

СВОЄРІДНІСТЬ ЖАНРОВОЇ СТРУКТУРИ РОМАНУ В. ГОЛДІНҐА “ПІРАМІДА”

Стаття присвячена аналізу жанрової специфіки роману В. Голдінґа “Піраміда”. Досліджується вплив карнавальної поетики та музичної сонатної форми на жанрову природу твору. Робиться висновок про взаємодію у його художній структурі жанрових рис роману виховання, соціально-сатиричного роману та меніппеї.

Ключові слова: жанр, роман виховання, соціально-сатиричний роман, меніппея, карнавальна поетика, соната.

У творчому доробку лауреата Нобелівської премії В. Голдінґа роман “Піраміда” (1967) займає дещо особнє місце, вирізняючись домінуванням комедійного стилю, підкреслено реалістичною і почасти навіть натуралістичною манерою оповіді, відсутністю видимих умовно-символічних прийомів, розгорнутої метафоричності, притаманних іншим творам письменника. Подібний відхід від притчової, чітко структурованої прози був критично сприйнятий деякими дослідниками і роман здебільшого розглядався як “часткова невдача” [7, 262] (у порівнянні з досягнутим у “Шпилі” вагомим та глибоким баченням), або як “мертвий центр” [5, 16] між раннім та пізнім етапами творчості. Можливо саме тому “Піраміда” й досі залишається маловивченою частиною літературної спадщини письменника і, зазвичай, розглядається лише в контексті загального аналізу творчості, зокрема такими дослідниками, як С. Бойд, Дж. Бейкер, Д. Кромптон, В. Івашова, Г. Анікін, А. Єлистратова та ін. В українському голдінґознавстві, яке включає в себе розвідки С. Д. Павличко, О. К. Мельниченко, О. О. Товстенко, Л. Я. Мірошніченко, Г. С. Стовби та інших літературознавців, вивчення роману носить фрагментарний характер, що спонукає поставити питання про окреме його дослідження.

Гостра критика соціального розшарування англійського суспільства, червоною стрічкою пронизуючи всю творчість Голдінґа, знаходить тут найповніше втілення. Тема дорослішання молодшої людини, яка, зростаючи у цинічному та святенницькому суспільстві, хоч і намагається протистояти його забобонам, та все ж підсвідомо їх поділяє, викликає жанрову аналогію з романом виховання і, відповідно до традиції, дає місце сатирі та соціальній критиці. Погоджуючись з тим, що “Піраміда” містить більше гумору, ніж усі попередні твори Голдінґа, літературознавці розходяться щодо співвідношення комічного та трагічного начал у романі. З одного боку, твір постає як “комедія, бурхлива комедія” [4, 372], що продовжує традицію комічного соціального роману, з іншого – наявність незаперечного трагічного елемента, що просвічує крізь блиск комедійних ситуацій, дозволяє розглядати роман як трагікомедію, в якому “буффонада межує з трагедією” [2, 266]. Такий синтез трагічного та комічного начал дозволяє співвіднести жанрову своєрідність “Піраміди” із “серйозно-сміховою” традицією в літературі.

Відомо, що сфера “серйозно-сміхового” як особлива зона мистецтва, літератури, культури зі специфічною, притаманною лише їй естетикою, описана у працях М. Бахтіна й визначається ним як область карнавальної культури та карнавалізованих жанрів, укорінених у давніх формах меніппеї або “Меніппової сатири” та близьких до неї жанрах солілоквиума та діатріби [1, 202-203]. Меніппея у концепції М. Бахтіна постає як універсальний метажанр “серйозно-сміхового”. Її риси вчений простежував у творах різних жанрів та різних епох. Ознаки меніппеї дають підстави для утворення своєрідної літературознавчої інтерпретаційної моделі, крізь призму якої текст можна трактувати як конкретну реалізацію карнавальної (меніппейної) традиції, яка, засвоюючись щоразу новими авторами, з кожною своєю реалізацією відроджується й оновлюється. Серед характерних рис меніппеї, обумовлених впливом карнавального світогляду, Бахтін виокремлює її спрямованість на проблеми “злободенної сучасності”, укорінення не у сказанні, а у “досвіді <...> та вільній вигадці”, підкреслює багатостильність та різноголосся цього жанру [1, 181-182].

