

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГЛУХІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Г.Й. Давиденко, О.М. Чайка,
Н.І. Гричаник, М.О. Кушнерьова

ІСТОРІЯ НОВІТНЬОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний посібник

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*

Видавництво
«Центр учбової літератури»
Київ – 2008

УДК 821(100-87).0(075.8)
ББК 83.3(0)я73
I-90

*Гриф надано
Міністерством освіти і науки України
(Лист № 1.4/18-Г-299 від 31.01.2008 р.)*

Рецензенти:

Ковальчук Г.С. – кандидат філологічних наук, доцент Севастопольського державного гуманітарного університету;

Кочубей Л.В. – кандидат педагогічних наук, доцент Глухівського державного педагогічного університету;

Дячкова В.Г. – старший вчитель зарубіжної літератури, інспектор Глухівського управління освіти Сумської області.

Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О.

I-90 Історія новітньої зарубіжної літератури: Навч. посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2008 – 274 с.

ISBN 978-966-364-714-2

У посібнику представлені матеріали до спецкурсу «Історія новітньої зарубіжної літератури». Розглядаються вагомі творчі здобутки письменників ХХ-ХХІ століття і їх місце у всесвітньому літературному процесі.

Видання призначене для студентів гуманітарних факультетів, викладачів вищих навчальних закладів, вчителів зарубіжної літератури та учнів старших класів шкіл гуманітарного профілю.

ISBN 978-966-364-714-2

© Давиденко Г.Й., Чайка О.М.,
Стрельчук Г.М.,
Кушнерьова М.О. 2008.

© Центр учбової літератури, 2008.



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
Розділ 1. ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ	6
1.1. Робоча програма спецкурсу «Історія новітньої зарубіжної літератури»	6
1.2. Завдання вивчення спецкурсу, формування знань та вмінь	7
1.3. Перелік художніх текстів для обов'язкового читання	8
Розділ 2. ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ	10
<i>Лекція 1.</i> Новітня німецькомовна література	10
<i>Лекція 2.</i> Сучасна французька література	27
<i>Лекції 3—4.</i> Література англomовних країн	33
<i>Лекція 5.</i> Міф, реальність, література	109
<i>Лекція 6.</i> Роман-антиутопія в контексті світової літератури	143
<i>Лекції 7—8.</i> Сучасний процес: співвідношення і взаємодія різних стилів, напрямків, течій	172
<i>Лекція 9.</i> Зарубіжна фантастика ХХ—ХХІ ст.	206
Розділ 3. ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ	230
<i>Заняття 1.</i> Г. Гессе. «Гра в бісер». Критика «фейлетонної доби»	230
<i>Заняття 2.</i> К. Рансмайр. «Останній світ». Постмодерністська ситуація зникнення книги та її автора. Художній час і простір, символічні образи	233
<i>Заняття 3.</i> Дж. Фаулз. «Маг». («Волхв») Істинність магічного простору мистецтва	237
<i>Заняття 4.</i> Дж. Селінджер. «Над прірвою у житті». Духовна опозиція Голдена Колфріда як наслідок протесту проти «дорослих» правил гри	241
<i>Заняття 5.</i> К. Воннегут. «Бійня номер п'ять». Біль письменника за долю людини	245
<i>Заняття 6.</i> Х. Кортасар. «Гра в класики». Маніакальний пошук особистістю причин справжнього життя	248
<i>Заняття 7.</i> І. Кальвіно. «Коли однієї зимової ночі подорожній...» — роман-пародія на літературні стилі	251

Заняття 8. П. Коельо. «Алхімік». Життя щедре до тих, хто йде за покликом своєї долі	253
Заняття 9. Р. Бредбері. «Марсіанські хроніки». Роздуми письменника над сутністю духовних орієнтирів, що визначають розвиток людини	258

Розділ 4. ДОДАТКОВІ МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ 260

4.1. Коригуючі матеріали: запитання до заліку, теми рефератів.	260
4.2. Відомості про премії	264
4.3. Словник літературознавчих понять.	265
4.4. Бібліографія	268





ПЕРЕДМОВА

Увага до новітньої зарубіжної літератури зумовлена її глибоким впливом на формування духовно розвиненої, самостійно мислячої особистості зі стійкими моральними принципами та необхідністю ознайомлення з вершинними здобутками письменства ХХ—ХХІ ст. в контексті всесвітнього літературного процесу.

На вивчення спецкурсу «Історія новітньої зарубіжної літератури» відведено 36 аудиторних годин: 18 годин лекційних, 18 годин практичних занять, форма контролю — залік.

Програмою спецкурсу передбачено:

- ознайомити студентів з найвагомішими творчими здобутками всесвітнього літературного процесу;
- поглибити знання про новітню зарубіжну літературу, відкрити нові імена всесвітньо відомих письменників та їхніх творів;
- розкрити характерні особливості індивідуального стилю митців;
- закріпити знання з теорії літератури;
- аналізувати художні твори, обґрунтовувати свою думку з приводу прочитаного, виявити основні проблеми.

Навчальний посібник складено відповідно до програми спецкурсу. Він містить робочу програму, матеріали лекційних і практичних занять, а також методичні матеріали.

У виданні подано загальну характеристику творчого доробку видатних письменників ХХ—ХХІ ст., огляд та аналіз окремих їхніх творів.

Практичні заняття зорієнтовано на шкільну програму. Вони передбачають аналіз одного окремого твору з метою поглибленого засвоєння художнього тексту, найкращого його розуміння й усвідомлення. Запропоновано орієнтовний план проведення практичного заняття, завдання для підготовчого періоду, тексти художньої і критичної літератури, інструктивно-методичні матеріали. Теми, які винесено на практичні заняття, дають змогу сформуванню в студентів умінь аналізувати інші твори письменників, які не представлені в посібнику, на вищому рівні, встановлювати між ними необхідні зв'язки, проводити типологічні зіставлення, чітко визначати їхнє місце у світовому літературному процесі.

Навчальний посібник стане знадобитися не лише студентам-філологам вищих навчальних закладів, викладачам і вчителям зарубіжної літератури, а й учням старших класів шкіл гуманітарного профілю.



Розділ 1

ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ

1.1. РОБОЧА ПРОГРАМА СПЕЦКУРСУ «ІСТОРІЯ НОВІТНЬОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ»

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Глухівський державний педагогічний університет

Затверджую:

Проректор з навчальної роботи

« » _____ рік

Кафедра зарубіжної літератури

**РОБОЧА ПРОГРАМА
ЗІ СПЕЦКУРСУ
«ІСТОРІЯ НОВІТНЬОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ»
ДЛЯ СТУДЕНТІВ ІV КУРСУ
ФІЛОЛОГІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ
ДЕННОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ**

Програму склала: Г. Й. Давиденко, доктор педнаук, професор

Затверджена на засіданні кафедри зарубіжної літератури

Протокол № від _____ 200__ р.

