

МІНІСТЕРСТВО НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ МОРСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА «ІНОЗЕМНІ МОВИ ТА ПЕРЕКЛАД»

ФОРМАНОВА С. В.

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ
З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
«СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА АНГЛОМОВНИХ КРАЇН»
(призначений для здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня
спеціальності 041 Філологія (германські мови та літератури (переклад
включно), перша – англійська)

Одеса – 2026/2027

Рецензент(и):

Бабелюк Оксана Андріївна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри «Іноземні мови та переклад»

Ківенко Інна Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри «Іноземні мови та переклад»

Конспект лекцій схвалено на засіданні кафедри «Іноземні мови та переклад» ОНМУ від «11» вересня 2026 року (протокол №2).

Конспект лекцій затверджено Навчально-методичною комісією ННМГІ ОНМУ від «05» жовтня 2026 року (протокол № 4).

Форманова С. В. Конспект лекцій з навчальної дисципліни «Сучасна література англomовних країн» (призначений для здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня спеціальності 041 Філологія (германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська). Одеса: ОНМУ, 2026. 193 с.

Навчальне видання висвітлює ключові тенденції, поетики та художньо-естетичні орієнтири англomовної літератури ХХ– початку ХХІ століття. У виданні розглянуто провідні жанрово-стильові модифікації (постмодернізм, екокритика), аналізується творчість видатних британських та американських авторів.

Конспект сприяє формуванню у магістрантів системних знань із новітнього літературного процесу, критичного мислення та навичок глибинного інтертекстуального й дискурс-аналізу художнього тексту.

Видання призначене для здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня, викладачів закладів вищої освіти та фахівців у галузі філології й перекладознавства.

ЗМІСТ

Передмова.....	4
Вступна лекція.....	6
Лекція 1. Література постмодернізму	13
Лекція 2. Жінка-письменниця та спадкоємність фемінізму в сучасній англomовній літературі	21
Лекція 3. Айріс Мердок	48
Лекція 4. Пітер Акройд	54
Лекція 5. Грем Грін	66
Лекція 6. Чарльз Персі Сноу.....	71
Лекція 7. Чорний гумор Курта Воннегута	76
Лекція 8. Кетрін Енн Портер	82
Лекція 9. Джеффри Євгенідіс	87
Лекція 10. Джон Фаулз	102
Лекція 11. Доріс Мей Лессінг	133
Лекція 12. Джуліан Патрік Барнс	146
Лекція 13. Мартін МакДонах.....	158
Лекція 14. Том Стоппард	177
Список літератури	188

ПЕРЕДМОВА

Дисципліна «Сучасна література англomовних країн» є важливою складовою професійної підготовки фахівців-філологів другого (магістерського) рівня вищої освіти. Навчальний курс орієнтований на поглиблене осмислення художньо-естетичних шукань, концептуальних трансформацій та поетики літературного процесу англomовного світу XX – перших десятиліть XXI століття.

Метою цього навчального видання є ознайомлення здобувачів із новітніми парадигмами світового літературознавства, висвітлення специфіки розвитку сучасної англomовної прози, поезії та драматургії у контексті глобалізаційних процесів, мультикультуралізму та цифрової культури.

Структура конспекту лекцій відображає систематизований підхід до вивчення матеріалу та охоплює такі ключові блоки:

Теоретико-методологічні засади: застосування когнітивних, дискурсивних, інтертекстуальних та рецептивно-естетичних методів аналізу художніх текстів.

Поетика постмодернізму та метамодернізму: дослідження ігрової естетики, розмивання меж між елітарним та масовим, явищ фабуляції, автофікшну та пастішу.

Постколоніальні студії та діаспорний дискурс: осмислення феноменів культурної гібридності, постпам'яті (*post-memory*), концептуалізації опозиції «свій/чужий» у творах британських та американських авторів різного етнічного походження.

Жанрові модифікації сучасної літератури: аналіз антиутопій, спекулятивної фікшн (*speculative fiction*), неоісторичного роману та екокритичного виміру сучасної прози.

Засвоєння матеріалу лекцій сприятиме розвитку у магістрантів здатності до самостійної інтерпретації складних художніх систем, глибинного аналізу нарративних стратегій та формування власної

дослідницької позиції під час написання кваліфікаційних магістерських робіт.

Конспект лекцій розрахований на магістрантів філологічних факультетів, викладачів, а також усіх, хто цікавиться актуальним станом та тенденціями розвитку англomовної літератури.

Вступна лекція (пропедевтична)

Спочатку було слово... З плином часу це слово почало розвиватися і одного дня народилася література.

В межах цього курсу ми будемо обговорювати сучасну британську та американську літературу. Але перш, ніж продовжувати, необхідно уточнити поняття «сучасна художня література». Що ми маємо на увазі, коли описуємо певну літературу як сучасну?

Сама ідея сучасної літератури є проблематичною, оскільки цей термін у загальному вжитку відноситься до безпосереднього сьогодення, а після публікації книга неминуче стає частиною літературної історії.

Період літератури, який ми обговорюємо і який зазвичай називають *сучасним*, пов'язаний із тим, як література загалом *періодизується* в літературознавстві.

Донедавна літературу другої половини XX століття зазвичай називали *післявоєнною літературою*, маючи на увазі Другу світову війну як початок цієї літературно-історичної категорії. Але цей період стає занадто великим, щоб категорія «*післявоєнна*» була корисною. Зараз, здається, має більше сенсу розділити цю категорію на ранній і пізній періоди.

Ми будемо говорити про письменників, які працювали в період з 1960 по 2017 рік, тому, сподіваюся, що теми, які порушуються в цих творах, будуть цікавими.

Мета цього курсу— дати здобувачам можливість прочитати деякі з найцікавіших романів, написаних за останні 60 років.

Вони охоплюють цілий спектр тематичних питань. В книгах, які ми будемо читати описано війну, кохання в усіх його проявах: романтичне, кримінальне, студентське. Є також питання ідентичності, раси, класу, політики.

Про все це ви можете прочитати в цих книгах, але читання цих творів – це не просто читання. Це процес *спостереження за тим, як художня форма розвивається протягом захоплюючого періоду часу*.

В другій половині XX століття і дотепер письменники дуже серйозно замислювалися над тим, що робити зі стилем з усіма інноваціями, які з'явилися в той потужний період, відомий як *модернізм*.

Тож одне з питань, над яким ми будемо разом розмірковувати під час курсу, – що сталося з усіма цими інноваціями. Чи були вони відкинуті? Чи були вони прикрашені? Чи були вони розширені? Що сталося з тими ресурсами, якими великі письменники-модерністи так потужно наділили мову на початку століття?

Отже, в кожному романі, який ми читаємо, є формальні питання, що перетинаються між формою та змістом.

Це, по суті, курс читання. Хочу, щоб ви винесли з цього курсу знання цих літературних творів. Хочу, щоб ви їх прочитали. Хочу, щоб ви над ними поміркували. Хочу, щоб ви про них поговорили.

За робочою програмою ви маєте відвідати всі практичні заняття, відповідати на них, також підготувати індивідуальне науково-дослідне завдання, за що отримаєте бали і будете складати залік.

Ви повинні добре впоратися, якщо будете читати, відвідувати лекції та брати активну участь в обговоренні на практичних заняттях. Ці три речі дозволять вам вже досить добре обмірковувати ці твори. Ви повинні їх запам'ятати. Вважаю, що вони досить знакові й пам'ятні. Вони відрізняються один від одного. Впевнена, що ви впораєтеся з підсумковим контролем без надмірних труднощів. Але хочу попередити вас, що обсяг читання досить великий.

У вступі до вивчення сучасної літератури, хочу обговорити з вами важливе питання. Набоков у своєму есе «Хороші читачі і хороші письменники» попередньо пояснює, що він дав невеликий тест деяким студентам коледжу, коли читав лекцію. Ось що він попросив їх зробити:

Виберіть чотири відповіді на питання «Яким повинен бути читач, щоб бути хорошим читачем?»

«Читач повинен належати до книжкового клубу».

«Читач повинен ототожнювати себе з героєм або героїнею».

«Читач повинен зосередитися на соціальному, економічному аспекті».

«Читач повинен надавати перевагу історіям з дією та діалогами, а не тим, де їх немає».

«Читач повинен бачити книгу в кіно».

«Читач повинен бути початківцем-автором».

«Читач повинен мати уяву».

«Читач повинен мати пам'ять».

«Читач повинен мати словник».

«Читач повинен мати певний художній смак».

Набоков каже:

«Студенти в основному спиралися на емоційну ідентифікацію, дію та соціальний, економічний та історичний аспекти. Звичайно, як ви вже здогадалися, *хороший читач – це той, хто має уяву, пам'ять, словник і певний художній смак*, який я пропоную розвивати в собі та інших, коли тільки маю таку можливість.

У випадку читача існує принаймні два види уяви, тож давайте подивимося, яка з них є правильною для читання книги.

По-перше, є порівняно низький вид, який спирається на прості емоції і має суто особистий характер. Ситуація в книзі відчувається дуже гостро, тому що вона нагадує нам про щось, що сталося з нами або з кимось, кого ми знаємо або знали, або ж читач цінує книгу головним чином тому, що вона викликає спогади про країну, пейзаж, спосіб життя, які він з ностальгією згадує як частину свого минулого, або, і це найгірше, що може зробити читач, він ототожнює себе з персонажем книги. Цей низький рівень уяви не є тим, який я хотів би бачити у читачів.

Який злочин! Скільки з вас коли-небудь були винні в такому читанні?

То, який же справжній інструмент повинен використовувати читач?

Це безособова уява і художнє задоволення. На мою думку, слід встановити художню, гармонійну рівновагу між розумом читача і розумом автора. Ми повинні залишатися трохи відстороненими і отримувати задоволення від цієї відстороненості, одночасно гостро насолоджуючись – насолоджуючись зі сльозами і тремтінням – переплетенням певного шедевра. Звичайно, бути цілком об'єктивним у цих питаннях неможливо. Все, що має цінність, є в тій чи іншій мірі суб'єктивним.

Але я маю на увазі, що читач повинен знати, коли і де вносити свою уяву, і він робить це, намагаючись зрозуміти конкретний світ, який автор дає його розпорядження.

Якщо в цій маленькій сценці існує баланс сил між письменником і читачем, то, на мою думку, остаточна влада все-таки належить письменнику. Саме світ письменника читач повинен тут зрозуміти.

Вас просять використати свою уяву, щоб увійти у світ, створений письменником, світ уяви, і тому саме письменник направляє вас у цьому напрямку. Вас не просять уявити місце, яке ви знаєте, щось із вашої історії, щось із вашого знання про себе. Не йдеться про те, щоб знайти в романі пересічну людину – такою, якою ви є – яка дивиться на вас. Йдеться про те, щоб знайти якийсь інший світ мрій.

Отже, я думаю, що сьогодні ми розуміємо, що література перебуває на своєрідному роздоріжжі. Яких читачів шукають письменники в цей період і чого вони хочуть від цих читачів? До якого контексту вони звертаються? Чи це соціальний контекст? Чи літературний? Чи психологічний? Чи філософський? Чи політичний? До чого повинен прагнути роман? Що романи можуть зробити в світі? Яка роль уяви? Як це впливає на те, що читач переживає в повсякденній реальності? Який статус ідентифікації? Чи є це основною моделлю читацької аудиторії? Чи це те, що змушує людей читати? Чи це те, що повинно змушувати людей читати?».

З часу занепаду колоніальної імперії англійська література успішно розвивалася, не зазнавши руйнівних катастроф. Розпад імперії також відбився на літературі.

Британська культура є однією з найбільш розвинених, стабільних і зберігає свої традиції. Англійська література завжди спиралася на середній клас і освічених університетських читачів. Навіть так звана масова література є на порядок вищою, ніж в інших країнах світу. Класичним прикладом є романи Діккенса. Вперше опубліковані як серія в газетах, вони швидко стали дуже популярними і зараз є одними з найкращих зразків світової літератури.

Навіть детективи та книги серії «Мілліс і Бун», що є основою масової культури, у Британії завжди писалися на дуже високому рівні. Багато авторів за життя одягали на себе мантию класиків світової літератури.

Детективні історії та романи Конана Дойла, Честертона, Коллінза та Агати Крісті можна читати кілька разів, оскільки вони написані з великою майстерністю.

Слід зазначити важливу особливість: говорячи про британську літературу, слід пам'ятати про систему осей, яка відмінна від української літератури. Англійський читач не очікує, що письменник буде мудрецем, пророком, він не очікує від нього соціальних проникнень.

Але це не означає, що британський письменник байдужий до проблем зовнішнього світу. Справа в тому, що споживча позиція є характерною рисою сучасного світу. Британський читач зазвичай добре поінформований, і тому він не шукає соціальних проблем у романі. Це не означає, що англійським письменникам бракує так званого соціального характеру. Навпаки, незважаючи на очікування та уподобання читачів, ідеологічна та соціальна спрямованість є характерною рисою англійської літератури і значною мірою визначає її репутацію в літературному світі.

Інша проблема, що стосується британської літератури, полягає в тому, як визначити термін «британський», а точніше, як вирішити, які письменники були або хочуть бути позначені національною етикеткою, яка в

певному сенсі визначає спосіб сприйняття їхніх творів. Наприклад, **Салман Рушді** народився в Індії, в молодому віці переїхав до Пакистану, потім до Великобританії, а зараз живе в Нью-Йорку. Дещо проблематично називати його просто британцем. Однак його найчастіше класифікують саме таким чином.

Перш, ніж перейти до обговорення окремих письменників і романів, було б корисно ознайомитися з деякими важливими контекстами, що їх формують. Це такі питання: *політика, клас, гендер і сексуальність, постколоніалізм, мультикультуралізм і національна ідентичність, молодь і субкультури*.

Сучасні письменники по-різному підходять до політичних тем. Джонатан Коу критикував як тетчеризм у романі «What a Carve up!» (1994), так і «Нову лейбористську партію» у романі «The Closed Circle» (2004), де з'являється епізодичний персонаж Тоні Блер.

За останні сорок років відбулося кілька важливих міжнародних подій, які вплинули на Великобританію і стали джерелом натхнення для британських письменників. Найбільш значущим з них був напад на Всесвітній торговий центр і Пентагон 11 вересня 2001 року, і така історична подія не могла не знайти відображення в художній літературі, написаній після цієї події.

Наприклад, у романі **Моніки Алі** «Брик-лейн» (2003) головний герой спостерігає за подією по телевізору, і роман описує її (події) вплив на багатоетнічний район, в якому живе головний герой, у східному Лондоні.

Сексуальна політика, включаючи фемінізм та рухи за права геїв і лесбійок, також здійснила вплив на британську художню літературу.

Більшість сучасних британських художніх творів цікавляться роллю молоді та субкультур як особливих форм ідентичності.

Однією з головних тенденцій у світовому літературному розвитку другої половини ХХ століття є *філософський роман*, який витіснив із лідерських позицій соціально-психологічний роман. Він втілює у собі багато

способів зображення взаємодії людини й світу, розроблених реалістами, екзистенціалістами і модерністами першої половини століття.

Як і будь-який процес розвитку, процес формування жанру демонструє неможливість використання раз і назавжди встановлених категорій, у тому числі жанрових. З прикладів, що аналізуються, стане зрозуміло, що **філософським** можна **назвати роман**, який описує *сім'ю* (як це робить Фолкнер у своїй трилогії про Сноупів), *людську совість* (Грем Грін), *природу кохання та злочинних імпульсів, природу творчості* (Джон Фаулз та Айріс Мердок); *роман, що говорить про час, історію та душу* (Джон Апдайк).

Отже, спектр філософського осмислення світу письменником розширюється від лірико-філософського до екзистенційно-філософського. Філософські структури можна знайти на кожному рівні роману. З'являються нові жанрові форми, які ще мають бути визначені.

Література повинна зрозуміти, де саме вона може заявити про себе. Що може сказати література, чого не може сказати ніщо інше? Як вона може звернутися до нас так, щоб це було переконливіше, ніж будь-що інше? Чи можемо ми стверджувати таке про літературу?

Автори, яких включено до навчальної програми, постійно намагаються уявити собі спосіб, як заявити про це, заявити про першість і важливість того, що вони роблять. Вважаємо, що, крім того, що ви просто можете зрозуміти літературу вашого часу, зрозуміти літературний світ, в якому живуть письменники, можливо, серед вас, знаходиться той, хто створить свій світ, в якому ви створите свій наступний роман, як виглядає цей світ, ви можете зрозуміти цей світ, але також ви можете зрозуміти, як мистецтво протистоїть світу в більш загальному сенсі. Це те, що є захоплюючим, і саме про це запрошую вас подумати разом зі мною під час курсу.

Лекція 1

Література постмодернізму

Постмодерністська література – це форма літератури, яка характеризується, як стилістично, так і ідеологічно, з опорою на такі літературні умовності, як *фрагментація, парадокс, ненадійні оповідачі, часто нереалістичні та відверто неможливі сюжети, ігри, пародія, параноя, чорний гумор та авторське самопосилання*. Постмодерністські письменники схильні відкидати відвертий сенс у своїх романах, оповіданнях та віршах, натомість підкреслюючи та прославляючи можливість множинних значень або повну відсутність сенсу в межах одного літературного твору. Постмодерністська література також часто відкидає межі між «високими» та «низькими» формами мистецтва і літератури, а також відмінності між різними жанрами та формами письма та оповіді.

Ось кілька прикладів **стилістичних прийомів**, які часто використовуються в постмодерністській літературі:

1. Інтертекстуальність: визнання попередніх літературних творів в межах іншого літературного твору.

Поет Джон Донн колись писав, що *«жодна людина не є островом»*, а для постмодерністів жоден текст не є островом. **Постмодернізм** – це, перш за все, зв'язки між текстами, включаючи різні способи, якими один текст посилається на інший (або багато інших). Існують різноманітні методи, які автори можуть використовувати, щоб виділити ці зв'язки, включаючи пастиш (*вторинний художній твір, що імітує стиль, мову, манеру одного чи кількох авторів, але, на відміну від пародії, не висміює, а віддає належне оригіналу*), пародію, цитати та прямі посилання, а також більш тонкі натяки на інший матеріал. Спільним для цих методів є те, що вони є прикладами інтертекстуальності.

Юлія Крістева ввела термін *«інтертекстуальність»* у 1967 році в статті «Бахтін, слово, діалог і роман», пояснюючи, що щоразу, коли ми

читаємо текст, існують два зв'язки: 1) є зв'язок між нами та автором (*горизонтальна вісь*) та 2) між текстом та іншими текстами (*вертикальна вісь*). Саме вертикальна вісь дає нам визначення інтертекстуальності; проте обидві осі підкреслюють, що жоден текст не існує в бульбашці, і що нам потрібно усвідомити, як існуючі твори формують сучасні тексти та прочитання їх (Крістева, 2005).

Інтертекстуальність відповідає на деякі важливі питання про літературу, наприклад, чи можна розглядати текст окремо, чи нам потрібно дивитися на те, як він пов'язаний з іншими текстами? Для постмодерністів очевидно, що жоден текст не існує окремо, і що літературні твори можуть бути створені лише з використанням того, що вже існує. Розглядаючи це з цієї точки зору, інтертекстуальність неминуча: постмодерністські автори можуть із задоволенням звертати на неї увагу, але вона завжди присутня. Як підсумовує теоретик Ролан Барт, текст – це *«багатовимірний простір, у якому різноманітні твори, жоден з яких не є оригінальним, змішуються та стикаються»* (Barthes, 1977).

Ще одне питання, яке часто обговорювалося протягом багатьох років, полягає в тому, чи автор повністю контролює текст, чи читач відіграє активну роль у тексті. З одного боку, саме автор сплітає цю колекцію інтертекстуальних посилань; проте ми, як читачі, встановлюємо ментальний зв'язок. Цей акт передбачає розпізнавання умовностей (в академічній літературі називають їх «кодами») і є тим, що ми робимо природно: коли ми читаємо або переглядаємо будь-який текст, він потрапляє в нашу пам'ять і формує наші реакції на інші тексти.

Якої б форми він не приймав, інтертекстуальність трактує літературу як мережу та скеровує нас зрозуміти, як цей текст пов'язаний з іншими текстами. Інтертекстуальність відрізняє постмодернізм від деяких інших літературних рухів, які повністю зосереджені на реалізмі та натуралізмі. Постмодернізм не намагається приховати, що текст є конструктором, і саме

тому інтертекстуальність така постмодерністська – вона нагадує нам саме те, що деякі інші види текстів намагаються приховати.

«Лоліта» Володимира Набокова стала відомою завдяки своїй суперечливій темі, але її літературний стиль ігнорується. Втім цей роман переповнений різними жанрами: детективною прозою, мемуарами, романтикою, сатирою, казкою, реалізмом, трагедією та психологічним кейс-стаді. Якщо додати посилання на Едгара Аллана По, Джеймса Джойса, Лоуренса Стерна, лорда Байрона та Т.С. Еліота, ми отримаємо яскравий приклад інтертекстуальності.

2. Пастиш: взяття різних ідей з попередніх творів та літературних стилів та склеювання їх задля створення нових стилів. Уявіть собі пастиш як літературний еквівалент колажу: справа не в створенні чогось з нуля, а в спиранні на те, що вже існує. Існує безліч способів, якими тексти можуть посилатися на інші тексти, чи не так? Але пастиш імітує інші тексти чи жанри. Це як гра в перевдягання: текст може набути вигляду жорсткого детективного роману, готичної мелодрами, шпигунської пригоди та ін. Обирайте самі. Постмодерністському автору навіть не потрібно вибирати лише один – він може імітувати скільки завгодно жанрів (<https://goroh.pp.ua/%D0%A2%D0%BB%D1%83%D0%BC%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F/%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%88%D1%96>).

Іноді плутають пастиш і пародію, оскільки обидва є прикладами інтертекстуальності. Але ми не можемо розпізнати пародію чи пастиш у дії, якщо не знаємо, на що вони посилаються. Пародія зазвичай перебільшує та висміює оригінал. Пастиш переймає стилістику оригіналу, але не коментує та не висміює матеріал.

Як і у випадку з постмодернізмом загалом, не всім подобається ідея пастишу – Фредерік Джеймсон відомий тим, що називав його безглуздом і порожнім. Однак, незважаючи на критиків, пастиш – це надзвичайно популярний прийом у постмодерністських текстах, який можна знайти в усіх

сферах попкультури. Згадаймо фільми Квентіна Тарантіно: вони імітують низку жанрів, таких як кунг-фу, грайндхаус та вестерни, а також дешеві романи.

Деякі твори можуть дотримуватися одного жанру, але «*Хмарний атлас*» (2004) Девіда Мітчелла складається не менш, ніж з шести, включаючи детектив, кіберпанк, наукову фантастику та історичну драму. Це один із романів, в якому насолоджується використанням пастишу, але це не дивно – Мітчелл не приховує своїх впливів і навіть перерахував стилі та авторів, яких він наслідував.

3. Метафікція: акт письма про письмо, або усвідомлення читачами вигаданості самої художньої літератури, яку вони читають.

Цей термін вперше використав Вільям Г. Гасс у есе 1970 року «Філософія та форма художньої літератури». Слово «*метафікція*» сигналізує про тип тексту, який підкреслює свій статус як тексту. Метафікція на 100% усвідомлює той факт, що вона є художньою літературою – деяка література може намагатися бути натуралістичною чи реалістичною, але постмодернізм не приховує, ким вона є. Насправді, він хизується цим.

Метафікція – яскравий приклад самосвідомого настрою, який ми часто знаходимо в постмодернізмі. Замість того, щоб намагатися видати себе за вікно у світ і замаскувати свою структуру та техніки, метафікція викладає свої карти на стіл. Існує багато різних способів, якими автори можуть створити цей ефект – історія в історії, роблячи очевидні посилання на традиції оповіді – але спільним для них є те, що вони звертають увагу на процеси письма та читання (<https://vidvaha.freyja.cx.ua/ukraincyam/shho-oznachaie-metafikciya-v-literaturi.html>).

Цей прийом почав привертати увагу в 1960-х роках, коли його використовували в деяких класичних текстах, таких як «*Загублені в будинку розваг*» Джона Барта, «*Плач лота 49*» Томаса Пінчона та «*Бійня номер н'ять*» Курта Воннегута. Потім він досяг піку своєї популярності в 70-х роках, хоча деякі автори (такі як Томас Пінчон та Девід Фостер Воллес)

продовжували використовувати його. Сьогодні метафікція поширилася, ставши важливою частиною поп-культури.

Через свої посилення на літературні стилі та умовності метафікція дає нам ще один приклад постмодерністського підходу «побутових речей». Постмодерністська література не має на меті створювати щось 100% нове та реальне, бо постмодерністи більше не вважають ці ідеали можливими. Однак, замість того, щоб боротися з цим, постмодерністи плывуть за течією та приймають ідею написання історій про історії, замість того, щоб загрузнути в пошуках того, що є автентичним чи реальним.

Як доповнення до концепції метафікції, Лінда Гатчон у 1988 році запропонувала термін *«історіографічна метафікція / історична метафантастика»*. Цей термін описує художні тексти, які вплітають історію – поєднання, яке відводить нас від ідеї історії як факту та підкреслює, що письменники можуть надавати речам власний погляд (зрештою, тут ми маємо справу з історією) (<https://fold.gov.cx.ua/ukraincyam/shho-take-istorichna-metafantastika-lindi-khatchon.html>).

Якщо говорити про метафікцію, то не існує нічого більш метаподібного, ніж *«Якщо зимової ночі мандрівник»* (1979) Італо Кальвіно. Максимально експериментальна, метафікція є яскравим прикладом тексту, який підкреслює свій статус як текст.

4. Часове спотворення: використання нелінійних часових ліній та наративних технік в історії.

5. Мінімалізм: використання персонажів та подій, які є поширеними та не є винятковими.

6. Максималізм: неорганізоване, довге, дуже деталізоване письмо.

Якщо мінімалізм полягає в тому, щоб зробити речі акуратними, охайними та стриманими, то максималізм суперечить загальноприйнятим нормам, приймаючи надмірності. І для багатьох постмодерністів саме максималізм є його головним завданням.

Оскільки постмодернізм не дотримується жодних жорстких правил, його тексти можуть бути будь-якої довжини. Деякі з його найулюбленіших текстів, як правило, довгі, і зазвичай у цьому винен максималізм. Постмодерністи просто люблять описувати речі.

І не лише довгі описи створюють ці 800-сторінкові томи. Ці автори також схильні відхилятися від теми. Постмодернізм точно не дотримується традиційних уявлень про сюжет та структуру оповіді, а це означає, що автори більш схильні відхилятися від теми та досліджувати інші теми та підсюжети, які лоскочуть їхню уяву. Як і багато інших характеристик постмодернізму, максималізм дає автору можливість експериментувати. Оскільки ми живемо в епоху, коли межа між справжнім і неавтентичним розмилася, нам краще просто змішати все, а не зациклюватися на тому, що є справжнім/хибним або певним/невизначеним.

Любов постмодернізму до інтертекстуальності та метафікції додає йому максималістського характеру. Це неминуче, якщо подумати: якщо автор робить безліч посилань на інші тексти – і на себе як текст – то, найімовірніше, ми маємо справу з максималістським твором художньої літератури. Насправді, максималізм досить відверто включає купу зовнішньої інформації та посилань.

«Діти півночі» Салмана Рушді (1981), що здобула численні нагороди та має 600 сторінок, отримала свою назву від вигаданого сценарію: діти, народжені в першу годину незалежності Індії (15 серпня 1947 року), були обдаровані магічними силами. Ви можете подумати, що це ще один Гаррі Поттер, але Рушді більше любить використовувати цю тему як алегорію на проблеми, з якими стикається постколоніальна Індія. Якщо поєднати це з нелінійним наративом, то ми отримаємо твір, який є максималістською класикою.

7. Магічний реалізм: введення неможливих або нереалістичних подій у наратив, який в іншому випадку є реалістичним.

8. **Фракція:** змішування реальних історичних подій з вигаданими без чіткого визначення того, що є фактичним, а що вигаданим.

9. **Залучення читача:** часто через пряме звернення до читача та відкрите визнання вигаданої природи описуваних подій.

Багато критиків та вчених вважають, що найкраще визначити постмодерністську літературу на тлі популярного літературного стилю, який їй передував. У багатьох відношеннях постмодерністські літературні стилі служать для того, щоб оскаржувати, перевертати, висміювати та відкидати принципи модерністської літератури. Наприклад, замість того, щоб слідувати стандартним модерністським літературним пошукам сенсу в хаотичному світі, постмодерністська література прагне уникати, часто грайливо, самої можливості сенсу. Постмодерністський роман, оповідання чи поема часто представлені як пародія на модерністські літературні пошуки сенсу.

Постмодерністська література є реакцією на нібито стилістичні та ідеологічні обмеження модерністської літератури та радикальні зміни, яких світ зазнав після закінчення Другої світової війни. Хоча модерністські письменники часто зображували світ як фрагментований, неспокійний і на межі катастрофи – що найкраще видно в оповіданнях і романах таких *модерністських авторів*, як *Ернест Хемінгвей, Френсіс Скотт Фіцджеральд, Гертруда Стайн, Альбер Камю, Вірджинія Вулф і Томас Манн* – постмодерністські автори схильні зображувати світ як такий, що вже пережив незліченну кількість катастроф і такий, що не підлягає спокуті чи розумінню.

У багатьох постмодерністських письменників різноманітні катастрофи, що сталися в другій половині XX століття, викликали глибоке почуття параної. Вони також дали їм усвідомлення можливості повної катастрофи та апокаліпсису на горизонті. Ідея визначення точних значень і причин будь-якої події стала вважатися неможливою.

На постмодерністських письменників також значно вплинули різні рухи та ідеї, запозичені з постмодерністської філософії. *Постмодерністська*

філософія схильна концептуалізувати світ як такий, що неможливо чітко визначити чи зрозуміти. Постмодерністська філософія стверджує, що знання та факти завжди відносні до конкретних ситуацій, і марно та неможливо намагатися знайти будь-яке точне значення будь-якої ідеї, концепції чи події.

Так само, в уявленні багатьох постмодерністських письменників лежить переконання, що світ вже розпався, і що справжнє, єдине значення неможливо знайти (якщо взагалі можна сказати, що воно існує), і, що література повинна служити для розкриття абсурду світу, незліченних парадоксів та іроній.

Постмодерністська література не є специфічною для письменників з якогось конкретного регіону чи культури.

Лекція 2

Жінка-письменниця та спадкоємність фемінізму в сучасній англомовній літературі

У своїй книзі «Цілісна жінка» (2000), своєму заклику до нової, третьої хвилі фемінізму, **Жермен Грір** – австралійська феміністка, письменниця, вчена – розкритикувала відступництво феміністок свого покоління, які вважають, що всі битви вже виграні. Однак її справжній гнів спрямований на тих сучасних феміністок «стилю життя», які вважають, що рух завжди був лише про те, щоб мати все: успішну кар'єру, ідеальні стосунки, модельне тіло. На її думку, жіноча сила сімдесятих поступилася місцем справжній жіночій силі. Округлі контури дорослої жіночої форми – бодіфашистським лініям ляльки Барбі. Жіноча містика перейшла від магії ідеально гігієнічного дому до міражу бездоганної, але повністю косметизованої жіночої краси.

Жіноча одержимість знищенням останньої зморшки тепер переноситься на викорінення останньої складки целюліту. *Постфемінізм* охопив штучність, нескінченну продуктивність, самоорганізацію та розширену сексуальність. За словами Грір, погляд постфемінізму на феміністок сімдесятих полягає в тому, щоб розглядати їх як буквально мислячих, наївних, плоскогрудих, пуританських та політкоректних командних гравців, для яких досягнення рівності вимагало стирання індивідуального задоволення та свободи. Але для Грір, нова «дівоча сила» постфемінізму є цілковитою зрадою того політичного фемінізму, який прагнув звільнити жінок від патріархально контрольованої та соціально сконструйованої жіночності. Знову ж таки, жінки стали «ілюзіоністками. Вони імітують безтурботність, дівочість та оргазм; вони також імітують троянди на своїх щоках, густоту, колір та кучерявість свого волосся, тонкість своєї талії, довжину своїх ніг та розмір і форму своїх грудей» (Greer, 1999, 1-2).

Жінки стали жіночими імітаторами самих себе. Комбінезон та мрії про утопію були залишені заради пишного волосся та ділових костюмів, а потім знову заради розпусності поганих дівчат та жартів у стилі Lady Like. Різниця між самокаліченням та самовдосконаленням розчиняється, і, подібно до Рут, героїні роману Фей Велдон «*Життя та кохання дияволиці*» (1983), жінка стала доктором Франкенштейном для власного жахливого тіла, стверджуючи себе жестами опору, які повністю узгоджуються та визнають гегемонію гнітючої системи, Залізної Діви, жіночої привабливості. Самовдосконалення – це самоствердження, самооцінка та самоконтроль. Виконання – це сила.

«**Життя та кохання дияволиці**» (англ. *The Life and Loves of a She-Devil*, 1983) – це найвідоміший роман британської письменниці Фей Велдон, написаний у жанрі гострої соціальної сатири, чорного гумору та феміністичної прози. Книга досліджує теми жіночої помсти, стандартів краси, патріархального суспільства та ціни, яку доводиться платити за радикальне перетворення.

Головна героїня – *Руф Патчетт* – висока, незграбна та неприваблива жінка, яка присвятила себе вихованню двох дітей та забезпеченню затишку для свого чоловіка Боббо. Вона сприймає свою роль «домашньої рабині» як належне, доки чоловік не заводить роман із тендітною та успішною авторкою любовних романів *Мері Фішер*. Коли Боббо принижує Руф і йде до коханки, в голові жінки народжується масштабний і жорстокий план помсти. Вона відкидає всі суспільні уявлення про те, якою має бути «хороша жінка», і перетворюється на справжню «дияволицю». Протягом **семи років** Руф послідовно руйнує життя колишнього чоловіка та його нової пасії:

- спалює спільний дім і підкидає дітей коханцям, позбавляючи Мері Фішер її звичного комфортного та романтичного життя;
- за допомогою фінансових махінацій підставляє Боббо, через що він потрапляє до в'язниці;
- створює мережу агенцій з працевлаштування, отримуючи величезні кошти та контроль над впливовими чоловіками;

- проходить серію болісних пластичних операцій, щоб повністю змінити власне тіло й обличчя, перетворившись на точну копію Мері Фішер, але підкоривши собі весь світ.

Роман є гротескним і безкомпромісним поглядом на те, як суспільство оцінює жінку суто за її зовнішністю та здатністю догоджати чоловікові. Велдон ставить перед читачем складні питання: чи є помста Руф перемогою, чи, навпаки, її остаточною поразкою? Бо, щоб перемогти систему, героїні довелося повністю знищити власну ідентичність і підлаштуватися під ті самі стандарти краси, які її раніше ранили.

Фільм *«Дияволиця»* (1989) – Голлівудська комедійна адаптація режисерки Сьюзен Сейдельман. Роль ображеної дружини Руф зіграла Розанна Барр, а роль її суперниці-письменниці – Меріл Стріп.

Фільм має більш м'який та оптимістичний фінал порівняно з похмурим фіналом оригінальної книги (Сгенеровано III).

Відповідь на питання «що таке жінка» здається такою ж далекою у 2025 – 26 році, як і в 1968. Різниця полягає в тому, що сама неможливість відповіді на це питання тепер розглядається як джерело розширення можливостей, а не гноблення. Ані звичаї, ані політика, здається, не зупинили безкінечну різноманітність жіночності. Слова Симони де Бовуар резонують, але з іронією: *«людина не народжується жінкою, а стає нею»*.

Говорити про «жіноче письмо» так само безглуздо, як говорити про «чоловіче письмо» (але уявіть собі есе про конструювання та деконструкцію «чоловічого письменника» того періоду). Тому багато говорять про необхідність розрізняти *дофеміністичну, феміністичну та постфеміністичну фази* в жіночому письмі, причому час, охоплений цим періодом, позначений префіксом «пост-».

Для таких критиків, як Жермен Грір, специфічно постмодерністська одержимість гендерним перформансом знищила фемінізм, і молоді жінки захопилися перформансами Джудіт Батлер та Міфом про красу, не бачачи жодної суперечності між ними. Феміністські полемістки Жермен Грір, Наомі

Вулф та Наташа Волтерс закликали до Нової хвилі, вважаючи, що фемінізм відмовиться від своєї співучасті в постмодерні, поверне природу жінкам та відмовиться від одержимості ідентичністю заради більш традиційних політичних питань прав, рівності та справедливості. Усі вони оплакують постмодерністське розсіювання жіночої письменницької енергії, яка раніше була спрямована на політичну відданість, одержимість не стільки сексуальною політикою, скільки сексом.

Жермен Грір наводить ринковий успіх роману Гелен Філдінг 1996 року *«Щоденник Бріджит Джонс»* як доказ того, наскільки сучасна письменниця відмовилася від своєї відданості феміністичній політиці: *«Бріджит, в чийй голові мало що залишається, окрім процедур краси, сексуальних фантазій, заздрісних думок та нарцисичної паніки щодо своєї зовнішності, достатньо худа, щоб отримати свого чоловіка»* (Greer, 1999, 14); *«Вона скоро оголить свою порожню маленьку душу в кінотеатрах та на відео»* (Greer, 1999, 14).

Жермен Грір саме тоді, коли жінки почали сприймати та якимось чином вірити в цю всюдисущу лінію феміністичних графіті, проголошувала, що *«жінці потрібен чоловік, як рибі велосипед»* (Greer, 1999, 14), але з'являється Бріджит, успішна кар'єристка тридцяти років, добре обізнана у фемінізмі сімдесятих, але все ще повністю насолоджується та виставляє напоказ свою емоційну потребу, свої страхи щодо целюліту, свої постійні романтичні фантазії та різні сексуальні проблеми.

Бріджит Джонс розпочала свою кар'єру як авторка успішної колонки в газеті Independent, що була написана у формі щоденника, адресованого близькій подрузі, але переведена у формат роману і одразу ж стала бестселером. Замість того, щоб розглядати її популярність як свідчення домінуючого нині постфеміністичного мислення, можна вказати на подібність між нею та так званим *«романом визволення»* письменниці Еріки Йонг. У романі *«Страх перед польотами»* (1973) Еріки Йонг Бріджит Джонс вловила дух часу.

Обидва романи є відповіддю на тиск фемінізму як утопічної політики, оскільки вони зображують героїнь, які усвідомлюють, що щастя полягає саме в тому, щоб не прагнути досконалості. Але для так званих теоретиків «третьої хвилі» та інших критиків нібито постмодерністської, постфеміністичної фази в сучасній британській художній літературі, Бріджит Джонс є симптомом нинішньої кризи середнього віку фемінізму: її дочки невдячні та залишають дім; «священні корови» її життєвої місії під питанням; і вона перебуває під тиском, щоб піддатися повному перевтіленню, або ризикувати застоєм як ретро без шику.

Такі занепокоєння цілком зрозумілі, але апокаліптицизм зайвий. Якщо перейти від феміністичної полеміки до жіночої літератури, то стає очевидним, що завжди було багато письменниць, які не лише насолоджувалися своїм «ілюзійонізмом», а й вважали його цілком сумісним із цілком серйозним зобов'язанням боротися за політичне визволення своєї статі. Такою знаковою фігурою для письменниць-сучасниць стала *Вірджинія Вулф*, оскільки поєднувала серйозне, раціональне та ясне відчуття гендерної несправедливості сучасності з письменницьким, грайливим та свідомо «жіночим» ставленням до гендерного визначення самої раціональності. Це очевидно не лише в більш повчальних текстах, таких як «*Три гіней*» (1938), але й у більшій частині художньої літератури та в лекціях, які були написані, як-от: «*Власна кімната*» (1929), або пародійній біографії «*Орlando*» (1928), присвяченій Віті Саквілл-Вест з її запаморочливими конструкціями та деконструкціями гендерних позицій.

Вулф рано усвідомила, що писати як жінка в раціоналістичних термінах посткартезіанської модерності означає – ризикувати відмовою від статево окресленого тіла та втіленого голосу як конститутивних складових відмінності. Але вона також усвідомила, що перетворення «жіночого» просто на письмо, або семіотичну практику, одяг та перформанс, рівнозначно ризикує розчинити його у зручному шифрі маргінальності для чоловічого авангарду, який бажає власного виключення з буржуазних моралей та

обмежує раціональність. Тому у «*Трьох Гвінеях*» вона рекомендує жінкам сформувати «суспільство аутсайдерів», які чинять опір асиміляції в патріархальні структури, переписуючи сюжети та історії, які є самосвідомими мімікерами та червовомовцями, але, які можуть говорити тропами та ходити в розумному взутті (використовуючи захопливу фразу Ненсі Міллер; Ginsburg, Miller, 1982,453). Незважаючи на свої сумніви та занепокоєння, Вулф вбила Ангела в Домі не зброєю війни чи гніву, а через письмо, естетичну гру та перформанс.

Таким чином, це есе відрізнятиметься не лише від поколіннєвої партійності критиків, таких як Жермен Грір, але й певною мірою від акцентів «Компанії» в цілому. Замість того, щоб наголошувати на унікальних проблемах чи якостях жіночої літератури після 1978 року – тобто «постмодерністської» чи нібито «постфеміністичної» – епохи, вона обґрунтовує основну спадкоємність британської жіночої художньої літератури ще з часів до виникнення жіночого визвольного руху наприкінці 1960-х років. Звичайно, політичні та дискурсивні валентності фемінізму змістилися з 1978 року, стаючи, залежно від точки зору, або складнішими та витонченішими, або більш легковажними та недоречними. І ці зміни були відображені в сучасній жіночій художній літературі. Але це не означає, що попередні письменниці були якимось чином наївними щодо гендерної політики, або що письменниці сучасного періоду писали ні про що інше, або, що на сьогоднішній день питання гендеру та авторства відійшло в історію.

Якщо в жіночій літературі та феміністській теорії відбуваються зрушення та фази від так званого «особистого» до так званого «постмодерну», нам не слід бути надто жорсткими у спробах періодизації, ані припускати, що існує лише один спосіб бути особистим, один спосіб бути постмодерним. Кращим варіантом може бути розгляд різних фаз, що характеризуються риторичною «домінантою», але кожна з них спирається на естетичні стратегії та тематичні занепокоєння, що передують цьому конкретному історичному моменту та переживають його.

Теорія, політика та традиція «обережного фемінізму»

Як можна охарактеризувати ці фази? По-перше, дотеоретична та амбівалентна фаза, що починається в шістдесятих роках і охоплює таких письменниць, як *Айріс Мердок*, *Доріс Лессінг*, *Сільвія Плат*, *Сімона де Бовуар* та *Мюріель Спарк*. По-друге, фаза явного «письма як жінка», яка включає, перш за все, пошук узгодження колективного з особистим голосом, дослідження відлуння «особисте є політичним», як у продовжуваній творчості *Лессінг*, *Грір*, *Міллетт*, *Річ*; «серединний рівень» або в метафікціоналізованому реалізмі таких письменниць, як *Маргарет Дреббл*, *Аніта Брукнер*, *Пет Баркер*, *А. С. Байатт* та рання *Маргарет Етвуд*; а також готична та карнавальна проза ранньої *Фей Велдон* та *Анджели Картер*.

Зрештою, у 1980-х роках виникла третя фаза явного залучення до викликів постмодернізму та постколоніалізму, момент, коли фемінізм повністю входить у «дику природу»: момент високої (постструктуралістської) теорії та поширення відмінностей, коли письменниці свідомо та навмисно звертаються до пародійного та фантастичного, до маскараду та потворності, як, наприклад, у пізніших роботах *Велдон* та *Картер*, а також у творах *Жанетт Вінтерсон*, *Зейді Сміт* та *Моніки Алі*.

Сам фемінізм, здається, зараз вступив у момент гегельянського синтезу, опрацьовуючи експресивну реалістичну тезу ранніх років та антитетичні деконструкції вісімдесятих і початку дев'яностих, щоб повернутися до переосмислення досвіду, прав та суб'єктивності в контексті нової ери глобалізації та мультикультуралізму та у відповідь на нові загрози з боку біотехнологій та нещодавно оновлених дискурсів соціобіології.

Хоча для деяких це може здатися відходом від утопізму сімдесятих, це може бути спробою інтегрувати феміністичні перспективи в реальну політику ширших соціальних та політичних проблем. Звичайно, можна читати як «*Бриджит Джонс*», так і «*Білі зуби*» (2000) з будь-якої точки зору. Але обидва тлумачення можна однаково застосувати до художньої

літератури *Айріс Мердок*, *Доріс Лессінг* та *Сімони де Бовуар*, які народилися якраз після закінчення Першої світової війни та почали писати за десятиліття до феміністичного активізму. Дійсно, жінки-романістки протягом останніх чотирьох десятиліть відмовлялися обмежувати себе вузьким феміністичним порядком денним і часто займали позиції, протилежні позиціям домінуючої феміністичної політики свого часу.

