

Тетяна Кушнірова

**Модернізм і
постмодернізм у
зарубіжній літературі**

Полтава - 2018

УДК 821.111:17.023.36 (075.8)

ББК 83.3 (4Вел)я73

К-96

*Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського
національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка
(протокол № 13 від 26 квітня 2018 року)*

Рецензенти:

Ніколенко О.М. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

Кобзар О.І. – доктор філологічних наук, професор кафедри ділової іноземної мови Полтавського університету економіки і торгівлі.

Ленська С.В. – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

К-96 Кушнірова Т.В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі: навчально-методичний посібник / Тетяна Кушнірова. – Полтава, 2018. – 112 с.

У посібнику розглянуто особливості англійської літератури ХХ- початку ХХІ століття, проаналізовано творчість кращих її представників, як-от: Д.Голсуорсі, Б.Шоу, В.Сйтса, С.Моема, Г.Веллса, Д.Джойса, В.Вулф, Т.-С.Еліота, Дж.Оруела, О.Хакслі, Г.Гріна. Значна увага приділена письменникам другої половини ХХ століття, початку ХХІ - В.Голдінгу, Дж.Фаулзу, Т.Стоппарду, Р.Далу, Дж.Барнсу, М.Емісу, І.Мак'юену, С.Рушді, К.Ісігуро. Творчість видатних представників доби осмислюється в контексті модернізму та постмодернізму, основних літературних напрямів ХХ- початку ХХІ століття. Автором пропонується методичний комплекс, який допоможе поглибити й активізувати рецептивне сприйняття вершинних здобутків англійської літератури ХХ – початку ХХІ століття.

Для студентів факультету філології та журналістики, вчителів світової літератури.

© Кушнірова Т.В. 2018

© Полтавський національний педагогічний
університет імені В.Г.Короленка

Зміст

ПЕРЕДМОВА	4
ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА	5
ПЕРІОДИЗАЦІЯ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	5
АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ – ХХІ СТОЛІТТЯ	8
ДЖОН ГОЛСУОРСІ (1867–1933)	11
АРТУР КОНАН ДОЙЛ (1859–1930).....	13
БЕРНАРД ШОУ (1856–1950)	16
ВІЛЬЯМ БАТЛЕР ЄЙТС (1863–1939).....	20
СОМЕРСЕТ МОЕМ (1874–1965).....	21
ГЕРБЕРТ ВЕЛЛІС (1866-1946).....	24
ДЖЕЙМС ДЖОЙС (1882-1941).....	26
ВІРДЖІНІЯ ВУЛФ (1882-1941).....	31
ТОМАС-СТЕРН ЕЛІОТ (1888-1965)	34
ДЖОРДЖ ОРУЕЛ (1903-1950).....	36
ОЛДОС ХАКСЛІ (1894-1963)	42
СЕРДИТІ МОЛОДІ ЛЮДИ	48
ГРЕХЕМ ГРІН (1904–1991)	50
ПОСТМОДЕРНІЗМ У БРИТАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	53
ВІЛЬЯМ ДЖЕРАЛЬД ГОЛДІНГ (1911-1993)	56
ДЖОН ФАУЛЗ (1926-2005).....	61
ТОМ СТОПШАРД (нар.1937)	67
РОАЛЬД ДАЛ (1916-1990).....	69
ДЖУЛІАН БАРНС (нар.1946.)	76
МАРТІН ЕМІС (нар.1949р.).....	81
ІЕН МАК'ЮЕН (нар.1948р.)	83
САЛМАН РУШДІ (нар.1947р.)	91
КАДЗУО ІСІГУРО ОБІ (нар.1954 р.)	94
ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА	102
ПЛАНІ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ.....	105
ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ.....	107
ТЕМАТИКА РЕФЕРАТІВ.....	108
СПИСОК ХУДОЖНІХ ТВОРІВ.....	108
СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	108
ПИТАННЯ ДО ІСПИТУ	109
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА.....	110

ПЕРЕДМОВА

Мета курсу «Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі» полягає перш за все в ознайомленні студентів з духовними здобутками й художніми відкриттями англійської літератури останнього століття, у вмінні сприймати літературні явища як складові світової культури. Особливу увагу приділено розкриттю гуманістичної суті та художньої цінності творів літературного мистецтва. З метою поглиблення знань студентів з теорії літератури акцентується увага на специфічних особливостях твору художньої літератури як виду мистецтва, що є компонентом національної та світової духовної культури. Важливим завданням курсу є розвиток естетичного почуття і мислення студентів, їхньої читацької культури, сприяння розвитку якостей культурного читача.

Пропонований підручник містить лекційні матеріали з історії розвитку англійської літератури ХХ- початку ХХІ століття.

Теми практичних завдань розроблено з урахуванням специфіки модульної системи: аудиторна робота передбачає вивчення ключових моментів в історії англійської літератури, на самостійне опрацювання винесено теми, які студент має опанувати сам. Для успішного засвоєння даного курсу необхідно дотримуватися певних вимог.

Першочерговим завданням при підготовці до практичного заняття є ґрунтовне прочитання творів чи твору, винесеного на обговорення, уважне опрацювання науково-критичних праць, що стосуються даної теми, аргументація дискусійних питань літературознавства.

У процесі навчання студент має окреслити місце митця та його творчого доробку в історії розвитку світової літератури, визначити генетичні та типологічні взаємозв'язки, традиції і новаторство автора у царині даного виду мистецтва.

Виокремлені рекомендації допоможуть студентові систематизувати знання та успішно засвоїти курс «Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі».

ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА

ВСТУП. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЛІТЕРАТУРИ ХХ ст.

Методичні рекомендації.

Попередньо ознайомитися з текстами художніх творів, звертаючи особливу увагу на відмінність їх поетики від традиційних естетичних канонів літератури ХІХ ст.

Окреслити основні напрямки модерністських та авангардистських художніх шукань та їх місце й роль у європейському літературному процесі.

Зробити виписки з художніх творів та критичної літератури, що найбільш яскраво ілюструють характерні риси поетики представників різних напрямів модернізму.

ПЕРІОДИЗАЦІЯ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Англійська література поділяється на періоди, які мають своїх представників, що репрезентують добу.

Раннє середньовіччя або англо-саксонський період (450-1066)

Історія: у 1066 році Англія завойована норманами (Вільгельм Завойовник).

Жанр: поема

Твори: Беовульф

Твори цього періоду передаються із вуст в уста. Риси: фатальність, зіставлення церкви і язичництва, оспівування героїв і вдалих битв. Найважливішою пам'яткою цього періоду стає Беовульф, що має в Англії національно-епічний статус. Беовульф – довга епічна поема, написана на давньоанглійській мові. Поема вміщує понад 3000 рядків і розподілена на 3 частини. Це класична казка про перемогу добра над злом. Тут описуються подвиги героя на ім'я Беовульф, його поєдинки з монстром, матір'ю цього монстра і драконом. Точний час написання поеми невідомий. Напевно, вона передавалась в усній формі протягом довгих поколінь і трансформувалась протягом довгого часу.

Середні віки (1066-1500)

Жанр: Народні сказання, лицарський роман, балада

Автори і твори: романи про лицарів круглого столу і короля Артура, балади про Робін Гуда, Джеффри Чосер «Кентерберійські оповідання».

В XI-XII ст. у літературі домінує церковно-дидактична література («Ормулум», «Ода Моралі»), починаючи із середини XIII ст. відбувається перехід до побутових жанрів (народна «Пісня зозулі» тощо).

У XIII-XIV ст. – час створення лицарських романів про короля Артура та його лицарів. У 1469 р. Томас Мелорі зібрав цикл романів про подвиги лицарів і створив твір «Смерть Артура», що став пам'ятником англійської літератури пізнього середньовіччя.

У цей час починає розвиватися жанр народної поезії – балади. Популярними стають балади про відважного розбійника Робін Гуда.

Друга половина цього періоду вважається новою сторінкою в історії англійської літератури і пов'язана з іменем Джеффри Чосера. Якщо раніше твори було прийнято писати на латині, то Чосер став першим, хто писав англійською мовою. Найвідомішими є його «Кентерберійські оповідання».

Доба Відродження (1550-1660)

Жанр: сонети, ліричні твори, п'єси для театру

Автори і твори: Томас Мор «Утопія», Вільям Шекспір (36 п'єс і 200 сонетів).

1500-1558 – література при Тюдорах

Доба Відродження починається із розвитку жанру лірики, провідна роль належить поезії. Поети Філіп Сідні і Едмунд Спенсер. Одним із найвідоміших письменників під час правління Генріха VIII був письменник і гуманіст Томас Мор, визнання йому принесла «Утопія» (1516).

1558-1625 – література при Єлизаветі та Якові

Період поєднання середньовічної традиції і ренесансного оптимізму. Поезія, проза і драма були основним жанрами у даний період. Особливо поширеною була драма. Видатним письменниками цього періоду були Томас Кід, Роберт Грін, Крістофер Марло і пізніше Вільям Шекспір.

У цей період за дорученням короля була перекладена Біблія. У цей час були популярним твори Шекспіра і Джонсона, Джона Дона, Френсіса Бекона, Томаса Мідлтона.

1625-1649 – література при Карлі I

Твори письменників цього періоду відрізнялась вишуканістю і елегантністю. В цей період виник гурт «Кавальєрських поетів», серед яких був Бен Джонсон, Роберт Геррік, Томас Керью та ін. У їхній поезії описувалось життя вищого стану, основними темами були : краса, кохання, вірність. Творам притаманне прямота і дотепність.

1649-1660- період протекторату

Період пов'язаний з іменем Олівера Кромвеля. У цей час поширеними були політичні праці Мілтона, Томаса Хоббса і твори Ендрю Марвела. В 1642 р. пуритани закрили театри із моральних і релігійних переконань. Протягом наступних 18 років театри були зачиненими, що пов'язано передовсім із браком драматичних творів того часу.

Неокласицизм (1660-1785)

Жанр: проза, поезія, роман.

Твори: Джон Мільтон «Втрачений рай», Джонатан Свіфт «Пригоди Гулівера», Даніель Дефо «Пригоди Робінзона Крузо», Генрі Філдінг «Том Джонс».

На літературу періоду неокласицизму мала значний вплив французька література. Література цього часу відзначається філософічністю, наділена рисами скептицизму, дотепністю, витонченістю і критицизмом.

1660-1700 період реставрації

Це час відновлення монархії, час триумфу розуму і толерантності над релігією і політичними пристрастями. Розвивається проза і поезія, з'являється особливий жанр комедії – комедії моралі, відомих як «Реставраційні комедії». Саме в цей період Джон Мільтон написав «Втрачений Рай» і «Повернений Рай». Інші письменники цього часу: Джон Локк, Джон Драйден та ін.

1700-1745 – августинський період

Література цього часу характеризується вишуканістю, ясністю, елегантністю. Відомі письменники: Дж.Свіфт, Олександр Поуп, Даніель Дефо. У цей час були написані перші англійські романи Дефо, «роман характеру» «Памела», написана Семюелем Річардсоном в 1740 році.

1745-1785 – сентименталізм

Література цього періоду відтворювала світогляд Просвітництва, письменники почали підкреслювати інстинкти і почуття, а не розум і стриманість. У цей час вбачався інтерес до середньовічної балади і фольклорної літератури. Відомими авторами у цей час були Семюел Джонсон, Едуард Юнг, Джеймс Томсон, Томас Грей, і, насамкінець, Роберт Бернс.

Романтизм (1785-1830)

Жанр: поезія, світський роман, зародження готичного роману.

Автори і твори: Джейн Остін «Гордість і упередження», лорд Байрон «Мандрівка Чарльда Гарольда», поети «озерної школи» (Вільям Вордсворт, Колрідж), Джон Кітс, Персі Шеллі, Роберт Бернс, Вальтер Скотт «Айвенго», Мері Шеллі «Франкенштейн».

Твори цього періоду наділені чуттєвістю з використанням значної кількості символів. Письменники вважали, що література має бути багатого на поетичні образи, невимушеною і доступною. Відомими письменниками цього періоду були Джейн Остін, лорд Байрон, Вальтер Скотт, поети Вільям Блейк, Персі Біші Шеллі, Джон Кітс, поети «Озерної школи», Семюел Тейлор Кольридж, Вільям Вордсворт. У цей час зароджується готичний стиль, яким написані романи Ен Редкліф та Мері Шеллі.

Вікторіанська доба (1830-1901)

Жанр: роман

Автори і твори: Чарльз Діккенс («Девід Коперфілд», «Великі надії»), Вільям Теккерей «Ярмарок марносластва», Роберт Стівенсон «Острів скарбів», «Пригоди доктора Джекіла та містера Хайда», Ред'ярд Кіплінг - казки,

Артур Конан Дойл «Записки про Шерлока Холмса», сестри Бронте (Шарлотта Бронте «Джейн Ейр», Емілі Бронте «Грозовий перевал», Ен Бронте «Агнес Грей»), Оскар Вальд «Портрет Доріана Грея», Томас Гарді, оповідання, «Тес із роду Д'ербервілів»

Твори раннього Вікторіанського періоду емоційно експресивні, в основному в них описується життя людей із середнього класу. Серед літературних жанрів домінує роман. Значні за обсягом романи розділяють на епізоди, які потім друкують в газетах і журналах, що робить їх доступними для бідних слоїв населення.

Кінець XIX століття – доба естетизму і декадансу. Оскар Вальд та інші автори притримувалися цього стилю, наполягали на експериментах і вважали, що мистецтво виступає категорично проти «природних» норм моралі.

АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА XX – XXI СТОЛІТТЯ

На світанку XX століття Британська імперія була однією з наймогутніших держав на землі: її політика багато в чому визначала долі всього людства. У кінці століття, після двох світових воєн і занепаду колоніальної системи, англійці стали говорити про свою батьківщину: «Це стара країна». Так називається роман популярного письменника Джона Бойнтон Прістлі (1894–1984), що з'явився в 1967 р. Його книгу сприйняли як знак часу.

Історія англійської літератури першої половини XX ст. умовно поділяється на кілька періодів, з них два - найголовніші: доба кризи (перша третина XX ст.) і доба оновлення 30-40-х років. Історичні передумови становлення Британської літератури XX століття:

- зміни в політиці, філософії, науці, суспільному житті,
- промислова революція Британії, що дала можливість домінувати у світовій економіці,
- колонізаторська політика, при якій одна четверта частина земної кулі залишилась під британським прапором,
- визнання Лондона світовою політичною і фінансовою столицею,
- урбанізація Британії: чверть населення проживало у містах.
- традиційна промисловість перебувала в занепаді,
- зароджувалися такі явища як свобода думки, вегетаріанство, вільне кохання тощо.

Англійська література першої третини визначається дослідниками як «золота доба», в якій одночасно поєдналися криза і розквіт, ренесанс і декаданс.

Центральною темою британської літератури початку XX століття стає тема війни (передовсім Першої світової). Про війну писали письменники різних поколінь та літературних напрямків: Т. С.Еліот, Дж. Голсуорсі, Вірджинія Вулф, Б. Шоу. Трагедію «втраченого покоління» реалістично відтворив Р. Олдінгтон у романі «Смерть героя» (1929). На основі спогадів про війну Ф. М. Форд написав тетралогію «Парад завершено» (1928). Учасниками війни

була ціла плеяда молодих поетів: Р. Брук, З. Сассун, В. Оуен та інші, які увійшли в історію світової літератури як «окопні поети» «окопної лірики».

Значною віхою Британської літератури початку ХХ століття вважається цикл творів Дж.Голсуорсі «Сага про Форсайтів» (1906-1928), що подана на прикладі доль трьох поколінь буржуазної сім'ї Форсайтів (з 1886 до 1926рр.). Роман-епос складається з двох трилогій: перша («Сага про Форсайтів») - охоплює романи «Власник» (1906); «У петлі» (1920); «Здається в найми» (1921), а також дві інтерлюдії - «Останнє літо Форсайта» (1918) та «Пробудження» (1920). Друга трилогія («Сучасна комедія») - складається з романів «Біла мавпа» (1924); «Срібна ложка» (1926); «Лебедина пісня» (1928), а також двох інтерлюдій - «Ідилія» та «Зустрічі» (обидві - 1927). Цей цикл творів носить соціальний характер і описує нову хворобу британського суспільства – форсайтизм.

Середина ХХ століття характеризується змінами у суспільно-політичному становищі Великої Британії. Це час другої світової війни, втрати колоній, охолодження стосунків із СРСР, переоцінка цінностей у свідомості пересічних громадян, що вплинуло на проблематику англійської літератури цього періоду. У мистецтві загалом та в художньому письменстві зокрема відбуваються пошуки нових засобів відтворення дійсності. Письменники старшого й молодшого поколінь прагнуть до збагачення й оновлення літератури. Особливо сміливими в своєму новаторстві були експерименти модерністів Дж. Джойса, В'їрджинії Вулф, Т. С. Еліота, Д. Г. Лоуренса та ін. У своїй сукупності їх твори відображають атмосферу доби і основні тенденції розвитку літературного процесу у Великій Британії впродовж 1900-1940 рр.

Кардинальні зміни в суспільно-політичному житті Великої Британії після Другої світової війни - втрата колишньої могутності внаслідок краху колоніальної імперії, загострення кризи суспільної свідомості - вплинули і на проблематику англійської літератури. Після того як здобули незалежність Індія (1947), Бірма і Цейлон (1948), колишні колонії на Близькому Сході та в Африці, у володінні Британії залишилися кілька віддалених острівних територій. Велику Британську імперію замінила Співдружність націй, до якої вступили звільнені колонії. Суецька криза 1956 р., яка була наслідком загострення суперечностей у межах Співдружності націй, підтвердила зникнення з карти світу Британської імперії як політичної системи.

Однією з найпомітніших постатей післявоєнної англійської літератури стає Г. Грін, журналіст, драматург, автор гостросюжетних політичних детективів і соціально-філософських романів. Його романи, побудовані здебільшого на конкретному історичному матеріалі, викривають американський мілітаризм («Тихий американець» (1955), присвячений показу воєнних подій у В'єтнамі; у романі «Ціною втрати» (1961) дія відбувається в одному з лепрозоріїв Конго). Гуманістичне світосприйняття визначає тональність і зміст його романів «Почесний консул» (1973), «Людський фактор» (1978) та ін.

У 50-ті рр. ХХ ст. в англійській літературі зароджується нова літературна течія «сердитих молодих людей» (перші романи К. Еміса, Дж. Вейна, Дж.

Брейна, драми Дж. Осборна), у творах яких лунала потужна критика духовної обмеженості середнього класу. Незадоволений своїм життям середній клас, однак, не був наділений певною системою моральних цінностей, а тому «сердитий» новий герой всупереч загальноприйнятій моралі успіху рухається не вгору, а вниз, руйнує викривальним сміхом і непристойними жартами добropорядність «вершків суспільства».

Важлива роль в естетичних пошуках літератури Великої Британії належить жанрові філософського роману та роману-притчі, ідентифікованого творчою практикою В. Голдінга, К. Вілсона, Айріс Мердок, Дж. Фаулза.

Сатиричні традиції класичного англійського реалізму продовжує М. Спарк. Психологічна і філософська проза письменників, що дебютували в 60-ті роки (П. Рід, М. Дреббл, С. Хілл), попри певні ідейно-художні суперечності, розкриває широкі можливості реалістичного методу.

У 60-70-ті роки ХХ ст. помітним явищем в англійській літературі став робітничий роман А. Сіллітоу, С. Барстоу, С. Чапліна, Д. Сторі, Р. Вільямса.

Злободенна соціально-політична проблематика романів Дж. Олдріджа і Н. Льюїса, антиколоніальних романів Б. Девідсона, Д. Стюарта та інших вела до усвідомлення закономірності справедливої боротьби народів за свободу і незалежність.

Кращі п'єси Дж. Осборна, Ш. Ділені, Р. Болта, Г. Пінтера, Тома Стоппарда свідчать про відродження суспільного значення англійського театру.

Необхідність художнього осмислення суперечностей епохи зумовила зрушення в розвиткові британської поезії другої половини ХХ ст. Серед непересічних авторів, які вбачали у «поетичній революції» не тільки експериментаторство в царині форми, а й пошуки відтворення нових пластів швидкоплинного життя в адекватних йому художніх образах, - Р. Грейвс, Д. Томас, Т. Х'юз.

Упродовж останніх десятиріч ХХ ст. в літературі Великої Британії формується напрям, що отримав назву постмодернізму. Стосовно часу його зародження дослідники висловлюють різні думки: одні вбачають його витoki в «Поминках за Фіннеганом» Дж. Джойса, інші називають 50-ті роки, а перші його вияви пов'язують з оприлюдненням роману Дж. Фаулза «Подруга французького лейтенанта» (1969). Постмодернізм як літературний напрям, що передає відчуття «духу епохи» другої половини і кінця ХХ ст., найпоплідовніше втілено в творчості П. Акройда, Дж. Барнса, Д. Лоджа та ін. Його поетику («постмодерністський код»), деякі прийоми втілення реалій дійсності в художніх образах часто використовують Р. Дал, Г. Свіфт, М. Еміс.

Сучасна література Великої Британії – це об'ємне явище, мова йде про літературу після Другої світової війни, коли Великобританія перестала бути імперією. Змінилася психологія населення. Наразі це мультинаціональне поняття, це митці, що пишуть англійською мовою, як правило, живуть (жили) і творчо сформувались у Великобританії. Найбільш значимі романісти цього періоду – Іен Мак'юен, Мартін Еміс, Джуліан Барнс, Себастьян Фолкс, Салман Рушді, Том Стоппард, Кадзуо Ішігуро та ін.

ДЖОН ГОЛСУОРСІ (1867–1933)

Джон Голсуорсі народився у середині XIX століття, час розквіту вікторіанської епохи, у багатій буржуазній родині. Закінчивши Оксфордський університет, він отримав диплом юриста, але адвокатська діяльність його не приваблювала. Подією, що визначила подальше життя Голсуорсі, виявилось знайомство в 1895 р. з дружиною кузена, майора Артура Голсуорсі, – Адою Купер, що незабаром стала йому близькою людиною, а через десять років – дружиною. Саме Ада надихнула його до заняття літературою.

Уже у перших зрілих творах Голсуорсі, романах «Вілла Рубейн» (1900) і «Острів фарисеїв» (1904), виявляється його схильність досліджувати прагнення буржуа абсолютно все оцінювати з погляду комерції. При цьому моральний бік часто суперечить гуманності та мистецтву.

Прізвисьце Форсайт вперше з'явилося у Голсуорсі в 1901 р. в оповіданні «Порятунок Форсайта» (збірка оповідань «Людина з Девона»). Його головний герой Суїзін Форсайт, уже перед смертю, усвідомлює, що він понівечив власну долю, коли пішов за своїм оточенням і пожертвував коханням. У тому ж році письменник працював над п'єсою «Цивілізовані», що розкриває сімейну драму Джорджа Форсайта, від якого, кидаючи налагоджене комфортне життя, йде дружина, що його не кохає. Пізніше обидва ці мотиви зустрілися в романі «Власник» (1906 р.), однієї з книг «Саги про Форсайтів», яку Голсуорсі писав з великою перервою аж до 1928 р.

Головна риса Форсайтів – те, що вони чіпляються за будь-який вид власності, «чи будуть це дружини, будинки, гроші, репутація», непомітно перетворюючись на її рабів. Уособлення «форсайтизму» в романі – Сомс Форсайт, «ватажок головного загону великої армії Форсайтів», навіть у їх середовищі отримав прізвисько Власник. Уміння відчувати красу поєднується у нього з неодмінним бажанням володіти нею – таке його відношення і до зібраної ним колекції витворів мистецтва, і до дружини Ірен.

Відштовхуючись від особистих і сімейних обставин, Голсуорсі описує кохання як трикутник, що складають Сомс Форсайт, його дружина Ірен і архітектор Босіні, який будує для них замський будинок. Між архітектором, безкорисливим служителем мистецтва, та Ірен, що не кохає свого чоловіка, спалахують почуття. Ірен намагається стримувати почуття, поважаючи таїнство шлюбу, але все ж таки йде до Босіні. Роман закінчується трагічно: Босіні гине, Ірен змушена повернутися у дім чоловіка, а він, не зважаючи на уявну перемогу, усвідомлює свою поразку.

Різноманітні й показані Голсуорсі вияви «форсайтизму», і відхилення від нього. Сенсом існування Джеймса Форсайта стає «заощадження грошей для дітей». Його брат-близнюк Суїзін, навпаки, не відкидає життєвих радощів, оскільки певною мірою зберіг у собі «дух предків». Тімоті боїться життя до такої міри, що нікуди не виходить із будинку. Особливе місце в галереї сімейних портретів посідає старий Джоліон – не зовсім звичайний Форсайт. Йому також властиві поклоніння перед власністю, прагнення до помірності й самозбереження. Але нерідко старий Джоліон сумнівається в безумовності та

непорухності форсайтівських принципів: «А може, він дійсно надто беріг себе?». Старий Джоліон зберіг «молодість і свіжість серця», йому властива «тверда воля» і «хвилинні пориви ніжності й філософських роздумів». Саме тому він здатний переступити через закони «форсайтизму»: допомагати Ірен, пробачити синові, що через кохання й пішов на розрив із суспільством.

Прототипом молодого Джоліона, який називає себе «напівкровкою», умовно можна вважати самого автора. Цей буржуа професійно займається живописом, уміє бачити вади суспільства і своєї сім'ї, але засуджує тільки крайні їх вияви і не схильний бунтувати проти них, оскільки «Форсайти... це посередники, комерсанти, стовпи суспільства, наріжний камінь нашого життя з його умовностями». Саме молодий Джоліон на прохання батька допомагає Ірен після загибелі Босіні, і саме він у подальших книгах «Саги» стає для неї опорою в житті. Своєрідне протистояння «форсайтизму» демонструє дочка молодого Джоліона Джун, що допомагає «невизнаним геніям».

Романи, написані після «Власника», розвивають тему «форсайтизму». У «Садибі» (1907 р.) показано сім'ю поміщиків Пендайсів, глава якої має право пригнічувати волю інших людей, «замінюючи їх індивідуалістичні схильності власними смаками, намірами, уявленнями». Цю властивість Голсуорсі уїдливо називає «пендайсицитом» (в англійській мові воно подібне за звучанням до «апендициту»). У романі «Патрицій» (1911 р.) розкажується про важкий вибір між загальноприйнятими умовностями і коханням, який постає перед політиком-аристократом.

У 1918 р., як пізніше напише сам Голсуорсі, він «раптом усвідомив, що може піти далі з... Форсайтами і розказати їх історію ще у двох романах із зв'язкою між ними». У результаті з'явилася серія з трьох романів – «Власник», «У зашморгу» (1920 р.) і «Здається в аренду» (1921 р.), поєднаних між собою короткими замальовками-інтерлюдіями – «Останнє літо Форсайта» (1918 р.) і «Пробудження» (1920 р.). Ця серія отримала назву «Сага про Форсайтів».

Часовий розрив між дією романів «Власник» і «У зашморгу» – 12 років, події в другому романі відбуваються на межі ХІХ–ХХ ст., наприкінці вікторіанської епохи, що, на думку Голсуорсі, канонізувала фарисейство. Покоління старого Джоліона і Джеймса поступається місцем поколінню молодого Джоліона і Сомса, які ще у «Власнику» намітили дві «лінії» життя: подолання «форсайтизму» і наполегливу відданість йому. «Ми всі володіємо своїм добром, але живими людьми... брр!» – такими словами позначає молодий Джоліон різницю між собою і Сомсом. Сомс намагається повернути свою «власність» – Ірен, яка живе сама, але не розлучена з чоловіком, а Джоліон – подолати у собі форсайтівський інстинкт: «Нехай я буду для неї опорою... але ніколи, ніколи не кліткою!». Врешті Ірен стає дружиною молодого Джоліона, а Сомс у другому шлюбі знаходить «її – його власність!» – дочку.

Дія роману «Здається в аренду» розгортається після Першої світової війни, коли на сцену виступає третє покоління Форсайтів. Флер, дочка Сомса, і Джон, син молодого Джоліона й Ірен, закохуються один в одного, але родинна ворожнеча заважає їх відносинам. Борючись за своє почуття, Флер із крайнім егоїзмом намагається у будь-який спосіб «заволодіти» Джоном, а Джон, чуйний

до реакції оточуючих, розуміє, що «вона з'явилася з іншого табору» і «хай мертва та стара трагедія власництва... але мертві речі таять у собі отруту, поки час їх не зруйнує». У результаті Флер виходить заміж за потомственного аристократа Майкла Монта, проте як і раніше прагне до Джона, що постійно від неї вислизає. Про це Голсуорсі розказує в другій частині форсайтської хроніки, що отримала назву «Сучасна комедія». До неї увійшли романи «Біла мавпа» (1924 р.), «Срібна ложка» (1926 р.) і «Лебедина пісня» (1928 р.), поєднані інтерлюдіями «Ідилія» та «Зустрічі» (обидві 1927 р.).

Врешті-решт Флер, як і її батько стосовно Ірен, здобуває перемогу, що обертається на поразку, і втрачає Джона назавжди. Історію цієї пристрасті письменник називає «лебединою піснею старого форсайтизму». Сподіваючись на краще майбутнє, Голсуорсі закінчує форсайтські хроніки філософськими роздумами Майкла Монта про «велику іронію і зміну форм», про «роботу Вічного Начала», що рухає весь світ, у якому неможливо нічого привласнити собі назавжди.

У трилогії «Сучасна комедія» (1924–1928 рр.) життя Англії представлене ширше, ніж у «Сазі про Форсайтів». Голсуорсі стурбований ненадійністю епохи, що настає: економіка нестабільна, загострюються соціальні конфлікти, розхитуються моральні засади, дрібніє мистецтво. Життя, сповнене суєти, відсутність якихось міцних його підвалин - такі декорації «сучасної комедії», символом якої виступає китайська картина, що висить у будинку Флер і належала раніше двоюрідному брату Сомса, «жартівнику» Джорджу Форсайту. На ній зображено мавпу, яка тримає в лапі вичавлений помаранч і сумно дивиться на розкидані навколо шкірки. Тепер Сомс, людина вікторіанської епохи, що вірить в англійський здоровий глузд і необхідність чесно вести свої справи, виглядає мало не позитивним героєм, свого роду постійною величиною в безперервно мінливому аморфному світі.

Із надією і симпатією Голсуорсі зображує і деяких людей наступного покоління. Представник збіднілої аристократії Майкл Монт, чоловік Флер, займається політикою, намагається провести через парламент корисні, з його точки зору, проекти, допомагає злидарям. Володіючи величезним капіталом Джон Форсайт, вирішує зайнятися сільським господарством, вбачаючи в цьому користь для економіки країни.

АРТУР КОНАН ДОЙЛ (1859–1930)

Коли в сім'ї Чарльза і Мері Дойл, вихідців з Ірландії, що жили в Единбурзі – столиці Шотландії, народився спадкоємець, і батьки, й численна рідня мали всі підстави припускати, що новонародженого хлопчика чекає дорога живописця. Бо і дід, і батько, і дядьки Артура Ігнатіуса Конан Дойла (так нарекли немовля на честь двоюрідного діда, паризького критика і видавця Мішеля Конана) були художниками. Згодом Артур Конан Дойл (до речі, Конан – це ім'я, а не частина прізвища) дійсно чудово малював, але живописцем не став. Він віддав перевагу перу літератора.

За наполяганням батьків Артур закінчив єзуїтський коледж Стоні-херст, відучився рік в Австрії і вступив на медичний факультет Единбурзького університету. Через три роки, у вересні 1879 р., журнал «Чемберс» надрукував його перше оповідання «Таємниця Сесасської долини». У 1881 р. Артур отримав диплом бакалавра медицини і магістра хірургії. До 1882 р. він служив хірургом на борту кількох суден, після чого залишив море і відкрив практику в приморському містечку Саутсі. Пацієнтів у доктора було небагато, і він замислив написати що-небудь у дусі таємничих історій Едгара По або «Детектива Лекока» французького письменника Еміля Габоріо. Значно пізніше критики, досліджуючи коріння детективної літератури, саме цих авторів назвуть родоначальниками жанру. Але все ж таки його справжній творець – Артур Конан Дойл.

У квітні 1886 р. він закінчив повість «Етюд у багрових тонах» – першу історію, де ми зустрічаємося з Шерлоком Холмсом і доктором Джоном Ватсоном. «Етюд» побачив світ, але помітного читацького успіху не мав.

Через три роки американо-англійський «Місячник Ліппінкотта» замовив Дойлу ще одну історію про Шерлока Холмса, і в 1890 р. читачі прочитали повість «Знак чотирьох». Потім Дойл, що все ще розривається між покликанням письменника і кар'єрою лікаря, виїжджає до Відня вивчати офтальмологію. Повернувшись до Лондона, він відкриває практику, але до свіжоспеченого окуліста не надто поспішають пацієнти. Він продовжує писати і несподівано знаходить нову літературну форму: серію оповідань з одним головним персонажем.

Так у журналі «Стренд» (цьому виданню протягом сорока років Артур Конан Дойл віддавав усі подальші історії про Холмса) з'явилися «Пригоди Шерлока Холмса», що зробили їхнього автора знаменитим.

У всіх оповіданнях про великого сищика присутні спільні композиційні елементи. У 1925 р. літературознавець Віктор Шкловський проаналізував твори Конан Дойла і вивів універсальну схему їх будови, яка дає наочне уявлення про те, що ж таке класичний шерлокхолмсівський сюжет:

1. Холмс і доктор Ватсон згадують про колишні справи, про розгадані злочини. Це, по суті, увертюра, що передує сюжету, вводить читача в стан очікування.

2. Поява клієнта, що повідомляє про таємничу подію (вбивство, викрадення і т. д.).

3. Ділова частина оповідання – розслідування. Шерлок Холмс збирає докази і натяки.

4. Ватсон дає доказам невірне тлумачення. У нього тут подвійна функція: повести читача помилковим шляхом і підготувати «звеличення» великого детектива, що проникає у свята святих – таємницю.

5. Розслідування на місці злочину. Злочинець. Докази на місці (псевдозлочин, псевдодокази).

6. Казенний сищик (антагоніст великого детектива) дає помилкову розгадку.

7. Інтервал, заповнений роздумами Ватсона, який не розуміє, в чому

справа. У цей час Шерлок Холмс, приховуючи напружену роботу думки, палить або грає на скрипці, після чого поєднує факти в групи, не даючи остаточного висновку.

8. Розв'язка, переважно несподівана.

9. Шерлок Холмс дає аналітичний розбір фактів.

До самого кінця життя Конан Дойлу судилося нести лаври «творця Шерлока Холмса». Він написав безліч прекрасних книжок, але худорлявий детектив із люлькою в зубах затьмарив інших його героїв. Ще в 20-х рр. ХХ ст. в Англії і Америці з'явилися (а потім виникли і по всьому світі) товариства шанувальників Шерлока Холмса. До кінця ХХ ст. їх було відомо понад 150, вони об'єднували тисячі людей.

До Шерлока Холмса ставляться вже не як до літературного персонажа, а як до живої людини з плоті і крові. Він новий для свого часу – із його прославленим логічним способом розслідування злочинів, який він називає «дедуктивним», із його активним використанням технічних новинок, що з'явилися на межі ХІХ–ХХ ст.; у ньому вгадуються риси мандрівного лицаря, захисника слабких і знедолених, класичного героя середньовічної європейської літератури. Він і «мисляча машина», що доходить певних висновків, і вразлива, трохи схильна до хвастоштів, але наділена рідкісним даром співчуття людина.

Усього Дойл написав 56 оповідань і 4 повісті про великого сищика. У грудні 1893 р. він вирішив припинити цикл творів про Холмса, щоб присвятити себе історичним романам, і Холмс «загинув» у сутичці з професором Моріарті біля Рейхенбахського водоспаду. Але читачі, обізвавши автора «вбивцею», вимагали повернути містера Холмса. Вісім років Конан Дойл тримався, але в 1901 р. надрукував повість «Собака Баскервілів», пояснивши правда, що ця історія відбулася ще до «загибелі» Холмса, а почавши в 1903 р. серію оповідань «Повернення Шерлока Холмса», остаточно і безповоротно воскресив його. Остання збірка – «Архів Шерлока Холмса» – була опублікована в 1927 р.

У березні того ж року Конан Дойла попросили назвати дюжину його найулюбленіших оповідань про Холмса. Він вибрав наступні: «Пістрява стрічка», «Спілка рудих», «Танцюючі чоловічки», «Остання справа Холмса», «Скандал у Богемії», «Порожній будинок», «П'ять зернят помаранча», «Друга пляма», «Дияволова нога», «Випадок в інтернаті», «Обряд дому Месгрейвів», «Рейгетські сквайри».

Серед інших творів Конан Дойла – спортивні оповідання (він був завзятим спортсменом: боксував, грав у регбі, крикет, захоплювався автоперегонами, лижами і навіть ввійшов у журі першого конкурсу культуристів у 1900 р.), цикл морських новел, фантастичні романи «Відкриття Рафлза Хоу» (1892 р.), «Загублений світ» (1912 р.), «Отруєний пояс» (1913 р.) і «Маракотова безодня» (1929 р.). Особливо він дорожив своїми історичними творами: з життя старої Англії («Майка Кларк», 1889 р.; «Білий загін», 1891 р.; «Родні Стоун», 1896 р.; «Сер Найджел», 1906 р.) і хроніками наполеонівських часів (цикли оповідань про бригадира Жерара; роман «Велика тінь», 1892 р.; п'єса «Ватерлоо», 1907 р.). Своїм кращим твором Конан Дойл називав оповідання «Людина з Архангельська» (1885 р.).

Слід сказати ще про одну сторону темпераментної натури Артура Конан Дойла. Він був пристрасним патріотом і ніколи не залишався осторонь від суспільних проблем. У 1900 р., у віці сорока одного року, він вирушив добровольцем на фронт до Південної Африки, де йшла Англо-бурська війна (1899–1902 рр.). Очолив там польовий шпиталь, неодноразово ризикував життям. Пізніше Конан Дойл кілька разів висувався на виборах до парламенту. Написав історію майже всіх воєн, які вела Британська імперія за його життя. Передбачав використання німцями в Першій світовій війні підводних човнів і виступив з оповіданням-попередженням у пресі. Винайшов бронезилет. Дойл був людиною дії, недаремно навіть його книга віршів називається «Пісні дії» (1898 р.).

Помер Конан Дойл у віці сімдесяти років. На його надгробку вирізано коротку епітафію: «Вірний як криця, прямий як клинок».

БЕРНАРД ШОУ (1856–1950)

Руйнівник театральних банальностей, засновник театру ідей Джордж Бернард Шоу на початку життя був невдахою. У двадцять років він вирішив стати письменником і приїхав з рідного Дубліна до Лондона. Жив надголодь, проводив довгі години в читальному залі Британського музею, заповнюючи недоліки шкільної освіти, і писав. Від п'яти товстих романів, написаних у 1879–1883 рр., в історії літератури залишилися одні назви: «Незрілість», «Безрозсудний шлюб», «Кохання серед художників», «Професія Кешеля Байрона» і «Соціаліст-одинак».

Потім Шоу звернувся до журналістики – став літературним, художнім, музичним і театральним оглядачем. Його гострі, дотепні рецензії і статті мали великий успіх і перевидаються дотепер. Всерйоз зацікавившись Ібсеном як реформатором європейського театру, Шоу написав книгу «Сутність ібсенізму» (1891 р.). Він побачив в Ібсені великого новатора не тільки в галузі драми, але і в розвитку нових суспільно-етичних принципів і понять. Шоу і самого вабила можливість використовувати сцену для пропаганди своїх радикальних ідей (ще в 1884 р. він вступив до соціалістичного «Фабіанського товариства» і незабаром став одним з активних його діячів).

Шоу прийшов у театр у період занепаду англійської драми. Потік розважальних п'єс, що складали репертуар більшості англійських театрів, створив особливу «театральну країну» (вираз Р.Веллса), що не мала нічого спільного з реальністю. Навіть кращі драматурги слідували у своїй творчості техніці й штампам французької «добре зробленої п'єси».

З перших кроків у драматургії Шоу виступив перетворювачем жанру. Чудово знайомий з прийомами «добре зробленої п'єси», він умів тримати глядача в напрузі, але тематика його творів була абсолютно новою. Якщо його сучасники боялися потурбувати публіку гострими суспільними питаннями, то Шоу якраз навпаки прагнув виявити соціальне зло або суспільні забобони.

Може здатися, що сюжет його першої п'єси, «Будинки вдівця» (1892 р.), не

відрізняється оригінальністю. Закохані Гарі Тренч і Бланш Сарторіус хочуть одружитися, на їх шляху виникає перешкода, вони її долають, і все закінчується весіллям. Але оскільки Шоу прагнув зобразити «жахливі й огидні сторони суспільного устрою», то й перешкода пов'язана саме з ними. Змовини розриваються, коли Тренч дізнається, що Сарторіус, батько нареченої, – власник страшних лондонських нетрів, який бере три шкури з нещасних злидарів. Його підлеглий Лікчиз признається: «Я видирав гроші там, де ніхто інший в житті б не видряпав... Подивіться на цей мішок із грошима! Тут кожний пенні сльозами политий; на нього б хліба купити дитині, тому що дитина плаче з голоду, – а я приходжу і видираю останній гріш у них з горлянки...». Тренч настільки обурений, що відмовляється від шлюбу. Але незабаром він має взнати гірку правду: і його цінні папери забезпечені прибутком від тих же самих нетрів. Виходить, що відверті хижаки Сарторіус і Тренч, що живуть на «незалежний прибуток», варті один одного, і у них немає більше причин для розбрату. Весілля відбудеться, але щасливим такий кінець не назвеш. Ситуація могла б обернутися трагедією, проте Шоу завжди віддавав перевагу іронічній розв'язці. Симпатичний глядачеві закоханий герой несподівано виявлявся викритим, а разом з ним і глядач, що часто пізнавав в герої себе. Сам Шоу так пояснював свій задум: «У "Будинках вдівця" я показав, що респектабельність нашої буржуазії й аристократичність молодших синів із знатних родин живиться убогістю міських нетрів, як муха живиться гниллю».

