ, відновлення порядку і справедливості. Ця ідея раціоналістичної упевненості цілком узгоджується з жорсткою сюжетною логікою Дойлового детектива. У ньому все має своє місце і призначення. Усі предмети й обставини, що складають як верхній сюжетний шар розслідування, так і глибинний смисл авторської філософії, формують цілісну архітектуру тексту.

Безперечно, в Холмсові є багато від перехідної епохи, яка його породила і яка засвідчила хиткість всякої певності і визначеності, але герой Дойла, по суті, ніяк не вписаний у соціально-побутові реалії вікторіанської (пізньовікторіанської) доби, тому його важко назвати реалістичним персонажем. І все ж, логіка, аналітика, раціоналізм не тільки лежать в основі його методу розслідування злочинів, але є сутнісними елементами Холмсового світобачення. І навіть за відсутності подробиць так званого реального життя, контекст діяльності приватного детектива Шерлока Холмса є безперечно англійсько-вікторіанським. Невипадково важливою характеристикою персонажа Дойла стає джентльменство в таких його константних ознаках, як шляхетність, справедливість,

респектабельність, стриманість тощо. Водночас у Холмсові є й прикмети декадансу, і не лише у форматі ніцшеанства, а й, скажімо, у певному інтересі до таких маргінальних знаків доби *fin de siècle*, як наркотики, східні духовні практики, екстраординарна музика Вагнера тощо. Відтак можна вважати, що Шерлок Холмс за багатьма ознаками відповідає типові модерністського персонажа з явними тенденціями до міфологізації.

Істотно також, що не тільки власне образ Шерлока Холмса, а й «художня дійсність холмсіани (предметна, соціальна, психологічна реальність) є так само міфологізованою, що значною мірою є результатом вдалої комунікації з імпліцитним читачем, конструктивної установки на міфогенність моделей дійсності...» (Л. Расевич).

На початку 1900-х років, продовжуючи писати про Шерлока Холмса, Дойл одночасно повертається до історичної теми. У 1905 р. він завершує роман «Сер Найджел», який є свого роду доповненням «Білого заgonу». У передмові автор наголошував, що в романі немає жодного епізоду, для якого не можна знайти підтвердження в документальних джерелах. Серед цих джерел він називає багато історичних праць про добу лицарства та середньовічну Англію. Герой роману Найджел Лорінг – збіднілий нащадок стародавнього роду. Він не тільки не має своїх земель, як то належало би аристократові, але навіть немає лицарських обладунків. Найджел живе у старому будинку разом із бабусею, гордою жінкою на ім'я Ерментруд, яка чимось нагадує матір письменника. Молодий лицар вирушає шукати слави і, щоб заслужити руку своєї коханої, дає обітницю здійснити три великих подвиги, які і складають сюжет твору.

Дойл високо шанував лицарський кодекс честі. Будучи послідовним гуманістом, він завжди був готовий боротися за справедливість і засуджував будь-які прояви расової нетерпимості. З грудня 1905 по серпень 1907, відклавши всі свої справи, письменник займався захистом несправедливо засудженого молодого юриста Джорджа Едалджі, парса за походженням. Едалджі звинуватили у вбивствах кількох корів та коней, і суд призначив йому сім років позбавлення волі. Через три роки зусиллями Дойла він був звільнений, але не

реабілітований, через що не мав займатися юридичною практикою. Домагаючись повного виправдання і зняття будь-яких звинувачень з Едалджі, Дойл опублікував серію статей про цю справу у газеті «Дейлі телеграф». Письменник не злякався анонімних погроз на свою адресу, продовжив розслідування і навіть встановив особу справжнього злочинця. Майже через сто років ця історія була покладена в основу сюжету роману Джуліана Барнса «Артур і Джордж».

У 1910 р., використовуючи сюжет одного зі своїх найпопулярніших оповідань про Шерлока Холмса, Дойл написав п'єсу «Строката стрічка». Він також продовжував працювати над історичними та науково-фантастичними творами. Романи «Загублений світ» (1912) та «Отруєний пояс» (1913) об'єднані образом головного героя професора Челленджера, дивакуватої людини, яка самовіддано служить науці й уміє постояти за себе та за свої ідеї.

Коли розпочалася Перша світова війна, старший син письменника Кінгслі пішов на фронт добровольцем. Він був поранений і помер у 1918 році за два тижні до закінчення війни. Через рік від хвороб та виснаження помер молодший брат письменника, бригадний генерал Іннес Дойл. На війні загинули ще чотири родичі Дойла. Він сам відчайдушно рвався на фронт, але британське командування відхиляло всі його прохання, вважаючи, що письменник може принести більше користі в тилу, якщо писатиме нариси про британську армію. У 1916 р. йому вдалося відвідати театр воєнних дій, після чого він написав кілька статей, присвячених різним подіям цієї страшної війни.

Навіть у ці важкі роки Дойл продовжив писати оповідання про Шерлока Холмса. У 1917 р. вийшла збірка «Його прощальний уклін: Деякі спогади про Шерлока Холмса», а ще через десять років — остання збірка, присвячена пригодам «Великого детектива», — «Архів Шерлока Холмса» (1927).

У 1920-ті роки Дойл багато подорожував усім світом. Він побував в Австралії, Америці та Африці, скрізь читав лекції і проводив бесіди з шанувальниками своєї творчості. У цей час він згадав про своє давнє захоплення і написав двотомну «Історію спиритизму» (1926). У 1929 р. був опублікований один із останніх художніх творів Дойла — повість «Маракотова

безодня». Головний герой повісті – фанатичний професор Маракот – основними рисами свого характеру схожий на професора Челленджера. Заради пошуку наукової істини він готовий на будь-який ризик. Маракот та його супутники виявили людей на дні океану. Ці люди – вцілілі нащадки стародавньої цивілізації – розповіли вченим про загибель Атлантиди. Цю катастрофу письменник інтерпретує як наслідок морального розкладу суспільства, надаючи йому всезагального значення як причини руйнівних війн та світових катаклізмів.

Дойл помер 7 липня 1930 р. На надгробній плиті письменника викарбуване його ім'я, роки життя і короткий напис: «Вірний, як сталь, прямий, як клинок».

Смерть автора не могла зупинити кар'єру Шерлока Холмса. Професійні письменники й автори-аматори і сьогодні продовжують створювати нові історії про пригоди «Великого детектива»; про нього вигадують анекдоти, знімають фільми, пишуть наукові монографії. В Англії та Америці на честь Шерлока Холмса було створено кілька літературних товариств, таких як «Лондонське товариство Шерлока Холмса», «Нерегулярні війська Бейкер-стріт», «Клуб Строкатої стрічки». Існує кілька музеїв Шерлока Холмса. Пам'ятники цього літературного героя були встановлені в Англії, Шотландії, Швейцарії, Японії.

Запитання і завдання

Які життєві чинники сприяли становленню літературного дару Артура Конан Дойла?

Як проявляються в творах Дойла принципи його життєвої філософії?

Що характеризує романи Дойла на історичну тематику?

Яке місце займав у житті і творчості Дойла спорт?

Як в образі Шерлока Холмса проявляється зв'язок із реалізмом та модернізмом?

З якими ідеями перехідної доби перегукується образ Шерлока Холмса?

У чому полягає своєрідність міфологізації в образі Шерлока Холмса?

Література

Аствацатуров А. Артур Дойл. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия.* СПб: Филологический факультет СПбГУ; Москва, Издательский центр «Академия», 2004. С. 470-482.

Давиденко Г., Чайка О. Історія зарубіжної літератури XIX - початку XX століття. Київ : «Центр учбової літератури», 2011. С. 96-110.

Дмитренко М. Шерлок Холмс і його творець Артур Дойл. *Дойл А. К. Собака Баскервілів.* Київ, 1992. С. 445-446.

Карр Д.Д., Пирсон Х. Артур Конан Дойл. *Жизнь и творчество.* Москва : Эксмо, 2003. 480 с.

Панченко В. Творець невмирущого Шерлока Холмса. *Дойль А. К. Пригоди Шерлока Холмса.* Київ, Тернопіль, 2010. С. 5-14.

Попов Ю. Неоромантизм. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 372–373.

Расевич Л. П. Шерлок Холмс А. Дойля як інтерпретація «міфу надлюдини» у форматі мідллітератури : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Чорномор. держ. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2016. 18 с.

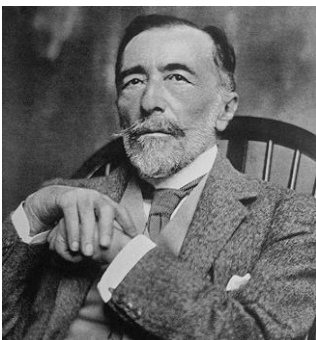
Чертанов М. Дойл. М. : Молодая гвардия, 2008. 328 с.

Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations / ed. by L. Porter. Jefferson : McFarland, 2012. 220 p.

Tracy J. *Encyclopedia Sherlockiana; or, A Universal Dictionary of the State of Knowledge of Sherlock Holmes and His Biographer, John H. Watson.* New York : Avon Books, 1979. 411 p.

Джозеф Конрад

Кеба О. В. (*Кам'янець-Подільський*)



Джозеф Конрад (Joseph Conrad, автонім: Коженьовський, Юзеф Теодор Конрад; 1857-1924) – «польський класик англійської літератури» – здійснив колосальний вплив на світову літературу новітньої доби. «Разом із Джозефом Конрадом ми переступаємо поріг двадцятого століття...»

Ці слова англійського літературознавця Арнольда Кеттла сповнені глибокого смислу. Річ не тільки в тому, що «Серцю пітьми» – сьгоднішній беззаперечній візитівці письменника – випало потрапити до читача якраз на межі двох століть, а насамперед у тому, що Конрад своєю творчістю колосально вплинув на літературу новітньої доби, випереджаючи й знаменуючи провідні тенденції її розвитку.

Конрад неодноразово підкреслював, що він є «польським шляхтичем із України». Сягнувши вершин світового письменства з берегів туманного Альбіону, він не зрікся й ніколи не забував свого коріння. 1987-го року в селі Тереховому поблизу Бердичева, на малій батьківщині письменника, де впродовж декількох століть мешкали його предки, почав діяти один із перших у світі музеїв Конрада. На його відкритті українські письменники Дмитро Павличко та Юрій Щербак визначили три провідні джерела, три культурні сили творчості Джозефа Конрада: українська земля, польський дух і велич англійської мови.

Улюбленим англійським словом Конрада було *Fidelity*, яке українською можна перекласти по-різному: Вірність, Відданість, Точність. Всі значення цього слова оприявнюються в Конрадових творах: на людській Вірності тримається світ; з Відданості своїй справі формується життєва позиція людини; через Точність – найважливіший критерій художнього письма – реалізується творче кредо митця, сформульоване в авторській передмові до роману «Ностромо»: «змусити читачів чути <...>, відчувати, але насамперед – змусити бачити...».

Одна з перших опублікованих книжок Конрада мала назву «Оповідання про неспокій» («Tales of Unrest», 1898), до якої автор включив п'ять історій: «Ідіоти», «Аванпост прогресу», «Лагуна», «Караїн», «Повернення». Саме ці твори «поклали початок психологічній лінії в англійській прозі...» (А. Бурцев). До цього можна додати, що новаторство цих творів полягає також і в тому, що психологічний аспект зображення людини і світу поєднується тут із екзистенціальним.

Уже в ранніх творах формується художня концепція Конрада, в основі якої лежить уявлення про ірраціональну й неосяжну природу світу. Він існує у хвилеподібному чередуванні спокою і неспокою, що підкоряють собі і

особистість. Оволодіваючи людьми, стан «неспокою» штовхає їх на пошуки пригод, змушує порушувати усталений природний порядок. Водночас важко погодитися з трактовкою цих оповідань О. Соловйовою, яка стверджує, що «герої Конрада — «пасіонарії», сильні особистості, що балансують на межі злочину і потребують покровительства вищого розуму...». В такій інтерпретації проза Конрада є ідентичною неоромантизму, хоча насправді з ним у автора «Серця пільми» більше відмінностей, ніж подібностей.

Особливо показовим у цьому відношенні є оповідання «Аванпост прогресу» («An Outpost of Progress»). Основним художнім засобом зображення світу і створення образу людини в ньому є іронія. Вона дається взнаки скрізь: і в назві оповідання, і в зовнішності героїв, і в програмній промові Директора про славне майбутнє станції, і в ентузіазмі, з яким Кайєр і Карльє спочатку взялися за діло.

Ефектна назва оповідання — «Аванпост прогресу» — насправді означає торговельну станцію якоїсь «Великої торговельної компанії», загублену десь «у центрі Африки», віддалену на 300 миль від найближчої станції, де два «герої» ледарюють, користуючись працею слуг-африканців, і чекають, коли ті ж африканці принесуть їм слонову кістку, щоб обміняти її на промислові товари. Ці «герої» більше нагадують «покидьків» європейського суспільства. Начальник станції Кайєр кинув свою службу на телеграфі, щоб заробити гроші для приданого своєї дочки, а його помічник Карльє, відставний унтер-офіцер кавалерії, настільки набрид родичам своїм неробством, що зять виклопотав йому місце торговельного агента. «Непоказні й мізерні люди...» — таку категоричну оцінку дає їм розповідач.

Конрада часто називають письменником моря, автором авантюрно-пригодницьких романів і повістей. Хоча справді і сам автор за першою своєю професією, і значна кількість його персонажів пов'язані з морем, такий суто тематичний підхід надто звужує специфіку Конрадового художнього світу і висновок про його «морську» природу можна зробити лише на підставі дуже поверхового сприйняття.

У передмові до «Літопису життя» Конрад писав: «...морю призначено було, за сліпою волею обставин, стати на багато

років всім моїм світом, а торговельному флоту — моїм єдиним пристановищем. Немає нічого дивного тому, що у своїх морських книгах, в «Нігері з «Нарциса»» і в «Дзеркалі моря» (а також у декількох новелах з морського життя, наприклад, у «Юності» і в «Тайфуні»), я спробував майже що із синовнім почуттям передати пульс життя, що б'ється в безбережному океані, у серцях простих людей, які від віку борознять морські простори, а також живу природу кораблів — творіння їхніх рук і предмет їхньої безустанної турботи...».

У цій характеристиці Конрад виявляє насамперед біографічну основу й тематичну спрямованість своєї творчості. Водночас в одній із передмов (до так званих «коротких оповідань» (чи історій, в оригіналі — *short tales*) він висвітлює більшою мірою присутній смисл «морської» теми: «Хоча мене часто називають письменником моря, я завжди вважав, що в мене немає різко вираженого тяжіння до цієї чи якої-небудь іншої теми. <...> Насправді, якщо вести лік на сторінки, я написав про море дуже небагато. Море було місцем дії, але дуже рідко — метою в моїй літературній роботі. Занадто пізно тепер, після скількох років, намагатися приховати правду; тому зізнаюся, що коли я лише запускав перші паперові кораблики в дні мого письменницького дитинства, метою моєю була стихія така сама неспокійна, мінлива й небезпечна, як море й навіть ще більша — величезний ненаситний океан людського життя....».

Відтак можемо констатувати, що Конрад розвиває і трансформує «морську» тематику у філософський жанр (порівн. влучне висловлювання українського літературознавця В. Панченка: «Філософська проза, що «прикидається» пригодницькою»).

Специфічний розвиток морської теми спостерігаємо вже в першому романі Конрада — «Каприз Олмейера» («*Almayer's Folly*», 1895). Цей твір разом із «Вигнанцем з островів» («*An Outcast of the Islands*», 1897) і розпочатим ще в 1896 р. «Визволенням» («*The Rescue*», опубл. у 1920 р.), що має підзаголовок «Роман мілин» склали трилогію, дія якої розгортається в Малайзії. У них заявлена одна з основних тем творчості Конрада — тема колоніалізму. На відміну від таких його сучасників, як Дж. Р. Кіплінг, який вразив європейців

самобутньою культурою Сходу і водночас явно романтизував і міфологізував «носії культури, прогресу й цивілізації» (саме Кіплінгу належить відома фраза «Тягар білої людини»), Конрад зриває романтичний флер із пригод в екзотичних країнах і розвінчує міф про «місію білої людини»: моряки, торговельні агенти, авантюристи всіх сортів, готові на будь-які злочини заради влади й багатства, відправляються в незаймані тропічні ліси, але там їм доведеться спізнати крах усіх планів, жах і загибель.

Особливо значущим для подальшого розвитку новітньої літератури став роман «Серце п'їтьми» (за іншими визначеннями – повість, а згідно з часто вживаним самим автором поняттям, «довге коротке оповідання» («long short story»)), або «novella», тобто епічний твір, наближений до роману за типом розповіді і структурою, але порівняно невеликого обсягу.

Фабульна основа твору доволі проста. В ній розповідається про подорож капітана Марлоу (фактично він сам її розповідає) до «чорного континенту» за дорученням якоїсь бельгійської торгівельної компанії, до якої він найнявся на роботу. Подорож має на меті з'ясування обставин безпідставної затримки торгового агента компанії на ім'я Куртц на одній із дальніх станцій зі збирання слонової кістки. Після важкого просування неназваною «могутньою річкою» до станції і численних поневірянь Марлоу врешті-решт зустрічається із смертельно хворим Куртцом і вже на борту пароплава, який починає зворотній шлях, той помирає. Звістку про це Марлоу приносить нареченій Куртца, фактично викривляючи в своїй розповіді і те, як помер Куртц, і як він ставився до неї. Як відомо, сюжет будь-якого твору не може бути зведеним до його фабульної основи, і сюжет «Серця п'їтьми», такий позірно простий, відкриває масу соціально-історичних, культурно-політичних, морально-філософських і навіть естетичних проблем. Невипадково саме за цим твором у літературі XX ст. закріпилося визначення «екзистенціальна пригода» і статус своєрідного архетипу такої пригоди.

Специфіка сюжету «Серця п'їтьми», крім усього іншого, ставить під сумнів віднесення творчості Конрада до неоромантичного напрямку літератури межі століть. Зазвичай у

творах письменників-неоромантиків має місце динамічний сюжет пригодницького типу, що розгортається в екзотичних країнах за надзвичайних обставин, а персонажі виступають мужніми героями, борцями за свободу і справедливість. У Конрада цим критеріям неоромантичної прози відповідає хіба те, що події твору відбуваються на теренах Африки, але її екзотика виявляється не те що привабливою, а, навпаки, — жорстоко-відразливою. Немає тут і динамічно-напруженого розвитку подій. Динаміка і напруга створюються на інших підставах — переключенням реєстру розповіді у внутрішню сферу, створенням «драми свідомості», що стикається з непереборними силами і непідвладними людському розумінню обставинами.

Сюжет твору будується як ретроспективна розповідь. Виклад спочатку ведеться від імені первинного Я-розповідача, який приймає подобу самого автора, і дуже швидко передається капітанові Марлоу.

Дуже важливим у творі є сюжетний епізод, коли Марлоу приходить в компанію, де його мають оформити на роботу. Місто, де розташований офіс компанії, не називається (хоча в його описі вгадується Брюссель), але асоціація, яку при цьому наводить Марлоу («домовина поваплена»), відіб'ється у подальшій розповіді. У приймальній конторі, яку знову ж таки іронічно названо «святилищем», Марлоу зауважує двох жінок літнього віку, які щось вив'язують із чорної вовни. Цей образ викликає одночасно дві асоціації — з давньогрецькими богинями Парками, які визначали тривалість людського життя, і з так званими в'язальницями Французької революції — жінками, які сиділи під смертовбивчою машиною гільйотиною і в'язали теплі речі для «діячів» революції. Ще одна ситуація, що доповнює похмуру картину сучасних Парок і так само провіщає недобре майбутнє, — це епізод, коли старий лікар під час медичного огляду вимірює череп Марлоу і мимохіть дає йому зрозуміти, що звідти, куди він відправляється, мало хто повертається.

Уже в цих епізодах розповідь Марлоу набуває значення «екзистенціальної пригоди», що формується самим Фатумом. Те, з якою настирливістю Марлоу добивається свого призначення, навіть ідучи наперекір своїм принципам

(зокрема, не звертатися по допомогу до жінок), долаючи одну перешкоду за іншою, аби реалізувати можливість потрапити на омріяний континент, справляє враження «нав'язливої ідеї» (сам він так і каже: «я був одержимий нав'язливою ідеєю»), засвідчує особливий, унікальний статус подорожі, яку йому доведеться здійснити.

На шляху до місця призначення Марлоу стає свідком численних сцен насилля, підступності білих, дикості чорношкірих, хворостей, смертей, що слугують своєрідною передмовою до основного етапу подорожі Марлоу вглиб країни, на зустріч із Куртцом. Але навіть на тлі колоніальної повсякденності, зображеної в «Серці п'тьми», образ і справи процвітаючого торговельного агента Куртца виділяються особливою лиховісністю. У Куртца були грандіозні плани, його характеризували як «носія прогресу», і, як потім сам скаже Марлоу, він стояв, за його словами, «на порозі великих справ». Однак їхньому здійсненню перешкодила смерть. Створюючи образ Куртца, Конрад вдається до методу контрасту, тобто протиставлення мнимої репутації героя його справжній сутності. Автор-оповідач допускає навіть народження легенди про містера Куртца. Спочатку він уважно слухає захоплену розповідь про нього з вуст його молодого шанувальника, що виявляється сином архієрея з Тамбовської губернії. Далі розповідач не переконує журналіста, на думку якого, з містера Куртца, зважаючи на його блискучі ораторські здібності, вийшов би блискучий лідер якої-небудь радикальної партії.

Паралельно з розвитком легенди Куртца здійснюється його розвінчання, розкривається справжній зміст його «великих задумів». Щодо цього «Серце п'тьми» відноситься до категорії творів «без героя». Образ оповідача, очевидця цього колоніального «ярмарку марноти», потрібен для вираження авторської позиції. За навмисною зовнішньою незворушністю Марлоу, з якою він веде розповідь, приховується внутрішня напруга й «неспокій». Утім, суттєво й те, що Марлоу як розповідач історії і людина, яка прагне зрозуміти таємницю Куртца і розкрити антилюдський зміст діяльності європейців на «чорному континенті», не знімає з себе відповідальності за ці злочини, з гіркою іронією відзначаючи: «врешті-решт я

також брав участь у цій великій справі, що вимагала таких благородних і справедливих заходів...».

У «Серці п'їтьми» Конрад у черговий раз випробовує людину. Містер Куртц наділений безмірною владою, і вседозволеність розкриває міру «п'їтьми» у його душі. У творі проступає пророче начало: Конрад передбачає тоталітарні режими й типи диктаторів XX століття. Більше того, його герой виявляється здатним до самоаналізу, і останні слова Куртца («Horror! Horror!») звучать як оцінка власних лиховісних діянь.

Відкриваючи «темний» бік існування і самої природи людини, мандрівка Марлоу, збіднена на події, збагачується його постійною рефлексією, що отримує метафізично-екзистенціальне спрямування. Своєю чергою ця рефлексія зумовлюється сприйняттям фігури містера Куртца, ставлення до якого з боку Марлоу позначене явною амбівалентністю — від захоплення до ненависті.

По ходу розповіді Марлоу часто зупиняється, і наратив ніби повертається до початкової точки розповіді, у часопростір теперішнього, відтак час розказуваної події і час події розказування постійно співвідносяться. У моменти переключення первинний розповідач акцентує увагу читача як на тих змінах, що відбуваються з Марлоу (як він сам переживає свою розповідь), так і на особливостях сприйняття його розповіді реципієнтами-слухачами: «Стало так темно, що ми, слухачі, заледве бачили один одного. Уже довгий час Марлоу, який сидів трохи поодаль, був для нас не більше, ніж голосом. Ніхто не сказав ні слова. Інші запросто могли й дрімати, але я не спав. Я слухав, слухав, сподіваючись почути речення, слово, яке б могло пояснити той ледь вловимий неспокій, який нав'їла мені ця розповідь, що, здавалося, сама себе ткала у важкому нічному повітрі над рікою» (переклад М.Головка).

Марлоу з посередника між героєм і «аудиторією» перетворюється на самостійного персонажа, що вимагає від читача максимуму уваги. Не випадково у моменти зупинки його розповіді первинний розповідач підкреслено фіксує ті зміни, що відбуваються з Марлоу. Відтак виявляється, що Куртц як герой історії, яку розповідає Марлоу, служить засобом виявлення внутрішніх протиріч у характері останнього,

своєрідним екраном, на який той проектує власні таємні ілюзії й сумніви.

Постійне реверсування розповіді, хронотопні вставки і переходи навіюють читачеві відчуття того, що первісна, древня, «безмірна» пільма («an immense darkness») обступає учасників історії, її розповідачів і слухачів (а значить, і самого читача); вона позбавляється часової і географічно-просторової конкретності і набуває ознак вічного й незбагненого феномена. У такий спосіб, через граничну хронотопну універсалізацію, Конрад насичує «подорожньо-пригодницьку повість» філософсько-екзистенціальною проблематикою.

Капітан Марлоу є одним із оповідачів і в романі Конрада «Лорд Джім» (1900), де він також намагається з'ясувати таємницю долі і внутрішнього світу свого молодого колеги з морської справи. Але ще до появи Марлоу у творі читач дізнається про події, які кардинальним чином випнули на життя Джіма. В одну з перших своїх відповідальних поїздок він виконував обов'язки штурмана на судні «Патна», яке мало перевезти близько 800 паломників з Індії у Перську затоку. В момент, що безпосередньо передувало, здавалося б, неминучій катастрофі і загибелі судна, інстинктивно, разом із іншими членами екіпажу, Джім стрибнув у воду. Він безвідповідально покинув судно і пасажирів, і за цей злочин Джіма передають до суду і позбавляють професійної ліцензії. Однак не вирок юридичної інстанції стає для героя трагедією, а самоусвідомлення вчиненого. Зовнішній конфлікт переходить у внутрішній і зумовлює розгортання сюжетних перепитій.