Наприклад, «*Спогади того, хто вижив*» Доріс Лессінг, опубліковані в 1974 році, були розкритиковані феміністичними теоретиками за біологічний есенціалізм. У своєму баченні пост-ядерного майбутнього Доріс Лессінг наважилася серйозно розглянути відроджені еволюційні теорії та соціобіологічні ідеї про гендерні ролі, лідерство, виживання груп та статевий відбір у той час, коли будь-яке відхилення від культуралістських припущень академічні теоретики розглядали як потенційно фашистське.

Насправді, соціальний конструктивізм та постмодерністський текстуалізм були обережно асимільовані в місцеву художню традицію, де етична відданість часто поєднувалася з широким емпіризмом, скептично налаштованим до тверджень та захоплень академічної високої теорії.

Наприклад, у романі А. С. Байатт «*Одержимість*», що отримав Букерівську премію 1990 року, її літературні вчені Мод і Роланд починають з історичного дослідження вікторіанського пристрасного роману, повністю в рамках стерильних дискурсів теорії кінця XX століття, з її розмовами про децентрацію, розчинення та бажання. Байатт надзвичайно насолоджується пародіюванням надмірностей теорії.

Сюжет демонстративно маніпульований таким чином, що їхні спочатку невизнані почуття одне до одного визнаються, а їхні дослідження завершуються лише тоді, коли теорію відкидають заради чуттєвих задовольень тексту та (за іронією долі, звичайно) авторського голосу самої Байатт. Ця скептична орієнтація відображає мейнстрімний інтелектуальний настрій, який загалом лівий ліберальний за етосом; стурбований моральними міркуваннями та постійною потребою в контрактах, що захищають права

людини; і вимагає віри в те, що розумність перемагає, твердження підтверджуються доказами, які не є просто власністю однієї групи чи «мовної гри», але є, наскільки це можливо, універсалізованими та застосовними до всіх людей.

Тож більшість письменників-фантастів того періоду ставилися до політкоректності так само обережно, як і до академічної «теорії», і письменниці не стали винятком, попри зростаючий тиск, оскільки фемінізм став з кінця 1970-х років одночасно важливою підгалуззю академічної теорії та ареною, на якій політичні програми зазнають жорсткої перевірки та критики.

Наприклад, у 1980 році в інтерв'ю з Діаною Купер-Кларк в «AtlanticMonthly» письменниця *Margaret Drebbel* поскаржилася на відчуття тиску на сучасну письменницю, щоб вона створила політкоректні взірці для наслідування, які могли б сприяти емансипації жінок: «Якщо я закінчу шлюбом, це буде вважатися помилкою; якщо я закінчу з жінкою на самоті, це буде вважатися тріумфом» (DianaCooper-Clark. The Atlantic Daily. November 1, 1980).

«Все, що ви можете зробити,— це написати про те, як вам здається, що це відбувається в той час» (DianaCooper-Clark. The Atlantic Daily. November 1, 1980). Інтерв'ю мало назву «*Маргарет Дреббл: обережна феміністка*». Дійсно, позиція Дреббл щодо вираженої політичної активності, пом'якшена відданістю художній цілісності, не була незвичайною для письменниці, яка виступала лише через 12 років після започаткування Руху за визволення жінок та найпалкішого десятиліття другої хвилі фемінізму. Також не є незвичайним для того часу її припущення, що два набори вимог – політичний активізм та естетична чесність у триманні дзеркала перед культурою – рідко, якщо взагалі коли-небудь повністю поєднуються: відданість, як мистецтву, так і політиці, ймовірно, буде заважати, а не допомагати.

Дреббл чинила опір штучності ідеальної політичної моделі для наслідування, демонструючи перевагу широко реалістичному розумінню

романіста як записувача «те, як є речі». Але навіть такі письменниці, як *Анджела Картер*, наприклад, які більш відверто віддані феміністичній політиці та більш формально авантюрні у своїй взаємодії з постмодерном, однаково чинять опір нерозбірливій естетизації чи ідеалізації жіночого досвіду та ідентичностей. *Картер*, *Байатт* і *Дреббл* почали писати в тіні попереднього покоління письменниць—*Лессінг*, *Спарк* та *Мердок*— які досягли повноліття під час Другої світової війни. Після нацизму їм здавалося очевидним, що проєкція прометеївського бажання за межі контрольованої сфери мистецтва часто призводила до пекла насильства, а не до естетизованої утопії.

Контркультурні та ситуаційні гасла, що підживлювали визвольні рухи шістдесятих років, гасла сприйняття власних бажань за реальність, навіть більше, ніж технократична держава, можна розглядати як вкладення в потенційно деструктивну естетизацію досвіду. Тому письменниці цього покоління часто були одночасно обережними щодо утопічної політики, а також прагнули дослідити питання жіночого авторства в контексті ширших етичних та політичних зобов'язань. З огляду на їхню стурбованість розмежуванням інтенційних вигадок художньої уяви та епістемологічно відмінних порядків у світі поза мистецтвом, ці письменниці використовували метафікційний текстуалізм як етичний інструмент, а не як інструмент нерозбірливої онтологічної плюралізації — і в цьому відношенні вони здійснили тривалий вплив.

Починаючи з 1970-х років, ми можемо простежити безперервну лінію письменниць, чия «обережна», раціоналістична взаємодія з метафікцією та формальним експерименталізмом виступає корисним коригувальним засобом в епоху, яка дедалі більше виявляє співучасть постмодерну з комерційним та самоформування з пізнім капіталістичним споживанням.

Наприклад, «*Чорний принц*» (1973), «*Досить почесна поразка*» (1970) або «*Втеча від чарівника*» (1955) Айріс Мердок, або «*Розквіт міс Джин Броді*» (1961), або «*Не турбувати*» (1971) Спарк, або «*Абатиса Кру*» (1974)

– це нібито комічно-метафікційні історії про гендерні ілюзії романтичного кохання або комедійної інституціоналізованої рольової гри, але вони також досліджують міфотворчі імперативи політики влади та тоталітаризму, а також небезпечне використання фікції та самоформування.

Таке використання формальних властивостей фентезі та постмодерністського експерименталізму на службі скептичного раціоналізму однаково очевидне у більш відверто феміністичних письменниць наступного покоління. Художня література *Анджели Картер* з самого початку використовувала постмодерністську перформативність та фентезі на службі реалістичної та загалом раціональної, але ніколи «правильної» феміністичної політики.

Наприклад, у своєму романі *«Пекельні машини бажань доктора Гофмана»* (1972) вона малює похмуро негативну картину світу, звільненого (у стилі ситуаційізму) від матеріалізації бажання. Однак мілітаристський раціоналізм міністра так само засуджується як подібна фантастична схоластика, і роман натякає на необхідність працювати над репрезентацією людської суб'єктивності, де розум і бажання не протиставляються і не розділяються за гендерними ознаками, і де утопічні раціоналізми та ірраціоналізми зрештою схиляються перед емпіричним скептицизмом, який міцно тримає політичні ноги на ґрунті орвеллівського два плюс два дорівнює чотирьом.

У світі як доктора Гофмана, так і міністра-жінки є жертви жорстокого поводження та поневолення євнухів. Оповідач, *Дезідеріо* (своєрідний сучасний Вінстон Сміт), дізнається, що відокремлення розуму від афекту призвело лише до поверхнево протилежних політичних режимів: політика, що ґрунтується на нерозбірливому звільненні бажання, так само ймовірно призведе до тоталітарного режиму, як і політика, що ґрунтується на раціональних формалізмах чистої логіки.

Опір Картер повністю постмодерністському семіозису завжди ґрунтувався на її визнанні того, що без ідентичності, що базується на

«досвідах тіла», навіть роздробленої відмінностями раси, класу, сексуальності та етнічної приналежності, фемінізм навряд чи зможе вижити як політичний рух солідарності між жінками. Що б інакше означало говорити про «жінку-письменницю»?

Гендер – це *«вільно плаваючий витвір, наслідком якого є те, що чоловік і маскуліність можуть так само легко означати жіноче тіло, як і чоловіче, а жінки та жіночність – чоловіче тіло так само легко, як і жіноче»* (Butler, 2005, 124). Таким чином, тіло, як і в *«Міркуваннях про метод»* Декарта, перестає мати значення і, як матерія, стає витратним у самій конструкції суб'єктивності та авторства.

Теоретичний проєкт Джудіт Батлер 1980-х і 1990-х років, наприклад, розпочався зі звичної наполегливості, що «неправильно припускати, що існує категорія «жінки», яку просто потрібно заповнити різними компонентами раси, класу, віку, етнічної приналежності та сексуальності, щоб стати повноцінною», повторюючи ідею про те, що значення жінки та жіночого завжди має бути невизначеним (Butler, 2005, 209). Але вона йде набагато далі, стверджуючи, що статево означене тіло саме по собі завжди є імітацією, яка насправді створює те, що воно нібито імітує.

Для Батлер перформативне тіло є повністю безтілесним: у рамках теорії мовленнєвих актів Джона Остіна та Джона Серла, *перформатив* – це дискурсивна практика, яка продукує те, що вона називає, так що «норма статі тримається тією мірою, якою вона «цитується» як така норма, але вона також бере свою силу з цитацій, на які вона звертає увагу» (Butler, 2005, 15).

Зрештою, «тіло має значення» у постструктуралістському фемінізмі. Це означає, що тіло, як матерія, не має значення, за картезіанським твердженням, якщо таке коли-небудь існувало. Але тіло має значення, принаймні з точки зору того, що було домінуючою перспективою в британській жіночій художній літературі протягом понад 30-ти років. Навіть таке, здавалося б, легковажне романістичне трактування жіночого тіла, як у *«Бриджит Джонс»*, де автор щоденника починає кожен запис з підрахунку

калорій та вимірювання стегон, можна розглядати як скептичний антидот не лише від пуританських асоціацій політкоректності, але й від надмірностей текстуалістичної теорії.

Жермен Грір у книзі *«Ціла жінка»* заявила, що «жіноче тіло – це поле битви, де воно бореться за визволення. Саме через її тіло діє гноблення, яке уречевлює її, сексуалізує, переслідує, робить її інвалідом» (Greer, 1999, 135).

Більшість письменниць-романісток останніх десятиліть глибоко розглядали це сприйняття в різних літературних стилях. Тіла монстрів, анорексичні тіла, гібридні тіла, тіла-кіборги, фантастичні тіла, зомбі (тіла без душі) заповнюють сторінки книг письменниць з шістдесятих по дев'яності роки: *«Публічний образ»* (1968) та *«Теплиця біля Іст-Рівер»* (1973) Мюріел Спарк, *«Дощовик»* (1980) Фей Велдон і *«Життя та кохання дияволиці»* (1983), *«Спогади людини, яка вижила»* (1974) та *«П'ята дитина»* (1988) Лессінг, *«Пристрасті нової Єви»* (1977) та *«Ночі в цирку»* (1984) Картера, *«Визначення статі вишні»* (1989) та *«Написано на тілі»* Вінтерсона (1992). В усіх цих творах жакливе тіло функціонує не лише як засіб озвучування та подолання тривог щодо домінантних конструкцій жіночності як некерованості та ірраціональності, але й як спосіб ствердження випадковості матерії всупереч кристалічній досконалості раціоналістичній філософії тощо. Тіло в цій корінній романістичній традиції є одночасно топосом «обережної» феміністичної політики та брандмауером від більш екстравагантних тверджень академічної феміністичної теорії.

Ідентичність, досвід та жіноче авторство

Можливо, тому що рух за визволення жінок тривав лише десятиліття, з 1968 по 1978 рік, після чого він розколовся на дивовижне розмаїття політики ідентичності та складних теоретичних суперечок. Коментатори часто наголошують на чітких відмінностях між поколінням письменниць до 1968 року та після 1978 року, причому останні набагато більш уважні до нестабільності самої категорії жінки. Але тут варто звернути увагу на

наступності; насправді протягом усього періоду відбувався тривожний діалог про природу жіночої ідентичності та жіночого авторства. Рух за визволення жінок виник на тлі сплеску контркультурного політичного активізму шістдесятих років поряд із радикальними рухами, такими як «Визволення геїв», «Сила чорношкірих» та «Рух за громадянські права».

У 1968 році низовий жіночий рух почав аналізувати джерела гноблення в патріархальних суспільствах і розпочав своє завдання звільнення жінок, виступаючи за рівну оплату праці та можливості, рівні права людини, викорінення сексистських припущень та деконструкцію жінки як «другої статі». Однак майже одразу феміністки усвідомили, що питання прав і свобод нелегко відокремити від уявлень про людські потреби, і що процедурні дискурси правової системи є вкрай неадекватними інструментами для артикуляції таких людських потреб, як повага, прихильність, гідність та визнання. Врешті-решт енергія руху все більше поглиналася питаннями ідентичності – «хто я?», а також «що робити?».

Такі питання традиційно є предметом уваги літератури та культури, а не активістської чи кампанійної політики. Тому феміністки з самого початку звернулися до мистецтва та літератури як до засобу подолання суперечностей, які здавалися нерозв'язними, коли їх розглядали через традиційні політичні та філософські дискурси. Сила символічного представлення та культурного втілення у конструюванні та стримуванні ідентичностей та суб'єктивностей була з самого початку визнана визначальним аспектом нового типу політичного руху. З огляду на ці очікування, письменницям давно необхідно було усвідомити свій статус і функцію як «жінок-письменниць» і усвідомити свою творчість як таку, що має певний зв'язок з новою феміністичною політикою.

Хоча Дреббл стверджує протилежне, саме здатність літературного тексту – досліджувати та репрезентувати суперечність, амбівалентність і парадокс – рекомендувала літературні форми феміністичним письменницям на початку сімдесятих років. Як політичний рух, що прагнув рівності та

визнання гендерних ідентичностей, фемінізм дуже швидко зіткнувся з суперечністю, яка хвилювала теоретиків протягом сімдесятих і вісімдесятих років: як жінки можуть утвердити жіночу ідентичність, історично сконструйовану через ті самі культурні та ідеологічні формації, які фемінізм як рух також прагнув оскаржити та деконструювати? Тож, незважаючи на раннє прагнення розкрити єдиний і колективний жіночий «голос», ідея «жіночого» здавалася стійкою, як неоднозначно двоголосе ствердження та заперечення ідентичності.

Як стверджувала Елейн Шоуолтер в есе 1981 року *«Феміністична критика в дикій природі»*, будь-яке феміністичне переосмислення (за термінологією Адрієнн Річ) вимагатиме як імпульсу до концепції жіночності, до ідентичності як жінки, так і опору їй (Elaine Showalter. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Pantheon, 1985. 247–248). Подібно до деррідівського «сліду», жіночий голос та ідентичність з самого початку здавалися одночасно доступними та такими, що стираються. Ідея проте, що жінки можуть звільнитися від хибної свідомості, щоб розкрити приховане. Справжнє жіноче «я» було визнане як таке, що сприяє відтворенню тієї патріархальної конструкції жіночності, яку феміністки мали на меті оскаржити. Бо, чим може бути таке «я», як не конструкцією патріархату? І, якщо стверджувати радикальну феміністичну віру в жіночу сутність, маргіналізовану та недооцінену, яка якимось чином перебуває в «тілі», то небезпека полягала в тому, що гендер знову перетвориться на стать та біологічний есенціалізм.

Фемінізм має враховувати не лише глибокі відмінності в культурних ситуаціях жінок, але й проблему того, що навіть враховуючи такі відмінності, входження в символічний порядок культури передбачає, що власний голос, на відміну від власної кімнати, ніколи не буде власним.

Ця проблематика «жінки-письменниці» набула особливо тривожних форм, оскільки піднесення жіночого руху збіглося з впливом постмодерністської критики авторства як такого. Найважливішою серед цих

критик було основоположне есе Ролана Барта «*Смерть автора*», опубліковане французькою мовою в 1968 році та перекладене англійською мовою в середині 1970-х років. Так само, як популярний та академічний фемінізм почав використовувати метафору авторства як засобу опису необхідності переписування патріархальних сценаріїв, есе Барта стало центральним елементом нової літературної теорії, яка пропонувала розгадати саму концепцію авторства разом з усіма її ліберально-гуманістичними основами: єдиним суб'єктом, «голосом», «вираженням», «інтенційністю» та інтелектуальною власністю.

Есе було нападом загалом на гуманістичні та есенціалістські уявлення про авторство та, зокрема, на ідею про те, що автор «виражає» себе, перекладаючи внутрішні почуття, настрої та ідеї в слова на сторінці: натяк на щось попереднє або поховане, що виштовхується зсередини назовні, і на певний абстрактний стан, ще невисловлений, який знаходить конкретне формулювання в словах. Барт стверджував, що настав час повністю відмовитися від ідеї автора як попередньої інтенціональності та переосмислити літературне починання як гру інтертекстуальностей, письмо, яке пише, фігуру, яка наполегливо стає власним ґрунтом. Бо саме мова говорить, а не автор. Слова більше не виражатимуть особистість, а просто перекладатимуть уже сформований словник нескінченного викладення та інтертекстуальності.

Це не свідоме формулювання традиції Вірджинією Вулф, не осмислення історії матері, не терпляче завдання побудови літературної лінії. Творчість Барта – це звільнення від батьківських зв'язків, від автора, якого вважають «минулим його власної книги... у тому ж відношенні попередництва до його твору, як батько до своєї дитини» (Barthes, 1977, 145). Тому не дивно, що приглушення голосного оптимізму ранніх сповідальних жіночих творів є проявом амбівалентності та саморефлексивного сумніву.

З кінця шістдесятих років такі письменниці, як *Дреббл*, *Лессінг*, *Мердок* і *Спарк*, починають використовувати свої твори саме для того, щоб

порушувати формальні та екзистенційні питання про голос та авторство. Така формалістська саморефлексивність існує задовго до розколу жіночого руху на політику ідентичності вісімдесятих. У таких творах часто зображуються письменники-головні герої, які є альтер-его. Тому «*Золотий зошит*» Доріс Лессінг (1962) можна вважати майже прототипом нового жанру художнього роману, що стосується саме тяжкого становища жінки-авторки.

До 1978 року фемінізм утвердився як широка культурна політика, що працює на плюралізмі фронтів. У вісімдесятих і дев'яностих роках процвітали великі академічні журнали: «*Signs*» (заснований у 1976 році), «*m/f*» (1978) та «*Feminist Review*» (1979).

Незалежні феміністичні та жіночі видавництва, що працювали на межі між академічною та ширшою літературною культурою, були засновані одночасно: «*Virago*» (1973), «*Onlywomen*» (1974), «*The Women's Press*» (1977), «*Sheba*» (1980) та «*Pandora*» (1981), а сімдесяті та вісімдесяті роки стали свідками «жіночоцентричного» видавничого буму без прецедентного масштабу. Безумовно, ця дискурсивна плюральність, в якій полягала її здатність уникати остаточного захоплення, зрештою створила труднощі для фемінізму як активістського руху та призвела в дев'яності роки до ідеї постфемінізму і до нового фемінізму третьої хвилі.

Фракції та розкол відбувалися не лише через відмінності класу, раси та сексуальності, але й на стику популярного та академічного, а також між ранніми та пізнішими фазами. Однак будь-який опис таких взаємозв'язків у фемінізмі не може дозволити собі ігнорувати значення змін культурних контекстів поза межами фемінізму.

Наприклад, у вісімдесятих і дев'яностих роках постмодерністські феміністки висловлювали помітну тенденцію – вважати жіночу літературу сімдесятих років наївною та недостатньо теоретизованою, прагнучи сформулювати неproblemатичну жіночу ідентичність через експресивні реалістичні та сповідальні способи письма. В міру того, як фемінізм

зміцнювався в академічних колах, опанувавши професійний апарат науки та теорії, особисті та сповідальні дискурси почали здаватися невитонченими та позбавленими суворості. Більше того, особисте та сповідальне були привласнені в дев'яностих роках як потужні та ефективні медіа-інструменти в патріархальних руках західних національних урядів та глобальних наддержав, які прагнули контролювати політичний порядок денний за допомогою стратегій одомашнення та сентименталізації.

Зізнання в стилі Джеррі Спрінгера та свідчення очевидця, що заслуговують на увагу, стали способами відволікання уваги від більш фундаментальних питань, що стосуються тих відносин економіки та влади, які зрештою лежать в основі способу життя та інтимних стосунків. Не дивно, що фемінізм у вісімдесятих роках почав віддалятися від «досвіду» та розвивати романтичні стосунки з тими високими теоретиками деконструкції, для яких «суб'єкт» був лише позицією в дискурсі. Але ситуація була зовсім іншою в сімдесятих роках. Підвищення свідомості, сповідальні листи та пошуки нових форм дослідження жіночого досвіду практикувалися в поєднанні з марксистсько-феміністичним аналізом економічного гноблення та екзистенційною критикою ліберального виключення та розділення публічного та приватного.

Сповідь була частиною спроби вперше викувати політичну солідарність культури, орієнтованої на жінку, організованої для підриву патріархальних структур (політичних та економічних) ліберальної держави. Між письменницями раннього та пізнішого періодів існує більше зв'язків, ніж іноді вважається, і що навіть ті письменниці, які здаються більш консервативними, традиціоналістськими чи реакційними, часто при детальнішому розгляді виявляються більш експериментальними та більш симпатичними до проблем сучасного фемінізму, ніж може припустити вузько політкоректний або відверто постмодерністський порядок.

Більшість письменниць шістдесятих та початку сімдесятих років досить свідомо використовували ресурси естетики, щоб протистояти тому,

що Лессінг чітко визначила у «Золотому зошиті» (1962): як ту інтелектуальну форму ідеологічного «цькування» (патріархального чи матріархального), яка надає перевагу абстрактному та систематичному над плинним, матеріальним та випадковим.

Дреббл також відчуває складність пошуку комфортного способу письма для жінки, пов'язану з необхідністю уникати виходу з патріархальних гамівних сорочок і переходу до політичної чи будь-якої іншої коректності. У цьому світлі романи, що передують руху за визволення жінок і, які здаються байдужими до феміністичної політики, можна розглядати як такі, що стосуються питань фемінізму.

Наприклад, *Джин Броді* Мюріел Спарк у романі «Розквіт міс Джин Броді» (1961), якій зраджує одна з її компаньйонки засуджує за романтичне та (політично) небезпечне змішування мистецтва та життя; але в контексті морально пуританської та «правильної» культури її власного часу (середній клас, «поважний» Единбург тридцятих років), вона також напрочуд співчутлива та харизматична.

Роман Спарк, хоча й нібито про егоїстичну та романтичну шкільну вчительку, яка фліртує з фашизмом, також є ранньою саморефлексією над проблемою жіночого авторства. *Джин Броді* – блискуче творіння, бо вона справді жахлива, і все ж її жахливість значною мірою є наслідком обмеженої можливості повстання проти патріархів вузького пресвітеріанства. Авторка, як і Сенді Стренджер, справедливо засуджує її етичну сліпоту, але водночас представляє її вперту норовливість у протофеміністичному, а також суворо августинському світлі. З цієї точки зору, одним із найцікавіших аспектів творчості радикальних жінок, які розпочали свою кар'єру раніше, але продовжували писати в шістдесяті та сімдесяті роки (*де Бовуар, Мердок, Лессінг, Спарк*) і пізніше, є їхня спроба підтримувати універсалістські або трансцендентні способи репрезентації, водночас узгоджуючи їх із почуттям ідентичності як перспективної та радикально розташованої в конкретних тілах.

Стратегія часто полягає в тому, щоб дослідити великий наратив і розкрити його як такий, що потребує уваги з жіночої точки зору: *комунізм* для *Лессінг*, *лібералізм* для *Мердок*, *екзистенціалізм* для *де Бовуар* і *християнська доктрина* для *Спарк*.

Кожна з них прагне написати «книгу, наповнену інтелектуальною чи моральною пристрастю, достатньо сильною, щоб створити порядок, створити новий погляд на життя» (Lessing Doris. *The Summer Before the Dark*. 1973. С. 61). З цих трьох Айріс Мердок може здатися найменш зацікавленою у феміністичній перспективі культурної політики, що відображає її перевагу писати «про речі загалом, де не має значення, чоловік ви чи жінка, і в такому разі вам краще бути чоловіком, тому що чоловік представляє звичайних людей, на жаль, на даний момент, тоді як жінка завжди залишається жінкою! ... Це вільніший світ, у якому ви перебуваєте як чоловік, ніж як жінка» (Мердок *Море, море*. 1978. С. 82).

Але Симона де Бовуар також оголосила у передмові до «Другої статі» (опублікованої у Франції в 1949 році), що «достатньо чорнил було пролито в суперечках щодо фемінізму, який тепер практично закінчився, і, можливо, нам більше не слід про це говорити» (Симона де Бовуар. *Друга стаття*. 1972. С. 19). І сама Лессінг ніколи не зраджувала своїй думці про те, що слід «перестати говорити про письменників-чоловіків і жінок. Вся наша мова, те, як ми думаємо, налаштовані на розподіл речей на категорії. У нас набагато більше спільного один з одним, ніж того, що нас розділяє» (Лессінг, 1996, 61).

Але як гуманісти, які глибоко оскаржують припущення гуманізму зсередини, ці три письменниці все ще актуальні для фемінізму, який зараз намагається вийти з глухого кута постмодерну. Їх, як письменниць, об'єднує пошук моделі саморефлексивної свідомості як відкриття у світ, що виходить із радикальної вкоріненості, в якій «тіло» – це не просто текст, перезаписаний культурою, а ситуація, через яку ми переживаємо свою суб'єктивність: бо

«тіло – це не річ, це ситуація, це інструмент нашого досягнення світу» (Симона де Бовуар, 1972: 34).

Незважаючи на спільну для Мердок амбівалентність щодо письма як жінки та її відому перевагу оповідачам-чоловікам, вона також використовує художню літературу, щоб продемонструвати негативні наслідки для процвітання людства, прийняття науковим лібералізмом так званої «натуралістичної помилки» – припущення, що людські цінності мають бути радикально, тобто логічно, відокремлені від фактів людської біології.

Феміністичні теоретики вісімдесятих років часто вважали її есенціалісткою. Однак її наполягання на визнанні нашого тілесного стану пропонувало альтернативне бачення людини, де кожен з нас знаходиться як втілена, але саморефлексивна свідомість, що взаємодіє зі світом, який ніколи не постає просто як нейтральні «факти». Знову ж таки, більш «універсалістська» позиція стосується гендерних питань. У цьому світі доброта завжди вислизає від шалених егоманіакальних фантазій та бажань її балакучих чоловіків-художників-оповідачів та чарівників, і частіше її можна виявити в приглушених і мовчазних реакціях тих жіночих персонажів або «фемінізованих» чоловіків, які, приймаючи контингентність, грубу матеріальність світу, служать (часто саможертвно) засобом викриття спокусливого егоїзму чоловічого бажання в його прагненні поглинути світ в самопроектовані та кристалічні схеми.

Відповідно, гарне мистецтво – це те, що пом'якшує прагнення до трансцендентності прийняттям іманентності, і, як «найбільш повчальна річ, яку ми маємо», мистецтво цінне через свою «пронизливу природу, свій безмежний зв'язок зі звичайним життям, навіть свою беззахисність перед своїм клієнтом» (Murdoch, 1977, 86). Мистецтво – це засіб протидії тому, що Лессінг також описала як витончення мови на тлі щільності досвіду.

Де Бовуар також наполягала на радикальному втіленні. Біологічні факти жалюгідно недостатні для виправдання «ієрархії статей», але, якщо наші розташовані тіла все ще, фундаментально, є «інструментом нашого

осягнення світу», тоді «світ обов'язково здаватиметься зовсім іншою річчю, якщо його сприймати тим чи іншим чином» (de Beauvoir, 1972, 33). Але для жінок, яких розглядають лише як тіла під визначальним поглядом чоловіка, досвід насильно обмежується іманентністю, що виключає цю проекцію в повне існування участі в універсальному.

Як і Мердок, і на відміну від Сартра, вона відкидає гегелівську концепцію суб'єктивності, яка завжди передбачалася на об'єктивації іншого, і закликає до «етики двозначності», яка б визнавала цей «рівнозначний центр «я»» (термін Джорджа Еліота) і дозволяла власне двозначне позиціонування як суб'єкта, так і об'єкта. Хоча де Бовуар зберегла жах перед жіночим тілом і страх бути сприйнятою як «просто жінка», і хоча вона утримується від критики ліберального універсалізму, що є центральною у творчості Мердок, вона також пропонує ґрунтовну критику тих картезіанських припущень, які відігравали важливу роль у відокремленні фемінізованого тіла від маскулінізованої моделі раціональності та розуму.

Так само, як «Друга стаття» була, безумовно, найвпливовішим твором політичної філософії про письменниць того періоду, «Золотий зошит» Доріс Лессінг був найдавнішим і найвпливовішим твором художньої літератури, що аналізує конструювання жіночності у другій половині XX століття.

Обидва тексти часто були огорнуті цілями феміністичної теорії у вісімдесятих роках. У передмові до роману, Лессінг виправдовувала свою відданість лукачіанському ідеалу гуманістичного характеру та написанню художньої літератури як засобу дослідження випадкового досвіду, «сирого відчуття» буття жінкою чи чоловіком, що живе наприкінці двадцятого століття: «Спосіб вирішення проблеми «суб'єктивності», цієї шокуючої справи стурбованості крихітною особистістю, яка водночас захоплена таким вибухом жахливих і дивовижних можливостей, полягає в тому, щоб побачити її як мікрокосм і таким чином прорватися крізь особисте, суб'єктивне, роблячи особисте загальним, як це завжди робить життя, перетворюючи приватний досвід на щось більше» (Лессінг, 1969).

Але вона також висловила своє занепокоєння здатністю експресивного реалізму артикулювати складну фрагментарність пізньої модерності в термінах, які не зводять соціальний досвід до партикулярних спалахів ізольованих особистих емоцій, ані не підводять партикулярне до узагальненої безособовості раціоналізованих дискурсів соціальних наук та політичної теорії.

Спочатку письменниця *Анна Вулф* намагається вирішити проблему та подолати свою письменницьку кризу, розділяючи себе на окремі голоси, по одному для кожного з її чотирьох зошитів. Вона переконана, що, якщо суттю неврозу є конфлікт, то виокремлення голосів – це шлях до збереження здорового глузду. Але в останньому, золотому зошиті, вона починає руйнуватися та відчувати повне розчинення голосів один в одному та в голосах інших персонажів.

Для Лессінг це лише занурення в какофонічний вокальний хор, який є «маленьким особистим голосом» кінця XX століття. Вона пропонує спосіб прорватися до нових політичних ідентичностей, бо, як зазначає Марта Квест у «Місті з чотирма воротами», «коли люди відкривають нову сферу в собі, починають робити щось нове, то це має бути незграбно та сире, як дитина, яка намагається ходити» (Лессінг, 1969).

Лессінг наполягала, що після написання «Золотого зошита» вона перестала вірити в особисте: але це не якийсь вид постструктуралізму *avantlaetere*; це просто один зі способів, за допомогою якого протягом століття, і особливо в сучасний період, письменниці намагалися розширити та дослідити семіотичну жіночу суб'єктивність, не відмовляючись від категорії «жіночого досвіду» та концепції авторського голосу.

Принаймні з часів Вулф, письменниці досліджували суперечливість жіночої ідентичності та визнавали, що формулювання єдиного «жіночого голосу» є такою ж ризикованою стратегією, як і його розчинення в плинному та вільно плаваючому семіозисі. Письменниці, безумовно, планували свою втечу зі спільної вітальні побутового реалізму, чия ідентифікація з

жіночністю породила історію патріархальних конструкцій письменниці як різноманітних безглузвих, каракуль, сповідальних, ірраціоналістичних, мініатюрних, наслідувальних, мішкуватих або різких. Але водночас вони прагнули поглянути на життя своїх матерів і оцінити ті аспекти жіночого досвіду, які були пов'язані з домашньою діяльністю, вихованням, турботою та доглядом.

Часто вони використовували художню літературу для дослідження суперечностей, властивих цим різним імперативам та феміністичній теорії.

Наприклад, стверджуючи концепцію жіночого начала, роман Анджели Картер *«Пристрасть Нової Єви»* (1977) також є надмірною критикою фашистських тенденцій у деяких версіях радикального фемінізму. *«Клонування Джоанни Мей»* Фей Велдон (1989) комічно підтримує гендерно-визвольний потенціал нових біотехнологій, водночас надаючи відповідь утопічному та постмодерністському феміністичному прочитанню кіборга Донною Гаравей у його наполяганні на тісному зв'язку між новою генетичною інтелектуальною власністю та патріархальним довгим плечем глобального капіталізму.

Багато романів кінця шістдесятих і сімдесятих років були присвячені труднощам жіночого авторства. У романі Мюріел Спарк *«Водійське місце»* (1970) досліджувався вплив культурної істеризації жіночого тіла через її героїню Лізу, яка прагне захопити «водійське місце», надати авторство своєму життю, плануючи власне вбивство.

Але в авторському голосовому контролі над вербальним часом роману та в його тривожних пролептичних описах її фактичної смерті (згвалтованої, а потім убитої) відображається міра всієї нашої свободи дій, оскільки безжальна наративна проєкція переносить майбутнє в теперішнє та нагадує нам про ті сюжети, які руйнують наші авторські бажання та імпульси до сценарної автономії.

Кожен роман Маргарет Дреббл шістдесятих років ведеться від імені письменниці. *«Водоспад»* (1969) використовував нестабільний оповідний

голос, щоб представити критичний погляд на любовний роман через голос від першої особи, який чергується з романтичною розповіддю від третьої особи. Її головна героїня Джейн Грей починає усвідомлювати, як «я розколола себе. Я пішла в підпілля», щоб уникнути прямої вокалізації гніву, який, як вона боїться, може «знищити все, будь-яке моє слово... може розбити їх усіх на фрагменти» (Дреббл, 1981, 114). Навіть Аніта Брукнер, яка неодноразово заперечувала будь-який зв'язок із феміністичною політикою, створила амбівалентні любовні романи, такі як *«Готель дю Лак»* (1984) та *«Змінені стани»* (1996), які досліджували роздвоєну свідомість літературних жінок, які не можуть ані комфортно маскуватися у публічному світі амбіцій, ефективності та автономії, ані прийняти свій жіночий стан самоприниження, залежності та мовчання.

З огляду на проблематичні стосунки між жінками та голосом, не дивно, що більшість великих новаторів у використанні вільного непрямого дискурсу (квінтесенційного способу подвійного озвучування та ідеального засобу для мімікрії, маскараду, підривної діяльності, сатири, оспорюваного авторитету, інтимності, діалогізму та іронії) були письменницями. Такі експерименти з голосом пов'язують сучасних письменниць-романісток, таких як Велдон та Вінтерсон, не лише з їхніми безпосередніми попередницями з покоління *Лессінг*, *Спарк* та *Мердок*, але й з *Вулф* і навіть *Остін*. Вони також пов'язують їх із сучасною феміністичною критикою та теорією, в яких ми знаходимо однакове захоплення різновидами симуляції: наприклад, «стратегією», як у свідомо прийнятій позиційності «стратегічного есенціалізму» Спарк; або двозначним маскарадом, як у «дрег-перформансах» Батлер; або «мімікрією» як формою зворотного дискурсу у творах Люс Ірігарей.

Знову ж таки, це не зовсім нові та безпрецедентні дискурсивні рухи; певною мірою їх можна розглядати як варіації того, що *Сьюзен Зонтаг* у шістдесятих роках називала дискурсом «табору», підривної політики, що ведеться через еротичні задоволення (естетичного) тексту.

Незалежно від того, чи розглядаємо ми жіночу художню літературу останньої чверті століття, чи феміністичну теорію того періоду, ми знаходимо постмодернізм, який є радше розробкою та перебільшенням уже доступних кодів, ніж апокаліптичним розривом з естетичною традицією. Феміністські письменниці, такі як Жермен Грір, використовували вокальну гру з самого початку руху за визволення жінок на службі культурної полеміки, можливо, такої ж слизької та поліфонічної, як і будь-який постструктуралістський виступ. Грір кинула виклик академічним умовностям, створюючи сповідальні та полемічні тексти, які відкидали звичайні наукові процедури схиляння перед авторитетом, неупередженого розподілу аргументів та контраргументів, а також обширних цитат та посилань.

У творі «*Жінка-євнух*» (1970) вона заявила про себе як про незалежний голос, чий авторитет говорити від імені інших виник завдяки сміливості оскаржувати відмінності між академічним та популярним, науковим та журналістським, літературним та критичним. Ця робота поєднувала прийоми популярної ораторії (*засудження, заклики, зведення до абсурду, мімікрію та висміювання*) з більш стриманими та безособовими умовностями академічного «дослідження» (*цитування фактів, соціологічний аналіз*) та з прямим зверненням до особистих свідчень (*інтимні анекдоти та наративні реконструкції досвіду жінки, уникнення розриву між оповідним та оповіданим «я»*), щоб викликати відчуття спільної близькості з її читачами, заклик до об'єднання «ми», колективної першої особи, яка повинна висловитися та засудити «вони» гноблення.

У «*Жінці-євнух*» немає єдиного голосу «справжньої» Жермен Грір, але є грайлива оркестровка кількох голосів, що створює поліфонічне переосмислення політичного трактату.

Попри всі свої занепокоєння щодо «нової», «постмодерної» культури перформативності, Грір, як і багато інших письменниць, що працювали до неї та після неї, знає, що авторські «я» завжди є конструкціями, і що зрештою

«ціла жінка» сама по собі є лише ідеалізованою проєкцією бажання зсередини дегенеративного міфу про «жінку-євнуха».

Лекція 3

Айріс Мердок

Британська письменниця, викладачка університету та плідна й високопрофесійна романістка, **Айріс Мердок** вирішувала повсякденні етичні чи моральні питання, іноді крізь призму міфів. Як письменниця, вона була перфекціоністкою, яка не дозволяла редакторам змінювати її текст.

Мердок створила 26 романів за 40 років, останній з яких вона написала, коли страждала на хворобу Альцгеймера. Її перший опублікований роман *«Під мережею»* був обраний у 2001 році редакційною колегією Американської сучасної бібліотеки як один із 100 найкращих англомовних романів 20-го століття.

У 2008 році газета «Таймс» включила Мердок до свого списку «50 найвидатніших британських письменників з 1945 року».

«Вона хотіла через свої романи охопити всіх можливих читачів різними способами та засобами: захопливістю своєї історії, її темпом та комедією, її ідеями та філософськими наслідками, божественною атмосферою її власного первісного та створеного світу – світу, який вона, мабуть, побачила, обмірковуючи та плануючи свої перші кроки в мистецтві художньої літератури» (Джон Бейлі. «Елегії для Аріс». 1998).

Айріс Мердок народилася в Дубліні, Ірландія. Прізвище **«Мердок»** походить від шотландської гелльської мови. Її мати, колишня Айрін Еліс Річардсон, була ірландкою, яка здобула освіту оперної співачки. Віллс Джон Г'юз Мердок, батько Айріс, був англійським державним службовцем, який став кавалерійським офіцером під час Першої світової війни. Після війни він працював державним клерком. Родина переїхала до Лондона, де Мердок виросла в західних передмістях Хаммерсміт і Чізвік.

Мердок вивчала класичну літературу, історію давніх часів та філософію в Сомервільському коледжі в Оксфорді. Під час Другої світової

війни вона була активним членом Комуністичної партії, але зрештою розчарувалася в її ідеології та пішла у відставку.

З 1938 по 1942 рік вона працювала в Міністерстві фінансів помічником директора, а потім в благодійній організації ООН UNNRA (1944-46) в Австрії та Бельгії.

Після року безробіття в Лондоні, Мердок вступила до аспірантури з філософії під керівництвом Людвіга Вітгенштейна.

У 1948 році її було обрано членом коледжу Святої Анни в Оксфорді, де вона працювала викладачем до 1963 року.

Після цього Мердок повністю присвятила себе письменництву.

Між 1963 і 1967 роками вона також читала лекції в Королівському коледжі мистецтв.

Перша опублікована робота Мердок, *«Сартр, романтик-раціоналіст»* (1953), була критичним дослідженням. Вона познайомилася з Сартром у 1940-х роках, зацікавившись екзистенціалізмом.

У 1956 році Мердок вийшла заміж за Джона Бейлі, який був на шість років молодший за неї. Він став професором англійської мови в Оксфорді, а також публікував художню літературу.

Вони прожили понад тридцять років у Стіпл-Ештон у старому будинку під назвою Сідар-Лодж, а потім переїхали до академічного передмістя Північного Оксфорда.

Мердок ніколи не цікавилася дітьми. Вона була *freechild*.

Бейлі написав кілька рецензій від імені Мердок, а пізніше відповів на її листи, але це не сильно вплинуло на її письменницьку діяльність. Однак у них була одна спільна пристрасть – плавання, яким вони займалися щоразу, коли мали можливість зануритися у воду. Бейлі встановив водонагрівач у невеликому басейні Мердок, побудованому в теплиці Сідар-Лодж.

Мердок дебютувала як романістка у романі *«Під сіткою»* (1954), головним героєм якого був герой Сартра Джек Донах'ю.

«*Відрубана голова*» (1961) використовувала юнгівські теорії архетипів. Роман був перетворений на п'єсу за допомогою Дж. Б. Прістлі, а пізніше (1971) був екранізований. «Відрубана голова» аналізує теорії Фрейда про чоловічу сексуальність і сексуальні бажання, зокрема, страх кастрації.

«*Дзвін*» (1958) – один із найуспішніших романів Мердок. У ньому зображено англіканську релігійну громаду в Глостерширі. Події зосереджені на заміні дзвона, який потрібно повісити на вежі абатства. Зрештою, труднощі цього завдання досягають кульмінації, коли дзвін потрібно перемістити по дамбах до воріт монастиря. Дзвін раптово падає у воду та тоне безслідно. Пізніше цю історію показали по телебаченню.

В ранніх роботах Мердок, таких як «*Піщаний замок*» (1957), стиль вишуканий, а книги загалом короткі.

Її пізніші роботи великі, понад 500 сторінок. У «*Червоному та зеленому*» (1965) Мердок взяла тему з історії та розташувала її напередодні Великоднього повстання в Дубліні, в розпал Першої світової війни.

Часто Мердок використовувала фентезійні та готичні елементи, але її персонажі були реалістично зображені в їхніх спробах знайти сенс свого життя в надзвичайних ситуаціях.

В 1950-х роках Мердок писала: «Ми живемо в наукову та антиметафізичну епоху, в якій догми, образи та принципи релігії втратили значну частину своєї сили», і ми залишилися з «надто поверхневим і нечітким уявленням про людську особистість» (Мердок, 1978).

Багато її романів мають релігійну чи філософську тематику, але вона уникала чітких політичних заяв.

«Як я вже казала, я не думаю, що митець, як митець, має обов'язок перед суспільством. Громадянин має обов'язок перед суспільством, а письменник іноді може відчувати, що він повинен писати переконливі газетні статті чи брошури, але це була б інша діяльність. Обов'язок митця – перед мистецтвом, перед тим, щоб говорити правду у своєму власному середовищі, обов'язок письменника – створити найкращий літературний твір, на який він

здатний, і він повинен з'ясувати, як це можна зробити» (З книги «Екзистенціалісти та містики», ред. Пітера Конраді, 1997).

В романі *«Час Ангелів»* (1965) головним героєм є Карел Фішер, ексцентричний англіканський священик із парафії в центрі міста, який займається поклонінням дияволу.

Його дочка Мюріель дізнається, що його племінниця Елізабет – це його незаконнонароджена дочка, і дозволяє йому померти після передозування снодійного. *«Ті, з ким спілкуються ангели, загублені»*, – каже один із персонажів.

У фільмі *«Єдиноріг»* (1963) персонажі зі світу умовностей потрапляють у середньовічний світ випадковостей.

«Добрий учень» (1985) був алегорією битви між добром і злом, зосереджуючись на стражданнях головного героя. Стюарт Куно вирішив стати добрим, і його методи включають цілібат, цнотливість і відмову від багатообіцяючої академічної кар'єри. Зведений брат Стюарта, Едвард Балтрам, мучиться від почуття провини, бо, на його думку, він вбив свого найкращого друга. Стюарт йде рятувати Едварда від його «подорожі до підземного світу» і спричиняє останнє катастрофічне зіткнення сил.