«Будинки вдівця», «Професія місіс Уоррен» (1894) і «Серцеїд» (1893) склали цикл під назвою «Неприємні п'єси». П'єса «Професія місіс Уоррен» виявилася такою «неприємною», що була заборонена цензурою і поставлена тільки в 1902 р. Тепер під удар драматурга потрапляє інше соціальне зло – проституція. Віві, респектабельна дівчина передових поглядів, раптом дізнається, що її блискуча освіта оплачена брудними грошима, оскільки її мати – власниця публічних будинків. Доводячи, що жінок жене на вулицю убогість, а не природжена зіпсованість, Шоу майстерно використовує прийом дискусії: дійові особи всесторонньо обговорюють ситуацію, що склалася, у кожного героя «своя правда», протилежні думки стикаються, і хор голосів створює живу картину суперечливого світу. Образи місіс Уоррен і її дочки – значні психологічні досягнення Шоу. Попри всю свою вульгарність місіс Уоррен не позбавлена привабливих рис. Вона готова всім пожертвувати задля щастя дочки, але вважає, що треба керуватися жорстокими законами реального світу і не намагатися лицемірити. Віві аніскільки не нагадує ніжну вікторіанську панночку. Вона пишається своїми знаннями, здатна працювати як віл, прагне ділового успіху, а на відпочинку палить сигари і п'є віскі. Сльози місіс Уоррен не зачіпають її, і вона рішуче пориває з матір'ю.

Після циклу «Неприємних п'єс» Шоу створює так звані «приємні п'єси» – «Зброя і людина» (1894), «Кандіда» (1894), «Обранець долі» (1895), «Поживемо – побачимо» (1895–1896).

Тема «Кандіди», за визначенням Шоу, – кохання. У Кандіду, зражену дружину популярного і авторитетного проповідника-соціаліста, закохується молодий, не пристосований до життя поет. У фіналі п'єси Кандіда повинна

зробити вибір. Як завжди, Шоу парадоксально обертає ситуацію, і на очах публіки самовпевнений «оратор перетворюється на пораненого звіра», а німічний захоплений хлопець знаходить силу мудреця, якому відкритий заповітний секрет життя. З істинною великодушністю Кандіда обирає більш слабого і залишається з чоловіком – адже він без неї пропаде. Коли чоловік говорить їй, що він покладається на її чесноти, вона ласкаво заперечує: «Покладайся на те, що я люблю тебе, Джеймсе, тому що якщо це зникне, то що мені твої проповіді? Порожні фрази, якими ти день у день обдурюєш себе й інших».

Конфлікт між чоловічим творчим началом і жіночою біологічною силою ліг в основу п'єси «Людина і надлюдина» (1903). Її третій акт – «Дон Жуан у пеклі» – це відверто філософська дискусія. Його часто ставлять в театрі окремо. Шоу написав для п'єси додаток – «Кишеньковий довідник революціонера», де у формі гострих парадоксів викрив капіталістичну систему як інститут злочинства. Стала крилатою цитата з п'єси, коли шляхетний розбійник Мендоса представляється: «Я – бандит: живу тим, що грабую багатих», йому відповідає головний герой Теннер: «А я – джентльмен: живу тим, що грабую бідних».

Третій драматичний цикл Шоу озаглавлений «Три п'єси для пуритан». Сюди ввійшли «Учень диявола» (1897), «Цезар і Клеопатра» (1898) і «Навернення капітана Брасбаунда» (1899). У передмові до збірки Шоу пояснює значення назви тим, що його як і раніше більше цікавить боротьба ідей, а не кохання чи пригоди.

Перша з п'єс розказує про події американської Війни за незалежність XVIII ст., але це тільки тло для розгортання основного конфлікту між протилежними характерами. Шибайголова Річард Даджен, що прозваний за свій спосіб мислення «учнем диявола», дійсно не боїться ні Бога, ні чорта. Проте істинним героєм виявляється тихий і скромний протестантський священник Андерсон. Керуючись фабіанськими принципами обережності, практичності і тверезого розрахунку, він очолює повстання колоністів і рятує від шибениці Даджена, свого ідейного супротивника.

Цезар і Клеопатра в однойменній п'єсі вражають глядача незвичайним виглядом. У знаменитій драмі Шекспіра «Антоній і Клеопатра» героїня постає величною царицею, перед чарами котрої не може встояти ніхто. У Шоу Клеопатра – це розпещена і безжальна дівчинка-підліток, Цезар – старіючий воїн-філософ, великий красномовець і хитрий політик. Шоу пародіює патетичний стиль, властивий п'єсам класичної тематики. Його Цезар – «лисий старий», він не схожий на легендарного надгероя, але цим п'єса і цікава.

Незважаючи на те що і в Європі, і в Америці Шоу прославився великим драматургом, в Англії його довго не визнавали. Лише після публікації гострої сатиричної п'єси «Інший острів Джона Булля» (1904), англійське суспільство визнало його. У цій п'єсі йдеться про жорстоку політику «ляпасів і напівпенсів», яку Англія проводить у відсталій поневоленій Ірландії.

У 1913 р. побачила світ краща комедія Шоу – «Пігмаліон». Професор Генрі Хіггінс дає уроки фонетики вуличній квіткарці Елізі Дулітл, щоб навчити її розмовляти, як леді, що тішило його професійну пиху. Хіггінс-Пігмаліон

створює з «замурзаної нікчеми» «герцогиню». Як вчитель, так і його талановита учениця проявляють завидну завзятість, і незабаром Еліза проходить перше випробування на прийомі у місіс Хіггінс, матері професора. Це одна з найсмішніших сцен в англійському театрі. Салонні інтонації, якими вже досконало володіє колишня квіткарка, комічно контрастують з лексикою нетрів, якої вона ще не позбавилася. «Хто капелюха потяг, той і тітку вбив», – вимовляє вона з ідеальною вимовою. Останнє випробування у вищому світі дівчина витримує блискуче, демонструючи манери, гідні герцогині. Але цей тріумф не приносить їй щастя. Елізі раптом відкривається трагізм її нового становища. З образою вона говорить Хіггінсу: «Для чого я придатна? До чого ви мене підготували? Куди я піду?.. Раніше я продавала квіти, але не себе. Тепер, коли ви зробили з мене леді, мені не залишається нічого іншого, як торгувати собою. Краще б ви залишили мене на вулиці». У фіналі героїня знаходить упевненість. Вона усвідомлює, що стала вільною, самостійною, сильною людиною і зуміє пристосуватися до життя. «В канаву» вона вже не повернеться – їй би було «важко вжитися з простими, вульгарними людьми».

Автор витрачав чимало зусиль, щоб не виникло й натяку на можливий шлюб Елізи і професора. Він написав довгу післямову, детально пояснюючи свій задум. Дуже «різні люди вважають, що Еліза, героїня роману, бажає вийти заміж за героя. Це нестерпно... Усе ж таки Галатеї не до кінця подобається Пігмаліон: аж надто богоподібну роль він грає в її житті, а це не дуже й приємно». Усупереч усім аргументам автора вийшла п'єса про кохання. Успіху комедії особливо сприяв мюзикл американського композитора Фредеріка Лоу «Моя прекрасна леді» (1956; фільм - 1964).

У цілому Бернард Шоу написав 47 п'єс. Він роз'яснював їх ідейний зміст в передмовах і післямовах, кожному забезпечував найдокладнішими характеристиками персонажів і описом обстановки, перетворюючи їх одночасно на п'єси для читання. У 1925 р. після гучного успіху п'єси «Свята Іоанна» (1923) про Жанну д'Арк йому було присуджено Нобелівську премію. Найзначніший англійський драматург із часів Шекспіра, Шоу багато зробив для розвитку театру ХХ ст.

З «Кишенькового довідника революціонера» Бернарда Шоу:

«Не поведься з іншими так, як ти хотів би, щоб вони поводитися з тобою. Ваші смаки можуть не збігтися.

Свобода означає відповідальність. От чому більшість боїться її.

Діяльність є єдиною дорогою до знань.

Вбивство на ешафоті – гірше з вбивств, тому що воно скоюється за схваленням суспільства.

Поки у нас існують в'язниці, не має значення, ким з нас заповнені камери.

Чеснота не в тому, що ти утримуєшся від гріха, а в тому, що ти не бажаєш його.

XIX століття було століттям віри у високе мистецтво. Результати наочні.

Не витрачайте час на соціальні питання. Проблеми бідних – у бідності. Проблеми багатих – у даремності.

Якщо ти почнеш жертвувати собою заради тих, кого любиш, ти дійдеш до того, що зненавидиш тих, заради кого жертвував собою.

Є одне золоте правило: золотих правил не існує».

ВІЛЬЯМ БАТЛЕР ЄЙТС (1863–1939)

З юних років Уїльяма Батлера Єйтса хвилювали «вічні питання» буття: що є людина, яка її посмертна доля, – тоді як сучасники і друзі переймалися речами більш практичними: незалежність Ірландії, соціальна справедливість. Проте парадоксальним чином відсторонено-символічні п'єси і вірші Єйтса, написані на сюжети стародавніх кельтських легенд, зробили для Ірландії значно більше, ніж усі промови її політиків, – вони відкрили світові красу стародавньої культури, що до цього цікавила лише учених-істориків, і поклали початок справжньому «кельтському буму», що не припинився й до нині.

У 1885 р. в журналі дублінського коледжу Святої Трійці з'являється перший твір Єйтса – ідилія «Острів статуй», написана у дусі Є. Спенсера (XVI ст.). Єйтс шукав у віршах напруженості й пристрасності, виразу сильних емоцій і показу сильних характерів, чого не вистачало у поезії другої половини XIX ст. Його кумирами були романтики В.Блейк, П.Б.Шеллі, а також Ф.Сидні, Уолтер Релі – поети англійського Відродження.

У Лондоні, куди Єйтс переїхав разом із сім'єю у 1887 р., він позиціонує себе боязким, незграбним, непрактичним провінціалом. Щоб знайти кошти для прожиття, Єйтс редагує збірки ірландських казок, пише статті для журналів, бере участь у роботі над повним зібранням творів Вільяма Блейка...

Він починає скаржитися, що його затягує «липка туга і відчай». Однак невдовзі у 1889 р. на порозі дому Єйтсів з'явилася жінка, якій судилося стати для поета коханням усього життя. Мод Гонн прийшла до його батька у пошуках коштів на підтримку ірландських політв'язнів.

Під час однієї з перших зустрічей дівчина зазначає, що шукає п'єсу, яку можна було б поставити на сцені, де вона б залюбки зіграла головну роль. Єйтс одразу згадує історію, що увійшла до збірки ірландських казок, про прекрасну графиню Кетлін, котра продала душу дияволу, щоб нагодувати голодних бідняків. Він з радістю пише для Мод п'єсу на цей сюжет. Він напише для неї ще безліч текстів. І зробить безліч пропозицій руки і серця, але вона протягом двадцяти п'яти років не даватиме згоду.

Мод Гонн присвячено більшість віршів п'ятої поетичної збірки Єйтса – «Вітер в очеретах» (1899), що приніс поетові гучну славу. Один з віршів називається «Він тужить через зміну, що відбулася з ним і його коханою, і жадає кінця світу». Цей дещо химерний заголовок тяжіє до традицій англійської поезії XVI ст., коли назва повинна була служити одночасно ключем і коментарем до тексту. Король, що перетворився на пса, приреченого марно гнатися за чарівною ланню (її не дано вразити жодному мисливцю), – образ, через який Єйтс намагається передати всю безнадійність свого кохання. Йому судиться залишитися невгамовним аж до кінця світу, коли, згідно з

ірландськими переказами, з'явиться гігантський кабан без щетини і знищить світ. У творах цього періоду Єйтс наближається до поетики символізму.

Єйтс брав активну участь у створенні спершу Ірландського літературного театру (1899), а пізніше Театру Абатства (1904), для якого написано більшість його зрілих поетичних п'єс. Серед них виділяється цикл про героя стародавніх ірландських саг Кухуліна, сина бога Луга і смертної жінки, найкращого з усіх ірландських воїнів.

Перша п'єса циклу, «Біля Яструбиного джерела» (1916), оповідає про подорож юного Кухуліна на таємничий острів, де знаходиться чарівне джерело: його води раз на кілька років на мить виходять на поверхню, і той, хто випив їх, стає безсмертним. На острові Кухулін зустрічає немічного старого. Усе життя він провів на варті біля джерела в очікуванні заповітної миті, але кожного разу, перш ніж води підступали до поверхні, нещасний занурювався в сон. Юний герой вірить, що йому пощастить більше. І дійсно, незабаром води починають бити з-під землі, але Кухуліна відволікає і веде за собою сиду – перевертень, хранителька джерела.

Ні старому, ні хлопцеві не дано стати безсмертним. Земне життя старого позбавлене сенсу, оскільки він постійно перебуває на острові, в очікуванні дива, а Кухулін жертвує вічним життям заради пристрасті до прекрасної сиди. Але, втративши через божевільний порив безсмертя, Кухулін знаходить своє істинне «я», свою долю – долю воїна: інша хранителька джерела стане наставницею героя в ратному мистецтві (і вона ж через багато років з'явиться до пораненого в бою Кухуліна, щоб завдати йому останнього удару, – це сюжет п'єси «Смерть Кухуліна» 1920 р., що завершує цикл).

У іншій п'єсі циклу королева Емер, дружина Кухуліна, котру він покинув заради наложниці, сподівається на повернення чоловіка, постає перед фатальним вибором. Дізнавшись, що Кухулін зачарований сидою, що його душа готова загубитися у світі тіней і єдиний спосіб повернути героя, що лежить у забутті, – це відмовитися від його кохання, Емер вимовляє слова зречення. І одразу ж бачить, як свій порятунок Кухулін приписує її суперниці.

Наступникам Єйтсу (Е.Паунду, Т.С.Еліоту, У.Х.Одену) творчість його творчість здавалася надто романтичною, надто піднесеною. Єйтс знав це, але не збирався змінюватися «на догоду віку цьому».

За тиждень до смерті Єйтс закінчив вірш «Чорна вежа». Він пригадав стародавню легенду про гарнізон замку, що не побажав здатися навіть тоді, коли солдати дізналися, що війну закінчено. Король їхньої країни загинув, а вони вільні від даної йому клятви вірності. На престолі тепер – завойовник, якого всі, окрім них, визнали сюзереном.

СОМЕРСЕТ МОЕМ (1874–1965)

Двадцять романів, дорожні і автобіографічні нотатки, безліч критичних статей і нарисів складають творчу спадщину Уільяма Сомерсета Моема. Проте починав він із професії лікаря. Медицина не захоплювала його – уже з

дитинства Моем мріяв про літературу, але ті три роки, коли він з чорним чемоданчиком акушера обходив смердючі нетрі Ламбета – одного з найбідніших районів Лондона, дали йому багатющий матеріал. «Усе це було для мене найціннішим досвідом. Я не знаю кращої школи для письменника, ніж робота лікаря». Перший роман – «Ліза з Ламбета» (1897) – був створений на основі професійних спостережень. У ньому розповідається про бідну дівчину, що мала зв'язок з одруженим чоловіком, який з часом обірвався. Критики назвали роман «неприємним», але у пересічного читача книга викликала захоплення. У автора ж сумнівів не залишилося: він обрав письменницьке ремесло і не зрадив його до кінця своїх днів.

Успіх незмінно супроводжував Моема. На початку століття його п'єси користувалися такою популярністю, що потіснили в репертуарі лондонських театрів навіть шекспірівські. Написавши близько трьох десятків п'єс, Моем відчув, що вичерпав себе як драматург, і зосередився на прозі. З його романів найбільш відомі: «Тягар пристрастей людських» (1915), «Місяць і гріш» (1919), «Пирог і пиво» (1930), «Театр» (1937) і «Лезо бритви» (1943).

Назва «Тягар пристрастей людських» – цитата з «Етики» філософа XVII ст. Бенедикта Спінози. Це роман-виховання, багато в чому автобіографічний. За визнанням Моема, він написав його, щоб звільнитися від важких спогадів дитинства. Рано втративши батьків, герой роману виховувався у будинку дядька-священика, чиє релігійне лицемірство викликало в ньому огиду до релігії. У школі-інтернаті над хлопчиком-заїкою знущалися як учні, так і вчителі. В юні роки він довго страждав від нещасного кохання, а в кінці книги знайшов бажане почуття внутрішньої свободи. У романі «Пирог і пиво, або Скелет у шафі» про знаменитого старіючого письменника Дриффілда розповідає його молодший сучасник Ешендем. Поступово Ешендему розкривається справжня велич особи Дриффілда. Не бажаючи накладати на себе пута умовностей, нехтуючи правилами «хорошого тону», Дриффілд живе за своїми законами. Збираючи матеріал до біографії письменника, Ешендем відкриває все нові «шокуючі» подробиці життя маститого романіста і робить важливий висновок: ховаючись під маскою дивака, письменник зберіг істинну свободу творчого духу. Цей висновок стає надзвичайно важливим для Ешендема, і він сам вперше відчуває смак забороненої свободи. Головна героїня «Театру» – акторка, краса якої з віком тьмяніє, а драматичний талант набирає сили. Герой «Леза бритви» – американець, що мужньо бився на фронтах Другої світової війни. Розчарувавшись у західних ідеалах, він шукає духовні цінності на Сході.

Та все ж по-справжньому прославився Моем у жанрі оповідання. Його кумиром і зразком для наслідування був Гі де Мопассан – неперевершений майстер сюжету й економного стилю. Іншим авторитетом для Моема став А.Чехов. Однак Моем створює власний тип оповідання. Борючись з кольористою орнаментальною прозою, він виробляє сухий, відчужений стиль, вільний від прикрас, прагне ясності, простоти і милозвучності.

Його героями стають звичайні рядові люди, частіше за все з іменами Том, Джордж або Дік. До великих світу цього письменник байдужий – «маленька»

людина цікавила його значно більше. Саме суперечності в характері персонажів і ведуть оповідання до несподіваної розв'язки.

Один з визнаних шедеврів Моема – оповідання «Містер Всезнайко» (1925). Дія його відбувається на пароплаві, що пливе з Нью-Йорка до Японії. Вільних місць немає, і оповідач вимушений ділити каюту з якимось паном Келадою. Про свою неприязнь до супутника він заявляє з перших же рядків: Не «подобався мені містер Келада». Ведучи оповідання від першої особи, Моему вдається представити оповідача як людину із забобонами. Він сумнівається, що британський паспорт належить Келаді по праву, адже зовнішність у нього східна: волосся чорне, а ніс горбатий. Келада метушливий, намагається догодити всім пасажирам, не залишає їх у спокої. Найнеприємніша ж риса в ньому – зарозуміле всезнайство, звідси й прізвисько. Довівши читачу, що Келада дійсно нестерпний хвалько і причепа, Моем уводить поворотний епізод. Під час обіду, коли мова зайшла про штучні перли, Келада гучно оголосив присутнім, що в цій області йому немає рівних і він без зусиль зуміє відрізнити справжні перли від підробних. Ось кольє пані Ремзі – перли істинні, яким немає ціни. Чоловік пані Ремзі розсміявся і запропонував заставу у 100 доларів: він-то знав, що дружина купила прикрасу за безцінь. Келаді вручили кольє для експертизи, він озброївся лупою і був вже готовий торжествувати перемогу, як раптом піймав благальний погляд пані Ремзі. Цей погляд волав до шляхетності і просив про порятунок її честі. Протягом кількох болісних митей у Келаді відбувалася боротьба, помітна тільки проникливому оповідачу. На карту була поставлена репутація експерта, але шляхетність перемогла. Сполотнілий, з тремтячими руками, він визнав, що перли фальшиві, і вручив переможцю 100 доларів.

Наступного ранку під двері його каюти хтось підклав конверт зі 100-доларовим папірцем, адресований пану Келаді. З повним правом він акуратно вклав купюру до гаманця і вголос помітив, що, якби у нього була хороша дружина, він не відпустив би її на рік одну до Нью-Йорка. «Цієї хвилини містер Келада мені майже подобався», – закінчує оповідач.

У книгах «Підбиваючи підсумки» (1938) і «Записки письменника» (1949) Моем висловлює свої погляди на життя і художню творчість. Відповідаючи на звинувачення в цинізмі, що супроводжували його протягом усього життя, Моем писав: «Мене звинувачують у тому, що у своїх книгах я роблю людей гіршими, ніж вони є насправді. Здається, я в цьому невинний. Я просто виявляю деякі їхні риси, на які багато письменників закривають очі. На мій погляд, найхарактерніше в людях – це непослідовність. Я не пам'ятаю, щоб коли-небудь бачив цілісну особистість. Мене і зараз вражає, які, здавалося б, несумісні риси уживаються в людині і навіть справляють у сукупності враження гармонії». Своєю головною письменницькою перевагою Моем вважав «неупереджений розум і велику цікавість до людей».

ГЕРБЕРТ ВЕЛЛС (1866-1946)

Герберт Веллс – англійський письменник, автор соціально-фантастичних та побутових романів, оповідань, наукових робіт з літературознавства, історії, біології. Центральне місце в його творчості посіло питання про шляхи розвитку науково-технічного прогресу та його вплив на долю людства. Продовжуючи традиції Дж. Свіфта та Ж. Верна, видатний фантаст моделював та досліджував суспільство майбутнього. Серед його найвідоміших творів романи "Машина часу" (1895), "Острів доктора Моро" (1896), "Невидимець" (1897), "Війна світів" (1898), "Перші люди на Місяці" (1901).

Герберт Веллс народився в містечку Бромлі, неподалік від Лондона, у родині дрібного торговця. Закінчивши школу, працював у магазині, аптеці, проте доля крамаря його не вабила, ним володіла жага знань і прагнення присвятитися науці. Успішно склавши іспити, він отримує посаду помічника вчителя, а згодом стає студентом-стипендіатом Імперіал-коледжу Лондонського університету. У колі його інтересів – найновітніші гіпотези та теорії природознавчих наук, він працює в лабораторії славетного вченого-фізіолога Гакслі.

Під час тривалої перерви у заняттях (через хворобу) Уеллс прилучився до великої літератури і відкрив для себе Кітса, Шеллі, Гейне, Платона, Спенсера, праці утопістів. Він і сам починає писати. Вже перша повість "Аргонавти хроносу" (1888) визначила основні теми майбутніх романів, що майже щорічно виходили з кінця 90-х років XIX століття, - "Машина часу" (1895), "Острів доктора Моро" (1896), "Невидимець" (1897), "Війна світів" (1898), "Коли прокинеться той, хто спить" (1899), "Перші люди на Місяці" (1901), "Їжа богів" (1904), "Війна у повітрі" (1908). У фантастичній формі Веллс досліджує сміливі наукові ідеї, випробовує зухвалі відкриття, ставить вражаючі експерименти.

Проте не зліт наукової фантазії цікавить письменника, а фатальні зміни в долі людства за умов науково-технічного прогресу. Г. Веллс у своїй творчості засобами наукової фантастики досліджує глибокі соціально-філософські та моральні питання, а саме: чи веде науково-технічний прогрес до прогресу в духовних та соціальних сферах життя людини; де та межа, за якою вчений може перетворитися на злочинця; як поведеться морально недосконала людина з безмежною владою, наданою їй науковим відкриттям.

Письменник у романі «**Невидимець**», в основу якого покладені дійсні наукові гіпотези щодо переломлення світла, звертається до теми наукового відкриття та його наслідків у житті винахідника та суспільства. Письменник порушує у творі ряд актуальних проблем: моральної відповідальності вченого за свій винахід; трагічної самотності науковця; обивательського ставлення до наукового відкриття; знехтування гуманістичних принципів громадянського суспільства тощо.

Головний герой роману - молодий науковець Гріффін, який винайшов спосіб знебарвлювати біологічну тканину аж до її повної невидимості. Талановитий науковець-дослідник, попри матеріальні нестатки, самотужки здійснює сміливий експеримент: робить невидимою спочатку кішку, а потім, уникаючи переслідування, і сам стає невидимкою.

Невидимість спокушає його спочатку до дрібних правопорушень, а згодом – до великих злочинів. Гріффін мріє утворити «царство терору» й утримувати під своєю владою весь світ. Надзвичайне відкриття його веде до повного зруйнування моральних засад та духовних цінностей: він доводить до самогубства збанкрутілого батька, безжалісно поводить з людьми, жорстоко «бавиться» з мешканцями міста, тероризує п'яничку Томаса Марвелла. Ніщо не зупиняє Гріффіна, бо світ його навчив бути жорстоким та егоїстичним, а суспільство – дбати лише про себе.

Проте у дивного відкриття є і непередбачений бік – невидимість залишає Гріффіна безпомічним і самотнім: голодний і холодний, він вештається містом, шукаючи безпечного притулку; по залишених слідах його можуть вистежити; йому вкрай бракує помічника.

Кульмінаційним моментом твору є звернення за допомогою до колеги-вченого доктора Кемпа, колишнього університетського знайомого Гріффіна. Від його рішення залежить доля дивного і небезпечного відкриття. У разі згоди відкривається шлях до необмеженої злочинної влади. Відмова ж веде до поразки Гріффіна та знищення його наукового винаходу. Доктор Кемп був вражений його відкриттям, але допомагати в здійсненні злочинних намірів не схотів. Навпаки, він організував пошуки невидимця.

Виклик суспільству, кинутий Гріффіном, обернувся війною суспільства проти вченого. Переслідування «добропорядними громадянами» незрозумілого і небезпечного невидимця перетворилося на жорстоке і захоплююче полювання на людину, у якому відкрилася агресивність та бездушність переслідувачів. Громадськість згуртувалася для переслідування інакомислячого вченого, наче загнаного звіра. Автор поволі змінює інтонаційні акценти від осуду — до співчуття, відповідно до того, як зростає агресивне ставлення громадян до людини-невидимки. У кінці твору автор глибоко сумує через трагічну долю його героя.

В останніх епізодах роману читач бачить не амбіційного вченого, а закатовану жертву суспільного злочину. У такому двобої між неординарною особистістю науковця та ворожою обмеженістю обивателів виявляються застарілі моральні "хвороби" суспільства, розкриваються гострі проблеми сучасного світу.

У романі «**Машина часу**» Г. Веллс звертається до проблеми майбутнього людства. Автор ставить запитання: що очікує рід людський, людину як "вид", у неосяжному майбутньому; до чого призведуть наслідки сучасних моральних і соціальних вад, у які трагічні картини розгорнуться тенденції сучасної експлуатації людини людиною, яку загрозу приховує класове розшарування суспільства. Ці питання і визначають проблематику твору.

Час дії в романі - дев'ятсот тисячоліття нашої ери. Винахідник «машини часу» здійснює переліт з теперішнього часу до майбутнього. Очікуючи побачити людей майбутнього щасливими і прекрасними, розумними і благородними, він знаходить зовсім інше. Люди майбуття виродилися у дві кволі гілки дерева людського роду; вони поділилися на два ворожих табори – елоїв та морлоків.

Елої живуть на поверхні землі, насолоджуючись її красою та розважаючись іграми. Морлоки важко працюють під землею, аби забезпечувати елоїв. Вони вже не схожі на людей: нещадна праця спотворила їхній фізичний вигляд, очі пристосувалися бачити в темряві, бездушне ставлення перетворило їх на мавпоподібних істот, що вночі полюють на своїх господарів. Проте й елої не виглядають справжніми нащадками роду людського: вони перетворилися на беззахисних і недоумкуватих істот, що наївно тішаються з життя, немов діти, і цілковито залежать від морлоків. Протириччя між тими, хто працює, і тими, хто живе за рахунок праці інших, доведене до трагічної межі.

Попри похмурі та чорні фарби, якими користується Веллс, змальовуючи майбутнє людства, він також вдається і до зображення доволі сентиментальної і чистої любовної пригоди Мандрівника у часі. Вона завершується трагічною загибеллю милої безпорадної жінки і перемогою мужнього і розумного вченого над виродженими нащадками, його повернення у свій час.

Г. Веллс використовує оригінальні художні засоби, серед яких - прийом «машини часу», що надає можливість перетинати час в прямому та зворотному напрямках, ускладнюючи композицію твору та моделюючи образи майбуття. Письменник використовує прийом фантастики, аби дослідити сучасні соціальні проблеми в їхній логічній завершеності в майбутньому. Поєднуючи наукові та фантастичні ідеї, автор створює сатиричну пародію на сучасне суспільство. Прагнення застерегти суспільство від морального і фізичного занепаду людства є провідною ідеєю твору.

За своє життя Г.Веллс написав 110 книг, багато статей, есеїв, новел, рецензій тощо. За його творами було поставлено 30 кінофільмів. Помер Г.Веллс 13 серпня 1946 року.

ДЖЕЙМС ДЖОЙС (1882-1941)

Народився 2 лютого 1882 року в Дубліні (Ірландія), в сім'ї інтелігентів. У житті країни політичні конфлікти перепліталися з релігійними, не вщухала боротьба протестантів з католиками. Антагонізм релігійних і політичних переконань виявлявся і в сімейних стосунках. Так сталося і в сім'ї Джойсів. Його батько, скромний податківець, був прихильником Парнелла - лідера радикальних, революційно налаштованих захисників самоврядування Ірландії. З революційними повстанцями підтримував зв'язки Чарльз Джойс - дядько Джеймса. Протилежної позиції дотримувалась мати, яка була католичкою і прагнула відповідно виховати дітей. Через її наполегливі вимоги Джеймс вступає до єзуїтського коледжу, а згодом до Дублінського університету (вивчає новітні мови і філософію). Закінчивши навчання, пориває з релігією і відмовляється від прийняття духовного сану, вирішивши присвятити себе мистецтву.

Дж. Джойс не брав участі в суспільній боротьбі, відмежовувався від політичних впливів, однак не був байдужим до того, що відбувалося в Ірландії. У студентські роки він підтримував зв'язок з літературно-суспільним

життям Дубліна завдяки захопленню театром. Наприкінці ХІХ ст. в Дубліні розпочав діяльність Літературний театр. Одним із його засновників був поет, драматург і прозаїк В. Єйтс, який вбачав призначення театру в пробудженні почуття національної свідомості ірландців і їхнього прагнення свободи. Його погляди відобразилися в п'єсі «Графиня Кетлін», прем'єра якої відбулася 8 травня 1899 року. Джойс опинився серед небагатьох, хто аплодував авторові. Він був також єдиним студентом, який відмовився підписувати лист із протестом проти п'єси Єйтса. Така світоглядна позиція Джойса свідчила про його розрив з догматами католицької церкви.

Інтерес у митця викликали драматургія Ібсена й Гауптмана, театр Метерлінка, поезія Верлена. Із філософів його приваблювали Арістотель, середньовічний схоласт Ф. Аквінський, Шопенгауер та Ніцше. У студентські роки Джойс написав свою першу статтю «Драма і життя» (1900) на основі виголошеної ним доповіді в університетській аудиторії.

Перша поїздка до Парижа в 1902 р., після закінчення університету, перетворилась на багатолітні мандри Європою: Париж, Цюрих, Трієст і знову Париж, в якому прожив з 1920 р. до початку Другої світової війни. У 1904 році він знайомиться із Норою Барнакл, з котрою прожив усе своє життя.

Попри неабияку популярність, особливо після публікації роману «Улісс», Дж. Джойс не зміг побороти злиднів і позбутися залежності від меценатів. Усе життя він страждав від сильної короткозорості, а останній роман «Поминки за Фіннеганом» створював уже абсолютно сліпим. На початку Другої світової війни, будучи тяжко хворим, Дж. Джойс вирішив повернутись на батьківщину, проте побачити її не судилося — він помер 13 січня 1941 року в Цюриху.

Художню спадщину Дж. Джойса становлять: збірка віршів «Камерна музика» (1907); п'єса «Вигнанці» (1918); збірка оповідань «Дублінці» (1914); романи «Портрет художника замолоду» (1916), «Улісс» (1922), «Поминки за Фіннеганом» (1939). Всю її можна розглядати як єдине ціле, а кожний твір - як чергову сходинку до створення великого полотна - роману «Улісс».

Погляди Дж. Джойса на мистецтво, що сформувалися в юності, визначили весь його творчий шлях. У нотатках 1903-1904 рр. він розкриває основні засади своєї естетики, згідно з якими мета мистецтва - в естетичній насолоді: «Ті явища прекрасні, котрі приносять нам задоволення». Мистецтво не може бути «ні моральним, ні аморальним».

Одне з ключових понять естетики Дж. Джойса - «епіфанія» («богоявлення»). В його розумінні епіфанія - «несподіване розкриття душевного стану, що виражається в мові, в жесті чи в просвітленні розуму». Епіфанія - не тільки мить пізнання, а й завершальний етап осмислення краси. У цьому процесі письменник виокремлює три поняття, що відповідають трьом основним властивостям краси: цілісність, гармонію, ясність (осяяння).

«Улісс»

В історію літератури ХХ ст. Дж. Джойс увійшов як письменник, що змінив традиційні уявлення про структуру роману, постійно шукав нові форми оповіді, доводячи їх до художньо-естетичної досконалості.

Роман, як пріоритетний у літературі жанр, Дж. Джойс повернув до його епічних витоків. Створюючи епос сучасного йому життя, епос масштабу «Одіссеї» Гомера («Улісс» - варіант імені «Одіссей»), він вступив у творче змагання зі своїми попередниками - Гомером, Данте, Сервантесом. Основою роману є гомерівський міф про пригоди Одіссея. Кожен розділ зіставляється з конкретним епізодом мандрів героя, тому критика називає їх за епізодами «Одіссеї»: «Телемак», «Нестор», «Протей», «Каліпсо», «Пенелопа» та ін.

Складається роман із 18 епізодів, які можна поділити на три частини: «Телемахіда», «Мандри Улісса», «Повернення»:

Частина I. Телемахіда (епізоди 1-3).

1. (Телемак). 8 година. Башта Мартелло на околиці Дубліна. Стівен Дедал, студент-медик Бик Малліган і англієць Хейнс, що живе з ними, снідають. Стара селянка приносить молоко. Вона видається Стівену уособленням Ірландії.

2. (Нестор). 10 година. Стівен викладає історію в школі містера Дізі й отримує від нього доручення передати написану ним статтю в газету.

3. (Протей). 11 година. Йдучи берегом моря, Стівен занурюється в спогади й роздуми. Потік його думок нагадує примхливість моря, рух хвиль.

Частина II. Мандри Улісса (епізоди 4-15).

4. (Каліпсо). 8 година. Дім Леопольда Блума на Еклс-стріт. Блум готує сніданок для Меріон. Іде в крамницю, де продають м'ясо. Отримує пошту. Розмовляє з Меріон. Тут і далі передано «потік свідомості» Блума.

5. (Лотофаги). 10 година. Блум виходить із дому. Дорогою заходить на пошту, в аптеку, купує лосьйон для Меріон, мило, йде в міські лазні.

6. (Аїд). 11 година. Блум їде на цвинтар на похорон свого знайомого Падді Дігнама. Тут батько Стівена - Саймон Дедал. Молебень за покійником Дігнамом. На душі Блума неприємний осад після зустрічі з Бойланом - антрепренером і коханцем Меріон.

7. (Еол). Опівдні. Редакція газети «Фрімен». Заходить Блум. Після того як він пішов, з'являється Стівен зі статтею містера Дізі. Блум і Стівен зустрічаються у дверях, але розходяться, не зупиняючись. Блум мимохідь кидає погляд на Стівена.

8. (Лестригони). 13 година. Біля музею Блум знову бачить Бойлана, що непокоїть його.

9. (Сцілла і Харібда). 14 година. Дублінська національна бібліотека. Стівен бере участь у дискусії про «Гамлета». Порушується тема «батька й сина». До бібліотеки заходить Блум і залишає її одночасно зі Стівеном, який не помічає, що Блум уважно його розглядає.

10. (Мандрівні скелі). 15 година. Містом у супроводі свити проїжджає віце-король.

11. (Сирени). 16 година. Готель «Ормонд». Тут Стівен. Сюди перед побаченням із Меріон заходить Бойлан. В «Ормонд» іде і Блум, проте дещо затримується в дорозі, купуючи конверт і папір.

12. (Циклопи). 17 година. Блум у барі. Він спілкується з відвідувачами, які не проти випити за його рахунок. Мирна розмова завершується сваркою та

насмішками над Блумом. Дошкульні нападки патріотично налаштованих громадян спричинені єврейським походженням Блума.

13. (Навсікая). 20 година. Блум на набережній. Він іде тим самим маршрутом, яким зранку ішов Стівен. Блум занурюється у спогади про юність. У його свідомості виникає образ Меріон. Він думає про неї.

14. (Бики Сонця). Пологовий будинок. Блум цікавиться станом здоров'я знайомої Майни П'юрфой, яка народила чергового малюка. Серед студентів-медиків він бачить Стівена. Ця зустріч пробуджує в душі Блума почуття батьківської ніжності. Він згадує про померлого сина Руді.

15. (Цирцея). Опівночі. В кав'ярні Стівен бере участь у студентській вечірці. Заходить Блум. Він вирішує наглядати за Стівеном та піклуватись про нього. П'яного Стівена побили солдати. Він втрачає свідомість. Блум поруч чекає, допоки Стівен опритомніє.

Частина III. Повернення (епізоди 16-18).

16. (Евсей). Ніч. Блум і Стівен ідуть нічним Дубліном. У дешевій забігайлівці п'ють рідку каву, розмовляють із моряком, ідуть до будинку Блума, говорять про Ірландію.

17. (Ітака). Ніч. Будинок Блума на Еклс-стріт. На кухні Блум і Стівен згадують події минулого дня. Ведуть бесіду на різноманітні теми.

18. (Пенелопа). Ніч. У свідомості напівсонної Меріон спливають спогади, виникають картини її життя, образи близьких їй людей.

Це - загальна схема подій у романі, що передає лише зовнішні ознаки його змістового наповнення. Основне - «потік свідомості» Дедала, Блума, Меріон. Першим з'являється Стівен Дедал - герой роману «Портрет художника замолоду». Відбувається це через два роки після завершення дії в «Портреті...». Стівен - іронічний автопортрет молодого Джойса, інтелектуал, людина, яка відчуває труднощі у спілкуванні з іншими. Минуло більше року, як батько викликав його з Парижа телеграмою, щоб він міг попрощатися з матір'ю перед її смертю. Вже рік після похорону, а він усе ще в Дубліні і все ще носить траур. Стівен викладає історію в школі для хлопчиків, його пригнічує все навкруги - його помешкання, приятелі, робота. Він відчуває потяг до творчості, проте як особистість і як митець ще не сформувався і його внутрішні конфлікти обертаються здебільшого навколо його стосунків із батьками. Саймон своєю постійною критикою позбавляє сина віри в себе. Для Стівена він - «батько за плоттю», і тільки. А йому потрібний батько як духовна опора, який пробудив би в ньому творче начало. Історія з матір'ю важким тягарем лежить на совісті Стівена: його переслідують спогади про відмову виконати передсмертне прохання матері - помолитись. Образ матері для нього зливається з уявленням про церкву, якої він зрікся, про батьківщину, яку залишив. Стівену необхідна духовна підтримка, щоб перебороти цю кризу, - йому потрібні духовні батьки. Про нього розлого йдеться у трьох перших розділах, де він проводить урок у школі, розмовляє з її директором, потім фігурує у творі все рідше і рідше.

У четвертому розділі на арену подій виходять містер Леопольд Блум і його дружина місіс Меріон (Моллі) Блум. Йому 38 років, він рекламний агент,

звичайна людина, яких сотні тисяч; вона - співачка, яка виконує на концертах класичні арії та народні ірландські пісні. У них є п'ятнадцятилітня донька Міллі і був син Руді, який помер одинадцять років тому відразу після народження.

Леопольд і Міллі Блум не зовсім «свої» в Дубліні. Він - син ірландки й угорського єврея, що покінчив життя самогубством. У зараженій націоналізмом Ірландії Блуму постійно нагадують про його єврейське походження. Моллі - донька військового, росла без матері в гарнізоні в Гібралтарі. В ній збереглося щось іспанське, яке зігриває її у цій сирій країні. Смерть сина зруйнувала їхнє сімейне щастя - Моллі зраджує Леопольду із своїм імпресаріо Буяном Бойланом, а той, знаючи про це і люблячи її, фліртує з іншими жінками.

Описані в романі події відтворюють усього один день - 16 червня 1904 року, з восьмої години ранку до третьої години ночі. У цьому найдовшому дні світової літератури (обсягом понад сімсот сторінок) Дж. Джойс увічнив день знайомства зі своєю майбутньою дружиною Норою Барнакль. Рідний письменнику Дублін, його вулиці, магазини, ресторани, бібліотеки, цвинтарі й лікарні, алеї, сквери та приватні будинки, каплички й будинки розваг зображені з достовірною точністю. Дублін у Джойса - образ багаточасовий: чуттєво-реальне матеріальне середовище, яке по-різному сприймають герої роману; стародавня столиця однієї з найдавніших країн Європи; місто, розташоване на березі моря. Столичний блиск Дублін утратив, ставши, як уся Ірландія, європейською провінцією. Відчуття містечковості досягається тим, як часто на вулицях герої зустрічають своїх знайомих, одне одного, скільки місць встигають відвідати за один день, а також описами побуту дублінців, їхніх дрібних щоденних турбот, іронією автора стосовно їхніх політичних пристрастей.