Всі ці риси більшою чи меншою мірою притаманні й “Піраміді”. При формуванні художнього світу роману вихідним моментом стають проблеми сучасного Голдінґу суспільства. Повоєнна література Великобританії характеризується загостреною увагою до питань класової стратифікації і новий твір письменника продовжує викриття суспільних недоліків, розпочатих у 1950-х “сердитими молодими людьми”. Оповідач-протагоніст є сучасником автора роману, й хоча більшість сюжетних подій хронологічно віднесені до періоду між двома світовими війнами, їх зображення й оцінка даються з позицій людини 1960-х років. Художня дійсність твору виникла багато в чому зі спогадів самого автора, його досвіду життя у маленькому провінційному містечку, де класова приналежність була основою соціальних відносин. Поєднання досвіду та “вільної

вигадки” дозволило Голдінгу не лише реалістично передати мораль і звичаї середнього класу англійського суспільства, а й вивести оповідь на рівень філософського узагальнення, поставити перед читачем споконвічні проблеми життя та смерті, любові та віри.

Місцем дії роману автор обирає вигадане містечко Стілборн, де народився й виріс герой-оповідач Олівер. Розташування Стілборна поряд із Барчестером та Омніумом викликає до життя альянз із творами письменника вікторіанської доби Ентоні Троллопа, в яких постає патріархальна, добропорядна провінційна Англія, що живе за законами традицій, освячених давниною. ХХ століття зберегло наймонументальнішу з них – класову ієрархію, яка керує життям у Стілборні. Тут “невидима лінія” [6, 14] розділяє прошарки суспільства, перекидає шлях до “жахливих сходів” [6, 103] соціальної піраміди. Мешканці міста прискіпливо дотримуються своєрідного протоколу: наприклад, вітання місіс Бабакумб повністю ігноруються тими, хто знаходиться “поза її соціальною сферою” [6, 43], а її дочка Еві, маючи гарний голос, з тих самих причин не може претендувати на членство у Стілборнському Оперному Союзі (іронічно скороченому до SOS). Такий життєвий устрій здається їм єдино можливим, усталеним і непохитним. Для розкриття штучної природи цього суспільства Голдінг звертається до карнавальної поетики. Карнавально-сміхові жанри “генетично пов’язані з найдавнішими формами ритуального сміху” [1, 214], суттю і метою якого є оновлення світу. Сміх у “Піраміді” оголює пороки соціально розшарованого суспільства, викриває хибність його претензії на непорушність і вічність, проголошує необхідність зміни та оновлення. Меніппея, за словами Бахтіна, – “жанр останніх запитань” [1, 195], які народжуються в епохи криз та змін. Сучасність у романі представлена як епоха переходу суспільства у новий стан. Відходить у минуле спокійне патріархальне життя. Наступає століття техніки та індустріалізації, яке приносить з собою радари й супутники, швидкісні машини й автостради, і Стілборн виявляється “захоплений автострадою”, як “орач з конями, захоплений гелікоптером” [6, 131]. Нові люди, такі як вчений-хімік Олівер і механік-бізнесмен Генрі Вільямс, створюють нову епоху, але технічний прогрес не оновлює суті ієрархізованого суспільства й автор піддає сумніву зміни у його класовій свідомості. Саме цей знак питання, що ініціює думку читача, одночасно зі сміховою розрядкою, яка стимулює нові роздуми, породжує притчову інтенцію “Піраміди”.