Розбір справи Джіма перетворюється на екзистенційний за своїм змістом і спрямованістю думки внутрішній монолог героя. Показово, що розповідач не тільки не відтворює в точності запитання, які ставляться перед Джімом, а й навіть не передає їх змісту — все зосереджено на саморефлексії героя, поданий у формі невласне-прямого мовлення. Хоча вся розповідь концентрується навколо Джіма і його нібито особистих проблем, центральна подія і фігура подається через сприйняття іншими людьми, за допомогою ретельно продуманої системи точок зору-дзеркал, яка й створює ефект множинного відтворення трагедії Джіма.

«Серце п'їтьми» і «Лорд Джім» склали Конрадові високу літературну репутацію, яка тільки зростала з кожним наступним його твором. «Ностромо» («Nostromo», 1904), «Таємний агент» («The Secret Agent», 1907), «Очима Заходу» («Under Western Eyes», 1911), «Випадок» («The Chance», 1913), «Тіньова риска» («The Shadow Line», 1917), – ці романи на різному життєвому матеріалі демонстрували стійку увагу автора до суперечностей цивілізаційного поступу й екзистенціальних проблем людського буття.

Феномен Конрада, окрім багатьох інших його проявів, полягає і в тому, що він залишається однаково цікавим і важливим як для звичайного читача, так і для професійних письменників. Автора «Серця п'їтьми» своїм літературним наставником називали Вільям Фолкнер і Грем Грін, Ернест Гемінгвей і Томас Манн, Скотт Фіцджеральд і Джозеф Хеллер, Салман Рушді і Відіадхар Найпол. Класик англійської і американської літератур Т.С. Еліот ще в 20-ті роки характеризував Конрада як «значущу фігуру нашого часу», а тридцять років потому відомий американський романіст Р.П. Воррен, автор знаменитої «Всієї королівської раті», у передмові до американського видання роману «Ностромо» назвав його автора «найкрупнішим письменником, який стоїть біля витоків нашого сторіччя...». Виглядає вкрай показовим, що ім'я Конрада постійно зустрічаємо на сторінках творів відомих сучасних авторів – Вільяма Стайрона, Джона Ірвінга, Харукі Мураками, Салмана Рушді...

Запитання і завдання

Яким чином кар'єра Конрада як моряка вплинула на його творчість?

Чому визначення творів Конрада як «морських» є неточним і недостатнім?

Аргументуйте думку англійського літературного критика А. Кеттла «Разом із Джозефом Конрадом ми переступаємо поріг XX століття».

Чому домінанту творчості Конрада часто визначають як екзистенціальну?

Які відомі письменники XX століття називали себе «літературними учнями» Конрада?

Що зумовлює структурні особливості роману «Серце пільми»?

Як співвідносяться в системі персонажів «Серця пільми» Марлоу і Курц?

Література

Гришин-Гришук І. Першовитоки Джозефа Конрада. *Слово і час*. 1997. № 9. С. 58-59.

Кеба О.В., Шенкнехт Н.М. Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціального світосприйняття. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. 88 с.

Кеттл А. Введение в историю английского романа. Москва : Прогресс, 1966. 448 с.

Соколянський М., Цибульська В. Українські ремінісценції Джозефа Конрада // *Всесвіт*. 1996. № 8-9. С. 139-141.

Стемповський Є. Багаж з Калинівки. Розділи з книги «В долині Дністра. Листи про Україну». *Всесвіт*. 1994. № 4. С. 174-175.

Ткачук О. П. Джозеф Конрад у контексті сучасних досліджень. *Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Наук. записки. Сер. Літературознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 188. Том 200. С. 102-105.

Урнов Д. М. Джозеф Конрад. Москва : Наука, 1977. 128 с.

Яковенко, Сергій. Вигнання з «дому» природи: «Серце пільми» Джозефа Конрада і польська традиція. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2009. Вип. 77. С. 271–279.

Heart of Darkness By Joseph Conrad. A Study Guide. URL : <http://cummingsstudyguides.net/HeartDarkness.html>

The Joseph Conrad Society (UK). URL : <http://www.josephconradsociety.org/>

Як вирішується проблема письменника у буржуазному суспільстві у романі Джека Лондона «Мартін Іден»?

Сформулюйте основну ідею пригодницького роману «Серця трьох».

Література

Балтроп Г. Лондон: человек, писатель, бунтарь. Москва: Прогресс, 1981. 208 с.

Богословский В. Джек Лондон. Москва: Просвещение, 1964. 240 с.

Виппер Ю.Б. Лондон. *История всемирной литературы: в девяти томах*. Т. 8. Москва: Наука, 1991. С. 757–765.

Гіленсон Б. Лондон, Джек. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у двох томах / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 2: Л–Я. С. 63–69.

Денисова Т. Джек Лондон: життя і творчість. Київ: Дніпро, 1978. 126 с.

Зверев Н. Джек Лондон: к 100-летию со дня рождения. Москва: Знание, 1975. 62 с.

Рильов К. Надлюдина Д. Лондон. *Зарубіжна література*. 2005. № 4 (404). С. 1–2.

Садагурский А. Джек Лондон: Время, идеи, творчество. Кишинев: Лит. артистикэ, 1978. 199 с.

Стоун И. Моряк в седле: Художественная биография Джека Лондона / пер. с англ. М.И. Кан. Киев: Молодь, 1992. 304 с.

Генрі Джеймс

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Генрі Джеймс (1843-1916) увійшов в історію літератури як видатний майстер психологічної прози і новатор у сфері художньої розповіді. Він досі залишається одним із найбільш складних та суперечливих письменників в американській літературі кінця XIX – початку XX ст. Генрі Джеймс належить до тих митців, у творчості яких з плином часу відкриваються все нові горизонти для

літературознавчих досліджень. Надзвичайна ерудиція та широта літературного світогляду письменника дозволяє розглядати проблему традиції і контексту в його творчій спадщині з різних точок зору, шукати та знаходити в його романах, повістях і новелах перегуки з різноманітними культурними явищами — від античності до постмодернізму.

Творчий спадок Генрі Джеймса вражає своїм обсягом. Він включає в себе більше 40 повістей та романів, 12 п'єс, велику кількість літературно-критичних статей, 18 авторських передмов до видань його художньої прози за життя, безліч нотаток з 1878 до 1915 року та декілька тисяч листів. За кількістю присвячених йому досліджень Генрі Джеймс серед англомовних письменників може бути порівняним лише з Шекспіром, а серед американських — з Фолкнером. Саме складність та багатогранність творчості письменника, породжених незвичайним синтезом американської та європейської культур, дають можливість літературознавцям проводити численні конференції, присвячувати йому численні книги та статті.

Генрі Джеймс народився 15 квітня 1843 року в м. Нью-Йорку. Його батьки належали до другого покоління ірландських і шотландських іммігрантів і були досить заможними людьми, що сприяло відкриттю великих можливостей для їхніх дітей. Дитинство та юнацькі роки Генрі, його трьох братів і сестер проходили в оточенні численної родини, у колоритній, самобутній національній атмосфері, де панували закони старої батьківщини — невгамовний, бунтарський дух та піднесена емоційність поєднувалися з шанобливим ставленням до моральних та релігійних цінностей.

Хоча перші літературні спроби Генрі Джеймса припадають ще на 1860-ті роки, серйозну увагу читацької публіки і критиків привертають його твори, присвячені митцям і мистецтву — новели «Мадонна майбутнього» (1873), «Кохана пана Бризо» (1873), «Останній з Валері» (1874), «Адіна» (1874), а також роман «Родерік Хадсон» (1875). Створюючи їх, Джеймс спирався на досвід Бальзака і Меріме.

Оригінальним явищем у художній практиці Джеймса на рубежі 70—80-х років став і так званий «відкритий фінал»

твору. Попередники-реалісти — від Бальзака до Флобера, — попри всю складність художньої картини, прагнули до логічно осмисленої, формальної завершеності твору, і долі їх персонажів закінчувалися досить чітко й виважено. Джеймс навмисне «розмиває», а то й залишає фінальну частину твору «відкритою» для того, щоб читач сам додумав кінець. Життя, на думку письменника, не має ні кінця, ні початку, і художня картина, відтворюючи сенс буття, повинна, по можливості, відбивати його основні моменти.

Своєрідною вершиною творчості Джеймса цього періоду є роман «Жіночий портрет». З передмови до твору видно, що Джеймс почав працювати над «Жіночим портретом» ще 1879 року в Венеції, де романтичне, чарівне оточення надихало його, підказувало тональність, фарби, загальну атмосферу деяких сцен. У передмові автор говорить переважно про форму твору, і ми довідуємось, що Джеймс починав з ідеї людського характеру, з головного героя (героїні), який мав стати центром художнього всесвіту і завдяки різноманітним колізіям явити читачеві складну істину буття. Ізабелла Арчер — героїня роману — справді є і його композиційним центром. До неї тягнуться всі сюжетні лінії, в її свідомості відбивається чимало сцен, але не всі: автор користується вдалим синтезом опосередкованої оповіді (як у романі «Американець») та прямої, «бальзаківської» (як у «Вашингтонській площі»), що сприяло всебічному розкриттю образу.

Яскравим прикладом експериментальних оповідань 1890-х років є повість «Поворот гвинта» (1898), за мотивами якої була створена опера Бенджаміна Бріттена. Наслідуючи Готорна і Тургенєва, Джеймс відроджує жанр містичної розповіді про привидів, однак додає йому значну психологічну достовірність шляхом витонченого, багатослівного і досконалого переказу відчуттів «ненадійного оповідача». Подібно до театрального глядача, читач повісті сприймає її художній світ виключно з точки зору головної героїні. Оповідання ретельно фільтрується і отримує відтінок граничного суб'єктивізму на межі «потoku свідомості».

Важливим етапом творчої еволюції Генрі Джеймса стала зустріч із Марком Твенем 1898 року. Познайомились вони значно раніше, в 1878 році, на вечорі в одного вельможного

англійця. Тоді обидва прозаїки лише починали свій творчий шлях, зараз, наприкінці сторіччя, вони були уславленими митцями — дуже різними буквально в усьому: в творчості й житті. Хоч обидва прозаїки виказували повагу один до одного, часом їх внутрішні відмінності давали про себе знати в інших формах. «Я скоріше б погодився бути проклятим і засланим в пекло Джона Беньяна, — зізнавався Твен, — аніж раз прочитати роман Г. Джеймса «Бостонці». Автор «Бостонців» не лишився в боргу: «Треба бути доволі примітивною людиною, — писав він, — щоб захоплюватись Марком Твеном». Звісно, оточення Джеймса в той час складалося не лише зі співвітчизників з-за океану. Редьярд Кіплінг, Ф. М. Форд частенько навідувались в англійське містечко Раї, де поселився Генрі Джеймс. Джозеф Конрад та Герберт Веллс — в той час письменники-початківці — часто вели довгі розмови з маститим прозаїком. Джеймс також тяжів до молодих людей, допомагав їм чим міг.

На початку XX ст. Джеймс вступив у завершальний і найбільш плідний період своєї творчості, за який створив три великих романи — «Крила голубки» (1902), «Посли» (1903) і «Золота чаша» (1904). Приступаючи до роману "Посли", Джеймс написав своєму видавцеві в 1900 році, що ним задумана книга, в якій герой «відчуває якийсь моральний або інтелектуальний перелом, змінюється устрій звичних йому почуттів... і хоча роль цього персонажа спочатку чисто посередницька, насправді все основне відбувається саме з ним і за своїми наслідками є істотним для його духовного життя, для його сприйняття речей, а вже потім для всіх інших учасників історії». До моменту, коли склався задум «Послів», Джеймс вже не відчував близькою для себе ту велику традицію вікторіанського роману, якою вона склалася від Діккенса до Томаса Гарді. Повнота огляду життя суспільства, представленого на сторінках книги розсипом характерних фігур, за кожною з яких розпізнаються якісь суттєві сторони соціальної психології та історичного досвіду, — цей тип роману для Джеймса після «Бостонців», що найбільш відповідає такій естетиці, став пройденим етапом. Його не захоплювало завдання, яке все ще визнається найважливішим для «серйозного письменника» в ту епоху, — домогтися, щоб у злободенний конфлікт виявилися залученими персонажі, які в

сукупності створюють завершену картину життя тієї чи іншої соціальної верстви, якщо не суспільства в цілому. Вже зовсім інші цілі здавалися Джеймсу захоплюючими і перспективними. Про одну з них він сказав, пояснюючи в авторській передмові задум своєї повісті «Що знала Мейзі» (1897), яка шокувала читачів дотиком до напівзабороненої теми: героїня, шестирічна дівчинка, проводить по півроку у кожного з розлучених батьків, стаючи мимовільним свідком їх розпусти. Однак тут цікава скоріше не сміливість, з якою автор переступає через табу, а незвичайний ракурс зображення людських вчинків і прихованих за ними мотивів. «Немає більш зворушливої теми, — писав Джеймс у своїй передмові, — ніж та, що передає, до якої міри наше життя являє собою вічне змішування, повсякчасну тісну близькість блаженства і болю і як саме життя стає чимось на зразок того, що маячить перед очима, немов яскравий диск з такого дивного сплаву, що, коли він повертається однією своєю стороною, хтось відчуває почуття спокою і радості, а коли іншою — то це означає відчуття болю і провини».

У романі «Посли» ця формула отримує більш глибоке і послідовне втілення, ніж у повісті, написаній шістьма роками раніше, і не випадково Грем Грін, один із захоплених шанувальників (а як романіст — і продовжувачів) Джеймса в XX столітті, саме з приводу цього роману зауважив, що його автору дано було вміння досягати ліричної насиченості, рідкісною навіть у поезії. Прижиттєва критика цього якраз не оцінила — ані в «Послах», ані в романі «Крила голубки», між якими є чимало спільного. Книгу визнали навмисно, мало не зухвало камерною за матеріалом, як і за характером його осмислення; критики висловлювали жаль, що Джеймс витрачає свій безперечний талант і великий письменницький досвід на такі дрібні завдання. Знаючи, що насправді його книга є бездоганно виконаним сміливим експериментом у мистецтві оповіді, Джеймс, всупереч своєму звичаю, не промовчав у відповідь на нападки рецензентів, а вплутався в полеміку, не без виклику заявивши, що ніколи ще не був настільки задоволений результатом: «Посли» для нього — безумовно найкраще з усього написаного.

Світовідчуття пізнього Джеймса своєрідно відбиває магістральний шлях розвитку західної культури на рубежі віків. В цей час позитивістське та матеріалістичне бачення світу поступово витісняється екзистенціально-антропологічною філософією Ніцше, Бергсона, Гуссерля та ін. Кожний по-своєму, вони розглядали людську свідомість ізольовано від культурного, соціоісторичного контексту. Свідомість тут є або самодостатньою, незалежною субстанцією, що «творить» і «породжує» початковий зміст всіх форм людської активності (феноменологія Гуссерля); або фікцією, миттєвим відображенням вируючого, споконвічного потоку життя («феномен тілесності» у Ніцше); або «внутрішнє Я», «потік свідомості», по відношенню до якого можлива лише позиція безпосереднього вживання та опису (Бергсон). Зміст буття людської свідомості, на думку нових філософів, неможливо пізнати, його можна лише відчувати, фіксувати його прояви в зовнішніх актах людини.

У творчому мисленні пізнього Джеймса можна розрізнити чимало елементів, що так чи інакше перекликаються з «філософією життя». В той же час йому властивий, нехай і з деякими застереженнями, стихійно-матеріалістичний погляд на людське буття, а також прагматичне світовідчуття. В цей час в художній практиці письменника особливо відчутний і емерсонівський ідеал людини.

Одне з центральних місць у творчому доробку Генрі Джеймса займає повість «Дейзі Міллер». У цьому творі письменник, позірно нібито повністю залишаючись у межах реалістичної поетики, починає важливі експерименти з сюжетом і наративом. Особливості сюжетно-композиційної організації «Дейзі Міллер» зумовлюються декількома чинниками. Традиційно визначальним для сюжету є жанрова приналежність твору. Вже в цьому відношенні «Дейзі Міллер» певною мірою являє собою річ, що не вписується в усталені норми. За формальним критерієм (обсяг тексту у кількісному вимірі) його не можна віднести до оповідання («short story»), яке мало би бути значно меншим; за змістовими ознаками твір відрізняється і від новели («novella»), оскільки в ньому відсутній сюжетний драматизм і несподівані фабульні повороти. Найточнішим щодо «Дейзі Міллер» видається

визначення «короткий роман» («short novell»), або «довге оповідання» («long short story»).

Якщо сприймати лише зовнішній рівень сюжету твору, то його дуже легко оцінити як позбавлений особливо цікавих і значущих подій – знайомство Вінтерборна з Дейзі Міллер і її родиною у швейцарському курортному містечку Ве́ве, декілька прогулянок і розмов, потім ще одна зустріч у Римі і раптова, цілком несподівана і художньо начебто ніяк не мотивована трагічна смерть героїні (окрім іншого, Джеймсові і це ставили у вину перші читачі і критики).

Для з'ясування особливостей сюжетної організації «Дейзі Міллер» згадаймо ще раз реакцію сучасників, які правильно визначили основний об'єкт зображення в творі — цілком прозорий, враховуючи назву, але не звернули уваги на те, *як саме, у який художній спосіб* подається цей об'єкт.

Центральне положення в системі персонажів належить не стільки Дейзі, скільки Вінтерборнові, очима якого ми бачимо головну героїню. Перед нами так званий персонаж-рефлектор: ми знаємо про Дейзі лише те, що бачить, відчуває, дізнається і думає про неї Вінтерборн; ми сприймаємо героїню виключно крізь призму його свідомості. Процес формування судження Вінтерборна про Дейзі і складає внутрішній сюжет твору. При цьому сам носій «центральної свідомості» є не менш важливим об'єктом зображення, ніж ті предмети, події і люди, які передаються через сприйняття цієї свідомості.

Поштовхом до формування концепції «точки зору», що стала наріжним каменем наратології як однієї з провідних стратегій сучасного літературознавства, стала як художня практика автора «Дейзі Міллер», так і його особисті літературно-критичні узагальнення. Так, у передмові до роману «Жіночий портрет» («The Portrait of a Lady», 1881), написаній для головного прижиттєвого зібрання творів Джеймса, так званого «ню-йоркського видання» (1907–1909), письменник уводить образ «дому літератури» («The House of Fiction»). У цьому домі, стверджує автор, є сила-силенна вікон. Кожне з них відкриває вид на певний фрагмент «сцени людського життя». Контури вікна і властиві лише йому розміри — це і є «літературна форма», унікальний у кожному випадку ракурс подання матеріалу. Біля кожного вікна стоїть фігура

спостерігача, наділена «парою очей», індивідуальним сприйняттям, особистою волею. Нескінченно велика кількість точок зору на світ відкривається з дому літератури. Перед нами плюралістична концепція всесвіту, в такий спосіб описана Генрі Джеймсом на межі століть стосовно мистецтва прози. І хоча американський письменник у той час не був єдиним носієм подібного світогляду, похідною якого є таке характерне для літератури XX століття зміщення об'єкта зображення у сферу внутрішнього світу людини, цей погляд на природу розповіді склав йому репутацію новатора і головного «розробника» техніки «точки зору» в новітній прозі.

Метод «точки зору» полягає в багатопланових фокусах розповіді: світ твору описується через індивідуальне сприйняття героя (героїв), причому у сферу уваги читача потрапляє саме це сприйняття й механізми, що управляють його діяльністю. Генрі Джеймс був переконаний в абсурдності існування лише єдиного «правильного» авторського бачення реальності. Для нього було очевидним, що необхідно відтворювати сукупність різних бачень життя, їх рухливість і зміни залежно від обставин дії. Тому як автор він відмовляється від традиційної фігури всезнаючого розповідача. Структурною основою твору стає або «центральна свідомість» одного з персонажів, або приховане коригування основної точки зору розповідачем чи носіями «додаткових свідомостей».

У повісті Дейзі і Джованеллі не просто показані очима Вінтерборна, а й описані у такий спосіб, що текст від автора ніби насичується його оцінним словом, про що свідчать фрази «evidently», «too deeply occupied», «seated himself, familiarly». Читачеві нічого не сказано про те, що відчуває Вінтерборн, але прийняте ним рішення не підходити до пари можна зрозуміти і як делікатне небажання порушувати їхню усамітненість, і як те, що його «зачепило за живе». Вінтерборн не просто покидає місце події, але прямує до місіс Костелло, яка, як ми знаємо, не хоче навіть знатися з родиною Міллер. А вже наступної зустрічі з Дейзі під час вечірки у місіс Вокер Вінтерборн сам у розмові з Дейзі оцінює прогулянку з Джованеллі як непристойну, а потім ще й викликає її образу, називаючи дружбу Дейзі і Джованеллі закоханістю.

Прийом «точки зору» проливає світло не тільки на зовнішні події, але й на судження персонажа, що втілює «центральну свідомість», на його суб'єктивно-оцінне бачення тих чи тих явищ. Більше того, уважний читач має можливість робити висновки і про характер носія «центральної свідомості», про його внутрішні переживання, яким він або не дає розвинутися, або в яких не бажає собі зізнатися.

Домінування точки зору «центральної свідомості» не означає, що автор повністю щезає з тексту твору. Третя особа, від імені якої ведеться розповідь, — розповідач, — як уже зазначалося, почасти дозволяє собі іронію по відношенню до Вінтерборна та його кола. Вже на самому початку повісті, пояснюючи причини затримки героя у Швейцарії, розповідач вдається до фраз типу «I should say», «Very few Americans — indeed, I think none», тим самим акцентуючи дистанцію між собою і персонажем й іронічно вказуючи на недостовірність приведеної інформації чи можливість інших версій. Така манера розповіді від третьої особи допомагає читачеві поглянути на Вінтерборна і сприйняття ним зображуваних подій збоку і, таким чином, краще усвідомити принципову неповноту і необ'єктивність тих відомостей про персонажів і ситуації, на підставі яких Вінтерборн та інші виносять свої судження та оцінки.

У творах Генрі Джеймса, подібно до книг Гюстава Флобера й Івана Тургєнєва — його літературних кумирів і учителів — розповідач не висловлює і тим паче не нав'язує власних оцінок; у читача є описана картина і є ті персонажі, що її безпосередньо сприймають. На перетині їхніх точок зору він — читач — має виробити власну позицію. Так уже в XIX столітті намічається відмова від традиційного для класичного реалізму принципу «всезнаючого автора» і формується стратегія новітнього письма, в якій читач отримує право на власне бачення створеного автором художнього світу і набуває статусу суб'єкта творчого процесу.

Таким чином, творчість Генрі Джеймса є етапною для літератури кінця XIX — початку XX ст., знаменуючи перехід від реалістичної до модерністської поетики. Відмова від прямого вираження авторської позиції, експерименти з наративною технікою дають можливість вважати письменника

основоположником багатьох естетичних відкриттів у літературі новітньої доби. Особливості життя і творчості Генрі Джеймса (американця за походженням, який більшу частину життя провів у Європі) зумовлюють його специфічну літературну приналежність. Він є попередником таких відомих «білітературних» постатей світової літератури XX ст., як Томас Стернз Еліот, Езра Паунд, Владімір Набоков. Естетичні погляди і експериментальна психологічна проза Генрі Джеймса по праву вважаються надбанням XX століття. Він давно вже перестав бути «письменником для письменників», а перетворився на вчителя для прийдешніх поколінь митців слова.

Запитання і завдання

Які художньо-естетичні тенденції демонструють етапи творчого шляху Генрі Джеймса?

Яке місце в творчості Генрі Джеймса займає «міжнародна тематика»?

Що означає, за повістю «Дейзі Міллер», «бути американцем»? Які відмінності встановлює автор між європейськими та американськими символами та ідеалами?

Якою мірою Дейзі несе відповідальність за власну долю? Які моменти європейської культури вона не в змозі зрозуміти?

Якою є етимологія імен Вінтерборна та Дейзі? Чи містять вони в собі певну символічність?

Чи можна стверджувати, що на сторінках твору постає історія Вінтерборна, а не Дейзі? Що ми дізнаємося про нього упродовж повісті?

Що домінує в оцінках творчості Г. Джеймса письменниками і літературознавцями?

Література

Анастасьєв М. Другий Генрі Джеймс. *Вікно в світ*. 1999. № 4. С. 104-110.

Гіленсон Б. Джеймс, Генрі. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2 т. Т.1: А—К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 530-532.

Повість Генрі Джеймса «Дейзі Міллер». Матеріали до вивчення : навчально-методичний посібник / упоряд.: О. В.

Кеба, Р. М. Семелюк, М. В. Іконнікова. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2014. 180 с.

Пригодій С.М. Естетика та художній образ у пізній творчості Генрі Джеймса. *Проблеми психологізму у західноєвропейських, американських та слов'янських літературах*. Київ, 1991. С. 28-47.

Пригодій С. М. Типологія характеру в творчості Г. Джеймса та І. С. Тургенєва. *Актуальні аспекти порівняльного вивчення мов і літератур*. Київ, 1991. С. 175-178.

Семелюк Р.М. Концепція людини в повісті Генрі Джеймса «Дейзі Міллер». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. Вип.36. С. 234-236.