Головним твором Мердок вважається роман *«Море, море»*, який отримав Букерівську премію в 1978 році. Оповідач, Чарльз Ерроубі, – тиранічний режисер і драматург, який через 40 років знову зв'язується зі своєю коханою з дитинства, знущається з неї, не маючи змоги змінитися, а потім починає роман з не менш жахливою 18-річною дівчиною.

Серед інших публікацій Мердок є п'єси та філософсько-критичні дослідження, зокрема *«Метафізика як путівник до моралі»* (1992).

Марія Антоначчо пише у своїй книзі *«Зображення людини: моральна думка Айріс Мердок»* (2000), що її збірка есеїв *«Суверенітет Добра та інших понять»* (1967) є «можливо, однією з найвпливовіших і найпопулярніших праць з моральної філософії, що з'явилися за останні п'ятдесят років».

Мердок була удостоєна звання Дами Британської імперії у 1987 році.

З середини 1990-х років Мердок страждала на хворобу Альцгеймера. Перші ознаки проявилися під час візитів до Ізраїлю, де Мердок, яка завжди говорила повільно, мала труднощі з відповідями на запитання.

Її останнім романом був психологічний трилер *«Дилема Джексона»* (1995). У творі Едвард Ланніон, молодий поет-початківець та історичний романіст, за день до весілля отримує загадкового листа від своєї нареченої.

Історія розгортається довкола родини та таємничого персонажа на ім'я Джексон – колишнього військового чи слуги, який володіє якоюсь мовчазною мудрістю та впливає на життя інших героїв, розплутуючи клубок їхніх моральних дилем, любові, страхів та таємниць.

Роман сповнений філософських підтекстів, характерних для пізньої творчості Мердок, де переплітаються теми релігії, психологічної залежності, магії та людської нездатності зрозуміти одне одного.

Бред Лайтхаузер писав у *«Нью-Йорк Таймс»*, що проза Мердок всіяна неточностями та відвертими надмірностями – Лайтхаузер також запитував, чому фраза «потім раптом» з'являється тричі в одному абзаці. Ці помилки спонукали відданих читачів Мердок надсилати ці коментарі в листах письменниці.

Протягом останніх років свого життя Мердок стала схожою на «дуже милу трирічну дівчинку», як сказав її чоловік.

Вона померла в Оксфордї 8 лютого 1999 року.

В своїх мемуарах *«Елегія для Айріс»* Джон Бейлі змальовує свою блискучу дружину з любов'ю, але без сентименталізму. «Вона була вищою істотою, і я знав, що вищі істоти просто не мають такого розуму, як у мене».

Доброзичлива особистість Мердок не була зламана її хворобою. У фільмі *«Айріс та її друзі: Мемуари пам'яті та бажання»* (1999) Бейлі продовжив досліджувати свій тривалий роман.

Фільм Річарда Ейра *«Айріс»* (2001) за участю Джуді Денч, Джима Бродбента та Кейт Вінслет був заснований на *«Елегії для Айріс»* Бейлі.

«*Чорний принц*» – це роман, у якому Мердок пропонує своє найповніше дослідження Еросу та мистецтва як шляхів до добра. Роман кинув виклик критикам завдяки використанню експериментальних рис, таких як порушення рамок та очевидна відмова досягти завершення. У своїх пошуках правди в реальності Мердок неодноразово руйнує ілюзію реальності тексту.

Головний герой, Бредлі Пірсон, – п'ятдесятивосьмирічний перфекціоніст, обмежений теоріями мистецтва, який прагне створити шедевр, але досі не зміг цього зробити.

Він свідомо бачить себе в очікуванні випробування, яке вивільнить його творчі здібності. Йому загрожує світовий успіх його колишнього протеже, Арнольда Баффіна. Бредлі нарешті досягає раніше неймовірної інтенсивності бачення, коли його переповнює кохання до двадцятирічної дочки Арнольда, Джуліан. Цей досвід кохання відкриває ворота в новий світ. Хоча природа кохання Бредлі дуже неоднозначна, його сила наповнює його натхненням, яке дозволяє йому займатися своїм мистецтвом.

Перебуваючи у в'язниці та незабаром перед смертю, Бредлі здатний перетворити кохання на мистецтво та нарешті написати свій шедевр, твір мистецтва, який намагається сказати правду без втіхи.

Цей короткий виклад сюжету є недостатнім, оскільки роман – це набагато більше, ніж просто сюжет. Структура та стиль оповіді є невід'ємною частиною його значення.

Лекція 4

Пітер Акройд

Романіст, біограф і поет Пітер Акройд народився в Лондоні 5 жовтня 1949 року.

Письменники пишуть, бо в них немає вибору, як кажуть, але, якщо порівняти цифри, то стає зрозуміло, що деякі письменники мають менше вибору, ніж інші.

Пітер Акройд, 70-річний англійський романіст, біограф, історик та автор понад 50 книг, є одним із тих, для кого письменництво в певний момент перетворилося з захоплення на примус, а потім з примусу на постійний олімпійський подвиг.

Акройд пише майже цілий день, майже щодня. Щоранку він бере таксі зі свого лондонського будинку в Найтсбріджі до офісу в Блумсбері, де зазвичай розділяє свій робочий день між трьома книгами. Він починає з написання та дослідження історичної книги, переходить до біографії десь вдень і закінчує день, відкинувшись на ліжку в кімнаті, що прилягає до його офісу, заставленого книгами, пишучи роман від руки.

«Це просто мій спосіб роботи», – каже Акройд.

Була субота на початку літа, і він сидів у своєму кабінеті, гарній, залитій сонцем кімнаті з великими вікнами, що виходили на вишукану площу. На стінах були полиці, заставлені історичними книгами, науковими монографіями (*«Структура політики на момент сходження на престол Георга III», «Секс перед сексом: розуміння дії в ранньомодерній Англії»*) та папками з трьома кільцями, повними фотокопій статей з академічних журналів. На полиці над великим столом була ще одна купа: стопка DVD-дисків з однією з поточних робіт Акройда в процесі написання – біографією Альфреда Гічкока.

«Я думаю, що існує опір ідеї, що можна бути хорошим біографом, хорошим істориком і також хорошим романістом», – каже Акройд. *«Тебе*

або звинувачують у дилетантстві, або в перевитраті. Але я цим займаюся майже все своє трудове життя. Гадаю, цей розпорядок спочатку був розроблений для того, щоб позбутися нудьги, а також для заробітку грошей. Але тепер це просто стало моєю другою натурою» (Акройд).

У Британії стиль Акройда зробив його літературною зіркою, багато його книг стали бестселерами. Його портфоліо переповнене захопленими відгуками та престижними нагородами. Відмінні риси його творчості добре відомі: плавна поетична проза, широка ерудиція, схильність до ексцентричних історичних зв'язків та незмінний інтерес до Англії та англійськості, з особливим акцентом на літературі, історії та міфах Лондона.

Однак найбільш акройдівською рисою творчості Акройда є її величезна кількість.

Тільки за останні два десятиліття він опублікував понад два десятки книг. **До них належать:**

– прозовий переказ «Кентерберійських оповідань» – роблячи значну частину літературної спадщини Англії доступною для нової аудиторії, «Кентерберійські оповідання» Пітера Акройда переказують позачасові оповідання Джеффри Чосера в зрозумілій, захопливій сучасній англійській прозі;

– велична «біографія» річки Темзи – «Темза: Священна річка» – це біографія річки від моря до витоків. Досліджуючи її історію від доісторичних часів до наших днів, читач занурюється в надзвичайний світ, дізнаючись про риб, які плавають у річці, та човни, що курсують по її поверхні; про повені та припливи; привидів та самогубств; міазми та малярію; шлюзи, греблі та насипи; мости, доки та палаци;

– «Лондон під землею» – атмосферне, образне знайомство з усім, що відбувається під Лондоном, від оригінальних джерел та струмків і римських амфітеатрів до вікторіанської каналізації, бандитських схованок та сучасних станцій метро. Ця книга прокладає тунелі крізь геологічні шари, зустрічаючи

істот, як реальних, так і вигаданих, що мешкають у темряві – щурів та вугрів, монстрів та привидів.

– «Англійський привид». Англійці бачать більше привидів, ніж будь-яка інша нація. Від середньовіччя до наших днів розповідають історії про привидів, які мстять за несправедливість, душі, які прагнуть миру, та привидів, які просто хочуть розважитися.

«Англійський привид» – це скарбниця таких спостережень; комічні та страшні, як і всі найкращі історії про привидів, ці розповіді, сповнені моторошних деталей, варіюються від стогнучої дитини, яка налякала племінника Вордворта в Кембриджі, до сучасних автостопників на пагорбі Блу Белл, біографії Чосера, Шекспіра, Ньютона, Діккенса, вікторіанського літературного дивака Вілкі Коллінза, Едгара Аллана По, Дж. М. В. Тернера та кількох інших книг.

Написавши захопливі біографії Лондона та його великої річки Темзи, відомий автор *Пітер Акройд* тепер звертається до самої Англії у знаковій шестичастинній історії.

«Шестичастинна історія Англії» (*The History of England*) – це масштабний цикл історичних нарисів британського письменника і біографа Пітера Акройда, що охоплює події від праісторичних часів до кінця XX століття.

Це книги серії:

«**Foundation**» (Том 1, 2011) – від перших поселень і Стоунгеджа до смерті короля Генріха VII у 1509 році.

«**Tudors**» (Том 2, 2012) – доба Тюдорів від Генріха VIII до Єлизавети I.

«**Civil War**» (Том 3, 2014) – від сходження на престол Якова I до повалення Якова II та Славної революції.

«**Revolution**» (Том 4, 2016) – період XVIII століття (з часів битви на річці Бойн до битви при Ватерлоо у 1815 році).

«**Dominion**» (Том 5, 2018) – від 1815 року через вікторіанську епоху до смерті королеви Вікторії / її діамантового ювілею.

«**Innovation**» (Том 6, 2021) – завершальний том, що охоплює період від англо-бурської війни до кінця XX століття

1. **ЗАСНОВАННЯ.** Історія Англії від її найдавніших витоків до Тюдорів. У «Заснованні» літописець Лондона та його річки Темзи переносить нас від первісних лісів доісторичної Англії до смерті в 1509 році першого короля часів Тюдорів, Генріха VII. Він веде нас від будівництва Стоунхенджа до заснування двох великих слав середньовічної Англії: загального права та соборів. Він показує нам проблиски найдавнішого минулого країни – неолітичне стремено, знайдене в могилі, римський форт, саксонську гробницю, середньовічний маєток – і описує багатую прозою послідовні хвилі загарбників, які зробили Англію англійською, незважаючи на те, що самі були римлянами, вікінгами, саксами чи нормандськими французами.

Зі своїм надзвичайним умінням викликати в пам'яті час і місце, а також гострим поглядом на деталі, Акройд розповідає історії воюючих королів, громадянських конфліктів та іноземних війн. Але він також дає нам яскраве уявлення про те, як жили давні англійці: будинки, які вони будували, одяг, який носили, їжу, яку вони споживали, навіть жарти, які вони розповідали. Все це яскраво оживає в цій історії Англії завдяки майстерності оповіді одного з найкращих британських письменників.

2. **ТЮДОРИ: ІСТОРІЯ АНГЛІЇ ВІД ГЕНРІХА VIII ДО ЄЛИЗАВЕТИ I**
«Тюдори» – це історія невпинного прагнення Генріха VIII як до ідеальної дружини, так і до ідеального спадкоємця; про те, як коротке правління короля-підлітка Едуарда VI поступилося місцем насильницькому поверненню католицизму та смороду багать під час «Кривавої Мері». Вона також розповідає про довге правління Єлизавети I, яке, хоча й позначене громадянськими конфліктами, змовами проти неї та навіть вторгненням, зрештою принесло стабільність.

Перш за все, це історія англійської Реформації та становлення англіканської церкви. На початку шістнадцятого століття Англія все ще була

значною мірою феодальною та зверталася до Риму за керівництвом; наприкінці це була країна, де належне управління було обов'язком держави, а не церкви, і де чоловіки та жінки почали шукати відповіді в собі, а не в тих, хто ними правив.

3. ПОВСТАННЯ: ІСТОРІЯ АНГЛІЇ ВІД ЯКОВА І ДО СЛАВНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ. У книзі «Повстання» він продовжує свій блискучий опис історії Англії, починаючи з просування на південь шотландського короля Якова VI, який після смерті Єлизавети I став першим королем Англії з династії Стюартів, і закінчуючи поваленням та втечею у вигнання його онука Якова II.

Монархія Стюартів об'єднала дві нації Англії та Шотландії в одне королівство, хоча це королівство й досі позначене політичними розбіжностями, які лунають й донині. Мабуть, що ще важливіше, епоха Стюартів була позначена жорстокими спустошеннями громадянської війни та вбивством короля.

Проникливий та упереджений, Яків I був красномовним у таких різноманітних питаннях, як теологія, чаклунство та зловживання тютюном, але його ставлення до англійського парламенту посіяло зерна розколу, який розколов країну під час правління його нещасного спадкоємця Карла I.

Акройд пропонує блискуче, сповнене недоліків зображення ворога Карла, Олівера Кромвеля, великого воєначальника парламенту та єдиного диктатора Англії, який розпочав свою кар'єру як політичний визволитель, але закінчив її таким же деспотом, як і «та людина крові», король, якого він стратив.

Бурхливе сімнадцяте століття Англії яскраво викладено перед нами, але так само яскраво представлено культурне та соціальне життя того періоду, яке відзначається надзвичайно багатою літературою, включаючи пізні шедеври Шекспіра, трагедію епохи Якова III, поезію Джона Донна та Мільтона, а також великий філософський трактат Томаса Гоббса «Левіафан». Окрім розповіді про англійську королівську родину, «Повстання» також дає

нам дуже реальне відчуття життя звичайних англійських чоловіків та жінок, що проживалося на тлі постійних потрясінь та невизначеності.

4. РЕВОЛЮЦІЯ. Історія Англії від битви на річці Бойн до битви при Ватерлоо. У «Революції» Пітер Акройд веде читачів від сходження на престол Вільгельма Оранського після Славетної революції до Регентства, коли яскравий принц Уельський правив замість свого божевільного батька, Георга III, і Англія знову була у стані війни з Францією, війни, яка закінчилася поразкою Наполеона при Ватерлоо.

Пізній Стюарт та георгіанська Англія ознаменували створення великих стовпів англійської держави. Було засновано Банк Англії, як і фондову біржу. Англіканська церква повністю утвердилася як охоронець духовного життя нації, а Парламент став суверенним органом нації з обов'язками та відповідальністю, що значно перевищували обов'язки монарха.

Це була революційна епоха також в англійській літературі, час, коли вперше процвітали газети та народився англійський роман.

Це була епоха, коли кав'ярні та театри процвітали, джин стікав у воду, а магазини, якими ми їх знаємо сьогодні, почали розмножуватися в містах і селах.

Але це був також час надзвичайних і безпрецедентних технологічних інновацій, які повністю та безповоротно перетворили Англію з країни блакитного неба та сільськогосподарських угідь на країну сажі, сталі та вугілля.

5. ДОМІНІОН. Історія Англії від битви при Ватерлоо до діамантового ювілею Вікторії. «Домініон», п'ятий том майстерної «Історії Англії» Пітера Акройда, починається в 1815 році, коли національна слава після битви при Ватерлоо поступається місцем повоєнній депресії, і закінчується смертю королеви Вікторії в січні 1901 року.

Охоплюючи кінець епохи Регентства, Акройд веде читачів від сходження на престол марнотратного Георга IV, уряд якого контролював лорд Ліверпуль, налаштований проти реформ, до «Короля-моряка»

Вільгельма IV, правління якого ознаменувалося модернізацією політичної системи та скасуванням рабства.

6. ІННОВАЦІЇ. Сходження на престол королеви Вікторії, якій було лише вісімнадцять років, започаткувало еру величезних інновацій. Технологічний прогрес – від парових залізниць до першої телеграми – охопив країну, а найкращі винаходи були представлені на першій Великій виставці 1851 року.

Поява середнього класу змінила форму суспільства, а наукові досягнення змінили старі релігійні переконання англіканської церкви та поширили світські ідеї серед населення. Хоча інтенсивна індустріалізація принесла часи розквіту для власників фабрик, робітничий клас все ще страждав від поганих житлових умов, тривалого робочого дня та жахливої бідності. Однак до кінця правління Вікторії Британська імперія домінувала над більшою частиною земної кулі, і Британія, здавалося, справді правила хвилями.

Шоста книга охоплює один із найдинамічніших та найдраматичніших періодів – *від початку XX століття до перших років XXI століття* (фактично завершуючись початком нового тисячоліття).

У «Інноваціях» Акройд майстерно аналізує, як Британія з глобальної імперії перетворилася на сучасну європейську державу, переживши колосальні культурні, технологічні та політичні зсуви:

Кінець Вікторіанської епохи та Едвардіанський період: Смерть королеви Вікторії, англо-бурська війна та перші ознаки того, що «старий світ» змінюється.

Світові війни: Жахи та соціальні наслідки Першої та Другої світових воєн, які назавжди змінили геополітичний статус країни та згуртували британське суспільство.

Повоєнна відбудова та «Держава загального добробуту» (Welfare State): Створення Національної служби охорони здоров'я (NHS), реформи лейбористів та втрата колоній (деколонізація).

Культурна революція 1960-х: «Бум» масової культури, світова слава The Beatles та Ролінг Стоунз, сексуальна революція та виникнення сучасного концепту «молодіжної культури».

Епоха Маргарет Тетчер: Жорсткі економічні реформи 1980-х, приватизація, закриття шахт, Фолклендська війна та переформатування британського капіталізму.

Нові часи: Початок комп'ютеризації, поява інтернету, ера Тоні Блера (New Labour) та те, як технологічні «інновації» змінили повсякденний побут пересічного британця.

Якщо підсумувати загальну кількість сторінок цих творів, то, за приблизними підрахунками, вийде 6492 сторінки, плюс-мінус кілька сотень. (Для порівняння, «Повне зібрання творів» Шекспіра Сучасної бібліотеки має 2560 сторінок).

В анналах графоманії найближчим духовним родичем Акройда може бути Чарльз Діккенс, постать, з якою він певною мірою знайомий: його біографія Діккенса обсягом 1195 сторінок була опублікована в 1990 році.

Акройд виріс у житловому масиві в Іст-Актоні, робітничому районі Західного Лондона. Він виховувався в суворій католицькій родині з матір'ю, яка працювала у відділі кадрів інженерної фірми, та бабусею; він ніколи не зустрічав свого батька. Він був розумною, книжковою дитиною, яка особливо цікавилася історією та класикою, отримував чудові оцінки та, зрештою, місце в Клер-коледжі в Кембриджі, де вивчав англійську мову. Він навчався в аспірантурі Єльського університету за стипендією, а у 23 роки став літературним редактором шанованого консервативного журналу «The Spectator». Свою першу роботу він отримав, продемонструвавши працьовитість : йому дали кілька книг для рецензування як пробний варіант, він прочитав обидві за день і одразу ж опрацював рецензії. «Вони зрозуміли, що я швидко працюю», – каже Акройд.

У своєму інтерв'ю 2013 року П. Акройд розповідає про те, як він виріс єдиною дитиною в сім'ї з матір'ю та бабусею, не знаючи свого батька:

«Я нічого не знаю про свого батька. Він пішов, коли я був немовлям, і більше ніколи його не бачив. Я не маю уявлення, чому він пішов. Мама не обговорювала це, хоча вона не висловлювала жодної гіркоти чи смутку. Ми жили як звичайна сім'я, якою, на мою думку, ми й були.

Мій батько, Грем, зв'язався зі мною, коли мені було 20 років, коли прочитав кілька моїх опублікованих віршів, але листи припинилися. Чесно кажучи, мені це не було так цікаво. Це було б схоже на зустріч з незнайомцем, і в мене були інші справи. Роками пізніше я дізнався про його смерть, коли хтось зателефонував моєму агенту.

Я виріс єдиною дитиною в будинку муніципалітету в Іст-Актоні, Лондон, з матір'ю Одрі та бабусею по материнській лінії. Моя мати впоралася зі своїми обставинами і чудово впоралася, враховуючи свою ситуацію. Вона пройшла кар'єру в компанії Metal Box Company до посади керівника відділу кадрів. Після того, як вона пішла, вона почала спекулювати акціями та цінними паперами, і досягла непоганих результатів, тож вона була досить цікавою, інтригуючою та розумною жінкою.

Сімейна атмосфера була інтелектуальною, що було дуже дивно для робітничого класу Іст-Актона. Моя мати сприяла моїм інтелектуальним схильностям, і одним із моїх чудових різдвяних подарунків була Дитяча енциклопедія Артура Мі, яку я і читав. Мати також брала мене за кордон так часто, як могла собі дозволити, що, знову ж таки, було досить незвично, враховуючи наше походження. Вона вийшла заміж повторно, коли мені було 16, але мій вітчим помер через кілька років, тому я так і не зміг з ним познайомитися.

Моє раннє життя було низкою академічних перешкод, щоб досягти певної слави. Я виграв стипендію в католицькій державній школі Святого Бенедикта в Ілінг-Бродвей і виявив, що я не найрозумніший хлопчик у класі, що було шоком.

Приблизно в 10 років я хотів стати танцюристом степу і пройшов коротке навчання в сценічній школі Барбари Спик. Я танцював під «Якщо ви

хочете знати час, запитайте поліцейського» в ратуші Актона, і мій виступ був тріумфом. Одна лише думка про це викликає у мене бажання знову танцювати степ.

Не знаю, чи пишалася моя мати, коли я отримав місце в Кембриджі; вона була надто дипломатичною, щоб згадувати про це.

Я без проблем позбувся свого минулого та вилікувався від особливо кокніївського голосного звуку за допомогою самогіпнозу. Зараз я не вважаю себе представником жодного класу.

Я вже казав у минулому, що знав, що я гомосексуал, ще до семи років, але це було перебільшення. Мені, мабуть, було близько семи, але в мене немає чітких спогадів. Той факт, що я виріс з жінками, міг мати певне значення, якщо серйозно ставитися до психосексуальної науки, але походження будь-якої сексуальності дуже загадкове.

Я познайомився з Брайаном Куном, своїм партнером, у 1971 році під час навчання в Єлі. Нас об'єднав гумор. Він працював у магазині та повернувся зі мною до Англії. Пізніше він став танцюристом балету Рамбер. Ми жили відносно щасливо, поки він не захворів на СНІД у 1990 році, і я доглядав за ним до його смерті через чотири роки.

Я не хочу нових стосунків. Це буде відволіканням, і я занадто старий для всього цього. Робота важливіша за особисте життя. Мені не потрібно, щоб мене кохали. Робота мене підтримує. Це покликання. Це те, чим я мав займатися» (Пітер Акройд).

Акройд опублікував дві книги поезій, а потім, у 1976 році, свій перший прозовий твір *«Нотатки для нової культури: есе про модернізм»*.

Дебютний роман *«Велика пожежа Лондона»* вийшов через кілька років, і він почав штампувати книги з неймовірною швидкістю.

Його прорив стався в середині 1980-х років з публікацією біографії Т. С. Еліота, а через рік, у 1985 році, роману *«Хоксмур»* – моторошного детективного оповідання про серію вбивств у лондонських церквах, з подвійними оповідями, що відбуваються в сучасності та 18 столітті.

Книга Еліота отримала премію Вітбрета за біографію; «Хоксмур» отримав премію Вітбрета за роман та премію Guardian Fiction Prize, і заклав теми, які домінуватимуть у творчості Акройда: одержимість культурою та міськими пейзажами Лондона, а також окультний погляд на історію як на своєрідну грандіозну історію про привидів. Цей напрямок присутній у всіх його романах, і найсильніше – у його документальній літературі, де вражаючі дослідження Акройда, пульсуючий ритм його прози та його смак до містики можуть поєднуватися, створюючи вражаючий ефект.

Наживо Акройд сам може здаватися трохи схожим на статую. Він сидить на інтерв'ю, ледве ворушачись, відповідаючи на запитання байдужим тоном, з насупленим обличчям, яке приховує випадкові спалахи гумору.

Він великий, круглий, схожий на моржа чоловік; у нього хвора нога, і він незручно рухається, важко підводячись зі стільців з гучними стогонами.

Він завжди багато пив. «Я колись пив міцні напої, але моя печінка говорила «ні», – каже Акройд. Тепер він п'є лише вино, але багато: пляшку за вечерею в ресторані (він завжди обідає поза домом) і ще одну пляшку, коли повертається додому ввечері.

Іншими словами, він п'яниця та ексцентрик, старомодний, класично англійський тип. Він, безумовно, виділяється серед своїх сучасників.

Акройд – представник прославленого британського літературного покоління, до якого належать *Салман Рушді*, *Ієн Мак'юен* та *Джуліан Барнс*.

Він народився 5 жовтня 1949 року. Але, на відміну від цих гламурних мандрівників, Акройд – провінціал і пишається цим, з герметичним способом життя, який підтримує його письменницький режим.

Він ненавидить залишати Лондон, сповідуючи сильну неприязнь до сільської місцевості («Тут надто шумно, надто небезпечно, я не довіряю їхній їжі») та не цікавлячись подорожами до інших міст («Я не розумію їхньої історії»).

Він уникає майже всіх ритуалів літературної слави, обмежуючи свої рекламні зусилля випадковими інтерв'ю та однією появою на рік на літературному фестивалі.

Він живе один і виділяє лише два тижні щомісяця для спілкування, здійснюючи одноденні поїздки з другом до історичних англійських міст.

Схильність Акройда відгороджуватися від світу викликала серйозну критику. Коли репортер попросив його прокоментувати заворушення, що спалахнули у серпні 2011 року після загибелі молодого темношкірого чоловіка в північнолондонському районі Тоттенгем, Акройд відповів, що заворушення не є чимось новим у Лондоні, і що місто продовжуватиме жити незмінним.

Це була, можливо, історично точна оцінка, але така, що викликала нарікання на світогляд Акройда як аполітичний та відчужений.

Зі свого боку, Акройд визнає, що мало цікавиться політикою та має широкий погляд, який ігнорує дрібні істини академічної історії.

Його мета, – пише він у «Фундації», – відновити «поезію історії»: відродити захопливу літературну історію.

Акройд також визнає, що його відчуття історичної безперервності є квазімістичним, догматом віри. Він чітко висловлює свою позицію у «Фундації»: «З самого початку ми знаходимо докази глибокої безперервності, яка є спадщиною неймовірно далекого минулого...

Сама нація уособлює собою зв'язок звичаю зі звичаєм, мінливі моделі звичної діяльності. Це може бути не особливо захоплюючою філософією історії, але важливо уникати міфу про якийсь доленосний чи провидільний рух уперед. Під поверхнею подій лежить глибокий, майже геологічний, спокій... Ми все ще живемо глибоко в минулому».

«Я часто думав, що всі мої книги насправді є однією книгою, – каже Акройд. – Усі вони – лише окремі розділи у довгій книзі, яка буде завершена, коли я помру».

Лекція 5

Грем Грін

Грем Грін – один із найвидатніших романістів сучасної англійської літератури. Він талановитий і щирий, але водночас його світогляд характеризується гострими суперечностями.

Романи Гріна стосуються актуальних життєвих проблем. Його спостереження зосереджені на конкретних деталях бідності та злиднів. Автор проникає у слабкі місця людської природи, не намагаючись з'ясувати причини зла, яке він бачить. Соціальні умови показані лише як тло для його романів. Він також не намагається досягнути причини духовних криз, які переживають його сучасники. У його романах можна знайти декадентські мотиви, хоча він не відводить читача від реальності у світ мрій та фантазій, і в більшості романів він розкриває правду життя.

Життя Грема Гріна

Генрі Грем Грін народився 2 жовтня 1904 року в Беркхамстеді, Гетфордшир. Четвертий з шести дітей, Грін був сором'язливим та чутливим юнаком. Він не любив спорт і часто прогулював школу, щоб читати пригодницькі оповідання таких авторів, як *Райдер Хаггард* та *Роберт Майкл Баллантайн*. Ці романи мали глибокий вплив на нього та допомогли сформувати його стиль письма.

Повторювані теми зради та підступності у творах Гріна походять з його складних шкільних років, коли його часто катували за те, що він син директора. Він описує цей період свого життя як «...щось, пов'язане з насильством, жорстокістю, злом на всьому шляху».

Після кількох спроб самогубства, Грін одного дня покинув школу та написав батькам, що не хоче повертатися. Це призвело до того, що у віці п'ятнадцяти років його відправили до терапевта в Лондон. Його аналітик,

Кеннет Річмонд, заохочував його писати та познайомив зі своїм колом літературних друзів, до якого входив поет Волтер де ла Мар.

У 1922 році Грін став студентом коледжу Балліол в Оксфорді, де вивчав сучасну історію. В автобіографії він пише, що провів університетські роки п'яним та обтяженим боргами. Однак саме тут Грін **здобув** досвід роботи редактором в «Оксфордському огляді»; **розвинув** інтерес до політики після вступу до Комуністичної партії (більше для розваги, ніж з принципу); та **відточив** свої письменницькі навички, завершивши один роман «*Ентоні Сант*» ще до закінчення навчання.

Після закінчення навчання зі ступенем бакалавра у 1925 році, Грін працевлаштувався заступником редактора в Nottingham Journal після двох невдалих посад в інших компаніях.

Його неприязнь до сумлінності Ноттінгема проявилася в його пізнішому романі «*Брайтон-Рок*». Тут він зустрів свою майбутню дружину Вів'єн Дейрелл-Браунінг, коли вона написала йому, щоб вказати на деякі помилки щодо католицизму в його творах. За її наполягання Грін отримав настанови щодо віри й був прийнятий Церквою у 1926 році. Пізніше Грін перейшов на роботу заступником редактора в The Times у Лондоні.

Він одружився з Вів'єн у жовтні 1927 року і у них народилися дочка Люсі Керолайн та син Френсіс.

У цей час він написав політичний роман «*Епізод*», який видавці відхилили. Зрештою, йому вдалося опублікувати книгу під назвою «*Людина всередині*». Успіх книги змусив Гріна прийняти складне рішення: залишити свою улюблену роботу в «Таймс» і стати письменником-підприємцем.

Він мало не відмовився від цього рішення через **провал** двох наступних романів («*Назва дії*» та «*Чутки напередодні*»).

Живучи на авансування видавця, він підробляв книжковим рецензентом у журналі «The Spectator». Фінансові труднощі змусили Гріна написати «*Стамбульський потяг*» – роман-ескапіст (*ескапізм* – бігство від реальності), який навмисно мав догодити публіці.

Відтоді він ніколи не цурався написання як «розважальних», так і «серйозних романів».

Окрім рецензування книг, Грін також знімався у фільмах для журналу «The Spectator» і був співредактором недовговічного роману «*Nightand Day*».

Він почав займатися написанням сценаріїв, незважаючи на те, що компанія Twentieth Century Fox подала на нього до суду за критику Ширлі Темпл. Він писав екранізації для кіно, а також оригінальні сценарії, найвідомішим з яких є «*Третя людина*».

Грін розпочав свої всесвітньо відомі подорожі частково для того, щоб задовольнити жагу до пригод, а частково для пошуку матеріалу для своєї творчості. Поїздка до Швеції призвела до створення роману «*Англія створила мене*».

Виснажливий 400-мильний похід через джунглі Ліберії не лише ледь не зіткнувся з Гріном, але й послужив основою для «*Подорожі без карт*».

Під час Другої світової війни він працював на Секретну розвідувальну службу в Сьєрра-Леоне, яка стала місцем дії роману «*Суть справи*».

Його подорож до Мексики, де він став свідком релігійних чисток 1938 року, була описана у творі «*Беззаконні дороги*».

Жах Гріна перед переслідуванням католиків у Мексиці спонукав його написати роман «*Сила і слава*», можливо, *найкращий роман у його кар'єрі*. Він був одночасно визнаний (лауреат премії Хоторндена 1941 року) і засуджений (Ватиканом).

Шалені подорожі світом тривали доти, доки Грін фізично не зміг це зробити в останні роки свого життя. Він шукав «горючі точки» світу: *В'єтнам* під час війни в Індокитаї, *Кенію* під час спалаху Мау-Мау, *сталінську Польщу*, *Кубу Кастро* та *Гаїті Дювальє* серед інших.

Хоча Грін завжди заявляв про свою аполітичність як письменник, йому все ж подобалося бути політично пов'язаним і здаватися прихильником пригноблених.

Він розлучився зі своєю дружиною в 1948 році, але вони так і не розлучилися офіційно. Близьче до кінця життя він жив у Швейцарії, де мирно помер 3 квітня 1991 року.

Літературна творчість

Деякі критики зараховують Гріна до «модерністів». Вони обґрунтовують свою класифікацію тим фактом, що твори Гріна, як і твори модерністів, *позначені розчаруванням, скептицизмом і відчаєм*, і що теми, які використовують Грін і модерністи, дуже схожі. Ці критики не розуміють *справжньої природи песимізму Гріна, який ґрунтується на глибоко вкоріненому співчутті до людства, співчутті, якого немає у модерністів*.

Хоча Грін, як і модерністи, займається проблемою злочинності, його підхід до неї дещо відрізняється. На відміну від модерністів, яких здебільшого цікавить опис самого злочину, Грін *досліджує мотиви злочину*. Він дає глибокий психологічний аналіз своїх злочинців, досліджуючи причини, що призвели до вбивства.

За його власними словами, *він хоче викликати у читача співчуття до людей, які, здається, не заслуговують на співчуття*. Автор намагається довести, що злочинець може мати більше людських якостей, тобто іноді бути в основі своїй кращим, ніж багато поважних джентльменів. Однак йому не завжди вдається дати правдиве тлумачення мотивів злочину, з яким він має справу, хоча в пізніших творах його підхід до теми стає більш реалістичним.

Він показує руйнівний вплив цивілізації на людську природу та намагається довести, що багато поганих якостей у людині є природним результатом жорстоких, нелюдських умов життя.

Хоча злочинність і вбивство, проблема «темної людини», мотивують багато творів Гріна, головною темою його романів є співчуття до людини, яка марно бореться з життєвим злом; її прагнення до співчуття, любові та дружби; її прагнення до щастя, яке неминуче приречене на провал.

У тридцяті роки протест Гріна проти людських страждань привів його до католицизму, але справжнім католиком він не став. Його романи *«Суть справи»*, *«Випадок вигорання»*, *«Коміки»* та багато інших відкидають догми католицизму, а його талановиті реалістичні описи переконливіші за його ідеологію та філософію.

У романі *«Суть справи»* справжній католик Скобі скоює самогубство, коли усвідомлює, що церква не може звільнити людей від страждань. За цю ідею роман був засуджений Ватиканом.

Грін відомий як автор двох жанрів – психологічних детективних романів або «розваг», та «серйозних романів», як він їх називав. Основна тема обох жанрів дуже схожа (*проблема «темної людини», глибока стурбованість долею простого народу*). Але в «серйозних романах» внутрішній світ персонажів складніший, а психологічний аналіз глибший.

Лекція 6

Чарльз Персі Сноу

Чарльз Персі Сноу, барон Сноу з міста Лестер (15 жовтня 1905 – 1 липня 1980) – англійський фізик і романіст, який також обіймав кілька важливих посад в уряді Великої Британії. Він найбільш відомий серією романів під загальною назвою *«Незнайомці та брати»*, а також *«Дві культури»* – лекцією 1959 року, в якій він оплакує прірву між вченими та «літературними інтелектуалами».

Ч. П. Сноу народився в робітничій родині в Лестері. Він закінчив Лестерський університет за першим дипломом з хімії та ступенем магістра наук з фізики. У 1930 році Сноу отримав докторський ступінь з фізики в Кембриджі, де залишався до 1950 року як науковий співробітник та адміністратор.

Глибоко захопившись молекулярними дослідженнями протягом 1930-х років, Сноу звернувся до написання художньої літератури для відпочинку. Його перший роман *«Смерть під вітрилом»* (1932) був детективною розповіддю з питанням: «Хто це зробив?». Це складний, сюжетно-орієнтований різновид детективної історії, в якій головоломка є головним цікавим елементом. Читачеві надаються підказки, з яких можна вивести злочинця, перш, ніж розгадка буде розкрита на останніх сторінках книги. Розслідування зазвичай проводить ексцентричний детектив-аматор або напівпрофесійний детектив.

Його другий роман *«Пошуки»* (1934) стосується наукових досліджень. Сноу започаткував романістичне дослідження особистого життя та громадських амбіцій британських професійних та інтелектуальних класів, яке пізніше досягло свого найповнішого вираження в романах серії *«Незнайомці та брати»*.

У 1940 році був опублікований перший роман цієї серії, від якого й отримав свою назву.

«Незнайомці та брати» представили багатьох персонажів, які з'являлися в пізніших романах, зокрема Льюїса Еліота, оповідача всіх романів і героя двох з них.

Під час Другої світової війни Сноу покинув письменництво, щоб стати директором технічного персоналу Міністерства праці.

У 1945 році його було призначено комісаром державної служби, відповідальним за відбір науковців для урядових проєктів, посаду, яку він обіймав до 1960 року.

Після війни Сноу повернувся до письменницької діяльності та опублікував другий том своєї серії «Світло і темрява» (1947).

Боротьба Льюїса Еліота за щастя в коханні та успіх у кар'єрі була описана в романах «Час надії» (1949) та «Повернення додому» (1956).

У 1950 році Сноу одружився з англійською романісткою Памелою Гансфорд Джонсон.

У 1951 році був опублікований четвертий роман із серії «Майстри».

В романі «Нові люди» (1954) розповідається про вчених, що брали участь у розробці атомної бомби. Він був п'ятим романом у серії.

У 1957 році Сноу був посвячений у лицарі та отримав звання довічного пера. У 1964 році він став бароном Сноу міста Лестер.

Через рік вийшов сьомий роман із серії «Совість багатіїв». Він стосувався боротьби за незалежність талановитого юнака, який чинить опір спробам свого багатого батька домінувати над ним.

Протягом 1950-х років Сноу часто читав лекції. Його найсуперечливіша лекція, «Дві культури та наукова революція», стосувалася небезпечного розриву в комунікації між гуманітарними та науковими інтелектуалами. Зокрема, Сноу стверджує, що якість освіти у світі знижується. Наприклад, багато вчених ніколи не читали Чарльза Діккенса, але й мистецькі інтелектуали так само не знайомі з наукою.

Він писав: «Багато разів я був присутній на зібраннях людей, яких, за стандартами традиційної культури, вважають високоосвіченими і які з

великим ентузіазмом висловлювали своє недовір'я до неграмотності вчених. Раз чи два мене провокували, і я запитував у присутніх, скільки з них можуть описати другий закон термодинаміки, закон ентропії. Відповідь була холодною: вона також була негативною. Проте я запитував щось, що є науковим еквівалентом: «Ви читали твір Шекспіра?»

Зараз я вважаю, що, якби я поставив ще простіше запитання – наприклад, «Що ви маєте на увазі під масою чи прискоренням», що є науковим еквівалентом запитання: «Ви вмієте читати?» – не більше одного з десяти високоосвічених людей відчув би, що я розмовляю тією ж мовою. Отже, велика споруда сучасної фізики зростає, і більшість найрозумніших людей західного світу мають приблизно стільки ж розуміння цього питання, скільки мали б їхні предки часів неоліту» (Ч. П. Сноу).

У 1960 році він опублікував *«Справу»*, восьмий роман у своїй серії.

Роман *«Коридори влади»* – це дослідження здійснення влади на найвищих рівнях уряду, вийшов у 1964 році.

«Сон розуму», виданий у 1968 році як десятий роман у серії, стосувався деталей моторошного катування-вбивства.

Сноу також опублікував лекції, критику та том біографічних досліджень *«Різноманітність чоловіків»*.

Назва серії *«Незнайомці та брати»* по суті виражає концепцію суспільства Чарльза Пітера Сноу. Замкнувшись у свою шкаралупу, у своєго, люди стають самотніми та чужими один одному; але, коли вони знаходять спільні почуття та цілі, вони перетворюються на братів.

Діапазон опису реальності в романах письменника широкий: Сноу описував життя середнього класу, а також життя правлячих кіл – міністрів та бюрократії, промисловців та вчених. Особливо цікавою є проблема боротьби за самоствердження та владу. Згідно з концепцією Сноу, людина, її поведінка визначається не суспільними відносинами, а притаманними їй амбіціями, бажанням отримати краще становище. Сноу досліджує межі людських можливостей.

Стилістичні прийоми Сноу дуже прості, але традиційні. Лаконічність підкреслює притаманну персонажам тривожність та драматичність пережитого почуття. Його гумор схожий на гумор Діккенса, він часто використовує подвійний опис ситуації: спочатку – через слова та вчинки персонажа, а потім – через аналітичні коментарі оповідача. Він є великим майстром портрета.

«Час надії» розповідає про раннє життя Льюїса Еліота, оповідача серії з 11 романів «Незнайомці та брати». Автор описує його шлях від скромних початків до успіху як адвоката, затьмареного його захопленням жінкою, яка не відповідає ані йому, ані його статусу. Події розвиваються повільно та дещо старомодно за стилем. Ця книга розповідає про раннє життя Еліота, його боротьбу за вихід з робітничого класу в провінційному містечку (яке, на жаль, завжди залишається невідомим), його амбіції досягти успіху в обраній ним галузі права, вплив друзів, зокрема харизматичного лідера вільнодумної групи молодих людей, та згубні наслідки непереборної пристрасті до серйозно невірнорозваженої молодої жінки. Вона розповідає про його бідність у дитинстві, його читання права, його успіх на іспиті, його важкий час як адвоката-початківця – і, перш за все, про його кохання до Шейли Найт. У романі ми бачимо, як він розповідає про свої спогади з дитинства до початку своєї юридичної кар'єри.

Метафора назви об'єднує історію, оскільки Сноу описує зміни в дитинстві, дружбі, учнівстві та коханні. Еліот справді бореться протягом усієї історії, але залишається сповненим надії. Зрештою, він багато чого досяг і втратив ще більше, зберігаючи особисту цілісність та відданість, зворушливу та трагічну.

Розуміння Сноу характерів є чудовим, а люди, яких він зображує, водночас фантастичні та абсолютно вірні своїй внутрішній логіці. Дивовижно, що така «суха, як пил» історія може виявитися справді захопливою.

Сноу добре розбирається в характерах. Не лише провідні постаті книги постають перед нами як всебічно розвинені люди. З другорядними персонажами також легко порозумітися: найближча родина Еліота, адвокати з маленького містечка, один з яких вирушає у фундаменталістське паломництво, інші молоді члени групи, його майбутні тесті та свекри – усі вони тривимірні люди.

Незважаючи на це, слід зазначити, що «*Часу надії*» бракує наративного імпульсу, який пронизує найкращі книги серії.

Сноу не намагається створити складний, заплутаний сюжет. Його романи мають риси як психологічних, так і соціальних жанрів. Він здійснює глибоке психологічне дослідження людської природи.

Лекція 7

Чорний гумор Курта Воннегута

Курт Воннегут-молодший (вимовляється /'vɒnɪɡət/) – американський письменник, автор творів, що поєднують сатиру, чорну комедію та наукову фантастику, таких як «Бійня номер п'ять» (1969), «Котяча колиска» (1963) та «Сніданок чемпіонів» (1973). Він був відомий своїми гуманістичними переконаннями, тож був обраний почесним президентом Американської гуманістичної асоціації. Його вважають одним з найвпливовіших американських письменників XX століття. Термін «чорний гумор» тісно пов'язаний з його творами, але він з'явився в американській літературній критиці задовго до романів Курта Воннегута.

На початку 1960-х років на американській літературній сцені з'явилося кілька письменників, чиї твори відразу ж були названі «чорним гумором». Це були «Оголений ланч» Вільяма Берроуза, «Джинджермен» Джеймса Донліві та деякі інші.

У чому полягає *суть чорного гумору*, який вважається особливим напрямком в американській літературі другої половини XX століття?

Чорний гумор – L'humour noir – це суто французьке лінгвістичне поняття. Воно використовувалося французькими сюрреалістами в 1920-х роках. Але, коли в 1940 році один з лідерів та ідеологів сюрреалізму Андре Бретон опублікував книгу «**Антологія чорного гумору**», цей термін почав використовуватися в розмовній мові.

Коли ми аналізуємо твори чорних гумористів, ми доходимо висновку, що багато звичних, глибоко вкорінених понять, ідей, проблем у їхніх творах перевернуті з ніг на голову. Вся ця жорстока абсурдність, все зло людського буття – все вивернуто навиворіт. Гіркота оповіді дуже природна, і саме ця природність часто шокує читача.