Робоча програма розглянута та схвалена Вченою Радою.

Голова ради..... професор Курок О. І.

Декан доцент Лучкіна Л. В.

Завідувач кафедри: професор Давиденко Г. Й.

Курс	Періоди	Семестр	Кількість годин	Лекції	Практичні заняття	Індивідуальна робота студентів	Самостійна робота студентів	Форма контролю		
								КР	Залік	Екзамен
1	Історія новітньої зарубіжної літератури	VIII	36	18	18			*		

1. МЕТА ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ, ЇЇ МІСЦЕ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ТА РОЛЬ У ПІДГОТОВЦІ СПЕЦІАЛІСТІВ

1.1. Мета вивчення спецкурсу, його місце в системі підготовки спеціалістів

Спецкурс «Історія новітньої зарубіжної літератури» покликаний допомогти студентам прилучитися до всесвітнього літературного процесу, збагатити їхній духовний світ знаннями історії новітньої зарубіжної літератури, залучити до загальнолюдських цінностей, виховати почуття власної гідності, потребу в читанні, цікавість до художнього слова, сформувати естетичний смак, високу загальну і читачку культуру.

1.2. ЗАВДАННЯ ВИВЧЕННЯ СПЕЦКУРСУ, ФОРМУВАННЯ ЗНАТЬ ТА ВМІНЬ:

- ознайомити студентів з найвагомішими творчими здобутками всесвітнього літературного процесу;
- поглибити знання про новітню зарубіжну літературу, відкрити нові імена всесвітньо відомих письменників та їхні твори;
- розкрити характерні особливості індивідуального стилю митців;
- закріпити знання літературознавчих понять;
- аналізувати художній твір, обґрунтовувати свою думку з приводу прочитаного, виявляти основні проблеми.

ПЕРЕЛІК ТЕМ ЛЕКЦІЙ ТА ЇХ АНОТАЦІЯ

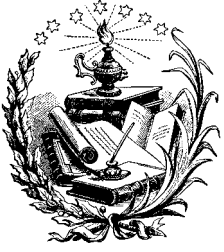
№ п/п	Розділ курсу, основні питання лекції	Лекції	Практичні заняття
1	Новітня німецькомовна література 1. Лауреати Нобелівської премії — Г. Грасс і Г. Гессе. Загальна характеристика їхньої творчості. 2. П. Зюскінд і його творіння постмодерністської доби. 3. Життя і творчість австрійського письменника К. Рансмайра	2	4
2	Сучасна французька література 1. Новітній французький «жіночий» роман. 2. Життя і творчість Ф. Саган. 3. Особливість творчого методу письменниці	2	
3—4	Література англomовних країн 1. Непередбаченість людської долі, випадковість і алогічність зв'язків і взаємин (за творами Г. Гріна, А. Мердок, Дж. Фаулза, Г. Пінтера, Дж. Барнса). 2. Дослідження американського життя у різних хронологічних зрізах (за творами Г. Міллера, Р. П. Уоррена, І. Шоу, К. Селінджера, К. Воннегута, Дж. Хеллера, Дж. Апдайка, Р. Баха, С. Браун, Д. Стіл)	4	6
5	Міф, реальність, література 1. Багатомірний світ Хорхе Борхеса. 2. Тема людини-деміурга і граючого фантазера в творчості Хуліо Кортасара. 3. Інтелектуальна сатира у творчій спадщині Італо Кальвіно. 4. Симетричність та раціоналізм романної структури Алехо Бальмонта Карпент'єра. 5. Самотність як наслідок насилля, причина, засіб протистояти йому- головна тема творчості Г. Г. Маркеса. 6. Алессандро Барікко — один із найпопулярніших і найзагадковіших європейських письменників сучасності	2	4

№ п/п	Розділ курсу, основні питання лекції	Лекції	Практичні заняття
6	Роман-антиутопія в контексті світової літератури 1. Генеза «утопії» і «антиутопії». Проблеми, тематика і основні риси роману-антиутопії. 2. Роман-попередження В. Войновича «Москва 2042». 3. Антиутопічний характер творів Маргарет Е. Етвуд	2	
7—8	Сучасний процес: співвідношення і взаємодія різних стилів, напрямів, течій 1. М.Кундера — останній реаліст великих ідей та щирий мораліст ХХ ст. 2. Тема самотності в творчості японського письменника Х. Мураками. 3. П.Коельо. Дослідження проблем людського буття. 4. М.Павич — представник новітньої сербської літератури	4	2
9	Зарубіжна фантастика ХХ—ХХІ ст. 1. Фантастика як різновид художньої літератури. 2. С.Лем — представник філософської фантастики. 3. Р.Бредбері і А. Азімов — майстри фантастики, або «попереджувальної» прози. 4. Брати Стругацькі — класики російської і світової фантастики	2	2
	УСЬОГО	18	18

1.3. ПЕРЕЛІК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ ДЛЯ ОБОВ'ЯЗКОВОГО ЧИТАННЯ

1. Азімов А. Фах. Я, Робот.
2. Апдайк Дж. Кентавр.
3. Барікко А. Шовк.
4. Барнс Дж. Історія світу у 10 ½ розділах.
5. Бах Р. Чайка Джонатан Лінгвістон.
6. Борхес Х.Л. Оповідання (на вибір).
7. Браун С. Пробудження.
8. Бредбері Р. Марсіанські хроніки.
9. Войнович В. Москва 2042.
10. Воннегут К. Бійня номер п'ять.
11. Гессе Г. Гра в бісер.
12. Грасс Г. Бляшаний барабан.
13. Грін Г. Тихий американець. Комедіант.
14. Даніела С. Зірка.
15. Зюскінд П. Голубка.
16. Кальвіно І. Коли однієї зимової ночі подорожній.
17. Карпентьєр А. Царство землі. Превратності методу.
18. Коельо П. Алхімік.
19. Кортасар Х. Гра в класики.
20. Кундера М. Нестерпна легкість буття.
21. Лем С. Соляріс.
22. Маркес Г. Осінь патріарха. Полковнику ніхто не пише.
23. Мердок А. Чорний принц.
24. Міллер Г. Тропік рака.
25. Мураками Х. Після сутінок.

26. Павич М. Дамаскін.
27. Пінтер Г. Поезія (на вибір). Колекція. Коханець.
28. Рансмайр К. Останній світ.
29. Саган Ф. Прощавай, смутку!
30. Селінджер Д. Над прірвою у житті.
31. Стругацькі А. Б. Складно бути богом.
32. Уоррен Р. П. Все королівське військо.
33. Фаулз Дж. Маг (Волхв).
34. Хеллер Дж. Пункт 22.
35. Шоу І. Бідняк і богач.