Чередник Л. Складні таємниці жіночої душі (поетика повістей «Дейзі Міллер» Г. Джеймса та «Ася» І. Тургенєва). *Філологічні науки: зб. наук. пр.* Вип. 2 (5). Полтава : Видавництво ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2010. С. 70-78.

A Companion to Henry James Studies / Ed. D. M. Fogel. Westport, Connecticut; London: Greenwood press, 1993. 545 p.

Lubbock P. The Craft of Fiction. URL: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.

Rowe J. C. The theoretical dimensions of Henry James. Madison Univ. of Wisconsin press, 1984. XV, 286 p.

Становлення літератури корінних жителів Північної Америки *Шостак О.Г. (Київ)*

Власне літературна творчість серед представників корінних народів на теренах Північної Америки в більш сучасному розумінні цього явища почала з'являтися із запровадженням масової англomовної освіти для індіанських дітей. Представника народу могіканів на ім'я Самсон Окком (Samson Ossom) вважають автором першого друкованого тексту, написаного індіанцем, що відомий під назвою «Проповідь, виголошена під час страти Мойсея Пола, індіанця» (1772). У цьому риторичному творі С. Окком звертається як до білої аудиторії, використовуючи вельми популярний на той час

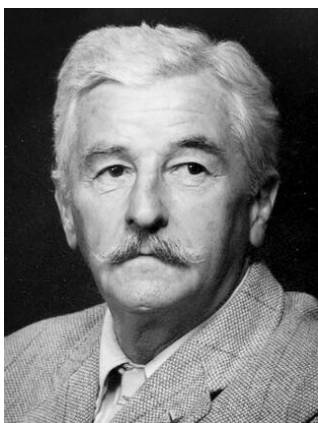
Era". The F. Scott Fitzgerald Review. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press. 13 (1): 29–54.

Джерела

Фіцджеральд Ф. Скотт. Ніч лагідна. Великий Гетсбі / переклад з англійської: Мар Пінчевський. Київ: Дніпро, 1982. 472 с. або інші видання.

Вільям Фолкнер

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Особливості життя і творчості **Вільяма Фолкнера** (William Cuthbert Faulkner, 1897-1962) багато в чому визначаються двома обставинами, що певною мірою суперечать одна одній, – кровним зв'язком із традиціоналістським суспільством Півдня Америки і чутливістю до новітніх віянь епохи. Фолкнер створив унікальний художній світ зі своєю географією, персонологією, цілісним проблемно-тематичним комплексом і неповторним стилем. Цей світ навіть має свою специфічну назву – Йокнапатофа, що з мови індіанського племені чікесо перекладається як «тихо тече вода долиною». У вигаданому письменником оточенні з такою екзотичною назвою відбуваються драматичні події більшості його романів і оповідань. Відтак Фолкнера часто і називають автором Йокнапатофської саги.

Вільям Фолкнер народився 25 вересня 1897 року в містечку Нью-Олбані, штат Міссісіпі. Південь Америки на той час був консервативним суспільством, що вороже ставилося до змін і загалом будь-яких впливів іззовні. Південь жив спогадами про свою колишню значущість, що поступово набувала відтінку легенди: довоєнний Південь представлявся спільнотою старої аристократії, усталених цінностей, лицарського кодексу поведінки. Але у свідомості південців ця шляхетність і добробут не пов'язувались із рабством і насильством однієї групи людей над іншою. Саме проблема насильства як невід'ємного складника і одного з принципів існування південного суспільства стала стрижневою у творчості Фолкнера.

Як мешканець Півдня Фолкнер не міг бути абсолютно вільним від його міфології і традицій, однак контрверсійно осмислюючи їх у своїх книгах, він спирався не на усталену художню парадигму, а орієнтувався на модерністську літературно-філософську концепцію й активно послуговувався новітньою письменницькою «технікою».

Повоєнні настрої, які відкрили самотність людини у світі, що зазнав глибинних соціальних конфліктів, суперечили традиційним поглядам про єдність південного суспільства, тісний взаємозв'язок усіх його членів. Тому у творчості Фолкнера, жителя Півдня, відчувається туга за втраченим «раєм», переживання трагедії культури, яка зазнає краху і гине. Ці дві різні концепції світу і людини стали основою знаменитих Фолкнерових романів.

Письменник прожив майже все своє життя в Оксфорді – маленькому містечку в штаті Міссісіпі. І хоча багато в чому він прагнув діяти відповідно до кодексу поведінки, якого вимагало місцеве суспільство (обзавестися маєтком, жити в оточенні чорношкірої прислуги і т. ін.), його зв'язки з цим суспільством були суто зовнішніми. Письменник хоч і дотримувався прийнятої моделі поведінки щодо сім'ї, дому й наслідував їх із властивою йому енергією, але ставився до своїх соціальних і сімейних ролей, як уважає його біограф Ф. Карл, з достатньою долею відстороненості. Фолкнер за своєю суттю був глибоким індивідуалістом, «степовим вовком», людиною, зануреною у власний світ. Водночас усьому, що він робив, було притаманне і прагнення гри, що проявлялося у вигаданій героїці його військових пригод, навмисній байдужості до зовнішності, одягу, своєрідній позі самотника. Труднощі розуміння його особистості полягають у тому, що справжній Фолкнер – хоч би яким він був – захований за шарами масок, оманливих личин. Гра була виключно тісно пов'язана з його творчою уявою, і він сам певною мірою був своїм власним «твором».

Багатослівний, важкий стиль творів письменника, особливо на ранньому етапі його творчості, затемнює дуже характерну для тодішнього Фолкнера ідею про нездатність людини пізнати істину, суть речей. Складний, громіздкий синтаксис його фраз, змішання займенників, змінний фокус оповіді, зосередження на процесі сприйняття дійсності, а не

відтворення самої дійсності, заважають читачеві, так само як і фолкнеровим персонажам, зрозуміти істинну суть того, що відбувається. Ба більше – унеможливають саме існування об'єктивної істини. Вона знаходиться десь поза межами оповіді, губиться у невизначеності і недомовленості.

Усі ці особливості світорозуміння письменника відбилися вже в першому його значному романі – «Шум і лють» («The Sound and the Fury», 1929). Зображуючи руйнацію сім'ї, Фолкнер показав дві сторони цього процесу: існування певних традицій та виникнення нового (що може бути сприйняте двоїсто: як руйнація та хаос, або як постійний плин життя, розвиток історії). Єдина людина з персонажів роману, якій певним чином вдалось влаштуватися у житті, – це Джейсон Компсон. Але він досягає цього лише ціною втрати душі. У романі відбито спробу персонажів врятувати своє «я» в суспільстві, яке «продалося новому». Ставлення письменника до «нового життя» є амбівалентним: він і хоче змін, і боїться їх.

З іншого боку, у «Шумі та люті» є і критичне позиція щодо минулого. Фолкнер спочатку розповідає історію з точки зору трьох братів Компсонів, а згодом дає відсторонений погляд на речі, який втілюється через образ Ділсі, чорношкірої служниці у домі Компсонів. Кожен із братів намагається виробити свою модель поведінки перед мінливим життям, дати власне тлумачення подій, але їхні претензії виявляються неспроможними. На відміну від нелінійної розповіді у перших трьох частинах, наратив четвертої частини характеризується послідовністю і причинно-наслідковою логікою. З цього погляду минуле нібито й було «земним раєм», але таким, що таїв у собі певну порочність, що привела світ до краху.

Трагічне світобачення, характерне для «Шуму і люті», як і для деяких інших романів Фолкнера кінця 1920-1930-х років («В свою останню годину», «Серпневе світло», «Авесаломе, Авесаломе!»), полягає в тому, що події відбуваються за межами людського вибору; дії персонажів, які були частиною соціальної традиції, за нових умов життя виявляються для них руйнівними. Герої творів, діючи на власний розсуд, спираючись на вивірену модель поведінки, виявляються жертвами долі, зламу історії Півдня.

Поділ романів на частини постає спробою внести певну стійкість в оповідь, що розпливається. Тут дається взнаки бергсонівське розуміння часу. Реальність, що постійно змінюється, ламає раціональні, застигли уявлення про неї. Життя пізнається лише інтуїцією, прозрінням. Фолкнер у ранніх романах використовує метод своєрідного імпресіонізму прустівського типу, в якому фокус зображення зосереджується не так на самому предметі, як на суб'єктивних станах свідомості.

Роман «В свою останню годину» («As I Lay Dying», 1930) починає цикл творів, що відображають особливий погляд Фолкнера на занепад Півдня. У творі показана родина, яка, подібно до старозавітних предків, переживає випробування водою та полум'ям. Доставляючи домовину з трупом матері на її батьківщину, де вона заповіла себе поховати, сини буквально долають полум'я (пожежа у хліві, де на ніч була залишена домовина) і воду (під час переправи через бурхливу річку труна падає у воду). Відтак ідея «перетерпіння», змагання з непереборними обставинами формує засади фолкнерового гуманізму.

Роману властива нечіткість і невизначеність параметрів розповіді, що підтримується свідомою плутаниною у вживанні займенників і граматичних форм. Це проявляється і в назві твору: «Я» може належати і померлій матері, і її напівбожевільному синові Дарлові. Це змішання має на меті відчуження звичного, перетворення його на щось нове, невпізнанне. За допомогою нової художньої структури Фолкнер прагнув зректися класичної романної традиції на користь формального експерименту.

І «Шум і лють», і «В свою останню годину» – це романи-«палімпсести», крізь вигадані історії яких просвічує історія самого письменника. Можна провести паралель між сім'ями Компсонів і Бандренів та фолкнеровою родиною. Дарл – це частково сам письменник, який ніби заново переживає свої стосунки з матір'ю, батьком, братами.

Фолкнер підкреслює факт, що подорож сім'ї спричинена не лише похованням матері. Це – подорож, яку робить кожна людина у своєму житті; архетип подорожі, що має значення шляху до прозріння. Герої роману шукають розуміння себе та

світу. Множинність голосів створює відносний, хисткий світ, «позбавлений центру». Результатом цього стає різноманітність варіантів дійсності. Істина, за Фолкнером, є суцільно суб'єктивною – вона існує лише у свідомості персонажа. Звідси інтерес до внутрішнього мовлення, навіть якщо воно «об'єктивізується», тобто подається в тексті без лапок і обов'язкового жорсткого прикріплення до персонажа.

Наступні романи Фолкнера присвячені дослідженню расової проблеми, трагічного фаталізму людської долі; герої проходять заздалегідь визначений шлях. «Світло у серпні» («Light in August», 1932) розкриває багатозначне ставлення Фолкнера до проблеми чорношкірих в Америці. З одного боку, він рішуче виступає проти рабства й расових упереджень, а з іншого – вважає, що втручання федерального уряду у справи Півдня і розпочата 1861-го року війна унеможливили мирне розв'язання расової проблеми. Така позиція висловлювалася й у пізніших виступах і статтях письменника після здобуття Нобелівської премії, що поставило його у дуже не вигідне становище: він перетворився на мішень для критики як із боку расистів, так із боку прихильників рівноправності. У рідному місті Фолкнер зажив одіозної репутації «антипатріота», і лише світова слава врятувала його від фізичної розправи.

Основний мотив, на якому ґрунтується сюжет роману «Світло у серпні», полягає в тому, що минуле людини, її походження, випадкові обставини творять індивіда і визначають його долю. Романна оповідь включає кілька практично незалежних історій, основними з яких є чотири: Ліни Гроув, Джо Крістмаса, Джоанни Берден і Гейла Гайтавера. Все інше є не таким важливим, навіть стосунки між ними є другорядними. Історія цих персонажів – це ніби окремі твори, з яких письменник складає об'ємний роман. Тому оповідальна структура цього роману принципово не відрізняється від попередніх творів. Джо Крістмас є для Фолкнера метафорою митця-вигнанця, який не належить повсякденному світу і не може знайти своє місце у людському суспільстві.

Відразу після публікації роману «Світло у серпні» він отримав дуже високі оцінки провідних літературних критиків і з того часу залишається предметом постійної уваги дослідників. Твір незмінно займає високі місця в різноманітних

літературних рейтингах, а в 1998 році редакція відомого видавництва «Modern Library», складаючи перелік найвидатніших літературних творів XX віку, поставила «Світло у серпні» на найвищу сходинку.

Не менш знаменитим став і роман Фолкнера «Авесаломе, Авесаломе!» («Absalom, Absalom!», 1936). За деякими оцінками (Ф. Карл, О. Вікері), він є найбільшим досягненням американської прози XX століття. Тут використовується метод «потoku свідомості», де кожен оповідач створює свій варіант подій, що відбулися. Таємницею ж розповіді, зоною його замовчування, прихованим центром є расова проблема, наскрізна для всієї творчості письменника. Вирішується вона через центральну фігуру роману на ім'я Томас Сатпен. Це саме фігура, а не персонаж у традиційному вимірі. Безпосередня, фізична присутність Томаса Сатпена як дійової особи на сторінках роману є настільки мінімізованою, що його романний статус наближається до позасюжетного персонажу. Він як був на початку роману загадкою, так і сходить з його сторінок загадковою фігурою, хоча опис його трагічно-безглуздою смерті приходить приблизно на середину тексту. Фактично персонажі роману тільки й говорять про Сатпена, всебічно розбираючи історію його життя як Великого Проекту (Grand Design). Цей проєкт починається з появи нікому невідомого «нахаби» в місті Джеферсоні, включає поступове визнання його видатною особистістю, найбагатшою людиною округу, героєм війни, а завершується жорстоким фіаско у спробах створення нової сімейної династії, загибеллю Томаса Сатпена від рук свого вірного слуги.

Ідейний стрижень роману виявнюється через ставлення Томаса Сатпена до двох своїх синів – Чарлза і Генрі. Першого, народженого у шлюбі з жінкою, про негритянське походження якої Томас до часу не знав, він не тільки не визнає, а й підштовхує Генрі до вбивства брата, оскільки той порушує «чистоту» створюваної ним династії.

Фрагментарність як основний принцип викладу цієї своєрідної сімейно-історичної саги підкріплено позірно "незапрограмованим" включенням до розповіді все нових і нових оповідачів. У романі створюється специфічна багатоплановість: основний об'єкт розповіді постійно

потрапляє в рамку, текст включає в себе цілу низку субтекстів-нарративів, внаслідок чого рамокність розповіді стає основою його художньої структури. Глибинний смисл такої структури полягає в тому, щоб виразити ідею нескінченної багатозначності, «нез'ясовності» основного об'єкта розповіді, а гранично узагальнюючи, «нез'ясовності» людини взагалі й істини як такої.

Сумніви і відчуття невизначеності з приводу того, що відомо про Томаса Сатпена, висловлюють мало не всі оповідачі, а міс Роза Колдфілд – перший у їх довгій низці – не просто викладає історію Томаса Сатпена Квентіну Компсону, який потім, вислухавши ще декілька версій, стає розповідачем для свого університетського товариша канадійця Шріва.

Фолкнер у цьому романі до певної міри дотримувався канонів класичної трагедії, її ж специфічно американським виміром стала расова проблема. Томас Сатпен, вирвавшись із бідності, стає господарем плантації та «правителем». Але, позбавлений уяви, він надто сліпо слідує наміченому плану і задуму, що давно зрів у його свідомості. Фолкнер розуміє небезпеку самопоклоніння, але водночас захоплюється ніцшеанською фігурою головного героя, який прагне звільнитися від вантажу минулого, побудувати нове життя. Однак минуле й сьогодення виявляються нероздільними, взаємопереплетеними, відтак у романі висновується трагічна неможливість такого звільнення:

Ще на початку 30-х років Фолкнер почав працювати в Голлівуді, що давало можливість значно збільшити доходи. Хоча йому не подобалося залежне становище, багато в чому ця робота відповідала його бажанням. Письменник, незважаючи на майже постійну обмеженість у фінансах, любив розваги, що вимагало значних витрат. Тому він провів багато років у Голлівуді, займаючись написанням сценаріїв, які не були особливо вдалимими. У Фолкнера не вистачало кінематографічного бачення, незважаючи на «зримість» його прози. Діалоги виходили радше романними, аніж драматичними, а тексти не були розраховані на кіновтілення.

Письменник зізнавався друзям, що його мучить відповідальність перед численними родичами (серед яких були переважно жінки), які перебувають під його опікою. Він

відчував до них і ворожі почуття, тому що здебільшого через них змушений був витратити сили на заробляння грошей у Голлівуді, не маючи часу та можливості писати власні твори. Так, у 40-ті роки Фолкнер підписав кабальний контракт з «Ворнер Бразерс» на сім років, отримуючи незначні суми і не маючи можливості займатися чимось іншим, крім створення сценаріїв.

У 1950-ті роки Фолкнер намагається повернутися до класичних форм письма, про що найбільшою мірою свідчить завершення циклу романів про Сноупсів. Перший із них – «Хутірець» («The Hamlet») – був написаний ще 1940 року; 1957 року вийшло продовження – «Місто» («The Town»), а в 1959-му – завершальний роман трилогії «Особняк» («The Mansion»). Це ще одна історія піднесення і падіння квазіаристократичного роду Півдня. Флем Сноупс – центральний персонаж роману і засновник великого клану – досягає своїх цілей, не гребуючи найжорстокішими і підступними методами. Однак піднімаючи одних своїх кривняків і використовуючи інших як важелі руху нагору, він тим самим підриває створене самим собою. Врешті-решт глава клану гине від руки далекого родича, який вважає Флема винуватцем своїх нещасть.

Важливою частиною творчого спадку Фолкнера є його новелістика. Письменник уважав однією з найскладніших літературних форм («на другому місці після поезії»). Фолкнер звертався до малої прози упродовж усього свого літературного життя, а 1950-го підготував до друку однотомник «Вибрані оповідання» («Collected Stories»), куди увійшли найкращі, з його погляду, новели.

Для новелістики Фолкнера характерним є зміщення фокусу на окрему особистість, на буття людської душі, що закономірно веде до скорочення подієвого плану сюжету. Акцент переноситься на зображення сфери внутрішніх почуттів, рефлексій, душевних порухів персонажів, що наочно демонструють оповідання «Вош», «Честь», «Троянда для Емілі» та ін.

У повоєнні часи літературна репутація Фолкнера зазнала суттєвих змін. Соціально орієнтовані критики, такі, як А. Казін, І. Гайсмар, К. Фрідмен та інші, вважали Фолкнера письменником не позбавленим таланту, але занадто похмурим,

схильним до смакування сценами насильства та жорстокості. Вони бачили у його творах лише нагромадження зла, песимізм та відсутність ідеалу. Однак насправді таке бачення було упередженим і не відповідало дійсності. Особлива роль у зміні громадських і літературно-естетичних оцінок Фолкнера випала критикові М. Каулі і письменнику Р.П. Воррену. Вони вважали автора «Авесалома» видатним прозаїком, справжнє поцінування якого належить майбутньому. Найважливішими достоїнствами письменника у другій половині XX століття стали визнавати дослідження глибинних проявів людської екзистенції, відображення боротьби окремої особистості проти ірраціональної жорстокості сучасного світу. Завдяки зусиллям М. Каулі, після видання книги «The Portable Faulkner» у 1946 році, твори письменника набули другого життя, зробили його більш відомим широкому загалу.

Докорінно змінило життя письменника присудження йому 1950 року Нобелівської премії з літератури. Якщо раніше він практично не залишав меж країни, то тепер з лекціями та бесідами об'їздив багато країн. У своїй Нобелівській промові, як і у відповідях на запитання журналістів, він продемонстрував дещо інший погляд на життя, ніж той, який був притаманний йому в часи написання кращих романів. Певною мірою інтерпретацією власних творів він їх спрощував, вносив оптимістичні ноти, які їм не були притаманні, розглядав їх через призму свого нового світосприйняття.

У численних інтерв'ю, листах, статтях та виступах 50-х років Фолкнер створив новий міф про себе – людину, яка одержима творчістю, усі сторони натури якої підпорядковані пристрасті письменництва. При цьому він залишався «закритою» людиною і болісно ставився до спроб сторонніх проникнути у його приватне життя. Така позиція відобразилася й у епітафії, яку Фолкнер сам собі заповів: «Він створював книжки і помер» («He made the books and he died»).

Таким чином, творчість Вільяма Фолкнера стала яскравою сторінкою в американській і світовій літературі новітньої доби. У книгах Фолкнера «американський епос» набуває універсального виміру, виростаючи до осмислення фундаментальних проблем людського буття, глибинних суперечностей людини і суспільства, природи й культури,

матеріального й духовного. Пошуки відповідей на виклики новітньої доби зумовили формування унікального авторського стилю, в якому ускладнене мовлення, багатопланова сюжетно-оповідна і часопросторова організація творів, багата образна символіка є органічними і художньо доцільними. Відтак внесок Фолкнера у формування новітньої поетики є суголосним художнім досягненням інших видатних представників модерністської літератури – М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки...

Запитання і завдання

Якою мірою автобіографізм є чинником своєрідності творчості Фолкнера?

У якому романі Фолкнера найбільшою мірою виявляється модерністська парадигма його творчості?

Що означає формула «Фолкнер – речник американського Півдня»?

Як реалізується в романі «Світло у серпні» Фолкнерова концепція людини?

У чому полягає специфіка наративної організації роману «Авесаломе, Авесаломе!»?

Чому романи Фолкнера часто називають «палімпсестами»?

Як змінювалися оцінки творчості Фолкнера в літературній критиці?

Література

Денисова Т.Н. Південна школа в літературі США. *Історія американської літератури XX століття*. Київ : Вид-во «Довіра», 2002. С. 90-102.

Доценко Р.І. Дещо про стиль Фолкнера. *Фолкнер В. Крадії та інші твори*. Київ : Дніпро, 1972. С. 498-505.

Каули М. Уильям Фолкнер. Свежий взгляд на Фолкнера. *Каули М. Дом со многими окнами*. Москва : Прогресс, 1973. С. 210-243.

Нев'ярович Н. «Часопростір» роману В. Фолкнера «Галас і шаленство»: до проблеми хронотопного аналізу. *Слово і час*. 2002. № 5. С. 44-51.

Сартр Ж.-П. О романе «Шум и ярость». Категория времени у Фолкнера. *Сартр Ж.-П. Ситуации*. Москва : Ладомир, 1998. С. 267-286.

Семенюк О.В. Композиційна специфіка новелістики У. Фолкнера. *Наукові праці Кам'янець-Подільського*

державного університету. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2007. Вип. 15. Т. 2. С. 355-358.

Фолкнер, Вільям. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник.* У 2 т. Т. 2: Л–Я / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. С.681-684.

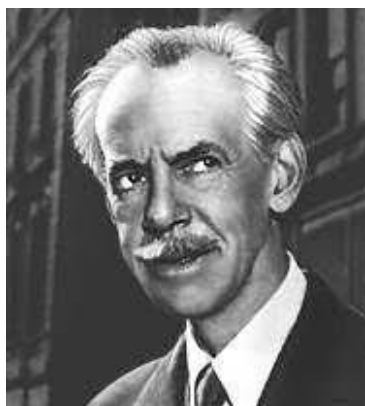
A William Faulkner encyclopedia / edited by R.W. Hamlkin and C.A. Peek. Westport : Greenwood press, 1999. 504 p.

Karl F.R. William Faulkner: American writer : A biography. London; Boston : Faber&Faber, 1989. XVII, 1131 p.

Vickery O.W. The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation. Louisiana : Louisiana State UP, 1964. 318 p.

Юджин О'Ніл

Висоцька Н. О. (Київ)



Ні тривкий успіх у публіки, ні тридцятирічне, майже неподільне лідерство в американській драматургії, ні навіть присудження йому 1936 р. Нобелівської премії не захистили **Юджина О'Ніла** (Eugene O'Neill, 1888-1953) від суворої критики. І за життя драматурга, і після його смерті величезний корпус його творів (понад 50 п'єс) часто ставав мішенню для критичних стріл, часом занадто гострих для визнаного класика XX століття. Чого тільки не закидали О'Нілу театро- і літературознавці: незрілість філософсько-естетичних концепцій, брак майстерності, кострубатість мови і риторичність стилю, недостатній трагізм трагедій та цілковиту відсутність гумору в єдиній комедії... Тому спроби визначити справжній масштаб зробленого О'Нілом за самими лише критичними відгуками приречені на невдачу.

І навіть сьогодні, коли минуло вже понад 125 років з дня народження драматурга, питання про те, як трактувати його творчість – як перемогу чи як поразку, – ще остаточно не розв'язане. Парадокс полягає, власне, не в тому, що кожне з наведених вище «звинувачень», як і багато інших, по-своєму слушні. Найдивніше все-таки, що справді істотні недоліки,

Кольхауэр М. Роман и идеология. Точки зрения. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1996/1/roman-i-ideologiya-tochki-zreniya.html>

Криворучко С.К. Мотиви міфобіографічності у романі М. Кундери «Безсмертя». *Вісник ХНУ імені Каразіна В.Н.* № 836. Серія: Філологія. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2008. Вип. 54. С. 177–180.

Криворучко С.К. Мотив свободи в романі Мілана Кундери «Безсмертя». *Питання літературознавства: Науковий збірник.* Чернівці : Рута, 2009. Вип. 77. С. 41–48.

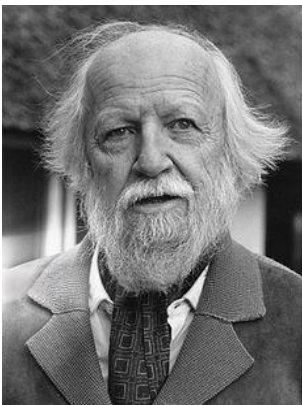
Криворучко С.К. Специфіка жанру оповідання «Симпозиум» М. Кундери. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.* Літературознавство. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 2 (81). С. 139–149.