Книги чорних гумористів часто відкривають читачеві абсолютно нові, вражаюче парадоксальні істини, приховані в словах, в мові, ніби ніхто ніколи

не вживав цих слів. Розповідь у книгах чорних гумористів часто нагадує різнобарвну, дивну і навіть незручну мозаїку. Але така форма розповіді виявляється вдалою, хоча з естетичної точки зору поєднуються свідомо несумісні речі. Одним з найвидатніших представників чорного гумору є Курт Воннегут.

Курт Воннегут (11 листопада 1922 – 11 квітня 2007) народився в Індіанapolisі, штат Індіана, 11 листопада 1922 року. Воннегут закінчив середню школу Шортридж в Індіанapolisі в травні 1940 року і восени того ж року вступив до Корнельського університету. У Корнелі він працював помічником головного редактора і заступником редактора студентської газети *Cornell Daily Sun*, а також вивчав хімію.

Під час навчання в Корнеллі Воннегут вступив до лав армії США. Армія перевела його до Технологічного інституту Карнегі та Університету Теннессі для вивчення машинобудування. Досвід Курта Воннегута як солдата і військовополоненого мав глибокий вплив на його подальшу творчість. Воннегут був захоплений у полон 19 грудня 1944 року і ув'язнений у Дрездені. Після війни Воннегут навчався в Чиказькому університеті як аспірант з антропології, а також працював у *City News Bureau of Chicago*.

Після повернення з Другої світової війни Курт Воннегут одружився зі своєю коханою з дитинства, Джейн Марі Кокс, і написав про їхні стосунки в декількох своїх оповіданнях.

У 1960-х роках вони жили в Барнстейблі, штат Массачусетс, де Воннегут деякий час працював у дилерському центрі *Saab*.

Пара розлучилася в 1970 році. Але офіційно він розлучився з Кокс тільки в 1979 році, але з 1970 року Воннегут жив з жінкою, яка пізніше стала його другою дружиною, фотографкою Джил Кременц.

Кременц і Воннегут одружилися після того, як розлучення з Кокс було остаточно оформлено.

Воннегут виховав сімох дітей: трьох від першого шлюбу; трьох дітей своєї сестри Аліси, яких Воннегут усиновив після її смерті від раку; і сьому,

Лілі, яку усиновив разом з Кременц. Його єдиний біологічний син, Марк Воннегут, педіатр, написав книгу *«Еден Експрес: Мемуари божевілля»* про свої переживання наприкінці 1960-х років, а також про свій серйозний психічний зрив і одужання. Марк був названий на честь Марка Твена, якого Воннегут вважав американським святим.

Перше оповідання Воннегута *«Звіт про ефект Барнхауса»* з'явилося в номері журналу *Collier's* від 11 лютого 1950 року (пізніше воно було передруковано в збірці оповідань *«Ласкаво просимо до мавпячого будинку»*).

Його першим романом був *антиутопічний роман «Піаніно-автомат»* (1952), в якому людські працівники були в основному замінені машинами.

Він продовжував писати оповідання до виходу свого другого роману *«Сирени Титану»* в 1959 році.

Першим романом, який приніс йому справжню популярність, був *«Котяча колиска»*. У ньому досліджуються питання науки, техніки та релігії, сатирично висміюється гонка озброєнь та багато інших тем.

Після відхилення його оригінальної дисертації, університет Чикаго в 1971 році присудив Воннегуту ступінь магістра антропології за роман *«Котяча колиска»*. Назва книги походить від гри з мотузкою *«котяча колиска»*. На початку книги ми дізнаємося, що Фелікс Хоенікер (вигаданий співавтор атомної бомби) грав у котячу колиску, коли бомбу було скинуто, і пізніше на цю гру посилається його син, Ньютон Хоенікер.

У 1984 році Воннегут спробував покінчити життя самогубством, а пізніше написав про це в декількох есе.

«Сніданок чемпіонів» став одним з його найпопулярніших романів. Окрім самого автора, у ньому фігурують кілька повторюваних персонажів. Один з них, автор наукової фантастики Кілгор Траут, відіграє головну роль і взаємодіє з персонажем автора.

В книзі *«Табакерка Багомбо: Незібрані короткі оповідання»* Воннегут перерахував **вісім правил написання короткого оповідання:**

1. Використовуйте час абсолютно незнайомої людини таким чином, щоб вона не відчувала, що час був змарнований.
2. Дайте читачеві хоча б одного персонажа, за якого він або вона може вболівати.
3. Кожен персонаж повинен чогось прагнути, навіть, якщо це лише склянка води.
4. Кожне речення повинно виконувати одну з двох функцій – розкривати характер персонажа або розвивати сюжет.
5. Починайте якомога ближче до кінця.
6. Будьте садистом. Незалежно від того, наскільки милі та невинні ваші головні герої, нехай з ними трапляються жахливі речі – щоб читач міг побачити, з чого вони зроблені.
7. Пишіть, щоб сподобатися лише одній людині. Якщо ви відкриєте вікно і, так би мовити, займетеся коханням зі світом, ваша історія захворіє на пневмонію.
8. Дайте своїм читачам якомога більше інформації якомога швидше. До біса інтригу. Читачі повинні мати таке повне розуміння того, що відбувається, де і чому, щоб вони могли самі закінчити історію, навіть якщо таргани з'їдять останні кілька сторінок (Курт Воннегут).

На початку книги оповідач, звичайний чоловік на ім'я Джон (він же «Джона»), описує час, коли він планував написати книгу про те, що робили видатні американці в день бомбардування Хіросіми. Досліджуючи цю тему, Джона знайомиться з дітьми Фелікса Хоенікера, вигаданого фізика-лауреата Нобелівської премії, який брав участь у розробці атомної бомби. Джона їде до Ілліума, штат Нью-Йорк, щоб взяти інтерв'ю у дітей Хоенікера та інших людей для своєї книги. В Ілліумі Джона зустрічає, серед інших, доктора Асу Бріда, який був «на папері» керівником Фелікса Хоенікера. У процесі розвитку сюжету роману, Джон дізнається про речовину під назвою «*лід-дев'ять*», створену покійним Хоенікером і яка зараз таємно зберігається його дітьми.

Лід-9 – це альтернативна структура води, яка є твердою при кімнатній температурі. Коли кристал льоду-9 контактує з рідкою водою, він стає зародковим кристалом, який змушує молекули рідкої води впорядковуватися у тверду форму, лід-9.

Джон і діти Хoenікера зрештою опиняються на вигаданому карибському острові Сан-Лоренцо, одній з найбідніших країн на Землі, де люди розмовляють ледь зрозумілою креольською версією англійської мови (наприклад, «twinkle, twinkle, littlestar» перекладається як «Tsvent-kiul, tsvent-kiul, lett-poolstore»). Островом править вигаданий диктатор «Папа» Монзано, який погрожує всім опонентам проколюванням на величезному гаку.

Сан-Лоренцо має незвичайну культуру та історію, про які Джон дізнається, вивчаючи путівник, який йому позичив новопризначений посол США в цій країні. Він дізнається про впливовий релігійний рух у Сан-Лоренцо, який називається **бокононізм**, дивну постмодерну віру, що поєднує нешанобливі, нігілістичні та цинічні спостереження про життя і волю Бога з дивними, але мирними ритуалами (наприклад, найвищим актом поклоніння є інтимний акт, що полягає у тривалому фізичному контакті між голими підощвами ніг двох осіб, що, як вважається, має принести мир і радість між двома учасниками). Хоча всі на острові, здається, знають багато про бокононізм і його засновника **Боконона**, чинний уряд називає себе християнським, а тих, кого ловлять на практикуванні бокононізму, карають смертю.

Під час розвитку сюжету стає зрозуміло, що суспільство Сан-Лоренцо є ще більш дивним і загадковим, ніж здавалося спочатку. Спостерігаючи за взаємопов'язаним життям деяких найвпливовіших мешканців острова, Джон дізнається, що сам Боконон колись був фактичним правителем острова разом із дезертиром з морської піхоти США. Ці двоє чоловіків створили *бокононізм* як частину утопічного проєкту з контролю над населенням. Заборона була спробою надати релігії відчуття забороненого шарму, і виявляється, що

майже всі жителі Сан-Лоренцо, включаючи диктатора, сповідують цю віру, а страти відбуваються дуже рідко.

Однак на момент прибуття Джона, диктатор виявляється тяжко хворим і заявляє про свій намір зробити Франкліна Хоенікера своїм наступником. Відчуваючи провину і боячись цієї пропозиції, останній раптово передає президентство Джону, який неохоче приймає його.

Пізніше диктатор використовує лід-9, щоб покінчити життя самогубством, коли помирає від неоперабельного раку. Відповідно до властивостей льоду-9, труп диктатора миттєво перетворюється на блок твердого льоду при нормальній кімнатній температурі.

Під час урочистостей з нагоди інавгурації Джона, літак врізається в приморський палац диктатора, внаслідок чого його все ще заморожене тіло падає в океан, після чого вся вода в морях, річках і підземних водах світу також перетворюється на лід-9, що призводить до загибелі майже всіх форм життя за лічені дні.

Джону вдається втекти разом зі своєю дружиною Моною. Пізніше вони виявляють масове поховання, де всі жителі Сан-Лоренцо, що вціліли, вбили себе льодом-9, слідує жартівливій пораді Боконона. У стані суміші горя і змирення Моні також вбиває себе. Джон знаходить притулок разом з кількома іншими вцілілими (американською парою, яку він зустрів у літаку до Сан-Лоренцо, та двома синами Фелікса Хоенікера) і живе в печері кілька місяців, протягом яких пише мемуари, які виявляються самим романом.

Книга закінчується його зустріччю з втомленим і вмираючим Бокононом, який вручає йому папірець з останніми словами «Книга Боконона».

Лекція 8

Кетрін Енн Портер

Американська есеїстка, авторка оповідань та журналістка, єдиним романом якої був «*Корабель дурнів*» (1962). Це алегорична історія, дія якої відбувається на пасажирському кораблі.

Портер провела двадцять років над книгою, перш, ніж вона була завершена. Ця книга зробила її багатую та знаменитою. Назва походить від старовинної німецької сатири «*Das Narrenschiff*» (1494) Себастьяна Бранта. Однак Портер також пам'ятають як одну з найкращих письменниць оповідань Америки.

«Я не хочу жодних обіцянок, я не буду мати хибних надій, я не буду романтичною щодо себе. Я більше не можу жити в їхньому світі», – сказала вона собі, слухаючи голоси позаду. – «Нехай вони розповідають одне одному свої історії. Нехай вони продовжують пояснювати, як все сталося. Мені байдуже. Принаймні я можу знати правду про те, що зі мною відбувається», – запевняла вона себе мовчки, даючи собі обіцянку у своїй надії, своєму невігластві» (Зі «Старої смертності», у книзі «Блідий кінь, блідий вершник», 1939)

Портер симпатизувала комуністам, але потоваришувала з нацистським лідером. Вона була жителькою півдня, а, отже, космополіткою.

Літературну творчість Портер можна розділити на **три етапи**: її ранні твори, написані в Мексиці, відкриття своєї південної ідентичності та останній період розчарування.

В її соціальному житті коло знайомих включало таких діячів, як президент Мексики Обрегон, Герман Герінг у Берліні, письменники Юдора Велті та Аллен Тейт, а також член Білого дому Джонсон.

Кетрін Енн Портер народилася в Каллі Рассел Портер в Індіан-Крік, штат Техас, але виросла в окрузі Гейс, штат Техас. Частина свого дитинства вона також провела в Луїзіані. Вона була четвертою дитиною Гаррісона Буна

Портера та Мері Еліс Джонс Портер. Мати померла, коли Кетрін Енн було два роки. Пізніше вона звинувачувала батька у смерті матері, яка народила п'ятьох дітей за вісім років. Батько Портер завжди стверджував, що він є нащадком Деніела Буна, легендарного піонера та дослідника.

Портер виховували її батько та бабуся по батьківській лінії, Кетрін Енн Скаггс Портер, сувора дисциплінаристка, чийі спогади про Громадянську війну та розповіді про минуле її родини стали першим знайомством Портер з мистецтвом оповіді. Вона померла, коли Портер було одинадцять, але її сильний характер став взірцем для бабусь у її оповіданнях.

Портер здобула освіту в монастирських школах, хоча її формальна освіта була досить нерегулярною. У 1904-05 роках вона навчалася в школі Томаса в Сан-Антоніо. У віці шістнадцяти років вона втекла з монастиря в Новому Орлеані та вийшла заміж за першого з чотирьох своїх чоловіків, Джона Кунца, батьки якого були незадоволені їхнім шлюбом. Цей шлюб тривав дев'ять років. Після розлучення Портер захворіла на туберкульоз, і під час одужання вирішила стати письменницею.

У 1926 році Портер вийшла заміж за Ернеста Стока, англійського дизайнера інтер'єрів та художника.

Її третім чоловіком був Юджин Дав Преслі, який працював у закордонній службі. Він став прототипом для персонажа Девіда Скотта в романі «Корабель дурнів».

У 1938 році вона вийшла заміж за свого четвертого чоловіка, Альберта Ерскіна, двадцятишестирічного бізнес-менеджера газети «Southern Review».

Між 1918 і 1921 роками Портер була залучена до революційної політики в Мексиці, де відбувалися дії кількох її оповідань, і де вона працювала журналісткою та вчителькою. Мексика, як одного разу сказала Портер, повернула їй техаське минуле. Однак її почуття до Мексики були неоднозначними. У творі «*Xochimilco*» Портер бачила Мексику як земний Едем, де можна здійснити надії на краще суспільство. В інших оповіданнях,

зокрема «*Фієста Гваделупи*», вона зображує Мексику як місце безнадійного гноблення корінних народів.

У 1922 році Портер опублікувала дослідження «*Огляд мексиканських популярних мистецтв і ремесел*».

Вона подорожувала Європою наприкінці 1920-х років, оселившись у Парижі на початку 1930-х років. У цей період вона потоваришувала з англійським письменником-модерністом Фордом Медоксом Фордом. Портер також співпрацювала з лівитськими журналами, такими як *The New Republic* та *The Nation*.

Її першим опублікованим оповіданням було «*Марія Консепсьон*», яке з'явилося в журналі *Century* у грудні 1922 року.

Більшість її ранніх оповідань, які з'являлися в таких журналах, як *NewMasses*, *transition* та *SecondAmericanCaravan*, стосувалися її досвіду в Мексиці.

Першою збіркою оповідань Портер була «*Квітуца Юда*», вперше надрукованому в *HoundandHorn* навесні 1930 року. Обмежений тираж у 600 примірників вийшов у 1930 році. Однак ця робота закріпила її репутацію дуже оригінальної письменниці та принесла їй грант Гутгенхайма. Збірка була розширена в 1935 році. Згідно з анекдотом, вона завжди писала останній рядок першим, стверджуючи, що якщо вона не знає, як закінчується історія, вона не знатиме, як її починати.

Головною героїнею є жінка Лаура, американська емігрантка в Мексиці, яка відмовляється присвятити себе коханням чи ідеологіям.

Збірка оповідань Портер «*Блідий кінь, блідий вершник*» (1939) також отримала широке схвалення критиків. Вона складалася з трьох коротких історій: «*Стара смертність*», «*Полудневе вино*» та «*Блідий кінь, блідий вершник*».

У першій історії описується історія дорослішання дівчинки Міранди, яка розкриває романтичні міфи та сімейну ностальгію про своїх родичів.

«Полудневе вино» – це похмура трагедія та техаській молочній фермі, чие звичне життя руйнується після появи таємничого незнайомця.

Третя історія – однойменна заголовна повість, що розгортається на тлі Першої світової війни та пандемії іспанського грипу 1918 року. У центрі сюжету – трагічне кохання журналістки Міранди та молодого солдата Адама.

Центральною героїнею оповідань є Міранда, чие минуле приблизно аналогічне Портеровому – вона тікає з монастиря, а в останньому оповіданні працює репортером у західній газеті.

У романі *«Вежа навчання»* (1944) є шість взаємопов'язаних історій, що стосуються Міранди та походження її родини.

«Старий порядок» дає найповнішу картину родини Міранди – бабуся була правнучкою «найвідомішого піонера Кентуккі» (Деніел Бун). Оповідачкою без імені є Міранда.

У 1950-х роках Портер опублікувала два томи есе: *«Дні ДО»* (1952) та *«Цирцеяоборон»* (1954).

Її Збірка оповідань (1965) була удостоєна в 1966 році Пулітцерівської премії та Національної книжкової премії.

«Корабель дурнів», гірко-іронічний роман, вийшов, коли Портер було 72 роки. Його екранізацію 1966 року, що отримала «Оскар», зняв Стенлі Крамер. У головній ролі знялася Вів'єн Лі. Дія *«Корабля дурнів»* розгорталася в 1931 році на борту німецького пасажирського судна, своєрідного плавучого чистилища, яке поверталось до Німеччини з Мексики.

«Це судно не було ні тими спеціалізованими перевізниками рідкісних товарів, не кажучи вже про елегантне прогулянкове судно, що прибувало з Нью-Йорка, повністю оновлене та з внутрішнім оздобленням, яке перевозило натовпи заможних туристів у вишуканому одязі з грошиками в кишенях. Ні, *«Віра»* була змішаним вантажним і пасажирським судном, дуже стійким і широкодонним у своєму стилі, що рік за роком перелітало з одного віддаленого порту в інший, чесним, надійним і затишним, як німецька домогосподарка» (*«Корабель дурнів»*).

Суміш пасажирів— німців, американців, іспанців, циган та мексиканців —уособлює собою мікрокосмос народів, чиє життя характеризується заздрістю, жорстокістю, ненавистю, любов'ю та дволичністю.

В першій частині читач знайомиться з різними персонажами.

Друга частина показує муки пасажирів у трюмі, їхні спроби любити та боротьбу за відчуженість.

У третій частині вакхічна фієста виявляє всі приховані страхи та почуття провини. Портер досліджує походження людського зла через алегоричне використання персонажів, які представляють різні національні та моральні характери. Капітан Тіле є втіленням тевтонської влади, один з пасажирів — баск— це фігура Христа, який кидається в море, щоб врятувати старого бульдога, але топиться.

У 1970-х роках Портер опублікувала «Збірку есеїв та випадкових творів» (1970) та «Нескінченна неправда» (1977)— розповідь про сумнозвісний суд і страту Сакко-Ванцетті.

Портер померла в Сільвер-Спрінг, штат Меріленд, 18 вересня 1980 року.

Лекція 9

Джеффри Євгенідіс

Джеффри Євгенідіс – один із найвпливовіших письменників нашого часу, лауреат Пулітцерівської премії за роман *«Середня стаття»*. Його тексти чіпляють не формальною віртуозністю або літературною грою, а простим і жорстким песимізмом, що розкриває екзистенціальну спустошеність героїв.

«Незайманки-самогубці» – перший роман сучасного американського письменника Джеффри Євгенідіса. У ньому розповідається історія п'яти юних сестер Лісбон, які складнощам і несправедливості в цьому житті віддають перевагу втечі в небуття. Ця книга негайно завоювала світове визнання. Щиро і глибоко цей роман оповідає про любов і страх, пам'ять і самоту.

Американська глибинка в романі Євгенідіса – місце особливе і місцями ірраціональне. Сприймаючи жителів штатів лише як сугубих прагматиків, можна зробити одну серйозну помилку, якщо випустити з уваги темряву релігійно фанатичних американців, що належать до тієї чи іншої протестантської секти або відданих католицизму, отаких стовпів чесноти нації. Аскетичні, суворі, що несуть високі моральні цінності, немов зійшли зі старих рекламних листівок, похмурі, вони знають точно, як не пустити гріх в душі своїх дітей і в свої будинки. Саме їм Джеффри Євгенідіс присвятив свій перший роман, відразу ж увійшовши в число кращих письменників нашого часу.

В своєму романі неперевершений мастер прози підіймає багато проблем.

Джеффри Євгенідіс народився 13 квітня 1960 року в Детройті, штат Мічиган. Його дитинство пройшло в оточенні іржавих автомобілів і згасаючих фабрик: після економічного розквіту середини століття регіон повільно занепадав. Похмура обстановка не перешкодила письменникові пронести любов до цих місць через все життя. У творах Євгенідіс раз у раз з'являється Детройт: тут живуть знамениті незайманки-самогубці їхні

сусіди, тут після еміграції влаштувалися герої «Середньої статі», ці місця не раз згадуються в збірці оповідань «Знайти винного». Сам автор каже, що в долі Детройта він бачить втілення історії всієї американської нації, так що виходить свого роду синекдоха.

Бабуся і дідусь письменника переїхали до Америки з півострова Анатолія (Греція), де займалися шовком. Батько Євгенідіса – банкір грецького походження, мати – домогосподарка, наполовину англійка, наполовину ірландка. У коледжі вона вивчала англійську літературу, але залишила навчання, щоб займатися будинком і родиною. Завдяки великій материнській бібліотеці Євгенідіс полюбив книги і досить рано вирішив, що стане письменником.

В університеті він спеціалізувався на літературі: якщо збираєшся стати її частиною, треба добре знати попередників. 1982 року здобув ступінь бакалавра в Браунському університеті, після чого рік подорожував Європою. Співпрацював з матір'юТерезою в Колкаті. Здобув диплом магістра в Стенфордському університеті у сфері творчого письма.

1986 року оповідання «*Here Comes Winston, Full of the Holy Spirit*» («Ось іде Вінстон, сповнений Святого Духа») принесло Джеффри стипендію Американської академії кінематографічних мистецтв і наук.

Його оповідання друкувалися в різних журналах та збірниках «The New Yorker», «The Paris Review», «The Yale Review», «Best American Short Stories», «The Gettysburg Review», «Granta».

1991 року в журналі «Paris Review» з'явився перший розділ його дебютного роману «*Самогубці-незайманки*». Повністю цей роман вийшов в 1993 році. Це похмура, але чарівна історія короткого життя п'яти дівчат очима закоханих сусідських хлопчаків. Читачі так і не дізнаються, скільки їх було. Протягом книги повторюється безлике «ми», що додатково працює на створення потойбічної атмосфери. Ми спостерігаємо повільне і невідворотне – крах сім'ї: оточуючі не здатні їй допомогти – і, здається, не

дуже прагнуть. Книгу перекладено 34 мовами, а через кілька років Софія Коппола зняла з неї свій перший фільм, який отримав схвальні відгуки.

Потім Євгенідіс деякий час жив у Сан-Франциско, згодом переїхав до Брукліна (Нью-Йорк), де працював секретарем в Академії американських поетів. У Нью-Йорку познайомився з багатьма письменниками, зокрема з Джонатаном Франzenом.

Публікація першого роману привернула до Євгенідіса увагу видавців, і вже незабаром письменник підписав контракт на наступну книжку.

Так, 2002 року, світ побачив другий роман письменника – *«Середня стаття»*, що 2003 року був відзначений Пулітцерівською премією і перекладений більше, ніж 15 мовами. Це багатогранний роман-епопея про інтерсексуала Калліопу, що в ході розвитку історії перетворюється на Калла.

З 1999 до 2004 року Євгенідіс жив у Берліні. З 2007 року живе і працює в Принстоні, штат Нью-Джерсі, викладає творче письмо в Центрі мистецтв Пітера Б. Льюїса.

2011 року Євгенідіс опублікував третій роман – *«Весільна змова» (The Marriage Plot)*. До цього моменту Євгенідіс вже був прославленим автором, і книга йшла нарозхват. Свою роль зіграла і реклама: наприклад, у Джеффрі Євгенідіса з'явився свій твіттер. Однак роман про класичний любовний трикутник на тлі літературних студій виявився куди більш похмурим і психологічним, ніж можна було очікувати. Головні герої – Мадлен, Леонард і Мітчелл – вийшли до такої міри живими, що під час читання часом стає ніяково, як буває іноді, якщо несподівано побачиш себе в дзеркалі.

Нарешті, в 2017 році побачила світ збірка оповідань *«Знайти винного»*, велика частина вже виходила в різних журналах, але деякі були надруковані вперше. Виявилося, що Євгенідіс досконало володіє мистецтвом мініатюри, коли всього з декількох фраз народжується глибока неоднозначна історія.

Проза Євгенідіса масштабна і при цьому неймовірно детальна. Він дуже повільно пише і часто переробляє вже готовий текст. У такому підході є

й свої труднощі – автор скаржиться, що йому непросто зберігати єдину тональність розповіді протягом багатьох років. Наприклад, *«Середню статтю»* Євгенідіс писав десять років – за цей час він встиг подорослішати, втратити батька і самому стати батьком. Перші частини роману довелося неодноразово переписувати, щоб вони відповідали фіналу.

Євгенідіса часто ставлять в один ряд з Франzenом. Це порівняння цілком виправдано і дуже цікаво. Обидва – великі американські письменники, які препарують характери і сучасні сім'ї, але Франzen робить це безпристрасно, а Євгенідіс, хоч і тримається відсторонено, здається, сильно шкодує своїх героїв.

Євгенідіс не раз підкреслював, що голос оповідача має для нього важливе значення. Він довго мучився з початком свого дебютного роману *«Незайманки-самогубці»*, поки не зрозумів, що хоче, щоб історія загадкових сестер Лісбон викладалася від імені сусідських хлопчаків – і справа одразу ж пішла на лад.

Роман *«Середня стаття»* написаний від імені Калліопи, і в своїх інтерв'ю автор зазначав, як важливо для нього було побачити сюжет саме її очима.

В оповіданні *«По свіжих слідах»* йдеться про випадковий зв'язок, такий собі адюльтер, між професором і студенткою, яка потягнула за собою катастрофічні наслідки: банальний сюжет, на який так і хочеться повісити пару-трійку ярликів. Незвично в цій історії те, що голоси обох героїв звучать рівною мірою яскраво.

На думку Євгенідіса, письменнику дуже важливо мати «гермафродитне мислення» – говорити від імені і чоловіка, і жінки. Тут ми бачимо таке мислення в дії: дві болі, дві трагедії стають рівноцінними, і вибрати одну зі сторін стає зовсім нелегко.

З виходу останнього роману пройшло вже дев'ять років, і читачі з нетерпінням чекають нового. Однак автор не поспішає. Євгенідіс мимохіть згадував, що працює над черговою великою книгою, але подробиць не

розкривав. Можна припустити, що новий роман буде походити на «Середню статтю»: письменник якось зізнався, що після замкнутої малофігурної композиції *«Шлюбного сюжету»* його потягнуло на більш масштабні полотна.

Роман *«Незайманки-самогубці»* розповідає про п'ятьох молодих сестер Лісбон, які в оточенні аури таємничості та захоплення вирішують покласти край своєму короткому, здавалося б, нормальному життю, викликаючи здивування та подив своїх передміських сусідів. *«Сестрам Лісбон було тринадцять (Сесілія), чотирнадцять (Люкс), п'ятнадцять (Бонні), шістнадцять (Мері) і сімнадцять (Тереза). Ніхто з них не відрізнявся зростанням, джинси вигідно підкреслювали їх округлені сідниці, а пухленькі щічки кожної з сестер відрізнялися тій же м'якістю. Всякий раз, коли нам випадала можливість поглянути на них, їх особи здавалися непристойно відкритими, немов би ми звикли споглядати жіночі лики виключно затягнутими вуаллю. Ніхто не міг зрозуміти, як же містеру і місіс Лісбон вдалося привести на світ настільки миловиде потомство»* (Євгенідіс).

Роман *«Незайманки-самогубці»* кидає критичний погляд на темну сторону американської мрії щодо ілюзорної динаміки приміської громади, яка спочатку є ідеалом безпеки та добробуту, але врешті-решт виявляє недоліки та тріщини, які виявляють ознаки різниці та переривання ретельно заздалегідь організованого міського порядку.

В романі *«Незайманки-самогубці»* сім'я Лісбон намагається відстояти своє місце в приміській громаді після того, як Сесілія, наймолодша сестра, намагається покінчити життя самогубством. *«Першою була Сесілія, молодша з сестер, тринадцяти років, – наслідуючи стоїків, вона порізала собі вени на зап'ястях, поки приймала ванну. Коли її знайшли лежить в мутно-рожевій воді, з жовтими білками прочинених очей, як у одержимую, і дитячим тільцем, оповитий запахом дорослої жінки, медики були так налякані спокоєм її рис, що спочатку просто стояли навколо, немов заворожені»* (Євгенідіс).

Однак кожному рухові до очевидної нормальності негайно протидіє кардинальний випадок, який затягує їх у спіраль безтурботного самовикриття пліток та спекуляцій у громаді. За ілюзією добросусідської турботи та солідарності криється хворобливе захоплення трагедією та невміла неможливість впоратися з бідами.

Закриваючи очі на справжню проблему і не піклуючись про розуміння причин, що стоять за нею, дорослі у передмісті поводяться безвідповідально, приймаючи роль споглядачів. Сесілії прямо пропонується пояснити свій вибір смерті протягом життя, коли лікар, зашивши їй рани на зап'ясті, запитує, що вона робить. Лікар починає своє запитання з припущення, що вона занадто молода, щоб мати серйозні занепокоєння – ідея, яка знову з'являється в романі, коли сусід спрощує заміську тривогу підлітків і заявляє, що, якщо діти хочуть неприємностей, *«їм слід жити в Бангладеші»*(Євгенідіс). Урочиста відповідь Сесілії: *«Очевидно, докторе, ви ніколи не були тринадцятирічною дівчиною»*(Євгенідіс) сприймається колективним оповідачем як її єдина запискасамогубця. Відмовляючись дати задовольняючу відповідь, Сесілія демонструє зріле розуміння життя, *«як саме того, що перевищує будь-яку інформацію, яку ми можемо спробувати дати про нього»* (Євгенідіс).

Під час своєї другої, і цього разу вдалої спроби самогубства, Сесілія вистрибує з вікна своєї спальні на шипастий паркан саду. Це трапляється лише через два тижні після того, як Сесілія повертається додому з лікарні.

Незабаром після самогубства Сесілії приміська громада стає одержимою огорожею, на яку вона стрибнула, та її потенційною небезпекою. Далеко не виявляючи жодних ознак симпатії чи занепокоєння, вони починають говорити про самогубство як про *«нещасний випадок, який повинен був статися»*(Євгенідіс). Зрештою, чоловіки з району збираються і планують зняття огорожі; простіше заради добробуту громади зосередитись на вбивчих можливостях огорожі, фізично видаляючи його і тим самим уникаючи розмов про те, що вони вважали б девіантною поведінкою.

Ще один приклад із роману, де ми можемо побачити спроби приміської громади впоратися зі смертю Сесілії, – це прийняття «Дня скорботи» в місцевій середній школі. Спочатку всі мали пам'ятати, що сталося з Сесілією, табу автоматично формується навколо теми самогубства, а чотири залишені сестри Лісбон проводять день замкненими у шкільних ванних кімнатах, намагаючись уникнути ставлення до них із удаваною турботою.

Одного разу дівчата зізнаються хлопцям з району, що вони *«просто хочуть жити, якщо хтось дозволить їм»* (Євгенідіс). Знову цей крок вперед є ілюзією, оскільки наступного дня місіс Лісбон приймає рішення ізолювати своїх дочок. Це означатиме покарання за порушення комендантської години. Вона перетворює дім на в'язницю суворого захисту, свого роду виправний центр для відновлення чесноти.

В романі *«Незайманки-самогубці»* немає єдиного оповідача. Колективний оповідач «ми» – це група сусідських хлопців, яким зараз близько сорока років. В підлітковому віці вони були повністю одержимі дівчатами. Навіть більше, ніж через двадцять років після того, як відбулися драматичні події, вони все ще намагатимуться скласти пазли цієї історії і зрозуміти, що сталося з дівчатами і ким вони були насправді.

Групове читання щоденника Сесілії дозволяє їм на мить переступити гендерні межі та відчувати на собі так би мовити *«ув'язнення бути дівчиною»* (Євгенідіс). Цікаво, що щоденник також написаний у множині від першої особи, що відображає їх власний переказ і змушує їх визнати дівчат своїми «близнюками». Хоча їхнє бажання виконується на мить, вони також відчують себе спантеличеними записами в щоденнику, де дівчата виглядають як *«міфічні істоти з десятьма ногами і п'ятьма головами, що лежать у ліжку і їдять шкідливу їжу»* (Євгенідіс).

Як бачимо, сестри Лісбон залишаються загадкою, стародавнім і нерозбірливим ієрогліфом.

Джефفرі Євгенідіс у романі *«Незайманки-самогубці»* розповідає історію хлопчиків-підлітків, які дивляться на п'ятьох сестер Лісбон, що

захоплюють все околиці своїм світлим волоссям та молодою красою. Молоді жінки позиціонуються як предмети, просто на них дивляться чоловіки-оповідачі, які, спостерігаючи за ними, прагнуть отримати знання про життя і смерть. Тому роман ризикує дотримуватися традиційної патріархальної теми, де чоловіки є активними суб'єктами, а жінки – пасивними об'єктами. «Незайманки-самогубці» несуть феміністичне послання, що суперечить об'єктивації та замовчуванню молодих жінок.

Розповідь у романі «Незайманки-самогубці» незвична, оскільки вона полягає в тому, що вона ведеться від першої особи множини, що важливо для інтерпретації історії, оскільки множинність впливає на її надійність. Процес читання тексту художньої літератури дозволяє читачеві взяти на себе суб'єктивність голосу, що розповідає.

В романі «Незайманки-самогубці» особистість оповідачів ніколи не розкривається читачеві. Ми знаємо лише те, що це група хлопчиків, які проживають у тому ж передмісті, що і родина Лісбон, і проводять велику кількість часу, спостерігаючи за сестрами та одержимі ними. Оскільки голос розповідача є колективним, здається, це обіцяє, що він надійніший, ніж, якщо був би окремий. Однак надійність, яка, здавалося б, притаманна авторитету множинного голосу, є сумнівною, оскільки всі оповідачі однаково спантеличені діями сестер, проілюстровані в реченнях, що починаються з *«ми не розуміли, чому»* і *«ми не могли не зрозуміти»* (Євгенідіс).

Потім оповідачі згадують події, що призвели до самогубств приблизно двадцять років тому, що змушує історію існувати на двох планах; в теперішньому часі, коли хлопчики, тепер уже дорослі чоловіки, розповідають історію, і в минулому, де вони спостерігали за сестрами. Сучасні оповідачі створюють враження об'єктивності у своїх розповідях про події, оскільки вони отримують свої знання про сестер Лісбон за допомогою досить наукових методів дослідження, таких як спостереження та збір матеріалів (*фотоальбомів, журналів та інших об'єктів, що належали дівчатам Лісбон*).

Читачеві нагадують про ненадійність пам'яті, коли хлопці запитують кількох дам по сусідству, що сталося, коли вони принесли торт місіс Лісбон після похорону Сесілії. Один з них з обуренням згадує, що місіс Лісбон просто взяла торт і поставила його в холодильник, не пропонуючи їм ані шматочка, а інший стверджує, що вона запропонувала їм по шматочку і люб'язно подякувала (Євгенідіс).

Важливо зазначити, що, оскільки автор пропонує читачеві поставити під сумнів авторитет оповідачів у їхньому представленні молодих дівчат, то, для того, щоб оскаржити погляд на текст як підтвердження ідеї, що жінки – це лише предмети, на які чоловіки можуть проектувати свої мрії та бажання, читач повинен протистояти нормам, переданим хлопчиками, і замість цього намагатися знайти голос сестер.

Однак, зосередившись на сестрах, можна виявити, що те, що вони говорять, показує, що вони зовсім відрізняються від того, як їх сприймають хлопці.

На випускному балі сестрам дають шанс довести, що вони звичайні підлітки, що, нарешті, ігнорується хлопцями, які твердо вирішили розглядати їх як втілення жіночої таємниці. Під час танцю сестри веселі та насичені життям, насолоджуючись «відпусткою» від гнітючого середовища, що є їхнім будинком.

Криза ідентичності дівчат Лісбон у підлітковому віці в основному спричинена батьками. Вони укладають і застосовують правила до всіх своїх дочок, які є підлітками. Правила, які застосовуються, є прямими і суворими. Правила обмежують дочок спілкуватися з іншими, особливо хлопчиками. Порушення правил означає, що вони повинні бути покарані. Обмежена соціалізація перетворюється на кризу ідентичності (Євгенідіс).

У підлітків з'являється сексуальний інтерес та сексуальні дослідження самих себе задля формування своєї особистості. Це трапляється і з Люкс Лісбон, але місіс Лісбон перешкоджає цьому. *«Було добре відомо, що містер і місіс Лісбон не дозволяють своїм дочкам зустрічатися, і що пані Лісбон,*

зокрема, не схвалює танці, випускні бали та припущення того, що підліткам слід дозволити лапати один одного на задніх сидіннях» (Євгенідіс).

Надмірний контроль батьків впливає на дівчат. Непокора правилам приносить їм покарання. Містер та місіс Лісбон ігнорують бажання підлітків, формуючи свій власний стиль виховання в цій складній ситуації. Вони відкидають будь-яке спілкування та соціалізацію дочок, оскільки хочуть відокремити їх від спілкування з хлопцями. Батьки не хочуть зрозуміти своїх доньок, дати їм хоч трошки свободи. Замість розмови з ними вони вирішують, що набагато простіше буде просто закрити дівчат у будинку, ізолюючи їх від навколишнього середовища.

Люкс Лісбон не відчуває підтримки з боку батьків, тому вирішує хоч на якусь мить, але відчувати підтримку когось, зрозуміти, що вона бажана, що вона значить хоч щось в цьому світі. Саме нелюбов з боку батьків штовхає її на шлях нерозбірливих статевих зв'язків. *«Ми знали, як це бачити хлопчика з роздягнутою сорочкою, і чому це змусило Люкс написати ім'я Кевін фіолетовим маркером по всьому підшивку з трьома кільцями і навіть на ліфчиках та трусиках, і ми зрозуміли, як її взлутувало прийти додому одного дня і дізнатись, що місіс Лісбон замочила її речі в Clorox, відбілюючи всіх «Кевінів»* (Євгенідіс).

Шукаючи порятунку від суджень своїх сусідів, місіс Лісбон стає «вбивцею моралістів», оскільки такий акт засудження та насильства над дівчатами виправдовується в ім'я етики. В результаті сестри Лісбон здійснюють спільне самогубство на внутрішньому просторі, перетворюючи «дім, милий дім» на «дім, смертельний дім».

Беручи все це до уваги, можна припустити, що трагічні події в романі «Незайманки-самогубці» можна було б описати як, перефразовуючи Габріеля Гарсія Маркеса, хроніку провіщеної смерті, а не нещасного випадку, що очікується.

Релігійність подружжя Лісбон, яка з самого початку не переходить меж, стає особливо показовою, коли регулярні заборони призводять до бунту

в дочки Люкс. *«Побачити місіс Лісбон нам вдавалося зрідка, частіше вранці, коли вона, при повному параді (хоча сонце ще не встало над горизонтом), робила крок на ганок, щоб підібрати запітнілі картонки з молоком, або ж по неділях, коли сімейство відправлялося в своєму автомобілі в католицьку церкву Святого Павла на озері»* (Євгенідіс).

Негласний закон виховання свідчить, що якщо обмежити у дитини свободу, обмежити спілкування з протилежною статтю, то це може вилитися як мінімум в непристойну поведінку, як максимум, у втечу з дому, проституцію, злочинство, у такі крайні заходи, якими скористалися героїні.

«Незайманки-самогубці» мають спільні мотиви та теми з новелою Кортазара «Queremos Tanto a Glenda» (1980) та творами Габріеля Гарсії Маркеса (наприклад, «El Otoño del Patriarca», 1975 та «Crónica de una Muerte Anunciada», 1981). Крім того, тенденція тексту стосуватися цих відхилених впливів та відходити від них передбачає використовувати ідею Енн Уайтхед про те, що зв'язки між персонажами та колективним оповідачем дозволяють встановлювати зв'язок між різними видами травм, які можуть розсіяти смуток і самотність, що існують в основі роману.

У тексті, здається, постійно присутня меланхолія або *«смуток, [що] почався задовго до»* самогубств, як вказує в якийсь момент один із людей, що формують оповідний голос. Цей смуток, підсилений інтертекстуальністю, ніколи не покидає атмосферу оповіді, постійно нагадуючи про «суміжність граничних переживань». Цей інтертекстуальний простір може відкрити того, хто вижив, для страждань інших. Саме на це працюють взаємопросвітні діалоги роману «Незайманки-самогубці»: хоча оповідач каже нам, що не існує справжньої історії, і все сказане просто постійно трансмутується, текст говорить про безліч дійсних історій, про які ми дізнаємося завдяки інтертекстуальності.

Кінець роману живе в неоднозначності: хоча останні слова колективного оповідача схиляються до вічної меланхолії, вони тим не менш

відзначають, що *«коли ми робимо свої висновки, ми відчуваємо, як горло закупорюється, бо вони і правдиві, і неправдиві»*(Євгенідіс).

З виходом роману «Незайманки-самогубці» про Джеффри Євгенідіса дізнався весь світ, а з виходом фільму у 1999 році його фігура стала однією із ключових у світовій літературі.

Реакція публіки на роман була бурхливою. Наприклад, свого часу писав EntertainmentWeekly: *«Незайманки-самогубці» мають риси грецької трагедії та переробляють їх у заворожуючу, ексцентричну, часто дивну американську фантазію про тиранію нерозділеного кохання та непізнане серце кожної родини на землі, але особливо сім'ї по сусідству»*(EntertainmentWeekly).

Пітер Гітрідж з журналу TheIndependent поставив книжці оцінку «відмінно», написавши про неї: *«Запевнена суміш Євгенідіса від щирої ностальгії – про приміське життя рідко згадували з такою любов'ю, – і темний гумор сприяє зачаровуючому читанню. Хоча і не позбавлений недоліків, роман «Незайманки-самогубці» є дивовижно оригінальним»*(Пітер Гітрідж).

«В руках когось іншого, історія про п'ять дівчат підліткового віку з однієї родини, які вкорочують собі віку, може бути жахливою, темною та гнітючою. Але, незважаючи на жахливий характер теми або, можливо, через це, Джеффри Євгенідіс ніколи не втрачає почуття гумору. Безумовно, завжди непомітно, відчуття абсурду у Євгенідіса невблаганне (.....) Іншою видатною рисою роману Євгеніда є його голос: роман розповідається від першої особи множини»(Крістін Макклой, The Los Angeles Times).

«Євгенідіс – один із тих рідкісних письменників, котрий може одночасно керувати симпатією та відстороненістю – і творити маленькі чудеса словами. Коли «Незайманки-самогубці» проносять своїх героїнь до пекла, його читачі, як не дивно, будуть у захваті» (Девід Гейтс із Newsweek).

Майкл Гріффіт з SouthernReview писав про роман: *«Те, що наполегливість розповіді є неприродною, усюди очевидно, але ніде явно не*

визнано – адже це вся суть книги. По суті, «Незайманки-самогубці» –це спосіб, яким пристрасна уява може повернути мертвих до життя, хоча б лише метафорично. Попри всі свої експериментальні атрибути (атрибути, які часом можуть виглядати як винахідливі прийоми), «Незайманки-самогубці» багато в чому є старомодним романом. Одним із найприємніших його атрибутів є те, що, незважаючи на постмодерну піротехніку, книга глибоко відчувається, вона написана з душею»(Майкл Гріффіт).

Уолтер Кендрік з YaleReview був просто у захваті від роману і написав: «Книга є екскурсією з кількох пунктів. (...) «Незайманки-самогубці»– це єдиний відомий мені роман, який розповідається «нами», колективним голосом, що належить цим вже не молодим чоловікам (.....) Найкраще досягнення Євгенідіса– це не прийоми; це потужне висвітлення того, як ми відчуваємось, коли ХХ століття наближається до свого хрипучого кінця»(Уолтер Кендрік).

Не лише американські критики відмітили талант письменника та його дивовижний роман «Незайманки-самогубці». Журнал DieZeit взагалі порівняв роман Євгенідіса із твором Кафки «Замок».

Творчість Євгенідіса надихала та продовжує надихати безліч людей по всьому світу. Наприклад, Софія Коппола дебютувала як режисер саме з екранізацією роману «Незайманки-самогубці». Фільм тільки підсилив популярність Євгенідіса як письменника та зробив його більш впізнаваним. Екранізація роману вийшла по-справжньому чудова. Звичайно, Копполі не вдалося уникнути деяких неузгодженостей і, як і багато дебютантів, в деяких моментах вона явно сумнівається в глядачеві. Тому вже дуже прямолінійно дає зрозуміти, що саме хотіла сказати тою чи іншою сценою (на кшталт моменту, яким завершується інтерлюдія з подорослівшим Тріпом), або перегинає з очевидними метафорами на кшталт хворого дерева, що росте перед будинком сім'ї Лісбон, і конфлікту навколо необхідності його спиляти. Але ці дрібні недоліки не впадали б в очі, якби все інше в фільмі не було

виконано на такому високому рівні, а оповідання не було настільки тонким, зворушливим і тверезим.