Роман складається з трьох частин, що відбиває притаманну меніппеї триплановість художнього світу. Образ Олівера втілює в собі риси характерного для цього жанру образу “шукача правди”. Він ніколи не піддавав сумніву істинність панівного суспільного світогляду, проте ті ситуації, в яких він опиняється, провокують, випробовують усталені ідеї та істини, змушують шукати інші відповіді та іншу правду. Випробування зазнає не його характер, а його класова свідомість, його етична позиція. Для античної меніппеї М. Бахтін називає місцем цих пошуків, пригод ідеї або правди у світі Землю, Олімп, потойбіччя [1, 194] – широкі просторово-часові сфери у вертикальних та горизонтальних координатах світобудови. У просторі “Піраміди” вони зазнають певної трансформації та викривлення і місцями випробування Олівера, його своєрідних ініціацій стають пагорб (Олімп), театр (Земля), цвинтар (потойбіччя), які утворюють вертикаль, простір пошуків та перевірки не лише ідеї соціального розшарування, а й міри її впливу на особистість. Зображення потойбіччя завжди мало дуже важливе значення для меніппеї. У зв’язку з цим звернемо увагу на змістове навантаження назви роману, яке співвідносить сприйняття піраміди і як гробниці, і як відображення класової структури англійського суспільства. На давньоєгипетське розуміння цього символу вказує також епіграф твору, взятий з “Повчань” Птахотепа. До того ж назва міста Стілборн (англ. “Stilbourne”. – О.Ш.) співвідноситься із англійським виразом “still born” – мертвонароджений, що переносить місце дії у символічний потойбічний світ: у гробниці соціальної піраміди люди від народження мертві.

Художній простір “Піраміди” формується характерними для меніппеї топосами, де збирається велика кількість людей та порушується ієрархічна шкала оцінок: вулиця, міст, театр, бар, міська площа – все це особливі загально-суспільні місця, простори зустрічі, зони контакту та спілкування. В оповіді вони пов’язані, в першу чергу, з Олівером і протиставлені замкнутим топосам офіційного світогляду, носіїв якого “... не задовольняли огорожі перед кожним будинком і засуви на дверях. Вони повністю завішували вікна” [6, 176]. Ситуації, в яких опиняється Олівер, змушують його залишити звичний замкнутий простір: всі зустрічі з Еві відбуваються на вулиці, площі, пагорбі, мості; з Івліном де Трейсі – у театрі, барі і т.д. Олівер відчуває себе там не на своєму місці, втрачає звичні, стандартні орієнтири поведінки, що спонукає його виробляти нові моделі спілкування і стосунків.

Оповідний план “Піраміди” далекий від стилістичної єдності “Володаря мух” або “Шпиля”. Автор грає інтонаціями, поєднуючи трагедію та фарс, високе та низьке, серйозне та смішне. Особливою рисою багатостильності роману є використання музичної форми сонати як основи композиції твору. В інтерв’ю Дж. Бейкеру Голдінг наголошував на музичному принципі побудови роману, пропонуючи розглядати його розділи як “movements” (частини музичного твору. – О.Ш.) [3, 153].

Відтак, три розділи роману постають не лише меніппейними просторами “випробування ідеї”, але й літературними аналогами класичної сонатної форми, а саме: 1) *експозиція*, в якій заявляється основний конфлікт між суспільним та індивідуальним, раціональним та ірраціональним; 2) *розробка*, яка розвиває конфлікт у комічній гротескній тональності; і, нарешті, 3) *реприза*, в якій основна тема повторюється серіями епізодів у різних модуляціях, надаючи трагічного забарвлення цьому позірно “комічному” роману. Музичний фон “Піраміди” містить згадку про твори Шопена, Баха, Мендельсона, Крейслера, Стравінського, Корто, Казальса, Генделя; оповідь насичена музичними термінами та коментарями, що обумовлюється перспективою героя-наратора. Поява Олівера у першому розділі супроводжується звуками до-мінорного етюд Шопена, який “передавав, здається, всю глибину та силу <...> кохання, <...> безнадійного шаленства” [6, 7] по відношенню до Імоджен. Характерні для меніппей сцени скандалів, недоречних виступів, тобто усіляких порушень загальноприйнятих і встановлених норм поведінки, у “Піраміді” також передаються у музичному стилі. Бійка з Боббі Юеном супроводжується музичним коментарем: “Я, <...> знову відчувши його порядок, у своїй октавній техніці – фортисимо, сфорцандо! – узяв і вривав йому ...” [6, 20]. Стогони переможеного Боббі теж утворюють мелодію: “Варіації на тему “Оооо”. Перша розпочалась з тривалої тоненької ноти і скінчилась підвищенням інтонації <...> наступна була такою ж тривалою, і дуже ніжною” [6, 20], пізніше грохот мотоциклу завершує цю партію інтонацією “декресендо” [6, 21]. Містер Клеймор, чоловік Імоджен, є недосяжним для боїв навкулачки, тому сутички з ним носять виключно музичний характер. Забувши покласти пенні між струнами скрипки для приглушення її звуку, Олівер триумфує на сцені оперного товариства, тим самим розгойдуючи піраміду SOS, на вершині якої знаходяться бездарні Клеймор та Імоджен.