Пустогаров А. Трагедия Центральной Европы. URL: <https://proza.ru/2005/12/16-142>

Література Великобританії

Вільям Голдінг

Кеба О.В. (*Кам'янець-Подільський*)



Творчість англійського письменника **Вільяма Джеральда Голдінга** (1911 – 1993) заслужено вважається одним із найяскравіших, значущих і неоднозначних явищ світової культури другої половини ХХ ст. Відзначений у 1983-му році Нобелівською премією «за романи, які з ясністю реалістичного оповідального мистецтва в поєднанні з різноманіттям і універсальністю міфу допомагають осягнути умови існування людини в сучасному світі», Голдінг упродовж усієї своєї творчості послідовно осмислював проблеми добра й зла, людської природи й присутності Бога в нашому житті, споконвічної гріховності людини – всі ці вічні питання втілені письменником, як зазначає українська дослідниця його творчості Соломія

Павличко, у форму романів-парабол, повних символічних образів, літературних і міфологічних ремінісценцій, «внутрішніх словесних плинів <...>, безліччю складних ритмів, ключових слів і фраз».

Голдінг був істориком за освітою, працював учителем і пробував свої сили як автор п'єс, постановник і актор у невеликих театральних трупях. У роки Другої світової війни служив офіцером Королівського флоту на торпедоносці. У повоєнний час знову вчителювання і продовжував писати, зосередившись на прозі.

Перший роман Голдінга «Володар мух» («Lord of the Flies») вийшов друком 1954 року й мав колосальний успіх. Уже цей роман засвідчує напружені роздуми письменника про суперечливість людської природи, розвитку історії, культури і цивілізації. «Робінзонада навпаки», історія англійських школярів, які, опинившись на безлюдному острові, перетворились на плем'я дикунів, вразила читачів усього світу і викликала масу літературознавчих інтерпретацій.

Не можна не погодитись із думкою Соломії Павличко про те, що «Володар мух» міг бути написаним «тільки після другої світової війни, тільки після масових спалень євреїв і бомбардування Хіросіми і тільки після того, як світ заговорив у повний голос про злочини сталінізму». Переживання війни змінили погляди письменника на світ і на природу людини. Голдінг писав у статті «Притча», присвяченій роз'ясненню смислу роману: «Загальний намір можна визначити доволі просто. До другої світової війни я вірив у здатність соціального індивіда до вдосконалення, в те, що правильна побудова суспільства принесе добру волю, а тому всі суспільні лиха можна вилікувати реорганізацією суспільства. Можливо, сьогодні я знову вірю у щось подібне, але після війни я не міг у таке вірити. Я відкрив, що одна людина може зробити іншій. Я не говорю про те, що одна людина може застрелити іншу з рушниці чи кинути на неї бомбу, чи підірвати, чи торпедувати її. Я думаю про звірство, для якого немає слів, котре рік за роком чинилось в тоталітарних державах <...> Я мушу сказати, що кожен, хто пережив ті роки, не збагнувши, що людина продукує зло, як бджола мед, мабуть, сліпий або розумово ушкоджений». Тема розкриття істинної природи

«найнебезпечнішої з усіх тварин — людини» звучить у всіх творах письменника.

У «Володарі мух» філософія та драматизм пов'язані в один конфліктний вузол. Трагічний конфлікт лежить в основі драматичної ситуації та системи алегоричних персонажів. Головні персонажі роману — Джек, Ральф, Роха та Саймон. Кожен з них уособлює певну ідею, дієвість якої перевіряється автором.

У характері Джека домінує прагнення до свавілля, насильства і руйнування, акцентується неодноразовим вживанням слів із лексемою «божевілля» (*mad, madness, batty, crazy, obsession* тощо), протиставленою поняттю «розумний» (*logical, rational, reasonable*).

Образ Ральфа втілює ідею розумності та порядку. Він закликає вести організоване життя, будувати курені і робити все можливе для порятунку. Він є головним антагоністом Джека. Водночас у міру того як хлопчики опускалися, і їх поведінці з'являлося все більше хижацького, Ральф відкриває в собі ту ж здатність творити зло і бути хижакком. У фіналі роману, коли Ральф із лідера перетворюється на жертву, він усвідомлює, яким «темним є серце людське» (*the darkness of the man's heart*) і якою хиткою є та цивілізація, до якої вони всі належали.

Характер Рохи розкривається в контексті ідеї раціоналізму. Він вірить у логіку й причинно-наслідковий зв'язок речей, переконаний у цінностях цивілізації і можливості порятунку, тобто він стоїть на позиціях раціонально-наукового тлумачення світу. Роха є останньою жертвою хижацтва в романі, хоча він до самої смерті вірив у мушлю як символ парламентських відносин. Цей герой упродовж усього роману не втомлюється ставити логічні запитання, закликаючи дотримуватись правил, а не піддаватися закликам Джека до полювання і вбивства. Він не вірить в реальне існування звіра, про якого спочатку заговорили найменші діти, а потім повірили й усі інші.

Однією з найважливіших фігур роману є Саймон. Автор акцентує увагу на незвичності його поведінки, немотивованості вчинків, недомовленості його висловлювань. Всі його дії і промови сповнені символіки, містицизму й візіонерства. Саймон не відкидає чуток про Звіра, ба більше — він розуміє,

що це неминуче породження ситуації, в якій опинилися хлопчики. Для Саймона надзвичайно чутливим є зв'язок із природою, яка сприймається ним і передається читачеві як вічна й незбагненна частина світобудови. Більшість дослідників роману сходяться на думці, що центральним епізодом роману є розмова Саймона з Володарем мух, описана у восьмому розділі. Спілкування героя з мертвою свинячою головою, одягненою на кіл, сприймається не як хворобливе марення, а як певне філософсько-релігійне одкровення (не випадково в образі Саймона вбачають паралелі як до Ісуса Христа, так і до Івана Богослова, автора Одкровення).

Проблеми співвідношення природи, культури і цивілізації Голдінг ставить і в наступних своїх творах: «Спадкоємці» («The Inheritors», 1955), «Злодюжка Мартін» («Pincher Martin», 1956), «Вільне падіння» («Free Fall», 1959). Останній став особливо важливим у творчій еволюції Голдінга. Якщо перші його романи відкрили для читачів «безмежне море зла і пороку», в якому потопає сучасна людина, то «Вільне падіння», за визначення автора твору, є тим «маленьким вогником надії, який неможливо загасити».

Багато дослідників розглядають цей твір як «перехідний» у творчості письменника, а за словами Дж. Бейкера, починаючи з «Вільного падіння», з'являється «новий Голдінг»: «комічне й трагічне віднині стає переплетеним, переплутаним», адже він наполегливо бажає «змінити свою репутацію "песиміста" з трагічним баченням».

Роман спрямовує увагу читача у площину внутрішнього світу людини, пропонує можливість роздивитись «звіра» зсередини, знайти витoki зловісної темряви. Голдінг розглядає життя свого покоління крізь призму внутрішньої боротьби в душі Семюела Маунтджоя, головного героя роману. У теперішньому розповідного часу роману він є відомим художником, шанованою в суспільстві людиною, що не рятує його від страшної внутрішньої дисгармонії. Семюель прагне переглянути своє минуле, сподіваючись знайти той момент, коли втратив свободу і можливість вільного вибору, коли з чистої та наївної дитини перетворився на егоїстичну й цинічну істоту, огидну самому собі.

Композиційну організацію роману можна представити за схемою «рай — пекло — чистилище». Невинне дитинство у Поганому провулку змінюється пеклом юнацької пристрасті і пошуків свого шляху. На рівень алегоричного прочитання оповідь переходить в епізоді перебування героя у камері концтабору. Пройшовши це своєрідне чистилище, Маунтджой піднімається на вищий ступінь пізнання самого себе, визнає свою провину і шукає витоки внутрішньої темряви, витоки свого падіння. Далі, в ретроспективно викладених епізодах шкільного життя розкриваються причини гріхопадіння Сема, а в заключних частинах герой робить перші, хоча й безрезультатні кроки до спокутування своєї вини.

Одну з ключових контрастних пар роману утворюють прізвище головного героя Маунтджой (англ.: Mountjoy — гора / підійматися + радість) та назва твору. Крім того, за словами Голдінга, вільне падіння — це ще й науковий термін, «стан, коли зникає гравітація, речі плавають, а людина повністю від'єднана від розуміння речей, вона живе "десь". Тисячі років люди знали тільки те, де вони знаходяться; більше цього вони не знають».

Після «Вільного падіння» у творчості Голдінга мала місце певна перерва, й опублікований 1964 року роман «Шпиль» став ще однією сенсацією від «самітника із Солсбері». Цей твір є центральним не тільки з погляду його місця у творчій еволюції письменника, але й за предметом, що викликав авторську увагу. За словами Голдінга, тут втілюється «неможлива тапа» середньовічного храму, серед колон якого розігрується нескінченна трагедія боротьби добра і зла в людині.

Строго вивірена й кількісно обмежена система персонажів роману, симетрія в побудові зв'язків між ними закономірно виводять роман «Шпиль» на рівень філософського узагальнення, надають творові жанрових ознак роману-параболи. П'ять головних дійових осіб організують замкнуту систему, що має гармонічну співмірність й символічну насиченість, що дозволяє виявити приховані композиційні зв'язки. Священик Джослін, Пенгол і його дружина Гуді, Роджер і його дружина Речел у любовній лінії роману утворюють, на перший погляд, ті ж три трикутники, що й Клод Фролло, Квазімодо, Есмеральда, капітан Феб де Шатопер і

Флер-де-Ліс у типологічно близькому до «Шпилю» романі В.Гюго «Собор Паризької Богоматері».

Історія людини, його помилок і оман, радостей і прикростей розгортається в романі «Шпиль» у двох площинах, що діалектично злилися в одну: це доля священника Джосліна, що вирішив змінити вигляд храму на славу Господа або себе самого, і доля самого храму, що живе життям Джосліна: «За всі ці роки, що я йшов своїм шляхом, собор став моєю плоттю».

Те, що зараз сучасна людина назвала б реконструкцією храму, для середньовічної свідомості було втручанням у життя храму. Джослін чітко розуміє, на яку крайність примушують його помисли: «Тепер я підняв руку на саме тіло свого храму. Як хірург, я підніс ніж до живота, нечутливого від макового відвару... Він намагався уявити собі це, і неголосні звуки ранішньої служби здавалися йому слабким подихом байдужого тіла, розпростертого на спині». Весь сюжет роману – це історія боротьби тіла Храму й задуму Джосліна, одержимого ідеєю шпиля, це історія протистояння людини із самою собою, зі світом і Богом.

Образ Храму – сюжетний і конфліктотвірний центр роману Голдінга. Зовнішній конфлікт – протистояння Джосліна й навколишніх через божевільну ідею будівництва шпиля – обертається всього лише рамою, що структурно організує дію. На зовнішній сюжет накладається позатекстовий архетипний Сюжет Храму. Голдінг геніально інтерпретує цей архетипний сюжет, переводячи його в план об'єктивної дійсності, де ясність Божественного пророкування вступає в неминуче зіткнення з людською діалектичністю. Ідеальний сюжет зведення Храму перевіряється в романі на матеріалі оповіді про шпиль, побудований на гроші блудниці одержимим священником і божевільним муляром, що очолював бригаду будівельників-богохульників та злочинців.

Класична дихотомія духу й тіла, Бога й Сатани розігрується в романі на як боротьба Храму й *Dia Mater* (язичницької Землі), поза-тілесного первня й первня фізичного, неба і ями всередині собору – вирви, що жадібно захоплює душу й тіло людини. Лейтмотив «пожирання» увиразнює ідею нудотного, тілесного існування й визначає ряд образів, що групуються довкола нього і несуть у собі додаткову

сему смерті. Істотно, що ці образи концентруються навколо будівництва шпилю, утверджуючи амбівалентність образу Храму й загострюючи конфлікт, що організує дію.

Таким чином, образ Храму в романі «Шпиль», сповнений виняткової оригінальності й органічності, став утіленням вічного прагнення людини до абсолюту і глибинних суперечностей на цьому шляху.

У першій половині 1960-х Голдінг написав багато нарисів, які увійшли до збірки «Палаюча брама» («The Hot Gates», 1965), а також низку новел; три з яких об'єднані назвою «Бог-Скорпіон» («The Scorpion God», 1971).

Із творів кінця 1970-х років особливу увагу привертають «Ритуали плавання» («Rites of Passage», 1980). Ця книжка була удостоєна Букерівської премії. Згодом доповненням до «Ритуалів плавання» стали романи «Безпосередньо близько» («Close Quarters», 1987) і «Вогонь унизу» («Fire Down Below», 1989). У 1991 році ці три твори були об'єднані автором і видані під загальною назвою «На край світу». Інколи її ще називають «Морською трилогією».

У «Ритуалах плавання» безіменний корабель, списаний з рахунків військових суден, відправляється з Англії до Австралійських островів Антиподів, везучи на своєму борту простих переселенців і шляхетних джентльменів, кожен з яких покладає певні надії на далекий континент. Вказівка на точний час дії у тексті відсутня, лише непряма згадка сучасних історичних подій, описуваних в трилогії, дає змогу зробити висновок, що дія романів відбувається на початку XIX століття (1812 – 1813 рр.).

Оповідь побудовано у формі щоденника, який веде молодий аристократ Телбот, який на прохання хресного прямує до Антиподів у якості помічника генерал-губернатора. Центральним епізодом першої книги трилогії стає сцена знущання над пастором Коллі, який не виносить перенесеної ганьби і вмирає від сорому у власній каюті. До рук Телбота потрапляє розлогий лист Коллі, який стає частиною тексту роману, а відтак створює іншу наративну перспективу. Два наратори належать до різних класів, читач бачить в їхніх розповідях різницю в літературному і в соціальному плані. Жоден із оповідачів не може претендувати на об'єктивність,

вони обидва є свого роду «кривими дзеркалами», які автор через підтекст наче виправляє, допомагаючи читачеві відновити об'єктивність. Розповіді Едмунда і Коллі наче розкривають, доповнюють одна одну на метафоричному рівні, в той час як кожна з них окремо читається тільки на буквальному рівні. Водночас дві наративні перспективи постають як хроніка і драма, а об'єднуються в такий спосіб, що драма наче переробляється в розповідь, тим самим розширюючи можливості двох літературних родів. Перехідність, яка тут має місце, органічно вписується в загальну наскрізну метафору роману, що задається назвою – «Rites of Passage». Passage (перехід) – центральний мотив роману, що реалізується на різних рівнях його художньої системи. Це і подорож корабля на інший кінець світу, це і переклад літератури (XVIII століття - століття поширення перекладів літературних творів). Це і переклад в соціальному сенсі: хрещений батько головного героя прекрасно переклав Расіна на англійську, а Едмунда перевів у більш високе соціальне становище. Коллі виявляється прикладом невдалого перекладу, а капітан Саммерс в цьому аспекті займає проміжне положення: це не ідеальний переклад, а лише його блискуча імітація. Метафора переходу ілюструє принципову невичерпність романних образів, а також складне і нерозривне злиття різних тем в художньому цілому трилогії.

Відомий літературознавець С. Бойд у монографії «Романи Вільяма Голдінга» присвячує розділ «Ритуалам плавання», включаючи також коротку нотатку про роман «Безпосередньо близько». На думку дослідника, «Ритуали плавання» привертають увагу блискучою спробою створити ілюзію, що перед нами роман, абсолютно вкорінений в минуле. С. Бойд вказує на коло творів, що стали традиційною основою роману. Зокрема, це романтична література (Байрон, Колрідж), а також творчість Джейн Остін з характерним для її романів інтересом до теми класової організації англійського суспільства, громадських правил і законів.

«Ритуали плавання» несуть у собі ознаки роману виховання, щоденника, роману-подорожі, морського роману, але вони не відображають всієї суті створеної Голдінгом книги. Місце дії – корабель і час – період, за який здійснюється

подорож (за весь час плавання на край світу жоден герой не сходить на землю; всі описувані події відбуваються виключно на корабельній палубі й у каютах), нібито прямо вказують на жанр твору: позірно він виглядає як морська подорож, однак жодною мірою цим не вичерпується. Поєднуючи в собі риси різних жанрів, цей роман є синтетичним утворенням, багаторівневою соціально-філософською розповіддю, створеною в душі постмодерністської прози.

Певною несподіванкою у творчому русі Голдінга став роман «Паперові люди» («The Paper Men», 1984). Його темою є література, а головними героями – письменник і критик. Фабула роману – подорож-втеча головного героя, популярного англійського письменника Вілфреда Барклі, який переживає особистісну та творчу кризу, від нав'язливого переслідування професора американського університету Ріка Л. Таккера, що прагне стати його офіційним біографом. Барклі не бажає перетворюватись на предмет дослідження і сам пише псевдоавтобіографію, що і стає для читача романом, який він читає. Герой-оповідач ретроспективно оцінює події свого життя, що наближує твір до романів мемуарного типу. Постійні коментарі наратора до творчого процесу, розмірковування над проблемами й специфікою письменницької праці та літературної критики, формування зв'язку з потенційним читачем-реципієнтом за рахунок численних метатекстових вставок, рефлексія «автора» над своїм твором як художнім цілим дають змогу бачити в «Паперових людях» ознаки «метароману».

Задум останнього, незавершеного роману Голдінга – «Подвійна мова» («The Double Tongue») – виник під час подорожі автора Грецією. Дельфійський храм актуалізував для Голдінга ті вічні філософські, історичні і навіть релігійні питання, якими він постійно цікавився і які не передбачають однозначних відповідей. У примітках видавця зазначається, що, до того, як автор помер, він написав два чорнові варіанти цього роману, і вже збирався почати третій. Остаточне редагування тексту здійснювалося на основі авторських нотаток.

«Подвійна мова» – це роман про зв'язок Бога та Людини, про невидиме єднання сакрального і людського. У ньому від

першої особи подається історія життя піфії Дельфійського храму на ім'я Арієка. Ця історія пишеться 80-річною жінкою, яка розповідає про те, як у 15-річному віці вона стала служителькою бога Аполлона. Голдінг майстерно змодельював гранично драматичну ситуацію, в якій людина за певних обставин не може не вірити в Бога та водночас не може не замислюватися над його сутністю і владою над людьми. Драматизм ситуації героїні полягає в тому, що вона не мислить себе «обраною», ба більше – має серйозні сумніви в самому існуванні того, з ким нібито перебуває у містичному сакральному зв'язку. Через цю екзистенціальну колізію Голдінг ставить проблему сенсу буття й окремого людського існування.

Таким чином, у творчості Голдінга винятково багатий і складний комплекс соціально-філософських, культурно-історичних, морально-етичних проблем отримує органічне художнє втілення в оригінальній поетико-стильовій системі, заснованій на символічній образності і наративному багатоголоссі. Визнаючи епохальне значення Голдінга, його сучасник, англійський письменник Джон Фаулз шанобливо стверджував: «Існує безліч інших англійських письменників, що творять сьогодні. Я захоплююся ними з різних причин, але ніким так, як ним. <...> Сам В. Голдінг може виявитися значно більш складною людиною, ніж «Голдінг» <...> Але Голдінг смертний <...> «Голдінг» – ні! Я вже знаю його як Майбутнє...».

Запитання і завдання

Яке місце займає в творах Голдінга міфологічна складова?

Як переосмислює Голдінг сюжет робінзонади у «Володарі мух»?

Чому жанр роману «Володар мух» визначають як антиутопію?

Як проявляється в романі «Шпиль» амбівалентність авторської позиції?

У чому полягає своєрідність наративу в романі «Ритуали плавання»?

Що зумовлює метатекстуальну жанрову природу роману «Паперові люди»?

Як трансформується античний міф у романі «Подвійна мова»?

Література

Мірошниченко Л.Я. Філософські домінанти художнього світу Вільяма Голдінга у романах морської трилогії «До краю землі»: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1999. 21 с.

Павличко С.Д. Вільям Голдінг і криза раціоналізму. *Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії*. Київ: Наукова думка, 1993. С. 40-58.

Стовба Г.С. Пізні романи Вільяма Голдінга: поетика і проблематика «відкритого твору»: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Сімферополь, 2008. 20 с.

Чорноземова Є. Голдінг, Вільям. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2 т. Т.1: А-К. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С.454-456.

Шаповал О.Г. Художня філософія Вільяма Голдінга: еволюція жанрових моделей: монографія. Кам'янець-Подільський: «ТОВ Друкарня «Рута», 2017. 204 с.

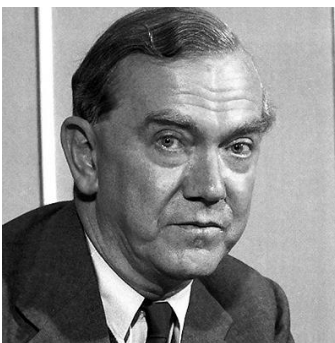
Ярошовець С. Роман Вільяма Голдінга «Володар мух» як літературна притча. *Всесвіт*. 2000. 11-12. С.101-105.

Boyd S.J. *The Novels of William Golding*. N.Y., 1988. VIII, 284 p.

Stape J.H. *The artful equivocation of William Golding's The Double Tongue*. Lnd.: Longman Group, 2001. 127 p.

Грем Грін

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Грем Грін (1904-1991) – надзвичайно цікава постать у новітній літературі. Це приклад «активного письменника» – зі звивистою біографією, непростим особистим життям, різноманітними інтересами, але головне – з цікавими і глибокими книгами, які витримали десятки перевидань і сьогодні викликають значний інтерес у читачів і дослідників літератури. Він є типом письменника-мандрівника, у якого естетика з'єднується з географією, історією, політикою...

Грін – надзвичайно плідний письменник: журналіст, драматург, сценарист, але насамперед прозаїк, автор близько 30 книжок «великої прози» – романів, повістей,

документальних, біографічних і автобіографічних творів. Романи Гріна перекладалися багатьма мовами світу, письменник неодноразово висувався на здобуття Нобелівської премії, лише складні стосунки з владними структурами завадили її присудженню.

Літературний шлях Грема Гріна розпочався з роботи репортером у різних англійських газетах і журналах; зокрема з 1926 по 1930 рр. він працював у відділі листів лондонської «Таймс». Але вже після успіху свого першого роману «Людина всередині» («The Man Within», 1929) Грін розпрощався з журналістикою. У 1932 він опублікував гостросюжетний політичний детектив «Стамбульський експрес» («Stamboul Train»). Цю і наступні книжки з елементами детективного жанру – «Найманий убивця» («A Gun for Sale», 1936), «Довірена особа» («The Confidential Agent», 1939), «Відомство страху» («Ministry of Fear», 1943) – Грін називав «розважальними». Водночас у творах цього типу знаходять відображення й соціально-політичні процеси 1930-х років. Крім того, письменник піднімає в них і серйозні морально-психологічні питання. Так, у «Брайтонському льодянику» («Brighton Rock», 1938) кримінальний сюжет висвітлений релігійною проблематикою.

Наприкінці 1930-х років Грін багато подорожував по Ліберії та Мексиці. Звіти про ці поїздки склали дві книги подорожніх нотаток «Подорож без карти» («Journey Without Maps», 1936) і «Дороги беззаконня» («The Lawless Roads», 1939). Політичні гоніння на католицьку церкву в Мексиці спонукали його на створення роману «Сила і слава» («The Power and the Glory», 1940), герой якого, далеко не безгрішна людина, протистоїть гонителям церкви і стоїчно виконує свій обов'язок священнослужителя.

З 1941 по 1944 рр. Грін як співробітник міністерства закордонних справ перебував у Західній Африці, де розгорнуться події роману «Суть справи» («The Heart of the Matter», 1948), що приніс йому міжнародне визнання. У «Кінці роману» («The End of the Affair», 1951) – наступному важливому романі Гріна, любовна історія персонажів складається в Лондоні під час німецьких бомбардувань у Другу світову війну.

Пізнішу творчість Гріна вирізняє інтерес до політичної злободенності, який, ймовірно, сформувався в період роботи кореспондентом журналу «The New Republic» в Індокитаї. Місце дії пізніх романів Гріна – екзотичні країни Сходу і Південної Америки напередодні міжнародних конфліктів: у «Тихому американцеві» («The Quiet American», 1955) – Південно-Східна Азія перед американським вторгненням; в «Наша людина в Гавані» («Our Man in Havana», 1958) – Куба напередодні революції; в «Комедіантах» («Comedians», 1966) – Гаїті в роки правління диктатора Франсуа Дювальє.

Серед інших творів Гріна – п'єси «Кімната для живих» («The Living Room», 1953), «Теплиця» («The Potting Shed», 1957) і «Поступливий коханець» («The Complaisant Lover», 1959); збірки оповідань «Двадцять одне оповідання» («Twenty-one Stories», 1954), «Почуття реальності» («A Sense of Reality», 1963) і «Можна ми викрадемо твого чоловіка?» («May We Borrow Your Husband?», 1967); збірки есеїв «Втрачене дитинство» («The Lost Childhood», 1951); романи «Подорож із тітонькою» («Travels With My Aunt», 1969), «Почесний консул» («The Honorary Consul», 1973), «Людський фактор» («The Human Factor», 1978), «Монсеньйор Кіхот» («Monsignor Quixote», 1982) і «Десятий» («The Tenth Man», 1985). За багатьма його творами зняті фільми, зокрема значний культурний резонанс мала кінострічка «Третій» («The Third Man», 1950); почасти Грін виступав і як автор кіносценаріїв.