16 червня 1904 року Блум вдягається в чорне, оскільки має піти на похорон знайомого, і цього літнього погожого дня траурний одяг виокремлює їх зі Стівеном у натовпі, одягнутому в світле. Після похорону він обідає, ходить у справах, відвідує знайому в пологовому будинку. Як Дедал підсвідомо шукає батька, так Блум підсвідомо шукає втраченого сина. Коли наприкінці довгого, наповненого турботами й подіями дня їхні шляхи перетинаються, Блум рятує сп'янілого Стівена від неприємностей з поліцією і запрошує до себе. Тут на кухні Блумів вони розмовляють за філіжанкою какао. Впродовж розмови Стівен приймає важливі рішення щодо свого майбутнього, а Моллі спить нагорі і марить у сні. Цим зануренням у свідомість Меріон (главою на сорок п'ять сторінок без розділових знаків) і її фінальним «так» роман завершується. Блум - центральна його фігура, Меріон і Стівен - побічні: роман розпочинається із Стівена і завершується Меріон.

Читач має справу з натуралістичним, сповненим найменшими дрібницями текстом, у якому нарація в різних розділах подається різними способами (від третьої особи, від імені оповідачів безіменних і названих, від головних героїв).

ВІРДЖИНІЯ ВУЛФ (1882-1941)

Майстер імпресіоністичної прози, літературний критик і теоретик англійського модернізму Вірджинія Вулф використовувала поняття «модерн» для позначення нового характеру художнього письменства, розшифровувала це поняття у своїй есеїстиці та ранній творчості.

«Вона як рослина, якій випало зростати на чудово обробленій галявині - галявині літератури для обраних, а рослина ця пустила пагони і пробивається скрізь», - зауважував Е. Форстер.

Справжнє життя, на думку Вулф, «це не серія симетрично розміщених світильників, а ореол, що сяє, напівпрозора оболонка, яка оточує нас з моменту зародження свідомості до її згасання».

Народилася Вірджинія Вулф 25 січня 1882 року в Лондоні у сім'ї відомого літератора Леслі Стівена - автора «Історії англійської думки у вісімнадцятому столітті» і популярного «Словника національних біографій». У будинку Стівенів бували письменники, науковці, знані у світі митці, тому дитинство і юність Вірджинії промайнули в атмосфері широких культурних інтересів. Через хворобу вона отримала домашнє виховання, а її улюбленим місцем занять була багатюща бібліотека батька. Чимало значило для неї спілкування з братами Тобі й Андріаном, які навчалися в Кембриджському університеті, а також із їхніми студентськими друзями. Важливу роль відіграла у її житті і сестра Ванесса, яка згодом стала відомою художницею. У 1904 р. діти Леслі Стівена залишили батьківський дім, переселившись у район Блумсбері, поблизу Британського музею. Їхній будинок на Гордон-сквер став центром «групи Блумсбері», що об'єднувала молодих представників художньої і наукової інтелігенції. З нею були пов'язані письменники Дж. Літтон-Стреч, Е. Форстер, мистецтвознавець Р. Фрай, журналіст Л. Вулф - чоловік Вірджинії, художник К. Белл - чоловік Ванесси. Душею групи була Вірджинія, яка приваблювала співрозмовників глибокими судженнями, чарівністю та іронією. Основні ідеї, з приводу яких тривали бурхливі дискусії, були запозичені з книги кембриджського професора Д. Мура «Принципи етики». Стосувалися вони проблеми радості людського спілкування і сприйняття творів мистецтва. Група заперечувала вікторіанські моральні обмеження та цінності, підтримувала авангардистський рух.

Перші публікації Вулф з'явилися на початку ХХ ст., зокрема газета «Гардіан» у 1904 р. надрукувала її рецензію. Дещо пізніше вона стала поетичним рецензентом газети «Таймс літерарі саплмент», і співпрацювала з цим престижним виданням понад 30 років. Вулф написала сотні рецензій на літературні твори, оглядів, статей. До кінця Першої світової війни зарекомендувала себе як цілком сформований теоретик літератури. На неї відчутно вплинула творчість М. Пруста, російський класичний роман, вона закликала оновити англійську літературу в есе, опублікованих у періодиці, а в 1925 р. виданих у збірці «Звичайний читач».

У своїх романах («Кімната Джейкоба», 1922; «Місіс Деллоуей», 1925; «До маяка», 1927, та ін.) В. Вулф прагнула відтворити пульс живої реальності, кардіограму свідомості людини - припливи та відпливи хвиль життя. Вона

часто виступала з лекціями перед різними аудиторіями, зокрема й перед студентами Кембриджського університету. Згодом вони були надруковані під заголовком «Своя кімната» (1929), стали своєрідною біблією фемінізму, «іконою» руху за жіночі права.

Обґрунтувавши естетичні принципи модернізму у своїх статтях, Вулф реалізувала їх у художній творчості, зокрема романістиці.

Останні роки життя Вулф припали на початок Другої світової війни. Багато сил забрали в неї переживання інтенсивних бомбардувань Лондона: під час одного з нальотів було зруйновано її дім. Трагічні події погіршили її здоров'я. Розпочалась важка нервова депресія, яка завершилась самогубством 28 березня 1941 року.

Письменницька історія Вірджинії Вулф від перших, традиційних за манерою письма, романів «Велика мандрівка» (1915) і «Ніч і день» (1919) до останнього, модерністського, «Між актами» (1941) - своєрідний літопис розвитку модернізму з його новаціями й художніми здобутками, прагненням до синтезу мистецтв і суперечливою діалектикою. Любов до споглядання прекрасного у мистецтві позначилася на техніці письменниці. Естетизація процесу роздумів, «потоків свідомості» під її пером сягають такого рівня, що його неможливо назвати потоком, оскільки потік неподільний і безперервний, а внутрішній світ, індивідуальна свідомість її героїв і героїнь легко розщеплюється на атоми вражень.

Помітною в культурному житті Англії була літературно-критична і видавнича діяльність Вірджинії Вулф. Створене подружжям Вулф видавництво «Хогард прес» публікувало твори Т. С. Еліота, Кетрін Менсфілд, самої Вірджинії. Її статті про письменників минулих епох і сучасних авторів визнані класикою англійської літературної критики (збірки «Рядовий читач», 1925, 1932). Вона писала про Дефо, Філдінга, захоплювалася Стерном, високо оцінювала майстерність Джейн Остін і Т. Гарді. Неперевершеним майстром психологічного роману вважала М. Пруста, який, на її думку, проникає в глибини емоційного життя людини. Різноманітності романних форм присвячена її робота «Види роману» (1929), де подано типологію романістів різних епох із притаманними їм особливостями зображення життя й людини. Письменників вона поділяла на «оповідачів правди» (Дефо, Свіфт, Треллоуп, Мопассан), «романтиків» (Скотт, Стівенсон), «майстрів створення характерів» (Діккенс, Остін, Дж. Еліот), «психологів» (Г. Джеймс, Достоевський, Пруст), «сатириків і фантастів» (Стерн), «поетів» (Е. Бронте, Гарді). Корінною ознакою роману Вулф вважала зображення життя загалом і людини зокрема: «роман є єдиним видом мистецтва, котрий змушує нас повірити в себе, що він містить повну і правдиву картину життя реальної людини», «один елемент залишається постійним в усіх романах - людський елемент».

Сучасну їй епоху Вірджинія Вулф розглядала як період пошуків у літературі, відзначаючи його деградацію порівняно із надбаннями письменників XVIII-XIX ст. Тому значними для неї були пошуки письменниками нових шляхів. У своїй програмній статті «Сучасна художня проза» вона порівняла два покоління письменників - сучасників, названих

«спіритуалістами» (Джойс, Лоуренс, Еліот і вона сама), і попередників - «матеріалістів» (Голсуорсі, Беннет, Веллс). Не заперечуючи здобутків «матеріалістів», Вірджинія Вулф не вважала, що вони виправдали покладені на них сподівання.

«Саме тому, що їх цікавить не душа, а плоть, вони розчарували нас», — зауважувала Вулф. У їхніх романах зображення матеріального, зовнішнього превалює, а «життя вислизає». «Чи не є для романіста завданням передати більш вірно й точно цей невідомий, мінливий і невловимий дух, яким би складним він не був?» — запитувала вона. Оскільки впродовж навіть одного дня свідомість сприймає міради вражень, то завдання митця - передати цей «безперервний потік незліченних атомів». Особливий інтерес для модерністів, на думку Вулф, становить те, що є «в підсвідомості, у важкодоступних глибинах психології».

Поколінню «матеріалістів» вона протиставляє Дж. Джойса, який зумів відмовитися від важливих для романістів минулого умовностей, завдяки чому наблизився до життя.

У середині 20-х років ХХ ст. Вірджинія Вулф написала романи «Місіс Деллоуей» (1925) і «До маяка» (1927), які, на думку літературознавців, є вершиною її творчості.

У романі «Місіс Деллоуей» письменниця реалізує принципи зображення людини й життя, викладені у статті «Містер Бенкет і місіс Браун». З миттєвостей буття вона прагне передати тремтливий рух, у якому перебувають її герої, складність людської природи, «переливи реальності».

Роман вибудований як потік відчуттів, спогадів, «потік свідомості» героїв - Клариси Деллоуей, Сиптимуса Сміта, Пітера Волта, і як потік подій, що відбуваються впродовж одного дня. Якраз крізь призму одного з днів червня 1923 року відтворено життя місіс Деллоуей і окреслені контури епохи. Люди, які пережили Першу світову війну, опинилися в іншій реальності, ніж ті, хто вступав у життя і жив у передвоєнні роки. Вони втратили відчуття стабільності, змушені були переглянути колишні цінності, стати свідками руйнування традиційних соціальних і моральних орієнтирів. Сприйняття світу стало іншим.

Фіксуючи рух Клариси Деллоуей у просторі (вулиці Лондона) і часі (червневий день 1923 року), авторка створює її образ, образ її життя. Одна за одною спливають хвилини, квартал за кварталом проходить на своєму шляху місіс Деллоуей. Одночасно спливає все її життя. Кожна миттєвість концентрує в собі повноту буття, бо пережите не вмирає: можна розливати чай, іти вулицею, сидіти у парку, розмовляти, переживати своє дитинство, юність, кохання і втрати.

З кожною сторінкою образ Клариси набуває все чіткіших контурів. І водночас він немов розчиняється у вуличному натовпі, в людському потоці, робить місіс Деллоуей піщинкою великого міста.

Роман не поділений на розділи й частини. Всі події, що відбуваються впродовж дня, спрямовані до єдиної мети - до званої вечері в будинку

Делловеїв. Головні персонажі твору - незнайомі між собою Клариса Делловей і Септімус Сміт.

У цьому романі є багато спільного з романом Дж. Джойса «Улісс». Один день - це панорама всього життя. Крім того, Вірджинія Вулф, виступаючи проти письменників-«матеріалістів», докоряючи їм за пристрасть до всього «зовнішнього», сама не відмовляється від зображення середовища, в якому живуть і діють герої, від використання деталей, що увиразнюють судження про особливості їхньої поведінки і світосприйняття. Авторка розкриває в романі передісторію персонажів, згадує про їхні заняття і схильності. Все це розчинено в пліні думок, відчуттів.

Багато в романі чудових пейзажів Лондона: парки й вулиці, вітрини магазинів і пам'ятники, контрасти міста, атмосфера післявоєнної доби. Мчать автомобілі, автобуси, блимають вогні реклами, вуличний оркестр виконує пісеньку - усе це Клариса бачить, чує, відчуває: «життя, Лондон, цю мить червня». Вона володіє тонкою інтуїцією, пам'яттю почуттів, «пам'яттю серця». Свій шлях вулицями Лондона долають і її чоловік Річард Делловей, донька Елізабет, друг Пітер Волш, Септімус Сміт, з яким вона не знайома.

Образ Сміта особливо важливий у здійсненні авторського задуму: «показати життя, смерть, розум і божевілля, піддати критиці соціальну систему». Сміт - учасник і жертва війни. Важка контузія, ще важчі спогади про пережите викреслюють його з нормального життя. Він бачив смерть і страждання, загибель своїх фронтowych товаришів. Війна вбила в ньому здатність відчувати, його переслідують жахливі спогади, видіння, що спонукає його звести рахунки з життям, викинувшись з вікна.

У долі й загибелі Септімуса Сміта, про якого Вірджинія Вулф пише як про другий аспект особистості Клариси, реалізується те, що місіс Делловей придушує в собі. Їх об'єднують самотність, страх перед життям, прагнення покінчити з ним. Місіс Делловей пливе за течією світських умовностей, підкоряючись їм. Гостро переживає відчуження доньки. Шлюб із Річардом Делловеєм не ошчасливив її. Попри те, що проблема духовної кризи центральна в романі, у ньому недвозначно стверджується ідея подолання «смерті духу».

ТОМАС-СТЕРН ЕЛІОТ (1888-1965)

Один із найпомітніших поетів ХХ ст., який оновив принципи англomовного віршування, лауреат Нобелівської премії 1948 р. «за видатний новаторський внесок у сучасну поезію». Також відомий як драматург, літературний критик, історик літератури. «Еліот - це світова фігура вражаючих розмірів», - так оцінив його працю критик Г. Мур. Він утверджував морально-естетичні цінності в умовах сповненого трагізму ХХ ст., передавав відчуття людини, яка пережила Другу світову війну і ступила на «спустошену», «безплідну» землю, ввійшла у світ «без Бога». Основні проблеми творчості Еліота - трагізм існування і криза духу, породжені антигуманною цивілізацією, у прогрес якої він не вірив.

Народився Т. С. Еліот 26 вересня 1888 року в м. Сент-Луїс, штат Міссурі, США, в заможній родині. Одержав пуританське виховання в душі суворой самодисципліни й витримки. У 1910 р. закінчив філософський факультет Гарвардського університету. Відчутно вплинули на нього лекції та семінари філософа І. Беббіта, що заперечував цінності тогочасної цивілізації і традиції романтизму, яким Т. С. Еліот захоплювався в юності. Під їх впливом звернувся до класицизму з його унормованістю, зацікавився поезією символізму. Його улюбленими авторами були Ш.Бодлер, А.Рембо, С.Малларме.

Перша світова війна застала Еліота в Оксфорді, де він завершував роботу над дисертацією з філософії, що спонукало його назавжди залишитися в Англії. Як поет дебютував у 1915 р. в чиказькому журналі «Поезія». У 1917р. видав першу збірку віршів «Пруфрок та інші спостереження», яку частина критиків оголосила геніальною, а частина - нісенітницею. Світова слава прийшла до Еліота після публікації поеми «Спустошена земля» (1922). Цим твором відкривався перший номер часопису «Крайтеріон», який видавав поет до 1939р. Певними сходинками на шляху становлення поетичної майстерності Т.С. Еліота стали сюїти «Попельне середовище» (1930) і «Чотири квартети» (1943). У 1935 р. опублікував віршовану п'єсу «Вбивство в соборі», за якою згодом були видані «Возз'єднання сім'ї» (1939), «Вечірка з коктейлями» (1950), «Особистий секретар» (1954), «Державний діяч похилого віку» (1959).

У 1927 р. він прийняв британське громадянство і перейшов із протестантства у католицизм. У релігії вбачав силу, здатну врятувати культуру. Він сконструював модель культури, незалежної від об'єктивного часу. Новітня епоха здавалася йому антиестетичною. Вину за культурну безплідність доби покладав на цивілізацію і прогрес. Його модель художнього мислення, будучи етапною і еталонною для модернізму, пізніше не знайшла свого продовження.

Лекції Т. С. Еліота з проблем літератури і культури збирали величезні аудиторії: в 1956 р. на стадіоні в Міннеаполісі (США), в 1958 р. - у Римі. Філософська глибина і художня виразність поетичної манери стали передумовами ставлення до Т. С. Еліота як найвидатнішого англомовного поета ХХ ст. У 1948 р. був удостоєний Нобелівської премії. Помер Т. С. Еліот 4 січня 1965 року в Лондоні.

Рання лірика Т. С. Еліота — своєрідний посібник з художніх відкриттів модерністської поезії. Насамперед вона різко відрізняється від описової, чуттєво-романтичної поезії. Як і його вчителі - Бодлер і Рембо, - Еліот - поет сучасного міста, йому не притаманне захоплення сільською природою, яке було характерним для поезії ХІХ ст. він байдужий взагалі до будь-якої сентиментальності, він - принциповий прихильник поезії інтелектуальної. За його висловом, «поезія - це не вихлюп емоцій, а втеча від них». Однак не варто сприймати це висловлювання у тому розумінні, що Еліот закликав позбутися емоційної сфери і обмежити поета сферою раціональною, сферою чистого інтелекту.

Ірраціональне, на думку Еліота, є джерелом поезії. Автор мусить пропустити емоції крізь розум і звичайне почуття передати так, щоб його словесне вираження вразило читача.

Контекст тверджень про загальну деградацію культури під тиском цивілізації доводять назви його ранніх поем: «Спустошена земля» (1922), «Порожні люди» (1925) та ін. Особливо сильно ця тема звучить у творі «Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока» (1917).

ДЖОРДЖ ОРУЕЛ (1903-1950)

«Лунав гнівний рик у дванадцять ротів, голоси тих, які кричали, були однакові. Тепер стало зрозуміло, що сталося зі свиньми. Тварини, котрі стояли в саду, знову і знову переводили погляд зі свиней на людей і з людей на свиней і знову зі свиней на людей, але не могли з упевненістю сказати, де - люди, а де - свині». Так закінчується один із найвизначніших творів ХХ ст. - «Ферма тварин» Джорджа Оруела. Він був актуальним у час написання. І сьогодні його актуальність незаперечна. Очевидно, таким буде завжди. Адже завжди проблемними і гірко болючими будуть питання, які він порушив у 40-ві роки минулого століття: де межа, за якою людина втрачає людськість? чи здатна вона зберегти в собі людські риси - не зрадити, не продати, не зректися власної сутності, відчувши грізне дихання страху? Джордж Оруел думав, що здатна.

Джордж Оруел - псевдонім, узятий письменником для його першої книжки нарисів «Униз і геть у Парижі та Лондоні» (1933): Джордж - на честь святого покровителя Англії - Джорджа, Оруел - назва річки на півночі країни. Ерік Артур Блер (справжні ім'я і прізвище письменника) народився 23 січня 1903 року в Індії, у м. Бомбей, у сім'ї англійського службовця. Батько Еріка походив із збіднілого аристократичного роду, завдяки чому хлопець вступив до елітної школи Св. Кіпріана, а згодом - до Ітонського коледжу.

Сумніви та суперечності, моральні норми та переконання, максималізм і шалена віра у справедливість, вміння не впадати у загальні ілюзії - усе це, вочевидь, зароджувалось у його свідомості ще в дитинстві. Він рано зрозумів, що «закон життя - це постійний тріумф сильного над слабким», і якщо не можна змінити світ чи самому стати сильним, то можна визнати свою поразку і зробити з цього перемогу. Джордж Оруел прагнув стати письменником, багато годин проводив за друкарською машинкою, заробляв на життя миттям посуду в паризькому готелі, учителював, працював продавцем у книжковому магазині.

Повернувшись з Іспанії, він написав книжку про громадянську війну («Дань Каталонії», 1938). Одинак, скептик, бунтар Джордж Оруел бореться з усім, що пов'язано з владою. Вже в романі «На свіже повітря» (1939) він передрік, що після війни, яку також передбачив, настане ера тоталітаризму, черг за продуктами, гумових кийків, гасел і садизму. Герой твору розмірковує, що «ніколи не буде нестачі у фізіономіях, розбитих гайковими ключами». У

1939 р. письменник замислюється над тим, що «завжди знайдеться новий тиран, готовий змінити старого».

Друга світова війна застала Оруела в Лондоні. Він не зміг піти на фронт через підозру на туберкульоз. Натомість став сержантом добровольців місцевої оборони, працював на Бі-Бі-Сі, друкував статті у пресі... І писав дивний твір, подібного якому ніколи не було в його доробку і який вважають найбільшим його здобутком - казку «Ферма тварин» (1945), про те, «як революції неминуче зраджують своїй природі; як ідея рівності втілюється у тому, що хтось виявляється більш рівним, ніж інші; і як в ім'я нового ладу колективна воля чинить насильство над особистістю». Згодом з'являється роман «1984» (1949), у якому автор змальовує гротескну картину життя в тоталітарній державі, ототожнюючи її з СРСР.

Звісно, в умовах радянського тоталітаризму згадані твори Джорджа Оруела були піддані фальшуванню. «Ферма тварин» була названа радянською критикою «брехливим пасквілем проти соціалізму», а роман «1984» – «сумішню порнографії та наклепів на визвольну боротьбу народів». Про публікацію самих творів Джорджа Оруела на теренах СРСР не могло бути й мови. Навіть за горбачовської «перебудови» в навчальній літературі для вищих навчальних закладів можна було прочитати хіба що такий «аналіз» його творів: «Роман Оруела “1984” став віддзеркаленням ідеології буржуазного індивідуалізму, ворожої будь-яким формам колективізму».

Обговорення цього твору, що отримав широку рекламу, підсилена знятим за ним фільмом, який став у повному розумінні ідеологічною зброєю в умовах «холодної війни», вийшло за межі літературної критики». Коментарі тут, як кажуть, зайві. Тоталітарна влада впізнала себе в художніх образах Джорджа Оруела, а, впізнавши, діяла так, як він і передбачав: вона залякувала громадян, застерігала їх від вільнодумства, бо воно розхищувало її підвалини, руйнувало цю споруду, яка стояла на кістках мільйонів закатованих жертв. Проте свободу не спинити. Це також передбачив письменник.

Джордж Оруел не дожив до того часу, коли гігантська тоталітарна імперія СРСР розвалилась. Помер він 21 січня 1950 року в Лондоні. Однак і донині його твори залишаються актуальними, застерігають людство від небезпеки відродження тоталітарних режимів.

Вірючи у своє призначення як письменника, він спостерігав за життям, не відвертаючи погляд від найогиднішого в ньому, досліджував соціальне дно Парижа і Лондона. І завжди намагався заглибитися в суть людини, зрозуміти її. Щорічно виходили його романи: «Бірманські дні» (1934), «Донька священика» (1935), «Не кидай конвалії» (1936).

Написати твір, у якому верхівку влади було названо свиньми, означало підписати собі смертний вирок. Таким смертним вироком став для Оруела невідомий вітчизняному читачеві майже півстоліття його останній роман «1984».

Джордж Оруел писав цей роман, усамітнівшись на острові Юра, у старому фермерському будинку, куди, поховавши дружину, переселився разом із прийомним сином. Усамітнився так, що навіть друзі з великими

труднощами могли до нього потрапити: будинок, який орендував письменник, знаходився в двадцяти п'яти кілометрах від єдиної там крамниці, а оскільки частину дороги проїхати автомобілем було неможливо, то приблизно вісім кілометрів потрібно було йти пішки. Самотній, незрозумілий сучасникам Оруел наприкінці життя максимально відмежувався від людей і цивілізації кілометрами землі та води. Однак саме про людство і цивілізацію він думав і писав.

У цьому романі багато пророцтв. І вони не застаріли. Можливо, тому, що письменник не просто переносив своїх героїв у майбутнє - думками він жив у ньому.

Певний час автор мав намір назвати свій роман «Остання людина у Європі» (остання - як носій і виразник людськості, адже саме людськість штовхає головного героя на боротьбу з могутньою тоталітарною системою, людськість намагаються витравити з нього кати, змушуючи зрадити любов до Джулії). Однак твір із схожою назвою вже був («Остання людина» Мері Шеллі). Тоді Оруел поміняв місцями останні цифри року написання свого роману - 1948. Так було названо один із найпотужніших творів ХХ ст.

«1984» був своєрідною відповіддю на питання, порушені у «Фермі тварин». Оруел стверджував, що без вирішення проблем політичної, економічної та соціальної рівності (створення пристойних умов життя) люди ніколи не стануть людянішими, а не ставши людянішими, ніколи не зможуть створити людяних умов життя. Це замкнене коло антиутопії, нерозв'язана проблема роману, домінанта роздумів його героя - останньої людини у світі 1984-го («Якщо ти людина, Вінстоне, то - остання людина, - каже О'Брайєн. - А спадкоємці ми. Ти хоч усвідомлюєш, що ти один?»), у світі страху, зради і катувань, в якому прогрес вимірюється не зменшенням, а збільшенням болю та невдячності, у світі, що побудований на ненависті та захопленні власною перемогою.

Людство споконвіку прагнуло до ідеалу - створити світ, у якому всі були б рівними, не відчували б жодного браку будь-чого, жили б у гармонії та любові. Про це свого часу писав Платон («Держава»). Так з'явилися на світ романи-утопії (від назви одного з них - «Утопії» Т. Мора). Однак світле майбутнє, описане в них, не наставало. А наставало те, що досліджували письменники-антиутопісти. З-під маски очікуваного прекрасного світу все чіткіше проглядало гидке обличчя тоталітаризму, брехні і зради. О. Хакслі, Є.Зам'ятін, Джордж Оруел, В. Винниченко (роман «Сонячна машина» поєднує елементи утопії та антиутопії) намагалися застерегти людство від побудови такого майбутнього.

Новий світ і нове життя зображені і в романі «1984»: прозорі стіни в будинках, щоб можна було спостерігати, чим займаються люди; монітори всюди і скрізь, через які ллється потік інформації про загальні перемоги Океанії (назва описаної держави) і про знищення ненависних ворогів; Великий Брат, якого ніхто ніколи не бачив, але який бачить, чує, відчуває тебе; талони на сексуальне життя; дивні зникнення людей, які, здається, ще вчора працювали поруч, і раптом виявляється, що їх ніколи не існувало; історія,

щоденно переписувана залежно від потреб влади (головний герой працює в установі, де знищують і замінюють факти); чіткий поділ людей на класи - Вищі, Середні та Нижчі (проли). Усе переплутано й антонімічно навіть у назвах: міністерство миру займається війною, а міністерство любові - катуваннями.

У такому світі живе головний герой - Вінстон Сміт. Багато років він не замислювався, чи досконалий цей світ. Та в певний момент починає думати, спостерігати і розуміти: щось у його державі не так, ідеальне суспільство має бути іншим. Значна частина роману - пошук героєм відповіді на запитання: чому цей світ такий і як зробити його кращим?

На перший погляд може видатись, що роман Оруела про владу і що лише влада Океанії винна в тому, що відбувається в країні. Безумовно, письменник розумів, що «на землі колись може народитися щось більше - влада «олігархічного колективу», влада могутніх партій, здатних підкорити собі навіть свідомість мас». Проте чи річ лише в ефемерних, нікому не відомих Вищих, яких майже ніхто ніколи не бачив?

Герой роману долає шлях усвідомлення, зацікавлення, читання заборонених книг, порушення загальних правил, контактує з представником Братства (організації, яка начебто виступає проти влади, хоч насправді є її вигадкою). Кінцевим етапом цього шляху є арешт героя. І саме тоді починається двобій людини і системи. Остання людина цього жахливого і страшного світу кидає йому виклик. І програє...

Протягом третьої частини роману герой перебуває у стінах міністерства любові, де його намагаються всіма можливими способами зламати. Він чесно тримається з останніх сил. Увесь цей час ходять чутки про останнє місце, куди потрапляють «злочинці», про найбільший їхній жах - камеру 101, у якій «знаходиться те, що є найгіршим у світі». Досвідчений у цій справі головний кат героя О'Брайєн зауважує: «У різних людей різні уявлення про те, що є найжахливішим. Самого по собі болу недостатньо. Трапляється, що людина може перенести біль і померти, не зламавшись. Однак у кожного завжди є щонебудь таке, чого він не може витерпіти, чого не може навіть бачити. Сміливість чи боягузтво тут ні до чого».

Вінстон не міг «витерпіти» пацюків: «На якусь мить він знову перетворився на шалену смердючу тварину. Проте виринув із темряви, схопившись за рятівну думку. Є один, лише один спосіб урятувати себе. Йому слід поставити між собою і щурами іншу людину, тіло іншої людини».

Історія життя головного героя - це й історія його кохання до Джулії. Людськість, почуття, кохання - цим перевіряються у романі жорстокий режим, кастова Партія, політика війни і ненависті, кровні та шлюбні стосунки людей. «Слова і вчинки не мають значення, - каже Вінстон Джулії, коли вони в черговий раз тікають (як їм здається) від усевидячого ока Великого Брата. — Значення має лише наша душа. Якщо їм вдасться змусити мене розлюбити тебе - це буде справді зрадою».

Герой програє. Його ламають найсильнішим для нього страхом. Кат Вінстона не каже, що він має зробити і від чого відректися. «Він раптом

зрозумів, що в усьому світі є лише одна людина, на яку можна перенести кару, одне тіло, яке він може поставити між собою і пацюками». Кульмінацією роману є шалений крик головного героя: «Зробіть це з Джулією! Тільки не зі мною! З Джулією! Мені начхати, що ви зробите з нею! Проте не зі мною! З Джулією! Не зі мною!».

Остання людина, ретельно змальована автором, програє. Невже цей програш не дає людям жодного шансу, жодної надії на людськість? Невже всі приречені і серед людей немає здатних витримати кімнату 101? Такі люди були, є і будуть. Їх небагато, але саме на них тримається цей світ. Попри нібито однозначність розв'язки твору (героя знищили, але він продовжує жити, та вже зовсім іншою людиною), роман Оруела «1984» не про це. Влада за всіх режимів боялась і ненавиділа носіїв духу за те, що вони кращі за неї. За те, що справжні люди духу ніколи не змагаються за владу і цим руйнують уявлення влади про людську природу і про себе саму. Влада ненавидить їх за щире, природне прагнення жити для інших, за жертвність, яку володарі намагаються зарахувати як власну чесноту, в той час як насправді володарюють заради мізерної переваги, зайвого мішка гнилих яблук і відра молока...

Вінстона зламав не тваринний страх перед щурами. І не зрада Джулії є найбільшою зрадою. Вступаючи до Братства, Вінстон ще посередині свого бунтарського шляху має відповісти на запитання О'Брайєна: чи готовий він пожертвувати життям? Чи готовий убивати, займатися саботажем, який може коштувати життя невинним людям? Чи готовий заради справи хлюпнути сірчаною кислотою в обличчя дитини? На всі ці запитання він відповідає ствердно. Потім на допиті Вінстон почує у записі, коли стверджуватиме: «Так, я вважаю себе вищим за вас».

Антиутопія Джорджа Оруела, як і вся його творчість, про те, що з людиною, суспільством, нацією, світом можна зробити все, однак лише тоді, коли ця людина, суспільство, нація і світ затремтять, поступляться, зрадять себе - своє людське єство, тисячолітню мораль, прості, властиві всім людям почуття. Героя роману «1984» морально знищують, але його смерть несе надію: тоталітаризм може запанувати на землі тільки тоді, коли буде знищено останню людину, що вважає себе Людиною.

Оруел був письменником, який досліджував природу сучасної йому влади. Цим об'єднані казка «Ферма тварин» і роман «1984». Влада і свобода, брехня та історія, розподіл благ у суспільстві та загроза повернення «господарів» як засіб залякування мас - спільні проблеми обох творів. А глибинно споріднює їх ідея «шляху» - одурманення натовпу, народу, нації.

Песимізм Оруела, на якому, на перший погляд, настояні його твори, за глибшого їх прочитання і роздумів над текстами стає і безкомпромісним оптимізмом. Він писав не для того, щоб залякати людей і щоб вони опускали руки, усвідомлюючи, що нічого змінити не можуть. Він писав для читача, бо вірив у людину, її здатність зберегти власну людськість.

«Ферма тварин» Джорджем Оруелом була написана у 1943 р., однак опублікованою була у 1945 р. Його відмовилися друкувати в Англії та Америці (у ньому чітко простежувалася сатира на сталінізм).

Якось у селі Джордж Оруел побачив хлопчика, що гнав дорогою коня, б'ючи його лозиною щоразу, як той намагався звернути вбік. «Мене вразила думка, - згадував він, - що, якби лише тварини усвідомили свою силу, ми не змогли б панувати над ними. І що люди експлуатують тварин майже так само, як багаті експлуатують пролетаріат». У картині із сільського життя максималіст та ідеаліст Джордж Оруел побачив гостру сатиру на «казармений комунізм», сталінщину. У своєму творі він, не ховаючись за метафорами, оповідає про новітню брехню, що прагне заволодіти світом і Людиною, про брехню, замасковану під величну правду.

Домашні тварини, усвідомивши власну силу і те, що людина їх нещадно експлуатує, проганяють хазяїна з ферми і починають нове життя - вільне і справедливе. З кожним днем вони відчують, як щоразу щось змінюється. Вони навіть не можуть сказати що, адже наче вчора на стіні було сім заповідей нового життя, а сьогодні вже стало шість. Однак чи було це насправді, чи лише здалося простому роботязі - коню Боксерові? Чи правда, що гасло «Тварини не мають уживати спиртного надмір» колись звучало коротше? Хто знає. Звільнившись від людської кабали, наївні та прості тварини потрапляють у ярмо ще небезпечніше, болючіше і незрозуміліше, бо це ярмо своїх над своїми. Коли на війні солдат знищує чужинців, це ще можна зрозуміти. Та чим виправдати систему, в якій людину нищить і зраджує вчорашній друг? І не заради високої мети, а мішка гнилих яблук чи відра молока. Сьома заповідь «Усі тварини рівні» поступово і непомітно набуває значення: «Усі тварини рівні, але деякі тварини рівніші за інших».

За сатирою на несправедливу сучасність проступає відчай автора. Він ненавидів імперіалізм, йому був противний фашизм, проти якого боровся зі зброєю в руках. Письменник розумів лицемірство «лівих»; його надії, спрямовані на Схід, також розбилися об реальність. І все-таки пафос «Ферми тварин» вселяє усвідомлення безсмертя, тому що людство ніколи не відмовиться від боротьби за щастя і справедливість. А той, хто спробує узурпувати право на безконтрольне керівництво, «монопольну істину», асоціюватиметься зі свиньми з оруелівської казки.

У цьому творі багато запитань - прямих і риторичних. Відповіді на них, що начебто ховаються за алегоричними образами, прості і зрозумілі. Кожен знає ці відповіді, але не кожен може собі в цьому зізнатися. Чому створений тваринами на фермі ідилічний устрій, коли «кожен на фермі віддавав справі все, що міг» і «ніхто не крав, не сперечався через зайвий шматок, а суперечки, бійки і взаємні заздрощі, звичні у старі часи, майже зникли», зазнав краху? Чому свині, яких автор називає найрозумнішими на фермі, починають жорстоку тиранію щодо таких, як і вони, свиней? Чому кнур Наполеон, плекаючи переворот, добирає найкращих представників із свинської молоді і сам починає займатися їхнім вихованням? І чому страшно стає не від опису жорстокої розправи над молодими поросятами, нібито «ворогами народу» і

прибічниками Сніжка (головного ворога диктатора Наполеона), яких «убили тут-таки на місці» (хоча на фермі після вигнання господаря не вбивали навіть пацюків), а від страшної метаморфози шостої заповіді, що первісно гласила: «Тварини не мають убивати собі подібних», а потім була переформульована: «Тварини не мають убивати собі подібних безпричинно»? Очевидно, тому, що причину можна завжди знайти.

«Ферма тварин» пропонує відповіді на ці питання. Цей твір важко назвати алегоричним, хоч формально основним використаним у ньому прийомом є алегорія. Вона настільки прозора і недвозначна, що не дає підстав зарахувати твір до жанру казки, адже він подає страшну правду сучасності, розкриває глибинну сутність людини, яка намагається сховатися під маскою благочинності й добропорядності.

Цим твором Джордж Оруел наголошує, що в людській природі є щось тваринне. Однак є в ній і людське ество - те, що робить людину Людиною навіть на останній межі найвищого розпачу і найтяжчого болю, коли смерть видається жаданим щастям порівняно із життям. Людина стає свинею внаслідок власного вибору.

ОЛДОС ХАКСЛІ (1894-1963)

Олдос Хакслі (Гакслі) нащадок славнозвісної родини, есеїст, поет, журналіст, на час виходу у світ «Прекрасного нового світу» був вже автором кількох відомих романів: «Жовтий Кролі» (1921), «Хоровод блазнів» (1923), «Контрапункт» (1928). У 1932 році (під впливом роману «Ми») з'явився роман «Прекрасний новий світ».

Олдос Леонард Хакслі народився 26 липня 1894 р. в Годалмінгу (графство Суррей), в родині, яка належала до наукової і творчої еліти Великої Британії: його дід, Томас Гакслі - відомий англійський біолог, мати - сестра романістки Хамфрі Уорд, племінниця поета Метью Арнольда і онука відомого педагога Томаса Арнольда.

Такий вражаючий родовід разом з прекрасним вихованням і освітою вже самі собою давали можливість Олдосу проявити всі свої здібності, що він блискуче і продемонстрував, навіть не зважаючи на те, що в 14 років залишився без матері, а в 17 років ледве не став сліпим. Під час медичних дослідів він поранив дуже серйозно очі. Родина зробила все для того, аби хлопцеві повернути зір. Після дворічного лікування зір частково відновився, і Хакслі зміг навчатися в Оксфордському університеті. До своєї хвороби Олдос завжди ставився з гумором. Якось він навіть підмітив, що порушення зору, на щастя, «не дало йому перетворитися на типового англійського джентльмена, випускника приватної школи».

Після закінчення університету юнак деякий час працював на педагогічній ниві, пізніше став працювати в лондонському літературному журналі «Атенеум». У 1920 р. він здійснив навколосвітню подорож, вперше відвідав США.

В літературі Хакслі дебютував 1919 року збіркою віршів. Як зазначив відомий англійський критик У. Аллен: «Неможливо уявити 20-ті рр. без Хакслі. Він доклав усіх зусиль для створення духовної атмосфери тих років, це він же готував перелом, який настав у кінці десятиліття».

Справжньою літературною сенсацією стали перші романи молодого письменника – «Жовтий Кролі» (1921), «Жартівливий хоровод» (1923). Уже в перших книгах автор висміяв мораль лондонських багатіїв, їх живопис і поезію, англійську систему освіти того часу. Але справжній талант романіста проявився у наступному романі «Контрапункт» (1928), в якому представлена ще більш гостра критика «високолобого» середовища. Хоча письменник і говорив про наявність в Англії «іншої нації» (народу), ідейно він залишився зі своїми егоїстичними героями.

У 1937 р. Хакслі разом зі своєю родиною (дружина Марія і син) виїхав до Америки, прийняв американське підданство. У США став працювати сценаристом в Голлівуді. У його романах 30-40-х рр. сатира відійшла на другий план, а концепція людини зблизилася з модерністською, яка трактувала людину як ницу і брудну тварину (роман "Мавпа і сутність" (1948)). Твори цих років стали серйознішими, навіть дещо з нахилом до містицизму.

З 1938 р. Олдос Хакслі підпадав під вплив індійського мислителя Крішнамурті, а тим самим почав захоплюватися східною філософією і містицизмом. Отже, світогляд письменника еволюціонував від раціоналізму до містики. Ідейна безвихідь призвела до тупика художнього.

У 50-ті рр. прозаїк захопився наркотиками, щоб «втекти від себе і не постраждати при цьому фізично». Свої наркотичні досліди він описав у книгах «Ворота сприйняття» (1954), «Небеса і пекло» (1956), у романі «Острів» (1962). Письменник писав, що побачив речі у новому вимірі, вони відкрили своє початкове, глибинне, вічне існування. Для нього галюциногени стали засобом більш глибокого розуміння в релігійній і містичній сферах, свіжого сприйняття великих творів мистецтва. Для художника ці препарати стали «ключами» до медитації, ізоляції, йоги.

22 листопада 1963 р. письменника не стало, він покінчив життя самогубством у Каліфорнії. Його прах був похований у родинному склепі у Великій Британії.

Для більшості читачів ім'я Олдоса Хакслі асоціювалося з романом «Чудовий Новий Світ», написаного для «синів і дочок». Своєю появою він частково зобов'язаний роману Є Замятіна «Ми». Про те, що Хакслі використав художній досвід антиутопії Замятіна, свідчило вже те, що в обох творах розповідалося про бунт природного людського духу проти раціонального, механізованого, бездумного світу, в обох дію перенесено на шістсот років уперед, "атмосфера обох книжок схожа, і змальовується, грубо кажучи, один і той самий тип суспільства...".

Назву роману письменник взяв із шекспірівської драми «Буря», де героїня Міранда, потрапивши на чарівний острів, викрикнула «О, чудовий Новий Світ, в якому є такі люди!». Проте, в цю обірвану фразу Хакслі вклав значну долю іронії, оскільки змальований ним світ - який завгодно, тільки не чудовий.

Основна тема роману - зображення загального механізму світової держави, чий девіз «Спільність. Ідентичність. Стабільність», зображення духовної деградації людини в умовах насильства.

Ідея - протест проти тиранії і механізованої «Фордовської Америки», викриття і засудження «комуністичного раю», з притаманними йому тенденціями зрівняння, стирання індивідуальності, ідентичності думки.