Джеффри Євгенідіс – це, без сумніву, один з найяскравіших авторів у сучасній історії світової літератури. Його книги, просочені песимізмом і глибоким філософським змістом, є чимось воістину унікальним.

Перший роман Євгенідіса «Незайманки-самогубці» – насправді шедевр світової літератури. Здається, що так, як це вдалося Євгенідісу, розкрити проблеми підліткового самогубства не може ніхто.

З самого початку ми знаємо чим закінчиться роман, провокативна назва «Незайманки-самогубці» розкриває фінал книги і намічає основну проблемну лінію: *невинність, підліткове лібідо, юність, запал, гормони, заборони, релігійність, традиції, і самогубство*. Таким чином, Джеффри Євгенідіс залишається абсолютно чесним з читачем, не намагаючись утримати його інтерес непередбачуваною розв'язкою.

Євгенідіс у своєму творі підняв також проблему об'єктивізації жінок, що майже через 20 років і досі хвилює читачів. Розповідь очима хлопців дає нам зрозуміти, що молоді жінки часто позиціонуються як якісь речі, за ними спостерігають хлопці-оповідачі, що прагнуть отримати знання про життя і смерть. Тому роман ризикує дотримуватися традиційної патріархальної теми, де чоловіки є активними суб'єктами, а жінки – пасивними об'єктами. Але можна сказати, що роман є з одного боку саме феміністичним. Так, головні героїні закінчують життя самогубством, але це все ж таки їх власний вибір. Вони керують своєю долею.

Також Євгенідіс підіймає тему опіки з боку батьків. Така гіперопіка дуже часто несе негативні наслідки. Бажання огородити свою дитину від всього поганого, порочного, дуже часто виливається у бунт підлітків, у їхній протест батькам.

Тема соціуму також займає важливе місце у романі. За ілюзією добросусідської турботи та солідарності криється хворобливе захоплення трагедією та невміла неможливість впоратися з бідами. Закриваючи очі на

справжню проблему і не піклуючись про розуміння причин, що стоять за нею, дорослі у передмісті поводяться безвідповідально. Наприклад, ніхто навіть не намагається зрозуміти мотив Сесилії, чому саме вона наклала на себе руки.

Цей роман Євгенідіса є одним із вічних романів, теми якого будуть турбувати людей постійно: взаємовідносини батьків та дітей, патріархальний устрій суспільства, самоідентифікація підлітків та роль суспільства у нашому житті.

Лекція 10

Джон Фаулз

Джон Роберт Фаулз народився 31 березня 1926 року в Лі-он-Сі, невеликому містечку, розташованому приблизно за 40 миль від Лондона в графстві Ессекс, Англія. Він згадує англійське передмістя 1930-х років як гнітюче конформістське, а своє сімейне життя – як надзвичайно конвенційне. Про своє дитинство Фаулз каже: *«З того часу я намагався втекти»*.

Фаулз навчався в школі Бедфорд, великій школі-інтернаті, призначеній для підготовки хлопчиків до університету, з 13 до 18 років. Після короткого навчання в Единбурзькому університеті, Фаулз розпочав обов'язкову військову службу в 1945 році, навчаючись у Дартмурі, де він провів наступні два роки. Друга світова війна закінчилася невдовзі після початку його навчання, і до 1947 року він вирішив, що військове життя не для нього.

Потім Фаулз провів чотири роки в Оксфорді, де він ознайомився з працями французьких екзистенціалістів. Зокрема, він захоплювався Альбером Камю та Жаном-Полем Сартром, чиї праці відповідали його власним уявленням про конформізм та волю особистості. Він отримав ступінь з французької мови в 1950 році та почав розглядати кар'єру письменника.

Далі було кілька викладацьких робіт: рік читання лекцій з англійської літератури у Франції; два роки викладання англійської мови в Греції; і, нарешті, між 1954 і 1963 роками викладання англійської мови в Лондоні, де він зрештою обійняв посаду завідувача кафедри.

Час, проведений в Греції, мав велике значення для Фаулза. Під час перебування на острові, він почав писати вірші та долати давні стримування щодо письма.

Між 1952 і 1960 роками він написав кілька романів, але не запропонував жодного видавцю, вважаючи їх усі незавершеними та занадто довгими.

Наприкінці 1960 року Фаулз завершив першу чернетку *«Колекціонера»* лише за чотири тижні. Він продовжував його редагувати до літа 1962 року. Тоді лише відправив видавцеві. Роман з'явився навесні 1963 року та одразу став бестселером. Визнання критиків та комерційний успіх книги дозволили Фаулзу присвятити весь свій час письменництву.

«Аристос» – збірка філософських думок та роздумів про мистецтво, людську природу та інші теми, вийшла наступного року.

Потім, у 1965 році, був опублікований роман *«Маг»*, над яким Фаулз працював понад десять років.

Серед семи романів, написаних Фаулзом, *«Маг»*, мабуть, викликав найбільший інтерес, ставши чимось на зразок культового роману, особливо у США.

Якщо порівняти *«Маг»* з *«Бурою»* Шекспіра та *«Одіссеєю»* Гомера, то бачимо, що це традиційна історія пригод, ускладнена включенням дилем, що стосуються свободи, ризику та різноманітних екзистенційних невизначеностей. Фаулз порівняв його з детективом через те, як він дражнить читача: *«Ви вводите їх в оману, щоб ідеально привести до більшої істини... це пастка, яка, я сподіваюся, зачепить читача»*, – каже він (Фаулз).

Найбільш комерційно успішним виявився роман *«Жінка французького лейтенанта»*, який вийшов у 1969 році. Він нагадує вікторіанський роман за структурою та деталями, водночас розширюючи традиційні межі оповіді в сучасній манері. Лауреат кількох нагород та екранізований за мотивами фільму з Меріл Стріп у головній ролі, ця книга, здається, найбільше асоціюється з Фаулзом у сучасних пересічних читачів.

У 1970-х роках Фаулз працював над різноманітними літературними проєктами, зокрема над серією есе про природу, а в 1973 році опублікував збірку поезії *«Вірші»*. Він також працював над перекладами з французької мови, зокрема над адаптаціями *«Попелюшки»* та повісті *«Уріка»*. Його переклад оповідання Марії де Франс XII століття *«Елідюк»* послужив

натхненням для *«Ебенової вежі»* – повісті та чотирьох оповідань, які вийшли в 1974 році.

«Деніел Мартін» – довгий і дещо автобіографічний роман, що охоплює понад 40 років життя сценариста, вийшов у 1977 році разом із переробленою версією *«Волхва»*. За ними вийшли *«Мантисса»* (1982) – байка про боротьбу романіста зі своєю музою та *«Личинка»* (1985) – детектив XVIII століття, що поєднує наукову фантастику та історію.

Окрім *«Аристосів»*, Фаулз написав різноманітні науково-популярні твори, зокрема численні есе, рецензії та передмови/післямови до романів інших письменників. Він також написав тексти для кількох фотозбірок, зокрема *«Корабельна аварія»* (1975), *«Острови»* (1978) та *«Дерево»* (1979).

З 1968 року Фаулз жив на південному узбережжі Англії в невеликому портовому містечку Лайм-Реджіс (місце дії роману *«Жінка французького лейтенанта»*). Його інтерес до місцевої історії міста призвів до його призначення куратором музею Лайм-Реджіс у 1979 році, посаду, яку він обіймав протягом десяти років.

Збірка есеїв *«Червоточини»* була опублікована у травні 1998 року. Перша вичерпна біографія Фаулза *«Джон Фаулз – життя у двох світах»* була опублікована у 2004 році, а перший том його щоденників вийшов того ж року (нещодавно вийшов другий том).

Джон Фаулз помер 5 листопада 2005 року після тривалої хвороби.

«Жінка французького лейтенанта»

У першому розділі описується Лайм-Реджис та його Кобб, гавань, в якій мешкають троє персонажів: *Чарльз Смітсон*, *Ернестина Фрімен* та *Сара Вудрафф*. Оповідач, який описує події, має характерний голос, всезнаючий, але водночас проникливий, з широким словниковим запасом та, очевидно, великими знаннями політичної та географічної історії. В одному реченні оповідач звучить як вікторіанський персонаж, зазначаючи, що чоловічий персонаж нещодавно *«значно зменшив свої дрібні речі, які арбітри*

найкращої англійської чоловічої моди рік чи два тому оголосили децю вульгарними, тобто смішними для іноземця» (Фаулз). У наступному реченні він звучить сучасно, описуючи, як «кольори одягу молодої леді сьогодні вразили б нас виразно різкими» (Фаулз). Подвійний зір та подвійний голос оповідача роблять його таким же важливим, як і персонажів цього роману.

Чарльз – холостяк середнього віку та палеонтолог-аматор; *Ернестина* – його наречена, яка привезла його на кілька днів до своєї тітки.

Ернестина виявляється гарненькою, але звичайною молодою жінкою. *Сара* – ізгойка, яка, як кажуть, сумує за французьким лейтенантом, який її кинув. *Чарльз* – серйозний, але достатньо розумний, щоб усвідомлювати обмеження *Ернестини*. Коли він шукає скам'янілості вздовж лісистій *Андерскелла*, то виявляє, що *Сара* спить, і мусить вибачитися, коли вона прокидається і бачить, що він спостерігає за нею. Повернувшись до *Лайма*, він розпитує про неї на сусідній фермі, власник якої каже йому, що «французький лейтенант *Хоер*» часто ходить цим шляхом. Роботодавець *Сари*, окремо дізнавшись про цей факт, забороняє їй більше ходити туди. *Сара* проводить ту ніч, розмірковуючи про самогубство, а розділ 12 закінчується двома питаннями: «Хто така *Сара*? З яких тіней вона виходить?».

Розділ 13 починається словами «Я не знаю», і оповідач переходить до обговорення складності написання історії, коли персонажі поводяться незалежно, а не виконують його накази. *Чарльз* повернувся до *Лайма*, як планував оповідач, а навмисно пішов до молочної ферми, щоб запитати про *Сару*.

Але, як визнає оповідач, часи змінилися, і традиційний роман, на думку деяких, вийшов з моди. Романи можуть здаватися більш реальними, якщо персонажі не поводяться як маріонетки, а оповідачі не поводяться як Бог. Тож оповідач, фактично, обіцяє дати своїм персонажам вільну волю, яку люди хотіли б отримати від божества. Так само оповідач відверто визнає штучність оповіді і тим самим ставиться до своїх читачів як до розумних,

незалежних істот, які заслуговують на більше, ніж маніпулятивні ілюзії реальності, що пропонуються в традиційному романі.

Наступні розділи містять зображення домашнього життя – тихий вечір з Чарльзом та Ернестиною, ранок з Чарльзом та його камердинером, концерт у Залі зборів. Під час останнього, Чарльз розмірковує про те, кудиведе його життя, і про те, що він став *«трохи одержимим Сарою... або, принаймні, загадкою, яку вона представляла»* (Фаулз). Він повертається до Підскелі, знову знаходить там Сару і стає шокованим, коли вона каже йому, що вона не сумує за своїм французьким лейтенантом, що він одружений. Наступного разу, коли Чарльз зустрічає її в Підскелі, вона пропонує Чарльзу кілька скам'янілостей, які вона знайшла, і каже йому, що, на її думку, вона може збожеволіти; вона просить його зустрітися з нею там ще раз, коли у неї буде більше часу, щоб вона могла розповісти йому правду про свою ситуацію та отримати його пораду.

Чарльз вирішує сам звернутися за порадою та відвідує доктора Грогана, літнього холостяка та шанувальника Дарвіна, чії теорії вони обговорюють. Коли розмова переходить до Сари, Гроган висловлює переконання, що вона хоче бути жертвою. Сара, здається, підтверджує його точку зору, коли пояснює Чарльзу, що вона справді закохалася у французького лейтенанта, коли він одужував після травми в будинку, де Сара була гувернанткою, і що вона пішла за ним, коли він повернувся до Франції. Вона каже Чарльзу, що швидко зрозуміла, що він розглядав її лише як розвагу, але вона все ж таки «віддалася» йому, подвійно знеславивши себе як за власним вибором, так і за обставинами. Здається, вона пишається своїм статусом ізгоя, бо це відрізняє її від суспільства, яке вона вважає несправедливим. Чарльз приймає її історію – навіть вважає її захопливою.

Коли Чарльз повертається до своєї кімнати в готелі, він знаходить телеграму від свого неодруженого дядька Роберта, в якій його просять повернутися додому, до сімейного маєтку, який він має успадкувати. Роберт вирішив одружитися з Беллою Томкінс, молодого вдовою, сина якої – якщо

такі у неї є – замінять Чарльза як спадкоємця. Після повернення Чарльза до Лайм-Реджіс, Ернестина згадує, що Сару бачили, коли вона поверталася з їхньої останньої зустрічі в Андерскеллі, де їй заборонили ходити, і її відпустила місіс Поултні. У готелі Чарльз знаходить повідомлення від Сари, в якому вона закликає його зустрітися з нею ще раз.

Чарльз просить доктора Грогана скасувати пошуки Сари, яка, як вважалося, могла вчинити самогубство. Гроган знову застерігає Чарльза від Сари, цього разу пропонуючи йому прочитати документ про випадок дивної поведінки молодої жінки у Франції, якій вдається домогтися несправедливого засудження одного з офіцерів її батька за спробу зґвалтування. Чарльз вирішує знову зустрітися з Сарою, незважаючи на можливість того, що вона може бути божевільною та намагатися його знищити.

Коли він знаходить її, вона зізнається, що навмисно дозволила себе побачити і, отже, відсторонити. Чарльз не може встояти перед поцілунком. Його почуття перетворюються на розпач, коли на них натрапляють Сем і Мері, його камердинер і служниця тітки Ернестини, які прибули до Підскелі заради власного усамітнення. Збентежений, він просить їх мовчати.

Ще більше вагаючись щодо свого шлюбу, Чарльз вирішує поїхати до Лондона, щоб обговорити свої зміни у фінансових перспективах з батьком Ернестини, заможним торговцем. Містер Фрімен більше стурбований щастям своєї дочки, яка дуже любить Чарльза, тому заручини залишаються в силі; але Чарльз почувається дедалі некомфортніше, навіть замкненим у цій ситуації. Він йде до свого клубу та забагато п'є. Він відвідує бордель з двома своїми друзями, але вважає розваги відразливими та йде звідти. Наступного ранку Чарльз отримує листа від Грогана та записку від Сари з назвою готелю в Ексетері.

Оскільки найближча до Лайм-Реджіс залізнична станція знаходиться в Ексетері, Чарльз має проїхати через це місто на зворотному шляху з Лондона. Розкривши записку від Сари, Сем впевнений, що вони проведуть ніч в

Ексетері, щоб Чарльз міг відвідати Сару, але вони прямують до Лайма, де Чарльз та Ернестина возз'єднуються.

Оповідач розповідає, що вони одружуються, мають семеро дітей і живуть до XX століття, а Чарльз доживає до 114 років. У наступному розділі оповідач пояснює, що цей традиційний кінець – лише одна з можливостей, гіпотетичне майбутнє для його персонажів. Чарльз усвідомив свою свободу вибору і «насправді» вирішив зупинитися в Ексетері на ніч, саме так, як і очікував Сем.

У міру того, як історія продовжує розгортатися, Чарльз відвідує Сару в готелі. Він має побачити її в номері, бо вона нібито пошкодила щиколотку, хоча купила пов'язку ще до того, як стався «інцидент». Чарльза охоплює пристрасть, він кохається з нею, але виявляється, що Сара незаймана, незважаючи на те, що вона розповіла йому про французького лейтенанта. Вона зізнається, що обдурила його, каже, що не може пояснити чому і, крім того, не може вийти за нього заміж. Приголомшений усім цим, Чарльз відвідує сусідню церкву та розмірковує про людське існування. Він вирішує, що Сара намагалася «розкрити» його своїми хитрощами, щоб він усвідомив, що має свободу вибору. Він пише листа Сарі, розповідаючи, як багато вона для нього значить, а потім повертається до Лайма, щоб розірвати заручини.

Сем не доставляє листа. Ернестина засмучена, коли Чарльз каже їй, що він негідний бути її чоловіком, ще більше засмучена, коли вона усвідомлює, що справжня причина – інша жінка. Сем також припускає, що зірка його господаря згасне, коли шлюб буде скасовано, тому він рішуче налаштований захистити свою перспективу одруження з Мері, що залишає посаду камердинера Чарльза в надії, що тітка Ернестини та її батько допоможуть йому.

Коли Чарльз повертається до Ексетері, виявляється, що Сара поїхала до Лондона, не залишивши жодної нової адреси. Коли він їде за нею потягом, навпроти Чарльза сидить бородатий чоловік і спостерігає, як той дрімає.

Персонаж – сам оповідач, який стверджує, що не знає, де Сара і чого вона хоче; насправді він розмірковує, що саме робити з Чарльзом.

Він порівнює написання роману з домовленістю про бій на користь одного боксера чи іншого; щоб здаватися менш нечесним, він вирішує показати «бій» так, ніби він «домовлений» з обох боків, з різними «переможцями» або кінцівками. Оскільки остання кінцівка здаватиметься привілейованою через свою кінцеву позицію, він підкидає монету, щоб визначити, яку кінцівку дати першою.

Оповідь продовжує опис пошуків Сари Чарльзом. Він перевіряє агентства на наявність гувернанток, патрулює райони, де їздять повії, і розміщує оголошення – все безуспішно. Він відвідує Сполучені Штати і розміщує там оголошення. Через два роки після її зникнення, Чарльз отримує телеграму від свого адвоката, в якій повідомляється, що Сару знайшли. Чарльз сподівається, що Сара вирішила відповісти на оголошення, але оповідач пояснює, що Мері бачила, як Сара заходила до будинку в Челсі, і що саме Сем відгукнувся на оголошення, тепер, коли він є успішним працівником містера Фрімена, а також щасливим батьком і чоловіком, але все ще трохи відчуває провину за те, що перехопив листа в Лаймі.

Коли Чарльз прибуває до будинку Сари, він застає її здивованою. Побачивши його, і вона зовсім не вибачається за те, що залишила його в невіданні про її місцезнаходження. Поступово з'ясовується, що вона живе в будинку Данте Габріеля Россетті та кількох інших художників і натурників з Братства прерафаелітів. Чарльз шокований досить незвичною компанією, з якою вона спілкується, відсутністю її каяття за те, що обдурила його та залишила в невизначеності. Він звинувачує її в тому, що вона встромила йому в груди кинджал, а потім викрутила його. Сара вирішує не відпускати Чарльза, не розкривши, що народила від нього дитину на ім'я Лалаж. Розділ 60 закінчується тим, що вони троє, очевидно, стоять на порозі якогось спільного майбутнього.

Розділ 61 починається з того, що бородатий оповідач стоїть перед будинком Сари з годинником, який він відкладає на п'ятнадцять хвилин назад і їде геть. Оповідь продовжується тим самим фрагментом діалогу з розділу 60, про викручування ножа. У цій версії розмови Чарльз розуміє, що вона не може вийти заміж, не зрадивши себе, і що він не може прийняти її на більш незалежних умовах. Він йде, не усвідомлюючи, що дитина, яку він помічає на виході, належить йому. Оповідач закінчує роман, зазначаючи, що Чарльз нарешті почав вірити в себе, незважаючи на те, що він не відчуває, що розуміє Сару, і що читач не повинен уявляти, що останній фінал менш правдоподібний, ніж попередній.

Основні теми та проблематика роману

Вікторіанська мораль проти свободи особистості. Роман викриває лицемірство, суворі табу, класову нерівність та репресивну мораль вікторіанської доби.

Екзистенційний вибір. Герої постають перед необхідністю обирати між комфортними соціальними ролями та справжнім, хоч і болісним, пошуком власного «я». Сара кидає виклик суспільству своєю «подією» (вигаданим чи реальним зв'язком із французом), стаючи внутрішньо вільнішою за багатьох поважних громадян.

Емансипація жінки. Сара Вудрафф не вписується в жоден шаблон пасивної або заможної леді; вона сама творить свою долю й кидає виклик патріархальному світу.

Постмодерністська форма та особливості

Образ автора-деміурга. Нарратор у романі не ховається. Він відкрито втручається в розповідь, з'являється як персонаж у потязі, зупиняє час і дискутує зі своїми героями про те, як вони мають вчинити.

Три варіанти кінцівки. Фаулз свідомо відмовляється від єдиної істини, пропонуючи читачеві три різні розв'язки:

1. *Традиційний (вікторіанський):* Чарльз одружується з Ернестиною, підкоряючись соціальному порядку.

2. *Романтично-драматичний*: Чарльз знаходить Сару та їхню спільну дитину, вони возз'єднуються як вільні особистості нового типу.
3. *Екзистенційний / розрив*: Чарльз і Сара розходяться, але цей розрив дає героєві справжнє духовне дорослішання й позбавлення ілюзій (Сгенеровано III).

«Колекціонер»

«Колекціонер» – це історія викрадення та ув'язнення Міранди Грей Фредеріком Клеггом, яку було розказано спочатку з його точки зору, а потім з точки зору Міранди через щоденник, який вона вела, з поверненням на останніх кількох сторінках, у 3 і 4 розділах, до розповіді Клегга про її хворобу та смерть.

Розділ, присвячений Клеггу, починається зі спогадів про те, як він спостерігав за Мірандою, яка входила та виходила зі свого будинку, що розташований навпроти ратуші, де він працював. Він описує ведення «щоденника спостережень» за нею, яку вважає «рідкістю», а його згадка про зустрічі «Секції комах» підтверджує, що він є аматором-лепідоптерологом.

На першій сторінці Клегг показує, що має спосіб мислення колекціонера, чиє ставлення змушує його ставитися до Міранди як до прекрасного метелика, як до об'єкта, з якого він може отримати приємний контроль, навіть якщо «колекціонування» позбавить її свободи та життя.

Далі Клегг описує події, що призвели до викрадення її, від снів про Міранду та спогадів про вітчима чи колег до виграшу «невеликого статку» у футбольному пулі.

Коли його родина емігрує до Австралії, і Клегг опиняється сам, він починає фантазувати про те, як би Міранда його полюбила, якби тільки знала його. Він купує фургон і будинок за містом із закритою кімнатою в підвалі, яку він переробляє, щоб зробити її безпечною та схованою.

Коли він повертається до Лондона, то спостерігає за Мірандою протягом 10 днів. Потім, коли вона сама повертається додому з кіно, він

ловить її, використовуючи ганчірку, змочену хлороформом, зв'язує у своєму фургоні, відвозить до себе додому та замикає у підвальній кімнаті.

Коли вона прокидається, Клегг розуміє, що Міранда розумніша за таких «звичайних людей», як він сам. Вона розпізнає деякі з його пояснень і впізнає в ньому людину, чиє фото було в газеті, коли він виграв у пулі. Оскільки він дещо спантеличений її небажанням бути його «гостею» і збентежений його ненавмисним освідченням у коханні, він погоджується відпустити її через місяць. Він пояснює її обурення різницею в їхньому соціальному походженні: *«Між нами завжди був клас»* (Фаулз).

Клегг намагається догодити Міранді, забезпечуючи її нагальні потреби. Він купує їй платівку Моцарта і думає: *«Їй сподобалося, і я дякую за те, що купив»* (Фаулз).

Він не розуміє людських стосунків, окрім як з точки зору речей. Про її захоплення музикою він зазначає: *«Вона звучала для мене як усе інше, але, звичайно, вона була музикальною»* (Фаулз).

Між ними справді є величезна різниця, але він не розуміє сутності цієї різниці через терміни, якими мислить. Коли він показує їй свою колекцію метеликів, Міранда каже йому, що він мислить як вчений, а не як художник, той, хто класифікує та називає речі, а потім забуває про них.

Пізніше, в своєму щоденнику (друга частина книги), вона напише:

«Тепер я знаю, хто я для нього. Метелик, якого він завжди мріяв упіймати. Я пам'ятаю (саме тоді, коли вперше зустріла його), як Г. П. сказав, що колекціонери – це найгірші з усіх істот. Він мав на увазі, звісно, колекціонерів предметів мистецтва. Тоді я не зовсім зрозуміла, я думала, він просто намагається шокувати Кароліну і мене. Але, звісно, він правий. Вони ворожі до життя, ворожі до мистецтва, ворожі до всього» (Фаулз).

У цій цитаті Міранда точно формулює головну метафору твору: її викрадач Фредерік Клегг (якого вона подумки називає Калібаном) ставиться до неї не як до живої людини зі своїми думками й почуттями, а як до

рідкісного експоната, який потрібно закрити під скло для одноосібного милування.

Також у розмовах із Клеггом вона кидає йому прямо в обличчя схожу фразу: *«Ви розіп'яли мене в цій маленькій кімнаті, щоб приходити і зловтішатися наді мною»* (Фаулз).

Міранда також бачить тенденцію до оглушення в його фотографії, використанні скосу та оздобленні будинку. Як студентка мистецтва та художниця, яка малює, вона має цінності, що контрастують з його: Клегг може оцінювати її роботи лише з точки зору їхньої репрезентативності або фотографічного реалізму. У розпачі через його нечутливість, коли він зазначає, що всі її картини «гарні», вона каже, що його слід звати *Калібан*—недолюдська істота з шекспірівської «Бурі».

Міранда використовує кілька хитрощів, намагаючись втекти. Вона симулює апендицит, але Клегг лише вдає, що йде, і бачить, як вона одразу одужує. Вона намагається вкласти повідомлення в заспокійливу записку, яку він обіцяє надіслати її батькам, але знаходить її. Коли він їде до Лондона, вона просить кілька предметів, які буде важко знайти, щоб у неї був час спробувати викопати собі вихід за допомогою знайденого цвяху, але ці зусилля також марні.

Коли минає перший місяць, Міранда одягається на вечерю, яка, як вона сподівається, має стати їхньою останньою. Вона виглядає так гарно, що Клеггу важко відповісти, оскільки її вигляд його збентежує. Коли вона відмовляється від його подарунка — діамантів та пропозиції руки і серця, він каже їй, що все ж таки не відпустить її. Вона намагається втекти, вибивши поліно з вогню, але він ловить її та знову запитує хлороформом, цього разу знімаючи з неї верхній одяг, поки вона непритомна, та фотографуючи її в спідній білизні.

У дедалі більшому відчаї Міранда намагається вбити Клегга сокирою, яку він залишив, коли супроводжував її нагору прийняти ванну. Вона ранить його, але йому вдається завадити їй втекти. Зрештою, вона намагається

спокусити його, але він не може відповісти і йде, почувшись приниженим. Він вдає, що дозволить їй піднятися нагору, з умовою, що вона повинна дозволити йому робити її порнографічні фотографії. Вона неохоче погоджується, і він одразу ж проявляє фотографії, віддаючи перевагу тим, на яких її обличчя відрізане.

Застудившись від Клегга, Міранда серйозно захворіла, але Клегг вагається, чи варто приводити лікаря додому. Він приносить їй таблетки, але вона починає марити, і перша частина закінчується спогадами Клегга: *«Я думав, що дію якнайкраще і в рамках своїх прав»* (Фаулз).

Друга частина – це щоденник Міранди, який описує ті ж події з її точки зору, але містить багато автобіографічних роздумів про її життя до викрадення. Вона починає зі своїх почуттів протягом перших семи днів, до того, як у неї з'явився папір для письма. Вона зазначає, що ніколи раніше не знала, як сильно хоче жити.

Міранда описує свої думки про Клегга, намагаючись зрозуміти його. Вона описує своє бачення будинку та розмірковує над несправедливістю всієї ситуації. Вона часто згадує слова Ч. П., який поступово виявляється чоловіком середнього віку, художником та наставником, яким Міранда захоплюється. Вона відтворює розмову з Клеггом, серед іншого, про Кампанію за ядерне роззброєння. Вона змушує його пообіцяти надіслати пожертву, але він лише вдає, що це робить. Вона зізнається, що тепер він єдина справжня людина в її світі.

Міранда описує Ч. П. як людину, за яку вона хотіла б вийти заміж, або, принаймні, з таким складом розуму. Вона перераховує різні способи, якими він змінив її мислення, більшість з яких стосувалися принципів про те, як жити щирим, відданим життям. Потім вона характеризує Ч. П., розповідаючи про випадок, коли він зустрів її тітку і виявив, що їй так бракує розсудливості та щирості, що змусив Міранду вибирати між ним і її тіткою. Міранда, здається, обирає його спосіб бачення, і згодом він висуває різку, але чесну

критику її малювання, що, здається, допомагає їй стати більш самосвідомою та розбірливою.

Її друзі, Антуанетта та Пірс, не цінують мистецтво, створене Ч. П. Міранда розриває стосунки зі своєю тіткою Керолайн через її нездатність оцінити Рембрандта. Міранда описує свій зростаючий потяг до Ч. П., незважаючи на різницю у віці та його історію сексуальної невірності. Однак в останньому епізоді про нього, Ч. П. зізнається, що закоханий в неї, і в результаті хоче розірвати їхню дружбу. Вона потішена цим, але погоджується, що це, ймовірно, було б на краще.

Міранда каже, що Ч. П. – *«один з небагатьох»*. Її тітка і Клегг належать до *«багатьох»*, яким бракує креативності та автентичності. Дійсно, Міранда пов'язує недоліки Клегга зі *«сліпотою, мертвотністю, застарілістю, нудністю та, так, чистою заздрісною злобою переважної більшості Англії»* (Фаулз), і починає втрачати надію. Вона просить Клегга прочитати *«Ловця в житті»*, але він не розуміє цього роману. Міранда почувається дедалі самотнішою та більш відчайдушною, а її роздуми стають більш філософськими. Вона описує причини, чому думає, що спокушання Клегга може змінити його, і не шкодує про подальшу невдалу спробу, але боїться, що тепер він може сподіватися лише на те, щоб тримати її в полоні.

Міранда починає думати про те, що вона робитиме, якщо колись звільниться, зокрема відновить свої стосунки з Ч. П. на будь-яких умовах, як зобов'язання на все життя. У цей момент Міранда захворює на застуду, заразившись від Клегга, буквально, а також метафорично. В міру того, як їй стає дедалі гірше, її записи в щоденнику перетворюються на короткі, декларативні речення та жалібні голосіння.

Третій розділ належить Клеггу, і він продовжує той самий розділ, на якому зупинився перший. Він розповідає про те, як його почали турбувати її симптоми та її переконання, що вона помирає. Коли він вимірює її температуру, то усвідомлює, наскільки хвора Міранда, і вирішує звернутися до лікаря. Сидячи в приймальні, Клегг починає почуватися невпевнено і

замість цього йде до аптеки, де фармацевт відмовляється йому допомогти. Коли він повертається і виявляє, що Міранді ще гірше, їде до міста посеред ночі, щоб розбудити лікаря; цього разу допитливий поліцейський лякає його. Міранда помирає, і Клегг планує покінчити життя самогубством.

В останньому, четвертому, розділі, який займає менше трьох сторінок, Клегг описує пробудження до нового світогляду. Він вирішує, що не несе відповідальності за смерть Міранди, що його помилкою було викрадення когось, хто був надто вищим за нього в соціальному плані.

У кінці роману Клегг розмірковує про те, як йому доведеться діяти дещо по-іншому, коли він викраде більш підходящу дівчину, яку він бачив на роботі в магазині Woolworth's.

«Mag»

«Mag» (оригінальна назва – *The Magus*, 1965) англійського письменника Джона Фаулза – це культовий постмодерністський роман, що поєднує елементи психологічного трилера, філософської притчі та міфу. Первісною була назва «Гра в Бога» (*The Game of God*). Події відбуваються в Англії та на грецькому острові Фраксос (прототипом став острів Спецес).

Ніколас Ерфе – молодий англієць, випускник Оксфорда, цинічний інтелектуал та егоїст, альтер-его самого автора.

Моріс Кончіс – загадковий мільйонер і володар вілли на острові, режисер-деміург психологічних та містичних ілюзій.

Алісон де Монтемор – австралійська стюардеса, кохана Ніколаса, чиї почуття він зрадив і знецінив.

Кончіс виступає в ролі деміурга, режисера, який маніпулює свідомістю Ніколаса, щоб вилікувати його від емоційної сухості, цинізму та неспроможності любити.

Герой мусить пройти шлях від пасивної маріонетки до зрілої особистості, яка бере відповідальність за власні вчинки.

Твір пронизаний міфами (зокрема міфом про Орфея та Еврідіку), посиланнями на психоаналіз, театр і літературу.

Фаулз показує, що єдиної «абсолютної» правди не існує, а реальність є конструктором.

Розповідь про «Мага» ведеться з точки зору Ніколаса Урфе, якому набридло життя. Провчившись в Оксфорді та викладаючи рік у державній школі, він вирішує влаштуватися вчителем англійської мови в школу Лорда Брайона в Греції, на острові Фраксос. Ніколас шукає там колишнього вчителя, якого без пояснень попереджають: *«Остерігайтеся зали очікування»* (Фаулз). Ніколаса це не зупиняє, але протягом останніх кількох тижнів перед від'їздом він зустрічає Алісон Келлі, австралійську дівчину, яка збирається розпочати навчання на стюардесу. Вони обидва витончені в сексі та дещо цинічні, але кожен відчуває певний жаль, розходячись своїм шляхом.

Протягом перших шести місяців на Фраксосі, Ніколас вважає школу клаустрофобною, але острів прекрасним. Він розуміє, що не може писати гарні вірші та, що йому важко забути Алісон. У паніці він відвідує бордель в Афінах і заражається венеричною хворобою. Він серйозно думає про самогубство.

Перша з трьох частин роману закінчується на цьому місці.

Таємниці починаються, коли Ніколас йде купатися, і хтось залишає книгу віршів, очевидно, призначену для нього. Блукаючи в лісі неподалік, він знаходить ворота до вілли з вивіскою *Salle D'Attente*, що французькою означає *«кімната очікування»*. Один з його колег по школі пояснює, що вілла належить багатому самітнику на ім'я Моріс Кончіс. Ніколас вирішує знайти його та незрозумілим чином виявляє, що на нього чекають. Після невеликої розмови, коли Ніколас вже йде, він знаходить на стежці старомодну рукавичку та здогадується, що хтось за ними спостерігає.

Запрошений назад на наступні вихідні, Ніколас вражений колекцією творів мистецтва Кончіса та його заявою про свою екстрасенсорність.

Після вечері Кончіс розповідає Ніколасу про епізод зі свого дитинства, коли йому було п'ятнадцять, і він зустрів чотирнадцятирічну дівчину на ім'я Лілі Монтгомері, образ якої згодом переслідував його. Вони обидва були музично схильні та закохалися, але в 1914 році вона змусила його піти добровольцем до армії. Кончіс пояснює, що він дезертирував у битві при Нев-Шапелі, і пропонує Ніколасу шанс ризикнути власним життям, кинувши кубик і пообіцявши, що він прийме таблетку ціаніду, якщо на кубику випаде «шість». Випадає «шість», але Ніколас відмовляється прийняти таблетку. Кончіс, здається, схвалює його рішення і розповідає, що кубик був заряджений проти кидка – як це було під час Першої світової війни проти солдатів. Тієї ночі, коли Ніколас лягав спати, він чує голоси, що співали військову пісню, і відчуває неприємний сморід.

Наступного дня Кончіс заохочує Ніколаса прочитати памфлет Роберта Фоукса, написаний, коли він чекав на страту через шибеницю у 1677 році. Ніколас бере його з собою на прогулянку, засинає і прокидається, побачивши чоловіка в одязі 17 століття, який дивиться на нього з іншого боку яру. Чоловік зникає перш, ніж Ніколас встигає до нього дістатися.

За вечерею того ж вечора Кончіс розповідає про свою воєнну відпустку, щоб повернутися до Англії та відвідати Лілі. Коли Ніколас лягає, він чує клавесин у супроводі блокфлейти та вирушає на розслідування, щоб знайти Кончіса та прекрасну дівчину, одягнену в едвардіанський одяг, але відмовляється їх перебивати.

Наступних вихідних Лілі приєднується до них після вечері та розмовляє мовою початку 1900-х років. Їхню розмову перериває звук різка, прожектор освітлює німфу, яка пробігає повз, переслідувана сатиром, а інша жінка, здається, стріляє в сатира. Ніколас спантеличений, але вирішує, що Кончіс, мабуть, відтворює маски для власної розваги. Лілі відмовляється пояснювати, і Кончіс говорить притчами. Він описує спробу заснувати Товариство Розуму після війни та розповідає історію багатого колекціонера, чий особняк спалює ображений слуга.

Ніколас починає закохуватися в Лілі, яка стверджує, що її так само, як і Ніколаса, спантеличують задуми Кончіса. Кончіс пояснює, що вона шизофренічка, якій він потурає, дозволяючи їй маніпулювати чоловіками в контрольованому середовищі в Бурані, але Ніколас не повинен вірити тому, що вона йому каже. Кульмінацією вихідних є переживання Кончіса, коли той відчуває відокремленість себе від усього іншого. Ніколас йде, прагнучи повернутися заради нових пригод.

Алісон запросила Ніколаса до Афін наступних вихідних. Ніколас приїжджає і виявляє, що вілла зачинена, тому він зустрічається з нею та брехливо каже їй, що хворіє на сифіліс. Вони чудово проводять вихідні, займаючись скелелазанням у горах, після чого, повернувшись до Афін, Ніколас зізнається у своїй брехні та розповідає їй про Бурані та Лілі.

Алісон ображена та ставить йому ультиматум: вона звільниться з роботи та приєднається до нього на Фраксосі, або ж покине його. Коли Ніколас вагається, між ними виникає жорстока сварка, і вона відмовляється впускати його назад до їхнього готельного номера.

Коли Ніколас повертається до вілли, Кончіс перестає прикидатися, що Лілі хвора на шизофренію, і каже йому, що вона та її сестра-близнючка – акторки Джулі та Джун, яких Кончіс найняв для театрального експерименту.

Першого вечора Кончіс розповідає Ніколасу історію Генріка Ньюгарда, сліпого божевільного, який вірить, що розмовляє з Богом. Після цього Ніколас вирушає на пристрасне побачення з Джулі в ліс, де він шокований, дізнавшись, що Джулі замість нього відправила свою сестру-близнючку. Джун пояснює, що вони почуваються як в'язні, за якими постійно спостерігає чорношкірий камердинер Кончіса, Джо, якому неодноразово кажуть вивчити репліки та готуватися до імпровізацій, але ніколи не пояснюють, що все це означає.

Наступного дня близнюки розповідають Ніколасу про своє минуле та показують йому документи на підтвердження своїх тверджень. Після дня стеження за Джо, навіть перебуваючи в порожній каплиці, близнючки

відпливають з Кончісом на його яхті, пообіцявши наполягати на тому, щоб він був відвертим з усіма ними.

Наступної середи яхта повертається і Джулі зустрічається з Ніколасом ввечері, щоб запевнити його, що більше не буде удавання шизофренії; однак Ніколас має приєднатися до близнючок в імпровізації наступних вихідних, після чого все буде пояснено. Джулі знову уникає сексу з Ніколасом, посилаючись на менструацію.

По дорозі назад до школи, в темряві, Ніколаса зупиняє патруль солдатів у нацистській формі, які починають бити полоненого партизана. У п'ятницю він отримує листа про те, що його все ж таки не вітатимуть на віллі цих вихідних.

Наступного четверга Ніколас отримує два листи: один від Джулі, в якому йдеться про те, що Кончіс сказав їй, що Ніколас хворий, а інший – від сусідки по кімнаті Алісон, яка повідомляє Ніколасу, що Алісон покінчила життя самогубством. Наступних вихідних він не розповідає про це Кончісу, але вимагає правду. Кончіс пояснює, що експериментує з новою формою театру без глядачів, у якій кожен є актором.

Кончіс продовжує нібито історію свого життя розповіддю про німецьку окупацію, коли він обіймав посаду мера Фраксосу. Вирішальна подія, яку різні персонажі роману інтерпретують по-різному, сталася після вбивства партизанами трьох австрійських солдатів. Кончісу сказали, що життя вісімдесяти селян, яких мали стратити як помсту, буде врятовано, якщо він заб'є лідера партизанів до смерті; він відмовився і зайняв своє місце серед заручників, але йому вдалося пережити масову страту.

Потім Кончіс пояснює, що Джулі – його коханка, і що вони всі збираються йти. Коли Ніколас намагається протистояти Джулі, вона зникає, грайливо демонструючи одну з їхніх схованок у старому бункері. Усередині вона заперечує слова Кончіса, але коли вона вибирається з бункера, її хапають і замикають Ніколаса.

Коли він вибирається, то знаходить віллу зачиненою, а на сусідньому дереві висять череп і лялька. Ніколас не знає, що думати, і повертається до школи.

Кілька ночей по тому Джун з'являється в школі в розпачі, стурбована через Джулі. Вона каже, що вони збрехали Ніколасу та підробили документи про те, хто вони є. Ніколас пояснює, що їхні ігри коштували життя Алісон. Вона вибачається і пояснює, що Кончіс насправді психіатр, який проводить дослідження, і що Джулі знаходиться в його будинку в селі, куди Джун пропонує відвезти Ніколаса.

Коли він приїжджає, Ніколас і Джулі займаються пристрасним коханням, після чого вона каже йому, що Джулі насправді не її ім'я, і виходить. Троє чоловіків заходять і тримають Ніколаса, поки роблять ін'єкцію, яка змушує його втратити свідомість.

Через кілька днів Ніколас оживає, його одягають у ритуальний одяг і відводять до кімнати, прикрашеної символами, де його садять на трон перед 12 фігурами в химерних костюмах. Коли вони знімають маски, їх представляють як психіатрів, включаючи колишню Лілі в ролі доктора Ванесси Максвелл, яка зачитує клінічний діагноз психологічних проблем Ніколаса. Потім її роздягають до пояса та прив'язують до рами для порки, а Ніколасу вручають дев'ятихвосту кішку та пропонують судити її – та інших – обравши, зняти з неї шкіру, чи ні. Він відмовляється. Потім Ніколаса прив'язують до рами, щоб він спостерігав, як Лілі та Джо ніжно кохаються перед ним. Після цього він знову втрачає свідомість.

Ніколас прокидається на материку, сам. Він повертається до школи, але його звільняють. Він повертається на віллу та шукає підказки. Він знаходить друкований текст історії про те, як принц вчиться стати чарівником, прийнявши той факт, що життя сповнене ілюзій, Ніколас продовжує шукати пояснення. Друга частина книги закінчується тим, що він дізнається, що Елісон досі жива, її нібито самогубство, очевидно, є частиною шаради.

В останній частині Ніколас продовжує свої дослідження. Ніколас не знаходить жодних записів про нібито кваліфікацію Кончіса в галузі психології. Він бере інтерв'ю в одного зі своїх попередників у школі лорда Байрона, який зараз живе ченцем в Італії, але ченець не зацікавлений допомагати Ніколасу. Зрештою йому вдається знайти будинок, у якому жила Монтгомері під час Першої світової війни, і мешканка направляє його до однієї з дочок Монтгомері, місіс Лілі де Сейтас. Спочатку вона грається з Ніколасом, але коли він дізнається, що у неї є власні доньки-близнючки, вона зізнається, що є подругою Кончіса і Алісон. Ніколас злиться, частково через її відмову сказати йому, де Алісон, але поступово він долає своє обурення, і вони знову зустрічаються.

Ніколас починає усвідомлювати те, що сталося, і навіть відмовляється обговорювати це зі своїм безпосереднім попередником у школі лорда Байрона. Зрештою, Алісон з'являється, коли він найменше її очікує, і між ними відбувається конфронтація в Ріджентс-парку, де він спочатку уявляє, що за ними спостерігають з Камберленд-Террас. Ніколас ставить їй ультиматум – «вони або я». Вона відхиляє ультиматум, і Ніколас відходить від неї. Коли вона йде за ним, він дає їй ляпаса, не розуміючи чому. Потім він розуміє, що за ними не спостерігають, і просить вибачення. На цьому роман закінчується, а їхні майбутні стосунки залишаються невизначеними.

Фінал роману «*Маг*» Джона Фаулза є однією з найвідоміших відкритих кінцівок у світовій літературі. Автор свідомо відмовляється від традиційного «хепі-енду» чи класичної розв'язки, змушуючи читача стати співавтором твору та самостійно розгадати фінальний акорд.

Розглянемо детальний аналіз ключових аспектів, символів та інтерпретацій фіналу.

Після завершення масштабного психологічного «театру» на острові Фраксос та проходження через імпровізований «суд», Ніколас Ерфе повертається до Лондона. Він з'ясовує, що Елісон жива (її самогубство було частиною грандіозної вистави Кончіса).