Гріна все життя цікавили питання віри, і сюжети багатьох його книг організовано навколо питань віри і безвір'я, гріха і благодаті, життєвого падіння і духовного злету. Однак неправомірно було б уважати його, як це роблять деякі критики, католицьким письменником. Неприйняття будь-якої догми як принципова позиція автора включає й критику догм католицької церкви. Напевно, найкраще про значення релігії у своїх творах сказав сам Грін: «Я не католицький письменник, а католик, який пише». Ставлячи богословські питання і маючи їх фоном свого життя, Грін жив так, що і його самого часто називали єретиком. Історія з розлученням, вірніше, з невдалим розлученням, що становить половину сюжету роману «Тихий американець», є історією автобіографічною. У 1925 році він познайомився зі своєю майбутньою дружиною католичкою

Вів'єн Дейрелл-Браунінг – приводом до зустрічі було обговорення питань віри. Через два роки вони одружилися, однак шлюб виявився не надто вдалим і не надто довгим. Відомий англійський письменник Девід Лодж у великому есе «Різні життя Грема Гріна» відзначав дивну суміш фарсу і трагедії в стосунках цієї пари: «позбувшись сімейного гнізда, Вів'єн була у нестямі від горя і з тієї пори зайнялася колекціонуванням старовинних лялькових будиночків. Їхній шлюб все більше скидався на психологічні драми Стріндберга і Ібсена, разом узяті...».

Поступово у Гріна склалася репутація ексцентричної людини і письменника. Окрім пліток про його шлюб до такої репутації спричинилася й інша обставина, а саме робота Гріна на британські спецслужби, куди він потрапив завдяки родинним зв'язкам. Згодом Грін писав, що розвідка є надзвичайно бюрократичною організацією, що здійснює величезну кількість нераціональних дій. З іншого боку, ця організація стає дуже ефективною, коли діє в рамках жорсткого підпорядкування. А такі рамки не відповідали Гріновому характеру, і він досить швидко розчарувався у своїй таємній професії, ставлячись до неї з неабиякою часткою іронії. Так, у спогадах і газетних статтях часто згадується його «головний шпигунський проєкт» – облаштування публічного будинку в Сінегалі.

Попри географічне і тематичне розмаїття творів Гріна, вони мають багато спільного. Недарма в літературному світі набуло поширення поняття «Greeneland» – «Грінландія», умовна екзотична країна, в якій відбуваються важливі політичні процеси, має місце жорстоке протистояння диктатури і демократії. Саме на такому «художньому полігоні» Грін перевіряє своїх героїв, почасти позбавлених звичних умов цивілізаційного життя.

З початку своєї літературної діяльності Грін виступав у двох різнорідних жанрах – «розважального» роману з детективним ухилом і роману «серйозного», що ставить філософські проблеми і досліджує глибини людської психології. Саме такого типу твори склали Гріну славу класика англійської літератури XX століття, продовжувача традицій Ф.М. Форда, Г.К. Честертона, Дж. Конрада, яких він називав

своїми літературними вчителями і яким присвятив кращі з написаних ним есе.

З-поміж творів «серйозних», позбавлених суєтності, «сьогоденності», звернених до внутрішнього світу людини, до Вічності сам Грін виділяв романи «Сила і слава» («The Power and the Glory», 1940), «Суть справи» («The Heart of the Matter», 1948), «Кінець роману» («The End of the Affair»), «Монсеньйор Кіхот» («Monsignor Quixote», 1982).

Роман «Сила і слава» належить до найбільш знакових у творчому доробку Гріна. В центрі уваги автора – внутрішній світ людини, «епопея його душі». Дія твору відбувається в період жорстоких гонінь на католицьку церкву в післяреволюційній Мексиці 1920-х років.

Головний герой роману – безіменний католицький священик, який всупереч наказу влади продовжує служити меси, хрестити, сповідувати і причащати своїх парафіян, за що врешті-решт його заарештовують і страчують. При цьому він, колись благополучний, пересічний і в міру добродесний священик, від самотності і відчаю почав надміру вживати алкоголь і справляв враження людини неблагочестивої. Таким чином, читач бачить парадоксальне поєднання людської слабкості з наполегливим прагненням до стоїчного виконання своїх обов'язків, що проявляється у беззастережному служінні «божественній» справі.

Читачеві може здатися, що дія «Сили і слави» розгортається в якійсь фантастичній країні, що автор пропонує щось на кшталт антиутопії. Але історична канва книги Гріна абсолютно реальна й достовірна. На початку XX століття в Мексиці відбулася революція, і нова влада поставила католицьку церкву, а разом з нею всіх християн, в таке саме жорстке становище, як і влада більшовиків у Радянському Союзі. Але гоніння на церкву, описані в романі, не складають його основного змісту; центром розповіді є історія людини, яка попри фізичну слабкість і позірну гріховність, кладе своє життя на вівтар віри й істинного благочестя. У штаті, де мешкає падре, більше не залишилося служителів віри: «Він єдиний священик, якого запам'ятають діти. І від нього вони почерпнуть своє уявлення про віру. Але ж саме він, а не хтось інший,

вкладав цим людям тіло Христове в уста. А якщо піти звідси, тоді Бог зникне на всьому цьому просторі між горами і морем».

Конфлікт у «Силі і славі» стосується земних і небесних цінностей, і розгортається він не тільки в душі священика, але й між двома людьми, виростаючи до рівня ідеологічного, філософського. З одного боку, ми бачимо безіменного «питущого падре» («whisky priest»), людину, на перший погляд, жалюгідну і нікчемну, яка водночас виростає до героїчної постаті, бо вірить, що є «рукою Божою». З іншого боку, падре протистоїть лейтенант поліції (також безіменний персонаж), нібито куди більш моральна й добродісна людина. Лейтенант переконаний, що він представляє ідеї соціальної справедливості й прогресу, а церква їм протистоїть, тому його завданням стає «знищити останнього священика в штаті». Цей образ теж по-своєму героїчний. Діалог, точніше, дискусія поліцейського і священика протягом майже усього роману ведеться «заочно», але врешті-решт автор зводить двох персонажів, і їхня остання розмова виявляє неможливість чітко розділити «правоту» і «неправоту» в цьому протистоянні.

Попри загалом традиційну проблематику і систему персонажів, роман «Сила і слава» демонструє й новаторство письменника. Автор порушує традиційний причинно-наслідковий принцип створення образу, наслідуючи модерністську художню практику. Він зображує в романі лише наслідок (певний типологічний образ людини), але не досліджує причини його формування. Простір роману сприймається, насамперед, як простір різних свідомостей. Ретроспективні фрагменти пам'яті порушують хронологічну послідовність, створюючи «зворотний» лінійний ряд розповіді. Ці фрагменти минулого присутні в пам'яті падре одночасно із сьогоденням – все відразу, «тут і зараз» – й інтелект падре за асоціацією з теперішнім «витягує» з пам'яті різні шари й уривки минулого. Отож порушення лінійного ряду «зворотної» оповіді викликано тим, що автор зображує внутрішній стан падре як стан одномоментності. Інтелект читача вибудовує лінійний послідовний ряд минулого, але для самого персонажа такого поділу не існує. Зіставлення минулого й сьогодення у свідомості падре дає розуміння того, що його світ постійно оновлюється, змінюється. Тому в романі відсутня єдина цілісна

картина внутрішнього світу падре, він постає фрагментарним, і завдання читача полягає в тому, щоб відновити цю цілісність.

Таким чином, у самій художній структурі роману «Сила і слава» відбивається духовна еволюція головного героя. Відсутність прямолінійного послідовного ряду етапів, які змінюють один одного, засвідчує складність еволюції падре. Вона постає суперечливою і багатомірною.

Із розвитком «релігійної теми» у творчості Грема Гріна дослідники пов'язують і твір «Кінець роману» («The End of the Affair», 1951). Тут Грін вдається до своєрідного наративного експерименту, завдяки якому художня форма твору отримує важливе змістове наповнення.

Наратив у романі організовано від першої особи вигаданого автором вельми успішного письменника Моріса Бендрікса, який розповідає історію свого кохання-ненависті до Сари Майлз, дружини прототипа так і не написаного роману про англійського міністерського чиновника наприкінці війни і в перші повоєнні роки. Силою життєвих обставин Моріс Бендрікс добровільно приймає на себе функцію детектива «з адюльтеру», водночас описуючи «справу зради» і рефлексуючи над самим процесом її художнього втілення.

Активність персонажа-наратора у розвитку сюжетних перипетій мінімізує дистанцію між «подією розповіді» і «подією розповідання» (терміни М. Бахтіна, прийняті сучасною наратологією для розрізнення власне подієвого ряду твору та акту розповідання про події; аналогом останнього в англійському літературознавстві є поняття *narration*). Відповідно скорочується і дистанція між текстом і реципієнтом, який поступово заглиблюється в історію і внаслідок органічного залучення до наративного квесту стає учасником розгадування таємниць нетрадиційного слідства і потаємних струн людської душі.

Прикметно, що «подія розповідання» в романі має рухливу вихідну точку (розповідне «тепер»), що створює ефект безпосереднього написання-«розгортання» тексту щодо процесу його сприйняття. Наратор постійно зіставляє «тоді» і «зараз», напр.: «Тепер, коли я записую свою історію, залишається та сама проблема...». При цьому постійно акцентується не тільки різниця між описуваними подіями

минулого та їх осягненням у теперішній момент, а й зіставляються різні в часі точки події розповідання: «Коли я починав писати, я сказав, що це розповідь про ненависть, але тепер не впевнений... Так я думав тоді, а тепер не знаю». Моріс Бендрікс, свого часу покинутий Сарою (червень 1944-го року), починає розповідь про історію свого кохання після зустрічі з її чоловіком і повідомлення, що Сара його зраджує (січень 1946-го) і продовжує писати вже після смерті Сари (кінець лютого 1946-го). Цей хронологічний ланцюжок важливий, оскільки демонструє, що навіть за такий короткий період інтенція наратора щодо змісту своєї історії кардинально змінюється – від ненависті й ревнощів до любові й каяття. При цьому фрагментарність розповіді й численні анахронії (забігання, пропуски, умовчання, згадування «заднім числом») не дають читачеві в ході первісного сприйняття тексту повного розуміння внутрішніх трансформацій Моріса Бендрікса. Даний прийом має принципове змістове наповнення, виражаючи складність і суперечливість позиції героя-наратора, його невизначеність щодо ключових екзистенційних проблем буття, зокрема стосунків людини з Богом.

Проблема «написання історії» набуває виняткового значення для наратора. Усвідомлення розповіді як творчого процесу, що провокує дискурсивні рефлексії в силу складності й суперечливості об'єкту осягнення, вносить у роман атрибути метатекстуальності. Її посилюють розриви процесу розповідання, численні ретроспекції і ретардації, що в цілому створюють ефект невизначеності як подієвої сторони сюжету, так і позиції наратора. Невипадково основним змістом наративних розривів є рефлексії щодо засобів і навіть прийомів «написання історії», з приводу ефективності яких також висловлюються сумніви, як-от: «Це умовність. Відповідно до правил мого ремесла правильно було б розпочинати прямо звідси, але якби...». Все це дає підстави говорити про «ненадійність» наратора; до певного моменту він не знає справжньої суті й мотивів поведінки жінки, яку кохає й ненавидить за те, що вона, як він уважає, зрадила його.

Метатекстуальна природа наративу в романі є відпочатково органічною і не вимагає додаткового мотивування, оскільки персонаж, не будучи професійним

детективом, є професійним письменником. Власне, сюжетна колізія зав'язується саме на намірі Моріса Бендрікса написати роман про крупного чиновника, інформацію про якого він, за згодою цього чиновника, має отримати від його дружини Сари. Задуманий твір так і не було написано, натомість перед читачем розгортається роман про роман-любовну історію «автора»-Бендрікса із Сарою. Цікаво, що двозначність оригінальної назви твору («*affair*» – це і справа, наприклад, кримінальна, і любовна історія) ще більше посилена в російськомовному перекладі – «Кінець одного роману». Такий варіант перекладу видається цілком прийнятним, оскільки спирається на відповідні мотивування в самому тексті, коли наратор проводить прямі паралелі між романом і коханням (порівн.: «Роман затягувався, але кохання, як натхнення, поспішало до кінця...»; в іншому місці: «Дивовижний ефект дає надія: роман, який весь минулий рік ледь рухався, тепер рвонувся до фінішу»).

Отже, особливості наративної структури в «Кінці роману» значною мірою зумовлюються специфічним вибором наратора-детектива, сутнісним завданням якого є не лише з'ясування обставин справи, а й вирішення проблеми «написання історії». Метатекстуальні властивості розповіді актуалізують низку морально-філософських і художньо-естетичних проблем, пов'язаних із екзистенціальними шуканнями людини і творчими інтенціями щодо їх художнього вираження.

Оригінальністю проблемно-тематичного комплексу і художньої структури позначений і роман «Монсіньйор Кіхот». Події у ньому розгортаються в Іспанії 1970-х років, після смерті генералісімуса Ф. Франко. Головні герої – парафіяльний священник маленького містечка Ель-Тобосо в регіоні Ла-Манча і колишній мер цього міста комуніст на ім'я Санчо. Їхні дискусії на соціально-політичні і морально-етичні проблеми під час мандрівки Іспанією і складають сюжет твору. Імена персонажів з усією очевидністю відсилають читача до знаменитого роману Сервантеса; так само їхні суперечки зі злободенних питань драматичного іспанського життя у XX ст. плавно перетікають у площину вічних проблем людського буття.

Грін не йде шляхом полемічного, травестійного переосмислення класики, комічного зниження образів, їх

висміювання чи деконструкції в постмодерністському дусі. «Дон Кіхот» і «Санчо» в його інтерпретації – це дві життєвих позиції, кожна з яких має право на існування, а критерієм їх оцінки є невідкладні часові ідеї добра, співстраждання та безкорисливого служіння людям.

Таким чином, у центрі уваги романів Грема Гріна – людина, її суб'єктивно-екзистенційне «я». Через здатність людини усвідомити основи свого існування і вибрати свою долю Грін досліджує історичний і моральний аспекти її життєвої позиції. Письменник зазвичай зображує «переворот» у свідомості героя в переломний момент його життя, актуалізуючи при цьому процеси переосмислення фундаментальних цінностей; відтак він виробляє закони, які «поширюються на всіх», набувають загальнолюдського значення. Історико-філософська концепція Гріна визначає провідні сюжетно-композиційні, просторово-часові і нарративні характеристики авторської поетики: в романах переплітаються події особистого життя персонажів і соціально-історичні процеси, зникаються історичне, сьогоденне і вічне.

Запитання і завдання

Яким чином біографія Грема Гріна вплинула на його творчість?

Чому Грема Гріна інколи називають «католицьким письменником»?

Чим була зумовлена репутація як Грема Гріна ексцентричної людини і письменника?

Що визначає сюжетний та ідейний конфлікт у романі «Сила і слава»?

Як проявляється у романі «Сила і слава» новаторство письменника?

Яке змістове наповнення у творі «Кінець роману» має нарративна художня структура?

Який тип наратора представляє розповідач у творі «Кінець роману»?

Література

Жлуктенко Н.Ю. Факт і фікційне у репрезентації політичної історії (на матеріалі прози Грема Гріна). *Літературознавчі студії : збірник наукових праць*. Київ, 2011. Вип. 33. С. 154-159.

Казанова Ю.О. Трагічна іронія у романістиці Грема Гріна : автореф. дис. ... канд. філол. н. / Інститут літератури імені Т. Шевченка НАН України. Київ, 2011. 20 с.

Кальницкая В.Б. Принципы организации зачинов и финалов в поздних романах Грэма Грина с повествованием от первого лица. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Вип. 74. 2016. С. 283-289.

Кеба О.В. Наратор як детектив і детектив як наратор: версії Грема Гріна (*The End Of The Affair*) і Грема Свіфта (*The Light Of Day*). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип.42. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. С. 16-21.

Лодж, Дэвид. Разные жизни Грэма Грина. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/lodge.html>

Шахова К.А. Грэхем Грин. Антиколониальные романы. *Литература Англии. XX век*. Київ : Вища школа, 1987. С. 210-237.

Boardman, Gwen R. *Graham Greene: The Aesthetics of Exploration*. Gainesville: University of Florida Press, 1973. 284 p.

Hoskins, Robert. *Graham Greene: An Approach to the Novels*. New York; London: Garland, 1999. 343 p.

Айрис Мердок

Лепьохін Є. (Івано-Франківськ)



Айріс Мердок (повне ім'я *Jean Iris Murdoch*, 1919–1999) – англійська письменниця ірландського походження. З часу появи її першого роману «Під сіткою» (*Under the Net*, 1954) і до середини 1980-х рр. вважалася однією з найвпливовіших сучасних британських романістів серед жінок та чоловіків. Упродовж своєї творчої кар'єри, що тривала майже 40 років, вона написала 26 романів, 5 філософських книг, 5 п'єс, 1 лібрето, 2 збірки есеїв з питань літератури і філософії, а також критичні літературознавчі статті, вірші, малу прозу.

Literature and Its Times: The Victorian Era to the Present (1837–), Gale, Detroit, pp. 425–434. (in English).

Leeson, M. (2010), *Iris Murdoch: Philosophical Novelist*, Continuum, London, 170 pgs. (in English).

Nicol, B. (2004), *Iris Murdoch: The Retrospective Fiction*, 2nd ed., Palgrave Macmillan, New York, 201 pgs. (in English).

Turner, N. (2010), «Iris Murdoch», *Post-War British Women Novelists and the Canon*, Continuum, London, pp. 35–61. (in English).

Джон Фаулз

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Джон Фаулз (John Fowles, 1926–2005) вважається одним із найвпливовіших британських письменників другої половини XX століття. Він відомий як романіст, есеїст, поет та літературний критик. Експериментальна проза Фаулза рельєфно відобразила найважливіші напрямки розвитку світової літератури доби постмодернізму. Творчість письменника стала широким і плідним полем для літературознавчих студій, адже містить в собі можливості різних підходів до аналізу тексту, розбіжних, а часто й принципово протилежних поглядів та інтерпретацій.

Фаулз народився у невеличкому містечку Лі-Он-Сі, у графстві Ессекс. Закінчив престижну школу в Бедфорді, з 1945 по 1947 проходив військову службу в Королівській морській піхоті. Вищу освіту здобув у Нью-коледжі Оксфордського університету, де вивчав романо-германську філологію. Згодом працював викладачем англійської у Франції і Греції. Педагогічну діяльність припинив у 1963 році, після успішної публікації свого першого роману «Колекціонер» («The Collector»).

Світоглядні й художньо-естетичні погляди письменника визначають гуманістичну парадигму. Фаулз був переконаний, що література має сприяти духовно-творчому вдосконаленню людини, говорити про фундаментальні основи людського

буття. Постійно наполягаючи на естетичній домінанті художньої творчості, він водночас надавав великого значення морально-етичному компонентові письменницької праці. Показово, що відразу за «Колекціонером» Фаулз для своєї наступної публікації обрав збірку есеїв «Арістос», в якій і була викладена його художньо-естетична позиція. У ній представлені погляди митця на співвідношення літератури і мистецтва, естетики й етики, стверджуються ідеали свободи і демократії як основних чинників розвитку людини і суспільства. Зокрема, збірка містить і коментар до роману «Колекціонер» із чітким акцентом на етичній домінанті твору.

Основу художньої структури роману «Колекціонер» складає конфлікт, зіткнення двох його центральних персонажів – Фредеріка Клегга і Міранди Грей. Конфлікт цей, як зазначав сам Фаулз, носить притчово-символічний характер, виявляючи основний зміст суспільного протистояння в сучасному світі – «невігласна більшість» vs «елітарна меншість». Клегг, який після великого виграшу на кінних перегонах купив заміський будинок і зробив своєю бранкою надзвичайно красиву дівчину, є натурою вкрай ординарною, далекою від знання і культури. Він прагне здобути прихильність Міранди, виконує будь-які її бажання, але не може усвідомити, що відібравши в неї свободу, позбавляє її найважливішого, що є у житті. Врешті-решт ув'язнення стає причиною хвороби і смерті дівчини.

Міранда у романі є уособленням життя і творчості, вона – яскрава, глибоко мисляча і чутлива натура. Натомість Клегг позбавлений емпатії, не відчуває краси життя і мистецтва. Підвал у його будинку перетворюється на острів смерті.

Образний простір, що формує поетику роману, зорієнтовано насамперед на пьєсу Шекспіра «Буря»; саме цей твір є основним текстом-посередником, що виконує роль лейтмотивного «коду», що працює на всіх рівнях художньої системи роману.

Міранда і Фредерік опиняються на метафоричному «острові», аналогові острову з «Бурі», – у замкнутому просторі будинку, де і розвиваються їхні стосунки. Особливість композиційної організації двох основних частин роману – щоденника Міранди і розповіді Клегга – полягає в їх

дзеркальному співвідношенні. Одні й ті самі події подаються у сприйнятті персонажів-антагоністів.

Асоціації з «Бурею» задаються насамперед уподібненням імен персонажів. Інтерфігуральне алюзивне уособлення Міранди Грей з шекспірівською Мірандою в площині клегтівської оповіді актуалізується у зв'язку з «хибним» ім'ям її тюремника. Бажаючи приховати своє справжнє ім'я, Фредерік називається іменем коханого шекспірівської Міранди – принцом Фердинандом. Іронічне перекодування алюзивного імені веде до трансформації образу в цілому. Момент випадковості і абсурдності того, що відбувається, підкреслює те, що включення Клегга в ігрову стихію шекспірівських алюзій відбувається без його відома. Неосвічений Фредерік поняття не має про шекспірівського Фердинанда, ним керує лише бажання, щоб в його новому імені було «щось іноземне й вишукане».

Інтертекстуальний простір твору Фаулза охоплює не лише його сюжет і систему персонажів, а й поширюється у мовно-стилістичну площину. Наприклад, підвал – замкнений простір, в якому опиняється Міранда, в її щоденникових записах описується буквально як тюрмна камера – «cell». Образна семантика, позначена цим словом, не є випадковою, адже шекспірів Просперо позначає словом «cell» печеру, що служить житлом для нього і його дочки. Міранда намагається долучити Клегга до надбань світової культури і апелює при цьому до різних літературних творів, не завжди називаючи їх. Так, вона звертається до Фреда словами Просперо, якими той у «Бурі» викликав Каллібана: «Come, thou tortoise!». Точно відтворений, але немаркований, алюзивний фрагмент твору, своєю навмисною літературністю виділяється в основному корпусі тексту і хоча неосвічений Клегг не може актуалізувати художнє джерело цитат, і алюзія для нього залишається інформативно «порожньою», він здогадується, що вислів Міранди є цитатою: «a literary quotation, I think it was».

Протистояння «острівних» світів Міранди і Клегга набуває у письменника форми притчі і ілюструє філософську концепцію роману, засновану на вченні давньогрецького філософа Геракліта: протистояння конформної Маса (*hoi polloi*) і Еліте (*aristoi*). Розвиваючи проблему «нових людей», як

вона була представлена Мірандовим учителем живопису Джорджем Пастоном, дівчина протиставляє «новим» – «небагатьох». Нові – уособлення калібанізму, люди пересічні, дрібні міщани, нувориші з їх автомобілями, грошима, обожнюванням масової культури, презирством до мистецтва, плазуванням перед «вищим світом», тиснуть на творчу інтелігенцію «безформною сірою масою». Відтак функція алюзивного образу Калібана розширюється, універсалізується й узагальнюється, приймаючи справді всеосяжні масштаби.

Попри очевидну морально-ціннісну полярність антагоністів роману і тих узагальнень, що стоять за ними, Фаулз намагається якщо не виправдати «більшість», то віднайти пояснення позиції її представників. В «Арістосі» він писав про складність свого персонажа: «Клеґґ, викрадач, чинив зло, але я намагався показати, що його зло було значною мірою – а можливо, і цілком – результатом поганого виховання, підлого оточення, сирітства – всіх факторів, непідвладних його контролю. Одне слово, я намагався довести фактичну *невинність* Більшості...» (виділено автором. – О.К.).

Закладаючи в сюжет «Колекціонера» шекспірівські образи і ситуаційні моделі, Фаулз вступає в плідний діалог з великим англійським драматургом і виступає при цьому одночасно у ролі союзника й у ролі опонента класика. Внаслідок складної інтертекстуальної стратегії народжується новий жанр, контамінація *romance*, притчі, роману-виховання, психологічного трилера, соціально-філософського роману. Але, перш за все, «Колекціонер» – це роман-притча, інакомовлення, де шекспірівський інтертекст служить основною формою вираження авторської концепції світу і людини. Фаулз постає в цьому творі моралістом, але не дидактиком. Він уникає однозначної відповіді на питання про конкретні шляхи вирішення конфлікту. «Відкрита» кінцівка роману пропонує читачеві самому шукати відповіді на поставлені проблеми.

Наступний роман Фаулза «Маґ» (*The Magus*, 1965) розвиває проблеми вибору, екзистенціальної свободи особистості, пошуку істинної реальності. Головний герой роману Ніколас Ерф є представником повоєнного покоління інтелектуалів і циніків, знуджених життям і «старими» цінностями. Випускник Оксфорду, він без будь-якого

ентузіазму починає працювати вчителем в «абиякій» приватній школі на сході Англії. Тамтешнє містечко і школа здаються йому «макетом Англії» у найгіршому її варіанті і скоро, відчувши «справдешню нудьгу», Ніколас виїздить до Греції, аби стати вчителем англійської у школі імені Байрона на острові Фракос.