Дія відбувалася у майбутньому - у 632 р. Е.Ф. Ера Форда брала свій відлік з початку епохального виробництва Моделі Т автомашин Форда. У романі згадалося і минуле, «дофордівський світ», тобто ХХ ст., коли у кожної людини були батьки, рідний дім, але це не приносило людям нічого, окрім страждань. «Світ переповнився батьками, а отже й стражданнями, кишів матерями, що призвело до найрізноманітніших збочень - від садизму до непорочності; переповнився братами, сестрами, дядьками, тітками, сповнився збожеволілими й самогубцями. Почуття мало один вихід - моя любов, моя дитина...».

Сучасність Світової Держави була іншою ніж у ХХ ст. Повністю контрольоване суспільство жило тільки сьогоднішнім, минулого не існувало. Один із лозунгів: «Історія - повна нісенітниця». «Започаткували похід проти Минулого, позакривали музеї, попідривали історичні пам'ятники.... Були вилучені книжки, видані до 150 р. Е. Ф.». Головний девіз сучасності: «Кожен належить всім іншим». Тому емоції, пристрасті, кохання - все, що може завадити людині жити щасливо, - замінене стадним духом.

Головні події у романі відбувалися у вигаданій Світовій Державі, яка жила за законами і нормами супер європейської цивілізації:

- позаутробний розвиток ембріона.
- неопавлівське виховання: нелюбов до природи, захоплення всіма видами заміського спорту, еротична гра між дітьми, формування класової свідомості, читання лише довідникової літератури.
- навчання - за принципом гіпнопедії (уві сні).
- стабільність у суспільстві забезпечувалися вживанням легкого наркотику - соми та переглядом стереоконттактних фільмів.
- чистота, стерильність і комфортність - запорука фордності.
- молодість зберігалася до шістдесяти років, а потім - кінець.
- нерозбірливість і вседозволеність статевого життя, «кожен належить іншим».
- відсутність самотності й індивідуальних розваг, всі жили разом.
- привчання до стадності і співдії.
- спростування страху смерті; смерть - природний процес.
- відсутність воєн. «Сома притлумить вашу злість, примирить з ворогами. Тепер кожен може бути добродійним».

Дітей тут не народжували - штучно запліднені яйцеклітини вирощували у спеціальних інкубаторіях. Тут також визначали долю, випускали дітей як соціалізованих людських істот - майбутніх каналізаційних робітників або майбутніх директорів Інкубаційно - Кондиціювальних Центрів. Завдяки різним режимам розвивалися різні особи - альфи, бети, гамми, дельти і епсилони. Тобто, ще будучи ембріонами, люди посідали чітко визначені їм місця у

суспільстві - від альфа-плюсів, високоінтелектуальних лідерів, до епсілон-мінус-ідіотів, потворних мавпоподібних істот, які виконували всю брудну роботу. «Чим нижча каста, - пояснював Фостер, - тим менше кисню. Нестача його в першу чергу діяли на мозок, а вже потім на кістяк. При 70 % кисневої норми виростають карлики. Менше 70 % - безокі виродки, які вже ні на що не придатні...».

Від народження дітям прищеплювалися ненависть до нижчих каст і покірність перед вищими. Навіть колір одягу касті мали чітко визначений: «Діти-альфи носили сіре. У них робота важча за нашу, тому що вони страшенно розумні. Як гарно, що я бета, що не працюю так тяжко. А ще - ми набагато кращі від гамм і дельт. Гамми дурні. Вони носили зелене, а дельти - хакі. А епсілони ще гірші. Вони занадто тупі і тому не вміли ні читати, ні писати. Крім цього, вони в чорному, такому бридкому кольорі».

З раннього дитинства малят вже знайомили з еротичними іграми, вчили займатися "взаємокористуванням" і отримувати від цього насолоду. І бажано, щоб партнери змінювалися якомога частіше: адже, «кожен належить іншим». Вірність одній людині не схвалювалася у суспільстві, бо нормою життя у Чудовому Новому Світі була нерозбірливість у зв'язках.

Головний принцип Світової Держави - ідентичність суспільства, стадне виховання. Будь-які прояви індивідуальності ще в дитинстві пригноблювалися: дітям під час сну повторювалися «по сто разів три рази на тиждень протягом 4-ох років «рецепти щастя, які ставали «істиною». «Промиванням мозку», тобто навчанням уві сні, займалася ціла армія гіпнопедів, які в разі дрібних порушень «істини» дали денну дозу соми, легкого наркотику.

Найбільш сварливими словами тут були слова «мати» і «батько», тому що в «дикій старовині» (XX ст.), ще до штучного запліднення і стадного виховання, фактично існувало приватне і некероване кохання між людьми, через що люди «були приречені на страшні переживання».

Простір Чудового Нового Світу замкнутий. За дротяною огорожею існував світ, де людям дозволено жити як дикунам, поза впливом супер'європейської цивілізації, але мешканці Світової Держави, окрім інтелектуальних кіл, не мали права туди потрапити. «560 000 квадратних кілометрів, поділені на чотири райони, кожний оточений дротяною огорожею під високовольтною напругою. Торкнутися огорожі означало смерть». Це так звані резервації, заборонені зони в пустелі, де дикі люди живуть так, як жило все людство до Ери Форда: вони народжувалися від справжніх батьків. «Ті, що народжуються в резервації, приречені там і вмерти - приблизно 60 000 індіанців і метисів... геть дикі... ніякого зв'язку з цивілізованим світом...».

Для того щоб відвідати хоча б одну із таких заповідних зон, необхідний дозвіл, який отримати не так вже й просто.

Одного разу в одну з таких резервацій, яка знаходилася в Нью-Мексико, поїхали Бернард і Леніна. Бернард Маркс знайшов високе положення в інтелектуальних колах, а тому мав доступ до резервації. Саме він запропонував Леніні поїхати туди на уїк-енд.

В індіанському поселенні Малпайсі вони зустріли дивного дикуна - він не схожий на інших індіанців: у нього світло-сині очі й біла засмагла шкіра, говорив правильною, проте незвичною англійською мовою і постійно цитував Шекспіра. Дикун звали Джоном. З його вуст Бернард і Леніна дізналися, що він - син Лінди, яку привіз сюди Директор Інкубаторія, бо вона завагітніла від нього в результаті помилки із запобіжними засобами. Її прийняли до себе жити дикуни. Але в поселенні Лінда дуже швидко призвичаїлася до горілки, оскільки у неї не було соми, яка допомагала забути всі проблеми; вела себе вульгарно і легко вступала у зв'язки з чоловіками, за що індіанці стали її ненавидіти. Не любили вони і Джона через його білий колір шкіри.

Джон перебував у двоякій позиції. Народжений від білих «високоцивілізованих батьків», був вихований на пуританській «дикунській» моралі. Джон-інтелектуал від природи, - займався самоосвітою і ніколи не розлучався з книгою творів У.Шекспіра, яку в дитинстві знайшов в одному будинку. Мати навчила його читати, але найщасливішими для хлопця були хвилини, коли вона розповідала про Світову Державу, про світ за огорожею. «Там усе таке чисте й зовсім немає смороду й бруду, і люди там не знали самоти, а жили разом і такі веселі й щасливі, як на літніх танцях у Малпайсі, але набагато щасливіші, і щастя там кожен день...».

Основна проблема, яка цікавила автора: чи можна бути щасливим за умов тоталітарної системи. Виявилося, у Чудовому Новому Світі була одна нещаслива людина - Бернард Маркс. Він належав до вищої касти альфа-плюс, але від інших представників своєї касти різко відрізнявся. Особливу увагу привертала незвичайна зовнішність і поведінка Бернарда: задумливий, меланхолійний, романтичний, на зріст трохи вищий за карлика. Він забирає у цивілізований світ Лінду і Джона, але у Світовій Державі вони виявилися чужими суспільству, яке сприйняло їх як модну дивину, дикунів. Джон відмовився приймати сому, постійно цитував Шекспіра і протестував проти вільного «взаємокористування».

Життя в суперєвропейській цивілізації Джона не захопило, він як і раніше, відчував, що Шекспір, страждання, материнство і Бог - це важливі людські цінності. Його дуже гнітило те, що мати перебувало постійно під сомою, але, незважаючи на це, він часто навідував її у госпіталі для вмираючих і не боявся проявляти свою синівську любов і прихильність. «Лінда лежала в довгому ряду ліжок останньою, під стіною. Опершись на подушки, вона дивилася півфінал чемпіонату з тенісу й тупо, безтямно посміхалася. На її блідому обрешклому обличчі застиг вираз ідіотського щастя». Але найбільше Джона вразило те, що його помираюча мати стала об'єктом кондиціонування дітей проти страху смерті. Восьмирічні діти-близнюки «товпилися у ногах ліжка, вдивляючись з дурнуватою цікавістю тварин» в обличчя Лінди, при цьому їм дали солодощів і змусили сміятися. «Близнята, близнята... Як черва, що опоганує все навкруг, вони роїлися, оскверняючи таїну Ліндиної смерті».

Вражений смертю матері, Джон пішов на пункт видачі соми і вмовив людей відмовитися від наркотику. Він намагається знищити коробки із сомою, але розгнівані дельти трохи не вбили його.

Дикун, не сприйнявши людські пристрасті у Чудовому Новому Світі, вирішив піти від цивілізованого суспільства. Герой поселився на старому покинутому аеромаяку і вів усамітнений спосіб життя. Невдовзі, «як стерв'ятники на мертвої душі», налетіли кореспонденти; чутки про самопобиття дуже швидко рознеслося по околицях, і натовпи людей, «притягнені чарівним видовищем страждання від болю, привчені до стадності і спів дії», почали збиратися і «повторювати несамовиті рухи Дикуну, бити один одного так, як Дикун бив своє власне збунтоване тіло...». Одного разу серед натовпу спостерігачів Джон помітив Леніну, і тоді в пориві злості забив її батоном до смерті.

Коли наступного дня декілька молодих людей приїхав до маяка, то побачили жахливу картину, як Дикун покінчив життя самогубством. Відчувши на собі страшну загрозу тиранії, зрозумів, що коли людина «в єдиному потоці» втратила себе, свою волю, свою індивідуальність, - це призвело до загальної трагедії суспільства.

З першого погляду, в цивілізованому світі «стандартним чоловікам і жінкам», «виводкам в уніформах» жилося непогано: вони всім забезпечені, ніхто й ніколи не сердився й не сумував, всі щасливі і врівноважені під дією наркотичної дози, працювали і розважалися, насолоджувалися емоційно легким життям і вседозволеністю у почуттях, будь-яке бажання одразу задовольнялося, усі тілесні недуги старечого віку ліквідовані, тут не було місця пророкам та егоїстам, які були героями культури минулого. Але за цією картиною «кришталевого» щастя виступив жахливий світ насильства, де не було ні співчуття, ні милосердя, де людина не являла собою ніякої цінності для цивілізованого суспільства, де її мрії і бажання нічого не варті, де брехлива ідеологія налагодила широке виробництво наркотику, який «викликав приємні галюцинації», а насправді - затуманював мозок і вбивав будь-які прояви людяності. «Люди мали те, що хотіли, вони не здатні бажати того, чого не можуть одержати. Нема хвилювань, сильних переживань, вони так скондиційовані, що практично не можуть вийти за рамки усталеної поведінки. А коли щось не так, то є сома...».

У Чудовому Новому Світі заради того, щоб створити стабільне й ідентичне суспільство, пожертвували мистецтвом, справжньою наукою, релігією, пристрастями - заплатили високу ціну за своє щастя. Матеріальна забезпеченість суспільства досягнута відмовою від істини і краси, «бо владу захопили маси».

Олдос Хакслі, продовжуючи традиції Є. Замятіна, показав у загальних формах механізм тоталітарної системи. На вершині класової піраміди - сам Форд, який створив на поч. ХХ ст. автомобільну компанію. Його вшановують у Світовій Державі, як і Бога називали – «Господь Наш Форд». Його вчення розповсюджували десять Світових Головоконтрів, «правдоробів», які встановили закони і контролювали їх виконання. Їм підкорилися всі соціальні касти - альфи і бети, яким в свою чергу підкорилися гамми і дельти. Мета в них одна - безпека і стабільність у суспільстві. А основою для піраміди стали

епсілони, їхня рабська покірність, «безграмотність і неосвіченість», на чому будувала будь-яка тиранія.

Традиційним для антиутопії став конфлікт Джона і Світової Держави, що виявився у відкритому зіткненні героя із системою. Але в романі наявний ще конфлікт психологічний, який розкривав духовну боротьбу людини за людські якості в ній, за її індивідуальність і внутрішню свободу. Ця боротьба закінчилася трагічно для Джона, що свідчило про неможливість будь-якого інакомислення в умовах насильства. Формально перемогла Світова Держава. Але фактично моральна перемога залишилася на боці героя, який не хотів жити за законами зла і насильства.

СЕРДИТІ МОЛОДІ ЛЮДИ

У середині 50-х рр. ХХ ст. майже одночасно в літературу прийшли кілька обдарованих молодих письменників, у творчості яких були спільні риси, зокрема невдоволення існуючим порядком у тодішній Англії. Це прозаїки Джон Уейн (1925–1994), Кінгслі Уільям Еміс (1922–1995), Джон Брейн (1922–1986), Алан Силлітоу (народився в 1928 р.), драматург Джон Осборн (1929–1994). Їхні перші романи і зокрема драма Осборна «Озирися у гніві» (1956 р.) скептично відтворювати добробут і стабільність у їхній державі. У їхній творчості вбачаються мотиви загального морального занепаду, непомітного суспільством, образа на добу, що виявилася такою сірою та безбарвною.

Письменникам на той час було близько тридцяти років, їх стали називати «сердиті молоді люди». Ця назва спочатку промовлялася із іронією, але згодом письменники самі почали так себе називати, і саме в історії літератури ця група письменників увійшла саме під такою назвою.

Песа Д.Осборна «Озирися в гніві» стала візитівкою «сердитих молодих людей». Герой п'єси Джиммі Портер, судячи з непрямих вказівок – інтелектуал, що махнув рукою на свої амбіції, швидко занепадає як особистість. Його дратує, що не він сам, а щось інше визначає хід його життя. Портер не може з цим змиритися і не в силах чесно зізнатися самому собі, що йому судилася така доля (він приймає рішення, які йому не подобаються, залежний від соціуму і т.д.).

На час виходу цієї п'єси, яка стала однією з найяскравіших театральних подій в Англії середини ХХ ст., подібні настрої і сам тип героя вже були знайомі публіці. Маніфестом «сердитих» послужили два романи: «Поспішай вниз» (1953 р.) Уейна і «Щасливчик Джиммі» (1954 р.) Еміса. Герой Еміса Джиммі Діксон, асистент кафедри історії провінційного університету, став, напевно, найвідомішим та найтиповішим з усіх персонажів, створених «сердитими молодими людьми». Він переповнюється злістю від того, що на верхівці влади знаходяться нікчеми, на кшталт його безпосереднього начальника, сухаря й педанта, котрий зробив завидну академічну кар'єру. Діксон переймається своєю рабською залежністю від міщанських норм і стандартів поведінки, він пристрасно прагне вирватися з-під суспільного гніту.

Проте найсильнішим відчуттям стає страх, що примушує його йти уторованою дорогою конформіста. «Я не роблю того, що я хочу, тому що я боюся» – ось лейтмотив його розповіді про себе, яка залишає тяжке відчуття, хоча книга наповнена гумором.

У свідомості героя постійно поєднуються бунтарські прагнення і боязкий інстинкт пристосування, причому саме він і бере гору. Тому бунт Джиммі – це тільки жести, або передражнювання, або насмішки, приховані від усіх. Або пристрасні мрії подібні до тієї, яка спокушає Діксона в першому епізоді його розповіді: ось зараз він збереться з духом і, схопивши свого мучителя-шефа, запахне його, зляканого і розгубленого, до вбиральні, а потім почне з садистською насолодою спускати і спускати воду... Нічого цього, звичайно, не буде, і, натішившись своєю клоунадою за відсутності глядачів, герой слухняно прийметься виконувати відведену йому функцію. Діксону на роду написано вести нудні семінари, ні на йоту не вірячи в те, що сам він говорить з кафедри. А в разі необхідності він не полінується старанно розшаркуватися перед неуком в професорських лаврах. Випробувальну лекцію, від якої багато в чому залежали його університетські перспективи, Діксон провалив, і, схоже, доля готова остаточно загнати героя в кут. Проте суспільство потребує тих, хто, вмівши маскувати свої істинні почуття, навчився догоджати, пристосовуватися. У результаті Діксон здається щасливчиком, якщо судити з того, як складаються для нього обставини. Але він все ж таки нещасний, адже за це везіння довелося платити відмовою від власної особистості.

Людина, свідомість якої хоча й зазнає постійного тиску стереотипів, але ще не до кінця змертвіла; драматичні або комедійні життєві ситуації, у які знову і знову вона потрапляє якраз через те, що вона біла ворона, – ось типовий герой і найпоширеніший сюжет книг, написаних «сердитими молодими людьми».

У романі «Поспішай вниз» Уейн розказав історію університетського вихованця з нікому не потрібним дипломом ученого-гуманітарія в кишені. Цей герой, на відміну від Діксона, наділений завдатками цілісної і сильної особистості: не бажаючи грати за запропонованими йому принизливими правилами, він добровільно вирішує розділити долю тих, хто належить до нижчих шарів суспільства, – стає мийником вікон, потім санітаром. Йому здається, що подібний рух «вниз» зробить його по-справжньому вільним, позбавивши дріб'язкових турбот про життєвий добробут і соціальний престиж. Але притаманні йому багата фантазія і дотепність, що випадково виявилися, знайшли попит в рекламному бізнесі, і герой не витримав цієї спокуси. Він охоче продав свої обдарування, забувши про недавнє роздратування, яке викликали у нього святенництво, недоумкуватість, вульгарність англійського суспільства. Герой лише здається незалежним, а насправді він повністю поневолений стандартною психологією шукача міщанського щастя.

Проіснувавши як рух порівняно недовго, до початку 60-х рр., «сердиті молоді люди» виступили спадкоємцями сатиричної традиції, закоріненої в англійському романі починаючи з XVIII ст. Кращі книги цих авторів є історією бунтаря, що виявився неспроможним через те, що у нього, по суті, немає ні

усталеної життєвої позиції, ні глибоких етичних переконань. Згодом долі «сердитих молодих людей» склалися по-різному. Хтось, як Еміс, уважав за краще створювати дуже цікаві, але надто легкі книги. А хтось, як Брейн, автор яскравого роману про кар'єриста, що пожертвував коханням, «Шлях вгору» (1957), став вкрай реакційним, а потім взагалі перестав писати. Однак, зроблене ними всіма в 50-х рр. ХХ століття залишилося дуже помітною сторінкою в англійській літературі і дістало назву – література «сердитих молодих людей».

ГРЕХЕМ ГРІН (1904–1991)

Грем Грін - це той письменник, «хто однаково подобається як звичайним читачам, так і інтелектуалам». Відомо, що сам він ділив свої твори на «серйозні» і «розважальні», але відмінності між ними навряд чи істотні. Адже в більшості романів Гріна є динамічний сюжет, заплутана інтрига в поєднанні з політичними концепціями, що виникають з роздумів про життя.

За своє довге життя Грін не раз міняв суспільно-політичні схильності, то виступаючи з різкою критикою західної цивілізації, то висуваючи ідею «третього світу», укріпити який може лише якийсь синтез комунізму і католицизму. Але непримиренність художника до всіх видів насильства і свавілля – чи то до диктаторських, колоніальних режимів, виявів фашизму, расизму або релігійної нетерпимості – залишалася непохитною. Письменника сприймали як свого роду політичний сейсмограф, що реагує на поштовхи і вибухи історії, відчуває «больові точки» планети.

Грем Грін народився в Берхемстеді, графство Хартфордшир, у багатодітній сім'ї директора місцевої чоловічої школи. Мати майбутнього белетриста доводилася двоюрідною сестрою відомому письменнику Р.Л.Стівенсону. Замкнутий, нелюдимий підліток з дитинства любив мріяти, вирушаючи душею на пошуки «острова скарбів» або «копалень царя Соломона». Навчаючись в Оксфордському університеті, він уперше спробував сили в поезії, потім захопився журналістикою, яка збудила інтерес Гріна до поточної політики. Протягом чотирьох років молодий письменник займав пост помічника редактора в газеті «Таймс».

Під час Другої світової війни Грін служив у британській контррозвідці, і ця обставина, безумовно, наклала відбиток на його творчість. Основною рушійною силою в творах письменника є втеча і переслідування (нерідко – в поєднанні з мотивом «внутрішнього переслідування», душевного розладу). При цьому герой-одинак беззахисний, по-своєму привабливий і позбавлений героїчності; люди, що переслідують його, не викликають симпатій, але, як правило, володіють ситуацією. Соціально-політична характеристика тих й інших не має особливого значення. У ролі втікача може виявитися угорський революціонер (роман «Експрес до Стамбула», 1932), священник в Мексиці (роман «Сила і слава», 1940) або власник готелю на Гаїті (роман «Комедіанти», 1966). А функції переслідувачів виконують представники фашистського режиму, революційної влади або таємної поліції. Моральний вигляд персонажа

частіше за все не залежить від його ідейних принципів. Однак завжди важливий «людський чинник», «людина всередині»; письменнику цікаві психологічні мотиви її поведінки, цікаво, «що є людського в тих характерах, у яких людяність якнайменше помітна зовні» (такий, наприклад, псевдомайор Джонс у «Комедіантах» або нікчемний алкоголік Чарлі Фортнум у романі «Почесний консул», 1973).

За своє життя Грін побачив багато, доля закидала його у найвіддаленіші куточки земної кулі, і тому дія його романів розгортається в Мексиці, Іспанії, на Кубі, Гаїті, в Конго, Парагваї, у В'єтнамі. Автор, як правило, вибирає непрості моменти в історії цих країн. У романі «Тихий американець» (1955) Грін відтворює картину національно-визвольного руху, очолюваного комуністами, у В'єтнамі. Події роману «Наша людина в Гавані» (1958) відбуваються на Кубі в період правління диктатора Батісти, напередодні революції.

Місця, де розгортаються події більшості творів Гріна, мають багато спільного. Не випадково в критиці набув поширення термін «грінленд» («грінландія») – умовна екзотична країна, що знаходиться під п'ятою диктатора, осередок жахів і жорстокості. Саме на такому «художньому полігоні» йде перевірка героїв Гріна, нерідко вирваних із звичних умов західноєвропейської цивілізації.

Дія роману «Комедіанти» розгортається на Гаїті, в країні, де вершить свавілля таємна поліція (тонтон-макути), де «тільки жахіття й реальні». Прізвища персонажів акцентовано звичайні – Сміт, Джонс і Браун. Це і конкретні особи, і актори, що грають ролі у виставі, де режисером виступає саме життя, і три універсальні типи людської натури: ідеаліст, цинік і стоїк.

Сміт, що колись балотувався в президенти США, мріє перетворити світ за допомогою дієти. Оточуючу дійсність цей соціальний алхімік сприймає крізь рожеві окуляри. Хай десь лютують тонтон-макути, тисячі людей живуть без даху над головою і голодують – перспективи все ж таки відрадні, якщо людина споживатиме горіхові котлетки, тим самим виводячи з організму кислоти і звільняючи місце для совісті.

Авантюрист Джонс, що називає себе майором, не маючи на це жодних морально-політичних підстав, опиняється то в лавах таємної поліції, то на боці партизан. Це актор без природного амплуа; яку сьогодні грати роль – йому байдуже. Правда, як усі лицедії, мріє він про роль героїчну і, коли така можливість трапляється, виконує її настільки натхненно, що всі навколо вірять йому.

Головний герой роману, сумний комедіант, оповідач Браун переконаний у тому, що життя – це гра в палаці його величності Випадку. Вихованець єзуїтського коледжу, що не знає ні батька, ні вітчизни, він відчуває себе актором у комедії світового абсурду. Йому доводиться виступати в чужій йому ролі власника напівзруйнованого готелю. На відміну від метушливого, безжурного Джонса, Браун – пасивний споглядач власної долі. Проте в житті, вважає автор, неможливо бути тільки млявим актором, що усунувся від усього, що за лаштунками театру. Людське начало бере своє. Браун несподівано для

самого себе прив'язався до «убогої країни терору» – Гаїті, до скаліченого тонтонами слуги Жозефа і навіть вступив у конфлікт з таємною поліцією.

У романах Гріна помітна сумна іронія, але їх не можна назвати песимістичними. Адже песимізм, за словами письменника, це «сумнівний привілей стороннього, у кишені якого оплачений зворотний квиток». У цьому відношенні прозаїк відрізняється від свого героя з повісті «Доктор Фішер з Женеві, або Вечеря з бомбою» (1980 р.), що відкрив для себе лише негативні істини і придбав «зворотний квиток» у небуття.

Грем Грін уподібнював добру книгу пляшці із запискою, кинутій в море. Море – це людське суспільство, записка в пляшці – сокровенне значення, істина, розрахована на індивідуальне сприйняття, «велика таємниця речей і щастя».

Грін написав кілька збірок оповідань, п'єси, що увійшли в особливий том (1985), книги для дітей і підлітків. Особливу частину спадку Гріна складають численні есе, що часто були передмовою до літературних антологій та видань класиків.

Грем Грін помер 3 квітня 1991 року у Веві, у Швейцарії.

В одному із найвідоміших творів Г.Гріна, романі «*Тихий американець*», представлено два типи людської особистості : Олден Пайл – представник економічного відділу американського посольства в Сайгоні, що уособлює тип людської поведінки, сформований саме в ХХ ст., в добу гострого ідеологічного протистояння держави і системи, коли ідейна впевненість людини, не здатного мислити самостійно і критично, обертається на психічному рівні своєрідною запрограмованістю суджень і дій, шаблонністю мислення, що заганяє складні людські стосунки в уже готові межі. Роман побудовано на протиставленні двох типів особистості, двох головних героїв: Пайла і Томаса Фаулера. Більш успішно виглядає Пайл: він закінчив Гарвард, він із гарної сім'ї, молодий та багатий. Він начебто чесно переманює у Фаулера дівчину-в'єтнамку, якій, на його думку, з ним буде краще, оскільки він може дати їй те, чого Фаулер дати не може: одружитися з нею, ввести у суспільство, завести дітей. Однак з часом він стає носієм агресивної політики і намагається знайти «третю силу», котра здатна прийти до влади. Фаулер попереджає Пайла: «Ця ваша третя сила – це все книжкові вигадки, не більше. Генерал Тхе просто головоріз із двома-трьома тисячами солдат, ніяка це не третя демократія». Однак Пайла переконати неможливо. Він організує вибух на площі, де загинуло безліч жінок і дітей, які саме в цей час ходили крамницями, а Пайла на площі хвилювало лише його взуття, заляпане кров'ю, у якому не можна було йти до консульства.

Томас Фаулер – англійський журналіст, котрий працює в Південному В'єтнамі 1951-1955рр. Втомлений, душевно виснажений персонаж, котрий вважає своїм обов'язком повідомляти в газети лише факти, оцінка їх його не стосується. Він не хоче ні в що втручатися, намагається залишитися нейтральним спостерігачем. У Сайгоні Фаулер уже давно і єдине, чим він дорожить, що утримує його там, кохання до в'єтнамської дівчини Фуонг. Однак Пайл переманює Фуонг.

Роман починається з убивства Пайла і повернення Фуонг до Фаулера. Далі ретроспективно відтворюються події з минулого. Поліція шукає вбивцю, паралельно Фаулер згадує Пайла: той врятував його під час нападу в'єтнамських партизан, винісши на безпечне місце, ризикуючи життям. Фаулера Пайл дратує своїми ідеями, поведінкою, що часом нагадує фанатизм. Після вибуху на площі, герой намагається переконати Пайла у неправильності його думок, намагається довести й інші думки, однак американця неможливо переконати. Тоді Фаулер починає співпрацювати із в'єтнамськими партизанами, які чинять розправу над «тихим американцем». Після смерті Пайла доля Фаулера вирішується: він залишається ще на рік у В'єтнамі, а дружина дала йому розлучення, щоб він міг одружитися з Фуонг.

У цьому творі порушується ціла низка проблем: добра і зла, розплати, честі, батьківщини, кохання, які так по-різному бачаться героями. Одними із основних стають проблеми вибору, честі, обов'язку, тобто загальнолюдські теми, які стосуються не лише однієї людини, але й суспільства у цілому.

ПОСТМОДЕРНІЗМ У БРИТАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

На сучасному етапі англійська, ширше британська, література являє собою самобутнє і оригінальне явище, в якому домінують постмодерністські тенденції. Фрагментарність, монтажність, багаторівнева організація тексту, інтертекстуальність та інші прийоми поезики наявні в романах англійських письменників межі ХХ-ХХІ століть: Дж.Барнса, Дж.Свіфта, І.Мак'юена, П.Акройда, С.Рушді та ін.

Найрепрезентативнішим жанром післявоєнної прози Британії був екзистенційний роман, представниками якого були А.Мердок, Дж.Фаулз, В.Голдінг, М.Спарк. Творчість цих авторів не є чистим екзистенціалізмом, як це було у Ж.-П.Сартра, А.Камю, С.де Бовуар, а є змішаною формою. Творчість А.Мердок характеризується глибоким філософізмом, у Дж.Фаулза домінує потужний психологічний стрижень на межі із психоаналізом, а у доробку М.Спарк вбачаються філософсько-релігійні проблеми. У доробку англійських авторів вбачається певна спільна риса: намагання глобально осмислити сучасний їм світ. Ця риса окреслилася ще у модерністському філософському романі, у постмодернізмі вона зазвучала ще потужніше. У 70-80-ті роки ХХ століття згадані автори переживали період розквіту, зокрема В.Голдінг пише «Зриму п'єтму», «Паперових людей», що сприяло появі філософського роману «відкритого типу», а у повістях «Бог-скорпіон», романі «Подвійний язик» митець здійснив спробу реконструювання та деконструювання історії Єгипту та Давньої Греції. Джон Фаулз, використовуючи принцип гри, створює роман «Волхв», експериментує із техніками метароману у «Жінці французького лейтенанта». Останні романи Айріс Мердок «Учень філософа», «Зелений лицар» теж насичені постмодерністськими прийомами. Тому романісти межі ХХ-ХХІ століття, хоча й означаються постмодерністами, однак відчувають вплив традицій англійського модернізму. Англійський постмодернізм від

початку ґрунтувався на філософії і спирався на національні літературні традиції. Особливостями англійського постмодернізму стали: пильна увага до історії, до минулого не лише своєї країни, але і всього людства, що сприяло появі нового виду роману – історіографічного (дослівно «пише історію») метароману (Л.Хатчеон). Ознаки метароману вбачаються у романі Дж.Барнса «Історія світу в 10½ розділах», де автор коментує своє ставлення до історії: «Історія – це не те, що відбулося. Історія – це всього лише те, що розповідають нам історики». Ознаками такого типу роману є фрагментарність, у текст за допомогою прийому монтажу вставляються шматки документів, щоденників, листів, фальсифікованих документів; минуле переплітається із теперішнім, реальність із надреальністю, достовірний історичний факт із вигадкою. «...Метою авторів стає не художнє відображення духовної і матеріальної культури минулого із подальшим відтворенням моральних уроків, а створення альтернативної історичної реальності з тим, щоб розкрити в історії нескінченне число закладених у неї потенцій, привернути увагу читачів до таких аспектів історії європейської цивілізації, що виявилися виключеними із офіційної історіографії» (Ю.Барашковська). Романісти намагаються переписати минуле, оживити його в теперішньому, а не відновити його. Факт у таких зразках постмодернізму по-новому інтерпретується, подія, яка не відбулася насправді, може відбутися. У британській літературі відбувається переосмислення літератури минулих століть, зокрема вікторіанського періоду, котрий у свідомості англійців ототожнюється з періодом розквіту (романні полотна Ч.Діккенса, сестри Бронте, Дж.Остін, Дж.Еліот та ін.). Однак роман вікторіанський – «основний в англійській прозі ХІХ століття, наче відтворював дійсність, однак насправді вибудовувався на основі певних кліше, і його зв'язок із дійсністю був хитким» (О.Тарасова). Автори-постмодерністи Д.Лодж, А.Байет, С.Уотерс, А.Мак'юен намагаються переосмислити минуле країни, вступаючи до інтертекстуального діалогу з творами вікторіанської доби – вони творять нову жанрову модифікацію – «неовікторіанський» роман. У цих творах використовується іронія, гра із традицією, пародія, інтертекстуальність, метатекстуальність для того, щоб відтворити протиріччя вікторіанської доби, створити нове прочитання тогочася. Для англійської літератури даного періоду характерна наявність літературної біографії (О.Уальд, П.Акройд, М.Бредбери, Е.Берджес). У таких романах дається життєпис великих майстрів минулого, здійснюється спроба інтерпретації їхнього життя, осмислення їхньої творчості, однак ці твори ґрунтуються не завжди на фактах та документальних свідченнях. Особливістю літературної біографії стає те, що фактографія у ній зливається із підробкою, пародія і стилістичні імітації твору знаменитих авторів минулого поєднуються із літературною критикою їхніх творів, а метаповідь стає одним із принципів оповіді.

Кінець ХХ століття знаменується появою постколоніального роману. Після втрати Великобританією своїх колоній у другій половині ХХ століття, тотальної глобалізації світу і масової міграції населення починає формуватися мультикультуралізм – явище, котре описує співіснування на одній території представників різних націй та віросповідань. Вихідці із колишніх британських

колоній створюють твори англійською мовою, намагаючись осмислити свою культуру і культуру метрополії, сучасний світ і своє місце у ньому. Поява письменників «змішаної ідентичності» (В.С.Найпол, Х.Курейши, С.Рушді, К.Ішігуро, Б.Окрі та ін.), нагороджених багатьма європейськими літературними преміями, назавжди змінило уявлення про англійську літературу, в якій константними стають теми і мотиви (переважно етнокультурні), що раніше не зустрічались у європейському мистецтві. Таке поєднання східних та західних мотивів стає можливим завдяки постмодерністській техніці письма: фрагментарності оповіді, просторово-часовим зсувам, введенню симулякральних, гібридних персонажів, інтертекстуальності та інших прийомів. Як реакція на мультикультурні тенденції у літературі, з'являється необхідність осмислення англійської національної ідентичності. Постмодерністські автори, подібно до того як вони осмислювали вікторіанську епоху, звертаються до феномену «Englishness» «англійськості», намагаються зрозуміти специфіку англійської культури. Національна ідентичність – це текст, що поступально входить у свідомість людини у процесі дорослішання. Це фрагменти, шматки, спотворені відомості, колись отриманої інформації, котрі у вигляді стійких кліше осідають у свідомості особистості та суспільства (А.Стовба). Рисами англійського постмодерністського роману є фрагментарність оповіді, інтертекстуальність, пародія, пастиш тощо, причому ігрове поле оповіді значно зменшується у порівнянні з американською постмодерною літературою. Англійська постмодерна література переосмислює минуле, намагається створити нову історико-літературну реальність, розуміння особистості автора, роздуми над національною ідентичністю. Особливістю британського роману ХХ – початку ХХІ століття є філософське підґрунтя та опора на літературну традицію, які окреслилися у творчості попередніх авторів А.Мердок, В.Голдінга, Дж.Фаулза, а також глибокий мультикультуралізм, який допускає поєднання у мистецтві східного і західного начала.

Британський роман формується на основі опозиції «реалізм – експериментальна література». Малькольм Бредбері, Мартін Еміс, Мюріел Спарк та інші письменники, залишаючись «дітьми постмодернізму», відтворюють уявні світи з надією на розуміння свого місця в реальності, осягання своєї долі в плюралістичному світі. В британському постмодерністському романі очевидною стає злободенна проблематика. Такий роман – це не суцільна гра та симуляція, а буття страждаючої людини. Автори, розуміючи реальність як фатальну незбагненність світу та невизначеність духовних і тілесних начал людини з її жорстокістю, болем, страхом, божевіллям, розкривають трагіко-філософський сенс постмодерністської метапрози. Так, метапроза намагається стикатися з реальністю в її найгостріших та жорстких формах, що, можливо, доводить нездатність художнього світу виразити бачення повною мірою. За межами ігрових постмодерністських конструкцій залишається досвід життєвих втрат, що нібито усупереч волі оповідача проривається у оповідь та утворює свій «власний сюжет». При цьому, нарочита фрагментарність тексту з іншими постмодерністськими стратегіями є не лише знаками «подвійного кодування», а

конструктивними елементами для утворення нового «особистого сюжету» про неможливість подолання болі, неспроможність трансформації страждань у гру.

Сучасна романна форма втілює загальнохудожній синтез та демонструє симбіоз традиційних та умовних форм. Така метаморфоза форм пов'язана з ліричністю романної прози минулого століття. На межі ХХ–ХХІ століть література відзначається перехідним, кризовим характером та відтворює світоглядні та естетичні принципи минулого. Зрозуміло, що використовуючи та включаючи у власний ідейно-художній арсенал надбання попередніх епох, постмодерна література має алюзійну природу.

Художні тексти сучасної британської літератури (наприклад, Г. Адер «Буенас Ночес, Буенас-Айрес», 2004; Т. Уайт «Фоксі-Ті», 2003; С. Хоум «За бортом життя», 2004; М. Гетіса «Клуб Везувій», 2004; Х. Уолш «Негідність», 2004; Дж. Денбі «Історія Біллі Морган», 2004 та ін.) теж характеризуються художніми надбаннями минулого і водночас оновлюють жанр роману. Естетичні платформи реалізму, модернізму, постмодернізму поєднуються та формують нові принципи побудови сюжету, фабули, оповіді й композиції, відбувається оновлення уявлень про літературний характер. Цілісність твору часто забезпечується поглядом оповідача на мистецтво (літературу, живопис, музику). При цьому відчувається авторська іронія, відбувається «заземлення» різноманітних філософських, естетичних та інших понять. Сучасні романісти за допомогою образу головного героя відтворюють картину світу, своєрідність людини та її буття, оригінальність взаємовідносин з навколишнім світом. З метою віддзеркалення живого досвіду сучасної людини письменники намагаються знайти автентичну форму художнього висловлювання. Інтеграція художнього надбання минулого в одному творі створює «всеохоплюючий» роман.

Художній синтез, характерний для постмодерної техніки, поєднав естетичні риси та художні ознаки різних художніх систем та стилів (реалізму, романтизму, модернізму, сюрреалізму, постмодернізму). Як результат, різноманіття засобів художнього синтезування визначає нові романні форми. Дослідження взаємодії цих компонентів у художньому світі сучасних романів демонструє динамізм їхнього поєднання задля творчого самовираження та розкриває загальну специфіку особистості, що зображується у британській романній прозі ХХ–ХХІ століть.

ВІЛЬЯМ ДЖЕРАЛЬД ГОЛДІНГ (1911-1993)

Народився В. Дж. Голдінг 19 вересня 1911 року в містечку Сент-Коламб Майнор (графство Корнуолл). Його батько був учителем місцевої школи, ентузіастом і ерудитом, закоханим у науку, завжди оточеним натовпом учнів (його вважають прототипом учителя природознавства Ніка Шейлза у романі «Вільне падіння»). У 1935р. Голдінг закінчив Оксфордський університет, де два роки за вимогою батьків вивчав природничі науки, а потім - за власним бажанням - англійську філологію. Перед тим, у 1934 р., відбувся його

літературний дебют - вихід у світ збірки віршів, про яку згодом сам відгукувався вкрай скептично. Після закінчення навчання пробував сили у драматургії та режисурі, а з 1939 р. до 1961 р. учителював у школі єпископа Вордсворта в Солсбері. У 1939 р. одружився з Енн Брукфілд.

У 1940 р. Голдінг добровольцем записується до Королівського військово-морського флоту, бере участь у знищенні броненосця «Бісмарк», десантуванні союзників у Нормандії, за що удостоюється почесного ордена Британської імперії. Після війни повертається працювати до школи, невдовзі пише чотири романи, які опубліковані не були. Незважаючи на це, Голдінг продовжує літературні спроби, і в 1954 р., після неприйняття рукопису двадцять одним видавцем, видавництво «Фейбер энд Фейбер» друкує роман «Володар мух», який одразу стає у Великій Британії бестселером. Уже наступного року його видають в Америці. Правда, популярним в американського читача Голдінг став лише після перевидання роману в 1959 р. У 60-ті роки ХХ ст. його було введено до навчальних програм багатьох університетів. Лише у 1961 р. В. Голдінг залишає викладацьку діяльність, повністю присвятивши себе літературній творчості.

Популярність «Володаря мух» закономірна, оскільки, викладаючи в Солсбері, Голдінг усвідомлював, що під час написання книги потрібно сприймати читачів так, як він сприймав учнів. Однак до цього він дійшов не відразу. Голдінг писав з меншою орієнтованістю на масового читача, насичуючи свої твори незвичними подіями, об'єктами, різноманітними ненаселеними островами, епізодами Другої світової війни. Змінюється стиль оповіді Голдінга, в якому песимістичні нотки поступаються безтурботності, розважливим емоціям. Задля досягнення потрібних ефектів, він використовує оповідь від першої і третьої особи, різноманітні епістолярні щоденникові форми. На перших порах протиставлення реальності витворів авторської фантазії сприймалося безпроблемно. Критикою були прихильно зустрінуті «Володар мух», «Спадкоємці» (1955), «Злодюжка Мартін» (1956). Однак роман «Шпиль» (1964) викликав доволі суперечливі відгуки. Після написання «Шпиля» у Голдінга з другої половини 60-х і майже всі 70-ті роки тривала творча криза. Тоді він видав лише схвально сприйняту збірку публіцистичних статей «Гарячі брами» (1971). У 1967 р. побачив світ роман «Піраміда» - трагікомічний триптих про життя маленького провінційного міста. Його критикували за поєднання в ньому трьох оповідань, двоє з яких були надруковані у пресі. Тому роман був названий «неоригінальним». Подібні висловлювання адресували і роману «Бог-скорпіон» (1971), що також складався з трьох окремих оповідань про історію давнього світу. Однак Голдінг уникав дискусії з опонентами. Критика зовсім не турбувала його - він працював над романом «Видима темрява». Вихід його у світ (1979) засвідчив повернення письменника в літературу. Невдовзі він отримав престижну літературну нагороду Великої Британії - премію Джеймса Тейта Блека.