Розділ 2

ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ



ЛЕКЦІЯ 1

НОВІТНЯ НІМЕЦЬКОМОВНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Лауреати Нобелівської премії — Г. Грасс і Г. Гессе. Загальна характеристика їхньої творчості.*
2. *П. Зюскінд і його творіння постмодерністської доби.*
3. *Життя і творчість австрійського письменника К. Рансмайра.*

1. Лауреати Нобелівської премії — Г. Грасс і Г. Гессе. Загальна характеристика їхньої творчості Гюнтер Грасс (нар. 1927 р.)



Німецька література ХХ ст. подарувала мистецтву письменників світового масштабу: Й. Бехера, А. Зелгерс, Е. М. Ремарка, Б. Брехта. Серед когорти митців слова чільне місце посіли і лауреати Нобелівської премії з літератури: Т. Манн (1929), Г. Белль (1972), Г. Грасс (1999).

Наймолодшим Нобелівським лауреатом назвали Гюнтера Грасса — талановитого письменника, художника, скульптора, графіка, музиканта. Проте для більшості пересічних людей його ім'я залишалося до цього часу невідомим. Не згадувалося про нього і в більшості вітчизняних підручників з історії німецької літератури і, відповідно, його творчість не вивчалася в школі. Друкувати романістику Г. Грасса в Україні почали лише після 1999 року. Пояснювали

цей факт тим, що в Радянському Союзі було заборонено видавати «подібну» літературу (автор нищівно критикував і пародіював «реальний соціалізм»). Окремі критики визначали романи Гюнтера Грасса як порнографічні, що теж, безумовно, стало перешкодою для їхньої публікації за кордоном.

Гюнтер Грасс народився 16 жовтня 1927 року в Данцигу (нині — портове польське місто Гданськ). По лінії матері він — кашуб (невеличке слов'янське плем'я, а нині — вимираюча національна меншість, яка здавна селилася біля берегів Вісли). У всі часи кашубів відтісняли сильні сусіди — німці та поляки. Власне народження на довгі роки визначило провідне коло тематики творчості письменника.

У 1944 році Гюнтера Грасса призвали до лав армії. У 1945 його було поранено, а згодом він потрапив до полону американців. У 1946 році Грасс звільнився і працю-

вав спочатку на калійній копальні, а з 1947 року виконував обов'язки помічника майстра з виготовлення могильних плит. Саме там він і виявив неабиякі здібності художника. З 1948 по 1949 роки майбутній лауреат Нобелівської премії навчався у Дюссельдорфській академії мистецтв, а з 1953 року — в інституті образотворчого мистецтва західного Берліна.

Гюнтер Грасс — талановитий і самобутній художник, майстер акварелі, графік і скульптор. Його роботи були представлені на виставках у Нью-Йорку, Лондоні, Копенгагені, Амстердамі, Токіо і, звичайно ж, у ряді німецьких міст.

Свої літературні твори він ілюстрував сам. У творчості письменника гармонійно поєдналося словесне і образотворче начала.

У 50-х роках Г. Грасс звернувся до літератури, увійшов до «Групи 47», яку очолював Ганс Вернер Ріхтер. Він написав на честь засновника і найкращого друга повість «Зустріч у Тельчті» (1979), есе «Симон Дах на день народження» (до 75-річчя з дня народження Ріхтера). Члени «Групи 47» не хотіли допустити в Німеччині повторення минулого, прагнули створити нову літературу. Тема провини німців, нацизму, тих, хто його підтримував, був співучасником і співчував, стала однією з провідних у творчості Г. Грасса. За жанром це були «романи виховання», «романи-притчі».

Прозі романіста передували поезія (в 1955 році він виступив на засіданні «Групи 47» з читанням власних віршів) та драматургія (протягом 1956—1957 років виступав на такому самому засіданні з читанням своїх абсурдистських п'єс «Повінь» та «Дядько, дядько»).

Гюнтер Грасс увійшов у літературу Німеччини в 1959 році стрімко і зі скандалом, коли побачив світ його роман «Бляшаний барабан».

«Данцигська трилогія», «Бляшаний барабан» (1959), «Кішки-мишки» (1961), «Собачі роки» (1963)

Назва трилогії була не випадковою, тому що місто Данциг стало головним елементом, який пов'язав усі три романи. Саме воно з дитячих років і на все життя залишило яскраві враження в пам'яті письменника. Романи, які увійшли до знаменитої трилогії, можна вважати гостро сатиричними, адже в них чітко окреслилася тема, яка надалі стала головною в творчості прозаїка, — формування і становлення особистості.

Гюнтер Грасс напружено шукав у своїх творах нових шляхів виховання майбутньої генерації, що, відповідно, потребувало від суспільства країни усунути представників старшого покоління з їхньою програмою.

Він зробив спробу змінити чи навіть зруйнувати звичні уявлення про німецьке суспільство в післявоєнний період, а також про німецьку культуру загалом. Усе це автор розглянув під несподіваним кутом зору, а розповідь доручив досить нестандартному герою — Карлу Оскару Мацерату, який перебував у божевільні зі своїм нерозлучним «супутником життя» — бляшаним барабаном.

У романі постали два світи — світ дорослих і світ дитини, яка бачила усю фальш і недоліки іншого світу. На знак протесту проти цього Оскар перестав рости і назавжди залишився трирічною дитиною фізично, але аж ніяк не духовно. Усе своє подальше життя він боровся зі світом брехні, розпусти, зради, жорстокості і війни. Герой іноді не розумів дорослих, іноді був сповнений ненависті до їхнього способу життя та мислення: «пан Мейн, який щойно покінчив з люлькою, заснув. У його житті існувало лише три справжніх стани: пляшка з настоянкою ялівцю, люлька і сон».

Метод боротьби Оскара такий же нестандартний, як і він сам, — це несамовитий барабанний дріб як своєрідне вираження протесту проти світу дорослих. Для героя вагомими були духовні, а не матеріальні цінності: «Наближається мій п'ятнадцятий день народження, і, як завжди у вересні, я волів би бляшаний барабан, відрікаючись від усіх скарбів світу, почуття мої непохитно спрямовані до барабану із біло-червоного лакового бляха». Барабан символізував поетичне мистецтво. Історія Німеччини сприймалася не як повчальна трагедія, а як абсурдний фарс, який треба було перекласти на темп маршу, для чого й знадобився бляшаний барабан.

Отже, Гюнтер Грасс своїм романом зробив спробу зруйнувати звичні уявлення в літературі, подивитися на все з іншого, нетрадиційного боку. У його творах усе було багатозначним. Письменник виступив не лише філософом та майстром оригінальної німецької прози, а ще й пророком. За десять років до об'єднання двох німецьких держав він переконався в необхідності об'єднання німецької культури, у її винятковій ролі в умовах загального відчуження та ворожості, роз'єднаної країни, а також наголошував на засобах самореалізації.

Особливості творчого методу Г. Грасса:

- відхід від реальності;
- альтернатива мислення, яке розвінчувало традиційні літературні норми і письменницькі установки;
- наявність форм комічного (гротеск, сатира);
- нестримність фантазії, виразність мови, глибина висновків;
- спонукання читача до аналізу та роздумів;
- відтворення ходу історії;
- двоплановість сюжету: поєднання умовного й реального, символічного й реально-конкретного;
- створення притчового характеру творів.