Остання сцена відбувається в лондонському парку (Ріджентс-парк). Ніколас і Елісон нарешті зустрічаються віч-на-віч. За ними спостерігають помічники Кончіса. Ніколас, намагаючись довести свою незалежність від «богів»-маніпуляторів, б'є Елісон по обличчю, після чого розвертається і йде геть, не озираючись. Роман завершується латинським крилатим висловом.

Цей жест не є проявом жорстокості чи ненависті. Це акт звільнення від сценарію Кончіса. Ніколас розуміє, що, якщо він зараз кине́ться обіймати Елісон під наглядом акторів, це буде черговою сценою, яку для них написали. Ляпас є його власною, непередбачуваною «режисерами» дією. Це ламає театральні декорації навколо них.

Твір закінчується цитатою з анонімної поеми III століття *«Pervigilium Veneris»* («Нічне чуття Венери»): *«Cras amet qui numquam amavit; quique amavit cras amet»* («Завтра нехай кохає той, хто ніколи не кохав; а хто кохав, нехай кохає завтра»).

Це головний ключ від Фаулза: попри весь цинізм та біль, попереду в героя є можливість справжнього, зрілого кохання.

Принцип «не ози́ратися» є прямою відсилкою до міфу про Орфея та Еврідіку. Але на відміну від античного героя, який озирнувся і втратив кохану назавжди, Ніколас Ерфе (прізвище співзвучне з Орфеєм) знаходить у собі сили *не ози́ратися*. Він долає міфічне прокляття та виходить із гри.

Існує три основні погляди на те, що сталося після того, як закрилася остання сторінка роману:

Варіант А: Оптимістичний (Вони будуть разом).

Ніколас та Елісон звільнилися від опіки «магів». Ляпас зруйнував останню стіну театру Кончіса. Оскільки за ними більше не підглядають, вони нарешті можуть почати стосунки з чистого аркуша – як дорослі, рівні та вільні люди, які пройшли через трансформацію.

Варіант Б: Екзистенційний (Вони розійшлися, але Ніколас зцілюється).

Головна мета «гри в Бога» полягала не в тому, щоб звести закоханих, а в тому, щоб вилікувати Ніколаса від егоїзму та емоційної глухоти. Протягом

роману він сприймав Елісон як належне. Втративши її, «поховавши» і знайшовши знову, він навчився поважати її як особистість. Навіть, якщо вони розійдуться, Ніколас став людиною, здатною на справжнє почуття.

Варіант В: Песимістичний (Гра ніколи не закінчується).

Ніколас лише думає, що звільнився. Насправді Кончіс прорахував і цей фінал. Ляпас, відхід без озирання – все це прописано в мета-сценарії, і Ерфе залишається маріонеткою у грі, з якої неможливо вийти, бо сама реальність і є цим театром.

Сам автор у передмові до другого видання (1977 року) зазначав, що свідомо залишив фінал відкритим. Фаулз писав, що немає «правильної» відповіді на запитання, чи залишаться герої разом. Він хотів, щоб читач відчув те саме, що відчув Ніколас: відсутність вищих сил (богів, авторів, режисерів), які дають готові відповіді. Людина залишається наодинці зі своєю свободою і має сама вирішувати, як інтерпретувати своє життя та які вчинки робити далі.

«Ебенова вежа» (повість)

Девід Вільямс, англійський мистецтвознавець і художник, що працює в кольоровому полі, приїжджає на північ Франції, щоб взяти інтерв'ю у старшого художника на ім'я Вільям Бреслі, який живе у добровільному вигнанні з Англії та Парижа. Далеко від дружини Девід відчуває вплив атмосфери маєтку Бреслі, розташованого глибоко в одному зі старих лісів Бретані, наповненого безцінними картинами, де мешкає не лише великий художник, а й дві молоді студентки-художники, Діана та Анна.

Дівчата потоваришували з Девідом і попередили його, що господар може роздратувати його. За вечерею, коли Бреслі дедалі більше п'яніє, він нападає на мистецький істеблішмент, а іноді й на самого Вільямса. Зрештою, дівчата вкладають Бреслі спати і Діана пояснює, що згадка Бреслі про «*вежу з чорного дерева*» була його спробою очорнити сучасних художників, які працюють з абстракцією, бо бояться бути зрозумілими; потім вона заохочує

Девіда відкинути слова Бреслі, кажучи Девіду, що вежа з чорного дерева – це місце, де ви викидаєте речі, які ви занадто старі, щоб оцінити.

Наступного дня Бреслі повертається до свого звичайного сварливого вигляду. Вони всі вирушають на пікнік у ліс, де Діана та Анна купаються голими, а Бреслі пояснює Девіду, що напередодні ввечері пройшов своєрідний тест. Після обіду – постановки «Сніданку на траві» Мане – Бреслі лягає спати, а жінки розповідають Девіду про своє життя. Усі троє йдуть плавати, а потім учотирьох повертаються до будинку, де Девід проводить ще одне інтерв'ю про політичні погляди Бреслі та його джерела.

Того вечора вечеря проходить у більш дружній обстановці. Після цього Діана рано кладе Бреслі спати, а Енн пояснює, що Бреслі хоче, щоб Діана вийшла за нього заміж. Дві жінки ведуть Девіда нагору, щоб подивитися на роботи Діани, які вражають його. Після того, як Енн йде, Діана розповідає Девіду більше про себе. Потім вони вирішують прогулятися в саду, де Девід цілує Діану, а вона відповідає йому пристрасно. Він тримається осторонь, і вона відчуває, що статевий акт буде помилкою. *«Вона відірвалася; а він дозволив їй, фатальна нерішучість»* (Фаулз). Потім він намагається вмовити її лягти з ним у ліжко, але вона йде до своєї кімнати та замикає двері. Він вважає, що він одночасно ожив і йому завадили жити, що він одночасно втратив свої принципи та боїться діяти всупереч їм.

Наступного дня Діана зникає з дому, поки Девід не поїхав. Дорогою до Парижа, Девід думає про неї з жалем, відчуваючи, що йому все наснилося. В аеропорту він зустрічає свою дружину, яка прилітає з Англії на відпочинок. Коли вона запитує його, як усе пройшло, він відповідає: *«Я вижив»* (Фаулз).

«Деніел Мартін»

(сгенеровано ШІ)

Роман *«Деніел Мартін»* (Daniel Martin, 1977) британського письменника Джона Фаулза – це масштабний філософсько-психологічний роман, автобіографічна рефлексія та вершина творчого шляху автора.

Головний герой—Деніел Мартін (Ден) – 50-річний випускник Оксфорда, колишній драматург і досить успішний, але розчарований голлівудський сценарист.

Ден повертається з США до Англії через смертельну хворобу свого давнього друга Ентоні. Це змушує його переосмислити власне минуле, стосунки з друзями та коханими, зокрема з Джейн (дружиною Ентоні та своєю колишньою коханою, з якою він вирушає у символічний круїз по Нілу).

Герой проходить шлях від егоїзму, цинізму й відчуженості до прийняття себе, усвідомлення власних помилок і пошуку автентичного життя.

Протистояння «Англія та Америка» реалізується в різниці між старогосподарською, рефлексивною британською ідентичністю та прагматичною, комерційною американською культурою (Голлівуд як символ поверхневого мистецтва).

Ден залишає комерційне кіновиробництво заради справжньої літературної та життєвої чесності.

Роман побудований фрагментарно, з постійними стрибками між теперішнім і минулим (дитинство в Девоні, Оксфорд, студентські роки), що дозволяє «скласти» розбиту ідентичність героя наново.

Любовні стосунки (Ерос і Агапе) досліджують складний трикутник та зв'язки між Деном, Джейн та іншими жінками в його житті, де любов стає інструментом духовного прозріння.

Автор постійно звертається до читача, роздумує над самим процесом письма, робить текст «прозорим» для власних творчих пошуків Фаулза.

Текст рясніє алюзіями на історію, археологію, кінематограф, європейську філософію та літературу.

Широкий емоційний спектр показує, що це повільна, медитативна, місцями важкувата проза, де зовнішня подія поступається глибинному внутрішньому аналізу.

Роман має нелінійну, мозаїчну структуру, де теперішній час постійно переривається спогадами Дена про дитинство в Девоні та студентські роки в Оксфорді.

Зав'язка: Успішний, але внутрішньо спустошений голлівудський сценарист Деніел Мартін живе у Каліфорнії з молодою акторкою Дженні. Раптово він отримує дзвінок з Англії: його давній університетський друг, професор-філософ Ентоні, смертельно хворий на рак і хоче бачити Дена.

Повернення до минулого: Ден прилітає до Оксфорда. Це змушує його знову зануритися у спогади про молодість, коли вони товаришували вчотирьох: Ден, Ентоні та дві сестри – Нелл (яка стала дружиною Дена, а згодом колишньою) і Джейн (дружина Ентоні). З'ясовується, що перед весіллями у Дена й Джейн був короткий, але емоційно сильний таємний роман.

Кульмінація першої частини: Ентоні, який знає про минуле, перед самогубством (він вирішує піти з життя сам через нестерпний біль) просить Дена подбати про Джейн і допомогти їй вийти з психологічного заціпеніння. Смерть друга стає для Дена першим потужним струсом.

Подорож до Єгипту: Щоб відволіктися, Ден і Джейн вирушають у круїз по Нілу. Ця мандрівка перетворюється на археологічне та психологічне розкопування їхнього минулого. Вони долають роки відчуження, і Ден усвідомлює, що Джейн – єдина жінка, яку він по-справжньому кохав усе життя. Після Єгипту вони здійснюють коротку мандрівку до Сирії, де в руїнах фортеці Крак-де-Шеваль між ними нарешті зникають усі бар'єри.

Фінал роману «Деніел Мартін» є класичним прикладом відкритого, але оптимістичного фіналу, що не притаманно багатьом іншим творам Фаулза (наприклад, «Волхву» чи «Коханці французького лейтенанта»).

1. Повернення до Англії та остаточний вибір

Повернувшись до Лондона, Ден і Джейн стикаються з реальністю. Джейн, яка звикла до інтелектуального, стриманого й дещо аскетичного життя з Ентоні, починає сумніватися, чи зможе вона стати частиною

«голлівудського» світу Дена. Проте Ден приймає радикальне рішення: він остаточно розриває зв'язки з кіноіндустрією США та своєю молодого коханкою Дженні. Він обирає реальне, складне життя в Англії поруч із коханою жінкою свого віку.

2. Метапозна розв'язка (Роман у романі)

Найважливіший філософський акцент фіналу – це трансформація Дена з ремісника (сценариста) на справжнього митця (письменника). В останніх розділах стає зрозуміло, що весь роман, який щойно прочитав читач, – це і є та сама книга, яку Деніел Мартін вирішив написати після свого переродження.

Перше речення роману (*«Глухі удари по незрілому травневому багрянцю...»*) – це водночас і перше речення, яке Ден записує у своєму блокноті наприкінці книги.

Фаулз замикає коло часу. Письменство для Дена стає актом терапії, можливістю зафіксувати вислизаючу реальність і знайти свій «істинний голос».

3. Символізм фінальної сцени (Картина Рембрандта)

Книга завершується візитом Дена до Національної галереї в Лондоні, де він зупиняється перед «Автопортретом у похилому віці» Рембрандта.

Рембранд на картині дивиться на глядача спокійно, без ілюзій, приймаючи свої зморшки, старість і життєві втрати. Ден бачить у цьому погляді власне відображення. Він нарешті подолав кризу середнього віку, прийняв свій вік, своє минуле та свою «англійськість». Він готовий жити без масок, фальшивого голлівудського блиску та страху перед майбутнім.

Фінал утверджує гуманістичну ідею Фаулза: людина спроможна змінити свою долю, вирватися з пастки цинізму й самотності. Через повернення до коріння, через справжню (а не егоїстичну) любов та творчість, Деніел Мартін зцілює свою розколоту особистість і здобуває внутрішню свободу.

В останньому розділі, *«Минуле майбутнє»*, Ден зустрічається з Дженні в лондонському пабі, щоб обговорити, чому він розриває їхні стосунки. Вони гуляють по Гемпстед-Гіт і розлучаються. Ден заходить до музею Кенвуд і дивиться на автопортрет Рембрандта, який виявляється його рятівником. Ден не повернеться назад, а продовжуватиме вибирати, вчитися відчувати та писати свій роман.

«Мантиса»

(сгенеровано ШІ)

Ранній метароман британського письменника Джона Фаулза *«Мантисса»* (1982) є яскравим зразком постмодерністської прози, присвяченим природі творчості, стосункам автора і натхнення.

Майлз Грин є головним героєм. Це літній британський письменник, який приходить до тями в ізольованій лікарняній палаті від амнезії.

Ерато є його Музою (у давньогрецькій міфології – це Муза любовної поезії), яка постає в різних образах: *лікарки, пацієнтки, панк-музикантки, чорношкірої жінки*.

Сюжет є ігровим, іронічним діалогом-протистоянням між творцем і джерелом його творчості. Дія розгортається переважно всередині самої свідомості письменника та на межі літературного тексту.

Фаулз оголює прийоми літературної творчості. Він показує, як народжується текст, із яких кліше, рефлексій та внутрішньої боротьби він складається.

В романі відбувається постійна зміна ролей між домінуючим чоловіком-автором і примхливою жіночою музою. Муза диктує правила, висміює чоловічий егоцентризм та стереотипи в літературі.

Фаулз пародіює кліше популярної прози, наукової фантастики, психоаналізу та феміністичної критики. Назва *«мантисса»* (додаток до логарифма або незначна деталь) підкреслює ігровий, уламковий характер твору.

Філософський підтекст роману «Мантисса» та його постмодерністські прийоми тісно переплетені, оскільки сама форма твору слугує вираженням його глибинних сенсів.

Джон Фаулз перетворює камерну суперечку письменника та його Музи на глибоке дослідження людської свідомості, культури та буття.

Фаулз ілюструє відому постмодерністську концепцію Ролана Барта про «смерть автора». Майлз Грин вважає себе деміургом, творцем світу, але насправді він є безпорадним, амнезійним пацієнтом, яким маніпулює його власна Муза. Роман руйнує міф про автора як абсолютного володаря тексту.

Лікарняна палата – це метафора людського мозку, черепної коробки. Стосунки Майлза та Ерато – це ілюстрація теорії Карла Юнга про взаємодію свідомого «Я» (Его) та несвідомої жіночої сутності (Аніми). Творчість постає як результат конфлікту між раціональним чоловічим початком та хаотичним, стихійним жіночим.

У дусі лінгвістичної філософії ХХ століття (зокрема Жака Дерріда) Фаулз показує, що для письменника поза текстом нічого не існує. Реальність конструюється мовою. Коли Майлз намагається втекти або змінити сюжет, він лише створює нові мовні лабіринти.

Якщо в ранніх романах («Волхв», «Колекціонер») Фаулз серйозно досліджував свободу вибору, то в «Мантиссі» свобода стає іронічною. Герой «приречений» бути автором, а його свобода обмежена межами літературної конвенції та примхами натхнення.

Основні постмодерністські прийоми в романі

«Мантисса» - це чистий експеримент, де форма повністю домінує над класичним сюжетом.

Це «роман про те, як пишеться роман». Персонажі усвідомлюють, що вони є літературними героями. Вони обговорюють структуру твору, критикують сучасну літературну теорію, сперечаються про те, яким має бути фінал та які художні прийоми доречно використовувати.

Фаулз бере класичний античний міф про дев'ять муз і перетворює його на фарс. Ерато з величної богині трансформується то в сувору лікарку в білому халаті, то в агресивну панк-рокершу, деконструючи сакральний статус високого мистецтва.

Текст насичений прихованими та прямими цитатами, алюзіями на світову літературу (від Гомера та Шекспіра до Сартра і Набокова). Фаулз грає з різними жанровими реєстрами – від медичного звіту та порнографічного читива до високої філософської дискусії.

Автор свідомо відмовляється від серйозності. Назва *«Мантисса»* (*незначна деталь, додаток*) – це самоіронічний жест Фаулза, який ніби каже читачеві, що весь цей роман є лише інтелектуальною дрібничкою, грою розуму, яка не претендує на абсолютну істину.

Протягом усього твору читач не може знайти твердого ґрунту: де закінчується реальність Майлза Грина і де починається його текст? Простір палати постійно розширюється і звужується, підкреслюючи умовність усього, що відбувається.

Фінал *«Мантисси»* - це кульмінація постмодерністської гри Фаулза, яка не дає читачеві класичної розв'язки, а натомість замикає сюжет у безкінечний інтелектуальний лабіринт.

У фіналі роману з палати Майлза Грина ***зникають усі меблі, медичне обладнання та стіни***, а сама кімната перетворюється на стерильний, білий та безкрайній простір. Муза Ерато, виконавши свою місію (або втомившись від суперечок), остаточно залишає автора. Вона трансформується у крихітну сріблясту зозулю, яка вилітає крізь отвір, що звужується, залишаючи Майлза наодинці з чистим аркушем і повною амнезією.

Фінал роману приховує кілька важливих парадоксів:

1. Коловий сюжет (Уроборос)

Фінал твору повертає читача до його самого початку. Майлз Грин знову опиняється у стані повної втрати пам'яті (*табула раза – чиста дошка*), позбавлений Музи, але з гострою потребою щось творити. Це ілюструє

циклічність творчого процесу: автор приречений нескінченно переживати народження, боротьбу з текстом та зникнення натхнення. Кінець книги є водночас моментом написання її першого рядка.

2. Текст як єдина реальність

Коли стіни палати зникають, стає зрозуміло, що ніякої «лікарні» чи «лікарів» ніколи не існувало. Увесь простір роману – це *внутрішній світ черепної коробки письменника*. Фаулз доводить до абсолюту філософську ідею про те, що для митця немає реальності поза текстом. Як тільки Муза зникає, зникає й ілюзія матеріального світу, залишаючи лише чисту свідомість і порожнечу.

3. Парадокс фіналу метапрози

Фаулз іронізує над класичним прагненням читача отримати чітку крапку в історії. Оскільки «Мантисса» - це роман про те, як пишеться саме цей роман, він не може закінчитися традиційно. Автор і Муза протягом усього твору сперечалися, яким має бути фінал – реалістичним, феміністичним, порнографічним чи трагічним. Зрештою, Фаулз обирає «*відкритий фінал*», де текст самознищується, залишаючи Майлза (і читача) ні з чим.

4. Назва як ключ до розв'язки

В останні хвилини Майлз згадує значення слова «*мантисса*»- «*нікчемна, незначна деталь, додаток*». Це остаточний самоіронічний жест: уся ця запекла філософська й еротична боротьба між Чоловіком та Жінкою, Автором та Музою, Текстом та Реальністю – не більше ніж лінгвістична забава, порожній додаток до «справжнього» життя, яке лишилося десь за межами цієї білої кімнати.

Лекція 11

Доріс Мей Лессінг

87-річна володарка найпрестижнішої книжкової премії у світі на момент свого тріумфу відлучилася за покупками, і перші привітання замість неї приймав літературний агент письменниці Джонатан Клоуз. З Доріс Лессінг завжди так і було: вона жила власним насиченим життям, а нагороди приходили до неї самі.

Лессінг Доріс (Lessing Doris, 1919-2013), до шлюбу Доріс Мей Тейлор, народилася в м. Керманшасі в Персії (нині м. Бахтаран, Іран). Її батько – Альфред Кук Тейлор, полковник у відставці британської армії, мати працювала нянькою.

1925 року сім'я переїхала до Південної Родезії (тепер Зімбабве), де батько вирішив стати фермером. Він послужив прообразом батька головної героїні циклу романів «Діти насилля» (1952-1969).

У сім років Доріс пішла до монастирської школи, потім навчалася в школі для дівчаток у Солсбері. З 14 років вона працює – спочатку нянькою, потім телефоністкою, стенографісткою, журналісткою. Тоді ж починає писати невеликі оповідання.

«Але я щаслива, що не вчила літературу, історію й філософію за шкільною програмою. Завдяки цьому мені чужий європоцентризм, який виробляє школа», – зауважила Д.Лессінг.

1939 року Доріс вийшла заміж за Френка Чарльза Відома, у шлюбі з яким народилися син Джон та дочка Джин. Цей шлюб розпався.

В 1945 році вона одружилася з німецьким євреєм-комуністом Готтфрідом Лессінгом, із яким познайомилась у марксистському гуртку, пізніше стала членом Лейбористської партії Родезії. Другий шлюб розпався 1949 року. Тоді ж із сином Пітером вона їде до Британії.

«Я не думаю, що шлюб – один із моїх талантів. Я була щасливішою незаміжньою, ніж у шлюбі», – з притаманною їй відкритістю сповідувалась Д.Лессінг.

У Великобританії вона прилучилася до комуністів і пацифістів, захопилася феміністською літературою, потім науковою фантастикою, ще пізніше – суфізмом (*це містико-аскетична течія в ісламі, яка зосереджується на духовному самовдосконаленні та безпосередньому містичному досвіді спілкування з Богом (Аллахом)*).

Критики ледве встигали стежити за зміною інтересів Лессінг і приклеювали відповідні ярлики до її текстів із запізненням. Коли вона публічно заявила про своє розчарування у комунізмі й скепсисі щодо перспектив фемінізму, літературні кола остаточно зневірилися знайти спільний знаменник для її книг і залишили Лессінг у спокої.

Доріс Лессінг вважає відсутність у себе формальної освіти великим плюсом: так вона залишилася без щеплення європоцентризму, що позбавило її від надмірних зовнішніх впливів. В юності вона була натхненною слухачкою і виціджувала із співрозмовників, що зацікавили її, усі розповіді до останньої краплі. Гостру огиду в неї викликає *«розумна дурість»* – готові уявлення про життя, кліше, не засновані на особистому досвіді.

У 2007 р. Доріс Лессінг здобула Нобелівську премію в галузі літератури після публікації її роману *«Золотий записник»* (1962) і авторку було названо першою феміністкою в англійській літературі другої половини XX ст.

На початку своєї письменницької кар'єри, а згодом і в значній кількості подальших романів Доріс Лессінг вдається до зображення світу очима жінки. Зокрема й Нобелівську премію їй присудили як авторці, яка *«оповідає про досвід жінок, зі скептицизмом, пристрастю і пророчою силою піддає розгляду розділену цивілізацію»*.

Творчий шлях

Доріс Лессінг є однією з визначних представниць англійської літератури XX–XXI ст., чії твори є зразками постмодерністської літератури й класики феміністичного роману. Для творчості письменниці характерний глибокий психологізм, порушення гострих соціальних питань, зокрема гендерних конфліктів, увага до екзистенційних проблем пошуку власного «я», особливостей соціалізації особистості у світі.

Доріс Лессінг є авторкою біля сімдесяти творів, що представляють різні жанри літератури, зокрема романів *«Трава співає»* (1949), *«Золотий записник»* (1962), *«П'ята дитина»* (1988), *«Маара і Данн»* (1999), *«Бен у світі людей»* (2000), *«Повість про генерала Данна, дочку Маари, Гріота та сніжного пса»* (2005); циклу романів *«Діти насилля»* (1952–1969); збірок оповідань *«Звичка кохати»* (1957), *«Чоловік та дві жінки»* (1963), *«Африканські історії»* (1964), *«Бабусі»* (2003); п'єс *«Містер Доллінджер»* (1958), *«Кожному своя власна пустеля»* (1958), *«Гра з тигром»* (1962); публіцистики *«Особливо кішки»* (1967); автобіографічних творів *«Під моєю шкірою: Том перший моєї автобіографії, до 1949»* (1994), *«Ідучи в тіні: Том другий моєї автобіографії, з 1949 по 1962»* (1997).

Творчості письменниці присвячено низку критичних і літературознавчих праць у зарубіжному й вітчизняному літературознавстві. В зарубіжному літературознавстві романи письменниці досліджувалися переважно у феміністичному дискурсі (Г. Блум, Г. Грін, Л. Скотт). Увагу науковців було сконцентровано на творах *«Золотий записник»*, *«Трава співає»*, *«Діти насилля»*, в яких Д. Лессінг порушує нагальні для сучасності проблеми фемінізму, соціалізації жінки, віднайдення особистостями свого місця в соціумі й сенсу буття.

Ранні твори Лессінг, як-от: *«Трава співає»*, романи про Марту Квест – це безкомпромісна реалістична проза, досвід перенесення літератури виховання XIX століття у новітній час.

До 1962 року, тобто до моменту виходу її найзнаменитішого роману «*Золоті зошити*», вона відчувала себе літератором, який склався технічно грамотним, але таким, що вичерпав перший рівень натхнення.

«Золоті зошити»

Червоною ниткою через усю творчість проходять феміністські ідеї. Починаючи з роману «*Золоті зошити*» (1962), визнаного кращим феміністським романом цього часу, тема взаємоіснування світу чоловіків і жінок стає невід'ємною складовою творів Доріс Лессінг. Слід зазначити, що на противагу сталої думки про «*Золоті зошити*» як класики феміністської літератури, письменниця завжди стверджувала, що сприйняття роману тільки крізь призму ролі жінки в суспільстві збіднює задум твору: гендерна проблематика набагато ширше і піднімає складні питання прав особистості (і чоловічої, і жіночої) в сучасному світі.

Таким чином, вже з першого феміністського роману, Доріс Лессінг виділяється на тлі традиційної жіночої літератури, що відстоює, перш за все, права пригноблених жінок. Ця проблема присутня і у Лессінг, але не є домінуючою, а гармонійно вписується в комплекс проблем сучасної людини, які намагається вирішити в своїх творах жінка-письменник.

«Золоті зошити», або «Золотий записник» (*The Golden Notebook*) британської письменниці Доріс Лессінг, опублікований у 1962 році – це вершинний твір авторки, який став ключовою підставою для присудження їй Нобелівської премії з літератури у 2007 році.

В центрі сюжету – письменниця **Анна Вулф**, яка переживає глибоку творчу, психологічну та особисту кризу на тлі післявоєнного світу, загрози ядерної війни та власних сумнівів. Намагаючись упорядкувати своє роздроблене життя, Анна розділяє записи на *п'ять зошитів* різного кольору, обрамлених коротким реалістичним романом під назвою «*Вільні жінки*».

Кожен колір зошита відповідає певній сфері досвіду та внутрішнього стану героїні:

Чорний зошит присвячений її літературному минулому, життю в африканській колонії (Південна Родезія) та її першому успішному роману.

Червоний зошит містить роздуми про політику, комунізм та розчарування в діяльності Комуністичної партії.

Жовтий зошит – простір художньої вигадки, де Анна трансформує власний болісний любовний досвід у вигадану історію своєї альтер-его – Елли.

Синій зошит – це особистий щоденник, спроба сухо, фактично й чесно зафіксувати реальність, емоції та межі самої мови.

Золотий зошит – підсумковий зошит, в якому завершується розпад особистості й відбувається збирання її в єдине ціле перед обличчям божевілля та криз.

Лессінг показує, що традиційна форма реалістичного роману вже не здатна описати складність і хаос ХХ століття. Структура тексту нагадує «клаптикову ковдру».

Роман порушує питання колоніалізму, расизму, політичного фанатизму та ролі жінки в світі. Хоча твір часто називають маніфестом фемінізму, сама Лессінг наголошувала на його ширшій, загальнолюдській універсальності.

Роман доводить, що криза – це не крах, а необхідний етап очищення, через який особистість має пройти, щоб досягти зрілості та внутрішньої свободи.

Центральною героїнею роману є *Анна Вулф*, в якій Доріс Лессінг втілила складний, багат шаровий та глибоко автобіографічний образ жінки-інтелектуалки середини ХХ століття. Її постать стала символом розколотої свідомості сучасної людини, яка шукає цілісність у хаотичному світі.

Ключові виміри образу Анни Вулф:

(сгенеровано ШІ)

1. Письменниця у стані творчого блоку

Анна – авторка успішного бестселера «*Кордони війни*», заснованого на її досвіді життя в Африці. Проте вона відчуває глибоку кризу і не може

писати далі. Причина цього блоку – це відчуття, що традиційне мистецтво та звичайна лінійна розповідь безпорадні перед лицем жахів ХХ століття (загроза ядерної війни, крах ідеологій).

Розподіл її життя на п'ять кольорових зошитів – це спроба подолати цей блок, упорядкувати хаос через ізоляцію окремих частин свого досвіду.

2. Психологічний розкол та пошук цілісності

Головна драма Анни – це її внутрішня фрагментація. Вона не може звести до купи свої різні іпостасі: вона одночасно є *матір'ю-одиначкою, пристрасною коханкою, політичною активісткою та митцем*.

Вона бачить, як світ навколо неї тріщить по швах, і відчуває, що її власна психіка так само розпадається.

Цей розкол сягає піку, коли Анна переживає клінічну депресію та божевілля (особливо під час болісних стосунків з американським письменником Солом Гріном). Лише пройшовши через повний ментальний розпад, вона отримує шанс «зібрати» себе наново у фінальному Золотому записнику.

3. «Вільна жінка» та її пастки

Лессінг змальовує Анну як представницю нового типу жінок – фінансово незалежну, інтелектуальну, яка свідомо відмовилася від традиційних патріархальних шлюбних кайданів. Проте статус «вільної жінки» приносить Анні не лише свободу, а й глибоку самотність, емоційну незахищеність та осуд суспільства. Вона прагне рівноправних стосунків із чоловіками, але постійно стикається з їхнім егоїзмом, інфантильністю або емоційною глухотою.

4. Політичне розчарування

Анна Вулф – колишня комуністка. Її образ показує трагедію західної інтелігенції 1950-х років, яка щиро вірила в соціалістичну утопію, але пережила жорстоке розчарування після викриття злочинів сталінізму (зокрема, після XX з'їзду КПРС та придушення Угорського повстання 1956

року). Втрата політичної віри стає ще одним фактором її внутрішньої порожнечі.

Альтер-его Анни: Елла

Важливим ключем до розуміння Анни є образ *Елли*— героїні, яку Анна вигадує у своєму Жовтому записнику. Елла — це дзеркало самої Анни, художня спроба подивитися на свої любовні страждання збоку. Через Еллу Анна аналізує власну залежність від чоловіків та намагається вилікувати свої душевні рани.

Анна Вульф в останньому епізоді, який завершує роман, відмовляється від боротьби за індивідуальну й соціальну незалежність. Вона приєднується до Лейбористської партії, щоб піднявшись над суєтою боротьби за особисту свободу, докласти всіх своїх зусиль на благо перетворення суспільства.

Романне оповідання — це історія в історії, і в ній Анна Вульф дає іронічний і свідомо плаский знімок самої себе. Реальну Анну Вульф, її реальну кризу і її реакції на неї, можна знайти в останньому епізоді «Золотих зошитів». Там ми бачимо, що психічна криза Анни проходить набагато глибше, набагато жорстокіше і багато говорить про загрозу її розсудливості. І все ж, незважаючи на певну заплутаність заключних сторінок роману, незважаючи на хаотичну абсурдність сучасного світу, «Золоті зошити» закінчуються затвердженням знову придбаної сили і впевненості головної героїні.

Критики та літературознавці почали асоціювати творчість Д. Лессінг із художньою літературою феміністичного характеру вже тоді, коли світ побачили її перші твори із циклу «Діти насильства» («Children of Violence»): «Марта Квест» («Martha Quest», 1952), «Правильний шлюб» («A Proper Marriage», 1954) та «Брижі після бурі» («A Ripple from the Storm», 1958).

В цих романах простежується досить нетипова для того часу проблематика, пов'язана із життям жінки, яка не створена для шлюбу, материнства та сімейного щастя.

Вже згадані «Золоті зошити» привернули до себе особливу увагу літературознавців насамперед через наявні в тексті феміністичні мотиви: в центрі твору – образ сучасної жінки, яка через свою «соціальну поліфункціональність» поступово втрачає відчуття власної цілісності та частково навіть здоровий глузд.

Сама ж письменниця заперечувала те, що була феміністкою, хоча й не відмовляла в підтримці жіночого руху.

Ознаки феміністичного письма простежуються в більшості творів авторки, тому дискусія щодо визначення її як письменниці-феміністки не втрачає своєї актуальності протягом уже кількох десятиліть. Найцікавішим у рамках цієї дискусії постає один з останніх її романів «Альфред і Емілі», в якому Доріс Лессінг змальовує варіант розвитку історії людства за умови, що в природі існували лише жінки.

Якщо розглядати творчість Доріс Лессінг з метою простеження в ній феміністичних мотивів, то слід звернути увагу на *«відкидання домінантного чоловічого осередку, оскільки її література так часто ставить у центр питання жіночого»*.

У своїй художній творчості письменниця постає як дослідниця не лише життєвого досвіду жінки, а й сфери жіночого загалом. В більшості своїх творів авторка заглиблюється у світ жінки, часто ігноруючи персонажів-чоловіків. В інтерпретації Доріс Лессінг чоловічі образи видаються досить поверховими, статичними, а інколи навіть примітивними. Переважно вони більше слугують фоном, ніж частиною образної системи того чи іншого роману. Натомість, створюючи жіночі образи, авторка часто вдається до зображення не лише характеру героїні, а й до аналізу її психіки (як у «Золотих зошитах»).

Вперше критики пов'язали ім'я Доріс Лессінг із феміністичною художньою літературою після публікації другого в її творчій кар'єрі роману *«Марта Квест»*, який був опублікований відразу після переїзду письменниці з Південної Родезії до Лондона. Цей роман, який часто визначають як

типовий для англійської реалістичної літератури роман-виховання, або *Bildungsroman*, - це історія життя і становлення характеру головної героїні Марти Квест: молодій дівчині, яка протестує проти традиційного стилю життя, одруження, вступає до літературної групи, що сповідує ліві політичні погляди, обурюється ставленням британців у колонії до чорношкірих аборигенів та іммігрантів, а саме: переселенців з Голландії та німецьких євреїв.

Варто зауважити, що важливим аспектом для творчості Доріс Лессінг виступає автобіографічний елемент, котрий наявний практично в усіх її творах, у яких простежується феміністична проблематика. Зокрема життєвий шлях *Марти Квест* – це місцями детальний опис біографії самої письменниці. Як і сама авторка, головна героїня роману виходить заміж у 18 років і майже відразу народжує двох дітей. Авторка трактує одруження Марти як часткову страту, як приреченість на таке життя: *«І все-таки доведеться любити його: адже він вибрав саме її»* (Лесінг).

Доріс Лессінг, як і героїня її твору, до юнацького віку жила на фермі, оточеній кукурудзяними плантаціями, далеко від міста. На початку роману письменниця описує Марту, якій усього 14 років, вона рідко вибирається до сусіднього містечка, щоб забирати з поштового відділення книжки, замовлені з Лондона, адже це її єдиний спосіб здобувати хоча б якусь самоосвіту.

Згодом, як і сама авторка, Марта, ідучи наперекір мріям своєї матері, переїздить до міста, наймається там на роботу, починає вести самостійне життя, вступає до гуртка комуністичного спрямування, але досить швидко люди із цього середовища їй набридають.

Згодом вона знайомиться з юнаком, членом спортивного клубу, представником місцевої еліти, та виходить за нього заміж всього за кілька місяців знайомства. В кінці роману Марті 19 років і вона день тому вийшла заміж, історія її подальшого життя продовжується в романі *«Правильний шлюб»* (1954).

Деякі критики та літературознавці центральною проблемою перших двох романів із циклу «Діти насильства» визначають *явище матрофобії* (це психологічний та соціокультурний феномен, який означає *страх жінки стати схожою на власну матір* (Андрієнн Річ)).

Цей термін у контексті аналізу творчості Доріс Лессінг вперше вжила американська дослідниця *Лінн Сікенік* (Lynn Sykenick) у 1973 р. в статті, що мала на меті вивчення гіперраціональності художніх образів у ранніх романах письменниці. За спостереженнями дослідниці, більшість героїнь у художніх текстах Доріс Лесінг страждають від почуття страху повторити долю своїх матерів.

Лінн Сікенік визначила явище матрофобії як *«...страх не чиєїсь матері чи материнства, а страх стати чиєюсь матір'ю. Тисячі доньок бачать у своїх матерях те, що вони, навчившись іти на компроміс та ненавидіти себе, намагаються звільнитись від цього, вони бачать їх як тих, від кого без власної на те волі успадковують обмеженість та деградацію жіночого існування. Наразі легше ненавидіти та повністю ігнорувати матір, ніж побачити ту силу та вплив, що існують над нею... Матрофобію можна трактувати як розкол жіночої особистості, спричинений бажанням раз і назавжди звільнитись від залежності наших матерів, стати індивідуалізованими та вільними. Мати виступає жертвою всередині кожної з нас, поневоленою жінкою, мученицею»* (Лінн Сікенік).

Важливо зазначити, що матрофобія є терміном, часто вживаним у контексті феміністичної критики. Зокрема у 1981 р., виступаючи на конференції, присвяченій жіночій психології, французька дослідниця-феміністка Люс Іригарей зазначила, що протистояння «чоловік – жінка» вже не є найважливішим у контексті феміністичної критики, адже тепер слід звернути особливу увагу на конфліктне протистояння «жінка – жінка», яке раніше не було об'єктом дослідження через підвищений інтерес до патріархальної системи, в рамках якої жінка змушена існувати. Дослідниця наголосила на необхідності вивчення відносин між матір'ю та донькою, адже

це найяскравіший та найприродніший приклад відносин між жінками. У такий спосіб Люс Іригарей декларувала те, що «матрофобія відтепер виступає одним із центральних понять у термінологічному апараті сучасної феміністичної критики» (Люс Іригарей).

Гейл Грін, аналізуючи творчість письменниці, пише про те, що «все ж із самого початку її творчість також була «жіночим письмом», концентруючись на жіночій свідомості та турботах. У тому, як вона висвітлювала внутрішній світ жінки, ця література перегукувалась із «фемінною» чутливістю післявоєнних авторів, таких як Елізабет Боуен, Сильвія Плат та Пенелопе Мортімер, але вона виходила за межі того, що робили ці письменниці – не тільки в тому, як вона драматизувала недугу, що породила другу хвилю фемінізму, а й у тому, що вона презентувала її в політичному контексті» (Гейл Грін).

Дослідниця вказує на особливість зображення жіночого досвіду в творчості Доріс Лессінг, маючи на увазі романи «Марта Квест» та «Золоті зошити». В обох цих творах авторка зображує героїнь, які є політичними активістками, учасницями комуністичної партії й обидві ведуть нетиповий для жінок свого часу стиль життя. Участь героїнь у політичному житті та їхня діяльність як членів комуністичної партії свідчить про їхню належність до інтелектуальних кіл суспільства. Відтак, можна стверджувати, що перші жінки-феміністки у творчості Доріс Лессінг швидше за все боролися з усталеними стереотипами та кліше не в останню чергу через те, що були освіченими та розуміли, що життя жінки не обмежується утриманням сімейного щастя та вихованням дітей.

Найяскравішим художнім образом, створеним письменницею, для якого характерні риси феміністичного світогляду є Анна Вульф, головна героїня роману «Золоті зошити» (1962). Саме в цьому творі Д. Лессінг вперше вживає вираз «вільні жінки», адже саме так називається новела, яку пише сама героїня, описуючи своє життя.

Слід зазначити, що визначення «вільна жінка» у творчості Доріс Лессінг є своєрідним індикатором феміністичних поглядів авторки, адже до неї до поняття «вільних жінок» зверталась і Симона де Бовуар. За словами французької дослідниці, *«відколи жінка стала вільною, в неї немає іншої долі, ніж та, яку вона сама собі обирає. Стосунки між двома статтями набувають характеру боротьби. При прочитанні роману Д. Лессінг «Золотий записник» складається враження, що саме ця воля та свобода, яка приводить до конкуренції з чоловіком та повної свободи вибору, з часом починає викликати в жінки страх та паніку, оскільки без чітких орієнтирів та меж вона поступово втрачає свою впевненість і рішучість та піддає сумніву те, чи потрібно їй бути «вільною жінкою»*(Симона де Бовуар). Такою загубленою та нерішучою, але, незважаючи на це, все-таки вільною, авторка змальовує свою героїню Анну Вульф.

Канадська дослідниця Ф. Перракіс вивчає психологічну площину роману Доріс Лессінг «Шикаста», зокрема категорію відчуженості, і виявляє чотири рівні відчуженості особистості в зазначеному романі, а саме: 1) *здатність людини постати перед Судом Божим; 2) відчутти присутність Бога; 3) побачити образ Божий; 4) постати як свідок перед Богом* (Перракіс).

Ці чотири стадії відчуження є шляхом, який має наблизити до Бога, шляхами, які обрали для себе персонажі роману для самовдосконалення та пізнання себе як особистостей.

Новозеландська дослідниця Л. Скотт порівнює схожі риси творчості Вірджинії Вулф і Доріс Лессінг і зазначає, що в творчості обох авторок присутні ознаки рекурсивних спогадів, звернення до автобіографії як засобу пізнання себе. Так, Доріс Лессінг наслідує творчу манеру Вірджинії Вулф у романі «Золоті зошити». Обидві авторки у своїх автобіографіях (Доріс Лессінг «Під моєю шкірою» та Вірджинія Вулф «Нарис минулого») відзначають деструкцію пам'яті. Л. Скотт, звертаючись до цитати американської дослідниці творчості Д. Лессінг, Р. Рубенштейн, зазначає, що

«письменница свідомо визнає, що категорія пам'яті ілюзорна, невловима, часто є небажаним компонентом свідомості, прояви якого залежать від співвідношення між будь-яким моментом теперішнього і моментом, який поступово віддаляється в минуле» (Л. Скотт). Тому, на думку Л. Скотт, автобіографічні романи Доріс Лессінг містять значну частину вигадки (fiction) і мають не стільки сповідальний, скільки психотерапевтичний характер.

Американська вчена Ш. Вілсон досліджує наративний рівень творчого доробку письменниці. На думку дослідниці, *«роман «Маара і Данн» є прикладом дистопії, антиутопії, у якій нищівним фактором, що протистоїть людству, виявляється вороже довкілля»(Ш. Вілсон).*

Лекція 12

Джуліан Патрік Барнс

Барнс (Барнз) Джуліан (Barnes Julian – нар. 19.01.1946, Лестер) – англійський прозаїк. Дитинство провів у передмісті Лондона.

У 1957–1964 рр. Барнс навчався в школі лондонського Сіті.

У 1968 р. з відзнакою закінчив філологічний факультет коледжу св. Магдалини Оксфордського університету. Після цього три роки працював лексикографом, а з 1977 р. – в «New Statesman» та «New Review». Протягом цього періоду Барнс, за його власним зізнанням, був паралізованим мовчанкою, коли йому доводилося брати участь у щотижневих зібраннях редакційних колективів.

З 1979 по 1986 роки він також працював телевізійним критиком, в журналі «New Statesman», а згодом у «The Observer».

Починаючи з 1980 р., Барнс зажив популярності як письменник. Джуліан Барнс – лавреат багатьох літературних премій. Постійно живе і працює в Лондоні.

У 1965 році Барнс разом з іншими оксфордськими студентами вирушив у подорож Європою, під час якої відвідав також деякі міста СРСР, зокрема Брест, Мінськ, Смоленськ, Москву, Ленінград, а також Київ, Одесу та Харків. Про цю подорож він побіжно згадує у збірці «*Листи з Лондона*», а потім, детальніше, в інтерв'ю Леву Данілкину. Наразі автор живе та працює в Лондоні.

Барнс – автор одинадцяти романів, оповідань і двох збірок есеїстики.

Перший, багато в чому автобіографічний, роман Барнса – «*Метроленд*» («Metroland», 1980) приніс йому літературне визнання і премію С. Моема. Цей роман започаткував «*французьку*» тему в творчості письменника, вірність якій Барнс зберіг у багатьох творах, постійно звертаючись до теми англо-французьких відносин.

В «Метроленді» англійський студент-філолог Крістофер, який захоплюється французькою культурою і осмислює крізь її призму власне існування, відтворює французькі події бурхливих 60-х рр., зокрема травневі події 1968 р.

Французька культура очима англійця постає і в другому романі Барнса – *«Папуга Флобера»* («Flaubert's Parrot», 1985), котрий здобув Букерівську премію, премію Медічі та Меморіальну премію Дж. Фабера.

Герой твору – колишній лікар Джефрі Брейтуейт – захоплений творчістю Г. Флобера, подорожує Францією, розмірковує про автора «Пані Боварі» та намагається створити власну версію його біографії. Ця версія повністю побудована не на фактах, а на припущеннях. Брейтуейт розповідає про Флобера не як про геніального письменника, а як про людину з комплексами, суперечностями, бажаннями, створює «біографію друга» (вислів Г. Флобера). За Барнсом, письменник – це його тексти та їхня інтерпретація кожним окремим читачем; письменник – це «папуга», що повторює чужі слова, адже він має справу із мовою, яка належить водночас всім і нікому.