Наступний роман написаний майже одночасно з «Видимою темрявою» - «Ритуали на морі» (1980). Того року його відзначають премією Букера. Дія роману, який з часом переріс у трилогію, відбувається на борту корабля, що

пливе до колоніальної Австралії за часів наполеонівських воєн. У ньому В. Дж. Голдінг, як і раніше, розвиває тему роздвоєння людської природи, веде мову про примітивізм свідомості, всевладдя зла, невизначеність прогресу. Його глибоко хвилюють проблеми, пов'язані з цінністю пошуку, творчості. Через два роки після виходу першої частини «Ритуалів на морі» Голдінгу присуджують Нобелівську премію з літератури. Він останній британський автор, удостоєний її у ХХ ст. У доповіді Шведської академії стверджувалося, що «романи і оповідання Голдінга - це не лише похмурі моралі і темні міфи про зло і руйнівні сили, це ще і цікаві пригодницькі історії, які можуть читатися заради задоволення».

У 80-ті роки В. Дж. Голдінг видав збірку есе «Рухома мішень», трагікомічний роман «Паперові люди» (про психологічну і духовну боротьбу між немолодим англійським письменником Вілфрідом Барклеєм і амбітним американським академіком Ріком Такером), два завершальні епізоди «Ритуалів на морі», які він написав, щоб «повернути на землю головного героя» (Едмунда Талбота), залишеного у першій частині посеред океану.

Помер В. Дж. Голдінг 19 червня 1993 року від інфаркту. Його поховано на церковному цвинтарі поблизу Солсбері.

У ХХ ст. європейська література виявляє тенденцію до інтелектуалізації, наближення до проблем філософії, намагання осмислити світ, місце людини в суспільних процесах, її відповідальність за події минулого та явища сучасності. Це означило оновлення літературного процесу, появу нових форм у літературі. В англійській прозі це стало помітним у 50-60-ті роки завдяки інтенсивному розвитку інтелектуалізованих форм оповіді, філософського роману. До цього жанрового різновиду роману вдавалися також Айріс Мердок, Дж. Фаулз та ін. Голдінг вияскравив англійський роман філософським змістом і особливою формою - строгою, виваженою, своєрідною авторською стилістикою. З його іменем пов'язані найвищі досягнення в жанрі філософської притчі, в якому написана більшість його творів.

Особливість притчевої форми ХХ ст. - своєрідний синтез елементів традиційної і параболічної притч. У романі-притчі В. Дж. Голдінга наявні реальний і алегоричний плани, моральна оцінка не завжди тотожна думці автора, а події, попри зовнішні ознаки реального світу, розгортаються в іншому часовому просторі, що зближує їх із міфом.

Міфологічний аспект «Володаря мух» привносить у контекст роману смисловий відтінок «одвічності» зла, розкриває міфологічний характер притчевої форми Голдінга. В одному з інтерв'ю він зізнався у прагненні, щоб «його романи розглядали передусім як міфи, а не як притчі», оскільки, на його думку, міф багатозначніший за притчу: «Я сприймаю притчу як прояв творчого обдарування, тоді як міф - сутнісне в самому первинному сенсі буття, де ключ до існування, сенс буття та загальний життєвий досвід».

Притча не аналізує, а лише констатує, художньо втілює явища. У лекції «Притча», прочитаній у Каліфорнійському університеті, Голдінг виклав

бачення основних завдань письменника: «Він не може вигадати історії, в якій би не було повчання людям. Ускладнюючи на свій лад свої знаки, він досягає не глибини на багатьох рівнях, а того, що й очікується від знаків - послідовної значущості. Отже, за природою свого ремесла автор притчі прагне дати моральний урок. Люди не дуже люблять моральні уроки. Пігулка має бути підсолодженою, має бути дотепною та розважальною, чи навіть захоплюючою. Крім того, мораліст мусить бути недосяжним для своєї жертви, коли на неї падає весь тягар уроку. Адже мораліст робить припущення, котре важко вибачити, а саме - ніби він знає більше від свого читача». Завдяки поєднанню романного начала і притчі витворені В. Дж. Голдінгом образи-символи тяжіють до дослідження природи зла (одного з його проявів), узагальнено втілюють незбагненну таїну та вічність зла. Роман «Володар мух» має художнє ядро, в якому концентрується вся оповідь. Авторські думки про всесилля зла в людській природі розчиняються у розповіді про групу хлопців, що опинились на безлюдному острові. Покинуті напризволяще, позбавлені опіки дорослих (цивілізації), вони спочатку намагаються організувати своє життя відповідно до правил попереднього існування. Однак тваринне начало (страх, право сильнішого, інстинкт самозбереження, атавізм жадоби крові), перемигши, стає руйнівним, зумовлює підлість і вбивства. Саме це притчове ядро і розгорнуто у романну оповідь.

Жанрова специфіка «Володаря мух» як епічного твору виявляється передовсім у сюжетотворенні, що акцентує зовнішню дію. Воно будується на контрастному розходженні двох ліній, що втілюють антагоністичні начала. Жити за правилами «спільного договору» - постійно слідкувати за вогнищем, щоб привернути до острова увагу кораблів, і повернутися у світ дорослих - основні прагнення Ральфа та його однодумців (насамперед Рохи та Саймона). З їх образами пов'язане все розумне в житті. Шлях Ральфа — це шлях людини через трагічний моральний досвід — від незнання світу до пізнання страшних істин про себе та світ: «Ясноволосий хлопчик у шкільному светрі та сірій сорочці... Розвинені широкі плечі показували, що з нього міг вийти боксер, та в його погляді й устах була лагідність, за якою не крилося диявольське нутро».

Атавістично глухе, тваринне уособлює Джек та його зграя мисливців, утверджуючи право сильного, жорстокість, стихію інстинктів. Він вирізняється «владністю у голосі», у його «ясно-голубих» очах від розчарування готова спалахнути злість. Шлях, яким іде Джек, - знищення. Він - антипод Ральфа: «Двоє хлопчаків стояли обличчям один до одного. Блискучий світ полювання, спритності та злого буйства. І світ наполегливої туги та розуму». Ці лінії розвиваються у романі як система динамічних подій: спільні зібрання, кожне з яких - зіткнення Ральфа та Джека; сцени полювання на свиней, побуту і розваг хлопців (від купання до мисливських танців), вистежування «звіра»; спорудження Джеком та його друзями фортеці; смерть Саймона та вбивство Рохи; полювання на Ральфа та пожежа на острові. Цей принцип витриманий автором і в фіналі, коли готовий до смерті Ральф несподівано настовхується на офіцера англійського судна. Внутрішня дія виписана у «Володарі мух» з тією самою достовірністю, що й зовнішні події.

Змальовуючи своїх персонажів, особливо Ральфа, Джека, Роху, Саймона, автор передає їхні стани, зазначаючи якості дитячої психології, індивідуальні вияви, особистісні риси як загальнолюдські. Це породжено прагненням Голдінга у кожній книзі перевіряти на істинність, життєздатність гуманізм у людині та світі.

Над цією проблемою століття Голдінг розмірковував постійно. В одному з інтерв'ю він сперечався з критиком, який заявив, що доброта - винятково людська якість, наголосивши: «Доброта сама про себе подбає. Зло - ось головна проблема». У цих словах - провідна тема його творчості. Людина - «найнебезпечніша з усіх тварин», «вона породжує зло, як бджола виробляє мед». Подібно до протиставлення Джека та Ральфа як двох абсолютно несумісних світів, Голдінг подає два символи — «мушлі» та «Володаря мух», зазначаючи різний характер цієї образності. Вже у першому описі мушлі помітно захоплений погляд Ральфа та Рохи, які її знайшли. Образ набуває символічного змісту, коли мушля стає «рогом», що скликає хлопців і спочатку об'єднує їх. Він утілює принципи цивілізації (єдності, людської спільноти, ідеї права та рівноправ'я, справедливості та свободи), з якими хлопці поки ще пов'язані.

Одне із символічних значень цього образу - хисткість розумного начала в людині і людській цивілізації. Про «білизну мушлі» згадується у сцені шаленої суперечки хлопців про «звіра» на острові. Автор, розгортаючи події, що доводять всесилля «звіра», і підкреслюючи то «прозорість», то крихкість і тендітність мушлі, підпорядковує образну динаміку своїй думці, логічно завершуючи її у сцені загибелі Рохи:

«Мушля розлетілась на тисячу білих уламків і перестала існувати».

Образ-символ «Володаря мух», перед тим як отримати візуальне втілення, виникає певною мірою на рівні передчуттів, проступаючи у невідступному страхі перед «звіром», що чатує на них. Породжений страхом уявний «звір» за своєю природою двоїстий. Він — емоційний стан та одночасно дія інстинкту самозбереження. В обох проявах страх штовхає до жорстокості, насилля, крові. «Звір» пробуджується в Джекові, Роджері, Морисі, стає суттю, а потім уже символічно втілюється у «володарі мух».

Через матеріалізацію образу «звіра» в романі набуває візуальної конкретності лейтмотив незбагненності та ірраціональності зла. Єдиний раз, ніби мимохідь і несподівано, Голдінг зближує «Володаря мух» та «мушлю»: Ральф вдивляється у череп, який виблискує зовсім так, як колись виблискував білий «ріг». Несподіваність порівняння здається випадковістю, що акцентує на новому нюансі в образі-символі, — «добро» та «зло» єдині у тому невловимому зв'язку, який призводить до перетворення «добра», витіснення його «злом».

І все-таки добро торжествує над нездоровими проявами людської природи. Однак загинули Саймон та Роха, багато довелось пережити іншим героям. У дещо песимістичному фіналі перед читачами постає Ральф — дитина, яка вела боротьбу з темними силами у людській природі, дитина, яка стала дорослою: «Ральф стояв і дивився на острів як німий. На мить

примарилося — знову берег, спазми горя, відчайдушні, нестримні, здавалося, зараз здушать його... Заразившись від нього, інші діти теж почали плакати. І стоячи серед них, брудний, кудлатий, з невтертим носом, Ральф ридав над загубленою невинністю, над тим, наскільки темна людська душа, над тим, як перевертався тоді у польоті вірний, мудрий друг на прізвисько Роха».

Загалом у романах В. Дж. Голдінга розглядаються такі проблеми:

1. Людська вдача не є доброю, а наміри людини — переважно злі, і лише моральний імператив може стримувати прояви вдачі, навертати на правдивий шлях («Володар мух», «Спадкоємці», «Шпиль», «Вільне падіння», «Видима темрява»).

2. Зло — категорія метафізична («Володар мух», «Спадкоємці») і соціальна водночас («Шпиль», «Паперові люди»).

3. Особистісний, суспільний поступ — можливий, але він завжди поєднується з духовним регресом («Володар мух», «Спадкоємці»).

4. Буття цивілізації, яке герої Голдінга ототожнюють із появою свідомості («Спадкоємці»), суспільним договором («Володар мух»), завжди ускладнене моральною дилемою.

5. Уявлення людини про себе і світ, як правило, хибні, не є винятком навіть митець («Паперові люди»). Людина повинна пізнати свою сутність, інстинкти, інакше вони правитимуть нею як джерело зла.

В. Дж. Голдінг, моделюючи в романах проблеми людського буття, не дає рецептів їх вирішення. Для нього цінність художнього твору визначається множинністю його прочитань і тлумачень.

ДЖОН ФАУЛЗ (1926-2005)

Народився Джон Роберт Фаулз 31 березня 1926 року в англійському містечку Лей-он-Сі (графство Ессекс). Фаулз розпочинав свою вищу освіту в університеті Единбургу, однак Друга світова війна перервала його навчання. Два роки він служив в армії, навіть отримав звання лейтенанта, хоч у бойових діях участі не брав.

Чотири роки Дж. Фаулз вивчав в Оксфордському університеті літературу та філософію. Особливо близькою йому була теорія буття французьких екзистенціалістів: вона відповідала його поглядам на розвиток суспільства та особистості. Здобувши диплом викладача французької літератури, працював спочатку у Франції (університет Пуатьє), потім у Греції (коледж на острові Спетсаї) та Англії (коледж св. Горика в Лондоні). Тоді (між 1952-1960 рр.) пише кілька романів, які не наважується запропонувати видавцям. Ці твори він неодноразово переписує, вважаючи затягнутими та неоформленими.

У 1960 р. Фаулз за місяць написав роман «Колекціонер», який два роки доопрацьовував. У 1963 р. його було опубліковано, що принесло автору гучний успіх. Він остаточно кидає викладання і вирішує стати письменником.

Наступного року виходить друком книга філософських роздумів «Аристос», як зазначив сам автор, «уперше опублікована всупереч порадам майже усіх, хто її читав». Підзаголовок твору теж досить промовистий — «Автопортрет в ідеях». Дж. Фаулз у цій книзі розмірковує про природу і мистецтво, свободу особистості та її залежність від громадської думки. Письменник веде розмову про справжнє призначення людини - «самому стати магом», тобто «усвідомити обмеженість власної свободи, усвідомити власну ізоляцію, усвідомити цю відповідальність і вивчити свої особистісні здібності, а згодом за їх допомогою зробити ціле людянішим».

Висловлені в «Аристосі» ідеї певною мірою виявляються в усіх його творах на різних рівнях їх ідейно-художньої будови.

Роман «Маг» (1965, перероблений варіант — 1977) став культовим у США. Виходять його численні літературні переробки, деякі сюжетні повороти використали навіть кінематографісти: в 1997 р. студія «Поліграм фільмз» випустила кінострічку із М. Дугласом у головній ролі, деякі епізоди якої відтворювали описані у романі сцени.

У 1968 р. Дж. Фаулз переїздить у портове містечко Лайм-Риджерс в англійському графстві Корсет. Тут він написав роман «Подруга французького лейтенанта» (1969), який зажив ще більшої популярності - комерційної і читацької: його перекладено багатьма мовами, нагороджено кількома літературними преміями, екранізовано у Голлівуді (1981).

Згодом з-під пера письменника виходять поетична збірка (1973), збірка оповідань «Башта із чорного дерева» (1974), напівавтобіографічний роман «Даніель Мартін» (1977), романи «Мантиса» (1982), «Черв'як» (1985), збірка есе «Червоточини» (1988), «Кротові нори» (2000) тощо.

Помер Дж. Фаулз 5 листопада 2005 року в м. Дорсеті.

Англійська критика назвала роман *«Колекціонер»* психологічним трилером, російські та українські літературознавці - соціально-психологічним романом. Автор, пояснюючи мотиви написання цього твору, зазначав: «...історія, в т. ч. й ХХ ст., показує, що суспільство вперто розглядає життя з точки зору боротьби між Небагатьма та Масою, між “Ними” та “Нами”. Моєю метою у “Колекціонері” була спроба проаналізувати у вигляді притчі деякі наслідки цієї ворожнечі». Композиційні, стильові особливості твору, його філософсько-ідейна спрямованість дає підстави стверджувати: «Колекціонер» - це філософсько-психологічний, реалістично-гротескний роман про протистояння масовому суспільству та масовій культурі, про наслідки опору та співіснування споживацько-утилітарного, масового та високоінтелектуального світоглядів, також ураженого вірусом гордоців та пихи стосовно власного антиподу.

Твір складається з двох частин - щоденникових записів Клегга та Міранди, викрадача та викраденої, колекціонера та експоната, представника Маси та представниці Обраних. Різностильові, неоднаково спрямовані емоційно, ці частини є двома складовими однієї правди про екзистенційне буття людини ХХ ст. Фаулзу вдалося стилізувати й точно відтворити манеру

висловлювання, спосіб думок Клегга, який викрадає Міранду мимоволі, з почуття щирої любові. Згодом між ними виникає смертельний двобій філософій існування, світоглядів - міщанського та високоінтелектуального. Записи художниці Міранди є прикладом іншого способу мислення, світосприйняття. Об'єднує щоденники не тільки їхній сповідальний, щирий тон розповіді, а й перебування їх авторів у полоні ілюзій щодо своєї унікальності, обмеженості іншого. Вони є двома виявами одного й того самого явища ХХ ст. - руйнування цілісності людського Я під навалом масового суспільства.

Вигравши значну суму, дрібний службовець Клегг, чиї мрії обмежуються новими експонатами для колекції метеликів та напівприсутністю в житті талановитої сусідської дівчини-художниці, одержує несподівану свободу бути кимось іншим. Та виокремившись із маси таких, як і він, маленьких людей, він не підноситься над світом матеріального втілення власних мрій, а залишається у полоні масовизму, проти якого несвідомо бунтує.

Ідея бунту, так само мало усвідомлюваного, визначає поведінку й прагнення студентки-художниці Міранди Грей. Зміни, що відбуваються в її світо- і самосприйнятті, розкрито через щоденникові записи, які відтворюють події у підземеллі, та спогади, роздуми про колишні дні, друзів, події.

Формування стосунків ката і його жертви Дж. Фаулз розвиває як історію про неможливість порозуміння. Він свідомо робить оповідь дворівневою, в якій особливу роль відіграють напружений характер мови Міранди та відверто спрощені, навіть із граматичними помилками висловлювання Клегга. Вони розмовляють своїми мовами, їхні сприйняття реальності та дійсності надто різні.

Клегг сприймає світ як вороже середовище, це відчуття сформоване у нього з дитинства, до кінця роману воно набуває загрозливо параноїдальних форм (опинившись у передпокої лікаря, він зауважує: «Я давно уже не знаходився в одному приміщенні із такою кількістю людей, тільки хіба що у магазині, але там зайдеш і вийдеш, а тут усе здавалося таким дивним, я уже сказав, наче усі на мене вилупилися, одна бабця особливо... Усе через тих людей. Я коли їх побачив, зрозумів, Міранда - ось єдина людина на світі, із якою мені хотілося б жити. А від усіх цих, від цього натовпу проклятого мене просто мутило»).

Для Міранди світ - буяння відтінків і кольорів, вир емоцій і переживань, пульсуюча нитка, натягнута між нею та всіма іншими людьми. І хоч вона теж свідомо зрікається власного оточення, це зречення має інший характер - воно є ще однією сходинкою самопізнання. Це щабель нового сприйняття нею власного Я, своїх близьких та рідних. Фаулзу вдалося завдяки саме формі щоденникових записів передати всі етапи Мірандиного самоусвідомлення. Студентка-художниця не просто згадує своє дитинство, перші студентські розмови за кавою, першу справжню закоханість, перше прозріння («...М. і П., як я тепер розумію, типові міщани...»), перший суворий урок у мистецтві. Всі ці етапи самопрозріння стають ще виразнішими, бо є спогадом, пропущеним

через свідомість, спогадом, що увиразнюється на тлі обставин, у яких опинилася Міранда. Самозаглиблення - одна з ознак довірливої розмови із чистим аркушем паперу. Художниця одержує змогу не тільки поглянути збоку на обставини і події власного життя, а й практично реалізувати принципи, які стали їй близькими завдяки спілкуванню із Ч. В.

Не менш важливою ідейно-художньою особливістю роману є інтертекстуальність. Імітація справжнього життя, якою займається Клегг і якої наполегливо намагається уникнути Міранда, посилюється завдяки прямій вказівці на текст Шекспірової «Бурі»: Клегг прагне, щоб Міранда називала його не Фредеріком, а Фердинандом; Міранда вважає, що йому личитиме ім'я Калібан. Одягнувши маски чужого життя (Клегг стає багатим, хоч і не готовий до цього, Міранда - жертвою випадку і спотвореного почуття любові), герої опиняються у вирі справжніх випробувань, відкривають співіснування високоінтелектуального і банального, драматичного і примітивного. Це відкриття примушує їх по-новому сприймати світ, власну соціальну ненависть. Шлях деградації завдяки інтертекстуальним паралелям здається ще згубнішим, стрімкішим: Фердинанд Клегг та Калібан Клегг - дві різні іпостасі одного Я. Він прагне підкорити собі світ, і це є найстрашнішим відкриттям для Міранди: вона бунтує проти насильницької зміни її світосприйняття, штучного пробудження найпотаємнішого почуття - кохання.

Соціально-психологічне протистояння двох типів світосприйняття завершується формальною перемогою зла. Клегг деградує, а Міранді не до снаги дізнатися, якою вона могла б стати і чи могла змінити світ.

Ідейно-художні відкриття Дж. Фаулза у романі «Колекціонер» увиразнюються в контексті філософських роздумів у книзі «Аристос», які продовжують теорію про необхідність обмеження дії випадку та про важливість усвідомлення наслідків соціального конфлікту ХХ ст. - між «Небагатьма та Масою». Проблему масової культури та мистецтва Фаулз розглядає як шанс примирення, пошуку шляхів співіснування антагонічних станів. Масове суспільство, представлене у романі Дж. Фаулза, - реальність ХХ ст., з якою слід змиритися й навчитися жити, не доводячи соціальні суперечності до крайніх виявів. Адже Міранда і Клегг - мешканці одного невеличкого передмістя Лондона, вони - вихідці з одного середовища, два полярні полюси сучасного суспільства.

Одним із найвідоміших романів Ж. Фаулза є «Подруга французького лейтенанта». Автор веде примхливу гру з читачем, героями, подіями. Просторові переміщення - ознака композиційної будови Фаулзової прози - доповнюються часовими зрушеннями. Йдеться не лише про властиву постмодерним творам реконструкцію реальності, а насамперед про інтертекстуальність як композиційний прийом, що порушує звичну структурну цілісність роману та є необхідною умовою відтворення теми соціального лабіринту життя, в якому людина втрачає індивідуальні риси й вимушена рухатися назустріч морально-етичній загибелі.

Принцип «транскрипції-гри» (М. Кундера) стає для Дж. Фаулза способом зв'язування двох епох. Еклектичність стилю - неодмінна умова не

створювати реалістичний (історичний) вікторіанський чи постмодерний роман, а внести дисонанси сучасних розмірковувань у стилізовані тексти прози кінця правління королеви Вікторії (1837-1901). Ідея нівелювання людської індивідуальності в суспільстві, де основним завданням людини було не «стиснути до межі усі намічені справи, а те, щоб їх розтягнути і тим заповнити безкінечні анфілади вільного часу». «Повільний потік вікторіанської доби» навряд чи дозволив би персонажам, автору і читачам поринути в себе, напружено дослухатися власного Я та примусити забути про навколишню реальність.

Дійсність та її виміри - простір і час - перетворюються у Дж. Фаулза на засоби трансформації романної структури та ідеальний спосіб літературного оформлення гуманістичної ідеї перемоги людського в людині. Налагоджуючи зв'язок між століттями, письменник одночасно руйнує і реалістичну систему постмодерну, запрошуючи читача до співтворчості.

Однак тривіальні сюжетні повороти, знайомі з романів Дж. Еліота «Млин на Флоссі», Т. Гарді «Голубі очі», Е. Дж. Бульвера-Літтона «Пелм, або Пригоди джентльмена», Ч. Діккенса «Записки Піквікського клубу», Дж. Г. Байрона «Паломництво Чайльд Гарольда», руйнуються. Тринадцятий розділ Фаулз розпочинає так: «Я не знаю. Усе, про що я тут розповідаю, - суцільна вигадка. Герої, яких я створюю, ніколи не існували за межами моєї уяви». Руйнуючи ілюзію існування всевладного автора, він пропонує провідний естетичний принцип будови свого роману - «Є тільки одне гарне визначення Бога: свобода, яка допускає існування усіх інших свобод... Романіст ще й досі бог, бо він стверджує (і навіть найбільшому алегоричному авангардистському романові не вдалося остаточно перебити власного автора); різниця лише у тому, що ми не боги вікторіанського зразка, всезнаючі та всемогутні, ми - боги нового теологічного зразка, чий принцип — свобода, а не влада».

Так естетична мета зближується з метою ідейно-філософською - романна структура підривається зсередини, а уявлення Чарльза про власне майбутнє, як і уявлення читача про розв'язку історії, розпадаються на уламки трьох фіналів, описаних у тексті. Кожен може обрати собі версію, яка йому до вподоби. Наприклад, традиційну кінцівку - відмову Чарльза від згубної пристрасті, щасливе одруження та глибоку старість - аж до 106 років. Описаний майже всередині роману, цей варіант можна вважати іронічним, навіть пародійним.

За оптимістичним фіналом Чарльз дізнається, що у них із Сарою є дочка Лалаге, а читачу запропонована вічна істина: «Є тільки одна твердиня - кохання, наше кохання, тут, нині». Однак стіну нерозуміння між Сарою та Чарльзом здолати не так просто, а між автором і читачем - поготів.

Письменник використовує класичний прийом подорожі, щоб показати причини і наслідки відчуженості особистості вікторіанської доби. Екзистенційний сенс перебування Чарльза не на своїй території (у місті Лайм-Раджерс, а якщо розглядати глибше, стає зрозуміло, що для Чарльза жодна місцевість, країна не була рідним домом) прискорює його фатальне «моральне падіння». Сторонній для світу, він виразніше відчуває риси свого характеру,

які нав'язує суспільство і які насправді чужі йому. Тому єдиним можливим для Чарльза фіналом є не його щасливе одруження і гармонійний союз із Сарою, а реальність, що постійно вислизає, буття, яке «усе ж не символ, не одна-єдина розгадка і не одна-єдина спроба її розгадати... вона не повинна втілюватися в одному людському обличчі... не можна, одного разу невдало кинувши кості, вибувати із гри... жити потрібно у міру сил, із пустою душею, входячи без надії у залізне серце міста, потерпати. І знову виходити - у сліпий, солоний, темний океан».

Це висловлювання Фаулза обґрунтовує третій фінал роману - Чарльз виходить із будинку, де мешкає Сара, уникає знайомства із можливою власною дитиною, але «віднаходить частинку віри у себе».

Віра героя, як і автора, заснована на екзистенційному сприйнятті дійсності та людини, на переконанні, що справжня сутність буття - це постійні зусилля бути собою, самозречення. Єдиним притулком Чарльза стають він сам, його постійний пошук, невпинний процес втрати й віднайдіння, зустрічі та прощання.

Літературна гра як стилістичний прийом посилює сприйняття реальності як вічної подорожі часом і текстами, відомими і невідомими. Дж. Фаулз створює світ, який неможливо уявити на сторінках вікторіанського, реалістичного, історичного, модерного чи постмодерного романів. Він руйнує чи не основний самообман ХХ ст. - помилкове сприйняття людством себе. Зближуючи дві просторові та часові площини, ув'язуючи їх в одне ціле за допомогою епіграфів і цитат, ремінісценцій та інтертекстуальних алюзій, Фаулз робить спробу повернути читача до витоків - утраченого шансу правдиво сприймати реальність, відчувати її поступ. Душевний розлам Чарльза є його духовною еміграцією, він, як і сучасники письменника, не має батьківщини. Біль відчуження від власної сутності, помилки та омани у самосприйнятті героя, якому лише здавалося, що він є палеонтологом чи вдячним племінником, цікавим співрозмовником, може стати добропорядним сім'янином або видатним мандрівником, посилюється завдяки історії із Сарою.

Вікторіанська епоха обрана Фаулзом ще й тому, що вона виразно контрастує з ідеєю відчуження від власної сутності. Просторові та часові пастки, розставлені прозаїком по всьому тексту, літературна подорож, яку він запропонував читачеві ХХ ст., мають тільки один вихід - це раптове прозріння, до якого він поступово підводить героя та хоче спрямувати читача: «Час - велика ілюзія; існування позбавлено історії, воно завжди тільки зараз, й існувати - значить знову й знову потрапляти до якоїсь диявольської машини. Всі ці розмальовані ширми, зведені людиною із метою відгородитися від дійсності - історія, релігія, обов'язок, становище у суспільстві, - усе це ілюзії, не більше ніж фантазії курця опіуму».

Зречення як перший крок до третього фіналу в історії Чарльза починається тоді, коли він не піддається спокусі переступити поріг мануфактурного магазину майбутнього тестя. Час і простір його маневру звужуються, і це зайвий раз підтверджує тезу автора про те, що «час -

замкнений простір», коло, яким рухається людство і в якому немає перспективи майбутнього. Автор полемізує з вікторіанською епохою та сучасними теоріями на всіх рівнях буття: філософському (коли йдеться про теорії розвитку суспільства Дарвіна та Маркса), побутовому (описуючи зміни у розвитку матеріального добробуту суспільства, зміни ландшафту тощо), інтимних стосунків чоловіка та жінки (намагаючись пояснити особливості у сприйнятті жінки за вікторіанської доби та ХХ ст. чи осмислити наслідки гендерного бунту нашого часу), літературному (руйнування зсередини структури вікторіанського роману) тощо. Фаулз уводить до тексту не лише мотив мандрів, а й повернення, адже «тільки повернення до рідної країни після тривалої відсутності може показати істотну дивність світу та буття». Легковажний, на перший погляд, діалог часу і простору дає авторові свободу гри реальностями, щоб виявити багатоваріантність людського існування та гуманістичної ідеї духовного вдосконалення особистості.

Відкритий фінал роману – утвердження свободи особистості, певний вибір, що може здійснити персонаж, автор, читач, усе людство. Фаулз не сприймає постмодерної ідеї дегуманізації людства, але використовує постмодерні прийоми художнього письма - інтертекстуальність, пародіювання, іронію, алюзії, принцип «смерті автора» тощо. Жанрове та стильове розмаїття його творчих надбань - це цілісний світ, у якому рівноправними складовими є естетичне начало та екзистенційне філософування, відданість традиції та прагнення експерименту, вигадка та реальність, минуле та сучасне.

ТОМ СТОППАРД (НАР.1937)

В історію англійської літератури Том Стоппард увійшов передовсім як творець постмодерністської драматургії, автор гостросоціальних п'єс, що не сходять зі сцен провідних театрів світу.

Том Стоппард (справжнє ім'я – Томаш Штраусслер) народився 3 липня 1937 року в чеському місті Злін. Після нападу фашистської Німеччини на Чехію сім'я емігрувала до Сінгапуру, рятуючись від репресій, адже його батько був євреєм. Усі родичі Тома по батьківській лінії, що залишилися вдома, стали жертвами голокосту. Під час бомбардування японцями Сінгапуру батько – волонтер британської армії – загинув. Ці трагічні події життя вплинули на світогляд майбутнього письменника.

Наприкінці 1945 року мати Томаша вийшла заміж за майора британської армії Кенетта Стоппарда і сім'я переїхала до Англії.

Після закінчення школи, Том працював кореспондентом у газетах Брістоля, у 1960 році - у Лондоні оглядачем журналу «Сцена», де і починає писати драматичні твори, сценарії для радіо і телебачення. Дебютом стала п'єса «Прогулянка водою» (1960), яка після доопрацювання отримала назву «Входить вільна людина» (1968).

Світове визнання письменнику принесла драма «Розенкранц і Гільденстерн мертві», прем'єра якої відбулася на театральному фестивалі в Единбурзі.

Доробок Стоппарда складають такі п'єси: «Справжній інспектор Хаунд» (1968), «Ніч і день» (1978), «Хепгуд» (1988), «Аркадія» (1993), «Берег Утопії» (2002), «Рок-н-рол» (2006).

Стоппард працює для радіо, телебачення, кіно. За кіносценарій «Закоханий Шекспір» (1998) він отримав премію «Оскар» Американської кіноакадемії.

У 2000 р. королева Великої Британії Єлизавета II нагородила його орденом за заслуги.

П'єса *«Розенкранц і Гільденстерн мертві»* написана як постмодерністський пастиш (обробка класичного тексту з метою продукування нових сенсів), ця п'єса найяскравіше презентує драматургічний доробок Стоппарда.

Назва її запозичена з фінальної репліки шекспірівського «Гамлета». Зображуючи те, що залишилось у Шекспіра за лаштунками, Стоппард переосмислює морально-філософську проблематику драми-першооснови, зосереджує увагу на трагедії «маленької людини», яка відчуває свою приреченість і безпорадність у ворожому їй світі.

Головні герої п'єси - університетські товариші принца Данського, шекспірівські персонажі «другого плану», на плечі яких перекладено весь тягар екзистенціальний переживань, усвідомлення абсурдності власного існування. Гра в «орлянку» на початку драми викликає у героїв розгубленість, страх, відчуття фатальної підпорядкованості вищим силам, від яких немає порятунку.

Не випадково відчуття приреченості й абсурду визначають стан персонажів, які плутають власні імена і, чекаючи трагічної розв'язки, виголошують парадоксальні твердження.

У Шекспіра Розенкранц і Гільденстерн – мовчазна зброя в руках короля-злочинця, то у Стоппарда вони хоч і позбавлені можливості впливати на розвиток подій, проте виявляють здатність рефлексувати, їхні думки набувають філософського підтексту. Наче відчуваючи трагічну розв'язку стоппардовські герої порушують у своїх розмовах питання життя і смерті, самотності людини, всевладдя абсурду і фатуму. Філософічність їхніх роздумів доповнюється грою слів, іронічністю, афористичністю, парадоксальністю, що свідчить про постмодерністську природу драми. Наприклад, на початку розвитку основних подій драматург за допомогою прийомів словесної гри та іронії відтворює атмосферу переживань дійових осіб, які грають в «орлянку» і поступово усвідомлюють власну приреченість.

Визначальною ознакою драматургічного стилю Т.С. є афоричне і парадоксальне мовлення персонажів, яке слугує відповідною формою для розкриття філософської проблематики, а також пародіювання дійсності, доведення зображуваного до абсурду.

Новаторство п'єси полягає не лише в переакцентуації (децентрації) трагедії Шекспіра, а й у тлумаченні образу принца Данського. Гамлет постає антигероєм, що «грає Розенкранцем та Гільденстерном неначе пішаками у своїй складній шаховій комбінації проти Клавдія» (Б.Гайдін), вияляє безжальність до колишніх друзів і теперішніх ворогів, і в цьому позбавлений королівської милості, а значить - і привабливості.

Стоппард не ідеалізує Гамлета, наслідуючи в цьому Шекспіра. У п'єсі він – особа епізодична, наділена всіма властивими їй рисами характеру. Спочатку Гамлет радіє зустрічі з колишніми друзями, обіймає їх, весело сміється з того, що переплутав їхні імена. Згодом, дізнавшись про мету приїзду, змінює ставлення до них; у другій дії свідомо ображає Розенкранца, називаючи його «губкою, яка всмоктує королівську прихильність, нагороди, владу», кепкує з його розумових здібностей.

Немає підстав розглядати драму-обробку Стоппарда як «анти-Гамлета», бо її автор не ревізує шекспірівські тлумачення історії про принца Данського, а пропонує інший погляд на неї.

РОАЛЬД ДАЛ (1916-1990)

Один із найпопулярніших англійських письменників, твори якого активно використовує масова культура (Джоан Роулінг зізналася, що Гаррі Поттера вона «виудила» зі світів Дала), визнаний співвідчизниками класиком національної літератури.

Роальд Дал народився 13 вересня 1916 року в Кардіффі, більшу частину життя прожив у Великій Британії. Становлення письменника відбулося у США, тому він довго друкувався спершу в Америці (1940-1970), а потім на батьківщині. Дал відомий і як автор новел саспенсу, адресованих дорослим, і як неперевершений дитячий письменник. Бестселлерами ставали збірки новел для дорослих («Схожий на тебе», 1953, «Цьом, цьом», 1960 та ін.) і книги для дітей («Джеймс і гігантський персик», 1961, «Чарлі та шоколадна фабрика», 1964). Плідною була і робота в кіно, де за його сценаріями знято чимало фільмів – від анімаційних до шпигунських бойовиків («Ти живиеш тільки двічі», 1967 (про Джеймса Бонда).

Батьки Дала, норвежці за походженням, спілкувалися вдома норвезькою мовою, читали і переповідали дітям норвезькі міфи та легенди, щороку виїздили на відпочинок до Норвегії. Мати так і не звикла до Британії, хоча родина була дружною. З дитинства у Д. зародилося відчуття іншості, ізольованості, чужості, що лише закріпилося у школі, якх він змінив кілька, оскільки у них практикувалися тілесні покарання.

По закінченні школи в 1934 році Дал починає працювати у компанії «Шелл» і вирушає до Африки. Він мав сповна екзотики і подорожей, про які мріяв під час навчання у школах. «Там усюди були жирафи, слони, зебри, леви й антилопи і, ясна, річ, змії, включно до чорної мамби. Це єдина змія у світі, яка переслідуватиме тебе, якщо побачить. І коли наздожене і вкусить, краще одразу

починай молитись. Я навчився витрушувати черевики, перші ніж їх одягти, перевіряти, чи немає там скорпіона чи чогось подібного; я захворів на малярію і лежав три дні у лихоманці з температурою 40,5 градусів». Дал говорив мовою суахілі і спускався у копальні, де добувають алмази, ходив у шортах, і був далекий від норм і стандартів англійського суспільства.

Після вступу Британії у Другу світову війну Дал записався у Королівський повітряний флот (RAF). Після півроку навчання у Найробі мав самотійно перегнати літак до місця дислокації ескадрильї, але через неточні вказівки старшого офіцера зазнав аварії і ледь не загинув у Лівійській пустелі. З січня 1942 року він виконував обов'язки помічника військового аташе Британії у Вашингтоні.

У 1943 р. Дал, використовуючи популярні серед пілотів побрехеньки і байки, написав оригінальну та незвичну для нього «фентезійну» історію про маленьких істот – гремлінів. Як вважали пілоти RAF, саме гремліни, які жили в винищувачах і бомбардирувальниках, продірявлювали обшивку, руйнували мотори, спричинювали руйнації літаків і загибель людей. Дал розгорнув цей сюжет, зобразивши гремлінів як ворогів людства, що заселили Землю. Розголосу книги значною мірою сприяли яскраві ілюстрації Волта Діснея. Компанія Діснея купила права на екранізацію книги, але фільм знятий не був.

У 1952 р. він знайомиться із голлівудською акторкою Патрисією Ніл, яка стала його дружиною. У 1954 році подружжя оселилося на старій фермі за 30 миль від Лондона. Дал збудував там оселю, обладнав робочий кабінет. Починаючи із 1961 року і до кінця життя Дал видавав по одній книзі щороку, ставав об'єктом світських хронік як тонкий гурман і колекціонер вин, знавець антикваріату і орхідей, азартний відвідувач іподромів та собачих перегонів, скандаліст, якого в 1979 році викинули із Кензор-клубу через уїдливі репліки на адресу завсідників.

Помер Р. Дал 23 листопада 1990 року в Оксфорді.

Для Дала характерне «демонічне» бачення світу, наповнене містикою та абсурдом, яке на перший погляд здається милим та напрочуд одомашненим. У новелі «Господарка пансіону» («The Landlady») (1959) читач разом із головним героєм Біллі Вівером зустрічає милу пані сорока п'яти років з дуже добрими блакитними очима, яка привітно і тепло посміхалась. Письменник детально портретує героїню, що так сподобалась персонажу, і порівнює її з мамою кращого шкільного товариша, котра запросила погостювати до себе на новорічні свята. Герой відгукується про жінку найкращим чином, вважаючи її доброю та благородною. Справжній жах від прозріння пронизує героя уже у фіналі твору, коли він раптово усвідомлює, що усі живі істоти в будинку господарки пансіону нею вбиті і забальзамовані (папуга, пес у кріслі, два попередні мешканці готелю). Остання сповідь господині щодо двох попередніх постояльців, що навечно залишились гостювати у неї на горищі, уже сприймаються героєм як вирок. Він уже нічого змінити не може і, отруений злочинницею, тихо відходить в інший світ.

Новела «Дегустатор» («Taste») (1951) у жанровому плані нагадує інтелектуальну новелу, оскільки сюжет побудований на мотиві ідентифікації зразків мистецтва. Голова родини іноді запрошує на обід відомого знавця вин і щоразу вихваляється перед ним дорогими і рідкісними зразками. Перед поданням вина вилежуються в кабінеті господаря добу, а вже потім подаються до столу. Сюжет твору ґрунтується на мотиві укладання пари, коли гість повинен здогадатися, яке вино цього разу буде подане до столу. Предметами розіграшу стають донька господаря та розкішний будинок гостя. Для твору характерні авторські відступи, у яких оповідач розмірковує про смакові якості того чи іншого винного зразка. Дегустатор ідентифікує вино і виграє дочку господаря. Далі деталізує жах голови родини від програшу. Однак розв'язка доволі несподівана та непередбачувана: служниця приносить гостю окуляри, які він, щоразу перед обідом таємно навідуючись до кабінету господаря, цього разу забуває на столі.