Герман Гессе (1877—1962)



Видатний німецький письменник, лауреат Нобелівської премії 1946 року, найоригінальніший і найхімерніший митець ХХ ст.

Герман Гессе народився 2 липня 1877 року в місті Кальв на півночі Швабії. Життя письменника було тісно пов'язане з двома країнами — Німеччиною, де він народився, і з сусідньою Швейцарією, де тривалий час жив замолоду, а з 1919 року й до кінця своїх днів — оселившись поблизу Лугано у Монтаньйолі, де провів найплідніші роки творчого життя. В 1923 році став громадянином Швейцарії. Обидві країни вважали його «своїм» письменником.

На становлення характеру Г. Гессе визначальний вплив мала місцевість, де народився він і де мешкала його родина. Один із дідів майбутнього письменника був місіонером і багато років проповідував на Далекому Сході. Його дочка, мати Германа, продовжила справу свого батька. Батько романіста чотири

роки обіймав посаду священника на далеких островах Тихого океану, але через стан здоров'я змушений був повернутися на батьківщину. Подружжя об'єднувала любов до Бога, служіння йому, суворі й скромні форми щоденного побуту. То були високоосвічені люди, заглиблені у свій внутрішній духовний світ. Син їх, навпаки, проявив свою неспокійну, бунтівну вдачу. Він був нервовою людиною, часто конфліктував з оточенням, його важко було приборкати. Тому батьки вирішили віддати Германа до виховного закладу спеціального типу. Хоча стосунки між сином і батьками ставали все гіршими, однак генетично майбутній письменник був надзвичайно пов'язаний зі своєю родиною. Його зацікавлення Сходом, далекосхідними вченнями було успадковане від діда. Ще змалку душа дитини тяжіла до природи, провінції, що пробудило в ній антипатію до великих міст, до сучасної цивілізації. Відразу після закінчення Першої світової війни Г. Гессе оселився в невеличкому швейцарському містечку Монтаньйола. Там він жив, відокремившись від великого світу, обробляв свій сад, займався творчою літературною працею. Перебуваючи на відстані від своєї неспокійної вітчизни, написав великі романи: «Степовий вовк» (1927), «Нарцис і Гольдмунд» (1930), «Гра в бісер» (1943), які принесли йому світову славу.

Літературна діяльність Г. Гессе розпочалася наприкінці XIX ст. З 1895 року він працював учнем продавця книг у Тюбінгені, а пізніше торгував книжками та антикваріатом у Базелі (1899). Його ранні поезії, оповідання були позитивно оцінені відомими літераторами, вони сподобалися і читачам.

Майбутній письменник жив у трагічному світі, багато чого пережив і побачив у житті, був обізнаний із життям своїх сучасників, однак не писав про їхні щоденні турботи. У своїх найвідоміших книгах Г. Гессе намагався піднести створену ним дійсність до високих сфер духу, абстракції та узагальнення. Тому не випадково, що в 1946 році він отримав Нобелівську премію *«за надихаючу творчість, у якій усе з більшою очевидністю виявилися класичні ідеали гуманізму, а також за блискучий стиль»*.

Головною темою творчості письменника стала тема виховання. Перед війною існування Г. Гессе як людини і митця було забезпеченим і стабільним. У 1903 році він одружився з розумною й освіченою жінкою. Вона народила йому трьох синів. Відокремившись від метушливого світу, родина дотримувалася усамітненого способу життя. Однак ідилія була уявною. Внутрішній неспокій поступово знищував сім'ю, гнав Г. Гессе в далекі краї. Подорож до Індії стала своєрідною втечею, знаком розпаду шлюбного життя.

Вибух Першої світової війни став для письменника глибоким потрясінням. Від самого її початку він підкреслено негативно поставився до такого перебігу подій. Його пацифістська позиція викликала осуд і відверту негативну оцінку. Г. Гессе засипали лайливими листами, сповненими злоби і погроз. «Зрадник», «безпринципна сволота» — такими титулами нагороджували митця колишні однодумці.

У свою чергу, він прагнув допомогти постраждалим від війни. У Берліні став позаштатним співробітником Червоного Хреста й німецької організації допомоги військовополоненим, керівником бібліотеки для в'язнів і редактором «Недільного вісника». Однак усе це негативно вплинуло на його слабку нервову систему. Смерть батька 1916 року, психічна хвороба дружини, якій необхідно було лікуватися в спеціальному закладі, розлука з дітьми, які виховувались у пансіонах через зайнятість батька громадською діяльністю та хворобу матері, — усе це зробило письменника зовсім самотнім і байдужим, стало причиною його неодноразових медичних обстежень та лікувань. За рекомендацією друзів він відвідав відомого пси-

хоаналітика, учня К. Г. Юнга. Прояви хвороби відступили. Одночасно Г. Гессе розпочав вивчати праці З. Фройда, К. Г. Юнга та інших психоаналітиків, які розкрили перед ним нові обрії і способи заглиблення в душу людини.

На основі теорії про підсвідоме та його вплив на життя людини (К. Юнг) письменник створив власну концепцію «шляху до внутрішнього «я»». Сюжети його творів набули елементів фантастичності, символічності та містичного характеру, тяжіли до жанру утопії. Автор переніс події до далеких екзотичних або вигаданих фантастичних країн, місцевостей. Проте стиль зберіг свою високоінтелектуальність.

«**Деміан**» (1919) — роман, який був надрукований під псевдонімом. Оповідь було доручено вести молодій людині на ім'я Еміль Сінклер (це ім'я значилося як авторське і на обкладинці «Історії однієї юності» — такою була друга назва «Деміана»). Т. Манн не зумів впізнати справжнього автора цього твору. Роман справив на нього «велике літературне враження». Він порекомендував своєму знайомому прочитати його: «Якщо у Вас є час, прочитайте цей витвір! Він, на мою думку, є чимось незвичайним...» Г. Гессе отримав під маскою Еміля Сінклера премію ім. Фонтане, але через містифікацію відмовився від неї.

Письменник виступив під новим невідомим ім'ям тому, що відчував себе докорінно іншим, не таким, яким заявив про себе в попередній творчості.

Другу назву твору «Історія однієї юності» розглядали не лише як індивідуальну історію молодого людини, а й як розповідь про генерацію тих, хто в 25 років добровольцями пішли на фронт Першої світової війни. Головного героя книги було наділено певними рисами особистості й біографії автора, однак це не сприяло повсякчасному розумінню твору. Один із дослідників роману — Фріц Боттігер писав про це так: «Гессе такою ж мірою Сінклер, як Гете — Вертер або Томас Манн — Ашенбах».