Сонатна форма тісно переплітається з меніппейною структурою, ускладнюючи композицію. Її вплив відчувається в побудові системи персонажів за принципом протиставлення жіночого та чоловічого начал, що є характерним для музичної сонатної форми. Чоловіче начало передовсім втілюється в образі Олівера, а жіноче – варіюється у кожному з розділів (Еві Бабакумб, Івлін де Трейсі, Сесілія Доліш), але роль його залишається незмінною: протистояння раціональному суспільству, безуспішні спроби вирватися за межі суспільної піраміди, і, звичайно, засіб пізнання Олівером власної сутності та провокація його класової свідомості.

У першому розділі жіноче начало втілюється в образі Еві Бабакумб, дівчини з нетрів, що намагається піднятися соціальними сходами єдиним засобом, який в неї є, – пропонуючи себе чоловікам, що належать до вищого класу. Жіночність Еві підкреслюється подібністю її імені з іменем Єви (англ. Evie / Eve), етимологічне значення якого походить від єврейського слова “життя”, що відразу ж протиставляє героїню світу “мертвонароджених”. Еві втілює притаманну жіночому началу сексуальність, вона – “місцевий феномен, і це відчував кожен представник сильної статі” [6, 7]. Прихід Еві до Олівера на початку роману розпочинає низку карнавальних мезальянсів, порушує неписані правила класового суспільства. Їх розмова витримана у карнавалізованій, фамільярній інтонації з додаванням фізіологічних деталей: “Вона шморгнула носом, схопилася за мої плечі, вперлася лобом мені у груди, смикнула головою, долаючи чхання, затиснула долонями рот. Мовчки здригнулася. Пукнула” [6, 6].

Її зв’язок із сином місцевого лікаря, Боббі Юеном, який займає вищу за Оліверову сходинку на соціальній драбині, робить Еві бажаною “річчю”. В романі підкреслено наголошується ставлення Олівера до Еві як до “доступної речі” [6, 99], особливо у порівнянні з піднесеним почуттям до Імоджен, його таємного платонічного кохання: “І раптом я гостро відчув: там і тут, два розділених світи. Там – вони [батьки. – О.Ш.] з Імоджен, чисті на різнокольоровому малюнку. Тут – вона, ця, предмет, річ, на землі, що смердить пріллю, обгризеними кістками, жорстокістю, – відхоже місце природи” [6, 102]. Протиставлення піднесеного кохання до Імоджен, дівчини з вищого рівня класової піраміди, сексуальному потягу до Еві постає карнавальною опозицією *sacrum / profanum*. Тема кохання заявлена епіграфом твору. Присвячуючи роман синові Девіду, Голдінг звертається до слів давньоєгипетського візира Птахотепа, який, наставляючи свого сина, основою стосунків між людьми вказує кохання, яке є “початком 4 і кінцем серця” [6, 1]. У мертвому пірамідальному суспільстві кохання не існує. Сакральне почуття до Імоджен розвінчується, як тільки вона зі звичного світу вступає у світ музики, куди Олівер не просто “мав доступ”, а був “звідти родом” [6, 128]: “Цей ландшафт, де музичні ноти, де всі звуки були видимими й різнобарвними, вона бездумно топтала незграбною ногою” [6, 128]. Слова Івліни де Трейсі: “Дурна, байдужа, пуста жінка” [6, 128] відразу ж набирають сенсу й звільнюють Олівера від вигаданого почуття.