У новелі «Дорога в небеса» («The Way Up to Heaven») (1954) відтворено будні сім'ї Фостерів, в якій голова родини мав звичку постійно знущатися над дружиною, доводячи її до нервових зривів. Знаючи фобію дружини щодо спізнень, він знову і знову її випробовує, збільшуючи цим її страждання. «І ще він, мабуть, знав, що якщо пропустити всі терміни, її можна довести майже до істерики. В останні роки їхнього подружнього життя бували випадки, коли здавалося, що він тільки цього й добивався, щоб вони спізналися на потяг, чим збільшував страждання бідної жінки». Містер Фостер грався з дружиною, наче кіт із мишею, і апогеєм такої гри стає пасивна помста змученої жінки. Чергового разу, коли нерви героїні були на межі, чоловік знову повертається додому, оскільки «забуває» подарунок для доньки. Жінка, нервуючи у таксі, чує з будинку крики чоловіка про допомогу, але вирішує не затримуватись. Діставшись до Парижа, місіс Фостер поводиться інакше, ніж зазвичай: впевнено, спокійно, холоднокровно. Вона вперше побачила своїх онуків, і, здавалося, вперше відчула радість життя, вперше усвідомила себе щасливою. Щодня жінка водила дітей на прогулянку, пригощала смаколикками, купляла подарунки і розповідала цікаві історії. Героїня відчула себе по-новому, наче щойно скинула кайдани, насолоджуючись кожною хвилиною життя. Проте раз в тиждень вона писала листи своєму чоловікові – милі, безпосередні, наповнені новинами та плітками, які щоразу закінчувалися словами: «Не забувай вчасно поїсти, коханий, хоча, боюся, саме цього ти, мабуть, і не будеш робити, доки мене немає вдома». Маски добропорядної дружини місіс Фостер не скидає й до кінця оповіді: приїздить додому, спокійно проходить до будинку, телефонує у службу ремонту ліфта, де вже з місяць знаходиться її чоловік, і гречно чекає майстра.

Одноійменна героїня з новели «Вільям і Мері» («William and Mary») (1959) все життя присвятила «служінню» своєму чоловікові, однак нічого, крім постійного невдоволення, натомість не отримала. Чоловік у неї асоціюється з блакитно-льодяними, маленькими, близько посаженими, відділеними одне від одного вертикальними невдоволеними зморшками, очима, які все життя за нею стежили. За сюжетом твору Вільям помирає, однак своє тіло віддає на «благо»

науки. Все, що від нього залишається, мозок і око, які прекрасно функціонують (істота все бачить і чує, але не може говорити чи рухатися). Чоловік залишає по собі листа із вказівками як жити його дружині далі. «Будь благочестивою й тоді, коли мене не стане. Не пий коктейлі. Не транжир гроші. Не кури. Не їж тістечок. Не користуйся губною помадою. Не купляй телевізор. Літом гарненько прополюй мої клумби із трояндами і садок з кам'яними гірками. І, до речі, пропоную тобі вимкнути телефон, оскільки більше він мені не знадобиться». Чоловік після смерті думає лише про себе і не враховує думки дружини. Після довгих років знущань, які приємну дівчину перетворили на скривлену стару, жінка вирішує віддячити чоловікові тим же: вона забирає «істоту» додому і щохвилини знущається над ним. З особливою насолодою та вишуканим садизмом вона пускає дим від цигарки (куріння – табу в родині) прямо в безмовне око чоловіка. «Істота» приречена на вічні муки, оскільки не відома межа, коли Мері надумає зупинитись, адже лише так вона може відплатити чоловікові за спаплюжене життя.

Мотив гри є домінантним і в новелі **«Радість священнослужителя»** («Четвертий комод Чиппендейла») («Parson's Pleasure») (1958), де головний герой, містер Боггінс, нарядившись у рясу священника, їздить маленькими поселеннями з метою наживи. Час від часу він навідує невеличкі ферми, щоб задарма скупити антикваріат. Церковний сан дає можливість безперешкодно заходити до будинків, вести довірливі бесіди, обдурювати господарів зубожілих ферм та скуповувати задешево зразки мистецтва. Однак цього разу містер Боггінс сам себе переграв: здибавши в одному з маєтків комод Чиппендейла, він усіма силами намагається його придбати. Однак спритні фермери Раммінс, Берт і Клод відчули, що священник їх дурить і вирішили самі його перехитрити. Герою все-таки вдалося «обвести навколо пальця» чоловіків, сказавши, що даний зразок мистецької цінності не представляє, і тому може бути придбаний частинами. Поки Боггінс підганяв до садиби автомобіль, фермери, боячись, що комод не влізе у транспорт, розпилюють його на маленькі шматочки. Яке ж розчарування чекає священника, коли він бачить розпиляний витвір мистецтва... Фінал новели традиційний для Роальда Дала: раптовий, непередбачуваний, шокуючий.

Роальд Дал – майстер дитячої оповіді, яку він почав творити «для себе», для своїх доньок Олівії і Тесс, щоб було що читати перед сном. Так з'явилася його книга «Джеймс і гігантський персик» (1961), «Чарлі та шоколадна фабрика» (1964), «Матильда», які й принесли йому всесвітню славу. Даль зазначав, що процес читання надто важливий для дітей: «Я дуже хочу навчити дітей стати гарними читачами, навчити їх відчувати разом з книгою... Книги повинні бути смішними, захоплюючими і дивовижними». Письменник неодноразово зазначав, що писати для дітей досить важко, оскільки тяжко підтримувати цікавість дитини та втримати його біля книги, коли у сусідній кімнаті є телевізор.

Повість **«Джеймс і гігантський персик»** (1961) письменник не збирався публікувати, однак сім'я вмовила його віднести рукопис у редакцію. Сюжет твору доволі простий: маленький хлопчик Джеймс Генрі Троттер після втрати в

автомобільній катастрофі батьків був змушений жити у своїх тіток, допоки одного чудесного дня його життя не змінилося.

Знаковою подією стає зустріч Джеймса після чергових тітчиних образ з чоловічком- коротуном, який подарував хлопчикові мішечок з маленькими зеленими кристаликами, що вели себе ніби живі істоти. Завдяки чарам герой поринає у казку: на його подвір'ї виростає гігантський персик, у якому Джеймс разом із гігантськими Зозулькою-Божим Сонечком, Старим-Зеленим –Коником, пані Павучихою, Стоніжкою, Черв'яком, Шовкуном, Світлячком-Хробачком подорожує світом. Долаючи перепони, герої рухаються до своєї мети. Кожен з них у фіналі повісті отримує бажане: персик приземляється у Нью-Йорку на П'ятій авеню, усі герої «розбагатіли й досягли успіху у своїй новій країні». Стоніжка стала віце-президентом з торгівлі у величезній взуттєвій фірмі. Черв'яка, що мав «чудову рожеву шкіру, найняла одна компанія, що виготовляла жіночі креми для обличчя, рекламувати її вироби по телебаченню» Шовкопряд і пані Павучиха навчилися виробляти замість шовку нейлон, заснували удвох фабрику й почали випускати канати для канатохідців. Світлячка-Хробачка стала освітлювати зсередини смолоскип на статуї Свободи, інші теж втілили в життя свою мрію. У фіналі Джеймс стає найщасливішою людиною на світі, оскільки оселившись у персикувій кісточці в Центральному парку Нью-Йорка, він спілкується із безліччю людей, що приходять до нього гостювати. Колись «найсумніший і найсамотніший маленький хлопчик», мав тепер «ціле море друзів».

Ще одним відомим твором Р.Дала є повість «Матильда» (1988). Це історія про маленьку дівчинку, Матильду, геніальну дитину, котру не розуміють власні батьки та постійно принижує директорка школи.

Художній простір твору поділяється на має двояку структуру: сім'я, де дитина приречена на самотність і бібліотека та школа, де Матильда знаходить товаришів. Батьки не цікавляться життям своєї доньки, не знають про її феноменальні здібності. Батько героїні – шахрай, що торгує старими машинами і не розуміє, для чого взагалі потрібні книги, якщо є телевізор. Мати – домогосподарка, яка щодня грає в бінго, годує сім'ю напівфабрикатами та більш за все любить телевізійні мильні опери. Дівчинка любить читати, книги розкривали перед нею досі не бачене життя. Вона зачитувалася творами Ч.Дікенса, Ш.Бронте, Д.Остін, Т.Гарді, М.Веб, Р.Кіплінга, Г.Велса, Е.Хемінгуей, В.Фолкнера та інших класиків світової літератури, причому дівчинці ледь виповнилося п'ять років. Однак рідні називали її дурною і тупою, що спричиняло непокору з боку героїні: щоразу, коли дівчинку ображали, вона вигадувала покарання для кривдників (намазала клеєм капелюха батька, щоб відірвати якого довелося зрізати волосся, влаштувала фокус із папугою, якого різні прийняли за привида тощо).

У школі Матильда почувається краще, ніж вдома, оскільки знаходить там друзів та улюблену вчительку – міс Гані. Авторське ставлення до керівництва школи має автобіографічне підґрунтя, оскільки малий Дал в дитинстві багато натерпівся від директора школи, який пропагував фізичні покарання. Пані Транчбул – директорка Матильдиної школи була чемпіонкою з метання молота,

а тепер тренується на учнях, серед яких особливо потерпає малеча. Директорка у фіналі виявляється тіткою міс Гані, що звела в могилу її батька, а над дівчинкою із самого дитинства нещадно знущалася. Матильда наділена чудесним талантом – телекінезом, що дозволяє рухати предмети, і стає своєчасним у здійсненні правосуддя. Героїня за допомогою свого таланту виганяє з міста ненависну всім пані Транчбул, повертає батьківський маєток міс Гані та влаштовує своє подальше життя. Батько дівчинки був пов'язаний з шахраями, тому під тиском обставин сім'я змушена тікати в іншу країну. Матильда попросила залишити її з міс Гані, на що вони легко погодилися.

Одним із найпопулярніших дитячих творів Р.Дала стає повість **«Чарлі і шоколадна фабрика»** (1964). Актуальність піднятих автором проблем, дозволила книзі залишатися найулюбленішою історією впродовж багатьох років у дітей різних національностей.

За словами Дала, в основі казки лежать дитячі враження автора. Під час навчання в школі-інтернаті «Рептоне» він та інші хлопчики отримували цікаві подарунки. «Час від часу кожен хлопчик нашої школи отримував просту сіру картонну коробку, - пише Даль в автобіографічній повісті «Хлопчик». - Хочете вірте, хочете ні, це був подарунок від великої шоколадної фабрики «Кедбері». «...Я не сумніваюся, що пізніше, тридцять п'ять тому, коли я роздумував над сюжетом моєї другої книги для дітей, я згадав ті маленькі картонні коробки та шоколадки-новинки всередині них і почав писати книгу під назвою «Чарлі і шоколадна фабрика».

Сюжет повісті не складний і, на перший погляд, навіть простуватий. Власник шоколадної фабрики Віллі Вонка після багатьох років самотницького життя влаштовує екскурсію своєю фабрикою. Щасливі п'ять квитків отримують діти, що змальовані автором носіями певних негативних рис: Август Глуп (англ. *Austus Gloop*) – жадібний і ненажерливий хлопчик, «їжа – його улюблене заняття»; Верука Солт (англ. *Veruka Solt*) – розбалувана дівчинка із сім'ї власників фабрики з переробки горіхів, звикла, щоб усі її примхи виконувались; Віолетта Борігард (англ. *Violet Beauregarde*) – дівчинка, що постійно жує жуйку, її світовий рекорд – жування однієї жуйки протягом трьох місяців; Майк Тіві (англ. *Mike Teavee*) - хлопчик, що зранку до ночі дивиться телевізор, обожає гангстерські бойовики; Чарлі Бакет – бідний хлопчина, єдиним подарунком на День народження якого стає щороку плитка шоколаду. Саме Чарлі Бакет стає головним героєм даного твору.

Даль зображує дітей носіями смертних гріхів: жадібний Август Глуп (ненажерливість), балувана Верука Солт (жадібність), любителька жуйки Віолетта (гордині), телефанат Майк Тіві (ледарства).

Центральним мотивом у творі стає мотив доброти, оскільки головний герой – дитина з «великим» серцем та «доброю» душею. Бідність не зломилася хлопчика, останками їжі він ділився із батьками, ніколи не зазіхав на їхні скудні порції капустяної юшки. Отримавши шоколадку на свято, він щодня з'їдає по малесенькому шматочку, щоб насолодитися її смаком. Щовечора хлопчик приходив до стареньких дідусів та бабусь, ділився з ними своїми мріями, слухав цікаві розповіді про життя. Саме там він вперше почув про Віллі Вонку

та його чарівну фабрику. Вигравши омріяний квиток на фабрику, опинившись у царстві шоколаду, маленький герой та його дідусь демонструють усі чесноти, які виділяють їх серед інших гостей Віллі Вонки. Один за одним дітлахи, запрошені королем шоколаду, не проходять випробування і вибувають із гри. Випробування для героїв стають свого роду ініціацією, яку вони проходять через свої гріхи. Августус Глуп «ніби оглух і не чув нічого, крім поклику свого велетенського шлунка. Він простягся долі на весь зріст, витяг шию і пособачому сьорбав з річки шоколад», потім впав у шоколадну річку і врешті-решт зник з очей і потрапив у трубу. Віолетта Борегард без дозволу господаря фабрики спробувала експериментальний варіант жуйки і перетворилася на велетенську чорницю: «її тіло роздималося й змінювало форму з такою швидкістю, що вже за хвилину перетворилося на величезну круглу темно-синю кулю - власне, на велетенську ягоду чорниці, - а від самої Віолети Борегард лишилося тільки по парі крихітних ніжок та ручок, що стирчали з величезної круглої ягоди, та ще малесенька голівка нагорі». Верука Солт забажала мати у домашньому звіринці дресировану білочку із «Горіхового цеху» шоколадної фабрики. Однак білки, які перевіряли горіхи на гнилість, визначили, що у голові Веруки пусто і викинули її сміттепровід. Майк Тіві теж був некерованою дитиною, яка звикла чинити як заманеться. «Хлопець летів мов навіжений, а добігши до величезної телекамери, відразу підскочив до рубильника, порозкидавши навсібіч умпа-лумпів». Він захотів перевірити на собі телепортацію телевізійного шоколаду, що призвело до фізичного зменшення. Кожен із дітлахів чинив так, як звик у нормальному житті, що було на шоколадній фабриці Віллі Вонки не припустимим. Шоколадний магнат виправляє помилки героїв, однак ще досить довгий час кожен із них страждає через свої негативні уподобання.

Художній простір повісті автором детально вималюваний та має ірреальне підґрунтя: мандри героїв шоколадною фабрикою Віллі Вонки вражає описовістю, детальною конкретизацією. Маленькі герої бачать шоколадні ріки, карамельні берега, знайомляться з новими технологіями («Лизальні шпалери для дитячих кімнат», «Гаряче морозиво для холодних днів», «Летючі шипучки», «Корови, що дояться шоколадним молоком», «Масловіскі і маслджин», «Воляні пістолети з полуничним соком», «Ірискові яблуні для вашого саду», «Вибухові цукерки для ваших ворогів», «Карамелькові пломби», «Губосклеювальна халва для балакучих батьків», «Невидимі шоколадки, щоб їсти на уроці», «Глазуровані олівці для смоктання» тощо), проходять безліч спеціалізованих кабінетів («Горіховий цех», «Шахта з видобування драже «Морські камінчики»», «Льодяникова ковзанка», «Лимонадні басейни», «Телевізійний шоколад») та ін. Герої, як не дивно, не губляться у чарівному світі шоколадної фабрики, однак потрапляють у певні просторові лакуни, що стають пасками для героїв. Чарлі ж не спокусився жодним із див, хоча й виріс у бідній родині, яка часто не доїдала. Маленький герой переборює себе і стає переможцем, за що отримує омріяну винагороду.

Господар шоколадної фабрики уважно стежив за гостями, адже основною метою організованої ним екскурсії на фабрику було знайдення спадкоємця:

чесної, розумної і доброї людини, яка б гідно управляла гігантською фабрикою. Віллі Вонка зрозумів, що саме Чарлі Бакет саме той, хто йому потрібен.

Р. Дал у дитячих книгах піднімає безліч проблем, які залишаються актуальними й зараз. У його творах порушуються проблеми добра і зла, сімейних стосунків, вічних моральних цінностей, життєвого вибору тощо.

ДЖУЛІАН БАРНС (НАР.1946.)

Джуліан Патрік Барнс (англ. Julian Patrick Barnes, нар. 19 січня 1946, Лестер, Англія) - сучасний англійський письменник, який у 2011 році отримав Букерівську премію за роман «Відчуття закінчення». Три його попередні книги також входили до короткого списку номінантів премії: «Папуга Флобера» (1984), «Англія, Англія» (1998), «Артур та Джордж» (2005). Барнс є одним із найпопулярніших англійських письменників у Франції, де він став лауреатом кількох літературних премій: Премії Медічі за «Папугу Флобера» та Премії Феміна за роман «Обговорити це все». Він також є кавалером Ордена мистецтв та літератури. Барнс писав детективні романи під псевдонімом Дена Кавана (англ. Dan Kavanagh).

Барнс народився у Лестері, але шість тижнів потому його родина переїхала до передмість Лондона. Його батьки були викладачами французької. В одному з інтерв'ю Барнс зазначив, що вболівав за футбольний клуб Лестер Сіті у віці чотирьох та п'яти років, бо відчував сентиментальне бажання відчути спорідненість з містом свого народження. Він навчався в школі Лондонського Сіті для хлопчиків з 1957 по 1964 роки. Коли йому було десять років, мати сказала йому, що в нього «забагато уяви». У підлітковому віці Барнс жив у Нортвуді, Міддлсексі, що дало назву його першому роману «Метроленд». Після завершення школи він вступив до Коледжу Магдалени в Оксфорді, де вивчав сучасні мови. Після завершення коледжу у 1987 році Барнс три роки працював лексикографом над додатком до Оксфордського словника англійської мови. Потім він писав рецензії та працював літературним редактором у журналах «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 як телевізійний критик, спершу в журналі «New Statesman», а згодом в «The Observer».

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 одному зі своїх інтерв'ю.

«Метроленд» Дж. Барнса - це одна з провідних для всієї творчості й типово барнсівська історія дорослішання, виховання почуттів. Зміна системи координат, не безболісна, але необхідна і, врешті, чи не єдино правильна. Крістофер Ллойд, молодий нахабний інтелектуал і, очевидно, alter ego самого

автора, приїздить із Лондона в Париж, аби заявити про себе і вказати буржуазному світові на його справжнє місце. Натомість він створить родину і стане щасливим і навіть не помітить революційних подій у французькій столиці кінця 1960-х.

Через два роки вийде його другий роман – «До того, як вона зустріла мене» (*Before She Met Me*, 1982), у якому переповідається про історика Грема Хендріка, одруженого на акторці, який побачивши її у любовній сцені в одному з фільмів, починає мучитися несамовитими ревностями. Він відвідує усі кінопокази за її участі, а також проглядає фільми з тими акторами, кого він вважає її потенційними, а то й справжніми коханцями. Врешті, він перестає відрізняти мистецтво від життя, вони зливаються в його свідомості в нерозривне ціле – і візуальність ламає людину книги. Хоч і може здатися, що проблематика роману всуціль належить добі «пост», її перетурбаціям і культурним зсувам, проте головною темою є все ж любов. Любов до нестями, ніжна й самовіддана, любов, що руйнує людину, туманячи очі недовірою.

Автора вважають критики по праву головним постмодерністом Британії. Через дев'ять років виходить «Як усе було» (*Talking It Over*, 1991), а ще через дев'ять – у 2000-му – «Любов, і т.д.» (*Love, etc*). Ці тексти об'єднані трьома героями, а точніше – їхнім любовним трикутником, написані на межі іронії й гумору, грайливо й технічно винахідливо. «Як усе було» отримав у 1992-му французьку премію Феміна для іноземних авторів, і його ж було екранізовано у Франції в 1996-му з Шарлоттою Гінзбур у головній ролі за назвою «love, etc». Певно, Барнс бачив цей фільм, якщо саме так назвав продовження історії.

По-справжньому відомим Барнс стає після виходу свого третього роману «Папуга Флобера» (*Flaubert's Parrot*, 1984). Якщо історія «Метроленду» була вихованням почуттів і демонструвала глибину барнсівського франкофільства через антураж дії й особливості рефлексії героя над собою і життям, то тут автор звертається безпосередньо до того французького письменника, який стоїть біля витоків нової літератури і вважає авторові особисто – до Флобера. Це перший взаправду постмодерністський роман Барнса: роман-колаж, роман-коментар, роман-зізнання в коханні. Це біографія Флобера, блискуче виконана найкращими знаряддями постмодерністської поетики, включаючи екзаменаційну роботу, що буде вмонтована в текст ближче до фіналу. Формально – це збірка есе, присвячених найрізноманітнішим флоберівським контекстам: його стосункам із залізницею і тваринами, жінками і власною творчістю; його стилю і тим часто химерним імпульсам, що змушували француза писати.

В епіграф Барнс виносить слова самого Флобера, які той пише в листі до Ернеста Фейдо: «Коли пишеш біографію друга, то мусиш писати так, немов хочеш за нього помститися». Барнс мстить з віртуозною винахідливістю: він осучаснює Флобера так, як це зробив свого часу Набоков із Гоголем, коли останнього вважали спорохнявілим класиком-реалістом.

Оповідачем у романі виступає не ефемерний і всюдисущий автор, а персонаж: Джеффри Брейтвейт, англійський лікар похилого віку, що писання біографії має за хобі. Це майже все, що ми про нього знаємо напевно, все інше – обережні натяки і завуальовані недомовки. Лише з них ми можемо зрозуміти,

що колізії головного роману Флобера мали місце і в сім'ї Брейтвейтів. «Папуга Флобера» (історія опудала папуги, що стояло на столі класика певний час, є заявленим приводом до написання тексту) отримав у 1986-му році премію Медічі та відкрив світові барнівський варіант англійського постмодернізму.

За п'ять років – другий культовий роман автора, чи не найвідоміший у наших широтах - «Історія світу в 10 ½ розділах». Десять оповідань-розділів, різних за стилем і проблематикою, тональністю й ефектом, які по-різному прочитуються читачем. Одна із оповідок - міф про Потоп, інша - про захоплення океанського лайнера терористами, ще - оповідь жінки, яка болісно переживає Чорнобильську катастрофу, і кораблетроща, що мала місце у ХІХ столітті і яку пізніше зобразив Жеріко на знаменитому полотні «Пліт «Медузи», при чому у творі дається детальний аналіз картини. Є дві історії про дві подорожі на Арарат – місце, у якому має бути Ковчег, що в одну вирушає набожна жінка ХІХ століття, а в іншу – астронавт з ХХ століття. Є й невеличка історія про чоловіка, який двічі рятується з Титаніка, і ще одна – про корабель з євреями-біжанцями, які, полишивши нацистську Німеччину, опиняються безпритульними посеред океану. Хрестоматійним є перше оповідання роману, у якому наратором виступає личинка шашелю, що незаконно потрапляє на Нойв Ковчег і розповідає про безчинства, що там коїлися. Це гомерично смішно і до сліз проникливо – перший розділ виявляється чи не найкращим в усій книзі, хоча й третій розділ, у якому йдеться про судовий процес над цим таки шашелем у ХVІ столітті, не менш феєричний, а до того ще й стилістично ідеальний. Повторювані мотиви, окремі образи і деталі витворюють те, що можна назвати ефектом відлуння – вони постійно виринають і вистрибують, протягуючи найнесподіваніші зв'язки і змушуючи читача уважніше вдивлятися у неймовірно вишукане плетиво, але суттєвої ролі можуть і не мати. Автор майстерно використовує принцип паралелізму.

Теми, які дійсно непокоять автора, розглядаються у фіналі книги: Дж.Барнс вдається до спокійних і, на перший погляд, досить банальних роздумів про любов, її особливості, її природу і життєдайну силу. Барнс у ролі деміурга пропонує власну історію світу і отримує право сам постулювати його сенс та умову існування. Отже, банальні ці роздуми саме на перший погляд. Гадана простота – один із тих прийомів, якими Барнс володіє першокласно. «Історія світу» може не вразити окремими частинами чи авторськими знахідками, місцями може видатися тривіальною і такою, що не дотягує до статусу «Біблії англійського постмодернізму», але її сила в кумулятивному ефекті, який відчуваєш після перегортання останньої сторінки. Барнс у цьому романі – як і в усіх своїх кращих романах — геніальний оповідач історій, Шахрезада туманного краю, а зовсім не теоретик літературних парадигм.

Цікаво, що в той же час в Англії виходять ще кілька романів, сюжет яких танцює навколо міфу про Потоп: у 1985-му році публікується книга Джанетт Вінтерсон «Човнярство для початківців», де історію Ноя написано крізь призму доби тетчеризму, а Ной — підприємець, який провадить свій човнярський бізнес. У 1987-му — «Книга місис Ной» Мішель Робертс, де авторка підходить до старої історії з феміністичними мірками. Історіософія британських 1980-х

відчутно видозмінювалася: доба, що, за визначенням Малкольма Бредбері, жила в передчутті апокаліпсису (очищення, що принесе апокаліпсис) або вже й ним, вибрала собі найвідповідніший біблійний сюжет.

В збірнику, складеному з його колонок для Нью-Йоркера «Листи з Лондона», він згадує, що при перетині кордону із Польщі в СРСР прикордонники забрали в нього якусь провізію. Зачепившись за цю фразу, російський перекладач цієї збірки і, водночас, один із найавторитетніших російських літературних критиків Лев Данілін при зустрічі із Барнсом запитав його про це. І – дійсно! – з'ясувалося, що у 1965-му році Барнс разом із групою оксфордських студентів автобусом через усю Європу їздив до «імперії зла». Через Францію, ФРН, ГДР і Польщу вони дісталися Бреста, далі через Мінськ і Смоленськ добрались до Москви і Ленінграда, а потім відвідали Харків, Київ і Одесу! Студенти шаленим темпом – щоб устигнути за шість тижнів – проїхали всю Європу, аби, як каже пан Барнс, «просто подивитися». Спали часто в наметах, харчувалися в їдальнях. Із тієї подорожі у нього збереглася обгортка шоколадки «Альонка». Барнсу в СРСР не надто сподобалося.

У 1998-му році, під кінець тисячоліття, Барнс пише «**Англію, Англію**» (England, England) – сатиричну утопію, один із найбільш обговорюваних своїх романів. Сюжет: Джон Пітмен, мультимільярдер і ділок від бога вирішує реалізувати наймасштабніший у житті бізнес-проект, й ідею для цього знаходить підходящу: викупити острів Уайт неподалік берегів Англії і зробити з нього Англію в сконденсованому вигляді, Англію, яку жадають туристи, екстракт імперії. «Ми продамо наше минуле іншим країнам як їхнє майбутнє!». Так і виходить: у новій Англії є Тауерський міст і поховання всіх видатних діячів, є Робін Гуд у Шервудському лісі і королева Англії, пастухи з пастушками на полях і відомий літературний критик Самуель Джонсон, що радісно погломить із вами за кухлем пива; щодня тут розігрується визначний повітряний бій часів війни і щодня відбувається диво з селянкою, яку її, падаючу зі скелі, рятує парасолька, спрацювавши як парашут. Весь набір стереотипів і міфів про Англію втілено на компактній території і з максимальним комфортом для людей. Симулякр у чистому вигляді, ще одна неймовірна утопія англійської літератури. І хоча з часом життя почне брати своє – контрабандисти, зрісшись намертво із ролями, дійсно займуться контрабандою, а Робін Гуд із компанією почне по-справжньому полювати, острів-атракціон вистоїть і, врешті, призведе до занепаду старої доброї Англії.

Економіка захитається і туманний Альбїон почне стрімко відкочуватися далеко назад, регресуючи у розвитку, але – і це вважить Барнсу найбільше – скидаючи тяжке ярмо імперської історії. Саме у таку країну розквітаючої аграрності й майданних сільських свят повертається героїня роману, Марта Кокрейн, яка встигла очолити острів-атракціон, але врешті втратила і посаду, і будь-яку життєву систему координат. Фінал роману важливий у світлі подальшої авторської еволюції: на прикладі «Англії, Англії» добре видно, як Барнс переростає не лише постмодерніську проблематику, а й її образну систему. Намалювавши перед нашою увагою такий стовідсотково бодріярівський образ, він полишає його і переключається на реальність, сумну,

сіру, але справжню, в якій героїня і змушена шукати бодай-якоїсь втіхи. Видається, що саме цим романом автор каже «прощавай» поетиці, що зробила його відомим, і рухається в біг якщо не «нового реалізму», то принаймні того, що, вслід за Бредбері, можна назвати «пізнім модернізмом»: тут реальність уже не фантом, а прогресуючий психологізм спокійно уживається із літературоцентричністю. Від романів ідей Барнс дрейфує в бік романів зі справжніми персонажами.

І цей дрейф ставатиме дедалі відчутнішим. Намічений відхід від поетики із префіксом «пост» він продовжить у наступному своєму великому романі – **«Артур і Джордж»** (Arthur & Geogre, 2005). Цей текст є історією по те, як несправедливо засуджений у XIX столітті Джордж Ідалджи звертається за допомогою до Артура Конан-Дойля, того самого (це певний відповідник історії зі справою Дрейфуса і тією роллю, що в ній зіграв Золя). Все це засновано на реальних подіях. У книзі, попри очікування багатьох, Барнса набагато більше за Конан-Дойля, хоча атмосферність текстів останнього відчутна сповна. Барнс не намагається витворити інтертекстуальний роман-ребус, розшаркуючись перед класиком. В одному з інтерв'ю він сказав, що постать Дойля як людини дії цікавила його найбільше, а лектурою була біографія письменника і спіритуалістичні твори, а зовсім не пригоди Холмса. Послання Барнса зрозуміле і для нього не нове: література може виявитися правдивішою за будь-яку зафіксовану у поліційних звітах правду, а вигадка - більш істинна, ніж так звана «реальність». І Барнсу намагається віднайти правду. І хай справжня реальність є в подоланні реальності позірної, хай література і вигадка тут найнадійніші провідники, головне – саме це є суттю авторської інтенції в **«Артурі і Джорджі»**, в цьому напрямі він рухається.

У 2011 році світ побачив останній на сьогодні роман Барнса – **«Відчуття завершення»**. Роман про пам'ять, її вибрики і вибірковість, її катастрофічний суб'єктивізм. Це ще одна історія дорослішання, що може сповна й не відбутися, дружби, що закінчується. Герой Тоні Вебстер – ще один персонаж, за яким проглядає сам автор - живе звичайним життям: школа, коледж, університет, шлюб, розлучення, підрібіток на пенсії. Так, у шкільні роки у нього була компанія справжніх друзів, а у коледжі – дівчина Вероніка, яку він кохав. Але дівчина пішла до його найліпшого друга, найперспективнішого з них, Адріана, а той наклав на себе руки. Та все це переживання давнього минулого, нині в Тоні спокійна старість, яка його цілком влаштовує. Його не зовсім розуміє донька. Приблизно ось так виглядає перша частина цього чи не найкоротшого за всю історію Букерівської премії роману-переможця (дехто з членів журі до кінця вважав твір чи не новелою і відмовлявся голосувати саме з цих причин).

У другій частині герой отримує листа від матері його колишньої дівчини Вероніки, яка перед смертю заповідає йому щоденник покійного Адріана. Чому він у неї? Чому саме до нього, з яким не бачилась років сорок, вона звертається? Чому саме йому заповідає щоденник? Із цих питань починається неймовірно болісна і катастрофічна у своїх результатах мандрівка старого Тоні Вебстера у своє минуле, спроба з'ясувати рівень фальшивості власних спогадів і ціну кинутих колись зі злості слів. Із позірної простоти сюжету, із буденної

тканини життя Барнс вибудовує до щему людську драму, психологічний трилер геніальної віртуозності. Відчуття, що так просто все тут не завершиться, не полишає вже від початку, невідомо де, але отой класичний саспенс присутній чи не повсюдно. І чим стрімкіше автор жене оповідь до фіналу, тим із більшим занепокоєнням ми чекаємо розв'язки цієї грецької драми на англійській штиб. Барнс, який ще у 1980-х під псевдонімом Ден Кавана (взяв його у своєї дружини Пет Кавана – видатного літературного агента, серед клієнтів якої був Мартін Еміс і Артур Кестлер; вона померла від раку 2008-му році) опублікував чотири вигадливі, хай і пересічні, детективи, не втратив конан-дойлівських навичок і просто вибудовує химерну детективну історію, у якій немає злочину, але мусить бути покаяння.

Як правильно підмітила голова Букерівського журі Стелла Ремінгтон, до речі, колишня директорка служби британської контррозвідки MI-5, а за нею і більшість критиків, «Відчуття завершення» після прочитання хочеться одразу ж перечитати від початку, звертаючи увагу на ті деталі, натяки і недомовки, які так рясно розкидані по тексті і під час першого читання виглядають малозначущою частиною історії, а насправді є бомбою сповільненої дії. Перечитати й переконатися, що перед нами справжній шедевр, взірець Роману початку другого десятиліття ХХІ століття.

Окрім текстів, що їх було названо, писав Барнс ще й інші: роман про Другу світову «Дивлячись на сонце» (1986), невеликий роман «Дикобраз» (1992) про судовий процес над лідером соціалістичної Болгарії Тодором Живковим, який на той час тільки-но починався, де знову порушено історіософську проблематику; майже автобіографія «Нічого боятися» (2008), великий есей-роздум про смерть, що включає і оповідки з власного життя, і вигадані діалоги з читачем, й історії про російських композиторів – надзвичайно особиста і густа оповідь; три збірки оповідань — «По той бік Ла-Маншу» (1996), про англо-французькі стосунки, «Лимонний стіл» (2004) і «Пульс» (2001).

МАРТІН ЕМІС (нар.1949р.)

Мартін Луїс Еміс – британський письменник, автор багатьох творів, найвідоміші серед яких «Гроші» (1984) і «Лондонські поля» (1989). Був професором творчого письма (Creative Writing) в Манчестерському університеті до 2010 року. У 2008 році The Times зарахувала його до 50 найкращих британських письменників із 1945 року. У своїх книгах Еміс поєднує абсурдність постмодерністського світу і надлишку пізньокапіталістичного західного суспільства з його гротескною карикатурою.

Мартін Еміс народився в Суонсі, Південний Вельс, у сім'ї письменника Кінгслі Еміса та Хіларі Бардуел. У нього є старший брат Філіп і сестра Селлі, котра загинула в 2000 році. Батьки розлучились, коли Мартіну було 12. В 1950-60-х багато переїздив із батьками, змінив 13 шкіл в Англії, Іспанії і США. Мартін не читав нічого, крім коміксів, до того часу поки мачуха, письменниця

Елізабет Джейн Говард, не познайомила його з творчістю Джейн Остін. Пізніше Мартін зізнавався, що Остін вплинула на його ранню творчість. У 1971 році він з відзнакою закінчив Ексетер коледж Оксфордського університету. Про свої студентські роки він згадував в створеній Ен Туейт книзі «Мій Оксфорд» (My Oxford, 1977). З 1971 рецензував книги для лондонської «Обсервер», потім став співробітником «Таймс літерари сапплемент», пройшов шлях від редакційного помічника до редактора відділу прози і поезії. У 1975-1979 рр. був замісником літературного редактора, потім літературним редактором щотижневика «Ньюстейтсмент». За словами самого письменника, його батько спочатку демонстративно не звертав уваги на його творчість. «Коли батько дочитав до місця, де в романі «Гроші» з'являється персонаж з іменем Мартін Еміс, він запустив книгою в повітря». Кінгслі Еміс жалівся, що син порушує всі правила літератури, певним чином «красується» перед читачем.

Перший роман письменника, «**Нотатки про Рейчел**» (1973), отримав нагороду імені Сомерсета Моема. У найтрадиційнішій його книзі переповідається історія про егоїстичного підлітка (Еміс визнає що писав його з себе) і його стосунки з дівчиною Рейчел за рік до вступу до університету. Герой «Нотаток про Рейчел» – не звичайний підліток, а, за його висловлюванням, – майбутній письменник, що кардинально змінить ставлення до навколишнього світу. Напередодні свого двадцятиліття головний герой Чарльз Хайвей переглядає свої записи, щоденники, нотатки. Перечитує свої перші творчі спроби. Власне розповідь Чарльза починається з того, що він робить спробу підсумувати прожитий період життя, відпустити який він ще не готовий. Це немовби своєрідний ритуал перед дорослішанням, перед переходом «в цю жахливу Країну Велетнів, де, як видається дітям, на них очікує доросле життя». У свій двадцятий день народження він намагається віднайти власне Я, осмислити сенс буття засобами ретроспекції: за допомогою «поміток на полях своєї юності» здійснити подорож у минуле.

Також він написав сценарій до фільму «Сатурн 3», цей досвід слугував матеріалом для його п'ятого роману, «Гроші».

«Мертві немовлята» (1975) – хроніка декількох днів життя приятелів, котрі поїхали в будиночок за місто, щоб прийняти наркотики. В цьому творі вперше з'являється стильова особливість автора: чотний гумор, одержимість духом часу, садистсько-смішні пригоди героїв.

«Успіх» (1977) – історія про злети і падіння в долях двох братів.

Найбільш відомі три романи Еміса: «Гроші», «Лондонські поля», «Інформація». Вони складають так звану «Лондонську трилогію». Хоча книги мало мають спільного, всі вони – дослідження життя англійця середнього віку – антигероя, котрий веде неправильний спосіб життя та намагається уникнути банальності.

У 2000-х роках Еміс приділяє більше уваги нехудожній літературі. Він публікує свої мемуари «Пережите», історію злочинств Леніна та Сталіна «Коба Жахливий» і збірку публіцистики «Другий літак» про події 1 вересня 2001 року. Також у цей час виходять два його романи «Жовта собака» і «Будинок побачень».

У 2010-х роках Мартін Еміс публікує довгоочікуваний роман «Вагітна вдова». Назва книги – алюзія на слова Олександра Герцена про те, що недеформоване сучасне суспільство на руїнах зруйнованого старого світу нагадує «вагітну вдову». Якщо Герцен мав на увазі соціальну революцію, то Еміс – революцію сексуальну, котра залишила глибокий слід у його власній долі. Так у канву твору вплітається і трагічна історія його сестри (у книзі вона Вайолет), котра стала жертвою бурхливих 70-х. Головний герой книги, студент Кіт Нірінг – це візія самого автора, проводить канікули у компанії друзів в італійському замку, а через 40 років він згадує події того літа, роздумує щодо особистої психологічної травми, котра скалічила його на довгі роки. Герой лише зараз починає розуміти, що насправді тоді відбувалося.

Після того як Мартін Еміс прожив в Уругваї 2,5 роки зі своєю другою дружиною, письменницею Ізабель Фонсека, він повернувся у Британію в 2006 році. З 2007-2010 року Еміс був професором творчого письма в Університеті Манчестера. Він проводив семінари для аспірантів та брав участь у публічних заходах, наприклад працював у двохнедільній літній школі. Також він проводив публічні дискусії з іншими іменитими гостями від літератури на різні теми (література ХХІ ст., тероризм, релігія, суїцид, насилля тощо.)

На фестивалі літератури та мистецтв «Хей» у Великій Британії англійський письменник Мартін Еміс дорікнув критикам, що вони звертають увагу тільки на серйозні книжки.

«Саме ці нудні книжки отримують премії, оскільки журі думає: якщо книжка не розважальна, не цікава, то, певно, вона має бути дуже серйозною», - зазначив Еміс. Письменник вважає, що подібний підхід докорінно хибний, оскільки література має відображати гумор, присутній у житті: «Життя досить смішне. Воно може бути жахливим, у ньому існують огидні звірства, але всі ми знаємо, що життя - цікава штука, така його природа».

Еміс розкритикував Джеймса Джойса і Семюела Беккета за те, що, на його думку, вони писали твори, які не приносять задоволення від прочитання. Письменник сказав, що хотів би ставитися до читача, як господар до гостя: «Я хотів би запропонувати читачеві найкращі вино та їжу, які є в будинку. Але деякі зовсім так не вважають. Коли ви заходите в гості до Джойса, ви стукаєте у двері, а там нікого немає».

Мартін Еміс, британський прозаїк і критик, народився в 1949 році в сім'ї письменника Кінгслі Еміса. Незважаючи на популярність, він ніколи не був лауреатом великих літературних премій. У 1991 році його книжка «Стріла часу» увійшла до короткого списку номінантів на премію Букер, але премію того року отримав Бен Окрі.

ІЕН МАК'ЮЕН (нар.1948р.)

Іен Мак'юен народився 21 червня 1948 в військовому містечку Олдершота, Гемпшир, в сім'ї Розі Лілліан Вайолет і Девіда Мак'юена. Значну частину дитинства він провів на військових базах в Східній Азії, Німеччині та

Північній Африці, де служив його батько, кадровий офіцер шотландської армії. Його мати мала двох дітей від першого шлюбу набагато старших за нього, але Мак'юен завжди вважав себе "єдиною дитиною", аж до 2007 року, коли несподівано дізнався про існування брата.

Коли йому було дванадцять, сім'я повернулася до Англії і він був прийнятий в школу-інтернат Вулверстоун (Woolverstone Hall School) в Суффолці, в якому він провчився з 1959 по 1966 рік, і де в нього розвинувся інтерес до англійської романтичної поезії та сучасної американської та англійської фантастики. Деякий час він працював у Лондоні в якості сміттяря до зарахування в університет Суссекса в Брайтоні, який закінчив з відзнакою, і отримав ступінь бакалавра з англійської літератури в 1970 році. У тому ж році Мак'юен був прийнятий до Університету Східної Англії (University of East Anglia), де був одним з перших випускників новаторського курсу творчого письма (Creative Writing), який викладали письменники Малькольм Бредбері і Енгус Уїлсон і там же отримав ступінь магістра в 1971 р.

Після закінчення навчання письменник отримав ступінь магістра, і відправився до Афганістану. В 1975 він опублікував збірку оповідань, написаних ним в рамках курсової роботи на ступінь магістра під назвою "Перша любов, Останні помазання" (англ. First Love, Last Rites). Збірник пізніше приніс автору Премію Сомерсета Моєма в 1976.