Розповідь у романі ведеться від першої особи, і Ніколас в абсолютно відвертих, самоіронічних висловах говорить про своє виховання і зневажливе ставлення до традицій вікторіанської моралі, якими жили його батьки. Їхня загибель в авіакатастрофі, хоч і стала для Ніколаса шоком, принесла йому звільнення від надмірної опіки і свободу самостійного вибору подальшого життя. Втішаючись принадами вільного життя і переймаючись лише власним задоволенням, Ніколас не має друзів, зате успішно вправляється в «амурних справах». Перед поїздкою він заводить стосунки з дівчиною на ім'я Алісон, але легковажно їх розриває, мотивуючи підписаним контрактом.

На Фракосі Ніколас Ерфе потрапляє під владу фантастичної ігрової ситуації, яку створює для нього Моріс Кончіс – своєрідний «маг» острова. Впродовж художнього розгортання романної оповіді Дж. Фаулз втілює ідею життя як гри, як магічного театру. У процесі розгортання низки ігор-вистав Ніколас намагається пізнати власне «я». Все, що відбувається на острові, Кончіс називає метатеатром – назва, типова для постмодерного світогляду і приваблива для Ніколаса, котрий поціновує все, що з ним відбувається, як текст. Текст почергово подається як наратив (розповіді Кончіса про його життя) та випробування у вигляді епізодів метатеатру. Сюжети розповідей Кончіса інсценуються, а сам він є і дійовою особою в доволі складних, неоднозначних ситуаціях. Кожна з цих ситуацій переноситься в реальний світ життя Ніколаса, включаючи й стосунки з Алісон, і ставить його перед необхідністю зробити власний вибір.

У контексті сюжету роману гра набуває багатопланового значення – як метафора життєвого шляху, пізнання і самовиховання молодого героя, символ творчості загалом. Не випадково Ніколас вважає Кончіса «літератором-психіатром, який творить романи не словами на папері, а людьми в дійсності». Цікаво, що в рукописі роман мав назву «Гра в Бога»,

підкреслюючи тим самим, що Кончіс творить світ навколо себе подібно до Господа-Творця. Остаточна назва твору знімає таку надто пряму паралель, залишаючи простір для численних асоціацій (англійське слово «magus» є більш функціональним у множині і найчастіше вживається у християнському контексті як «magi», напр., «the gifts of the magi», «adoration of the magi»).

Потрапивши в «магічний театр», Ніколас проходить через серію тестів, коли він потрапляє в екстремально-екзистенціальні ситуації, кожна з яких потребує від героя вибору. Герой мусить проживати сценарії чужих доль і керуватися чужими думками. Мозаїка інсценувань для Ніколаса здається якимось секретним кодом, який необхідно розшифрувати, але осягнення його виявляється неможливим, бо те, що в момент тої чи тої ситуації здавалося істиною, кожного разу обертається оманом. Намагаючись піддати раціональному аналізу все, що відбувається з ним у Бурані, Ерфе будує одні здогадки за іншими. Щоразу він думає, що докопався до суті і щоразу «реальність» виявляється черговим трюком Кончіса. Ерфе відчуває себе в лабіринті, який невідворотно притягує його, і пошуки виходу здаються нескінченними.

Низка очисних і посвятних обрядів-спектаклів завершується показовим судом над героєм. Такий фінал гри повністю спростовує райдужні очікування і передчуття Ніколаса, він виявляється не центральною фігурою метатеатрального спектаклю, а жертвою таємничих сил, тим, кого карають за негідні вчинки. Йому залишилося по завершенню гри тільки відчуття спустошеності, самоти, приреченості. Орієнтири Ніколаса в реальній дійсності абсолютно збиті, адже реальність, на відміну від гри, вимагає інтелектуальної і духовної зрілості. Ігрове дійство дозволяє прозріти, розірвати окуви духовної закріпаченості й обмеженості.

Внаслідок всіх цих випробувань герой повертається до реального життя оновленим, він втратив численні ілюзії, змужнів, але водночас втратив і певні позитивні якості, ідеали добра і віри в людей. У фіналі роману Ніколас виривається з лабіринту гри, начебто звільняється з полону ілюзій, однак

нового, справжнього життя автор не зображає, залишаючи й читача в позиції вибору.

Символічний вимір роману дає підстави прочитувати Ніколаса як узагальнений образ усіх людей, адже його ілюзії і той шлях випробувань, який він пройшов, накладається на вікові пошуки і помилки людства.

Фаулз як письменник-постмодерніст моделює свій художній світ за принципом лабіринту, в якому читачеві, аби зорієнтуватися, слід долати усталені стереотипи літературного і практично-життєвого мислення. Мета автора, вочевидь, полягала у створенні такої концепції світу, яка б виключала суто раціональні способи його осягнення. Тут дається взнаки постмодерністська парадигма з характерними для неї формами синтетичного, умовно-символічного письма, вигадливим переплетенням реального і фантастичного, звичайного і надприродного. Показово, що Фаулз у передмові до другого видання роману (1978) наполягав на тому, що це «аж ніяк не кросворд, у якому заданій легенді відповідає один-єдиний набір правильних відповідей...», тобто вказував на ігрову природу твору. Одночасно він дає зрозуміти, що категорії гри він надає онтологічного значення, оскільки ця назва відсилає до однойменного розділу «Арістоса», в якому ситуація «гри в бога» мислиться як універсальний закон буття, а «справдешня свобода перебуває між двома полюсами дилеми, а не в одному чи другому з них, тому вона не може бути абсолютною».

Наступний роман Фаулза – «Жінка французького лейтенанта» – є прикладом художнього синтезу постмодерністської гри та класичного роману. Автор у цьому романі грає і з історією, деконструюючи її усталені моделі, і з сюжетом, вибудовуючи різні варіанти розв'язання основного конфлікту, і з наративом, ведучи з читачем вільну бесіду і пропонуючи йому стати співавтором твору.

Сюжет роману розгортається навколо любовної історії молодого збіднілого аристократа, дарвініста і палеонтолога-любителя Чарльза Смітсона, який створює собі колізію, спочатку заручившись із донькою успішного бізнесмена Ернестиною Фрімен, а потім закохавшись у молоду жінку з заплямованою репутацією на ім'я Сара Вудраф. Остання своїми

діями спантеличує героя і читача і певною мірою спричиняє парадоксально-ігровий розвиток сюжету,

Автор занурює читачів у вікторіанську Англію 1860-х років і водночас відкрито демонструє погляд на неї з висоти теперішнього. Рівно сто років від часу написання роману і часу описуваних подій створюють дистанцію, за допомогою якої квазіісторичний наратив перетворюється на «історіографічну метапрозу» (Лінда Гатчен) явної деконструкційної спрямованості. Фаулз постійними авторськими вторгненнями у розвиток сюжету досягає ефекту максимальної присутності й активності читача у творенні нової концепції вікторіанської доби. Вона позбавлена властивого вікторіанству святенництва й лицемірства, снобізму й небажання бачити колосальні суперечності «старої доброї Англії».

Полеміка з вікторіанською картиною світу ведеться в романі на різних рівнях. Фаулз не лише піднімає табуйовані у вікторіанській культурі проблеми, не тільки піддає своїх персонажів своєрідній екзистенціальній перевірці на «справжність», а й руйнує зсередини саму структуру вікторіанського роману. Здавалося б, організуючи оповідь від авторської першої особи з детальними описами побуту, типової поведінки і звичаїв людей у дусі письменників вікторіанської доби (Мередіта, Троллопа та ін., імена яких постійно з'являються в тексті), автор має за взірць добре відомі моделі тогочасної прози. Однак насправді йдеться не про наслідування, а пародійним обігрування, метою якого є виявлення «безглуздої умовності» вікторіанської системи.

Художню структуру твору ускладнює не лише експериментальний характер хронотопу (взаємодія двох часових шарів), але й обширний інтертекстуальний пласт у формі алюзій, ремінісценцій, пародійних прийомів, різного роду цитатних вставок (зокрема й на стильовому рівні). Важливим проявом художньої гри в романі є епіграфи. Вони наводяться перед кожним розділом роману і стають його змістовною квінтесенцією: чи то відбивають душевний стан героїв, чи то роз'яснюють існуючі соціальні проблеми, чи то дають поштовх для авторських філософських коментарів. Відтак епіграф по суті є стиснутим змістом певної частини твору, виконуючи різноманітні ідейно-тематичні функції і

спрямовуючи читацьку активність. Інколи письменник пропонує в якості епіграфа два різнорідних уривки, один з яких передає прихований зміст, а інший відтворює атмосферу епохи. В такий спосіб створюється динамічна напруга між описуваними подіями і читацьким сприйняттям.

Втягування читача в авторську гру, крім іншого, виконує функцію творення смислових палімпсестів. У цьому сенсі художня практика Фаулза корелює з тезами одного з найавторитетніших теоретиків постмодернізму Ролана Барта. Останній пише про багатозначність ігрового дійства в постмодерністському тексті: «Одна справа – читання в сенсі споживання, а інша – гра з текстом... Грає сам текст, і читач теж грає, причому двояко; він грає в Текст (як у гру), шукає таку форму практики, в котрій він би відтворювався, але так, щоб ця практика не зводилась до пасивного внутрішнього мімесису (а супротив подібній операції як раз і складає сутність Тексту), а він ще і грає Текст. Текст потребує від читача співпраці...». Відтак у романі Фаулза перетворення читачів і автора на персонажів і активних співавторів твору сприяє розмиттю кордонів між світом вимислу і світом реальності.

Отож гра в романах Фаулза 1960-х років стає універсальним світоглядним і художнім принципом. Вона проявляється на сюжетно-композиційному, наративному, образно-персонажному, мовно-стильовому рівнях тексту і виступає універсальним знаком парадоксальності світобудови і структуротвірним чинником літературного твору.

У 1970-1980-х рр. Фаулз працював у різних жанрах, що вказує на широке коло його письменницьких інтересів. Писав вірші, оповідання, повісті, однак роман залишався його пріоритетом. Публікація романів «Вежа з чорного дерева» (1974) і «Деніел Мартін» (1977) із головними персонажами-митцями засвідчила стійкий інтерес автора до проблем мистецтва і його відношення до дійсності, ствердила важливу для автора домінуючу етичного над естетичним. Значний літературно-критичний і читацький резонанс мали й романи «Мантісса» (1982) і «Личинка» (1985), в яких Фаулз продовжив художнє осмислення екзистенційних проблем людського життя в історичному і творчому процесах.

Таким чином, творчість Фаулза стала однією з найприкметніших сторінок не тільки англійської, а й світової літератури другої половини XX ст. У творах письменника набули оригінального художнього втілення такі важливі проблеми, як роль свободи у розвитку людини і суспільства, екзистенціальний вибір індивідуума, співвідношення мистецтва і життя. Фаулз вважає мистецтво способом відображення та інтерпретації життя і переконливо доводить, що справжні твори мистецтва можуть бути породжені лише вільним і чесним митцем.

Запитання та завдання

Чому Фаулз вважається фундатором англійського постмодернізму?

Що характеризує постмодерністську парадигму творчості Фаулза?

Як проявляється в поезії Фаулза його художньо-естетична позиція?

Яке місце займає в творах Фаулза міфологічна складова?

У чому полягає функціональне призначення інтертексту в романі «Колекціонер»?

Як втілено концепцію гри в романі «Маг»?

Чому роман «Жінка французького лейтенанта» називають метароманом?

Література

Дацкер К.С. Критична рецепція творчості Джона Фаулза в українському науковому просторі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2018. № 33, т. 1. С. 140-143.

Козюра О.В. Проблематика і поетика сюжету роману Джона Фаулза «Колекціонер». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* 2012. Вип. 11-12. С. 161-170. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2012_11-12_19.

Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта». *Питання літературознавства.* 2009. Вип. 77. С. 160-167. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2009_77_22.

Павличко Соломія. Джон Фаулз. Життя як магічний театр. *Павличко, Соломія. Зарубіжна література: Дослідж. та*

критич. статті. Київ : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. С. 359-391.

Фаулз Дж. Арістос. Вінниця : Тезис, 2003. 336 с.

Чобанюк М.М. Ідейно-художні особливості творчості Джона Фаузла у світлі теорії концептуального художнього синтезу. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2014. № 1107, Вип. 70. С. 133-136. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2014_1107_70_29.

Conradi P. John Fowles. London & New York: Methuen, 1982. – 112 pp.

Conversations with John Fowles. / [ed. by L. Dianne]. Vipond : University Press of Mississippi, 1999. 243 p.

Onega S. Self, World, and Art in the Fiction of John Fowles. *Twentieth Century Literature, John Fowles Issue*. Vol.42, No.1, 1996. P.29 –56.

Warburton E. John Fowles: A Life in Two Worlds. Viking/Penguin : Jonathan Cape, 2006. 500 p.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New-York and London : Routledge, 2004. 284 p.

Іен Мак'юен

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Іен Рассел Мак'юен (Ian Russell McEwan, 1948 р. н.) – на сьогодні один із найбільш авторитетних англійських письменників. Він є автором 15 романів, драматургічних творів, кіносценаріїв, книжок для дітей тощо. Мак'юен – лауреат різних літературних премій, зокрема Премії Сомерсета Моєма (1976, за книжку оповідань «Перше кохання, останні обряди»), Вітбредівської Премії (1987, за роман «Дитя у часі»), Букерівської премії (1998, за роман «Амстердам», Єрусалимської премії за свободу індивіда в суспільстві (2011). «The Times» у 2008 році включив письменника до списку 50-ти найбільш видатних британських авторів, починаючи з 1945 року.

Книги Мак'юєна часто є провокаційними за своїми сюжетами та персонажами, відтак постійно викликають

дискусії: одні літературні критики схвально оцінюють його літературні провокації й спроби новаторського художнього осмислення маргінальних сфер людського життя, інші гостро критикують письменника за надмір насилля і сексуальних крайнощів, зловживання штампами і потурання ницим смакам публіки, вказують на стилістичні огріхи в його творах. Орієнтація Мак'юена на використання елементів кримінально-детективних жанрів загалом підтверджує відзначену критиками контроверсійність його творчості, однак водночас вона демонструє продуктивну тенденцію сучасної літератури до синтезу жанрів.

Уже перші опубліковані твори Іена Мак'юена – збірки оповідань «First Love, Last Rites» («Перше кохання, останні ритуали», 1975) і «In Between the Sheets» («Між рядками», 1978) і романи «The Cement Garden» («Цементний сад», 1978) та «The Comfort of Strangers» («Притулок чужинців», 1981) принесли письменнику сумнівну славу автора «жахливих» творів, за що він отримав літературний нікнейм «Ian Macabre», тобто «Іен жахливий». Вони були своєрідним переписуванням на сучасний лад готичних чи декадансних сюжетів, що відбувалися в ізольованих від зовнішнього світу закритих приміщеннях (традиція готичного роману, таємничі події якого розгортаються в середньовічному замку), з персонажами девіантної поведінки, схильними до жорстокості, неконтрольованого потягу до збоченого сексу, насилля, смерті.

Здавалося б, як письменник, що заявляє про етичну домінанту сутності людини, може з такою достовірністю та натхненням змальовувати відверті сцени насилля у своїх творах? В одному з інтерв'ю Мак'юен зазначав, що всі вищезгадані романи так чи інакше звертаються до моралі, до того, як надана людині свобода може зіпсувати її, змусити все нище і огидне прокинутися і спровокувати людину до вчинення жахливих дій і злочинів. «Використання та зловживання свободою – це повітря, яким ми дихали в 1970 році...» – стверджує письменник. Він розглядає цей період своєї творчості як окремих етап, коли він, за власним зізнанням, «загнав себе в глухий кут», після чого був змушений шукати нових шляхів у літературі, аби не втратити свого видавця й читача.

Роман «Дитя у часі» («A Child in Time», 1987) став переломним для Мак'юена. В ньому описано викрадення дитини та її пошук батьком крізь плін часу і подій.. Починаючи з цього роману, твори письменника втрачають виразні готичні та деканансні мотиви, насичуються філософськими рефлексіями, набувають більшої психологічної достовірності та певної літературоцентричності.

Однак, відмовляючись від песимізму й епатажу, Мак'юен часто й надалі вдається до опису маргінальних ситуацій, в які потрапляють його герої. Автора, як і раніше, цікавить екстремальний досвід перебування між життям і смертю, він досліджує поворотні моменти, що кардинально змінюють людське життя. Так, у романі «Невинний, або Особливі стосунки» («The Innocent», 1990) Мак'юен повертається в часі до середини 1950-х років, а у формі – до манери шпигунського трилера, взявши за основу реальну засекречену подію: спробу ЦРУ побудувати тунель під Берлінською стіною для отримання інформації про те, що відбувається в радянській частині міста. На її тлі Мак'юен розповідає історію особистої ініціації: історію «невинного», англійця Леонарда Марнема, задіяного у шпигунському проєкті.

Головний герой роману показаний «невинним» не так у сенсі вчиненого ним злочину (в юридичному відношенні, попри всі пом'якшувальні обставини він, безперечно, є злочинцем, оскільки взяв участь в убивстві й переховуванні трупа), а насамперед у своєму сприйнятті життя, сповненого складнощів і контроверсивних подій. Він викликає і співчуття, і здивування, і повагу. В силу своєї молодості і розгубленості, він не завжди приймає правильні рішення у тому, що відбувається навколо нього. Леонард Марнем працює на секретному об'єкті, але він не є професійним військовим і абсолютно нічого не розуміє в секретності, шпигунстві, добре знаючи лише свій фах, тому під час виконання завдання колеги навчають його і часом навіть глузують. Найпершим його вчителем та другом став американець Боб Глас. Хоча впродовж усього твору Леонард сумнівається у щирості намірів Боба і підозрює його у зраді та нещирості, що стає особливо очевидним у сценах допитів Марії.

На соціально-історичному тлі Мак'юен розповідає історію особистої ініціації – історію «невинного». Ініціації Леонарда

сприяє німецька дівчина Марія, і його зростаюче сексуальне усвідомлення неприємним чином відкриває йому власний інстинкт домінування. Коли повертається Отто, чоловік Марії, історія добігає жорстокої і болючої кульмінації. Чоловіка вбивають, а його тіло розчленовують; обидві історії поєднуються, коли Леонард намагається заховати труп убитого в Берлінському тунелі.

«Невинний» Мак'юена важко піддається жанровому визначенню. Це і детектив, і психологічний трилер, і історична драма, і повість про справжнє кохання, яке може штовхнути людини до скоєння будь-якого вчинку і яке може зруйнуватися саме цим вчинком, який здійснено заради кохання. Леонард і Марія скоїли те, чого їхнє кохання не змогло витримати. Складність й ірраціональна природа того, що сталося, відчуття невизначеності і нез'ясовності переміни, породжує в обох стан розгубленості і відчуття втрати того чистого й невинного, що складало від моменту знайомства сутність їхніх стосунків.

Автор на тлі реального післявоєнного Берліну й на матеріалі вигаданого сюжету зводить три культури – німецьку, британську і американську, які протистоять шпигунсько-підривної політиці Радянського Союзу. І незважаючи на те, що британці і американці об'єдналися проти спільного ворога – Радянського Союзу, Мак'юен не може утриматися від іронічного опису протистояння англійського й американського менталітету, знов піднімаючи в літературі проблему «інакшості». Письменник вдало наслідує жанрові стратегії, пов'язані з воєнно-документальною прозою, шпигунським романом, кримінальним романом, психологічним трилером тощо.

Фактично до появи роману «Чорні пси» («Black Dogs», 1992) Мак'юен часто описував сцени жахів, пов'язані з людським тілом, далі письменник зосереджує свою увагу на нейрофізіології психологічного насильства та страждань. Так, у вищезгаданому творі автор знову має справу з травмами людської психіки. Центральний образ у романі – чорні пси, якими колись залякували в'язнів гестапо. Вони символізують те зло, що живе в душі людини і виходить на поверхню тоді, коли вона перестає бачити і чути ближнього. На думку М. Бредбері, це «найзрозуміліший і найкращий роман Мак'юена», адже він

визнає «згубний принцип, ту силу в людських справах, яка періодично виходить уперед, щоб панувати й нищити життя окремих осіб і цілих країн».

Ще один варіант девіантної поведінки представлений у романі «Нестерпне кохання» («Enduring Love», 1997; інші можливі переклади – «Вічне кохання», «Невмируще кохання», «Нескінчене кохання»). Це історія про вченого на ім'я Джо Роуз, у якого внаслідок надзвичайних обставин, викликаних невдалим запуском повітряної кулі і загибеллю одного з тих, хто намагався зупинити відрив кулі від землі, нав'язливо закохався інший чоловік. Намагаючись звільнитися від переслідування і прагнучи віднайти якісь приховані причини того, що сталося, Джо Роуз поступово втрачає психологічну впевненість, аж до нервового розладу. Руйнується сталість його життя, нормальна професійна робота, стосунки з дружиною. Врешті-решт головний герой змушений з ножом у руках захищати себе від переслідувача.

Важливою проблемою роману є ставлення до гомофобії у сучасному суспільстві. З одного боку, Мак'юена можна назвати дещо радикальним, адже головним антагоністом твору автор робить одержимо-закоханого в іншого чоловіка Джеда Перрі, тим самим віддаляючи читача від усіх людей, що можуть якимось чином із ним асоціюватись. Та після детальнішого аналізу твору стає зрозуміло, що Джек є не більше, ніж першопричиною усіх проблем та негативних рис самого Джо Роуза. Головний герой при цьому є і оповідачем, і власним «каторжником», адже Джо не може сховатися не тільки від одержимого чоловіка, а від особистих думок. Насправді Джо більше одержимий Джедом, ніж Джек одержимий Джо, тому що саме існування Перрі являє собою загрозу його маскулінності, і він мусить позбутись Джеда, щоб знову повернутись до своїх норм чоловічності.

Роман «Enduring Love» є доволі складним в плані жанрової стратегії. Читацьке захоплення від цього твору полягає в його непередбачуваності та постійності змін. У ньому немає певного жанрового орієнтиру чи стрижня, від якого автор би відштовхувався, розповідаючи свою історію. Відсутність цього орієнтира одночасно відкриває безліч шляхів, якими цей роман може розвиватися, і додає йому певної

невизначеності, фрагментарності й гібридності, що дає підстави для віднесення його до літератури постмодернізму. Це насамперед «роман ідей», оскільки кожний його персонаж втілює певну ідею розуміння і ставлення до життя.

У романі «Амстердам» («Amsterdam», 1998) Мак'юен створює сучасну «моральну драму», яка розгортається між двома чоловіками, спершу друзями, а згодом ворогами: редактором впливової лондонської газети Верноном Гелідеєм й відомим у Європі композитором Клайвом Лінлі. Після смерті їх спільної подруги Моллі Лейн вони обіцяють один одному, що, якщо один із них вмиратиме, довго і болісно, інший позбавить його від страждань і відвезе в Голландію, де можна цілком законно зробити евтаназію. Кожен із чоловіків проходить через складні, зокрема й психічні випробування, в результаті чого обидва зазнають невдач і за доволі трагікомічних обставин спричиняють смерть один одному.

Переломним у творчій біографії Мак'юена став роман «Спокута» («Atonement», 2001). Для цього твору властива складна нарація – наявність кількох точок фокалізації. В такий спосіб письменник дає право говорити одночасно кільком персонажам, кожен із яких має розповісти свою історію, свій погляд на природу речей.

Події першої частини роману відбуваються в англійському передмісті в маєтку родини Толлісів. Читач поринає у спекотне літо 1935 року, в побут англійської садиби. Мак'юен неквапом виводить на сцену персонажів і знайомить їх із читацькою аудиторією та одного з одним. Історія починається зі знайомства з юною Брайоні Толліс, 13-річною дівчинкою, яка мріє стати письменницею. Брайоні готує виставу «Випробування Арабелли», якраз напередодні приїзду брата Леона за своїм товаришем Полом Маршаллом, а також появою в маєтку Толлісів кузени Лоли та її двох братів-близнюків Джексона і П'єро. Об'єктом пильної уваги юної авторки є старша сестра Сесилія і Робі Тернер, син прибиральниці, який разом із Сесилією навчався в Кембриджі. Сесилія і Робі щойно повернулися з навчання і намагаються зрозуміти свої почуття одне до одного. Так само хоче це зрозуміти Брайоні, але у своїй інтерпретації здійснює фатальну помилку: внаслідок її свідчень у справі зґвалтування Лоли Робі потрапляє до в'язниці,

Набагато пізніше читач дізнається, що першу частину роману можна прочитати як перший варіант роману «Двоє біля фонтану», який Брайоні Толліс неодноразово переписувала, щоразу усвідомлюючи недостатньо переконливе розкриття історії стосунків сестри і її обранця, відчуваючи неспроможність проникнути у внірішній світ людей, яких вона по-справжньому не розуміла і які через неї пережили колосальні страждання.

Друга частина роману виписана зовсім у іншому модусі: Робі з початком війни отримує амністію і відправляється на фронт. Згодом він стає учасником воєнних подій, що завершуються евакуацією союзних військ із Дюнкерку 1940 року. На відміну від першої, ця частина роману експлікує тілесно-натуралістичний дискурс наративу із відтворенням психологічного стану людини в екстремальних обставинах. Розповідь організовано майже повністю в перспективі Робіна, і читач фактично бачить, чує і відчуває лише те, що переживає герой ((типологічно відповідними у цьому сенсі є й розповіді про роботу сестер Толліс у військових шпиталях). Тут майже не згадуються персонажі з першої частини, лише іноді наратор наче висвітлює променем ліхтарика окремі знаки з темного й заплутаного минулого. Зокрема, з листа Сесилії читач дізнається, що вона обірвала всі стосунки з родиною і пообіцяла Робі чекати на його повернення.