Змістом твору стали пошуки Сінклером свого власного «я», подолання авторитету інших, які пригнічували його в дитинстві та юнацтві, вивільнення з-під влади брехливої, лицемірної моралі оточення — родини, школи, церкви. Еміль не був сильною особистістю, інші люди мали над ним владу, але він прагнув стати самостійним. На шляху до себе справжнього, внутрішнього, герой зустрів дивну людину — самітника Деміана, котрий переконав його в необхідності самопізнання. Якщо б суспільство, яке складалося з безлічі індивідів, пішло в цьому напрямі, воно б змогло створити оновлену людську спільноту. Шлях Деміана, на думку автора, — це рух від «батьківського світу» з його законами і обмеженнями до «світу материнського», до природи, до первісного в людині, до свободи та щирості.

У повістях «**Кляйн і Вагнер**» (1919) та «**Останнє літо Клінгзора**» (1920) митець художньо висвітлив схожі проблеми. Молода людина відчула свою зайвність, але їй не вистачило сили жити усамітнено. Єдиний вихід — покладання на інстинкти — став небезпечним і призвів до смерті. За таким принципом розвивалася історія Кляйна, який відчував себе одночасно композитором Вагнером і вбивцею Вагнера. Перебуваючи в цілковитій самотині, він тяжів до людиноненависництва та злочину. Лише в смерті герой знайшов вихід із пекла власного існування.

З метою смерті був пов'язаний і твір «Останнє літо Клінгзора». Головний герой — художник Клінгзор знав про свою смертельну хворобу. Однак його хвилювало не лише її наближення, а й поступова загибель усєї старої західноєвропейської культури, тобто те, що тривожило самого письменника.

«**Сіддгарта**» (1922) — повість, в основу сюжету якої покладено пошуки юнаком Сіддгартою та його другом Говіндою ідеалу, гармонії й нової моралі. Події твору

відбувалися в давній, дещо умовній Індії, в надзвичайно віддаленому часі й просторі від повоєнної Європи ХХ ст. Після довгих мандрів і численних пригод друзі знайшли спокій у своєму внутрішньому існуванні, в розкішній природі та гармонійному житті з усіма його контрастами, у співвідношенні добра і зла. Повість прозова, але завдяки гармонійному поєднанню змісту і форми звучала високо поетично. Тому автор, безперечно, справедливо назвав її «індійською поемою».

Усі згадані твори стали своєрідною прелюдією до роману «Степовий вовк», у якому були втілені всі попередні провідні ідеї та головні характери.

«**Степовий вовк**» — роман, що був спрямований на зображення німецької дійсності 20-х років ХХ ст. У ньому Г. Гессе здійснив пошук шляхів формування і становлення людини. Письменника цікавило не тільки зовнішнє зіткнення чутливої людини-аутсайдера з брутальним, егоїстичним світом повоєнної Німеччини, а й внутрішній конфлікт, протистояння духовного і чуттєвого. В основу роману покладено складний аналіз психіки сучасної людини на ім'я Гаррі Галлер. Він став втіленням маргінального, стороннього, відчуженого індивіда. Фіктивний видавець зазначав: *«Я бачу в них (тобто в записах Г. Галлера) щось більше, ніж документ часу, тому що душевна хвороба Галлера є — нині я це знаю — не примхою одинака, а хворобою самого часу, неврозом покоління, до якого Галлер належить».*

В образі «степового вовка» Гаррі Галлера були втілені одночасно дві постаті — та, яку переслідували, і та, яка переслідувала. Потрапивши до чарівного Магічного театру, що слугував автору своєрідним екраном, на якому проектувався стан людських душ у передфашистській Німеччині, головний герой, як у дзеркалі, побачив тисячі облич, які склали його власне. Шкільний товариш Гаррі, нині професор богослов'я, в Магічному театрі залюбки стріляв в автомобілі, що проїжджали неподалік. Ігнорування усталених понять і правил перевищило всі межі. Саксофоніст, наркоман Пабло і його подруга Герміна виявилися для Гаррі справжніми вчителями життя.

Часовий простір роману становив приблизно п'ять тижнів. Формою оповіді стала автобіографія, яку автор («степовий вовк») залишив у покинутому житті, а видавець надрукував цей рукопис із власним коментарем. Сюжет книги склали роздуми про усамітнення та відчай прошарку інтелігенції, віддаленого від міщанства і робітничої маси, натомість зосередженого на власній персоні. Викладу думок передувала примітка: «Лише для божевільних».

Кожне зіткнення з реальним світом травмувало свідомість героя. Відвідини цвинтаря під час похорону, як і візит до одного з університетських професорів, свідчили про нещирість і фальш у людських відносинах. Галлер був не в змозі протистояти цьому, тому віднайшов порятунок у втечі, до світу власних мрій. *«У подвійному самовідчуженні він бачив себе то в образі звіра як псевдововк — дика, хаотична, керована інстинктом людина, то як приручений напівбюргер і останній лицар романтизму. Так, степовий вовк став аутсайдером».*

Пережиті почуття ледь не призвели до самотності героя. Г. Гессе запропонував йому три варіанти порятунку: подолання самотності через повернення до суспільства; пошук першопричин свого стану або визнання спільних для всіх гуманістичних традицій і залучення до них. Перший шлях привів Галлера до середовища богемі з незмінними атрибутами — танцями, музикою та наркотиками. Куртизанка Герміна навчила героя мистецтву танцю. Вона розуміла самотність Гаррі і згодна була на чисте почуття. Танцівниця з бару — Марія, легковажна, позбавлена комплексів дівчина, ввела «степового вовка» у світ еротики, навчила «маленьким прийомам мистецтва та гри». Вона ні до чого не прагнула, лише вміла дарувати й

отримувати радість. Знайомство з музикантом — латиноамериканцем Пабло, на перший погляд «задоволеної та безпроблемної дитини», сприяло духовному одужанню героя. Життєрадісний джазист подарував йому нові імпульси для існування.

В одну з карнавальних ночей Гаррі Галлер залучився до «відчуття свята, сп'янів від злиття з тими, хто святкував, від таємниці розчинення окремої особистості в наговпі, єднання містики та радості». Спробувавши наркотиків, герой отримав можливість потрапити в світ снів.

Він усвідомив: щоб подолати інстинкти степового вовка, йому необхідно було виховати в собі позитивне ставлення до нового світу з його технікою й масовою культурою.

Гаррі Галлер багато пережив у житті, але йому ще потрібно було подолати чималий шлях, щоб знайти духовну гармонію. Фінал роману залишив герою певну перспективу.

Герман Гессе — представник «інтелектуального роману». Він не зображував реальностей всесвітньої катастрофи Другої світової війни. У його книгах було відсутнє те, що становило головний предмет зображення в антивоєнних романах Е. М. Ремарка або А. Цвейга, А. Барбюса або Е. Хемінгуея. Разом з тим творчість письменника відобразила сучасність із надзвичайною точністю.