Уже після першої збірки оповідань «Перше кохання, останні обряди» («First Love, Last Rites», 1975) критики жартома прозвали молодого автора Іеном Макабром (macabre - похмурий, моторошний). Кількість жахів на одиницю тексту часом була занадто великою, як кількість смертей в одній трагедії Шекспіра. Ось четверо дітей таємно ховають у підвалі власну матір, поклавши тіло в скриню і заливши все цементом («Цементний садок» / «The Cement Garden», 1978); ось двоє маніяків заманюють до себе мандрівників і під час жажливої оргії герою перерізають вени, так що той спливає кров'ю й помирає («Розвага мандрівників» / «The Comfort of Strangers», 1981), ось, наприклад, пара цілковито нормальних і привітних людей упродовж десятка сторінок знищують тіло вбитого чоловіка, причому процес описано настільки детально, що виникає абсолютний ефект читацької співучасті («Невинний, або Особливі стосунки» / «The Innocent», 1990). Усе це - данина, яку Мак'юен віддає своїм улюбленим американським письменникам жанру «хоррор» і англійській готиці. Похмуру славу Мак'юєну принесли здебільшого перші його чотири книжки: дві збірки оповідань і два романи: «Цементний садок» і «Розвага мандрівників». Сам письменник розглядає цей період своєї творчості як окремий етап, під час якого він, за його власним висловом, «загнав себе в глухий кут», після чого змушений був шукати нових шляхів у літературі. Інакше, він міг би просто втратити свого читача й видавця.

Письменник часто створює межові ситуації, коли герой опиняється або перед смертю, або на межі життя та смерті. Так, у романі «Дитя в часі» в головного героя викрадають дитину, що й зумовлює розгортання подальших подій. Часто в головах «нормальних» людей, героїв Мак'юєна, починають роїтися жахливі думки про вбивство. І, крім усього, прозаїк уміє все описувати

в детально-натуралістичному ключі, шокуючи своїх читачів і закріплюючи за собою звання «темного письменника».

Треба зазначити, що університетські літературні спроби Мак'юена не викликали аж такого захвату (можливо, давалась взнаки боротьба з мовою і пошуки власного стилю). У тому середовищі його творчість навряд чи могла когось шокувати. Ні Малколм Бредбері, ні його інший викладач Енгус Вілсон, ні студентські друзі письменника не знаходили в його оповіданнях чогось непристойного. Це був звичний для них штиб літератури для лондонської інтелектуальної богеми, де свобода вираження вважалася хорошим тоном.

Інакшою була реакція батьків. Коли Мак'юен надіслав додому свою першу збірку, батько, офіцер британської армії, певний час перебував у стані душевної боротьби. Почуття благопристойності боролось в ньому з природною батьківською гордістю. Батьківська гордість перемогла: Мак'юен із насолодою згадує, що батько роздавав десятки примірників книжки своїм армійським товаришам.

Екзистенційний страх ще з періоду «пошуків у мові» підштовхнув Мак'юена до екзистенціалістської прози. Він захопився Кафкою і вважав, що «найцікавіші книжки написані про людей, побачених поза будь-якими історичними обставинами». Він зачитувався американськими письменниками (Джон Апдайк, Філіп Рот, Сол Беллов, Вільям Берроуз, Норман Мейлер). «Англійська література здавалася мені сірою і прісної порівняно з творчістю цих експресивних, вибухових американців, з їх вільним, зухвалим стилем», - зізнавався Мак'юен.

Письменнику хотілося говорити мовою вулиці, безстрашно витягувати на поверхню найстрашніші думки, ламати тісні рамки англійської літературної традиції, зацикленої, на його думку, на найтонших соціальних нюансах і побутових деталях; створювати літературних героїв, які не належали б до жодного класу, але були би «просто людьми ХХ століття»: «Я хотів бути зухвалим, хотів яскравих барв, певно, навіть жорстокості, неприборканості. Думаю, це була реакція. Неусвідомлений протест проти благопристойного врівноваженого стилю, що превалював у ті роки в англійській літературі. Я був дуже нетерпимим до цього».

Літературний світ Лондона доволі привітно зустрів молодого бунтівника. Вже дебютна збірка оповідань «Перше кохання, останні обряди» була удостоєна премії імені Сомерсета Моєма; надалі Мак'юен неодноразово ставав лауреатом літературних премій; до почесного «короткого списку» (short list) Букера його твори потрапляли п'ять разів: крім «Амстердама» на Букер номінувалися романи «Розвага мандрівників», «Вічне кохання», «Чорні пси», «Спокута» й «На березі».

З роками Мак'юен перестав поміщати своїх героїв у безповітряний простір і створювати безіменні міста, в його творах з'явилася виразна нотка соціальної сатири та іронії. Тепер у пошуках літературних впливів критики частіше згадують Івліна Во, ніж Кафку й Голдінга. Переломним став роман «Дитя у часі», написаний після перерви (деякий час Мак'юен освоював нові жанри: писав кіно-і телесценарії). Проте Мак'юен залишається вірним собі:

його, як і раніше, цікавить екстремальний досвід перебування між життям і смертю, він досліджує поворотні моменти, що кардинально змінюють людське життя. Або ж така властива для Мак'юена випадковість, яка стає долею, — предмет його літературних розмірковувань. Хиткість навколишньої реальності (політичної, соціальної, релігійної, моральної) - також улюблена тема письменника. Саме ця хиткість, ненадійність життя, недостовірність наших п'яти почуттів залишалася й залишається головною темою для І. Мак'юена, що є однією з центральних проблем у постмодернізмі. Реальність у його творах часто постає гротеском, містиком, чи то психічною містифікацією, тому прозаїк часом залишає свої географічні топоси, не називаючи їх.

У романі «Невинний» («The Innocent») Мак'юен «повертається в часі в середину 1950-х років, а у формі - до манери шпигунського трилера, обравши як центральний міф у творі реальну засекречену подію: спробу ЦРУ побудувати шпигунський тунель під Берлінською стіною. На її тлі Мак'юен розповідає історію особистої ініціації - історію «невинного», Леонарда Мархема, двадцятип'ятирічного, «доброго й сумирного англійця, який так мало знав про жінок, але дуже добре вчився». Його ініціації сприяє німецька дівчина Марія, що призводить до зміни характеру героя. Коли повертається чоловік Марії, історія добігає жорстокої і болючої кульмінації. Чоловіка вбивають, а його тіло розчленовують; обидві історії поєднуються, коли Леонард позбувається трупа в Берлінському тунелі. Тридцять років потому, коли розвалюють Берлінську стіну, автор натякає на можливе відновлення любовного зв'язку, зруйнованого насильством.

У романі «Чорні пси» («Black Dogs», 1992) автор знову має справу з травмами людської психіки. Центральний образ у романі — чорні пси, якими колись залякували в'язнів гестапо. На думку М. Бредбері, це «найзрозуміліший і найкращий роман Мак'юена. <...> роман визнає «згубний принцип, ту силу в людських справах, яка періодично виходить уперед, щоб панувати й нищити життя окремих осіб і цілих країн». Вишукано й спокійно розказана, ця історія врешті-решт зупиняється на необхідності для людського духу визнавати й протистояти цим згубним силам історії, які знову й знову повертаються, щоб переслідувати нас. Власні слова Мак'юена щодо його погляду на літературу зводяться до того, що вона є як формальним, так і соціальним відкриттям...

Якщо спробувати охарактеризувати прозу Мак'юена від 1990-х рр., то треба сказати, що в письменника стають надзвичайно яскравими візуальні мовні метафори. Але його головна перевага в іншому - в силі сюжету, до чого, можливо, спричинилася початкова любов до детективів-трилерів. Стратегія автора така: перший розділ роману має бути як сильний наркотик, до якого швидко звикаєш. Друга важлива риса - це психологічна достовірність. Коли прозаїка запитали, де він цього навчився, то Мак'юен відповів, що літературу вчив в університеті, а психологію вивчав так само, як і всі, тобто припускаючись помилок.

У романі «Амстердам» («Amsterdam», 1998) І. Мак'юен створює сучасну моральну драму; місцями хочеться посміхатися, але читачеві здебільшого моторошно від описуваного. Не випадково Мак'юена називали «чорним

чарівником сучасної британської прози». «Амстердам» таку його літературну репутацію цілком виправдовує. До середини книжки перед нами постає образ майже героїчної дружби двох чоловіків, редактора лондонської газети Вернона Гелідея й відомого в Європі композитора Клайва Лінлі. Після смерті їх у минулому спільної подруги Моллі Лейн вони обіцяють один одному, що якщо один із них вмиратиме, довго і болісно, інший позбавить його від страждань і відвезе в Голландію, де можна цілком законно зробити евтаназію (можна буде ввести смертельну дозу ліків безнадійно хворому пацієнту). Кожен із чоловіків проходить через складні, зокрема й психічні випробування: в руках Вернона опиняються фотографії, що компрометують міністра закордонних справ Великобританії, і він вирішує опублікувати їх у своїй газеті, аби врятувати її від банкрутства. Клайв Лінлі має написати «гімн тисячоліття» до святкування Міленіуму в Європі.

Клайв не схвалює намірів Вернона опублікувати світлини. У пошуках натхнення він вирушає в гори, де ходить пішки і зрештою віднаходить натхнення, але бачить, що віддалік якийсь чоловік чіпляється до жінки. Та намагається відбиватися, а Клайв, знаючи, що якщо він втрутиться, його натхнення втече, вирішує залишатися осторонь. Повернувшись до Лондона, Клайв дізнається від Вернона, що в місцях, де він був, розгулював маніяк. Вернон наполегливо просить Клайва піти в поліцію, але в того знову з'являється натхнення і він не може відірватися від фортепіано й партитури.

Зрештою, Вернона звільняють, позаяк витівка з фотографіями обернулася проти нього і міністр вийшов сухим із води, а Клайв, остаточно втративши натхнення (бо Вернон скерував до нього поліцейських і ті довго розпитували його про те, що він бачив у лісі), пише незрозумілу нісенітницю замість гімну. В результаті обидва зазнають фіаско. Вернон призначає Клайву побачення в Амстердамі, де у Клайва музична репетиція з європейським оркестром, щоб примиритися, але там кожен підмішує іншому снодійне в шампанське і робить укол.

У цьому романі Мак'юен уперше вдається до складних психологічних досліджень людського «Я», він навмисне створює життєві ситуації в такий спосіб, аби справжня людська сутність вийшла на поверхню. В цих межових ситуаціях і розкривається людина разом зі своїми страхами. Все завершується евтаназією, смерть для Мак'юена - подібно до французьких екзистенціалістів, - це форма звільнення від страждання, всі приречені на смерть рано чи пізно. І якщо людина не віднаходить себе в житті, то вона має померти. Якщо ж віднаходить, то вона все одно помирає, але вільною людиною. Здається, часто Мак'юен вдається саме до такого рецепту.

Художній намір Мак'юена полягає в спробі дошукатися причин людської психічної нестабільності, показати, що така складна система, якою є людина, - лише продукт роботи нейронів. У своїх художніх творах письменник проводить «археологію знання», не боячись заходити на не-свою територію. Так, роман «Спокута» написано на основі архівів, із якими прозаїк працював у відділі документів Імперського воєнного музею, а також опрацювання інших історичних досліджень та художньо-історичних реконструкцій (це, зокрема,

такі книжки: Gregory Blaxland, “Destination Dunkirk”; Walter Lord, “The Miracle of Dunkirk”; Lucilla Andrews, “No Time for Romance” та ін.).

Письменник, вдаючись у своїх романах до неореалістичності зображення, водночас, непомітно розхитує саме відчуття реальності. Так, дія роману «**Дитя у часі**» («The Child in Time», 1987) відбувається у близькому майбутньому: роман написано в 1987 році, а герої живуть уже в 2000. Мак'юен не вдається до науково-фантастичної вульгаризації (у його творах немає роботів і швидкісних транспортних засобів, властивих для масової фантастики). Елементи наукової фантастики мають місце в його творах, але в найвитонченішому вигляді. Сучасні теорії про природу часу, загадковий прорив у минуле, під час якого героєві вдається підглянути давній епізод із життя своїх батьків... Доки читач заморожено стежить за цими очевидними елементами містики в романі «Дитя у часі», письменник удається до ледь помітних маніпуляцій. Кудись зненацька поділися всі комп'ютери, поступившись місцем клацанню друкарських машинок, жінки народжують удома, ніби вони й не чули про лікарні... Все це пропонується читачеві побіжно, між іншим, немовби в дужках.

Роман «**Субота**» («Saturday», 2005) - так само яскравий приклад міметизму, спроба схопити об'єктивну даність людського «Я» (свідомості та підсвідомості). В романі об'єктом інтелектуального та художнього копіювання постають складні процеси всередині людського мозку. Мак'юен наважується підійти до них як літератор, заперечуючи думку про те, що художня (метафорична) мова та наукова мова - це інь і янь, яким ніколи не зійтись. Це не постмодерністське змішування жанрів і стилів, точок зору і мовних кліше, а спроба передати через метафору й інтенційований художній простір об'єктивну реальність, яку можна верифікувати.

У романі «**Вічне кохання**» («Enduring Love», 1997) наявне використання одного з яскравих постмодерністським прийомів. Головного героя роману переслідує молода людина з синдромом Клерамбо. Це патологічний стан, різновид еротоманії, коли хворий упевнений, що якийсь обраний об'єкт закоханий у нього. Переконати хворого неможливо — кожну дію своєї жертви він сприймає як натяк, таємничий вияв закоханості (один із найяскравіших випадків, описаних у Клерамбо, - любов п'ятдесятирічної францужки до Георга V. Жінка чатувала на короля біля воріт Букингемського палацу, вона запевняла, що король подає їй знак, піднімаючи й опускаючи штори). Закінчується роман додатком - статтею з медичного журналу, де двоє лікарів описують історію хвороби якогось П., на якій, очевидно, і побудовано всю розповідь. До статті додано бібліографію, викладено всю «історію питання», наявні посилання на інші дослідження з цієї психічної проблеми. Дослідники звинувачували автора в тому, що він не відходить від історії хвороби, у відсутності художності та авторської вигадки.

Заковика полягає в тому, що історія хвороби була сфабрикована, вигадана від початку й до кінця, разом із іменами дослідників, назвою видання та іншими «фактами». Літературна традиція таких містифікацій різноманітна, цей прийом у Мак'юена несподівано знаходить таку життєву силу й новизну, що досвідчений критик і читач опиняються в полоні ілюзії, вони вірять у

достовірність, документальність і правдивість описаного. Проте з часом Мак'юен полишає цю гру в медицину, і в «Суботі» він уже по-справжньому постає знавцем того, про що пише. До речі, синдром Клерамбо таки існує насправді.

У романі «Субота» (вже значно менш постмодерністському) проблема людської сутності (пізнання того, що керує нашим «Я») також переходить від філософської площини в медичну, що, в принципі, відбиває сучасну когнітивну парадигму, яка існує в британському суспільстві (наприклад, курси гуманітаристики чи психології в Оксфордському університеті з 2000-х рр. постають дедалі «медикалізованішими»). Письменник не приховує наприкінці роману «Субота» слів подяки тим, хто допоміг йому розібратися в складних медичних питаннях (і не лише термінологічних). Він дякує тим, хто дозволив йому впродовж року відчувати себе асистентом нейрохірурга, а отже, пізнати об'єктивну реальність людського мозку, наскільки це можливо людині, фахівцю з нейрохірургії. Мак'юен зазначає, що «вдячний Нілу Кітчену, доктору медицини, члену Королівського хірургічного коледжу, консультанту-нейрохірургу й заступнику директора Національного госпіталю неврології та нейрохірургії, Квінз-сквер, Лондон. Я вважав за честь спостерігати за роботою цього талановитого хірурга в операційній упродовж двох років і вдячний за його доброту й терплячість, за те, що він зумів викроїти зі свого напруженого графіка роботи час, щоб з'ясувати мені всі особливості своєї професії і загадки мозку з його незчисленими патологіями» (Мак'юен І. Субота ; [пер. з англ. В. Дмитрук]. - Львів : Кальварія, 2007). Також письменник вдячний Саллі Вільсон, члену Королівського коледжу хірургів, консультанту-нейроанестезіологу того ж госпіталю, і Енні МакГіннес, консультанту травматологічного відділення лікарні «Юніверсіті-Коледж», а також старшому інспектору поліції Амону МакЕффі. «Розповіддю про трансфеноїдальну гіпофізектомію я завдячую доктору медицини Френку Т. Вертосику-молодшому і його чудовій книжці «When the Air Hits Your Brain: Tales of Neurosurgery», Norton, New York, 1996» (Мак'юен І. Субота ; [пер. з англ. В. Дмитрук]. - Львів : Кальварія, 2007). У романі Мак'юен хотів бути не автором-наратором, а експертом, який добре знає, про що пише. Постмодерністський твір міг би дозволити вставити окремі пасажі з медичної енциклопедії про функціонування мозку (як у романі «Вічне кохання»), про нейрохімічну основу почуттів, а проте Мак'юенові важливо самому це відчувати, пережити й описати. Він довіряє лише собі, а читачі мають довіряти тому, хто знає, про що пише, хто має кредит довіри.

Також це не той роман, у якому пропагують соціальну справедливість. Ця річ більше подібна до спроби втримати скельце, в якому відображено проблемний час. А також подано спробу показати незмінні, вічні цінності й те, що кожна людина вважає для себе дорогим. Ідеться не про звичайні речі, як чудове червоне вино. Ні, я маю на увазі, приміром, таке поняття, як раціональність. Свідомість Генрі живе в світі, що має раціональний кодекс життя. Всі проблеми можна пояснити з позиції здорового глузду. Бакстер у романі - це нераціональна людина, і причина його проблеми з раціонального

погляду - гематома. От і все. «Зависання» між світами забезпечує звичайний фізичний розлад». Мак'юен прагне дошукатися базових законів «людського психічного викривлення», подібно до режисера Пітера Брука, який на початку ХХ століття облетів усі континенти, аби вивчити, що може об'єднувати людей, незалежно від культурних, соціальних, релігійних цінностей, дошукатися «амодальних структур», які керують людським життям.

Для найуспішнішого (за оцінками маскультури) «голівудського» роману «Спокута» («Atonement», 2001) І. Мак'юена властива складна нарація — наявність кількох точок фокалізації. В такий спосіб письменник дає право говорити одночасно кільком персонажам, кожен із яких має розповісти свою історію, свій погляд на природу речей. Або ж письменнику важливо надати голос тим, хто опинився на узбіччі - психічнохворим, соціопатам чи дітям, - усім тим, кого відкидає здорове суспільство. Проте Мак'юен показує, що і в здоровому суспільстві існують нездорові суб'єкти, і, мабуть, це «нормально».

«Спокуту» можна порівняти з романом, написаним для симфонічного оркестру. Це справжній «будинок із багатьма прибудовами і надбудовами». Перша частина - найдовша в романі - відбувається в маєтку родини Толлісів, у англійському передмісті. Історія починається зі знайомства з юною Брайоні Толліс, яскравою тринадцятирічною дівчинкою, яка готує виставу «Випробування Арабелли». Брайоні, на перший погляд, і справді видається чудовим драматургом, яка перетворює життя на прекрасну п'єсу, надаючи кожному персонажеві своє властиве внутрішній сутності слово, оживлюючи підсвідомі голоси, подвоюючи в такий химерний спосіб реальність. Але так уже складається історія життя, що дівчинці доведеться замість глибокого драматурга зробитися новелістом, щоб написати вже зовсім іншу історію, в якій буде сховано минулу трагедію. Багато уваги приділено в першій частині поверненню Леона, брата маленької Брайоні, зі школи. Власне, саме для того, щоби здивувати свого брата, дівчинка і вдається до драматичної постановки.

Мак'юен не квапиться, виводячи на сцену персонажів і знайомлячи їх із читацькою аудиторією та одного з одним. Будинок і справді повниться різноманітними персонажами (це вказує на велику роль драматичних ходів у романі), кожен із яких готовий діяти відповідно до визначеної заздалегідь ролі. Скажімо, поряд із Брайоні цікава також і Сесилія, старша сестра. Натомість Емілі (мати) видається доволі трафаретним персонажем, не виписаним у художній уяві до кінця; батько також весь час у справах (працює в Лондоні), він десь за кадром. Сесилія, якій 23 роки і яка щойно повернулася з Гіртон-коледжу (Кембридж), прагне зрозуміти свої почуття до Робі. Леон Толліс прибуває зі своїм другом Полом Маршалом, який планує налагодити систему постачання шоколадних плиток у армії. Саме в садибі стається нещастя, яке назавжди змінює життя персонажів.

Третя частина роману знову «належить» Брайоні, яка вчиться на медсестру в Лондоні вже під час війни, як і її сестра Сесилія. Якщо ви пам'ятаєте, то на початку роману, в першій частині, в дитячій свідомості нуртує думка про можливість війни. Наразі ми є свідками того, що жахлива війна

розпочалася. Брайоні наважується надіслати манускрипт у видавництво «Горизонт», але одержує відмову.

У третій частині ми дізнаємося, що героїня вирішила стати медсестрою, але, здається, для того, щоби «спокутувати» свій гріх перед Робі, таке собі самопокарання, спроба психологічного зняття страшного тягаря минулого.

Брайоні вибирає найтяжчу роботу (тобто піддає себе найтяжчим тортурам). Вона прагне довести собі, що, навіть зробивши помилку, спокутала свій гріх. Але й цей сюжетний хід постає своєрідною приманкою-обманкою для читача.

Щодо фінальної частини роману, то саме останні сторінки роману залишають по собі багато сентиментально-сумних ноток: ми дізнаємося, що насправді Сесилія й Робі вже так ніколи й не були більше разом, Робі загинув у Данкірку. Гине, зрештою, й вірна йому Сесилія, але вже від бомбардування. Для роману властива ускладнена змішана фокалізація, це твір із подвійним дном, у якому наявний роман у романі.

«Спокуту» завершує невеличка четверта частина, в якій ідеться вже про час теперішній: Лондон, 1999 рік - останній рік величного і страшного ХХ сторіччя. Ця частина має пролити світло на всі темні плями минулого, дати відповідь на запитання: а що, власне, відбулося в житті героїв. Відповідь, на перший погляд, проста: Мак'юен змусив Брайоні написати роман - і в цьому головний ключ. «Злочин був. Але були й закохані. Про закоханих і їхню щасливу долю я думала цілісіньку ніч. Ми рушаємо сонцю в обійми. Невдала інверсія. Мені спало на думку, що я, врешті-решт, не заїхала аж так далеко після написання своєї п'єски. А радше значною мірою ухилилася від цього шляху й знову повернулася туди, звідки вирушила. І тільки в останньому варіанті роману у моїх закоханих все кінчається добре, коли вони стоять обое на одній із вулиць південного Лондона, а я йду геть». Роман завершують медитації про філософську природу спокути. Фінал роману нібито зіткано з реального, життєвого й уявного, вигаданого, що притаманне поезії постмодернізму.

САЛМАН РУШДІ (нар.1947р.)

Салман Рушді́ (англ. Sir Ahmed Salman Rushdie; 19 червня 1947, Бомбей) - британський письменник, критик, публіцист індійського походження, президент американського ПЕН-центру, президент і засновник Міжнародного парламенту письменників, творець ряду всесвітньо відомих творів. За роман «Сатанинські вірші» іранський духовний лідер Аятолла Хомейні, визнавши книгу блюзнірською і віровідступницькою, закликав стратити автора, після чого Великобританія й Іран на кілька років розірвали дипломатичні відносини, а Рушді довгий час вимушений був ховатися. У 2007 році присвоєння Рушді титулу лицаря Британської Імперії спровокувало новий вибух обурення в ісламському світі.

Народився 19 червня 1947 року в місті Бомбей (нині Мумбай, штат Махараштра, Індія). Його батько, Аніс Рушді, був успішним підприємцем, випускником Кембриджа. Батьки Салмана були мусульманами, але не афішували своєї релігії. Салман Рушді - старший з чотирьох дітей і єдиний син в сім'ї.

Салман Рушді здобув хорошу освіту: спочатку його віддали в комерційну школу в Бомбеї, потім відправили до Великобританії в престижний інтернат Регбі (Rugby School). У 1964 році, під час індо-пакистанського конфлікту, сім'я Рушді, як і багато інших індійських мусульман, перебралася до Пакистану і поселилася в Карачі. За наполяганням батька Салман Рушді вступив в Кінгз-коледж Кембриджського університету (King's College, Cambridge), де вивчав історію і англійську літературу. Тут він брав участь в Кембриджській театральній трупі.

Отримавши диплом, Рушді знов вирушив до Пакистану і влаштувався на телебачення, потім повернувся до Великобританії, де став працювати копірайтером в великому лондонському рекламному агентстві Ogilvy & Mather. У 1964 році Рушді отримав британське підданство і відтоді постійно живе у Великобританії.

Перший роман Рушді - «Гримус» («Grimus»), опублікований в 1975 році, не був відмічений критиками і не мав комерційного успіху. Але через шість років - в 1981 році - з'явилася його друга книга - «Опівнічні діти» («Діти півночі»; «Midnight's Children»), що принесла письменникові популярність. За цю велику сімейну хроніку ХХ століття (у основі сюжету лежить історія індійської сім'ї) Рушді був удостоєний безлічі нагород, зокрема Букерівської премії (Booker Prize for Fiction, 1981), премії Джеймса Тейта Блека (James Tait Black Memorial Prize for fiction, 1981), літературної премії Асоціації викладачів англійської мови (English-Speaking Union Award, 1981). У 1993 році за «Дітей» Рушді отримав премію «Букер Букерів» - нагороду за найкращий роман, що коли-небудь удостоювався Букера.

У 1983 році вийшов третій роман Рушді - «Сором» («Shame»), в якому багато критиків побачили алегоричне зображення політичного життя в Пакистані.

У 1989 році був опублікований четвертий, найзнаменитіший і найскандальніший роман Рушді «Сатанинські вірші» («The Satanic Verses»). Він викликав великий резонанс у всьому світі. У романі описано життя індійських акторів Джібріла Фарішти і Саладіна Чамчи, що вижили в авіакатастрофі. Вони потрапляють до Англії, де Чамча поступово вживається в образ диявола, а Фарішта стає втіленням архангела Гавриїла. У одній з частин роману пророк Мухаммед, якому дано ім'я Махунд, погоджується визнати трьох язичницьких богинь, а три повії називають себе дружинами Посланника.

Прихильники ісламу оголосили роман Рушді віровідступницьким і блюзнірським. Власті Індії, Судану, Єгипту, Саудівської Аравії і багатьох інших мусульманських країн заборонили видавати книги людини, що образила їх віру.

14 лютого 1989 року духовний лідер Ірану Аятолла Хомейні видав релігійний едикт - фетву, в якій назвав вбивство Рушді богоугодною справою. За голову письменника різні радикальні ісламські організації призначали нагороди, їх величина доходила до 2,8 мільйонів доларів. Більш того, переслідуванням піддавалися всі, хто брався видавати або продавати роман. Від рук релігійних екстремістів загинув перекладач «Сатанинських віршів» японською мовою, були поранені італійський перекладач і норвезький видавець. У Англії були підірвані бомби у магазину фірми «Penguin Books», де книга була виставлена на продаж. У березні 1989 року фетва привела до розриву дипломатичних відносин між Великобританією і Іраном.

Не зважаючи на небезпеку, редактори і критики американського видання USA Today включили «Сатанинські вірші» в список з 25 книг, які більше всього вплинули на читачів і видавничий бізнес в останню третину ХХ століття.

Загроза замаху змусила Рушді довгий час переховуватися: він таємно переїздив з однієї конспіративної квартири на іншу, знаходячись під постійною охороною поліції.

Пізніше Салман Рушді випустив ще кілька романів: «Гарун і море історій» («Haroun and the Sea of Stories», 1990), «Останнє зітхання мавра» («The Moor's Last Sigh», 1995), «Земля під її ногами» («Ground Beneath Her Feet», 1999), «Лють» («Fury», 2001), «Чаклунка з Флоренції» («The Enchantress Of Florence», 2004), «Клоун Шалімар» («Shalimar the Clown», 2005, номінація на Букерівську премію того ж року), «Недбалі господарі» («Careless Masters», 2007) і «Параллельвіль» («Parallelville», 2007).

У вересні 1998 року британський уряд відновив дипломатичні відносини з Іраном, розірвані раніше через фетву аятолли Хомейні. Не зважаючи на те, що фетва залишалася в силі (аятолла Хомейні помер, не відмінивши її), Рушді знову став з'являтися на публіці. Він навіть знявся в епізоді кінофільму «Щоденник Бриджіт Джонс» («Bridget Jones's Diary», 2001), зігравши самого себе. Рушді зміг знов відвідувати і країни Сходу. Але візит в Делі все одно він здійснював ретельно замаскованим.

7 серпня 2005 року в газеті The Washington Post була надрукована стаття Рушді «Час для реформування ісламу» («The Right Time for An Islamic Reformation»). У публікації письменник пропонував мусульманам відноситися до релігії з історичної точки зору, усвідомити, що вона заснована на легендах, а не на реальності. Він закликав до терпимості і неупередженості, які, на його думку, несуть в собі мир.

Чергову хвилю незадоволення в Пакистані, Ірані і Індії викликало присудження Рушді лицарського титулу. 16 червня 2007 року з нагоди дня народження королеви Єлизавети II «за служіння літературі» Салман Рушді був посв'ячений в лицарі Британської Імперії. Відтепер письменник має іменуватися сером.

Офіційний представник іранського міністерства закордонних справ Мохаммад Алі Хоссейні назвав присудження лицарства Рушді ознакою ісламофобії серед високопоставлених британських чиновників. «Цей вчинок

доводить, що порушення святинь ісламу зовсім не випадкове, а організовано і здійснено за підтримки і під керівництвом ряду західних держав».

У Ірані і Пакистані почалися безлади, пов'язані з нагородженням письменника: у пакистанському місті Мултан сотні чоловік спалили опудало британської королеви і Рушді, вимагаючи судити його за ісламськими законами. За голову Рушді знов було призначено винагороду. Тегеранське радикальне угруповання «Організація за увічнення мучеників мусульманського світу» запропонувала за вбивство Рушді 150 тисяч доларів.

Через два тижні після скандалу з приводу присудження Рушді титулу його четверта дружина Падма Лакшмі, актриса, модель і телеведуча індійського походження, подала на розлучення.

У липні 2008 року книга Рушді «Опівнічні діти» перемогла в читацькому конкурсі, влаштованому організаторами британської літературної премії Man Booker, на найкращий роман, що коли-небудь отримав «Букера». Твір Рушді вибрали близько 36 відсотків відвідувачів сайту премії, що взяли участь в голосуванні.

Роман «Шалімар-клоун» (2005) - не політичний роман. Це історія вбивства в 1991 році в Лос-Анджелесі серед білого дня посла США в Індії, котрий пізніше очолив війну з тероризмом, - на порозі будинку своєї незаконнонародженої доньки (її символічно звати Індія). Вбивця – кашмирський водій-мусульманин Шарімар-клоун. Цей роман епічна, ширше політики, оповідь про кохання і помсту. Вона пронизана відчуттям присутності в житті магії, що творить дива, і страшної, неперервної війни, де давні конфлікти переплітаються із сучасністю.

Не менш епічним і написаним у дусі «магічного» реалізму є роман «Флорентійська чаклунка» (2008) – про Індію XVI століття, часів легендарного Акбара Великого і про Флоренцію доби Відродження.

Салман Рушді є президентом американського ПЕН-центру, старої міжнародної організації, що захищає права і свободи людини. Також він є президентом і засновником Міжнародного парламенту письменників (International Parliament of Writers).

КАДЗУО ІШІГУРО ОБІ (нар.1954 р.)

Ішігуро народився в Нагасакі 8 листопада 1959 року, у родині океанографа Сідзео Ішігуро і його дружини Сізуко. У 1960 році родина Кадзуо емігрувала до Гілфорда, Суррей, де його батько почав проводити дослідження у Національному інституті океанографії. Кадзуо відвідував початкову школу Стафтона, а пізніше середню школу Вокінг у Суррей. Після закінчення школи, він взяв «академічну відпустку» і вирушив у подорож до США та Канади, де почав працювати у журналі та надсилати демо-записи до студій звукозапису.

У 1974 році вступив до Кентського університету, Кентербері, та закінчив його у 1978 році, отримавши ступінь бакалавра мистецтв з англійської мови та

філософії. Присвятивши рік літературній діяльності, він продовжив навчання в Університеті Східної Англії, де він отримав ступінь магістра мистецтв із писемності.

Літературна кар'єра Кадзуо Ішігуро почалася у 1981 році після опублікування трьох оповідань в антології *Introduction 7: Stories by New Writers*. У 1983 році, невдовзі після публікації свого першого роману, він був висунутий на грант як один із «Найкращих молодих британських письменників». Заохочення за ті самі досягнення він отримав і у 1993 році.

У першому романі «Там, де в димці пагорби» (1982), йдеться про Ецуко, вдову із Японії, котра мешкає в Англії. Після самогубства дочки її переслідують спогади про зруйнування та відродження Нагасакі.

Другим романом був «Художник хиткого світу» (1986), де через розповідь обтяженого особистим військовим минулим художника Мацуї Оно досліджуються погляди японців до Другої світової війни. Цей роман став книгою року у Великобританії.

Третій роман Ішігуро «Залишок дня» (1989) переповідає історію літнього англійського дворецького. Це монолог-спогад на фоні згасання традицій, наближення світової війни та підйому фашизму. Роман отримав Букерівську премію. При цьому члени Букерівського комітету проголосували за роман одностайно, що трапляється нечасто. Критики відзначали, що японець написав «один із найбільш британських романів ХХ століття». Його порівнювали із Джозефом Конрадом і Володимиром Набоковим, яким також вдалося створити твори не на рідній для них мові. За романом «Залишок дня» був знятий однойменний фільм з Ентоні Хопкінсом Еммою Томпсон в головних ролях.

У 1995 році був опублікований найскладніший за стилістикою роман Ішігуро «Безутішні». Він був наповнений багаточисленними літературними і музичними алюзіями. Дія цього роману відбувається у невідомій центральноєвропейській країні і в наш час, тоді як усі попередні твори Ішігуро були наповнені ремінісценціями минулого. Події наступного роману «Коли ми були сиротами» (2000) відбуваються у Шанхаї у першій половині ХХ століття. Це історія розслідування приватним детективом таємничого зникнення його батьків 20 років тому. Тут Ішігуро повертається до свого улюбленого прийому - блукань у минулому.

Ішігуро - автор двох оригінальних сценаріїв для телебачення. Він член Королівського товариства літератури. Його твори перекладені більш ніж 30 мовами. Його останній роман «Не відпускай мене» (2005) був включений у список 100 найкращих романів усіх часів за версією журналу *Тайм*.

Твір «Не відпускай мене» стає одним із найзнаковіших у творчості Кадзуо Ішігуро, визнаний кращим романом року за версією журналу «Тайм», екранізований у 2010 році. Критики неоднозначні в оцінці твору, одні дослідники вбачають потужну компаративну складову з уже відомими наразі фантастичними сюжетами («Франкенштейн» М.Шеллі, «Дивний новий світ» О.Хакслі, «Розповідь служниці» М.Етвуд, «Можливість острова» М.Уельбек) (К.Макдональд, С.Купер та ін.), інші – аналізують у контексті доби (К.Белова,

А.Сидорова, Т.Селітріна та ін.) або приналежності до певного літературного напрямку, течії (І.Лобанов, А.Джумайло та ін.).

Сюжет роману носить умовний та ірреальний характер. Головна героїня, як з'ясовується згодом, не звичайна людина, вона – клон. Кеті розповідає про своє нинішнє життя, що вона – помічник донора (клона, котрий пережив операцію чи операції з виїмки органів для пересадки людині), і згадує своє минуле. Роман має три частини, кожна з яких структурується по-своєму. Автор датує час твору (1990-й рік), а навчальний корпус для клонів – Хейлшем – побудований у 50-х роках. Перша частина присвячена дитинству Кеті та її друзів Рут і Томмі, котре вони провели у Хейлшемі. У другій частині відтворено їхнє життя у Коттеджах, старій фермі, де вони вчилися пристосовуватись до соціуму та з часом ставали помічниками донорів. В останній частині Кеті розповідає про своє справжнє життя: вона уже одинадцять років допомагає донорам, серед яких були і її друзі – Рут і Томмі, які уже померли, однак залишаються у її серці та «пам'яті».

Хронотоп роману хоча і має риси умовності, однак має і реальне підгрунття. Наратор мандрує у підвалинах своєї пам'яті, у межах звичного для нього замкненого простору, із якого до певного часу немає виходу. Протягом оповіді героїня шукає «свій» простір, який символізує безпечність, щастя, тобто дитинство. «Те, що я зустрічаю дорогою у своїх мандрах, і зараз іноді нагадує мені Хейлшем. Скажімо, поле, над яким стоїть туман. Або, з'їжджаючи з пагорбу, бачу вдалині кут великого будинку. Або навіть просто погляд падає на тополиний гайок на узгір'ї – і думаю: «Невже тут? Знайшла! Адже правда ж - Хейлшем!». Потім усвідомлюю – ні, помилка, неможливо – і їду далі, думки переходять на інше». Усі намагання віднайти «свій» простір приречені на невдачу, героїня не раз бачить його обриси, шукає його у Норфолку («загубленому краї»), але все марно, «свій» простір для неї недосяжний, що продукує її трагічний фінал. Для хронотопу характерний мотив занепаду: старий будинок міс Емілі, де вбачається запустіння, зниклий Хейлшем, «спорожнілі» малюнки Томмі через роки, крах ілюзій. Змінність світу породжує тривогу і відчуття приреченості, що підсилюється до фіналу.

Символом невідворотності та неминучості у романі стає назва твору «Не відпускай мене», що стає мотивом-мовленням із домінантним стрижнем. Грунтуючись на екзистенційному модусі, назва твору несе кілька значень: це і назва пісні улюбленої співачки Кеті, це і символ нездійсненності мрій, це і символ закінчення життя.

Хронотоп романної форми має дуальний характер (реальний та ірреальний шар), причому лише від реципієнта залежить домінантність просторово-часового шару. Топографічно визначеними є назви графств та міст Англії: Оксфордшир, Дербишир, Уїлтшир, Дувр, Норфолк, Кінгсфілд, Уельс, однак зустрічається й простір, на карті не окреслений: Хейлшем, Котеджі, Білий особняк, Тополина ферма та все, що цей простір означає (човен на болоті, чорний ліс, ставок тощо). Події в ірреальному просторі повторюють світ реальний: це і Розпродажі, Ярмарки, утаємничена Галерея, причому ці

поняття несуть настільки значне навантаження, що стають символами інакшості «іншого» світу.

«Інакшими» себе позиціонують і головні герої твору, хоча у спілкуванні це звичайні діти зі своїми страхами і мріями. Характерно, що персонажі ідентифікуються за іменами, а їхні прізвища скорочені до однієї літери (Кеті Ш. Дженні Б., Сюзі К та ін.), а то і зовсім відсутні, що є символом нівелювання особистості. Така ономастика уже зустрічалася у світовій літературі, передовсім в антиутопічних полотнах, що передбачає негативне ставлення суспільства до кожної окремої особистості (наприклад, літера і номер у романі «Ми» Є.Замятіна).

Простір у романі із розвитком сюжету має здатність до розширення: спочатку це Хейлшем, потім – Котеджі, шпиталі, дорога і власне авто, що стає заміником дому та особистого простору. Але у майбутньому через монологічне мовлення героїні стає зрозуміло, що простір раптово звужиться, оскільки вона «мріє» опинитися у шпиталі та віднайти спокій, ставши донором. Трагічним вбачається фінал роману, оскільки пейзаж, мірило душевного стану персонажа, вималюваний у трагічних тонах. Героїня стоїть край дороги, бачить як вітер несе сміття через поле, мріє побачити постать Томмі вдалині, плаче: «Я думала про сміття, про лясаючі пакети на гілках, про «берегову лінію» зі всякої всячини, що застрягла в колючому дроті, і, прикривши очі, уявила собі, що сюди викинуто все втрачене мною, починаючи з дитинства, і тепер я стою якраз там, де потрібно, і якщо терпляче почекати, то на горизонті над полем з'явиться крихітна фігурка, почне поступово зростати, поки не виявиться, що це Томмі, і тоді він помахав мені, можливо, навіть прокричить що-небудь. Далі фантазія не пішла, тому що я їй не дозволила, і хоча по моїх щоках котилися сльози, я не плакала і, в основному, тримала себе в руках. Просто постояла ще трохи, потім повернулася до машини і сіла за кермо, щоб їхати туди, де мені належить бути». Фінальна сцена у романі є символічною і такою, що генерує моральну катастрофу героїні. Вона зрікається свого кохання, дає «завершити» усім, кого знає, і приречено повертається до свого існування, яке стає ілюзією життя.

Образна система продукується в імагологічному руслі, що передбачає дуальність культур: характери героїв вибудовуються на протиставленні (Рут із її «вибуховим» характером репрезентує західну традицію, сумлінна Кеті - східну), однак у фіналі домінує східна традиція, оскільки герої добровільно виконують своє призначення (віддають своє життя задля існування інших).