Соціальне становище Еві обмежує ті емоції, які може відчувати Олівер: “Вона хотіла ніжності. Я теж. Але не від неї. Мої піднесені фантазії, обожнювання і безнадійні ревності не мали до неї ніякого стосунку. Вона була – доступна річ” [6, 99]. Споживацьке ставлення до Еві підкреслюється використанням в її описах образів їжі: “рот і очі – темні сливи” [6, 14], “найспіліше яблучко на дереві” [6, 39], “стиглий горішок” [6, 96]. Дівчина розуміє ставлення Олівера до себе

та, усвідомлюючи причини цього, знаходить спосіб помститися йому, а в його особі всьому місту, заохотивши Олівера до статевого акту на схилі, де їх зміг бачити у бінокль його батько.

Варто зазначити, що зображення сексуальних стосунків у “Піраміді” є набагато відвертішим і натуралістичним, ніж у попередніх творах Голдінга, що обумовлюється впливом карнавальної поетики, для якої характерне звернення до матеріально-тілесного низу, використання “карнавальних непристойностей, пов’язаних із продуктивною силою землі та тіла” [1, 209]. Сексуальність у романі не пов’язана із питомо карнавальними сенсами (плодючість, розмноження), а, навпаки, набуває форм статевого відхилення: гомосексуальність Івліна де Трейсі, можливий інцест між Еві та її батьком, потяг капітана Вілмота до хлопчиків та ін.. Мотив сексуальності, хоча і відповідає “мові карнавалу”, набуває нового значення чогось потаємного, не прийняттого з позиції офіційних, сакральних норм, такого, що вимагає сублимації.

Використавши трійчасту сонатну форму як структурну модель роману, у другому розділі Голдінг фокусує увагу не на розвитку тем і конфліктів, означених першим розділом, а радше на їх повторі, деталізації, поглибленні, що досягається варіацією тональності. На зміну спокійному, розміреному ритму роману виховання, наповненому легким гумором і певною натуралістичністю, приходять відкритий бурлеск, буфонада.

Далекі від розуміння музики мешканці Стілборна створюють оперний союз, який виникає з “... духу, що таємно кружляв у суспільстві. Самі собі трагедія, ми й не здогадувались, що потребуємо катарсису” [6, 94]. Приховані бажання, заздрість, інтриги, образи, ненависть, яким не було місця у правильно та раціонально побудованому стілборнському суспільстві, пишно розквітали на сцені, під час підготовки чергової оперної вистави, перетворюючи її на фарс. Запрошений для постановки режисер де Трейсі стає для Олівера справжнім провідником у соціальній піраміді. На наш погляд, те, що жіноче начало у другому розділі втілюється в образі гомосексуаліста де Трейсі, повністю відповідає фарсовому характеру усього розділу. Івлін не намагається вибратись із соціальної піраміди, він пристосовується до неї, і головна його зброя – лестощі, якими він щедро поливає марнославні душі. Двоїстість особи режисера відбивається на його зовнішньому вигляді – улеслива застигла маска на обличчі не відповідає рухомій нижній частині тіла, що постійно смикається: “Він зовсім не змінив виразу свого довгого обличчя з туманною посмішкою, незмінною посмішкою, що ледь розмикає губи, але довге тіло затрусилось – смикнулось три-чотири рази – й затихло” [6, 137]. Варто вказати, що подібна нерухомість верхньої частини тіла притаманна зовнішності й інших утілень жіночого начала в романі, зокрема, Еві Бабакумб: “Вона йшла – стегна нерухомі, лише ніжки переступали нижче колін ...” [6, 13], а прізвисько міс Доліш – Пружинка – прямо пов’язано з характерною особливістю її ходи.