Враховуючи те, що згідно з авторською стратегією як перша, так і друга частини твору належать перу Брайоні, можна припустити, що це саме вона прагне проникнути у свідомість Робі. Описуючи відступ до Дюнкерку й спробу евакуації очима Робі, вона наче приймає на себе ті важкі фізичні випробування, що випали на його долю, і вони стають її власним досвідом. Намагання досягти емпатії через творчість спричиняють радикальну зміну манери сповіді Брайоні: якщо в першій частині вона нагадує прозу В. Вулф та Дж. Остін, то в другій стає гранично лаконічною і викликає в пам'яті стиль раннього Ремарка чи Гемінґвея.

У третій частині роману читач дізнається, що Брайоні замість навчання у престижному коледжі вступає на сестринські курси в Лондоні вже під час війни, а потім продовжує роботу у військовому шпиталі. Брайоні усвідомлює,

що злочин вчинив Пол Маршал (який на час війни вже став шоколадним магнатом й одружився з Лолою), а через неї покарано іншу людину, проте час неможливо повернути назад. Героїня вирішила стати медсестрою, щоб у такий спосіб хоч якось «спокутувати» свій гріх перед Робі.

Однак, як стає зрозумілим пізніше, справжня спокута Брайоні полягала не в роботі медсестрою, а в написанні роману. В певному розумінні Брайоні проходить шлях ініціації, стає письменницею, відкриває в собі здатність співчувати людині, повною мірою проживати чужі долі. Після невдалої спроби публікації частини роману як окремої новели під назвою «Двоє біля фонтану» вона відправляється до сестри, де під час зустрічі з нею і Робі намагається виправдатися перед ними. В кінці другої частини роману стоїть підпис: Б. Т., тобто Брайоні Толліс. Читач розуміє, що все те, про що він дізнався, є не реальними подіями, а фікційною версією, яку створила персонаж-письменниця.

Остання частина – це події 1999 року, коли відома романістка Брайоні Толліс святкує свій сімдесят сьомий день народження. У фіналі роману читач дізнається, що Брайоні так і не наважилася розшукати сестру і покаятися, а Робі і Сесилія так ніколи і не зустрілися, ставши жертвами війни ще 1940 року.

Авторська метатекстуальна стратегія стає очевидною в епілозі, коли Брайоні розмірковує про те, як вона писала цю історію, і про вибір, який вона зробила. Крім рефлексії над вставними текстами, у романі Мак'юена присутні роздуми про роль письменника, про його можливості творити долю персонажа. Так, в одному з варіантів письменниця змінила події, бо вважала, що читач буде незадоволеним трагічним фіналом. Вона впевнена, що «завжди знайдеться такий читач, якому кортітиме запитати: «Але що ж сталося насправді?». І для такого читача відповідь Брайоні дуже проста: «Закохані живі, і в них усе чудово...». Але для самої письменниці такої простоти недостатньо, і Брайоні Толліс задається питанням: «Якою має бути спокута романістки, якщо вона, володіючи абсолютною владою впливати на хід подій, є одночасно Богом? Немає нікого, немає жодної вищої сутності, до якої вона могла б звернутися, яка б заспокоїла її, яка б пробачила їй. Не існує

нічого поза нею. Вона своєю уявою сама визначає всі умови, всі межі. Немає спокути ні для Бога, ні для романістів, навіть якщо вони атеїсти. Це завжди було неможливим, і саме в цьому справа. Можна лиш намагатися». Отож зрозуміло, що Брайоні в останній версії написала роман про непоправність, неможливість спокутувати трагічні помилки життя. Екзистенційно-травматичний досвід Брайоні Толліс досвід, окрім іншого, актуалізує стосунки мистецтва і дійсності, спростовуючи реалістичну установку на «відображення» життя. Роман про літературу («текст про слово») і роман про життя («текст про тіло») сплітаються в амбівалентну цілісність.

Роман «Спокута», як і більшість постмодерністських прозових творів, має оманливу жанрову природу, оскільки сприймається читачем як традиційний реалістичний роман із захоплюючим сюжетом, насиченими описами природи та психологічними характеристиками персонажів. Він повністю відповідає жанрово-стильовій парадигми класичного роману з характерним відтворенням соціально-історичного континууму, причинно-наслідковим мотивуванням подій і характерів, вписуванням життєвих перипетій персонажів у події «великої історії», увагою до предметно-деталізованої оповіді тощо. Натомість загальна сюжетна невизначеність, складна наративна структура зі змінами фокалізаційних перспектив, гра з читачем свідчать на користь продуктивності постмодерністських стратегій. З одного боку, роман підтверджує перехід письменника від «макабрично»-епатуючої проблематики та відповідного стилю до міметичної поетики. З іншого боку, у творі спостерігаємо типову постмодерністську метанаративну містифікацію читача, коли в якийсь момент він розуміє, що читає лише один із можливих варіантів «реального» життя.

У романах 2000-2010-х рр. «Субота» («Saturday», 2005), «На березі» («On Chesil Beach», 2007), «Сонячна» («Solar», 2010), «Ласунка» («Sweet Tooth», 2012), «Горіхова шкарлупа» («Nutshell», 2016), «Свій серед машин» («Машини, схожі на мене», 2019) Мак'юен продовжує розширювати поле свого художнього пошуку, досліджуючи на найрізноманітнішому матеріалі проблеми індивідуальної свободи і людської гідності.

Творчість Ієна Мак'юена наразі одностайно визнається класикою новітньої британської і світової літератури. Твори письменника вражають широтою проблематики, стильовим розмаїттям та багатством художніх засобів. Десять романів Мак'юена екранізовано, що свідчить про неабияку популярність письменника. Українською мовою перекладені чотири романи письменника: «Субота», «Спокута», «Амстердам», «Горіхова шкарлупа».

Запитання та завдання

Чому Ієн Мак'юен за свої ранні твори отримав прізвисько «Ієн Жахливий»?

Яку роль відіграє в Мак'юеновій художній концепції людини етичний складник?

Як співвідносяться в романах Мак'юена жанрові стратегії класичного і постмодерністського роману?

Які складники формують жанрову специфіку роману «Невинний»?

Що визначає проблематику роману «Нестерпне кохання»?

У чому полягає оманливість жанрової природи роману «Спокута»?

Як проявляється в романі «Спокута» метатекстуальна тенденція новітньої літератури?

Література

Горлова О.В. Жанрові домінанти роману І. Мак'юена «The Innocent». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. 2017. Вип. 2. С. 88–104.

Гура Н.П., Іваніків Л.І. Гра зі «смертю» в романі І. Мак'юена «Амстердам». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2017. Вип. 76. С. 190-193.

Дроздовський Д.І. Ієн Мак'юен: між жахом мови й літературою жахів. *ЛітАкцент*. 06. 02. 2013. URL: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movu-j-literaturoju-zhahiv/> (дата звернення: 02. 12. 2020).

Дроздовський Д.І. Наративні стратегії в романі «Спокута» Ієна Мак'юена: між «уявним» та «реальним». *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Т. 193. Вип. 181. Філологія.

Літературознавство. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 22-27.

Кушнірова Т.В. Роман «Спокута» Ієна Мак'юена як зразок постмодерністської прози. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Вип. 76. С. 230-235.

Тарасова Е. Хамелеон британской литературы. *Иностранная литература*. 2002. № 7. URL: <https://refdb.ru/look/2961035.html> (дата обращения: 02. 12. 2020).

Finney Brian. Briony's Stand against Oblivion : The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature*. 2002. URL: <https://web.csulb.edu/~bhfinney/oldsite/McEwan1.html> (last accessed: 02. 12. 2020).

Hidalgo P. Memory and Storytelling in Ian McEwan's *Atonement*. *Critique*. 2005. Vol. 46, №. 2. P. 82–90. URL: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16615360.pdf> (last accessed: 02. 12. 2020).

Nayebpour K. *Mind Presentation in Ian McEwan's Fiction*. Stuttgart : Ibidem Press, 2017. 320 p.

Wells Juliette. Shades of Austen in Ian McEwan's *Atonement*. In *Persuasions*. N. 30. URL: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number30/wells.pdf> (last accessed: 02. 12. 2020).

Джуліан Барнс

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Творчість **Джуліана Барнса** (1946 р.н.) впродовж уже декількох десятиліть перебуває на авансцені літературного процесу у Великій Британії. Його книги неодноразово претендували на найпрестижнішу премію англomовного літературного світу – Букер-прайз: до короткого списку потрапляли «Папуга Флобера» у 1984-му, «Англія, Англія» у 1999-му, «Артур і Джордж» у 2005-му, але справжня перемога прийшла у 2011-му із романом «Відчуття завершення», коли письменникові виповнилося шістьдесят п'ять років. Творчий шлях Барнса віддзеркалює складну еволюцію британської літератури від

домінування постмодерністської концепції в останні десятиліття XX віку до становлення синтетичного типу епічної прози, в якому відроджена класична традиція успішно сполучувалася із здобутками новітнього художнього письма.

Дебютом Барнса став роман «Метроленд» (Metroland, 1980). У 1981-го письменник отримав за нього премію Сомерсета Моема, яку присуджують авторам у віці до 35-ти, а Барнсові якраз на той момент виповнилося 35 років. «Метроленд» започаткував одну з провідних тем усієї творчості Барнса – дорослішання, «виховання почуттів», за висловом Гюстава Флобера. В основі сюжету твору – історія колись зухвалого підлітка і молодого інтелектуала кінця 1960-х (вочевидь, alter ego самого автора), а наразі заспокоєного щасливим родинним життям і приватною власністю чоловіка. Крістофер Ллойд свого часу поїхав з Лондона до Парижа, де в 1968-му році були в розпалі студентські протести. І хоча сам він не брав у них участі, поглинутий своїм першим справжнім коханням, пам'ять про той час постійно дає про себе знати. Зокрема, через різну оцінку минулого виникає конфлікт між двома колишніми однокласниками: Крістофер, на думку його юнацького друга Тоні, зрадив ідеали бунтівної молодості й захлинувся в банальному споживацтві. Відтак проблема пам'яті і забуття відіграє важливу роль уже в першому романі Дж. Барнса.

У своєму другому романі – «До того, як вона зустріла мене» (Before She Met Me, 1982) – Барнс вдається до іншої жанрово-стильової стратегії. Це щось на кшталт трагедійної мелодрами з елементами еротики й чорного гумору. Головний герой твору історик Грем Хендрік внаслідок шаленої закоханості одружується на колишній акторці, яка, бувало, знімалася й у відвертих сценах. Надалі сюжет розгортається як перетворення колись тихого, урівноваженого та спокійного чоловіка на справжнього тирана, одержимого темою зради і некерованих ревнощів. Відвідуючи фільми з участю Енн і тих акторів, яких він бачить її можливими чи справжніми коханцями, Грем перестає розрізняти мистецтво і життя. У його свідомості зливаються кадри кіно, епізоди з реальної дійсності і нав'язні його фантазіями картинки. Кохання стає покаранням героя. Палке і щире, воно поступово спричиняє психічний

розлад і врешті-решт повністю руйнує внутрішній світ героя і призводить до летального наслідку. Попри характерні для певного відгалуження постмодернізму перверсії, чорний гумор, сарказм і цинічне ставлення персонажів до життя, роман містить у собі паростки «позитивної» програми: кохання, хоч і не робить людей вічно щасливими, все ж залишається найвищою цінністю життя.

Згодом Барнс неодноразово буде повертатися до подібного трактування кохання, зокрема в романах «Як усе було» (*Talking It Over*, 1991) і його своєрідному продовженні «Кохання і т.ін.» (*Love, etc*, 2000). У любовному трикутнику, який об'єднує героїв цих творів, кожний кут-персонаж (Стюарт, Олівер, Джіліан) з часом змінює свою роль, аж до того, що створювані ними подружні пари рухаються по колу. Обидва романи мають оригінальну наративну структуру, максимально наближену до драматургічного діалогу. Кожний персонаж переказує історію майже в теперішньому часі якійсь людині, що може бути ідентифікована як автор-дослідник. Запитання, які він ставить протагоністам і численним іншим учасникам і свідкам їхньої драми, видають іронічну позицію автора, сповнену гумору і грайливості, як от: «Я йду. Ви мене більше не побачите. Хіба що книга матиме гучний успіх..»). Поряд із коханням як головною темою названих романів велику роль відіграє в них проблема пам'яті. Невипадковою в цьому зв'язку видається назва роману «Як усе було», що акцентує спогади, пам'ять про певні події минулого. При цьому кожен із трьох персонажів пам'ятає щось виключно своє і відповідно трактує події минулого. Відтак висновок автора очевидний: пам'ять – категорія суб'єктивна і відносна.

Особливе місце у творчій біографії займає роман «Папуга Флобера» (*Flaubert's Parrot*, 1984), який приніс йому справжню літературну славу. У певному сенсі цей роман може вважатися взірцем постмодерністського твору: у ньому наявні усі можливі його компоненти: інтертекстуальність, подвійне кодування сюжету й образності, гра з читачем, колажна композиція, авторська іронія. Це своєрідна деконструкційна біографія Флобера, в якій є і сам автор «Пані Боварі» з таємницями власної біографії, багатозначністю образів, стильовою вишуканістю.

Епіграфом до свого роману Барнс обрав слова самого Флобера з листа до Ернесті Фейдо: «Коли пишеш біографію друга, то мусиш писати так, немов хочеш за нього помститися». Відповідно роман є помстою Барнса, але виконаною із віртуозною вигадливістю й винахідливістю. Наратив у романі організовано не від всевідного і всеприсутнього автора, а від надто суб'єктивного персонажа: англійського лікаря і дилетанта-біографа, поціновувача творчості Флобера вдівця на ім'я Джеффри Брейтвейт. З його недомовок можна здогадатися, що він пережив долю чоловіка пані Боварі, спізнавши адюльтер і притлумлені ревності. Пошуки Брейтвейтом опудала папуги, що стояло на столі Флобера, коли він писав роман «Проста душа», стають пошуками джерел та інспірувань французького письменника. Відтак роман стає своєрідною «інтертекстуальною енциклопедією» всього життя та творчості Флобера. Встановлення ж у постмодерністському дусі відповідностей між реальностями художньою, історичною і сьогоденною, кожна з яких виявляється вкрай суб'єктивною, невизначеною, а тому й умовною, перетворює індивідуальну історію Джеффри Брейтвейта на художньо-філософське узагальнення універсального змісту.

У 1989-му Барнс опублікував роман, який став чи не найвідоміший його твором – «Історію світу в 10 1/2 розділах». Відома американська письменниця Джойс Керол Оутс стверджує, що ця книжка Барнса «не є ані романом у загальноприйнятому розумінні слова, ані поп-історією світу, як попереджає заголовок». Натомість критикиня Кейт Сандерс вбачає у творі якраз те, що пропонує заголовок «це художня історія світу». Влучним є й визначення Салмана Рушді: «виноска до історії, її підрив...».

У творі справді знайшли відображення певні історичні події. Це і корабельна аварія «Медузи» 1812 р., «Титаніка» 1912 р., землетрус в Аргурі в 1849 р., трагедія 937 пасажирів на борту Сент-Луїса в 1939 р., викрадення круїзного лайнера «Ачіль Лауро» в жовтні 1985 р. та Чорнобильська катастрофа 25 квітня 1986 р. Однак Барнс навмисно змішує реальну історію та вигадки, підкреслюючи дискурсивність та відносність історичного знання, а відтак виступає у цьому творі апологетом «нового історизму». Представники цього напряму реалізують

підхід до історії, по-перше, як тексту у тому сенсі, що будь-який історичний факт доходить до нас у текстовому форматі; по-друге, будь-який текст (наратив) є «історичним», тобто має розглядатися як матеріал для історії як сфери формування уявлень про минуле. Сутність нового історизму влучно декларував Л. Монтроуз: «Новоісторизм переймається навзаєм історичністю тексту й текстуальністю історії». Новоісторична методологія кардинально переосмислює саме поняття контексту: літературний твір є невід'ємною складовою історії-дискурсу як інтерактивний компонент разом із іншими різноманітними «текстами» – мистецькими й мистецтвознавчими, релігійними, філософськими, психологічними, міфологічними, що й складають дискурс історії. Іншими словами, літературний твір є інтертекстуальним феноменом у найширшому сенсі цього поняття. Саме за таким принципом створюється «історія» в романі Барнса.

Твір складають десять оповідань-розділів, нібито різних за проблематикою і стилем, але насправді тісно між собою інколи очевидними, а почасти глибоко прихованими мотивами-перегуками, паралелями і відповідностями. Починається книжка історією Ноевого ковчега, розказаною шашелем, деревним жучком, який «без вхідного білета» потрапляє на борт рятувального судна Ноїв Ковчег і розповідає те про що замовчується у Святому письмі. Далі йде історія захоплення океанського круїзного лайнера ісламськими терористами, потім описано судовий процес XVI столітті над такими самими жуками-червицями, яких звинувачують у пошкодженні церковного майна. Вельми щемливою є оповідь жінки з явно хворою психікою, яка дуже болісно переживає Чорнобильську катастрофу. Як деконструкційний трактат сприймається розділ про кораблетрощу, що мала місце у 1816 році, наслідки якої стали сюжетом для знаменитої картини Теодора Жеріко «Пліт «Медузи». Є у творі також дві історії про дві мандрівки на гору Арарат до місця прибуття Ноевого Ковчегу: одну мандрівку здійснює вельми набожна жінка у XIX столітті, а другу вигаданий автором астронавт у другій половині XX століття. Вельми іронічною є історія про чоловіка, який двічі врятувався з «Титаніка», натомість трагічними інтонаціями сповнена історія про корабель із євреями-біженцями, яких відправили з

нацистської Німеччини до США, але там їм було відмовлено у притулку і довгий час корабель-вигнанець курсував Атлантикою. У всіх цих історіях повторюються окремі мотиви, ситуації, образи, предметні деталі, створюючи багатовимірний ефект художнього відлуння.

У назві твору «A History of the World in 10 1/2 Chapters» чітко простежується ставлення автора до історії та пояснення своєї версії цього феномену. Неозначений артикль «А» свідчить про те, що історія Барнса є однією з багатьох можливих історій світу, й автор зовсім не наполягає на її правильності та незаперечності. Друга частина назви говорить про редукованість і фрагментарність пропонованої автором версії. А інтригуюча «1/2» вже очевидно висвічує авторську іронію. Цей напіврозділ – «Parenthesis» («Інтермедія») є чи не єдиною частиною книги, де звучить серйозний авторський голос, хоча й також просякнутий іронією, тепер уже легкою й емпатичною.

В «Інтермедії» оповідач підкреслює недолугість позитивістських уявлень про об'єктивність, правду та остаточність історії. Розлогі міркування на цю тему завершуються іронічним афоризмом: «Історія – це не те, що було насправді, а те, про що нам розповіли історики» («History is not what happened. History is just what historians tell us»). Визнаючи, що «будь-яка подія породжує безліч суб'єктивних істин», наратор також стверджує, що «ми все-таки повинні вірити, що об'єктивна істина досяжна». Концепція історії має будуватися на усвідомленні меж будь-якої альтернативи.

Те саме стосується і кохання: «Ми маємо вірити в нього, інакше ми пропали. Ми можемо не знайти його, а якщо знайдемо, воно може зробити нас нещасними; але все-таки ми маємо у нього вірити <...> До сучасної моделі всесвіту входить поняття ентропії, яке на побутовому рівні перекладається так: що далі, то більше плутанини. Але навіть коли кохання підводить нас, ми маємо, як і раніше, у нього вірити. Чи справді в кожній молекулі вже закладено, що все безнадійно заплутається, що любов неодмінно підведе? Можливо. Але ми все-таки маємо вірити у кохання, як віримо у вільну волю й об'єктивну істину».

Український дослідник І. Гаврило слушно відзначає, що Барнс «висвітлює зв'язок між історичним знанням та

політичними тенденціями. Офіційна історія зазвичай пишеться з погляду домінуючої суспільної групи (колонізатори, переможці, чоловіки), в той час як меншість неминуче приречена на забуття. Тому наратор відмежовується від прийнятої версії історії і подає читачеві свого роду апокрифічну версію тих чи тих подій. Таким чином, книжка протистоїть монологічним та тоталітарним аспектам канонізованої історії і дає змогу висловитися багатьом маргінальним групам (жертвам, жінкам, навіть деревному черв'яку), чий оповіді були виключені з легітимного історичного дискурсу. Автор намагається децентрувати встановлений авторитет «об'єктивної» Західної версії історичних подій».

Наприкінці XX ст. предметом гарячих дискусій у Британії стали проблеми національно-культурної ідентичності. Своєрідною реплікою в цій дискусії став роман Барнса «Англія, Англія» («England, England», 1998). Автор обирає для нього частково умовно-фантастичний, частково реалістичний сюжет про спробу буквальної реалізації ідеї «концентрованої Англії» в межах однієї заповідної зони. Така ідея виникла у підприємця-мільярдера Джека Пітмена. З метою створення відповідного тематичного парку він купує в англійського уряду острів Вайт. Втілення проєкту в життя відбувається за апробованою ринковою схемою: наймаються професійні маркетологи, історики, культурологи, встановлюється потенційний споживач товару, визначається відповідна ніша на ринку, товар позиціонується через рекламу, і завдяки успіху таких заходів проєкт корпорації «Пітко» під назвою «Не просто відпочинок» починає функціонувати на ринку туристичних послуг.

Паралельно в романі розгортається історія життя Марти Кокрейн. Ця сюжетна лінія відкриває роман – спогадами про дитинство і гру з батьком у пазл «графства Англії». Сюжетні плани сходяться, коли Марта починає працювати в Парку і з часом силою обставин навіть стає виконавчим директором проєкту. Але врешті-решт після скандалу її «депортують» із острова, і вона опиняється в «в старій Англії».

Історія життя Марти Кокрейн відображає історію країни. У першій частині роману під назвою «Англія» («England») розповідається про дитинство Марти, яке пройшло в англійському селі, а розлучення її батьків символізує крах

цього старого світу. У другій частині роману «Англія, Англія» («England, England») Марта Кокрейн працює в корпорації «Пітко» на острові Вайт, який отримує нову назву – «Англія, Англія».

Центральна частина роману витримана у напівфарсовому стилі, за допомогою якого Барнс демонструє, що відбувається з англійською національною ідентичністю в сучасну епоху, в світі, де панують закони симуляції і гіперреальності. Подвоєння назви відображає створену нову реальність, постмодерністський симулякр-утопію, що успішно конкурує з оригіналом. Спочатку острів Вайт претендує лише на поштову адресу в межах Британії, чим і пояснюється подвоєння (Англія – графство, Англія – країна), а згодом стає єдиною Англією, витіснивши «стару». У «новій» Англії успішно реалізовані і функціонують найважливіші концепти англійської національної історії і культури: розігруються «Битва при Гастінгсі» 1066 року і «Битва за Англію» у другій світовій війні, працює Тауерський міст, їздять двоповерхові червоні автобуси, у Шервудському лісі живуть Робін Гуд та його веселі спільники, відомий літературний критик Самуель Джонсон викладає перед туристами свої погляди на літературу і життя... У цій частині Барнс відтворює і досліджує механізм, за допомогою якого національна культура стає потенційно вигідним на споживацькому ринку послуг і розваг товаром. Саме на пересічного споживача, який знає засвоєні зі школи стереотипні наративи з історії своєї країни, й розрахований проєкт Джека Пітмена, адже, за його влучним висловлюванням, «немає іншої історії, крім історії Пітко» («There was no history except Pitco history»).

На відміну від центральної частини роману, перша і третя наближені до традиційної психологічної оповіді, і тому в них автор з набагато більшою серйозністю зупиняється на парадоксах історичної й особистісної пам'яті. Національна ідентичність осмислюється в романі через призму сприйняття головної героїні і віддзеркалюється у всій своїй парадоксальності та умовності в її життєвій долі. У третій частині роману, що має назву «Anglia», Марта повертається у «справжню Англію», яка стала забутою і занедбаною.

Те, що в романі поєднується суто постмодерністська і реалістична естетика, стало вельми показовим для подальшої творчої еволюції Барнса. Створивши суто бодріярівський образ-симулякр (у романі навіть є персонаж, який явно корелює із знаменитими французьким теоретиком постмодернізму), автор, по суті, відкидає його і через долю головної героїні повертається до реальності як такої. Починається рух до нової поетики, яку англійський літературознавець і письменник Малькольм Бредбері, автор фундаментальної монографії «Британський роман нового часу», називає «пізнім модернізмом». Тут органічно поєднуються реалістичне побутописання і символіка, психологізм і літературоцентрична рефлексія, сюжетна фрагментарність і чітко прописані характери, причинно-наслідкові зв'язки і наративна поліфонія.

Намічений відхід від поетики постмодернізму буде продовжено у наступних романах і збірках малої прози – «Лимонний стіл» (*The Lemon Table*, 2004), «Артур і Джордж» («*Arthur & Geogre*», 2005), «Нема чого боятися» (*Nothing to Be Frightened Of*, 2008). «Пульс» (*Pulse*, 2011), «Відчуття закінчення» (*The Sense of an Ending*, 2011) та ін. У всіх цих творах Барнс залишається вірним основній проблемі своєї творчості – життя індивіда, показане у складних стосунках із історією і власним внутрішнім світом, просвічене іронічно-сумним, дещо відстороненим й водночас лірично проникливим поглядом автора.