Письменник став пристрасним захисником особистості, яка на шляху до власного «я» повинна була позбутися нав'язаних їй масок, стати в повному розумінні собою. При цьому його цікавили, на відміну від більшості сучасників, не вишукані злами індивідуальної психології, не те, що роз'єднувало людей, а те, що їх щоб об'єднувало.

«Степовий вовк», роман «Деміан» та повість «Кляйн і Вагнер» увійшли до складу творів Г. Гессе, які щонайбільше відтворили хаотичність та розірваність свого часу. Вони склали контраст його пізній творчості, найвизначнішими досягненнями якої вважалися повість «Паломництво до країни Сходу» (1932) та роман «Гра в бісер» (1930—1943). Однак насправді таке протиріччя було поверховим, оскільки письменник завжди зберігав вірність головному напрямку своєї роботи — зосередженню уваги на внутрішньому житті людей. У порівняно мирні роки, не маючи, за його висловом, довіри до «хиткої і похмурої держави», він писав книги, сповнені відчуття катастрофи, що наближалася.

«Паломництво до країни Сходу» (1932). У цьому творі Г. Гессе змалював дійсність, якої практично не існувало, про яку лише можна було здогадуватися. Письменник здійснив фантастичну мандрівку через століття та простори, під час якої випадково зустрів людей, серед яких були сучасники, герої його творів і герої літератури минулого. В основу сюжету покладено історію відступництва головного героя, який мав ініціали автора (Г.Г.).

Після завершення роботи над романом митець прожив майже 20 років у Монтаньолі в будинку, який віддав йому в повне розпорядження шанувальник його таланту. Щодня він працював у своєму невеликому садочку. Хоча і не був мізантропом, проте не любив порожніх розмов і досить часто у коректній формі пояснював нав'язливим гостям, як йому набридли ці відвідини. Однак світова слава наклала свої обов'язки. Були в Г. Гессе і милі друзі, такі як Т. Манн, з якими він міг говорити і мовчати годинами.

Смерть письменника була легкою, як у праведника. Він помер у 1962 році уві сні. Увечері свого останнього дня поклав на ліжко своєї другої дружини Нінон Дюблін, з якою прожив останні дев'ятнадцять років у любові та злагоді, аркуш паперу з наступним віршем:

Рвано надломлена гілка
Рік за роком під вітром
Сухо рипить свою пісню,
Без кори і без листя,
Гола, блякла, зморена
Надто тривалим життям,
Надто тривалим вмиранням.
Жорстко, цупко звучить її спів,
Вперто звучить і боязко разом
Ще одне літо,
Ще одну зиму.

Українською мовою окремі твори Г. Гессе перекладали Є. Попович, Л. Костенко, Л. Череватенко.

Майстерність Г. Гессе:

- збільшення кількості несвідомого в приватному та суспільному житті людей (всенародне схвалення Першої світової війни в Німеччині, успіх фашистської демагогії);
- занепокоєння особливим положенням людини, яка втратила будь-які моральні орієнтири;
- приділення значної уваги внутрішньому життю героя, невидимій дійсності;
- відображення хаотичності й розірваності свого часу, повного відчуття наближення катастрофи;
- утвердження за особистістю права на рухливе співвіднесення себе й світу та можливість осягнути межі і завдання цілого і підпорядковувати їм свою долю.

2. П. Зюскінд і його творіння постмодерністської доби (нар. 1949 р.)



Патрік Зюскінд відносився до найпопулярніших письменників кінця ХХ ст. Він народився в 1949 році в містечку Амбах, розташованому поблизу Штанберзького озера у ФРН. Вивчав у Мюнхенському університеті середньовічну та нову історію, водночас займав посади службовця у відділі патентів і договорів фірми «Сіменс», тапера в концтаборі «Летючий голландець», тренера з настільного тенісу. Виконуючи певні обов'язки, П. Зюскінд писав твори, визначені ним самим як «короткі неопубліковані прозові уривки та довгі нереалізовані сценарії». *«Я розважався виготовленням описів, котрі через відгострений стиль з нехиттю ігнорувалися телевізійними редакторами»*, — іронічно висловлювався письменник у

єдиному написаному власноруч уривку автобіографії. Він ніколи не студіював філософію або ж філологію, а тому, очевидно, здобув визнання у літературному світі завдяки іншим своїм якостям.

Першим твором Патріка Зюскінда, що прорвався до читача, стала написана 1980 року і видана 1984 року моноп'єса «Контрабас», яку німецький критик Дітер Шнабель назвав «меланхолійним твором для одного контрабаса». Ця літературна спроба письменника непомітно вчинила суттєвий переворот, поставивши на головний театральний кін героя, одвіку позбавленого права виражати себе в мистецтві цілком та без обмежень.

У 1985 році був надрукований «тремтливо прекрасний романтичний детектив» — «Парфуми», в якому простежувалася зацікавленість автора способами виживання мистецтва під час розпаду та вивітрювання міфічних загальнолюдських цінностей. У 1987 році вийшла в світ повість «Голубка», в якій «майже не було дії, але вона впливала на людину як буревій».

Особливості творчого методу Патріка Зюскінда:

- розвінчування модерністського міфу про можливість митця перетворити свою творчістю світ;
- вибудовування свого ілюзорного світу відповідно до власного уявлення
- про ідеал;
- засвідчення двозначної ролі мистецтва в людському житті — животворного та руйнівного;
- події у творах розгорталися не в тій художній реальності, що для свого розуміння потребувала співвіднесення з реальністю емпіричною, а на певному ілюзорному просторі культури, який отримав статус надреальності;
- створення власного міфу про мистецтво, що ґрунтувався на таких ідеях:
- геній — з самого початку зло, оскільки перебував не в гармонії зі світом, а виступав усупереч світові як опозиція до нього;
- шлях мистецтва — антигуманний, тому що творчий пошук і творчі досягнення не мали нічого спільного з моральністю, яку здавна використовувала влада, щоб допомогти стриманню руйнівних інстинктів натовпу;
- крах генія в світі спричинений принциповою неможливістю поєднати позаособистісну досконалість і свою внутрішню недосконалість, нездатністю, незважаючи на всі хитрощі, самому стати джерелом досконалості, привласнити її собі і змінити світ, наповнивши його гармонією;
- герой — митець, який прагнув перетворити недосконалий світ і недосконале «Я». Здобувши перемогу й отримавши владу, він виявився нездатним дати раду інертному опорі світу.

«Контрабас». Автор дійшов висновку, що людина була зобов'язана народитися для щастя, причому кожна без винятку. Для одних його пошуки тривали впродовж усього життя, для інших це не становило особливих труднощів і щасливими вони були тривалий час. Усе, мабуть, залежало від того, як кожна людина уявляла своє щастя, як оцінювала себе і як складалася її доля залежно від обставин життя.

Герой п'єси Патріка Зюскінда належав саме до тих людей, які хотіли бути щасливими і в той же час нічого не робили, щоб змінити своє життя. Самотність, безвихідь, відчай, байдуже ставлення суспільства до них — складники їхнього повсякденного існування.