Спільним для цих образів є також карнавальний мотив маски. Так, обличчя Еві завжди описується героєм як певна личина, що його приховує: “Обличчя дуже біле, рот та очі – чорними сливами з розмазаними по ним чорними прядками” [6, 10], “очі та губи, наліплені на біле обличчя” [6, 90], “мохнаті вії розчесані, склеєні чимось чорним, наче якісь пластини. Очі обведені блакитним, а яскраво намальовані губи ніби вирізані з криваво-червоного паперу” [6, 67]. Застиглий вид Івліна де Трейсі з незмінною посмішкою й очима “великими, як два старі пожовклі більйардні шари, й на кожному віконці – зіниця” [6, 96] та позбавлене кольору лице Сесілі Доліш, “блідо-жовтий відтінок якого у поєднанні з високими вилицями, очима без вій та полисілими бровами, робив її більш схожою на китаянку, ніж на європейку, на щось невизначене, мало схоже на жінку” [6, 139], скоріше здаються не обличчями, а їх механічними заміниками, що приросли до персонажів, унеможливаючи повернення до власної сутності. Подібну функцію виконує й одяг. Одягання-роздягання, костюмування є невід’ємними ритуалами карнавального дійства, які втілюють неминучість змін та оновлення, відносність будь-якого порядку чи ієрархічного положення. Прикладом може бути знімання-одягання панчіх Еві Бабакумб. Олівер постійно звертає увагу на цей предмет її гардеробу, тому що, працюючи у приймальній лікаря, вона, за неписаними правилами протоколу, “з голими ногами сидіти не могла” [6, 23], але залишаючи “офіційний” простір, Еві відразу ж знімає панчохи, що може розглядатись як її прагнення вирватись за межі усталених правил. “Костюмований” [6, 18] одяг режисера де Трейсі не гірше за улесливу посмішку маскує його справжню природу. А фото, на яких він постає у костюмі балерини, навпаки, покликані оголити сутність речей у відповідь на палке прохання Олівера: “Все брехня! Невже вони не розуміють? Брехня, брехня!” [6, 122], “Івлін, я правди хочу” [6, 123]. Проте Олівер не готовий до сприйняття правди і на відвертість де Трейсі реагує сміхом: “Я так реготав, що мені стало боляче” [6, 124]. Гучний сміх лейтмотивом пронизує оповідь як опозиція шепоту та штучним посмішкам мешканців Стілборна. Сміх не приносить веселощів, Олівер сміється “дико, надсадно” [6, 17], “сардонічно” [6, 19], “саркастично” [6, 51], “уїдливо” [6, 55]. Сміх пов’язаний і з продуктивним актом, і зі смертю: оволодівши Еві, Олівер “закинув підборіддя й розреготався їй в обличчя” [6, 58] і над могилою Сесілі Доліш Олівер ловить себе на “непристойному сміху” [6, 180]. Сміх приносить відчуття свободи, протистоїть страху, який навіює мертвий світ соціальної піраміди.

Перевдягання Пружинки також залишається не зрозумілим для розповідача. Її щоденний маскулінний стиль одягу, в якому єдиною “незаперечно жіночною була спідниця” [6, 139], підкреслює нав’язаний їй образ “нової жінки”. До зустрічі з Генрі Вільямсом міс Доліш впевнено йшла шляхом, окресленим для неї батьком і суспільством: самотньої місцевої оригіналки, фанатично відданої музиці. Почуття до Генрі пробудили марні надії на те, що все може бути по-іншому, і з того часу Пружинка постійно намагається вирватись за окреслені рамки. Проте все: купівля машини, переїзд Генрі та його родини до неї в будинок, спроба стати більш жіночною, – стає рухом у замкнутому колі, “серією трагічних варіацій у стилі Бетховена” [3, 153], які лише підкреслювали і поглиблювали її нещастя та самотність. Душевні зрушення приводять до спроби змінитись зовнішньо: незмінну чоловічу краватку Пружинки замінює мереживне жабо. Результат перевдягання вражає десятилітнього Олівера: з подивом він помічає, що її обличчя “ніби дивом пом’якшало й засяяло – обличчя, якщо і не молоде, то хоча б із натяком, пам’яттю юності, дівочтва” [6, 155]. Подив Олівера показує Сесілії можливу реакцію суспільства на її спробу вийти за межі призначеної ролі – мереживо зникає назавжди. Відчай від неможливості реалізувати свої почуття поступово зводить з розуму міс Доліш. Через багато років вона нарешті позбавляється нав’язаного їй маскарадного костюму “нової жінки”. Оголення Пружинки стає найбільшим викликом соціальної піраміди, перевертає сприйняття Олівера, залишається в ньому “вічним випаленим тавром”: “Пружинка зі спокійною посмішкою, у шляпці й рукавичках, плоских туфлях – і більше ні в чому” [6, 175]. Карнавальний мотив зміни одягу активізує усвідомлення штучності й хижості законів суспільства: “ми всі їжа один для одного, всі костюмовані й соромимося свого маскараду” [6, 173].