Таким чином, художня еволюція Барнса прочитується як складний процес трансформації досвіду постмодерністських дослідів у багатопланове, змістовно багате й естетично доцільне художнє письмо, в якому органічно поєднується класична традиція і новаторський експеримент.

Запитання та завдання

Які провідні теми творчості Дж. Барнса відкриває роман «Метроленд»?

Яку течію постмодернізму представляє роман «До того, як вона зустріла мене»?

Що визначає наративну і жанрову специфіку романів «Як усе було» і «Кохання і т.ін.»?

Чому роман «Флоберова папуга» вважають взірцем постмодерністського твору?

Як проявляється в романі «Історія світу в 10 1/2 розділах» постмодерністська парадигма?

Яку роль відіграє в структурі роману «Історія світу в 10 1/2 розділах» «Інтермедія»?

Чому роман «Англія, Англія» називають «симулякром у чистому вигляді»?

Література

Васильєв Є. Барнс. *Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник: У 2 т.* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 2. С. 101-103.

Велігіна Н.Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980-2000-х років : автореферат дис. ... канд. філол. н. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.

Гаврило І.В. Специфіка художнього осмислення історії в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 1/2 главах». *Сучасні дослідження з іноземної філології : зб. наук. пр.* Вип. 13. Ужгород, 2015. С. 321-324.

Дойчик О.Я. Іронія як домінанта ідіостилю Джуліана Барнса. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна.* 2010. Вип. 15. С. 92–100. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2010_15_17.

Железна Ю. Everyday is Sunday, або Нестерпна легкість буття Джуліана Барнса. *ЛітАкцент.* 2014. URL : <http://litakcent.com/2014/07/07/everyday-is-sunday-abo-nesterpna-lehkist-butlja-dzh-barntsa/>

Костенко Г.М. Реалізація концепту національної ідентичності у романі Дж. Барнса «Англія, Англія». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* Вип.45. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. С. 120-124.

Михед Т.В. Наративи культурного простору: постмодерністський варіант реконструкції національної ідентичності в романі Джуліана Барнса «Англія, Англія». *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія: Філологічні науки.* 2011. Кн. 1. С. 15-19.

Тупахіна О.В. Поетика постмодерністської притчі (на матеріалі творчості Джуліана Барнса) : автореферат дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2007. 20 с.

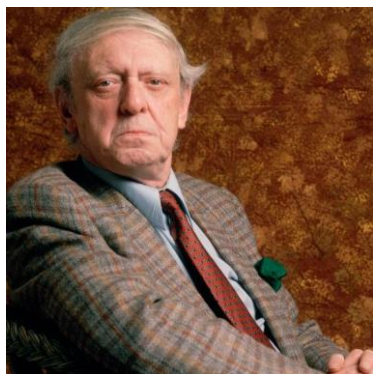
Guignery V. «History in question(s)»: an interview with Julian Barnes. Edited by V. Guignery and R. Roberts. Jackson : University Press of Mississippi, 2009. 198 p.

Guignery Vanessa. The fiction of Julian Barnes (Reader's guides to essential Criticism). Handover, 2006. 240 p.

Salman V. «Tabulation» of Metanarratives in Julian Barnes's novels «Metroland», «Flaubert's parrot», «A History Of The World in 10 1/2 Chapters», and «England, England». Ph.D., Department of Foreign Language Education Supervisor: Prof. Dr. Nursel Igöz, 2009. 215 p.

Берджес Ентоні

Криворучко С. К. (Харків)



Ентоні Берджес (1917-1993) – англійський письменник. Е. Берджес народився у Манчестері у родині торговця книгами, який вдень працював на території м'ясного ринку, а ввечері грав на фортепіано у пабі. Мати письменника померла від іспанки, коли йому було два роки, тому хлопчик жив якийсь час у тітки, а після другого одруження батька його виховувала мачуха Маргарет. Е. Берджес учився у католицькій школі Святого Едмунда й Єпископа Білбороу та в Ксаверській колегії. Дивлячись на батька, Е. Берджес мріяв бути музикантом, композитором. Однак його батько вважав цей шлях неперспективним, низькооплачуємым. Незважаючи на поради батька, Е. Берджес подав документи в Манчестерський університет на музичний факультет, куди його не прийняли через низький бал по фізиці. Йому довелося вступити на факультет англійської мови та літератури у цьому ж університеті. 1940 р. Е. Берджес отримав диплом бакалавра англійської мови та літератури. Його одруження з Лінн Ішервуд Джонс відбулося 1942 р., однак письменник був нещасливим у шлюбі.

Е. Берджес викладав філологію у Бернінгемському університеті упродовж 1946-1950 рр., після працював учителем у Бренбері та в адміністрації міністерських освітніх

Література Африки

Джон Максвелл Кутсі

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Джон Максвелл Кутсі (John Maxwell Coetzee, 1940 р.н.) – перший письменник, двічі удостоєний Букерівської премії (1983, 1999); лауреат Нобелівської премії з літератури за 2003 р. Українською мовою його прізвище часто записують як Кутзее або Кутзеє, хоча він вимовляє своє прізвище як «Кутсі» й у відповіді на спеціальний запит Бі-Бі-Сі висловив бажання, щоб ЗМІ використовували

саме таку вимову.

Народився Кутсі у південно-африканському місті Кейптауні в англomовній родині африканерів. Освіту отримав в Європі і США. Брав активну участь у боротьбі з апартеїдом в ПАР, однак 2002 року емігрував з країни через незгоду з політикою дискримінації «білих» з боку правлячої партії Африканський національний конгрес.

Романи Кутсі піднімають такі проблеми, як расизм, етнічна та соціальна нерівність, жорстокість, нігілізм та параноя. У своїй прозі він не співвідносить ці проблеми із конкретним режимом влади. Як правило, автор не називає країни, в якій розгортаються події його творів, хоча в більшості випадків неважко здогадатися, що це Південна Африка. Кутсі є принциповим вегетаріанцем і відомий критикою жорстокого поводження з тваринами та підтримкою руху за їхні права.

У дебютних творах Кутсі («Сутінкова земля» / *Dusklands*, 1974, «У серці країни» / *In the Heart of the Country*, 1977) створює похмурий і зловісний образ Південної Африки, що роздирається соціально-політичними і расово-етнічними проблемами. Водночас уже в цих романах проявилось тяжіння письменника до умовно-символічної образності й ускладненого наративу. Так, «Сутінкова земля» має фрагментовану структуру і складається з 266 щоденникових записів, розміром в абзац (іноді й одне речення), кожен з яких містить рефлексії та візії головної героїні Магди. Події відбуваються на фермі, яка є усім

світом для протагоністки твору. Межа між реальністю і візіями тут настільки розмита, що читачеві важко зрозуміти, що ж, власне, є реальністю. Магда чи то згадує, чи то заглядає в майбутнє, чи то вигадує розвиток подій, чи то параноїдально обдумує те, що насправді сталося. На думку дослідників, за допомогою такого складного нарративу Кутсі створює «віддаленого суб'єкта», персонажа, який мимоволі бере участь у колонізації внаслідок того, що був залежним від історії, культури та мови. Магда представлена як позбавлена самостійності особистість. Відсутність у персонажа контролю над своїм життям підкреслюється використанням пасивних конструкцій, плутаниною займенників, мовно-стилістичними аномаліями тощо.

Притчовий характер має і роман «В очікуванні варварів» (*Waiting for the Barbarians*, 1980). Розповідачем у ньому є безіменний керівний чиновник (Суддя, або Магістрат) маленького колоніального містечка, що знаходиться на межі «Імперії». Спокійне життя провінції переривається оголошенням Імперією надзвичайного стану та приїздом до міста полковника спецслужб у зв'язку з чутками, що корінні народи на кордоні, яких колоністи називають варварами, готуються до нападу на місто. Численні деталі предметно-художньої зображальності викликають асоціації з реаліями тоталітаризму XX ст.: «зібрання зі смолоскипами» на міській площі повторюють смолоскипні ходи нацистів Третього Рейху; публічне лінчування полонених варварів, яких заздальгідь оголошують ворогами, вказує на показові судові процеси в СРСР доби сталінізму; яма з людськими останками – на масові поховання репресованих; темні скельця на дротиках у полковника Джолла нагадують затемнені окуляри у чилійського диктатора Піночета. Між полковником і Магістратом від самого початку виникає конфлікт, в ході розгортання якого стверджується думка про те, що справжнє призначення та суть людини перебуває у трагічному протиріччі із соціально-політичними формами існування суспільства.

Показово, що роман «В очікуванні варварів» був поновому прочитаний після того, як Кутсі у 2003 році отримав Нобелівську премію і Комітет з присудження премії назвав твір «політичним трилером у кращих традиціях Джозефа Конрада,

в якому наївний ідеаліст відкриває двері «жахові» («Horror» – ключове слово Конрадового «Серця пільми»). Відоме видавництво «Penguin Books» включило цей твір у свою серію «Найвидатніші книги XX століття».

Свою першу Букерівську премію Кутсі отримав за роман «Життя і час Міхаеля К.» («Life & Times of Michael K.», 1983). Події твору відбуваються в Південній Африці під час громадянської війни 1970-80-х рр. На початку роману головний герой Міхаель К. живе в Кейптауні. Коли в місті наростає громадянське протистояння, він забирає з лікарні матір і на саморобному візку везе її в провінцію, на ферму, де пройшло її дитинство. Дорогою мати помирає, і Міхаель з її прахом у поліетиленовому мішку продовжує мандрівку наодинці. Внаслідок численних поневірянь, що випадають на його долю, включно з перебуванням у концтаборі, він свідомо зводить своє життя до задоволення найпримітивніших, первісних потреб. Та навіть у такому стані Міхаель зберігає надію на повернення до життя, на що вказують три речі, які він зберігає – торбинка з гарбузовим насінням, чайна ложка та мотузка. Попри позірну безнадію, що нібито заповнює роман, насправді твір сповнений незмірного співчуття до людини, і в цьому трагічному гуманізмі й полягає художня сила твору.

Романом «Фо» (Фое, 1986) Кутсі підключається до однієї з найпродуктивніших моделей світової літератури, яку зазвичай називають робінзонадою. На відміну від усіх своїх попередників Кутсі радикально переписує відомий сюжет. У його романі центральним персонажем є жінка, яка, за версією автора, певний час жила на «тому самому» безлюдному острові разом із Робінзоном та П'ятницею. Сьюзен Бартон після смерті Робінзона повертається до Лондона з П'ятницею, і саме тут розгортаються основні події, пов'язані з її спробами опублікувати «правдиву історію» Крузо, скориставшись для цього послугами на той час ще мало відомого літератора на прізвище Фо.

Складна наративна структура твору (кожний персонаж у різні моменти виступає і наратором, і наратором) актуалізує проблему достовірності розказуваного, самої можливості «правдивої розповіді». Так, Сьюзен неодноразово повторює, що її розповідь, залишаючись чистою правдою, не передає сутності

цієї правди, неминуче втрачає щось найголовніше, приховане в глибинах самого життя, таке, що людина лише інтуїтивно прозирає.

Окрім того, що Кутсі трансформує сюжет і хронотоп історії Робінзона, він вносить суттєві корективи у сутність характерів, життєвих позицій і навіть конкретних обставин їх тілесного буття. Особливо це стосується П'ятниці, який у варіанті Кутсі позбавлений можливості говорити через відрізаний язик. Хоча Робінзон повідомляє Сьюзен, що чорношкірий юнак потрапив до нього вже в такому стані, окремі деталі і недомовленості в історії, викладеній Робінзоном, змушують її сумніватися в цьому. У неї навіть виникає підозра, що саме Робінзон був тим, хто вчинив таку наругу над П'ятницею, більше того: через специфічну пасивність чорношкірого вона вважає, що він був позбавлений не тільки язика, а й дітородного органу. Без'язикість П'ятниці має в романі принциповий символічний смисл. Сьюзен говорить про те, що без слова (голосу) чорношкірого розповідь про Робінзона неминуче буде неповною, «неправдивою». Таким чином, історія Робінзона Крузо у версії Кутсі не просто доповнюється «можливими» сюжетними перипетіями і персонажними співвідношеннями, але набуває характерного для постмодерної літературної ситуації виміру невизначеності, неостаточності, проблематизації стосунків літератури і дійсності.

The Master of Petersburg (1994)

Події роману відбуваються восени 1869 року в Петербурзі, куди приїздить «Достоевський» (лапками позначаємо Достоевського як персонажа роману Кутсі). Він має на меті з'ясувати обставини трагічної загибелі свого пасерба Павла (Ісаєва), якого щиро й гаряче любить, маючи для себе за справжнього сина, відвідати могилу і забрати речі й папери Павла з винаймуваного ним помешкання. «Достоевський» зупиняється там, де й жив син, знайомиться і швидко входить у любовні стосунки з власницею квартири Анною Сергєєвною Колєнкіною, свідком чого стає її донька підліткового віку Матрьоша. «Достоевський» декілька разів відвідує поліцейський відділок, де дізнається, що його син мав відношення до діяльності терористичного угруповання «Народна розправа», очолюваного Нєчасвим, веде довгі

розмови на політичні й літературні теми зі слідчим Максимовим, зокрема на матеріалі записів у щоденнику й літературних спроб пасерба, досі йому невідомих. Потім «Достоевський» зустрічається з Нечаєвим, з яким також часто дискутує з приводу соціально-політичної ситуації в Росії і стосунків між «батьками» і «дітьми». Розмови з Нечаєвим накладаються і специфічно відбиваються у стосунках «Достоевського» з Анною Сергєєвною і Матрьошою. Внаслідок цих подій і напруженого осмислення протагоністом всього того, що йому і відкривається, й актуалізується з власного минулого, започатковується новий роман, в якому неважко вгадати «Біси» і одного з його ключових персонажів – Ставрогіна.

«Достоевський» пише Ставрогіна екстатично, в стані своєрідного художньо-психологічного трансу й у присутності, як йому видається, чи то власного двійника, чи то Павла, чи то Нечаєва. Тут утілюється ідея позасвідомої сутності художнього письма, і «Достоевський» самим процесом творення намагається оживити померлого сина.

Ставлячи в центр роману проблему творчості, Кутсі стверджує думку про те, що бути письменником, митцем означає, по-перше, безстрашно «йти до кінця» в досягненні будь-якої теми. По-друге, творча інтенція неминуче занурює людину в такі глибини буття, де все ризикує реверсуванню, оборотністю, тяжіє до амбівалентності. І для Достоевського, і для Кутсі творчість є переважно сферою ірраціонального й інтуїтивного, діонісійською стихією, чреватою непередбачуваними наслідками. Опис початку роботи «Достоевського» над образом Ставрогіна (хоч сам він, власне, поки й не знає, що пише цей образ, таке знання дано тільки читачеві назвою останнього розділу роману «Володар Петербурга») не викликає жодних сумнівів щодо саме такої природи творчості. Митець черпає із незглибимих, непізнаваних джерел, відкриття яких перетворюється на потік «автоматичного письма», тому результати йому заздалегідь невідомі.

Особливе місце в художній системі роману займає образ сина «Достоевського» Павла Ісаєва. На відміну від інших персонажів, він постає виключно у віддзеркаленому світлі – у спогадах і рефлексіях протагоніста, а також людей, які його

знали і спілкувалися з ним перед загибеллю. Актуалізовані тут взаємини «батьків» і «дітей» ставляться автором у широкий контекст соціально-історичних і морально-психологічних питань як російського життя середини XIX століття, так і (імпліцитно-опосередковано) глобалізованого світу кінця XX століття. Традиційна для російської літератури проблема конфлікту поколінь у романі Кутсі є квінтесенцією напружених діалогів «Достоевського» з різними персонажами – слідчим Максимовим, Нечаєвим, Анною Сергєєвною, Матрьошею. Гранично загострена вона й у внутрішніх монологів протагоніста, де набуває широковекторного виміру – від значення стосунків «батьків» і «дітей» (тобто різних поколінь) в соціально-історичних долях Росії до протистояння «старих» і «молодих» у змаганнях (далеко не завжди чітко усвідомлюваних тими й тими) за протилежну стать і суперництва у творчому процесі.

Важливим засобом створення образу Павла Ісаєва є його щоденник, інкорпорований у текст роману, та власні літературні спроби. Вони стають предметом обговорення «Достоевського» і поліцейського слідчого Максимова. Попри попередження Анни Сергєєвни не читати щоденника прийомного сина «Достоевський» знайомиться з його текстом, відкриваючи для себе не вельми приємні оцінки і характеристики. Оповідання, яке написав Ісаєв, сюжетом має вбивство молодим біглим політичним каторжником Сергєєм поміщика Карамзіна в момент, коли той намагався зґвалтувати молоду селянку Марфу. Під час читання і обговорення тексту Ісаєва слідчий Максимов і «Достоевський» висувують декілька концепцій читання як такого. На противагу Максимову, який вимагає від автора або співчуття жертві, або прихованого захоплення діями вбивці, «Достоевський» стверджує, що «справжнє читання полягає якраз у тому, щоб ставати одночасно і рукою, і сокирою, і черепом. Читати – означає забувати про себе, а не стояти збоку, посміхаючись».

Ідейно-художня концепція роману «Володар Петербурга» ґрунтується не тільки на художньому інтертексті («Біси» і «Нотатки з підпілля» Ф.М. Достоевського), але й на біографічному дискурсі та фундаментальних науково-критичних джерелах, що істотно вплинули на формування

образу-міфу Достоевського в західній художньо-естетичній думці. До таких джерел відносимо насамперед есе Томаса Манна «Достоевський – але в міру» і працю Зигмунда Фройда «Достоевський і батьковбивство». Інтерес і глибоке знання автором «Володара Петербурга» спадщини Ф. М. Достоевського засвідчують його інтерв'ю, в яких він говорить і про геніальність автора «Злочину і кари», і про суперечливість його натури і світогляду. На значущість досвіду Достоевського для Кутсі вказують і численні відсилання до нього в різних творах Кутсі, зокрема й художніх, як-от у романі «Щоденник поганого року». Крім того, важливо враховувати, що використання різноманітних так званих постмодерністських прийомів (колаж і пастиш, оголення прийому, гра з реальністю, текстами і читачем, цитатність і т. ін.) аж ніяк не робить Кутсі концептуальним постмодерністом, оскільки йому зовсім не властива «байдужість» до світу і людини. Все, що виходить з-під його пера, це абсолютно серйозне й відповідальне слово про наш час і вічні проблеми людської екзистенції. Про таку установку письменника слід обов'язково пам'ятати, аби не впасти в риторичне його засудження за песимізм, травестійність, апологію децентрації, миготіння смислів, незавершеність конструкції.

Роман «Безчестя» («Disgrace») приніс Кутсі другу Букерівську премію. З моменту публікації твору у 1999 р. він досі перебуває в полі уваги літературознавців. Дослідники часто розглядають його в контексті всієї творчості письменника, вказуючи на ключове значення цього твору в ідейно-художній еволюції автора; аналізують його соціально-політичну складову; вписують у певні жанрові парадигми, зокрема університетського та постколоніального роману.

Продуктивність таких підходів очевидна; водночас важливими є й ті аспекти проблематики і поетики роману, що нібито перебувають на периферії тексту, але насправді пов'язані з програмними філософсько-естетичними поглядами автора. До таких проблем належить і статус мови як у соціумі, так і в особистісній екзистенції, про що Кутсі опосередковано писав і раніше, в романах «В очікуванні варварів», «Життя і час Міхаеля К.», «Фо». Якщо для персонажів названих романів відпочатковими чинниками проблематизації вербального

спілкування виступають зовнішні обставини, то на їхньому тлі головний герой роману «Безчестя», університетський професор Девід Лурі, мав би бути у виграшному становищі, адже мова по суті є його професією. Симптоматично, що на кафедрі він читає курси «Communication Skills» і «Advanced Communication Skills», тобто має навчити студентів традиційних і новітніх засобів передачі інформації. Ставлення професора до цих навчальних дисциплін доволі скептичне, їх включення до програми стало частиною університетських реформ, внаслідок яких основний і його улюблений курс з історії англійського романтизму виявився на периферії навчального процесу.

Однак викладацький скептицизм Лурі має не стільки зовнішні, пов'язані з університетськими нововведеннями, скільки внутрішні чинники. Девід Лурі не вважає, що походження мови було викликане потребою передачі думок, почуттів і намірів людей, як сказано в підручнику («in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other»). Його версія є скоріше не соціальною, а метафізичною: «походження мови закорінене у співі, а спів – у потребі надміру великої й доволі порожньої людської душі наповнитися звуками» («the origins of speech lie in song, and the origins of song in the need to fill out with sound the overlarge and rather empty human soul...»).

Кардинальні зміни у житті Девіда Лурі, коли він був змушений покинути університет і переселитися до доньки на віддалену ферму, де вони стають жертвами розбійного нападу, поглиблюють його екзистенційну кризу й епістемологічну непевність. Спілкування з донькою, яка бажає жити по-своєму, попри всі складнощі стосунків із місцевим населенням і перенесені трагедії, тільки загострює відчуття самотності й неможливості порозуміння. Отож у романі «Безчестя» Кутсі здійснює своєрідну деконструкцію мови; соціальні й особистісні драми протагоніста роману демонструють, що мова не в змозі вирішити не тільки проблеми людського взаємонепорозуміння, викликані історичними, культурними, расовими причинами, а й зазнає фіаско на екзистенційному рівні, залишаючи людину нездатною не те що розв'язати, а й навіть виразити глибинні суперечності власного існування. Надії покладаються на мову музики і мову душі, але ці засоби

повернення гармонії зі світом і з самою собою людині потрібно по-новому для себе відкривати і засвоювати.

У романах 2000-х років («Елізабет Костелло», 2003; «Повільна людина», 2005; «Щоденник поганого року», 2007 та ін.) Кутсі продовжує дослідження екзистенціальних аспектів людського буття, шляхів подолання самотності й непорозуміння, актуалізує значущість ролі митця і художньої творчості в сучасному світі.

Масштаб самої постаті Кутсі, характер його багатопланової творчості не надається до інтерпретації його як письменника, що належить до якоїсь однієї культури. Країна, в якій він народився і прожив більшу частину свого життя, подарувала йому безцінний життєвий досвід і дозволила глибоко перейнятися культурою африканського континенту, однак своїми творами письменник виводить соціально-історичну й політичну проблематику далеко за її межі, осмислюючи фундаментальні засади людського існування і стверджуючи універсальні загальнолюдські цінності.

Запитання і завдання

Що зумовлює унікальність постаті Дж.М. Кутсі у новітній світовій літературі?

Які особливості властиві раннім творам письменника?

Як проявляється у романі «В очікуванні варварів» притчовий характер розповіді?

Які романи Кутсі були удостоєні Букерівської премії?

У чому полягає особливість трансформації сюжету робінзонади в романі «Фо»?

Чому роман «Володар Петербурга» вважають взірцем фікційної біографії?

У чому полягає концепція амбівалентності генія у романі «Володар Петербурга»?

Література

Ізотова Н.П. Метафікціональна гра в ракурсі когнітивного дейксису (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее). *Studia Philologica: збірн. наук. праць*. Київ: ун-т ім. Б.Грінченка, 2016. Вип. 6. С. 71-75.

Гудкова Я. Травмированное тело в постколониальной культуре: образы инвалидов в романах Дж. М. Кутзее. *Тіло як вистава: мистецькі проєкції: [збірник наукових статей]*.

Бердянськ : ФОП Ткачук О. В., 2015. С. 166-169.

Кеба О.В. Роман Дж. М. Кутсі «Володар Петербурга» як фікційна біографія. *Питання літературознавства*. 2017. № 96. С. 71-93.

Кеба О.В. Проблематизація вербального спілкування як ключовий концепт художньої системи роману Дж. М. Кутсі «Безчестя». *Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук: Матеріали міжнародної 220 науково-практичної конференції*, м. Київ, 8–9 грудня 2017 р. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 131-133.

Пшенична М. С. Поетика інтертекстуальності у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 74. С. 300-304.

Соболевська Г. І. «Російська тема» у романі Дж. М. Кутзее «Осінь у Петербурзі». *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк: Волинський університет імені Лесі Українки, 2011. С. 212 – 218.

Струкова Е.А. Мифологизированный образ русского писателя в романе-псевдобιοграфии Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге». *Научный диалог*. 2016. №1 (49). С. 159-169.

A Companion to the Works of J. M. Coetzee / edited by Timothy J. Mehigan. New York: Camden house, 2011. 257 p.

Attridge D. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 240 p.

Head D. The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 130 p.

Наукове видання

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
МЕЖІ ХІХ-ХХ ТА ХХ СТОЛІТТЯ**

За загальною редакцією
Світлани Костянтинівни Криворучко

Художнє оформлення обкладинки: Криворучко С.К., Темченко О.А.
Художнє оформлення: Корнієнко Л.О., Колеснікова В.М.,
Лам Нгок Мі Фіонг, Сиротенко К.О., Склярєва В.С.
Комп'ютерна верстка Корнієнко Л.О.

Підписано до друку 20.12.2022. Формат 60×84/8. Папір офсетний.
Гарнітура School. Умовн. друк. арк. 25,11. Умовн. фарбо-відб. 25,11.

Видавництво «Навчальна книга – Богдан»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 4221 від 07.12.2011 р.

Навчальна книга – Богдан, просп. С. Бандери, 34а, м. Тернопіль, 46002
Навчальна книга – Богдан, а/с 529, м. Тернопіль, 46008
тел./факс (0352)52-06-07 office@bohdan-books.com
www.bohdan-books.com

Світ любив мене,
але не пізнав

* Не рівное всьмъ равенство.