П'єса була написана влітку 1980 року у формі чудового монологу музиканта. Після прем'єри в Мюнхенському театрі в 1981 р. вона стала однією з найвідоміших і найпопулярніших у Європі. Критика відзначила, що хоча П. Зюскінд і не грав на

контрабасі, але зумів створити те, «чого не написав жоден композитор — меланхолічний твір для одного контрабаса».

Головний герой — музикант-контрабасист Державного оркестру. Він був соціально захищений: його не можна було звільнити з роботи, він мав певну кількість робочих годин і п'ять тижнів відпустки, страховку на випадок хвороби, кожних два роки автоматичну надбавку до платні.

У нього була гарна робота. Оркестр міг обійтися без диригента, але не без контрабаса: *«Бувають оркестри без першої скрипки, без духових, без барабана і литавр, без ріжка, без чого завгодно. Але не без контрабаса»* Саме контрабас став центральним інструментом в оркестрі через фундаментальні баси: *«...контрабас — це смичковий інструмент, здатний відтворювати найбільш необхідні ноти. Він опускається до мі контр-октави»*.

Водночас із тим спостерігалася цілковита безвихідь героя: контрабасист не міг бути вільним митцем, не міг звільнитися з оркестру, тому що на нього чекала тільки гра на вулиці. Бути контрабасистом було важко фізично, оскільки доводилося більше за інших музикантів напружуватися, після кожного концерту міняти сорочки, що тхнули потом. Контрабас був не дуже зручний у «застосуванні»: його важко було нести і доводилося тягти, він не влізав в авто, в квартирі займав багато місця, на нього весь час натикалися, він завжди знаходився перед очима: *«Якщо у вас гості, він тієї ж миті висувається на передній план. Усі говорять тільки про нього. Якщо ви бажаєте залишитися з жінкою удвох, він буде стояти і спостерігати за тим, що відбувається. І навіть коли почнеться інтим, він буде спостерігати за вами»*.

Герою хотілося б грати більше камерної музики. Але ніхто не брав його з контрабасом у квінтет. Він був лише оркестрант, грав тільки тут. А це означало, що його місце за третім пультом. Разом з тим, яким би розчарованим не був, він усвідомлював роль музики. Вона — *«метафізична, а значить, вона по той бік фізичного буття, по той бік часу, історії і політики, вона поза багатством і бідністю, поза життям і смертю. Музика — вічна»*. Це й надихало, і утримало його в житті. Технічно він міг виконати будь-що, але так і не став генієм. Тому часто в нього з'являлася думка, що треба було б вчитися грати на скрипці чи займатися написанням музики або ж диригувати. Проте таланту було мало, його вистачало рівно настільки, *«щоб цигикати на інструменті, котрий я терпіти не можу, щоб інші не помітили, як погано я граю»*.

Сором'язливий і стриманий, герой почав розмірковувати над своїм життям. Йому 35 років, а в нього не було власної сім'ї, жив він самотньо в ізольованій від стороннього гомону кімнаті. Навіть після закінчення вищої музичної школи (де чотири роки вивчав композицію, гармонію) він щодня грав три години зранку і чотири увечері. Навіть якщо вечір був вільний, контрабасист мав бути готовий з'явитися в театрі в будь-яку хвилину, тому не лягав спати до 12 години ночі. За все це він отримував мізерну платню. Порівняно з працею тенора його заробіток складав 1/8 від 36 тисяч першого.

Не складалося і особисте життя героя. Він був закоханий у молоду оперну співачку Сару, яка окриляла і надихала лише тому, що була його повною протилежністю — легковажною, вродливою, створеною для щастя й слави. Про його ставлення до неї дівчина не здогадувалася, тому що герою не вдавалося виявити це. Він міркував, як привернути її увагу: чи кинути контрабас, чи зіграти фальшиво. Оскільки в душі герой був чесним музикантом, він не міг так вчинити. Тоді контрабасист вирішив під час концерту викрикнути її ім'я: «Сара!» Таким рішучим вчинком він

намагався змінити своє життя. Незважаючи на те, що герой так і не зміг добитися Сари, вона вже ніколи про нього не могла забути.

Як не прагнув контрабасист своє лібідо сублімувати, в нього нічого не виходило. Він не зміг позбутися еротичних думок: «...коли вона співає, Сара, я відчуваю це всім тілом, і це майже сексуальне відчуття...», «Я...це звучить, мабуть, смішно... я уявляю, як вона стоїть прямо переді мною, майже впритул, як зараз контрабас. І я, безперечно, не утримав би себе і обняв її... ось так... і ось так іншою рукою... начебто як смичком... по її дивній спині... чи по-іншому, наче обнімаєш контрабас ззаду, і лівою рукою проведи по її грудях, як в третій позиції по струні СОЛЬ... це моє соло... важко зараз відтворити — і правою рукою із зовнішнього боку смичком, ось так, униз, а потім ще, так і так...».

Таким чином, те, що мало б принести щастя, — в даному випадку кар'єра музиканта — зробило його розчарованим, незадоволеним життям. Він завжди, коли не був зайнятий у театрі, залишався вдома наодинці, слухав платівки, випивав декілька пляшок пива, грав, але задоволення від цього не отримував. Йому в усьому заважав контрабас. «*Заважає в людському, соціальному, транспортному плані, сексуальному і музичному... Усюди тільки заважає*».

З відчаю герой готовий був рознести інструмент на шматки, оскільки той нагадував «розповнілу стару жінку. Стегна дуже вузькі, талія просто потворна, дуже висока і теж розтовстіла; а тут ще ці вузькі, похилі, рахітичні плечі — збожеволіти від цього всього можна».

Трагедія героя полягала в тому, що він тільки скиглив, але нічого не намагався змінити у своєму реальному житті, а робив це лише подумки. Він не зумів заволодіти жінкою, до якої прагнула його душа. Самотність поступово роз'їдала його душу. Тому і однокімнатна квартира стала завеликою для нього. Його щастя полягало в любові до інструменту, який стояв на найнижчій сходинці оркестрової ієрархії: «*За нами стоять литаври, завжди в однині, і виконавець сидить на підвищенні...*», *тому на нього дивляться 12—15 сотень людей, а на мене ніхто за увесь сезон не подивився*».

У героя був єдиний вихід, яким він так і не скористався, — він мав психологічно змінитися сам, подолати свою сором'язливість у стосунках з жінками, радіти життю сповна, пам'ятати слова Й. Гете: «*Музика стоїть так високо, що розум не в силах наблизитися до неї, вона надихає, підпорядковує собі все, і ніхто не в змозі точно усвідомити її природу*».

Патрік Зюскінд ні до чого не закликав, нічому не вчив, а просто розмірковував у дивовижно незвичному способі — монолозі творця, який і сьогодні жив подібно до гофманівського ентузіаста у світі філістерів.