У божевіллі Сесілії Доліш просвічує типове для меніппей “морально-психологічне експериментування” [1, 197], яке руйнує “епічну та трагічну цілісність людини та її долі: в ній розкриваються можливості іншої людини та іншого життя” [1, 197]. Інше, щасливе життя міс Доліш неможливе в суспільстві, де знецінені почуття та пристрасті, а сутність існування людини зводиться до її суспільної ролі, місця у соціальній піраміді. Тому “єдиного разу, коли вона була спокійною та щасливою, коли в неї пом’якшало та посміхалось обличчя, її забрали й лікували, поки невилікували й не зробили знову нещасною” [6, 182].

Персонажі, що втілюють жіноче начало, є своєрідними двійниками, які по-різному, під різними кутами, віддзеркалюють один одного. На перший погляд, зухвала сексуальність і жіночність Еві Бабакумб контрастує із замкнутістю і чоловікоподібністю Сесілії Доліш, однак обидві жінки постають жертвами соціальної піраміди, марно шукаючи кохання й уваги у мертвому світі. Образи Івліна де Трейсі та Еві поєднані мотивом проституції, адже Еві пропонує своє тіло задля сходження соціальною драбиною, а де Трейсі продає свій талант, свою проникливість, – всі вони дозволяють суспільству керувати їх життям та почуттями. Пізніше Олівер також усвідомить себе одним із тих, ким керує суспільство, хто, подібно до Еві, Івліна та міс Доліш, підпорядковує свою душу та здібності суспільному диктату. Це усвідомлення відбудеться наприкінці роману, під час розмови з Генрі Вільямсом, коли спогади дитинства про стосунки Генрі та Пружинки змусять Олівера переоцінити власний досвід. До народженого “всередині піраміди” приходять усвідомлення того, що він завжди за все платить “лише за приступною ціною” [6, 183]. Це відкриття перетворює Олівера на двійника Генрі Вільямса: “Я подивився йому в очі, побачив у них своє власне обличчя” [6, 183].

Отже, персонажі, з якими взаємодіє протагоніст, є його своєрідними двійниками-дзеркалами, спорідненість з якими він усвідомлює у фіналі твору. Олівер знаходить правду: він плоть від плоті Стілборна, і як всі інші обирає стабільність піраміди, а не хисткість прихованих бажань. Класова піраміда стає могилою для музики, кохання, і, навіть, для самих людей. Проте Голдінг далекий від суто песимістичного погляду на сучасність, адже роман про класове суспільство, в якому немає місця чуттєвому та ірраціональному, побудований за музичними законами. Використання поетики карнавалу викриває штучність зображеного світу й вказує шлях до змін й оновлення. Поєднання жанрових рис роману виховання із соціальним сатиричним романом набуває особливого значення у контексті меніппейного синтезу із музичною домінантою. Сонатна форма і карнавальна поетика не лише стають основою структури наративу, а й прямо впливають на розкриття глибинних смислових зв’язків у романі.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. Елистратова А. А. “Пирамида” Уильяма Голдинга / А. А. Елистратова // Иностранная литература. – 1968. – №1. – С. 264–266.
3. Baker J. R. An Interview with William Golding / J. R. Baker // Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal. – 1982. – Vol. 28(2). – P. 130–169.