Менш відомими з ранніх романів Барнса є *«До знайомства з нею»* («Before She Met Me», 1982), в якому йдеться про те, як ревності до дружини знищують головного персонажа Грема Хендріка.

У романі *«Дивлячись на сонце»* («Staring at the Sun», 1986) автор досліджує від дитинства до старості життя пересічної героїні Джин Серджент, яка у пошуках істини пізнає красу та дива повсякденного життя.

У 80-х рр. Барнс створив також чотири детективні романи, які були видані під псевдонімом *Ден Кавана*: *«Даффі»* («Duffy», 1980), *«Місто шахраїв»* («Fiddle City», 1981), *«Похибка»* («Putting the Boot In», 1985) та *«Поїздка до собак»* («Going to the Dogs», 1987), в яких героєм є колишній офіцер поліції Даффі, який розслідує різні таємничі злочини.

В одному з інтерв'ю Барнс зізнався, що після «Папуги Флобера» у нього виник задум написати *«путівник по Біблії»* від імені того самого

оповідача. І хоча пізніше письменник відмовився від цієї ідеї, багато що з неї втілилось у наступному, найвідомішому романі Барнса – *«Історія світу в 10 1/2 розділах»* («History of the world in 10 1/2 Chapters», 1989), що приніс письменнику світову славу.

Роман *«Як усе було»* («Talking it Over», 1991) також належить до експериментальних. У ньому Барнс відмовляється від авторського слова, надаючи можливість читачеві та персонажам спілкуватися «без посередника». Герої роману – Стюарт, Джиліан, Олівер та ін. – по черзі сповідаються перед читачем, який не може не сприймати їх як своїх живих сучасників.

Продовженням книги *«Як усе було»* став роман *«Кохання і т.д.»* («Love, etc», 2000). Він написаний у тій самій манері, має тих самих персонажів, але події відбуваються *«через десять років»*.

Події ж іншого роману Барнса – *«Дикобраз»* («The Porcupine», 1992) відбуваються в одній з країн Східної Європи (очевидно, в Болгарії) після повалення комуністичного режиму. Головна сюжетна інтрига – безпрецедентний в історії Європи відкритий суд над колишнім президентом країни Стойо Петкановим, відправленим у відставку.

Наступний твір Барнса – *«Через Ла-Манш»* (1997) складається з десяти оповідань. У них змальовано епізоди тривалої історії англо-французьких відносин: від 40-х років н.е., коли полонені римлянами бритти побудували першу у Франції дорогу, аж до перших десятиліть ХХІ ст.

Роман Барнса *«Англія, Англія»* («England, England», 1998) присвячено проблемі ізольованої, замкнутої у собі культури. У ній зібрано велику кількість стереотипних думок англійців про свою країну.

У 1995 р. вийшла друком перша книжка есеїстики Барнса *«Листи з Лондона»* («Letters from London»). До неї увійшли твори, написані в першій половині 90-х рр., коли Барнс працював лондонським кореспондентом американського видання «New Yorker».

Останніми книжками Барнса наданий час є збірка *«Хочу заявити»* («Something to Declare», 2002), куди увійшли есе про французьку культуру, написані впродовж двадцяти років, та *«У державі болю»* («In the Land of Pain», 2002) – зібрання упорядкованих і перекладених нотаток французького письменника Альфонса Доде, зроблених ним під час смертельної хвороби.

Барнс отримав кілька нагород та відзнак за написання творів, в тому числі Букерівську премію у 2011 за *«Передчуття кінця»*.

Три його романи потрапили в шорт-лист Букерівської премії (*«Пануга Флобера»* 1984 р., *«Англія, Англія»* 1998 р., *«Артур і Джордж»* 2005р.).

Серед інших нагород Барнса – премія Сомерсета Моема за роман *«Метроленд»* (1981), Меморіальна премія Джеффри Фабера (FP 1985); Prix Médicis (FP 1986); Премія Е. М. Форстера (Американська академія та Інститут мистецтв і літератури, 1986); Премія Гутенберга (1987); Премія Грінзана Кавур (Італія, 1988); та Prix Femina (Talking It Over 1992).

Барнс був признаний шевалером Ордена мистецтв та літератури в 1988 році (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres), Офіцером мистецтв та літератури (Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres) в 1995 році та командиром мистецтв і літератури (Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres) у 2004 році.

У 1993 році він був нагороджений шекспірівською премією фонду FVS і в 2004 році отримав Австрійську державну премію з європейської літератури.

В 2011 році він був нагороджений премією Девіда Коена за літературу. Нагорода, що вручається раз на два роки, відзначає життєві досягнення в літературі письменника англійською мовою, який є громадянином Сполученого Королівства або Республіки Ірландія. Він отримав премію Sunday Times за літературну майстерність у 2013 році та премію Zinklar 2015 року на першій щорічній церемонії Vlixeu у Копенгагені.

У 2016 році Американська академія мистецтв та літератури обрала Барнса почесним іноземним членом. Також у 2016 році Барнс був обраний

другим лауреатом премії Зігфріда Ленца за його видатний внесок як європейського оповідача та есеїста.

25 січня 2017 року президент Франції призначив Джуліана Барнса в ранг офіцера Національного ордена Легіона д'Оннера. Посол Франції в Лондоні Сільві Берман зазначав: «Завдяки цій нагороді Франція хоче визнати ваш величезний талант і ваш внесок у підвищення популярності французької культури за кордоном, а також вашу любов до Франції».

«Історія світу в 10 ½ розділах»

Твір, написаний у традиції колажного постмодерністського письма, синтезував різні жанрові форми та дискурси: історичну розвідку і журналістику, науковий звіт і детектив, архівний рукопис і приватний лист. Барнс зазначає у творі, що історія – це «не те, що трапилося», а «лише те, що розповідають нам історики», і пропонує свою версію біблійного сюжету про потоп, розповідаючи про нього з різних точок зору.

Книга складається з 10 новел («10 розділів») та інтермедії між восьмим і дев'ятим розділами (це, власне, і є «1/2 розділу»). Однак Барнс наголошував, що *«Історія світу...»* не є збіркою новел; вона *«була задумана і виконана як ціле»*.

«Розділи» роману об'єднані біблійним міфом, але для кожного з героїв потоп – не далекий міф, а особисто пережита історія. У книзі обігруються мотиви «плавання по водах» і всесвітніх катастроф, презентуються різні епохи: від Ноя до Чорнобильської аварії.

Так, наприклад, у першому розділі зображується історія Всесвітнього потопу і Ноевого ковчега, із нею також пов'язані шоста і дев'ята новели.

У другому розділі дія переноситься у наш час: арабські терористи захопили у Середземному морі пароплав з туристами.

Дія третього розділу відбувається у 1520 р.

В четвертій новелі йдеться про знамениту трагедію фрегата «Медуза» у 1811 р.

В п'ятій містяться «три прості історії»: про людину, яка двічі врятувалася з «Титаніка»; про пророка Іону в череві кита та про депортований з гітлерівської Німеччини теплохід із євреями, котрий жодна країна світу не бажала прийняти.

В останньому розділі оповідач пізнає устрій сучасного Раю та дізнається про таке саме сучасне Пекло.

На думку Барнса, історія завжди є фрагментарною, це не безупинний лінійний хід часу, а елементи, через поєднання яких можуть бути виявлені окремі історичні закономірності. Він зазначає: *«Усі ми знаємо, що об'єктивна істина недосяжна, що будь-яка подія породжує безліч суб'єктивних істин, а потім ми оцінюємо їх і створюємо історію, яка нібито оповідає про те, що відбулося «насправді» (Барнс).*

Джуліан Барнс говорить, що *«Історія – це не те, що сталося. Історія – це саме те, що нам говорять історики. Був зразок, план, рух, експансія, марш демократії; це гобелен, потік подій, складний переказ, пов'язаний, пояснюваний. Одна хороша історія веде до іншої» (Барнс).*

Рендалл Стівенсон, шотландський професор і дослідник літератури ХХ століття іпостмодерністської фантастики, твердо вірить у здатність британської фантастики поглинати іноземні впливи з метою збереження своєї свіжості, складності та можливості займати лідируючих позицій у сучасній фантастиці. Джуліан Барнс як сучасний письменник, і постмодерніст один із багатьох важливих аспектів його творчості відображає думку Стівенсона щодо британської художньої літератури.

«Історія світу в 10 1/2 розділах» Барнса відображає сприйняття історії згідно з постмодерністськими теоріями. Щоб створити один із найуспішніших своїх романів, Барнс у десяти з половиною розділах описує послідовність критичних моментів нашої культури та історії. Протягом усього роману автор іронічно пародує яскравих героїв всесвітньої історії та історичні події, що перегуються з традиційними історичними романами. Проте майже всі розділи в романі перегуються один з одним і мають тонкі

точки перетину. Саме тому інтертекстуальність та пародія є основними прийомами цього твору.

На думку канадської дослідниці теорії літератури Лінди Хатчен, інтертекстуальне використання минулого часто показано в постмодерністських роботах, тому Барнс вдається до пародії, щоб висміяти, прокоментувати оригінальний твір, його тему, автора, стиль чи переслідує якусь іншу ціль за допомогою жартівливого, сатиричного чи іронічного наслідування на пародію. Хатчен вважає, що Барнс у цьому тексті «не руйнує минулого», а ставить під сумнів закріплене минуле. Це те, що Хатчен називає *«постмодерніським парадоксом»* (Хатчен).

Європейські дослідники вважають, що метою даного роману було продемонструвати, що Джуліан Барнс зосередився на інтертекстуальності та пародії, тим самим автор висловлює свою незгоду з релігією, можна, навіть, виявити прихований напад на християнство та висміювання його. У першому розділі «Безбілетник» автор відмовляється від загальноприйнятих уявлень про

Потоп як такий та створює діалог із традиційним біблійним текстом. Він бере символи та події священного тексту та відтворює їх у вигаданому контексті, тим самим позбавляє біблійний текст святості. Таким чином, він створює історію з іншим ефектом.

Найчастіше текст у західних та у вітчизняних роботах аналізується з урахуванням того, як Барнс використовує інтертекстуальність задля співвідношення історії та вигаданих світів і як, в межах релігії, він критикує християнство та його догми. Також виокремлюють такі текстові операції, як інтертекстуальність, пародія та розбиття кадрів, що використовуються автором та дозволяють йому надати нове значення певним історичним подіям.

Наприклад, професорка Національного університету Кордови (Аргентина) Гарцієла Саранно у своїй роботі «Самобутня версія Ноевого ковчегу в романі «Історія світу у 10 ½ главах» (A Subversive Version of

Noah's Ark: A History of the World in 10 ½ Chapters) визначає, що глузування над християнством є головною темою у «Безбілетнику». Барнс критикує релігію в цілому. Він посиляється на надмірності корупційних дій та абсурду в результаті зловживання владою. Деякі проблеми автор створює, щоб висловити невдоволення і несхвалення щодо релігії – це реакція проти догм, несправедливості та роздільності людського суспільства, дискримінації та виключення, багатства, невірності, використання символізму та розділення всередині католицької церкви, далекі від спостережливого прийняття католицької історії та догм. Релігія як важлива тоталізуюча догма знаходиться під судом. Таким чином, Барнс підтверджує свою точку зору, що історію можна було б розповісти з іншої сторони (Саранно).

Чеський дослідник визначає, що однією з ключових тем даного роману є тема пам'яті. Вона присутня в різних формах та кожному розділі. Найвизначніший і найпомітніший спосіб його вивчення – всередині зв'язок з історією. Другою і, можливо, менш сформульованою темою, що стосується пам'яті, є її невловимість. Втрата пам'яті та маніпуляції є важливими, на думку Барнса, у стосунках з історії та поза нею, оскільки наша пам'ять – це наша ідентичність, і ми не маємо іншого вибору, крім як покладатися на неї.

Джуліан Барнс узагальнює критику історії в десяти коротких главах та одному нарисі таким недбалим чином, що неуважний читач майже не міг би пропустити її. Це пов'язано з тим, що Джуліан Барнс резонує з кількома принципами постмодернізму так, що його методологія письма – це саме те, що слід очікувати: він передає свою теорію про створення та сприйняття історії, не формулюючи її. Сама розповідь є фрагментованою і вона прихована в абсурдних історіях. Його книга просто показує недоліки історії та історіографії та залишає читачеві розшифрувати наслідки.

Як зазначалося вище, Джуліан Барнс змішує історичний матеріал з уявними подіями, для того, щоб знищити достовірність історичних знань і переосмислює історію як «помилку». Це правда, що багато подій, що відбулися у світовій історії, зберігаються у текстових формах (наприклад,

хроніки, офіційні архіви, щоденники, спогади живих свідків), але ми не знаємо точно ступінь об'єктивності цих джерел, зафіксованих не лише істориками, а й невідомими особами. З цієї причини певна й абсолютна істина сьогодні недоступна для нас. Нам просто вдається наблизити минуле, не маючи змоги точно скласти сценарій подій, що відбувалися в незапам'ятні часи.

Отже, історіографічна мета цього роману довести, що історія – фікція, *«історія дразнить нас існуванням минулого як реального, також свідчить про те, що немає прямого доступу до цього реального, яке не було б опосередкованим структурами наших різних дискурсів про нього»* (Барнс).

Відоме британське видавництво «TheGuardian», називає Джуліана Барнса «новим Богом», а сам його роман як «напружений, жартівливий, дружній до читачів. Історія світу в 10 1/2 глав, хоча й навряд чи новаторський експерименталізм, проте досягає успіху так, наскільки він є інтелектуальним та інтелектуально доступним. Роман відмовляє читачеві в реальному зображенні загальноприйнятих подій, а також людської участі в них».

В статті розкривається структура тексту, що «роман містить 10 новел, які різняться за місцем та історичним періодом, проте вони мають точки перетину». Також, «TheGuardian» називає самого Барнса агностиком, що «що наступних історіях човни та деревоподібні черв'яки часто з'являються, а в двох кращих, «Гора» та «Проект Арарат». Протягом всієї книги це також дозволяє Барнсу гратися з ідеєю Бога з точки зору агностика: він, схоже, обрав її для цього, тому що можливо ... Потоп не показує Бога в найкращому світлі».

Аналізується також, що Джуліан Барнс «відмовляється від книги як надто інтелектуальної (чи просто розумної)», проте автор не менш серйозно ставиться до піднятих у творі тем. Однією з головних проблем роману є природа історії, і досить природно Барнс – як добрий, вільнодумний, має здоровий глузд, є лібералом кінця ХХ століття – відкидає будь-яку теорію історії як зразок або континуум: *«Це більше схоже на медіа-колаж»,* –

пояснює він, і це, звичайно, є обґрунтуванням власної структурної роз'єднаності роману».

Проте Джонатан Ко, британський письменник та автор статті у «The Guardian», не розуміє, чому Джуліан Барнс не занурюється у своєму романі в політику та вдається до зображення людських відносин: *«...і саме тут Барнс розчаровує: я не пам'ятаю, щоб читав роман, який демонстрував настільки незначний інтерес до політики повсякденних стосунків, – чи той, як би там не було, який так нещадно ізолював їх від своєї сфери інтересів»*.

Це підводить нас до «Інтермедії», або напівглави, яка починається як сповідальна. Вона, на думку літературного критика, незрозуміла: «Барнс розповідає нам, як сильно він любить свою дружину, а потім це перетворюється на відступ про любов, який, певним чином, є і занадто неприємним, і занадто крутим у той же час. *«Ми повинні бути точними з любов'ю»*, – наполягає Барнс (тричі), але надмірна символіка щодо форми серця і того, як воно перетворюється на піраміду після смерті (*«це завжди було одним із чудес світу»*) нічого не пояснює, не кажучи вже про такі твердження, як *«Як ти обіймаєшся в темряві, це визначає те, як ти бачиш історію світу»*.

Проте Ко сприймає цю напівглаву, як таку, що «...існує ще одна проблема з цією авторською штукою «від душі»: коли вона розміщена серед набору таких грайливих наративів, як цей, як ми можемо знати, що це не просто ще один інтелектуальний прийом роману? Як сказав один проникливий критик у 1975 році: «Такі моменти передбачуваної автентичності ... стають, у свою чергу, пихатістю, і чесність, незважаючи на найкращі зусилля автора, стає самовпевненою.. (До речі, критиком був Джуліан Барнс; але відтоді він, можливо, передумав)».

Хоча, загалом відгук на роман від «TheGuardian» можна вважати позитивним, який підштовхує до прочитання роману: «Читачі цього роману, напевне, будуть вражені спектром його проблем, ретельністю його досліджень та спритністю, з якою Барнс зображує події. Але, коли на кону

такі серйозні теми, читач може втомитися від того, щоб його дражнили, хоч і колись химерно. Це все одно, що нарешті лягти спати з партнером своєї мрії, а потім, замість того, щоб займатися любов'ю, отримувати веселе гарне лоскотання». Тобто, на думку Джонатана Ко, автор з нами грає у ігри, оповідаючи своє бачення історії.

Інше авторитетне видання «The New-York Times» також після виходу книги у 1989 присвячує роману «Історія світу у 10 ½ главах» статтю, говорячи, що книга є *«постмодерністською концепцією, але доступна для всіх»*. На створення роману могли вплинути такі видатні постаті XX століття як: *«неминучі Борхес, Кальвіно і Набоков, а також Ролан Барт і, можливо, Мішель Турньє»*.

Самі теми, якими переймається «містер Барнс є абстрактними та філософськими, хоча його тон невибагливий; його предмети на передньому плані – Ноїв ковчег, викрадення арабськими терористами середземноморського круїзного судна, аварія французького корабля «Медуза», Йона в животі кита, спляча жінка, аварія кінорежисера у Венесуелі, американський астронавт, перетворений шляхом конверсії досвід, ситуація, комедія, бачення неба – лише вихідні точки для спекуляцій. Подібно до Борхеса, Джуліан Барнс має схильність відстежувати лейтмотиви за допомогою різноманітних метаморфоз. Знаменита розробка Маркса ідеї Гегеля – «Історія повторюється, перший раз як трагедія, другий раз як фарс», що цитується паном Барнсом, є одним із принципів організації в «Історії світу в 10 1/2 розділів». Іншим може бути збентежений запит: «Чи прогресує світ? Або це просто човник туди-сюди, як пором?», поставлене оповідачем попередньої роботи містера Барнса, «Папуга Флобера».

Хоча, химерний переказ історії Ноевого ковчега викликав у Джойс Керол Оутс не найприємніші відчуття, вона пише: «я зізнаюся, що моє серце трохи стиснулося, коли я виявила, що перша глава – це балакуча фальшива історія Ноевого ковчега, про яку розповідає один із семи безвільних паразитів виду *Anobium domesticum* (деревний черв'як або терміт) разом із

фантастичними тваринами – бегемот, саламандра (справжня саламандра, яка жила у вогні), василіск, грифон, гипогріф, єдиноріг та ін. – і ревізіоністська інтерпретація Ноя».

Найбільше письменницю вражає глава «Кораблетроща», яка описує реальну катастрофу французького корабля «Медуза» у 1816 р. Катастрофу зобразив французький художник Жеріку у картині «Сцена корабельної аварії», відомої в народі як «Пліт Медуза». Найважливіше у цій главі те, що Барнс говорить: *«Катастрофа стає мистецтвом: можливо, це її мета»*.

Підсумовуючи, вищезазначене Джойс Керол Оутс визначає цей роман як такий, що: *«демістифікує свої предмети і робить їх майже звичайними»*. *«Міф стане реальністю, якими би скептичним ми не були»*.

Лекція 13

Мартін МакДонах

Важко переоцінити внесок ірландців як в британську, так і в світову драматургію. Досить згадати імена *Бернарда Шоу*, *Семюела Беккета*, *Шона О'Кейсі* і ми отримаємо неперевершені зразки драматургії. На сьогоднішній день цей список поповнився ще одним яскравим ім'ям. Це *Мартін МакДонах*, чиї п'єси з великим успіхом йдуть не лише на провідних сценах Лондона, але й у всьому світі.

Мартін МакДонах народився 26 березня 1970 року в Лондоні, в ірландській родині робітника і прибиральниці. Він має подвійне громадянство – ірландське й британське.

Його вважають провідним з нині живих ірландських драматургів. Коли Мартін був ще хлопчиком, батьки переїхали назад до Ірландії, графство Голуей, залишивши його з братом Джоном Майклом, який пізніше став режисером і сценаристом, щоб закінчити освіту в Лондоні. Влітку Мартін відвідував батьків у Голуеї і саме під час цих відвідин і познайомився з життям ірландської глибинки і, можливо, саме тоді усвідомив своє ірландське коріння, відчув прихильність до цього суворого краю, який і зробив місцем дії своїх двох перших найбільш відомих трилогій.

Це трилогія «*Лінона*», дія якої розгортається в Ліноні, невеликому селі на західному узбережжі Ірландії. До неї увійшли п'єси «*Королева краси з Лінона*» (1996), «*Череп з Коннемара*» (1997) і «*Сиротливий захід*» (1997).

Дія другої трилогії фокусується на островах Аран, недалеко від узбережжя графства Голуей, і складається з творів «*Каліка з острова Інішмаан*» (1997), «*Лейтенант з Інішмор*» (2001) і «*Банши Інішир*». Остання п'єса так і не була опублікована, оскільки МакДонах наполягав на тому, що в ній «*немає нічого хорошого*», хоча і висловив бажання повернутися до неї, коли стане старшим.

Мартін МакДонах зіграв значну роль в розвитку як ірландського, так і англійського театру 1990-х. Він сприяв тому, що кваліфікується як *ренесанс англійської драматургії*. Патрік Лонерган виділяє **три основні характеристики** цього явища: 1) навмисна провокаційна подвійність, 2) вплив ринку, 3) нарочито шокуючі образність, тематика і мова (Лонерган).

Британські критики називають МакДонаха однією з ключових фігур руху, який Алекс Сьєрж визначив як театр «*In-Yer-Face*», що можна приблизно перекласти як «*б'є в обличчя*». Сьєрж пише, що це «*така драма, яка бере свою аудиторію за комір і трясє доти, поки до неї не дійде «message» – смисл, що часто використовує тактику шоку*» (Сьєрж).

ЗаСьєржем, плюс подібного театру полягає в тому, що шок руйнує звичний погляд і змінює відносини між глядачем і виконавцями. Так, у всіх п'єсах МакДонаха ірландська глибинка постає перед нами як місце, що лякає.

Крім того, як зазначає у своїй монографії Патрік Лонерган, МакДонах замахується на те, що в ірландській культурі вважається свята святих – сімейні підвалини і цінності; він іронізує над ними. Ця обставина, за свідченням Лонергана, як і те, що він народився і виріс в Лондоні, породили звинувачення автора в тому, що він не є тим ірландським драматургом, який сміється разом з ірландцями, але відноситься, скоріше, до англійських драматургів, що сміються над ірландцями. Що стосується самого МакДонаха, то він протестує проти того, щоб його відносили до тих чи інших, оскільки відчуває себе десь «посередині» – «*somewhere between the two*» (Лонерган).

У посібнику для студентів з сучасної ірландської драми *Джеффри Доусон* виділив **кілька рис, характерних для більшості п'єс ірландських драматургів**. Ось деякі з них: 1) холодний, часто сумний, ландшафт, 2) характерний ритм мови, 3) прямолінійний гумор, 4) натуралістична сценографія (*кухня, часто убоге житло або бар*), 5) загальна пристрасть до алкоголю, 6) побутові дії на сцені, 7) неблагополучні сім'ї, 8) розпад сім'ї, 9) трагікомічне, 10) мрія вирватися з лещат жалюгідної рутини і почати все заново (Доусон).

Все це повною мірою характерно і для п'єс МакДонаха. Здавалося б, це дозволяє зробити висновок про очевидну національну приналежність його драматургії. Але в той же час образ ірландської глибинки у МакДонаха набуває широкого сенсу і національне поступається місцем загальнолюдському: він зображує задвірки сучасної цивілізації, де живуть задавлені безглуздістю існування і нездатні подорослішати діти.

Зупинимось докладніше на першій, *«Лінонській»* трилогії драматурга. Дія всіх трьох п'єс розгортається в убогих оселях героїв або на тлі суворого пейзажу, навіть на кладовищі (*«Череп з Коннемара»*). На сцені багато п'ють – але не горезвісний ірландський віскі, а самогон; лаються, б'ються, їдять чіпси і печиво, заварюють чай, щось смажать на плиті, найчастіше в розмові припускаються нецензурних виразів. Перед нами буденність у всіх її проявах, лякаюче впізнавана, хоча справа відбувається в далекій ірландській глибинці, на Заході Ірландії. Дія п'єс першої трилогії відбувається в 1990-ті, але перед нами світ без часу, задвірки цивілізації, так схожі на всі країни.

Дію зведено до мінімуму: це в основному діалоги досить недорікуватих персонажів, які практично не несуть комунікативного навантаження, при цьому досить смішні. Джерелом комічного тут виступає сумний сам по собі факт – відверта дурість персонажів. Однак при всій зовнішній статичності тут є рух – це рух в минуле, що дозволяє говорити про аналітичну композицію п'єс МакДонаха.

В цьому плані показова друга п'єса трилогії – *«Череп з Коннемара»*. В основі сюжету лежить ситуація реальна і в той же час абсолютно жахлива, що і створює характерне для багатьох п'єс драматурга відчуття сюрреалістичності подій: через переповненість сільського цвинтаря було прийнято рішення про ексгумацію останків, похованих кілька років тому, для звільнення місця новим небіжчикам. Цим і займається головний герой Мік Дауд. Разом з тим ця ситуація набуває метафоричного сенсу і стає реалізацією відомого англійського прислів'я про скелет у шафі.

Так, Міку належить ексгумувати останки своєї гаряче коханої дружини, в смерті якої винен він сам, оскільки вона загинула в аварії, коли Мік в нетверезому стані вів машину.

Однак є й інші думки. В селі ходять наполегливі чутки про те, що Мік спочатку в пориві п'яної люті завдав Уне удар по голові, а вже потім імітував аварію. Саме тому сільський поліцейський-невдаха Том Хенлан викрадає череп дружини Міка і випилює в ньому дірку, щоб знову порушити справу й отримати в свій актив хоча б одне успішне розслідування. Глядач так і не дізнається, що сталося насправді. Ця риса характерна для більшості п'єс МакДонаха. Зрозумілим є одне: Мік постійно веде діалог зі своїм минулим і, розбиваючи молотком згнилі кістки, ніби хоче знищити його.

Є свій «скелет» і у Морін (*«Королева краси з Лінона»*), яка, як зловтішно повідомляє її мати, потрясаючи довідкою, в результаті нервового зриву лікувалася в психіатричній лікарні. Це згодом пояснює той факт, що вона придумала щасливий кінець своїх відносин з місцевим хлопцем Пато, і тільки повідомлення про його майбутнє одруження повертає її до реальності. «Скелет» знаходить плоть, коли Морін, дізнавшись, що її мати спалила лист Пато, в якому той пропонував їй виїхати з ним з Лінона, обливає її киплячим маслом, що призводить до смерті, хоча в селі ця смерть кваліфікується як нещасний випадок.

А ось в п'єсі *«Сиротливий Захід»* скелет навіть не особливо захищений. І, хоча завдяки свідченням одного з братів Коннор було визнано, що їхній батько загинув в результаті нещасного випадку, вони між собою не приховують того, що Коулмен просто пристрелив старого тата, тому що той критикував його зачіску, а Вален його покрит, тому що завдяки цьому успадковував всі гроші старого, про що згодом вони досить спокійно повідомляють місцевому священику Уелшу.

Як впливає з вищесказаного, всі п'єси трилогії так чи інакше пов'язані сімейною темою, які багато інших п'єс драматурга. В даному випадку важко говорити про патріархальні сімейні цінності, які, як прийнято вважати, ще

живі в глибинці. В трилогії сім'я – це криваве поле битви, де брат піднімає руку на брата, чоловік на дружину, син на батька, а дочка на матір.

Майкл Біллінгтон написаву рецензії на *«Королеву краси з Лінона»*, що п'єса є «шаленою атакою на ірландську віру в святість сім'ї» (Біллінгтон).

Все село постає в цих п'єсах як одна велика сім'я, де всі про всіх знають все, в буквальному і переносному сенсі перемивають один одному кістки, люблять і ненавидять один одного. Ці люди здатні на варварську жорстокість і в той же час вони наївні, як діти, що створює особливий гумор цих п'єс. Навіть відверта жорстокість і помста тут часто набувають характеру дитячого садизму: один брат відрубує вуха улюбленій собаці брата, інший – мочиться йому в пиво (*«Сиротливий Захід»*); недоумок-підліток смажить хом'яка і журиться, що у мікрохвильовки непрозорі дверцята (*«Череп з Коннемара»*); мати, щоб позлити дочку, виливає нічний горщик в умивальник, а дочка навмисне купує їй печиво, яке та терпіти не може (*«Королева краси з Лінона»*); син стріляє в батька, бо той покритикував його зачіску(*«Сиротливий Захід»*).

Всі вони одночасно і кати, і жертви, і всі мріють вирватися, виїхати з провінції. Але куди? В Лондон, де тебе називають *«ірландська рожка»*? Або в Америку, де ти просто чужий? Морін (*«Королева краси з Лінона»*) вже була в Лондоні і не прагне туди ще раз, а її скороминуща надія на щастя з Пато в Америці грубо руйнується втручанням матері.

Не випадково в *«Сиротливому Заході»* повідомляється про нез'ясовне самогубство невдалого поліцейського Тома Хенлана з *«Черепа»*, який посидів на березі, про щось подумав, та й пішов в воду, поки не зник під нею.

Єдина людина у всій трилогії, яка прагне щось змінити, – це католицький священник Уелш. Про нього згадується у всіх п'єсах, але сам він з'являється тільки в останній – *«Сиротливий Захід»*, яка стає логічним завершенням всієї трилогії. Він теж не визначився. Коли він приїхав в Лінон, то був зачарований тишею і спокоєм цього містечка, але незабаром зрозумів, що цей спокій оманливий: *«Я – нікудишній священник, прихід у мене*

нікудишній, ось і вся розповідь», – говорить він братам Коннор. – «На прихід два вбивства, і ще ніхто не сповідався ні по одному з них. Що я чую на сповіді від цих виродків – тільки про ставки на скачках та нечисті помисли» (МакДонах). В результаті він теж біжить, біжить від життя, здійснюючи найстрашніший для священика гріх – самогубство. Але перед смертю він залишає братам лист, який звучить як звернення до всіх персонажів трилогії:

«Шановні Вален і Коулмен, пише вам батько Уелш. Сьогодні ввечері я їду з Лінона, і захотілося на прощання написати вам кілька рядків. Проповіді читати я вам не збираюся, та й з якого дива? Коулмен, я не буду говорити про злочинницьке вбивство, хоча воно і стосується мене, як священика і людини совісної. Вбивство на твоїй совісті, і настане день, сподіваюся я, коли ти усвідомиш скоєне і захочеш замолити свій гріх. Адже, якщо хтось пройшовся по твоїй зачісці, це ж ніяк не привід для вбивства. Спробую-но я поговорити про інше. Чому ви стали ворогами? Що найшло на вас? В чому причина? У мене думка така – ви запроторили ваше братське почуття глибоко-глибоко в душі, і залишилася лише злість, ненависть і дріб'язкова заздрість. І все-таки я впевнений, що в самій глибині душі ви любите один одного, і, готовий битися об заклад найдорожчим, що це так, а якщо ні – нехай мені вічно горіти в пеклі. Просто ви загрузли в дріб'язкових розрахунках, а на душі у вас вічно туга і самотність. А мужності зробити рішучий крок назустріч один одному у вас не вистачає. Може, мій лист допоможе вам зробити цей крок? Чому б вам обом не скласти загальний список всіх образ, недомовленостей і непорозумінь, які накопичувалися і накопичувалися роками, і пункт за пунктом не обговорити їх чесно і відкрито. А потім, зробивши глибокий-глибокий вдих, взяти і пробачити все один одному. І, якщо ви не зробите цього заради себе, може, зробите заради мене? Заради одного, який переживає за вас і не хоче, щоб ви проломили один одному голови. І для мене, священика-невдахи, це було б найбільшою перемогою за все моє перебування в Ліноні» (МакДонах).

Однак, на відміну від батька Уелша, автор не настільки оптимістичний: брати, дійсно, чесно каються один перед одним у нанесених образах і дрібних капостях, але потім один хапається за ніж, а інший – за рушницю. Так все повертається.

Таким чином, незважаючи на активне протистояння персонажів один одному, врешті-решт вони конфліктують з середовищем, зі своїм нікчемним існуванням і, не вміючи його змінити, мстять навколишнім за свою неспроможність.

Другим циклом п'єс МакДонаха є так звана **«Аранська» трилогія**. У неї входять наступні п'єси:

«*Каліка з острова Інішмаан*» – похмура комедія, в якій покалічений підліток намагається зіграти в «Людині з Арана», документальному фільмі про життя на Аранських островах.

«*Лейтенант з Інішмор*», що була написана як відповідна реакція на терористичні атаки в Ворінгтоні в 1993 році, коли в результаті вибухів, влаштованих Ірландською республіканською армією, загинули двоє дітей. Це похмура комедія, в якій божевільний лідер відколовся від групи Ірландської національно-визвольної армії і виявляє, що його кращий друг – кіт був убитий.

Фінал трилогії про острови Аран, «*Банши Інішир*», так і не був опублікований, проте, зі слів Мартіна МакДонаха, п'єса розповідає про «старіючого письменника з погіршеними навичками» (МакДонах).

До сімейних п'єс можна віднести і п'єси з даної трилогії. Перш за все, це «*Каліка з Інішмана*», де, з одного боку, за кадром залишається історія батьків головного героя Біллі, але з іншого – на очах глядача розгортається історія його відносин з його тітками, а також відносини місцевого пліткаря Патінмайка і його матусі.

Головним героєм п'єси «*Каліка з острова Інішмаан*» МакДонах вибирає начебто самого «нещасного» жителя цього острова *Біллі Клейвена*.

Він сирота, каліка, який живе на маленькому острові найбільшій частини Ірландії.

З перших же рядків п'єси стає зрозумілим, що автор є майстром «*по-звірячому блискучого діалогу*» («*bloody, sparklin 'dialogue*»). Цей епітет з критичної статті театрального критика Кеннета Тайнена про Брендана Бієна (відомого ірландського драматурга) може бути без сумніву застосований і до написаного Мартіном МакДонахом. Уміло регулюючи швидкість подачі реплік персонажів, він надає певного емоційного настрою чітко побудованим мізансценам своїх п'єс. Блискавичне перекидання фразами між героїнями п'єси Кейт і Ейлін (дві жінки похилого віку, в будинку яких виріс каліка Біллі) відразу передає аудиторії нервові напруження, викликані очікуванням ними головної дійової особи, каліки Біллі, який десь затримується.

У своєму першому діалозі Кейт і Ейлін описують портрет Біллі, відповідно до їхнього розуміння особистості цього персонажа, і відкривають аудиторії деякі факти з його біографії: з народження хворі ноги, негарний, живе з двома старими тітками, відправився на прийом до лікаря через можливі проблеми з легенями, любить «витріщатися» на корів (як він сам пізніше пояснює – щоб втекти від тіточок, які замучили його своєю нав'язливою турботою), але, незважаючи ні на що, він славний хлопець.

Розмова стосується й інших жителів села, яким тітоньки щедро навішують ярлики (Бартлі Маккормік – тупий як пробка, дочка Джима Фіннегана цілує всіх без розбору). Так легко, двома-трьома рисами, на першій же сторінці п'єси автор описує і самого каліку Біллі, і його тіточок, і ще деяких персонажів з їх оточення.

Поява наступної дійової особи, сільського пустодзвона Джонніпатінмайка, рознощика новин, від яких «*навіть квола бджола здохла б з нудьги*», необхідна автору, щоб передати картину місцевих звичаїв, підкреслити глухоту забутого Богом села, де роками практично нічого не відбувається. Джонніпатінмайт намагається надати ваги кожній найнезначнішій події, що сталася в їхньому селі, радіє будь-якій зміні

ситуації, нехай це навіть сварка чи бійка: «Ворожнеча – це добре. (...) забудуть, помиряться – які тоді новини?» (МакДонах).

З появою цього героя емоційне напруження від очікування Біллі знімається. Джонні повідомляє, що недавно бачив каліку цілим і неушкодженим (до того ж той і сам незабаром повертається до тіточок), і увага аудиторії перемикається на утримання балаканини Джонніпатінмайка. Саме він, всупереч своїй репутації пустодзвона, проголошує новину, яка служить зав'язкою сюжету і відправною точкою для всіх подій, що розгортаються в подальшому ході п'єси (*«перша пристойна новина за двадцять років»*): знімальна група, яка приїхала з Америки на сусідній острів, відбирає місцевих жителів для виконання ролей у фільмі про Аранські острови. Джонні називає імена Роберта Флаєрти (режисер фільму «Людина з Арана») і Коулмана Кінга, який зіграв у цьому фільмі одну з головних ролей. В кінці свого виступу Пустозвонов вимовляє фразу, яка стає лейтмотивом усієї п'єси: *«Правильно, Ірландія не така вже діра ...»* (МакДонах).

Почувши цю новину, каліка Біллі приймає рішення: за будь-яку ціну спробувати переконати американців, що приїхали на острови, дати йому роль в картині. Ним керує бажання вирватися з мізерногій одноманітного острівного життя, вийти за межі образукаліки, якого всі дразнять, довести оточуючим, але, перш за все, самому собі свою вагомість як людини, у якої є такі ж можливості, як і в інших, тих, яких на Інішмаані каліками не вважають.

За його словами, *«в житті кожного хлопця настає момент, коли він повинен взяти долю в свої руки і спробувати щось зробити, і навіть, якщо він знає, що у нього один шанс на мільйон, він все ж повинен його використати, інакше для чого тоді жити?»* (МакДонах).

Так, Біллі, не бажаючи миритися зі своєю долею і не дивлячись на активні протести своїх тіточок, здійснює неймовірне: отримує пропозицію пройти проби для зйомок в голлівудському фільмі, для чого й їде до Америки зі знімальною групою «Людини з Арана». Крім бажання

самореалізації, для Біллі від'їзд до Америки має й інше значення: він переконаний, що його померлі батьки, яких він ніколи не бачив, свого часу теж *«хотіли дістатися до великої землі, а звідти в Америку»* (МакДонах). Таким чином, він намагається не лише домогтися виконання своєї мрії, але й виконати, як він вважає, останнє бажання своїх батька й матері.

Серед героїв п'єси є ще один персонаж, який мріє про Америку, правда, не роблячи активних спроб туди переїхати. У Бостоні, штат Массачусетс, живе тітка шістнадцятирічного Бартлі Маккорміка, яка одного разу прислала йому в подарунок кілька цукерок. І відтоді ці невігадливі солодощі стали для нього бажанішими і смачнішими за будь-яких ірландських. Крім того, в Америці, на його думку, «широкий вибір телескопів», а телескоп – кришталева мрія Бартлі. Тобто прагнення цього персонажа не йдуть далі бажання придбати за океаном конкретні матеріальні цінності. Героям п'єси належить відповісти на основне питання: чи краще в Америці, ніж в Ірландії, і чи дійсно цукерки там солодші? Діра все-таки Ірландія або НЕ діра?

Як це іноді буває, заповітна мрія, яка здавалася колись недоступною блискучою вершиною, по досягненні виявилася фальшивкою, непотрібною пустушкою. Переконавшись в цьому, Біллі Клейвен повертається додому зі словами: *«Чи не тому я повернувся, що не міг більше терпіти розлуки з вами? Я ж пройшов кінопроби місяць тому, і янкі сказали, що роль у мене в кишені. Але я їм відповів, що не піде, і неважливо, скільки грошей вони мені запропонують, бо тепер я знаю, Голлівуд – не для мене. Моє місце тут, на Іншімаані, з тими, хто любить мене, і кого люблю я»* (МакДонах).

Пояснюючи своє повернення, Біллі говорить про те, що «не так вже й складно було кинути Голлівуд. Такі лайно-тексти мене змушували читати». «Невже я чую голосіння плакальниць, хоча я так далеко від безплідного острова, де мій дім?» ... Я – ірландець! Століття гноблення не зломали мій дух, зміцнили моє мужність. Ось щас дістану свою ірландську дубину! Загалом, суцільне лайно» (МакДонах). Очевидно, що ставлення каліки Біллі

до певної голлівудської кінопродукції про Ірландію збігається з таким у автора п'єси.

Як уже згадувалося, дія *«Каліки з острова Інішмаан»* розгортається під час і після зйомок знаменитого фільму Роберта Флаєрті *«Людина з Арана»*. Фільм цей «став гімном життя аранських остров'ян як символу автентичної Ірландії» (МакДонах). Персонажі п'єси висловлюються про згаданий голлівудський шедевр або негативно, або байдуже. Після закінчення колективного перегляду звучать знакові слова героїні Хелен, що виражають загальне для героїв відношення до фільму, який явно не викликав у них жодного підйому патріотизму: *«Слава богу, ця хрень скінчилася. Купа лайна»* (МакДонах).

Деякі дослідники вважають, що «відносини МакДонаха з Західною Ірландією, які можна охарактеризувати як любов-ненависть, залишаються невирішеними». Можливо, тому, що вирішення цієї проблеми не є основним завданням його драматичної творчості. Ірландські реалії в п'єсах МакДонаха – найчастіше не більше, ніж антураж для героїв, які вирішують аж ніяк не суто ірландські, а глобальні проблеми.

У творчості МакДонаха присутній також **неірландський цикл п'єс**, дія яких розгортається в Лондоні і навіть США. До нього входять такі твори:

«Людина-подушка» («The Pillowman», 2003) – перша «неірландська» п'єса МакДонаха, дія якої розгортається у вигаданій тоталітарній державі. Головний герой – письменник, який піддається допиту з приводу змісту декількох його оповідань в стилі братів Грімм.

«Відсікання руки в Спокані» («Behanding in Spokane», 2010) – чорна комедія 2010 року. У цій п'єсі персонаж на ім'я Кармайкл чверть століття шукає свою зниклу ліву руку.

«Кати» («Hangmen», 2015) – п'єса про Гаррі Уейда, одного з кращих катів Англії, після скасування смертельної кари у вигляді повішення в Великобританії в 1965 році.

«Дуже, дуже, дуже темна матерія» («AVeryVeryVeryDarkMatter», 2018) – п'єса, дія якої відбувається в особняку в Копенгагені; в ній розкривається темна основа казок дитячого письменника Ганса Христіана Андерсена, а також не менше лякає джерело натхнення Чарльза Діккенса.

П'єси «Людина-подушка», «Відсікання руки в Спокані» і «Кати» на перший погляд повністю поривають з традиціями сімейної драми. Проте і в них важливу роль відіграє тема сімейних відносин.

Одна з наскрізних тем драматургії МакДонаха – тема дитинства. Драматург дуже добре усвідомлює, що ми всі родом з дитинства, і причини того, якими ми стали, треба шукати, перш за все, в сім'ї.

Так, «Людина-подушка» при всій своїй притчевості заснована на відносинах між батьками і дітьми, причому ця тема множитьсся і обігрується в різних варіаціях. Перш за все, це дитинство героя, Катуряна, батьки якого вирішили розвинути творчі здібності свого молодшого сина досить своєрідним чином: вони мучили ночами в сусідній кімнаті його брата Міхаеля, щоб розбудити його уяву. У своєму роді це подіяло: Катурян став письменником – автором страшних історій, але потім дізнався, що відбувалося за стіною його спальні, і, що в результаті цього експерименту його брат став розумово відсталим.

Потім ситуація жорстокого поводження з дітьми повторюється в сім'ях кожного з поліцейських, які ведуть допит Катуряна, і врешті-решт в оповіданнях Катуряна, повністю присвячених цим взаєминам, які переростають в метафору взаємин автора і його творчості. У п'єсі цілком чітко формулюються основні питання, які досить часто звучать в літературі, – моральна відповідальність художника за своє творіння, так само як відповідальність батьків за вчинки своїх дітей, а також правомірність обмеження свободи творчості.

Самим парадоксальним є *титульний образ Людини-подушки*. Це благодушна істота, придумана Катуряном, яка приходить до дітей у дні їхнього щасливого дитинства і пропонує піти з життя, поки воно не стало

кошмаром. Погоджуються не всі, і ті, хто відмовився, потім гірко шкодують про те, що не почули умовляння таємничого рятівника.

Все це, здавалося б, свідчить про всеосяжний релятивізм, що пронизує п'єсу, і все врешті-решт залежить від глядацької і читацької інтерпретації. Якщо обов'язок письменника – розповісти історію, то інтерпретувати її – справа читачів і критиків. У зв'язку з цим, переконливим видається міркування Жозе Лантер: «Те, що іноді розуміється як , «збочена» моральність Мартіна МакДонаха, має бути переглянуто і визначено як спосіб вираження моральності, заснованій на умовній істині і втіленій в тексті п'єси, а не тієї моральності, що ґрунтується на ідеї універсальної абсолютної істини» (Лантер).