Для японської культури характерний мотив відірваності від своїх коренів, що спричиняє самотнє існування особистості. Герої роману з'являються нізвідки, і тихо зникають, не залишаючи по собі пам'яті. Примітно, що портретні характеристики героїв не виписані, укрупнюються лише певні риси характеру, за якими герої різняться між собою. Томмі бачиться прямолінійним, в дитинстві трохи нервовим хлопчиком, котрий спокійно сприймає своє призначення. Рут портретується примхливою дівчинкою, для якої почуття інших нічого не варті. Кетті, крізь ракурс бачення якої подається оповідь і позиціонуються персонажі, змальовується старанною, правильною героїнею, у

фіналі стомленою від життя. У кожного із героїв укрупнюються їхні первинні риси, тоді як візуальна складова залишається поза сюжетом.

Дієгетичний наратор у дієгетичній ситуації подає історію крізь власний ракурс бачення, тому для оповіді характерна психологічна суб'єктивність. Наприклад, Кеті не усвідомлює, що Рут протягом усього життя намагалася завадити їхнім стосункам із Томмі, не сказала нічого у своє виправдання перед «втечею» із Котеджів. У романі існує ефект замовчування, коли герої говорять правду, але якимось однобоко або не у повній мірі. Із самого початку читач поринає у життя приватної школи, яка ближче до фіналу стає моторошним символом «іншого» дитинства. У романі відсутній мотив сімейних цінностей, герої не ведуть бесід щодо своїх батьків чи хоча би якихось рідних, не будують планів щодо майбутнього. Єдине, що вони усвідомлюють, це невідворотність майбутнього. Відсутність мотиву сім'ї, що є мірилом моральних цінностей, актуалізує антиутопічні мотиви, оскільки у суспільстві майбутнього сімейна тематика нівелюється.

Для художнього простору твору характерний принцип замовчування, що актуалізує мотиви таємниці. Наратор користується певними лексичними конструкціями, евфемізмами, які допомагають приховати справжню сутність речей. Наприклад, операція з видалення органу називається першою, другою, третьою «виїмками», доглядальниця – помічник донора, смерть - це «завершив, поставив крапку, закінчив». Стосунки між героями теж певним чином замовчуються, зокрема про кохання Кеті і Томмі ніде не говориться прямо, однак із їхніх вчинків зрозуміло, що між ними є почуття. Це стає зрозуміло у фінальних сценах, коли після вибачень Рут Кеті починає несамовито ридати. Такий прояв почуттів для героїні, носія східної філософії, для якої служіння вищій ідеї є беззаперечним, не є характерним.

Мотив обов'язку стає домінантним у романі, героїня з гордістю констатує, що вона справно виконує свою роботу. «Погоджуюсь, зараз уже, напевно, хвалюся. Але це багато для мене важить - відчуття, що я добре роблю свою справу, особливо ту його частину, де повинна допомогти донору залишатися в категорії "спокійних"». У своїх міркуваннях Кеті горда з того, що «вони» схвалюють її старання. Кеті має підтримувати донора доти, доки він зможе віддавати себе для трансплантації. Така ж доля очікує й Кеті, вона майже мріє «поставити крапку у кінці року буде, мабуть, у самий раз». Примітно, що дітлахи змалечку знали про своє призначення, вони старанно вчилися, багато часу приділяли мистецтву, зокрема літературі та живопису. Ще із Хейлшема діти усвідомлювали, що вони не зможуть займатися ніякою справою, навіть робота в супермаркеті була для них недосяжною. Лише Рут, що є втіленням західної філософії, бачила себе працівницею офісу, що стало у роману символом нездійсненого майбутнього.

Для роману характерний синтетизм, оскільки у тексті тісно переплелися ознаки реалістичних, модерністських, та постмодерних традицій. «Ішігуро, відштовхуючись у своїй творчості від соціально-культурного варіанта мультикультуралізму, приходять до його філософських начал, близьких до поезики постмодерну: зіткнення як спосіб зрозуміти Іншого, взаємодіяти з

Іншими і у процесі такої взаємодії, зрозуміти і віднайти себе». Постмодерні тенденції вбачаються у хронотопічній складовій, що має фантастичні риси, ейдологічній, що передбачає нівелювання кожної окремої особистості, на формальному рівні, де зміщуються різні просторові шари і в домінуючу позицію виходить особистісний хронотоп, здатний до звуження.

У романну канву влітаються і вбачаються й модерністські тенденції, такі як: концепція цілісного характеру, автора-наглядача, використання прийомів експліцитного оповідача, непрямой мови, прийом відсторонення автора від літературної дійсності, фрагментарне викладення подій. Реалістична традиція у романі постає у послідовності розгортання сюжету, фінальному розкритті таємниці, приховуванні певних істин, відомих герою і автору, підвищеній деталізації. Просторовий континуум твору наповнюють деталі, що мають значний сенс на змістовному рівні та творять причинно-наслідкові зв'язки, породжуючи його фінальну цілісність.

Деталізація часопростору проявляється на різних рівнях: на емоційному, імагогічному, характерологічному. На предметному рівні деталізація відбувається скупко і поодинокко, однак завжди значимо. Наприклад, у романі наявні предмети-символи, що замінюють героям реальне життя: це і касета із записом пісні Джуді Бріджуотер, котра навіювала Кеті незрозумілі почуття нездійсненності, це і пенал Рут, що символізував її «винятковість» (наче подарований однією із опікунів), блакитна улюблена футболка Томмі, його малюнки фантастичних персонажів тощо.

Пейзажні замальовки, що є структурними елементами часопростору, в тексті представлені досить мало і передовсім тоді, коли головна героїня згадує значні віхи зі свого дитинства. Наприклад, читач знайомиться із Томмі під час футбольного матчу, коли однокласники не взяли його до команди. Томмі не потретьється належним чином, в основу портрету винесені його почуття та подаються певні деталі, зокрема нова футболка героя. Пейзаж у романі стає фоном для розгортання подій, маркером для певної події. Так, Томмі вперше постає перед читачем на залитому дощем футбольному полі, де трава стала чорною від багна, а хлопчина, над яким знущаються однолітки, не взявши останнього в команду, прийшов на гру в улюбленій футболці. У читача формується певне попереднє ставлення до героя, що передбачає безліч запитань, на які важко знайти відповідь.

Пейзаж, прикритий туманною завісою, один із основних мотивів японського живопису, у романі стає домінуючим мотивом і стає символом незрозумілості, примарності світу, його тлінності та невизначеності. Однією із основних функцій пейзажу стає здатність вказувати на характер роздумів чи сумнівів героя. Пейзажні замальовки особливо яскраво виписані у фіналі роману, оскільки саме вони передають емоційний стан персонажа. Коли Кеті дізналася про «завершення» Томмі (примітно, що слово «смерть» у тексті не вживається), вона дозволила собі «розкіш»: поїхала до Норфолку, що у свідомості вихованців Хейшейму вважався загубленим краєм, або місцем, де знаходяться загублені речі. Героїня, не усвідомлюючи своїх почуттів,

відтворює їх через картини зовнішнього світу, де привабливість реального світу – певне мірило моральних цінностей.

Часопростір роману, в якому реально існує головна героїня, перетинається із особистісним хронотопом, внутрішнім «я» героїні, для якого характерні такі ж мотиви, що і для зовнішнього. Так, константними стають мотиви постійного шляху, переїзду, втечі, повернення додому, пошук героєм свого «я» у непостійному просторі. «Поєднанням реальної та перцептуальної площин художнього простору даного роману Ішігуро спрямовує читацьку рецепцію до одного з найскладніших питань сучасності – сенсу буття звичайної людини». На думку української дослідниці Н.Ю.Жлуктенко, просторові мотиви стають своєрідними маркерами індивідуального стилю автора, зокрема «низові» локуси більшості ретроспективних епізодів, нав'язливі емотивні стани, а також гіпертрофоване почуття обов'язку».

У часопростір роману влітається потужний міфопоетичний рівень, який проявляється передовсім у міфологемах дому, що має своє представлення й у англійській, й у японських культурах та позиціонується по-різному. Оберегом дому у європейській культурі стає жінка-мати, тоді як у японській культурі домінуючим є чоловіче начало. У структурі міфологеми дому константний мотив будинку-пам'яті, що існує у спогадах героїв та репрезентує не лише матеріальну але й духовну площину існування персонажа. Нерідко у творчості митця даний мотив, «втрачений щасливий світ минулого – світ будинку дитинства – символічно «матеріалізується» у лейтмотивний образ коробки, скрині, ящички з таємними скарбами, які герої безуспішно шукають». Таким символом будинку-пам'яті у романі стає скринька зі «скарбами» Кеті, оскільки саме в ній зібрані всі дорогі серцю речі, що стають уособленням її «коренів» та ідентичності.

Протиставлення культур відбувається на різних часопросторових рівнях та окреслює екзистенційний модус особистості. У романі домінуючими стають екзистенційні мотиви туги, втрати, самотності особистості. Мотив ностальгії стає у романі особливо значущим, несе особистісне і універсальне значення, знаменує тугу за минулим. Туга за втраченим для Кеті – особисте переживання, яке наближається до універсального за рахунок зіставлення із переживаннями інших людей.

Туга притаманна різним героям твору, не лише вихованцям Хейшлему, але й опікунам та Мадам, котрі представляють «реальний» світ. Доля кожного із персонажів заздалегідь визначена: «клони» змалечку програмуються для виконання обов'язку, роль же опікунів - готувати їх до цього. Герої іноді намагаються зійти зі свого шляху, однак не можуть, оскільки у кожного є певне «призначення». Персонажі приймають долю і виконують свій обов'язок, що характерно для східної культури.

Невідворотність долі актуалізує у даному романі ознаки притчі, оскільки у творі наявні її основні риси: взаємозв'язок двох площин (реальної і універсальної), підпорядкованість авторській ідеї всього твору. Образ головної героїні статичний, вона справно виконує свою роботу, не маючи думок щось змінити. Героїня покірно несе свій тягар, втрачає близьких, невмолимо йде до

завершення. Вона нічого змінити не хоче та і не може. Всі з часом опиняться там, звідки немає вороття, протиріччя між героєм і буттям має узагальнений характер та є неминучим для людини.

Творчість британського письменника японського походження Кадзуо Ішігуро виписана в межах мультикультуралізму. У творчості автора поєднуються ознаки двох культур, які нерозривно пов'язані між собою. Хоча ознаки японської культури чітко не окреслені, але детальний аналіз роману вказує на їх наявність. У романі «Не відпускай мене» митець поєднує різні культурні коди, де у результаті домінують стають мотиви туги, покинутості, самотності людини у світі своїх спогадів. Англійський контекст представлений на змістовному рівні, тоді як «східний» - на поетологічному (мінімалізм поезики, деталі, засоби характеристики героїв, засоби вираження авторської інтенції і т.д.). Дієгетичний наратор у дієгетичній ситуації подає історію крізь власний ракурс бачення, тому для оповіді характерна психологічна суб'єктивність. Автор тяжіє до універсальності, оскільки у жанрове розмаїття уплітаються притчеві, фантастичні елементи, які виводять твір на новий філософський рівень. Екзистенційні мотиви стають домінуючими, перцептивне сприйняття визначає зміст твору. Для роману характерний синтетизм, оскільки у тексті тісно переплелися ознаки реалістичних, модерністських, та постмодерних традицій, що перебувають у тісному взаємозв'язку.

ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА

Програма курсу «Модернізм та постмодернізм у зарубіжній літературі» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки бакалавра.

Предметом навчальної дисципліни є літературні здобутки Великої Британії в культурологічному контексті.

Міждисциплінарні зв'язки: всесвітня історія, українська література, історія світової культури, іноземна мова.

Програма навчальної дисципліни складається із 3 змістових модулів.

1. Мета та завдання навчальної дисципліни

1.1. *Метою* викладання навчальної дисципліни «Модернізм та постмодернізм у зарубіжній літературі» є залучення молоді до найвищих досягнень зарубіжної літератури ХХ століття, загальнолюдських духовних цінностей, виховання естетичного смаку, високої читацької культури, розвиток творчих якостей і професійних здібностей майбутніх учителів.

Навчальна дисципліна покликана сприяти формуванню особистості майбутніх учителів-словесників, підвищенню рівня їх фахової підготовки, розширенню їх культурного світогляду.

1.2. *Основними завданнями* вивчення дисципліни «Модернізм та постмодернізм у зарубіжній літературі» є:

- знайомити з духовними здобутками й художніми відкриттями зарубіжної (англійської) літератури;
- вчити сприймати літературні явища як складові світової культури;
- аналізувати літературні твори в культурологічному контексті, розуміти їх художню своєрідність, особливості індивідуального стилю автора, розглядати їх у співвіднесенні з іншими творами літератури та культури;
- розвивати естетичні почуття й мислення студентів, їхню читацьку культуру, сприяти розвитку якостей культурного читача;
- розширювати читацький досвід студентів, знайомити з кращими перекладами та українськими майстрами перекладу;
- виховувати любов і повагу до різних культур і літератур, перетворювати духовні здобутки різних народів в індивідуальний досвід читача.

1.3. Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

знати: загальні особливості літературного процесу ХХ-ХХІ століття, загальну характеристику різних періодів формування англійської літератури, основні біографічні дати відомих англійських письменників, загальну творчість письменників, зміст й сюжетні лінії найпопулярніших творів.

вміти:

- аналізувати літературні твори, розуміти їх художню своєрідність, особливості індивідуального стилю автора;
- порівнювати різні літературні явища, відзначати їх схожість і відмінність;
- орієнтуватися в літературному процесі Великої Британії;
- розуміти художню своєрідність творів, особливості індивідуального стилю автора;
- розглядати літературні твори у зіставленні з явищами культури різних країн.

2. Інформаційний обсяг навчальної дисципліни

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тема 1. Становлення англійської літератури

Предмет і завдання курсу, його методологічні засади.

Історичні передумови виникнення англійської літератури. Періодизація англійської літератури. Особливості розвитку англійської літератури.

Тема 2. Жанрове розмаїття англійської літератури ХІХ-ХХ століття

Література про війну: Т.-С.Еліот, Дж.Голсуорсі та ін.

Трагедія втраченого покоління у романі «Смерть героя» Р.Олдінгтона.

«Окопна лірика» Р.Брук, З.Сассун, В.Оуен.

Естетичні позиції Б.Шоу. Інтертекст у п'єсі «Пігмаліон» Б.Шоу.

Символічність п'єси «Дім, де розбиваються серця» Б.Шоу.

Роман-епопея «Сага про Форсайтів» Дж.Голсуорсі.

Дж.Джойс та його енциклопедія модернізму «Улісс».

Імпресіоністична проза Вірджинії Вулф. Твір «Місіс Делловей» В.Вулф як роман «плину свідомості».

Тема 3. Англійський роман-антиутопія

Особливості розвитку англійського роману-антиутопії: основні етапи. О.Хакслі – яскравий представник англійського антиутопічного роману. Життєвий і творчий шлях письменника, основні віхи його творчості. Жанрові особливості романів «Жовтий Кролі» (1921), «Хоровод блазнів» (1923), «Контрапункт» (1928). Роман О.Хакслі «Дивний новий світ»: особливості поетики роману. Образна система, тематика, проблематика, основні мотиви.

Життєвий і творчий шлях Д.Орвелла, антиутопічні мотиви у його романі «1984». Жанрово-стильові особливості твору. Проблематика сатиричної казки «Ферма «Рай для тварин» Д.Орвелла.

Багатогранність творчості Г.Веллса. Фантастична основа романів «Війна світів» та «Машина часу».

Тема 3. Англійська детективна проза

Артур Конан Дойль – автор фантастичних, історичних і детективних творів. Жанрові особливості повісті «Незвіданий світ». Цикл повістей А.Конан Дойля про Шерлока Холмса.

Особливості детективного жанру Агати Крісті. Образ Еркюля Пуаро – уособлення волі й логіки, спрямованих на викорінення зла. Роман «Убивство у східному експресі». Тонка іронія та гумор оповідань «Жанри старих дядьків» та «Незвичайна крадіжка».

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тема 1. Під знаком постмодернізму

Поняття постмодернізму. Основні ознаки постмодернізму. Елітарна та масова література.

Історична ситуація у Великій Британії у другій половині ХХ століття.

Антивоєнна проза Г.Гріна («Тихий американець, «Людський фактор»).

Тема 2. Типи англійського роману II половини ХХст.

Проза «сердитих молодих людей» (К.Еміс, Дж.Вейн та ін.)

Робітничий англійський роман (А.Сіллітоу, С.Барстоу, С.Чапліна та ін.)

Соціально-політична проблематика романів Дж.Олдріджа і Н.Льюїса.

Антиколоніальні романи Б.Девідсона, Д.Стюарта та ін.

Особливості філософського-алегоричного роману «Володар мух» В.Голдінга.

Соціально-психологічний роман «Колекціонер» Д.Фаулза.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 3. ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Тема 1. Жанрове розмаїття британської літератури межі ХХ-ХХІ ст.

Том Стоппард - творець постмодерністської драматургії.

«Постмодерністський код» Роальда Дала.

Крістофер Пріст – представник «нової хвилі» в англійській літературі. Хронотоп у романі К.Пріста «Перевернутий світ». Фантастика у романі К.Пріста «Престиж».

Г.Свіфт – сучасний англійський романіст. Тематична наповненість збірки оповідань «Уроки плавання». Сповідальна основа роману «Земля води».

Проблематика роману «Спокута» Ієна Мак'юена. Деградація особистості у романі «Цементний садок».

Сучасний світ у творчості Мартіна Еміса. Проблематика сьогодення у романі «Гроші».

Тематичне розмаїття творчості С.Рушді.

Джуліан Барнс – найяскравіший представник британського постмодернізму. Романи «Англія, Англія» як маніфест постмодернізму. Нові наративні техніки у творчості Дж.Барнса (романи «Історія світу у десяти з половиною частинах», «Папуга Флобера», «Як усе було», «Кохання і т.д.»).

Мультикультуралізм у творчості Кадзуо Ісігуро. Поєднання традицій заходу і сходу у романах «Остаток дня» і «Не відпускай мене».

ПЛАН ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

Практичне заняття №1

Т Е М А: Жанр антиутопії в творчості Вільяма Джеральда Голдінга («Володар мух»)

М Е Т А: з'ясувати специфіку антиутопії як жанру літератури, виявити риси антиутопії в романі Вільяма Джеральда Голдінга «Володар мух».

Завдання: письмово дати визначення поняття «антиутопія» та виокремити риси антиутопії в романі В. Голдінга «Володар мух»; усно виділити окремі етапи перетворення групи хлопчаків на плем'я дикунів і пояснити, що призвело до цього.

П Л А Н

1. Поняття про антиутопію, провідні риси цього жанру.
2. Роман «Володар мух» - гірка пародія на «робінзонади». Ознаки антиутопії, антиробінзонади в творі.
3. Особливості розвитку сюжету і композиції роману. Простір і час в творі.
4. Герої роману як втілення філософських ідей письменника (Ральф, Джек, Саймон, Роха та ін.).
5. Образ Звіра в романі.
6. Назва та символіка твору (острів, хлопчики, мушля, вогнище, корабель тощо); його притчевий характер.

Практичне заняття №2

Т Е М А: Антиутопія у творчості О. Хакслі («Дивний новий світ»)

М Е Т А: виявити риси антиутопії в романі О. Хакслі «Дивний новий світ».

Завдання: виокремити риси антиутопії в романі О. Хакслі «Дивний новий світ»; усно прослідкувати типологічну спорідненість твору О. Хакслі і романів-антиутопій ХХ ст. (Є.Зам'ятін «Ми»; Дж.Орвелл «1984» та ін.).

П Л А Н

1. Місце роману «Дивний новий світ» О.Хакслі у контексті світової антиутопії (Г.Веллс «Машина часу», Є.Зам'ятін «Ми»; Дж.Орвелл «1984», В.Винниченко «Сонячна машина», Р.Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» та ін.).
2. Зображення Світової Держави у романі «Дивний новий світ» О.Хакслі: філософсько-моральний і соціальний аспект.
3. Герої роману як втілення філософських ідей письменника (Бернард Маркс, Лінайна Краун, Дикун та ін.).
4. Назва, символіка, мова твору. Ознаки антиутопії в ньому.

Практичне заняття №3

Т Е М А: Особливості художньої прози Д.Фаулза

М Е Т А: виокремити риси постмодернізму в романі Д.Фаулза «Колекціонер», зацентувати увагу на протиставленні образів головних героїв.

Завдання: письмово означити основні ознаки постмодернізму, характерні для даного роману.

П Л А Н

1. Життєвий і творчий шлях Д.Фаулза.
2. Постмодерністські тенденції у романі Д.Фаулза «Колекціонер».
3. Аналіз композиційних, стильових особливостей твору.
4. Жанрова своєрідність роману Д.Фаулза «Маг» («Волхв»).

Практичне заняття №4

Т Е М А: Дитяча проза у літературі ХХ століття: Р.Дал «Чарлі і шоколадна фабрика», цикл творів Д.Роулінг про Гаррі Поттера

М Е Т А: познайомитися з дитячою літературою ХХ століття та виявити жанрові особливості аналізованого сегменту літератури.

Завдання: письмово порівняти головних героїв повісті Р.Дала та Дж.Роулінг.

П Л А Н

1. Р.Дал –представник британської літератури кінця ХХ століття.
2. Образна система повісті Р.Дала «Чарлі і шоколадна фабрика». Засоби створення образів, їх ідейне навантаження.
3. Д.Роулінг і її цикл про Гаррі Поттера. Образна система. Особливості хронотопу.

Практичне заняття №5

Т Е М А: Наративні стратегії у романі Ієна Мак'юена «Спокута»

М Е Т А: познайомитися із сучасною британською літературою і виявити жанрові особливості аналізованого сегменту літератури.

Завдання: письмово дослідити жанровий різновид роману

П Л А Н

- 1.І.Мак'юен- представник сучасної британської прози.
2. Риси постмодернізму та жанрові особливості роману І.Мак'юена «Спокута».
3. Стильові особливості роману «Амстердам».
4. Тематика, проблематика, система образів.

Практичне заняття №6

Т Е М А: Особливості детективної британської прози

М Е Т А: познайомитися із детективною англійською літературою, і виявити особливості жанру даного сегменту літератури.

Завдання: здійснити структурування детективного твору, виявити обов'язкові елементи сюжету

П Л А Н

1. Місце Агати Крісті та Артура Конан Дойля у детективній літературі.
2. Життя і творчість Агати Крісті. Еркюль Пуаро та міс Марпл серед інших детективів. Традиції та інновації Агати Крісті.
3. Специфіка британськості у детективах Агати Крісті та А.К.Дойля.
4. Місце циклу творів про Шерлока Холмса А.К.Дойля у світовій детективній прозі.
5. Роман А. Конан Дойля «Незвіданий світ» як зразок пригодницької літератури.
6. Сучасний британський детективний роман.

Практичне заняття №7

Т Е М А: «Шпигунський роман» у творчості Грехема Гріна

М Е Т А: познайомитися із особливостями «шпигунського» роману, окреслити відмінності даного типу роману від детективу.

Завдання: зписьмово визначити риси «шпигунського» роману у творах Г.Гріна

П Л А Н

- 1.Життєвий і творчий шлях Грехема Гріна.
- 2.Американська «благодійність» у «Тихому американці». Жанр твору.
- 3.Британсько-американські взаємини у баченні Гріна. Образи американців в англійській літературі.
- 4.«Наш резидент в Гавані» у порівнянні із класичними зразками шпигунського роману (Флемінг, Маклін, Райнов, Семенов).
- 5.Гуманізм і патріотизм Гріна.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Самостійна робота студентів з курсу «Історія зарубіжної літератури» включає підготовку до практичних занять, прочитання обов'язкових художніх творів, а також самостійне опрацювання деяких тем курсу й окремих теоретичних питань.

Самостійна робота є основним способом засвоєння студентом навчального матеріалу в час, вільний від обов'язкових навчальних занять, без участі викладача. Самостійна робота студента над засвоєнням навчального матеріалу з дисципліни може виконуватися в бібліотеці, навчальних кабінетах, комп'ютерних класах, а також у домашніх умовах.

До кожної теми студент отримує певні види самостійної роботи, спрямовані на поглиблення набутих під час лекцій та практичних занять знань. Наприклад: проаналізувати художні образи, визначити засоби комічного, вивчити напам'ять вірш і проаналізувати його, розробити тестові завдання тощо. Якщо немає конкретної вказівки на форму виконання роботи (наприклад, скласти план чи скласти опорну схему), студент може обрати зручну для себе форму виконання завдання – таблиця, схема, тези, опорний конспект і т. ін. Головне, щоб кожна конкретна робота відповідала темі і відображала суть питання.

Самостійна робота студентів повинна бути свідомою і систематичною. Щодня треба виділяти час для читання художніх творів, рекомендованих програмою. Треба тренувати пам'ять і вчити напам'ять уривки з художніх творів, збагачувати свій культурний досвід. 2-3 рази на тиждень обов'язково слід приділити час роботі в бібліотеці для опрацювання необхідної монографічної та науково-критичної літератури.

Самостійні роботи виконуються на стандартних аркушах, які студент після перевірки їх викладачем вкладає у файли, збирає в окрему папку і зберігає протягом семестру до отримання підсумкового балу.

Самостійна робота оцінюється окремо й фіксується в журналі академгрупи. За кожен самостійну роботу студент може отримати від 1 до 5 балів.

Письмові і творчі роботи

Підготувати доповідь на тему:

- Особливості поезики творів Віржинії Вулф (вірш на вибір);
- Поетикальні особливості роману «Уліс» Д.Джойса;
- Інтермедіальний аспект у художній прозі Роальда Дала (вірш на вибір);
- Наративні стратегії у художній прозі Джуліана Барнса (вірш на вибір)
- Мультикультуралізм у художній прозі К.Ісігуро (вірш на вибір);
- Особливості поезики С.Руські (вірш на вибір);
- Наративні техніки у художній прозі Ієна Макюєна (вірш на вибір);
(тема на ваш вибір)

Підготувати презентації на тему:

- Світ очима Мартіна Еміса;
- «Земля води» - знаковий роман Г.Свіфта;
- Особливості детективного роману в англійській літературі;
- Вплив Б.Шоу на світовий літературний процес;
- Особливості творчого спадку В.Б.Сйтса
- Поетична спадщина Томаса-Стерна Еліота;
- Роман-антиутопія у світовій літературі.

ТЕМАТИКА РЕФЕРАТІВ

- Трагедія «втраченого покоління» у романі «Смерть героя» (1929) Р. Олдінгтона.
Особливості циклу творів Дж.Голсуорсі «Сага про Форсайтів».
Філософський характер творчості Айріс Мердок.
Особливості роману-притчі у англійській літературі (творчість В. Голдінга, К. Вілсона, Айріс Мердок, Дж. Фаулза).
Сатиричні традиції класичного англійського реалізму у творчості М. Спарка
Психологічна і філософська проза письменників, що дебютували в 60-ті роки (П. Рід, М. Дреббл, С. Хілл).
Особливості «робітничого роману» у англійській літературі (А. Сіллітоу, С. Барстоу, С. Чаплін, Д. Сторі, Р. Вільямс).
Соціально-політична проблематика романів Дж. Олдріджа і Н. Льюїса.
Жанрові особливості антиколоніальних романів Б. Девідсона, Д. Стюарта.
Особливості англійської драматургії (п'єси Дж. Осборна, Ш. Ділені, Р. Болта, Г. Пінтера, Тома Стоппарда).
Поетичні досягнення Р. Грейвса, Д.Томаса, Т.Х'юза.

СПИСОК ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

(обов'язкових)

- Голсуорсі Д. «Сага про Форсайтів».
Грін Г. «Наш резидент в Гавані». (Тихий американець. Відомство страху. Монсеньор Кіхот).
Дойл А. К. «Собака Баскервілів». Оповідання про Шерлока Холмса. «Загублений світ».
Крісті А. Роман за власним вибором.
Оруелл Д. «Ферма. Рай для тварин». («1984»)
Уелс Г. «Машина часу». («Невидимець»)
Хакслі Ол. «О дивний новий світ».
Голдінг В. «Володар мух».
Джойс Д. «Улісс».
Д.Фаулз. «Колекціонер».
Р.Дал. «Чарлі і шоколадна фабрика».
Дж.Роулінг. Романи про Гаррі Поттера.
Стоппард Т. «Розенкранц і Гільдестерн мертві».
Макьюен Іен. «Спокута».
Дж.Барнс. «Історія світу у 10 з половиною розділах».
К.Ісігуро. «Не відпускай мене».

СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Шоу Б. «Професія пані Уоррен», «Дім, де розбиваються серця».
Кіплінг Р. Лірика. Оповідання.
Фаулз Дж. «Жінка французького лейтенанта».
Пріст К. «Перевернутий світ», «Престиж».
Свіфт Г. «Земля води».
Мак'юен І. «Цементний садок», «Амстердам».
Еміс М. «Гроші».
Рушді С. на вибір
Барнс Дж. «Англія, Англія», «Папуга Флобера», «Як усе було», «Кохання і т.д.».
Ісігуро К. «Залишок дня».

МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ПРОВЕДЕННЯ ПОТОЧНОГО ТА ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

Для визначення успішності навчання використовуються контрольні заходи. Контрольні заходи включають поточний та підсумковий контроль.

Поточний контроль здійснюється під час проведення практичних занять і має на меті перевірку рівня підготовленості студента до виконання конкретного завдання.

Підсумковий контроль проводиться з метою оцінки результатів навчання після закінчення вивчення дисципліни (семестровий контроль) або логічно завершених розділів чи модулів (проміжний контроль).

Під час вивчення даної дисципліни використовуються такі форми поточного контролю: реферат, презентація, доповідь.

Під час вивчення курсу використовуються такі форми проміжного (модульного) контролю: усне опитування, тестування.

Під час вивчення даної дисципліни використовується такі форми семестрового контролю: залік чи екзамен.

Студентам пропонується відповісти на одне питання зі списку питань до заліку та проаналізувати за вибором викладача один твір з індивідуального списку прочитаних творів. На екзамені студентам пропонується відповісти на два питання зі списку питань до екзамену та проаналізувати за вибором викладача один твір з індивідуального списку прочитаних творів

ПИТАННЯ ДО ІСПИТУ

1. Д.Роулінг і її цикл про Гаррі Поттера. Образна система. Особливості хронотопу.
2. Жанрова своєрідність роману Д.Фаулза «Маг» («Волхв»).
3. «Наш резидент в Гавані» у порівнянні із класичними зразками шпигунського роману (Флемінг, Маклін, Райнов, Семенов).
4. Твір «Місіс Деллоуей» В.Вулф як роман «плину свідомості».
5. «Серйозність» і «цікавість» в літературі: проблематика співвідношення.
6. «Шпигунський роман» і його автори.
7. Американець як образ-тип в англійській літературі.
8. Американська благодійність у «Тихому американці». Жанрова належність твору.
9. Антиутопічна література.
10. Британськість і американськість у баченні Гр. Гріна.
11. Всесвітня література між світовими війнами.
12. Есхатологія в сучасній літературі.
13. Жанрові особливості роману І.Макьюена «Спокута».
14. Життєвий і творчий шлях Грехема Гріна.
15. Життя й існування героїв «Мерзеної плоті».
16. Загальна характеристика детективної літератури як жанру.
17. Зображення Світової Держави у романі «Дивний новий світ» О.Хакслі: філософсько-моральний і соціальний аспект.
18. Інтермедіальність у повісті Р.Дала «Чарлі і шоколадна фабрика».
19. Кінематографічна екзистенція художньої літератури.
20. Література кінця ХІХ – початку ХХ ст. Загальна характеристика.
21. Місце І. Во в англійській та європейській прозі ХХ ст.
22. Місце літератури серед інших видів мистецтва.

23. Місце роману «Дивний новий світ» О.Хакслі у контексті світової антиутопії (Г.Веллс «Машина часу», Є.Зам'ятін «Ми»; Дж.Орвелл «1984», В.Винниченко «Сонячна машина», Р.Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» та ін.).
24. Міф як засіб художнього осмислення сучасності в літературі ХХ ст.
25. Модернізм у літературі ХХ століття.
26. Мультикультуралізм у творчості Кадзуо Ісігуро. Поєднання традицій заходу і сходу у романах «Остаток дня» і «Не відпускай мене».
27. Напрямки розвитку фантастичної літератури у другій половині ХХ ст.
28. Наративні техніки у творчості Дж.Барнса (романи «Історія світу у десяти з половиною частинах», «Папуга Флобера», «Як усе було», «Кохання і т.д.»).
29. Нарис життя і творчості І. Во.
30. Особистість в літературі ХХ століття.
31. Періодизація літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Аналіз кожного періоду.
32. Поняття про антиутопію, провідні риси цього жанру.
33. Постмодерністські тенденції у романі Д.Фаулза «Колекціонер».
34. Проблематика «національного» гумору в літературі ХХ ст.
35. Р.Дал –представник британської літератури кінця ХХ століття.
36. Роман «Англія, Англія» Дж.Барнса як маніфест постмодернізму.
37. Роман «Володар мух» - гірка пародія на «робінзонади». Ознаки антиутопії,
38. Роман-притча у творчості Голдінга.
39. Складність та суперечності в літературі кінця ХХ століття.
40. Специфіка гумористичного у творах Г. Гріна.
41. Схід і Захід у контексті світової літератури.
42. Тематичне розмаїття творчості С.Рушді.
43. Феномен масової літератури та її головні напрямки.

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Базова

1. Бандровська О. Англійська література доби Середньовіччя : навч. посібник / О. Бандровська. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – 160 с. – англ. мовою.
2. Гаврилюк А. Стиль форсайтовського цикла Джона Голсуорси. К боротьбе за реалізм в англійській літературі / А. Гаврилюк. – Львов : Вища школа, 1977. – 168 с.
3. Головенченко А.Ф. История зарубежной литературы XX века: 1917-1945. / А.Ф.Головенченко, З.Т.Гражданская, Е.Я.Домбровская, В.Н.Богословский. - М.: Просвещение, 1984. - 304 с.
4. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч.посіб. / Г.Й.Давиденко, Г.М.Стрельчук, Н.І.Гринчак. – К.: Центр учбової літератури, 2011. - 488с.
5. Кузьменко В.І. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч.посіб. / В.І.Кузьменко, О.О.Гарачковська, М.В.Кузьменко та ін. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 496с.
6. Сенчук І.А. Ірландський модернізм кінця ХІХ – першої половини ХХ століть: Вільям Батлер Сйтс і Джеймс Джойс: навч. посібник / І.А.Сенчук. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – 416 с.
7. Шахова К.О., Жлуктенко Н.Ю., Павличко С.Д. та ін. Література Англії ХХ століття: Навчальний посібник. – К., 1993. -250с.
8. English literature (M. Gekker, T. Volosova, A. Doroshevich). Part I. – Тернопіль: Вид-во Карп'юка, 2001. – 270с.
9. English literature (M. Gekker, T. Volosova, A. Doroshevich). Part II. – Тернопіль: Вид-во Карп'юка, 2001. – 268с.

Додаткова

1. Бойницька О. Літературна історія та діалог із традицією в англійською історіографічному романі межі ХХ-ХХІст./ Ольга Бойницька // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. - 2012. - Вип. 20. - Ч. 1.- С. 51–55.
2. Стовба А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. ХХ–н. ХХІ в. // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. - № 1048. Серія «Філологія». - Вип. 67. - 2013. - с.191-196.
3. Стовба А. С. Уильям Голдинг: поэтика и проблематика «открытого произведения» : монография / Стовба А. С. - Х. : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2012. - 216 с.
4. Аникин Г. История английской литературы / Г. Аникин, М. Михальская. – М., 1985.
5. Баліна К. Ю. Роман Голдінга «Володар мух» як антиробінзонада // Тема. – 2003. – № 4. – С. 63-68.
6. Безобразова Л. Л. Чи відрізняється людина від тварини? // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001. - № 5. – С. 19-21.
7. Борисенко А. Ієн Макьюен – Фауст и фантаст [Електронний ресурс] / А.Борисенко // «Иностранная литература». – 2003. – № 10. - Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html>
8. Володарская И.А. Поэтика английского романа-воспитания начала ХХ в. / И.А.Володарская. – К., 1963.
9. Ганич Н. І. Залучаючи власний досвід учнів: Система уроків за романом В. Голдінга «Володар мух» за особистісно-орієнтовною методикою // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. - № 4. – С. 17-21.
10. Ганич Н. І. Твір В. Голдінга «Володар мух» - пародія на «робінзонади» // Все для вчителя. – 2002. - № 19. – С. 3-10.
11. Градовський А. В. Парадокси здорового глузду: До аналізу роману В. Голдінга «Володар мух» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2004. - № 1. – С. 39-42.
12. Гражданская З.Т. От Шекспира до Шоу / З.Т.Гражданская. – М., 1982. – С. 170 – 178.
13. Грін Гр. Тихий американец. Наш человек в Гаване. Комедианты / Пер.сангл.Е.Гольшевой и Б.Изакова. Вступ.ст.С.Бэлзы. – М.: Правда, 1986. – 704с.
14. Дал Роальд. Чарлі і шоколадна фабрика [текст] / Роальд Дал. – К. : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2005. – 240 с.
15. Дроздовський Д. Ієн Мак'юен: між жахом мови й літературою жахів [Електронний ресурс] / Дмитро Дроздовський. - Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movy-j-literaturoju-zhahiv/>
16. Дроздовський Д.І. Наративні стратегії в романі «Спокута» Ієна Мак'юєна: між «уявним» та «реальним» / Д. І. Дроздовський // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. – Випуск 181. – Том 193. – 2012. – С.22-27.
17. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман ХХ века. – К., 1988.
18. Зарубіжна література ХХ ст. / за ред. Ніколенко О. М., Хоменко Н. В., Конєвої Т. М. – К., 1998.
19. Затонский Д.В. Искусства романа и ХХ век. – М.: «Худож. лит.», 1973.
20. Ивашева В.В. Английская литература ХХ века / В.В.Ивашева. – М., 1997. – С. 22-31.
21. Кагарлицкий Ю.И. Герберт Уэллс: Очерк жизни и творчества / Ю.И.Кагарлицкий. – М., 1983.
22. Капитанова Л. А. Остиновский «синдром» в романе Ієна Макьюєна «Искупление» / Л.А.Капитанова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 28 (282). – С. 80-90.
23. Кушнірова Т.В. Гра як стильова домінанта в художній прозі Роальда Дала (на матеріалі збірки «Господарка пансіону») / Т.В.Кушнірова // Філологічні науки: Збірник наукових

- праць Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. – Полтава, 2015. – Вип.20. – С.20-31.
24. Кушнірова Т.В. Мотивна організація дитячої прози Роальда Дала / Т.В.Кушнірова // Філологічні науки: Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. – Полтава, 2014. – Вип.17. – С.61-68.
 25. Кушнірова Т.В. Постмодерністські тенденції у дитячій прозі Роальда Дала / Т.Кушнірова // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб.наук.пр.(філол.н). – К.: Київ.ун-т ім.Б.Грінченка, 2015. - №5. – С.104-109.
 26. Медведев А. А. Особенности психологизма в романах Иэна Макьюэна («Искупление», «На берегу») /А.А.Медведев // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т.19. - №4. – С.1443-1449.
 27. Михед Т. В. Роалд Дал / Т. В. Михед // Історія зарубіжні літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 496 с.
 28. Мірошніченко Л. «Подвійний язик» - остання притча мораліста В. Голдінга // Вікно в світ. – 2001. - № 3. – С. 97-106.
 29. Ніколенко О.М. Антиутопія як жанр та її розвиток в англійській літературі ХХ ст. (О.Гакслі, Дж. Орвелл) // Вікно в світ. – 2001. - № 3. – С. 89 – 96.
 30. Ніколенко О.М. Традиції Є.Зам'ятіна в романі-антиутопії О.Хакслі «Чудовий новий світ» // Вивчення світової літератури в школі. – Полтава, 1995. – Вип. 6. – С. 44-48.
 31. Пулина Г. А. Система символів в романе У. Голдінга «Повелитель мух» // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. - № 4. – С. 40-43.
 32. Мішук О. В. Світова література і культура - Херсон: Видавництво ХДУ, 2004. – 252 с.
 33. Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе ХХ века. «Петербург» А.Белого и «Улисс» Джеймса Джойса / Л.Силард // Hungaro-Slavica, Budapest. – 1983. – С.297-313.
 34. Султанов Ю., Мафтин Н., Мариновська О. Людина та цивілізація: Система уроків // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000. - № 4. – С. 7-13.
 35. Ярошовець С. «Ми ж не дикуни...»: Роман В. Голдінга «Володар мух» як літературна притча. 6 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. - № 1. – С. 38-44.
 36. Begley Adam. A Novel of Discrete Parts, Blessedly at One with Itself / Adam Begley // New York Observer. - 2002. - 18 March.

Інформаційні ресурси

1. Бібліотека світової літератури – оригінали та переклади (Library of the world literature – original texts and translations): <http://ae-lib.narod.ru>.
2. Державна бібліотека України для юнацтва: <http://www.4uth.gov.ua/>
3. Національна бібліотека України для дітей: www.chl.kiev.ua/.
4. Національна парламентська бібліотека України: <http://www.nplu.org/>
5. [Львівська обласна бібліотека для дітей](http://kazkar.at.ua/lodb.org.ua/) : <http://kazkar.at.ua/lodb.org.ua/>
6. Електронна бібліотека української літератури (зарубіжна література): <http://ukrlib.com>.
7. Бібліотека українського центру: <http://ukrcenter.com>.
8. Дитячий сайт «Казкар»: <http://kazkar.at.ua/>
9. Бібліотека імені В. Вернадського: <http://www.nbu.gov.ua/>
10. Бібліотека імені М. Максимовича КНУ імені Тараса Шевченка: <http://lib-gw.univ.kiev.ua/>