4. Baker J. R. The Pyramid / J. R. Baker // Arizona Quarterly. – 1967. – № 23. – P. 372–374.
5. Boyd S. The Novels of William Golding / S. Boyd // Lectures in English University of St. Andrews. – N.Y. : Martin, 1988. – 256 p.
6. Golding W. The Pyramid / William Golding. – N.-Y. : Harcourt, 1967. – 253 p.
7. Kinkead-Weeks M., Gregor I. William Golding: A Critical Study / M. Kinkead-Weeks, I. Gregor. – L., Boston : Faber & Faber, 1984. – 292 p.

Summary. The article deals with the generic analysis of W. Golding's "The Pyramid". The influence of the carnival poetics and the musical sonata form on the novel's genre structure is being analyzed here. The main feature of "The Pyramid" genre structure is determined as a correlation and interaction of the "upbringing novel", socio-satirical novel and menippea genre components.

Key words: genre, "upbringing novel", socio-satirical novel, menippea, carnival poetics, sonata.

УДК 821.161.2 – 23.07

Т.М. Шарова

КОСТЬ ГОРДІЄНКО: БОРЕЦЬ ЗА ПРАВДУ Й ВОЛЮ

У статті наголошується на тому, що центральною темою письменника є тема села; акцентується увага на тому, що К.Гордієнко є борцем за правду й волю, справедливість та незалежність. Творчість митця проіннята вірою в силу людського розуму, гуманістичними ідеями добра і свободи.

Ключові слова: характер, свобода, конфлікт, добро.

Протягом останніх десятиліть ХІХ та всього ХХ ст. український народ, економічно визискуваний і політично переслідуваний в Україні, відчував щораз більший голод на землю. Кость Гордієнко залишив вагомий слід в реалістичній українській літературі, збагативши її чудовими творами, в яких зображуються різні сторони селянського життя і водночас підіймаються серйозні питання та життєві ситуації, зокрема праці на землі.

Постать К. Гордієнка як письменника талановитого, непересічного заслуговує на пильнішу увагу. Протягом багатьох років його творчість привертала особливу увагу критиків та літературознавців. Серед літературних студій, що торкаються творчості поета, можна назвати праці Д.Бедзика, Г. Гельфандбейна, Ю. Герасименка, В. Дяченка, О. Зінченка, А. Ковтуненка, І. Маслової, В. Романовського та ін. Але ці дослідження не є вичерпними: літературознавці багато зверталися до тематичного розмаїття творів письменника та їх проблематики, однак постать Кості Гордієнка залишається маловивченою.

У художній творчості К. Гордієнка проблеми, пов'язані з життям українського селянства в пореформений період, стали центральними, їх літературна реалізація привела до появи цілого циклу творів, який становить кращу частину прозової спадщини письменника.

Магістральною темою численних книг К. Гордієнка є село: старе, дореволюційне, з його безпросвітними злиднями, напівдикунськими звичаями, що культивувались і підтримувались церквою, з одвічною боротьбою та мріями людей про землю і звільнену працю; і село радянське, перетворене могутньою силою ленінських ідей, село, де під керівництвом Комуністичної партії побудоване нове життя і нові форми господарювання [1].

У центрі уваги письменника – жінка-трудівниця: жінка дореволюційного села, що не скорялася тяжкій, безправній долі, а ставала на захист своїх людських прав, і жінка радянського села, колгоспниця, повноправний член суспільства, яка виявляє не бачені в історії зразки творчої праці, несе в життя струмінь любові й ніжності, духовно збагачує і прикрашає його.

За плечима Костя Гордієнка – шістдесят років життя і довгий, майже сорокалітній шлях напруженої літературної праці. За цей час він видрукував близько двадцяти збірок оповідань і нарисів, вісім повістей і три великі романи. Серед них заслуженої слави здобули "Чужу ниву жала" і "Дівчина під яблунею", твори, що посіли значне місце в українській радянській літературі. Та не вірно було б уявляти собі шлях їх автора прямим і легким. Від перших виступів у літературі і до появи повісті "Буян" (1938), що знаменувала початок нового етапу в творчості письменника, він довго перебував у полоні натуралізму, зазнавав невдач, припускався помилок. 1923 року в газеті "Сільськогосподарський пролетар" з'явилося оповідання під назвою "Весняний час", яким,