Дія п'єси *«Відсікання руки в Спокані»* розгортається в номері готелю, що як би відразу стає сигналом відсутності дому. При цьому протягом п'єси герой розмовляє зі своєю напівбожевільною матір'ю. І, нарешті, в *«Кати»* хоча конфлікт і виходить далеко за межі сім'ї, весь розвиток дії зав'язано на сімейній історії – відносинах між батьками і дочкою та її зникненні.

У п'єсі *«Каліка з острова Інішмаан»* присутня тема небажаної дитини: героїня говорить, що *«батьки Біллі пішли і втопилися, коли виявилось, що Біллі калікою вродився ... вони намагалися втекти від тебе, все одно як, чи не виїхати, так померти»* (МакДонах).

Також у багатьох п'єсах присутні образи підлітків – тих, хто ще не виріс з коротких штанців, перш за все, в моральному сенсі – брат *Пато Рей* (*«Королева краси з Лінона»*), через дебільність якого врешті-решт і відбувається трагедія; брат поліцейського Хенлана *Мартін*, радісно пустуючи, молотить кувалдою по черепах (*«Череп з Коннемари»*); підліток з п'єси *«Лейтенант з Інішмор»*, що задавив кота, який став причиною кровопролиття; закомплексована дівчинка-підліток з п'єси *«Кати»*, чия пригніченість сімейним укладом і призводить в результаті до трагедії.

Однак ще більш важливими в драматургії МакДонаха є інфантильні дорослі, які продовжують залишатися дітьми, що є одночасно джерелом трагічного і комічного в його п'єсах. Відверта жорстокість їхньої поведінки часто набуває характеру дитячого садизму. Навіть в поведінці настільки немолодих героїв, як *Кармайкл* («Відсікання руки в Спокані») і *Гаррі* («Кати»), є щось дитяче. Так, Кармайкл, тягає з собою всюди валізу з відрубаними руками, постійно, як маленький хлопчик, розмовляє по телефону зі своєю мамою, скаржачись на її надмірну опіку, в той же час не будучи в змозі без неї обійтися. В упертості, тупості і абсолютній впевненості в своїй правоті ката Гаррі є щось від дитини, що твердо засвоїла урок, який йому дали в сім'ї – в даному випадку в суспільстві – про те, що правильно і неправильно. І, якщо дитина, подорослішавши, починає мислити самостійно, то Гаррі не здатний вийти за рамки того, що було колись вбито в його голову. Ось чому такою трагедією стає для нього скасування смертної кари. Це означає, що установки, що визначали весь хід його життя, переглянуті; він не може і не хоче це прийняти, і в кінці він знову діє, виходячи зі звичної системи координат.

У п'єсах Лінонської трилогії одним із наскрізних мотивів стає їжа, яка, як відомо, має сакральний зміст. Вона супроводжує всі ритуали, родину, об'єднує Морін, яка мстить своїй матері саме через їжу, наполегливо купуючи печиво, яке та не любить, а, коли в неї на коротку мить прокидаються дочірні почуття, згадує про її улюблені ласощі («Королева краси з Лінона»).

У п'єсі «Каліка з острова Інішмаан» на ґрунті їжі виникають конфлікти героїв. Так, один з героїв, *Джонні Патінмак*, що розповідає жителям острова новини про їжу, вимовляє: «Як мінімум, шматок баранини за цю новину мені забезпечений», – на що отримує відповідь: «Баранину ти з переламаною шиєю жерти будеш . . . ти, старий хрич» (МакДонах).

Конфлікт самого Патінмайка зі своєю матір'ю також відбувається на тлі їжі: *«Джонні: Більше ти в моєму будинку омлету не дочекаєшся, сучка! Матуся: Я морквяний омлет все одно терпіти не можу»* (МакДонах).

Так, у МакДонаха їжа стає символом розпаду сімейних відносин, безпосередньо пов'язаних з дискредитацією її сакральної функції – недарма переломлення хліба на знак примирення брати Коулмен *«Сиротливий Захід»*) замінюють поділом чіпсів. Крім того, їжа в п'єсах МакДонаха також є символом морального зубожіння героїв, які все в житті вимірюють матеріальними благами.

Дія вусіх п'єсах Мартіна МакДонаха відбувається в замкнутому просторі убогого житла персонажів. Найчастіше на кухні, у горезвісної кухонної раковини. Тут п'ють, б'ються і займаються любов'ю, сваряться, моляться, катують і вбивають, навіть розбивають молотком череп. Побут домінує над усім, він відтворений вусіх деталях з кухонним начинням, фермерськими інструментами, плитою, чайником, нічним горщиком.

Бен Брентлі з *«TheNewYorkTimes»* у своїй рецензії на постановку п'єси МакДонаха *«Кати»* пише, що автор *«розуміє, що самі шокуючі сцени часто трапляються в самих приземлених життєвих деталях»*.

Цей побут фіксується з скрупульозною точністю, включаючи запалену плиту, киплячу олію, розкришені чіпси. У той же час у МакДонаха всі ці деталі складаються в одне монолітне ціле, яке можна визначити як середовище. Це поняття у нього одночасно соціальне, що включає убозтво життя ірландської глибинки, де єдиною розкішшю є телевізор, і біологічне – це спосіб існування людей, загальмованих в своєму розвитку і не тільки породжених цим середовищем, а й ним створених.

Подібна просторова обмеженість сприяє граничному нагнітання напруги і більш яскравому висвітленню характерів – вони постають як би під яскравим променем прожектора, поступово оголюючись перед глядачем.

Цьому також багато в чому сприяє аналітична композиція, яку ще в XIX в. ввів в драматургію Генрік Ібсен і, яка була однією з характерних

прикмет «нової драми» рубежу XIX-XX ст. Вона полягає в тому, що дія рухається не вперед, а назад, йде по шляху розкриття минулого, яке зумовило сьогодення і, якщо з ним не розібратися, то воно вплине на майбутнє. По суті, це актуалізація відомого англійського прислів'я про скелет у шафі, і кожен виток дії – це «викопування» якоїсь таємниці, що має вплив на те, що відбувається в сьогоденні.

Всі герої МакДонаха – одночасно кати і жертви. В цьому сенсі п'єси драматурга можна з повним правом назвати п'єсами без героя. Тут практично немає жодного персонажа, здатного протистояти, або якось переломити обставини, і, як у Гоголя, єдиним позитивним героєм стає сумна іронія автора.

На перший погляд, конфлікти в п'єсах МакДонаха – прості й драматургічно вивірені; дія розвивається завдяки конфлікту між основними персонажами: брати конфліктують один з одним за цілком зрозумілих причин: один багатий, а інший бідний, та ще й залежить від свідчень першого («Сиротливий Захід»). Мати перебуває в конфлікті з дочкою, що досить характерно для одиноких жінок, що живуть разом («Королева краси з Лінона»). Мік Дауд («Череп з Коннемара») конфліктує з поліцейським, тому що той намагається звинуватити його у вбивстві дружини і навіть йде заради цього на підробку. Лейтенант («Лейтенант з Інішмор») конфліктує, з одного боку, зі своїми колишніми соратниками з ІРА, яких вважає ренегатами, а з іншого – з батьком, який не вберіг улюбленого кота. Каліка Біллі («Каліка з острова Інішмаан») певною мірою перебуває в конфлікті з жителями містечка, що не бажають бачити в ньому повноцінну людину. Катурян («Людина-подушка») конфліктує зі звинувачуючими його поліцейськими. Кармайкл («Відсікання руки в Спокані») конфліктує з шахраями, які підсунули йому мавп'ячу лапу. Гаррі («Кати») конфліктує з молодим чоловіком на ім'я Муні, якого підозрює у викраденні своєї дочки.

У той же час це лише поверхнєве сюжетотвірнетло. Не випадково автор так активно використовує аналітичну композицію, яка дозволяє створити

другий, глибинний шар, який має набагато глибше значення для розуміння його п'єс. Незважаючи на бійки, скандали і навіть вбивства, що відбуваються в цих драмах, тут немає відчутного сюжетного розвитку. Дія як би товчється на місці. Такий конфлікт є усвідомленням своєї нікчемності, нездатності бути щасливим і бажанням помститися за неї всьому світу. Він спонукає героїв до втечі від дійсності, в якій вони просто більше не можуть існувати, і втечі від самого себе.

У пияцтві шукає забуття Мік Дауд, несамовито розбиваючи черепи, ніби бажаючи позбутися від переслідування його «скелета». Морін, яка намагалася реально втекти від остогидлого життя спочатку в Лондон, де її називали «ірландська морда», потім з Пато в Америку, врешті остаточно йде в світ своїх ілюзій без будь-якої надії налагодити контакт із зовнішнім світом. Тут МакДонах буквально відтворює хрестоматійний для західної літератури міф Американської мрії, який мав особливу актуальність для Ірландії. Драматург дуже іронічно розвінчує цей міф: в країні загальної рівності і рівних можливостей воліють, щоб каліку зіграв професійний актор, який буде більш переконливим у цій ролі.

Таким чином, незважаючи на жанрове та стилістичне розмаїття, драматургія МакДонаха є єдиним ідейно-художнім цілим, в якому теми, проблеми, конфлікти і образи переплітаються, взаємодіють і втілюються в нових художніх формах.

Зруйнувавши в своїх п'єсах багаторічні ірландські стереотипи, розбивши вщент символи католицької віри і патріархального домашнього вогнища, МакДонах все-таки дещо залишає читачеві, крім питань без відповідей. Про це, наприклад, говорить Батько Уелш: *«У житті багато поганого, але і багато хорошого. Що переважає? Добро чи зло? У будь-якого життя багато радостей, нехай навіть найпростіших ... слідкувати за перебігом річки, подорожувати, або просто дивитися футбол по телевізору...»* (МакДонах). Але, якими б гротескними або, на перший погляд,

умоглядними не були його п'єси, в них завжди звучить біль і співчуття, бажання побачити в людині людське.

Мартін МакДонах своїми п'єсами не лише неприємно здивував і шокував, але й змусив задуматися про хвороби сучасної людини, пробудити співчуття і врешті-решт заглянути в самого себе. Цей шлях і є найбільш продуктивним шляхом розвитку сучасного мистецтва, який не виключає експерименти і новації, але звернений, перш за все, до людини.

Крім драматургії, Мартін МакДонах досить голосно заявив про себе і в кінематографі, написавши сценарії і виступивши як режисер кількох фільмів. Письменник неодноразово заявляв, що він вважає за краще писати сценарії до фільмів, ніж п'єси, оскільки *«відчуває повагу до всієї історії кінематографа і легку неповагу до театру»* (МакДонах).

У бесіді 1998 року з ірландським драматичним критиком Фінтаном О'Тулом в журналі «BOMB» МакДонах пояснив: «Справа не в тому, що я не поважаю театр. Я досить розумний, щоб знати, що п'єса може надихнути людину не менше, ніж фільм. Але зі мною цього ніколи не траплялося, і театр – це не те, з чим я відчуваю зв'язок; з особистої точки зору я не можу цінувати те, що роблю» (МакДонах).

У 2006 році МакДонах отримав премію «Оскар» за короткометражку *«Шестизарядник»* – перший фільм, який він зняв за власним сценарієм. Це чорна комедія, в якій головну роль виконує ірландський актор Брендан Глісон. У короткометражному фільмі персонаж Глісона зустрічає дивного, з психопатичними нахилами молодого чоловіка, під час поїздки на поїзді додому після смерті його дружини.

У 2008 році вийшов перший повнометражний фільм МакДонаха – *«Залягти на дно в Брюгге»*, сценарій до якого він також написав сам. За сюжетом, два ірландських кілери після невдалої операції відправляються в бельгійське містечко Брюгге, де їм належить переосмислити своє життя і зіткнутися з фатальними обставинами. Головні ролі у фільмі зіграли такі імениті актори, як Колін Фаррелл, Рейф Файнс і Брендан Глісон.

У 2012 році світ побачила кримінальна комедія «*Сім психопатів*», в якій бідний сценарист випадково виявляється втягнутим в злочинний світ Лос-Анджелеса після того, як його дивакуваті друзі викрадають улюблену собачку небезпечного гангстера.

Нарешті, в 2018 році на екрани виходить найуспішніший і схвально оцінений критиками фільм МакДонаха – драма «*Три білборда на кордоні Еббінг, Міссурі*», що отримав дві премії «Оскар», в тому числі в категорії «краща жіноча роль». У головній ролі знялася Френсіс Макдорманд. Вона грає Мілдред, жінку з Міссурі, яка орендує три рекламних щити, щоб привернути увагу до нерозкритого зґвалтування і вбивства її дочки. Кого хвилює, що рекламні щити зробили її громадським ізгоєм? Мілдред вимагає справедливості і вважає, що для цього не існує занадто високої ціни.

Ксан Брукс, кіножурналіст, відгукнувся про Мілдред як про «лайливу героїню, якій всі ми завинили» («foul-mouthed heroine we need»). «Мілдред, – пише Брукс, – це ідеальне втілення епохи Харві Вайнштейна і руху за рівноправність статей MeToo– стійкий, полум'яний ангел помсти».

Мораль в творах Мартіна МакДонаха багатогранна. Письменник, здається, озброївся гаслом Альбера Камю «*кинути звинувачення – і дарувати прощення*». Він до останнього вірить, що людина, яка вдивляється в смерть, стрепенеться перед її обличчям: якимось викрутиться, виправиться – і на цьому обвалі гуманізму в останню мить зуміє пробачити і себе, і оточуючих.

Його п'єси – це постмодерністське мораліте, де персонажі швидше виступають матеріальними оболонками абстрактних понять: жадібність, егоїзм, занепад, садизм або чесноти. Як і в житті, чесність в п'єсах МакДонаха виглядає не особливо надихаюче, але це не означає, що її немає. Потрібно дочекатися, коли всі його персонажі розбредуться, відрубані кінцівки заметуть за куліси, а тонкий промінь прожектора висвітить сором, ніжність і боязку надію, що весь цей час ховалися десь за сценою.

Лекція 14

Том Стоппард

Том Стоппард народився 3 липня 1937 року у містечку Злін в Чехословаччині під іменем Томаш Штраусслер в інтелігентній єврейській родині. Після вторгнення нацистської Німеччини в Чехословаччину 15 березня 1939 року, родина Штраусслерів разом з іншими єврейськими сім'ями втекла до Сингапура. У зв'язку з загрозою японського вторгнення 1941 року, родину евоїюували до Індії, а батько Стоппарда, Евжен Штраусслер, залишився в Сингапурі як волонтер Британської армії. Його було інтерновано і пізніше він загинув під час бомбардування. Всіх родичів Стоппарда, що залишилися в Чехословаччині, знищили нацисти.

В Індії Стоппард вступив вчитися до школи «Маунт-Гермон» у місті Дарджелінг. Наприкінці 1945 року мати Стоппарда, Марта, одружилася з майором британської армії Кеннетом Стоппардом, який усиновив дітей від попереднього шлюбу, а після війни перевіз всю родину до Великої Британії, поставивши за мету виховати дітей справжніми британцями. Стоппард поступив до школи «Долфін» у Ноттінгемшері, а пізніше перевівся до школи «Поклінгтон» у Йоркширі.

Отримавши середню освіту 1954 року, Стоппард почав кар'єру журналіста в газеті «*Western Daily Press*» у Брістолі. Вищої освіти він так і не отримав – його вигнали і він зайнявся журналістикою, співпрацюючи в брістольських газетах. У «*Western Daily Press*» він працював з 1954 по 1958 рік.

1958 року отримав пропозицію від іншої брістольської газети – «*Bristol Evening World*» – вести свою колонку і робити театральні рецензії. Завдяки цій роботі Стоппард потрапив у світ театру і познайомився з багатьма митцями того часу, включаючи режисера Джона Бормена та актора Пітера О'Тула, кар'єра яких тоді тільки починалася.

Особливої слави в Брістолі Стоппард не здобув.

1960 року він переїхав до Лондона, де почав активно писати для радіо і телебачення.

Того ж 1960 року він дописав свою першу п'єсу «*Крокуючи по воді*» (*A Walk on the Water*), яку пізніше доробив і перейменував на «*Входить вільна людина*» (*Enter a Free Man*). За словами самого Стоппарда, при написанні п'єси він знаходився під впливом творів Роберта Болта «*Квітуча вишня*» (*Robert Bolt Flowering Cherry*) та Артура Міллера «*Смерть комівояжера*» (*Arthur Miller Death of a Salesman*). Вже цю першу п'єсу схвально сприйняли в театральній спільноті. Її було поставлено в Гамбурзі, а 1963 року екранізовано британською телекомпанією «ITV».

Серед інших успішних п'єс цього періоду варто назвати «*M is for Moon Among Other Things*» (1964), «*A Separate Peace*» (1966) та «*If You're Glad I'll Be Frank*» (1966).

З вересня 1962 до квітня 1963 років Стоппард працював театральним критиком для журналу «*Scene*», пишучи під своїм ім'ям та під псевдонімом Вільям Бут (*William Boot*). Сам псевдонім походить від імені персонажа в романі Івліна Во *Scoop*.

1966 року Стоппард написав п'єсу «*Розенкранц і Гільдернстерн мертві*» (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*). Це був перероблений варіант одноактної п'єси, написаної ним у Берліні 1964 року під назвою «*Розенкранц і Гільдернстерн знайомляться з Королем Ліром*» (*Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear*). Саме ця п'єса принесла йому світову славу – після прем'єри у Театрі Вік (*Vic Theatre*). Саме ця п'єса є одним з найвідоміших мистецьких творінь і яскравих прикладів постмодерністкої інтертекстуальності.

Том Стоппард став одним з перших, хто досяг успіху, створивши оригінальний твір, що відкриває шекспірівський світ з іншої перспективи. Саме ця п'єса дала поштовх появі низки різних «варіацій» на шекспірівські мотиви: «*Макбетт*» (1972) Е. Іонеско, «*Місце, яке називається Рим*» (1973) Дж. Осборна, «*Купець*» («*Шейлок*») (1976) А. Вескер, «*Гамлет-машина*»

(1977) Х. Мюллера, «Вбивство Гонзаго» (1987) Н. Йорданова, «Фортінбрас спився» (1990) Я. Гловацького, «Гертруда і Клавдій» (2000) Дж. Апдайка, «Гамлет. Версія. Трагедія в двох актах» (2002) Б. Акуніна і т. ін.

Незважаючи на те, що ролі в п'єсі виконували студенти Оксфордського університету, а не професійні актори, її прем'єра на Единбурзькому міжнародному фестивалі експериментальних театрів в серпні 1966 р. викликала значний інтерес не лише у глядачів, але й у критиків. В одній рецензії п'єсу було названо *«самим блискучим дебютом молодого драматурга з часів Джона Ардена»*. У квітні 1967 р права на її постановку були придбані Національним театром Великобританії.

Протягом наступних десяти років, крім власних драматургічних творів, Стоппард активно займався *перекладами п'єс* Славоміра Мрожека, Йогана Нестроя, Артура Шніцлера та Вацлава Гавела. В цей час Стоппард підпав під вплив польських та чеських абсурдистів, вступає в «Утрапо», французьку мистецьку групу, яка ставить перед собою (не зовсім серйозну) мету вдосконалення акторської гри за допомогою науки.

У літературознавстві з'явився термін *«стоппардійський»* по відношенню до творів, в яких автор використовує дотепні фрази для створення комедійності, одночасно порушуючи глибокі філософські питання.

Мотив непізнаваності людської особистості, її подвійності, хиткості, притаманний Стоппарду і надалі – *«Справжній інспектор хаунд»* (1968), *«Після Магрітта»* (1971).

Для Стоппарда також характерний прийом поєднання непоєднуваного: п'єси *«Стрибуни»* (1972), де автор зводить в одному сюжеті філософів і акробатів; *«Пародії»* (1975), дія якої відбувається в Цюриху часів Першої світової війни і де зведені в рамках одного сюжету Ленін, Джойс і Трістан Тцара.

В цих, як і в наступних п'єсах, Стоппард виступає як блискучий майстер театрального парадоксу, продовжувач традицій англійської фарсу. Однак у всіх них за зовнішнім комедійно-буфонадним фоном ховаються

серйозні і цілком здорові думки – зокрема, про мистецтво, про місію художника.

Ці роздуми Стоппард сформулював в радіо-п'єсах *«Міст Альберта»* (1969), *«Художники»* (1973), *«Відображення»* (1983).

Стоппард – один з небагатьох авторів, кому вдалося поєднувати роботу драматурга і кіносценариста. Напевно, знавці його творчості скажуть, що він сам адаптував для кіно *«Розенкранц і Гільденстерн»* і сам же зняв фільм з Тімом Ротом і Гері Олдменом в головних ролях.

Фільм отримав «Золотого лева» Венеціанського кінофестивалю. Навть, незважаючи на те, що частина критиків скаржилася на неможливість адекватно перенести текст п'єси на екран. Проте, вона відмінно виглядає як абсурдистська завдяки прекрасній акторській грі.

Крім цього, Стоппард був співавтором сценарію знаменитої антиутопії Террі Гіліама *«Бразилія»*.

Мало кому відомо, що Стоппард, за словами Стівена Спілберга, *«відповідав за кожну репліку»* у фільмі *«Індіана Джонс і останній хрестовий похід»*, хоча прізвище його в титрах не значиться. Він працював над удосконаленням сценарію під псевдонімом Баррі Уотсон і, крім «полірування» діалогів, вирізав деякі сюжетні лінії, замінивши їх на більш вдалі.

Наступний чисто сценарний досвід Стоппарда – адаптація шпигунського роману Джона Ле Карре *«Російський дім»*, не зустрів такого теплового відгуку. Критики відзначали, що в перекладі Стоппарда репліки героїв стали звучати нехай і дотепно, але ніяково. Роджер Еберт і зовсім назвав сценарій «статичним, нудним і млявим».

Нарешті, за *«Закоханого Шекспіра»* Стоппард отримав «Оскара» в номінації «Кращий оригінальний сценарій» в співавторстві з Марком Норманом. Багато глядачів досі не можуть пробачити «Шекспіру» його нагороди, яку нібито найбільш заслужив спілбергівський «Врятувати рядового Райана».

У світлі недавніх одкровень щодо агресивних кінематографічних лобі Харві Вайнштейна, який продюсує фільм, це дійсно може виглядати підозріло. Але, на наш погляд, порівняння тут з розряду apples and oranges, і вже до сценарію «Шекспіра» причепитися дуже важко. Він дотепний, дуже інтертекстуальний, навмисно сповнений очевидних і неочевидних анахронізмів. Тому вже «готовим» шанувальникам Стоппарда і бажаючим ознайомитися з його творчістю краще проходити повз цей фільм тільки через ситуацію з «Рядовим Райаном» точно не варто.

Далі Стоппард працював над адаптаціями літературних творів: тут і міні-серіал за тетралогією «Кінець параду» Ф. М. Форда, і чергова «Анна Кареніна» (режисер Джо Райт), і провальна «Тюльпанова лихоманка» за романом ірландки Дебори Моггак.

Стоппард бере активну участь в роботі над новими адаптаціями своїх робіт. Правда, він з деяким невдоволенням зазначає, що сценарії і робота в театрі віднімають час від нових п'єс.

Стоппард помер 29 листопада 2025 року в своєму будинку в Дорсетті, Велика Британія у віці 88 років.

Стоппард не тримав зла на критиків (можливо, позначалося власне критичне минуле). Він був суворим лише з самим собою: *«Я все менше займаюся тим, що для мене становить життя письменника, і все більше часу витрачаю на все інше. І все частіше про це бурчу»* (Стоппард).

Спори про мистецтво, про позицію художника мали для Стоппарда не лише естетичне, а й політичне значення: звідси його п'єси з виразною політичною «адресою».

П'єса *«Хороший хлопець стоїть доброго ставлення»* (1978), була присвячена радянським дисидентам Фейнберг і Буковському, які пережили у собі жахи каральної психіатрії.

П'єса *«Закодований Гамлет і Макбет»* (1979) була написана на матеріалі чеських подій.

Телеп'єса «*Квадратне коло*» (1984) присвячена польському руху «Солідарність».

Після вигнання з «великої» сцени, чеські актори Павло Ландовський і Віра Храмостова, кочуючи по пражьких квартирах, грали виставу «Макбет», поставлений Павлом Когоутом.

Саме цей факт надихнув Тома Стоппарда на написання п'єси «*Справжнє*». Вона мала великий резонанс в театральному світі, поряд з п'єсою «*Професійний трюк*», яку Стоппард присвятив драматургу Вацлаву Гавелу, що згодом став Президентом Чехії.

Більшість критиків відносять п'єсу «*Розенкранц і Гільденстерн мертві*» до театру абсурду, хоча деякі з них і відзначають, що на відміну, наприклад, від широко відомої беккетівською антидрами «*В очікуванні Годо*» (1952) п'єса позбавлена тотальної похмурості і в ній присутні елементи істинного комізму.

Термін «*театр абсурду*» був запропонований Мартіном Ессліном, який випустив книгу під такою ж назвою в 1962 році, для позначення п'єс, в яких за допомогою ефекту абсурдності того, що відбувається, підкреслюється безглуздість життя, а героями піднімаються споконвічні екзистенційні питання, на які у них, скільки б вони не намагалися і не ламали голови, так і не знаходиться відповіді.

Найчастіше як такого сюжету в п'єсах подібного роду просто немає і їхню фабулу вкрай складно переказати. Персонажі «театру абсурду» зазвичай ведуть бесіду, позбавлену будь-якого логічного сенсу, а в їхніх вчинках відсутня будь-яка чітка послідовність. Саме тому часто абсурдистські п'єси називають *антип'єса*.

Деякі дослідники цей термін не приймають і пропонують інші варіанти. Так, Е. Іонеско в своєму виступі «Чи є майбутнє у театру абсурду?» зізнавався: «... я з трудом приймаю цей термін, але тепер, коли вже він став повсякденним для визначення якогось театру і вживається по відношенню до театральних творів, до театральної течії епохи, якщо вже цей термін і цей

театр належать літературній історії, то я маю підставу називати абсурдним театр абсурду».

Слідом за Еммануелем Жакар, драматург вважав кращим поняття «*театр глузування*», вважаючи, що персонажі цього театру більшою мірою смішні, ніж трагічні або комічні, оскільки позбавлені психології в звичайному розумінні цього слова .

На думку А. Н. Горбунова, Шекспір першим відбив безглуздість і абсурдність життя в монолозі в «Макбеті» :

Ми дні за днями шепочемо: «Завтра, завтра».

Так тихою ходою життя повзе

До останньої недописаної сторінці.

Виявляється, що всі «вчора»

Нам ззаду висвітлювали шлях до могили.

Кінець, кінець, недогарок догорів!

Життя— тільки тінь, вона – актор на сцені.

Зіграв свою годину, побігав, пошумів –

І був такий. Життя— казка в переказі

Дурня. Вона сповнена тріскучих слів

І нічого не означає.

Т. Стоппард помітив, що герої його п'єси грають у словесну чехарду, якій не видно кінця і краю. Цей прийом створює особливе відчуття дурненького комізму, неохайно підкинутого майстерні рукою драматурга в п'єсу з досить похмурим кінцем. Абсурдність діалогів героїв тільки передбачає ті страшні відкриття, які можна порівняти з гамлетівською грою в божевілля і здатні так само вражати глядача, як і герої п'єси Шекспіра, що виявляють у нескладних словах Гамлета особливу проникливість і глибину.

Якщо судити тільки за назвою п'єс, то Т. Стоппард звертався до Шекспіра ще як мінімум двічі: «Закодований Гамлет і Макбет» (1979) і «П'ятнадцятихвилинний Гамлет» (1979). Однак жодному його твору поки

не вдалося перевершити популярність п'єси «Розенкранц і Гільденстерн мертві».

Основна перевага стоппардівського прочитання Шекспіра полягає в тому, що йому вдалося вийти за межі традиційного кола вічних образів, укорінених в загальноєвропейській культурній свідомості при сприйнятті «Гамлета».

При проголошенні назви шекспірівської п'єси ми жваво уявляємо собі образи шляхетного Гамлета, який страждає, Тіні батька Гамлета, божевільної Офелії, віроломного Клавдія, нерозбірливої Гертруди, хитромудрого Полонія. Т. Стоппарду ж вдалося обезсмертити ще двох героїв шекспірівської трагедії – Розенкранца і Гільденстерна.

Т. Стоппард виробляє трансформацію шекспірівського сюжету, *«працює у вільному від «Гамлета» просторі, залишеному Шекспіром»*, причому в філософсько-культурологічному аспекті важливо зрозуміти те, як і наскільки відрізняється картина світу, представлена в п'єсі «Розенкранц і Гільденстерн мертві », від картини світу елизаветинської епохи.

При всій своїй сукупності багатьох питань, які виникають при аналізі шекспірівського сюжету «Гамлета» і над якими продовжують битися нові покоління вчених, слід визнати, що шекспірівський світ, скоріше, тяжіє до логічної впорядкованості, коли *«реальність може бути викладена за допомогою мови, а відомі закони / логіка цілком істотні»*. Це не означає, що у Шекспіра немає елементів абсурдності. Однак у Т. Стоппарда, як яскравого представника «театру абсурду», буття не виражається словами, оскільки герої повністю позбавлені впевненості в спроможності того, що вони думають і говорять.

Гамлет у Т. Стоппарда показаний не з кращого боку: при прочитанні шекспірівського тексту у багатьох частіше виникає почуття якщо не гарячої підтримки, то принаймні співпереживання по відношенню до Принца, а стоппардівській варіант дає зовсім інше уявлення про Гамлета, який постає своєрідним Анти-Гамлетом – диригентом долі оточуючих його людей,

життями яких він без коливань розпоряджається так, як йому завгодно в обставинах, що склалися. Гамлет у п'єсі Стоппарда НЕ шляхетний, він – макіавеллістський антигерой. Драматург бере за основу діалог принца з Гораціо, який стався після повернення Гамлета в Данію:

Гораціо. Значить Розенкранц і Гільденстерн пливуть на власну страту.

Гамлет. А як же інакше, мій друг? Вони доклали всіх зусиль в цій справі. Але совість не мучить мене. Причина їх фіаско в тому, що вони увірували в брехню. Небезпечно, коли простий смертний потрапляє між молотом і ковадлом розлючених сильних світу цього.

Гораціо. Але чому, що стало з королем!

Гамлет. Нічого, сам подумай, твій борг повірити – той, хто вбив мого батька і матір мою зробив повією, а потім засунув своє рило в боротьбу за трон, мої надії погубив, закинув вудку з наживкою для мене, і хитрістю такий – хіба не краще усвідомити, що розумніше відплатити йому ось цією рукою? Чи не означає бути проклятим, давши цій виразці на нашому тілі створити інше зло? (Стоппард).

Холоднокрівна рішучість Гамлета, що відправив без усякого жалю двох своїх друзів дитинства на смерть, глибоко обурила гуманіста-школяра Гораціо. Він вражений трансформацією, що сталася з його університетським товаришем. Це обурення шекспірівського персонажа відчув Т. Стоппард і перевів у площину соціального, статусного та особистісного конфлікту.

Соломія Павличко пише: «... проблеми сенсу життя спочатку визначили сутність центральної колізії, побудова сюжету ... Роман постає своєрідним полігоном розвитку умоглядних ідей, інтелектуальної дискусії. І герой його завжди поставлений перед необхідністю вирішення складної моральної дилеми. До того ж він обов'язково є носієм певної життєвої філософії».

Близький друг і колега Стоппарда театральний режисер Джон Вуд говорить про зміни в характері драматурга: «Том з роками змінився ... Він

ніби став частіше хмуритися..Не можу сказати, що життя розчарувало Тома, але думаю, що раніше він вірив , що за всією її абсурдністю криється система, тепер же він дізнався, що це не так...».

На думку Стоппарда, театр, як і мистецтво, впливає на людину опосередковано, дієва сила його видалена в часі, що, однак, не применшує його критичних і дидактичних можливостей.

Слідом за О. Уайльдом, Стоппард часто перетворює серйозні ідеї на комічну форму, тим самим створюючи парадокс – надзвичайно об'ємний філософсько-стилістичний прийом. Здається, що висловлювання Уайльда про те, що *«Життя– занадто важлива річ, щоб говорити про неї серйозно»* («Lifeismuchtooimportantathingevertotalkseriouslyaboutit»), можна пристосувати і до Стоппарда.

Дослідники П.Делані і К.Іннес вважають Стоппарда «найвиразнішим драматургом з часів Шоу», «а також багато в чому сучасним еквівалентом Б.Шоу».

Дійсно, він-один з небагатьох майстрів слова, якому підвладне в лаконічній формі драматичного діалогу не лише представити на суд глядача глибокі ідеї, а й повідомити йому необхідну для «засвоєння» цих ідей додаткову інформацію.

За словами А.О. Скотта, Стоппард змушує свого глядача повірити, що він [глядач) розбирається в квантовій фізиці, теорії множин, класицизмі і романтизмі, античній поезії, моральній філософії та філософії мови та ін. Парадокс, оксиморон і тавтологія – улюблені стилістичні прийоми Стоппарда, без яких не обходиться жодна його п'єса. З філософської точки зору парадокс і оксиморон повністю описують багатовимірність, діалектичність і багато в чому ірраціональність буття, а зі стилістичної – ілюструють унікальний взаємозв'язок ідей в максимально економічній формі. Тавтологія поглиблює ідею і підсилює комічний ефект.

Іншою відмінною рисою поезики Стоппарда можна вважати пріоритет діалогічного мовлення героїв над монологом. Причиною тому є ідейна

найнасиченість його п'єс. Знамените висловлювання Стоппарда: *«Я пишу п'єси, тому що діалог – це єдиний пристойний спосіб заперечити самого себе»*, – цитує чи не кожне третє інтерв'ю.

В силу того, що п'єси Стоппарда є своєрідним полем бою між опозиційними ідеями, виникає потреба наділяти практично кожного персонажа здатністю ясно формулювати висловлювання. У цього драматурга немає безграмотних персонажів, хоча вони часто говорять на просторіччі або з сильним акцентом, як, скажімо, у Вексер або Пінтера.

Стоппард дотримується позиції нерозділення героїв за вмінням висловлювати свої ідеї: *«Я зацікавлений тільки у вдалому вираженні героями ідей, і часто, коли я перепишу свої п'єси, мені не важливо, хто скаже ці рядки. Якщо вони мені знадобляться в іншому місці, я віддам їх іншому персонажу»*.

Список літератури

Художні тексти

1. Айріс Мердок. Дика роза. Чорний принц. Книга і Братство (за вибором студента).

<https://www.libfox.ru/162362-ayris-merdok-dikaya-roza.html>

<https://avidreaders.ru/book/chernyy-princ.html>

<https://iknigi.net/avtor-ayris-merdok/86582-kniga-i-bratstvo-ayris-merdok.html>

2. Джон Фаулз. Колекціонер. Жінка французького лейтенанта. Волхв (за вибором студента).

<https://fb2bookdownload.ru/modern-prose/144-kollekcjoner-dzhon-faulz.html>

<https://limbook.net/book/lyubovnica-francuzskogo-leytenanta.html>

<https://fb2bookdownload.ru/classic/755-volhv.html>

3. Вільям Голдінг Володар мух

<https://bookzip.ru/589-povelitel-muh.html>

4. Томас Стоппард Рознкранц і Гільдестерн мертві

https://royallib.com/book/stoppard_tom/rozenkrants_i_gildenstern_mertvi.html

5. Джуліан Барнс. Історія світу в 10 ½ главах. Англія, Англія.

<https://avidreaders.ru/book/istoriya-mira-v-10-1-2.html>

6. Чак Поланік. Бійцівський клуб.

<https://bookzip.ru/3132-bojcovskij-klub.html>

7. Джеффрі Євгенідіс. Дівчата-самогубці.

<https://www.yakaboo.ua/ua/devstvennicy-samoubijcy-1643056.html>

8. Джеффрі Євгенідіс. Середня стаття

<https://bookzip.ru/5573-srednij-pol.html>

9. В'єт Тан Нгуєн. Той, хто співчуває.

<https://bookclub.ua/ru/catalog/e-books/e-books-modern/simpatik-e>

10. Доріс Лессінг Золоті зошити

<https://avidreaders.ru/book/zolotaya-tetrad.html>

11. Мартін МакДонах. Каліка з острова Інішмаан

https://royallib.com/book/makdonah_martin/kaleka_s_ostrova_inishmaan.html

12. Джоанн Гарріс. Шоколад. <https://knigoed.club/1400-shokolad-dzhoan-harris.html>
13. Джоан Роулінг. Гаррі Поттер і філософський камінь.
14. Пітер Акройд. Останній заповіт Оскара Уайльда.
15. Айріс Мердок. Чорний принц.
16. Ієн Мак'юен. Амстердам.
17. Френсіс Хардінг. Дерево брехні.
18. Курт Воннегут. Котяча колиска, Кричи про це з дахів, Маленькі краплі води (за вибором студента).
19. Річард Бах. Роман-притча. «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон».
20. Рей Бредбері. Вино з кульбаби, Прощавай, літо, 451 градус за Фаренгейтом (за вибором студента).
21. Джон Толкін. Володар перстнів.
22. Кен Кізі. Політ над гніздом зозулі.
23. Едвард Олбі. П'єса «Хто боїться Вірджинії Вулф?»
24. Артур Міллер. «Всі мої сини».
25. Теннессі Вільямс. «Скляний звіринець».

Базова

1. Британіка. Офіційна Британська електронна енциклопедія. URL: <https://www.britannica.com/biography/Julian-Barnes>
2. Габріелле Саранно. A Subversive Version of Noah's Ark: A History of the World in 10 ½ Chapters (Версія Ноевого ковчегу у романі «Історія світу у 10 ½ главах), Кордоба, 2013 рік. URL: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1585/Serrano%20Graciela.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
3. Денисова Т. Н. Історія американської літератури XX століття. К., 2012. URL <https://www.twirpx.com/file/1961591/>

4. Дерикоз О. Б. Сучасні англійські версії short story у контексті феміністичної ідеї : новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.04 / Дерикоз Ольга Борисівна. Дніпропетровськ: Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара, 2013.
5. Джойс Керрол Оатес. A History of the World in 10 1/2 Chapters.URL: <https://www.nytimes.com/1989/10/01/books/a-history-of-the-world-in-10-12-chapters.html>
6. Джонатан Ко. A reader-friendly kind of God A History of The World in 10 1/2 Chapters, by Julian Barnes.URL: <https://www.theguardian.com/books/1989/jun/23/fiction.history>
7. Історія зарубіжної літератури XX ст. Львів, 2007. URLhttps://pidru4niki.com/1584072027945/literatura/istoriya_zarubizhnoyi_literat_uri_xx_stolittya
8. Кейт Саммерскейл, Julian Barnes: Life as he knows it. URL: <https://web.archive.org/web/20110717133634/http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3671554/Julian-Barnes-Life-as-he-knows-it.html>
9. Крістева Ю. *Полілог*. Київ: Юніверс. 2005.
- 10.Крістева Ю. Сили жаху. Есей про відразу. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2005. С. 37, 38–53.URL: <https://www.ji.lviv.ua/n37texts/kristeva.htm>.
- 11.Крістева Ю. *Самі собі чужі*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». 2005.
- 12.Національна французька бібліотека. Джуліан Барнс.URL: https://data.bnf.fr/en/12058243/julian_barnes/
- 13.Офіційний сайт письменника Джуліана Барнса.URL: <http://julianbarnes.com/bio/index.html>
- 14.Скуратівська Людмила. Роман Айрис Мердок: розширення границь жанру.*Питання літературознавства*. 2012. Вип. 85. С. 104-113. URLhttp://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_5acbd93b1cbfd.pdf

15. Чобанюк М. М. Ідейно-художні особливості творчості Джона Фаузла у світлі теорії концептуального художнього синтезу. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2014.
16. Шпиталь А. Доріс Лессінг. Слово і час. 2009.

Допоміжна

1. Aras Goksen. Personality and Individual Differences: Literature in Psychology- Psychology in Literature. 2015. P. 251-257.
2. Barthes R. The Death of the Author. In: Image-Music-Text. New York : Hill and Wang, 1977.
3. Bauman Zygmunt. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2004.
4. Beuka Robert. Suburbia Nation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
5. Billington M. Hallowed myths exposed in humorous dig at life in rural Ireland: «The Beauty Queen of Leenane». The Guardian. 2010. 23 July.
6. Brantley B. Review: A Criminally Enjoyable 'Hangmen' From Martin McDonagh The New York Times. 2018. URL: <https://www.nytimes.com/2018/02/05/theater/review-hangmen-martin-mcdonagh-atlantic-theater-company.html?auth=login-google>
7. Butler Judith. Giving an Account of Oneself. New York: Fordham University Press, 2005.
8. Chris Power / Fresh Complaint by Jeffrey Eugenides review/ The Guardian/ 5 Oct 2017 URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/05/fresh-c>.
9. Coppola, Sofia. The Virgin Suicides: Screenplay. Paramount Classics. 2000.
10. Dawson J. Irish Drama URL: http://hsc.csu.edu.au/drama/hsc/studies/topics/2759/Irish_theatre.html
11. Diana Cooper-Clark. The Atlantic Daily. November 1, 1980
12. Dwight Garner / 4. Books of The Times/ The New-York times/ 3 October 2017 URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/03/books/review-fresh>.

- 13.ElaineShowalter. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. Pantheon, 1985. 403 p.
- 14.Eugenides Jeffrey. The Virgin Suicides. London: Bloomsbury Publishing, 1993.
- 15.Ginsburg H. J., MillerS. M. Sex differences in children's risk-taking behavior.*Child Development*.1982. volume 53. issue 2. pages 426–488.
- 16.Greer Germaine. *The Whole Woman*. Transworld Publishers Ltd, 1999. P. 1-2.
[ISBN 0-385-60016-X](#).
- 17.Katherine M. Tarbox. A Critical Study Of The Novels Of John Fowles. University of New Hampshire, Durham,1986. 239 c.
- 18.Mumford Lewis. The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects. London: Secker & Warburg, 1961.
- 19.Scott L. (1997) Similarities Between Virginia Woolf and Doris Lessing URL :<http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol3no2/scott.html>.
- 20.Sperlinger T. Radical Pedagogy in Doris Lessing’s Mara and Dann. Critique: Studies in Contemporary Fiction. 2017.
- 21.Shakespeare’s Hamlet: Transformation by Tom Stoppard GradeSaver. 2002. February 13.
URL: <http://www.gradesaver.com/classicnotes/titles/rosencrantz/essay1.html> [архивированов [WebCite](#)]
- 22.Ted Gioia. The Novels of John Fowles: A Reassessment (6 November 2005). URL: http://fractiousfiction.com/John_Fowles.html
- 23.The Complete Review. The Virgin Suicides.URL:<http://www.complete-review.com/reviews/popus/eugenj2.htm#basic>
- 24.Wikipedia.URL :https://uk.wikipedia.org/wiki/Доріс_Лессінг
- 25.Whilson S. R. Storytelling in Lessing’s Mara and Dann and Other Texts. Women's Utopian and Dystopian Fiction. 2013.
- 26.Whitehead Anne. Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh UP. 2004.

Інформаційні ресурси

1. www.library.edu-ua.net/ – Державна науково-педагогічна бібліотека України

ім. В.О. Сухомлинського

2. <http://www.nbuv.gov.ua> – веб-сайт Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського
3. <http://www.nplu.org> – веб-сайт Національної парламентської бібліотеки України
4. <http://www.ukrbook.net> – веб-сайт Книжкової палати України імені Івана Федорова
5. <http://library.zntu.edu.ua/res-libr-el.html> – веб-сайт “Бібліотеки в мережі Internet”
6. info@lib.ua-ru.net – наукова електронна бібліотека “Веда”
7. <http://lib.onu.edu.ua/> – бібліотека ОНУ імені І.І.Мечникова
8. <http://www.ognb.odessa.ua/> – Одеська національна бібліотека
9. <http://lib-gw.univ.kiev.ua/> – бібліотека імені Максимовича КНУ імені Т.Шевченка
10. <https://goroh.pp.ua/%D0%A2%D0%BB%D1%83%D0%BC%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F/%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%88%D1%96> – Горох. Словник
11. <https://vidvaha.freyja.cx.ua/ukraincyam/shho-oznachaie-metafikciya-v-literaturi.html> – Метафікція
12. <https://fold.gov.cx.ua/ukraincyam/shho-take-istorichna-metafantastika-lindi-khatchon.html> – Історична метафікція