Монолог героя — це своєрідний крик душі не почутої ніким людини. Люди повинні були зрозуміти, що страждання, нереалізовані творчі можливості, самотність, байдужість навколишнього світу до кожного з них, ким би вони не були, а до митця особливо, сприяли знищенню духовності і особистості в запрограмованому на успіх суспільстві.

«Три історії і одне спостереження». Альбер Камю зазначав: «...*Велич мистецтва і полягає в цій вічній напруженій роздвоєності між красою і стражданням, любов'ю до людей і пристрастю до творчості, мукою самотності і драгуванням від натовпу, бунтом і згодою. Мистецтво балансує між двома прірвами — легковажністю і пропагандою. На гребені хребта, по якому йде вперед великий митець, кожен крок — пригода, великий ризик. Однак у цьому ризику, і лише в ньому, міститься свобода мистецтва*».

Головна героїня оповідання «Потяг до глибини» — талановита молода художниця із Штуттгарта. Вона подавала блискучі надії, проте не змогла втілити в життя своїх мрій і свого таланту через зауваження критика: *«Те, що ви робите, талановито і сміливо, але вам ще не вистачає глибини»*. Неправильно сприйняті слова призвели до трагедії: вона перестала малювати, почала пиячити, більше не звертала уваги на свій одяг і не прибирала в кімнаті, не виходила з дому, нікого не приймала. Героїня розтовстіла, пігулки і алкоголь швидко її зістарили, квартира запліснявіла, від неї самої стало неприємно тхнути. У спадок дівчина отримала 30 000 марок, але за три роки їх витратила. Щоправда, одного разу вона з'їздила до Неаполя, але невідомо, для чого і чому. Коли ж гроші закінчилися, художниця порвала всі свої малюнки і кинулася з телевежі вниз. Вона не розбилася вщент, оскільки вітер відніс її на лісову галявину і кинув на сосни, однак і не залишилася живою. З приводу її смерті той самий критик, автор першої рецензії на її творчість, зазначив, що причини трагічної розв'язки містилися в самій особистості через те, що в *«ній жив фатальний, я б сказав, безжальний потяг до глибини»*.

Митець повинен бути сильним, стати тим, ким він міг бути потенційно, не залишатися пасивним, вірити в самого себе, прислухатися до самого себе, бути самим собою, прагнути володіти принципами й нормами, котрі б наближали його до мети. Ернест Хемінгвей стверджував: *«Людина не для того створена, щоб терпіти поразку... Людину можна знищити, але її не можна перемогти...»*.

В оповіданні «Битва» розповідалося про змагання з шахів у павільйоні Люксембурзького саду між визнаним гравцем-чемпіоном Жаном і молодим, нікому не відомим початківцем. Оскільки шістдесятирічний чемпіон був глядачам дуже добре відомий (усі грали з ним і завжди програвали), більшість чекала на появу маестро, спроможного нарешті покласти на лопатки старого матадора. Публіка вірила в молодого шахіста, який зміг би здійснити очікуване диво, — перемогти місцевого чемпіона. Глядачі бажали колишньому кумирові помилитися. Однак партію виграв усе ж таки чемпіон. Залишившись наодинці, він зрозумів, що насправді сьогодні зазнав поразки і вирішив покінчити з шахами раз і назавжди. Як висновок прозвучали слова автора: *«Значущість людини визначається не тим, чого вона досягла, а швидше тим, чого вона прагнула досягти»*.

«Голубка» за своїм художнім рівнем належала до найкращих зразків європейської новелістики.

Проблема самотності людини — одна з найактуальніших проблем сьогодення. Одні люди намагалися побороти її в будь-який спосіб, інші ж, навпаки, прагнули зберегти, тому що вбачали в ній свою свободу і можливість уникнути людей, на яких не варто було покладатися. Таким чином, можна було досягти спокою і захистити себе від неправильного способу життя.

Однак свобода через самотність не може бути порятунком для людини, яка ніколи не буде щасливою, живучи відокремлено від інших, у повній ізоляції від світу. Саме цей аспект і намагався розкрити Патрік Зюскінд у своїй повісті «Голубка».

Головний герой Іонатан Нобель — охоронець банку. Йому 53 роки, він був забезпечений матеріально, мав певну свободу в своїх діях. Вів усамітнений спосіб життя, який не обтяжував його. Близьких людей у нього не було. Напередодні Другої світової війни ще дитиною разом із молодшою сестрою він залишився без батьків. Одного дня забрали матір, а через кілька днів — батька. Іонатана відправили до дядька на ферму. Там він виріс, звідти пішов в армію, одружився, отже, пройшов ті життєві етапи, що проходила кожна людина. Однак на жодному з них не був щасливим. В армії зазнав тортур від старшого покоління солдатів, отримав вогнестрі-

льне поранення і захворів на дизентерію. Після повернення додому дізнався, що сестра поїхала до Канади. Під тиском дядька одружився з дівчиною на ім'я Марі Башут, з якою не був знайомий і яку ніколи не бачив. Через 4 місяці вона народила йому хлопчика і втекла з торговцем фруктів із Марселя. Довгоочікуваного спокою він так і не отримав. Тоді герой дійшов висновку: якнайдалі триматися від людей.

Боячися глузувань, він зняв із банківського рахунку свої заощадження, зібрав валізу і поїхав до Парижа, щоб загубитися серед натовпу, щоб ніхто його не знайшов, щоб нікому не було до нього справи.

Зняв собі маленьку кімнату, де стояли лише ліжко, стіл, стілець. Недостатній рівень комфорту: один туалет на весь поверх, відсутність гарячої води та плити для приготування їжі — цілком задовольняв його.

Навколишній світ сприймався ним як втілення безглуздя та абсурду. Ось чому він знайшов задоволення в замкнутому просторі своєї кімнати. Притулок належав тільки йому, тому що захищав його від негараздів життя. Так Іонатан прожив 30 років, не намагаючися нічого змінити. Герой злився з атмосферою кімнати, вона стала для нього *«надійним островом у ненадійному світі, його твердою опорою. Його притулком, його коханою, бо, коли він вечорами повертався з роботи, вона, ця маленька кімната, ніжно обнімала його, вона його зігрівала і захищала, вона насичувала його душу і тіло, вона завжди була готова прийняти його і ніколи його не залишала. Вона насправді була в його житті єдиним, на що можна було покластися»*.

Він купив нове ліжко, шафу, обклеїв шпалерами куток з плитою і раковиною, придбав телевізор, радіо і маленький холодильник. І хоча через придбані речі кімната стала набагато меншою, Нобель залишився вірним їй.

Іонатан не допускав навіть думки, що йому доведеться з нею розлучитися. Більшість мешканців покинула кімнати, тому чимало з них залишилися порожніми і були пристосованими для комор багатими мешканцями нижніх поверхів. Герой отримував достатньо грошей, щоб найняти собі справжню квартиру з усіма зручностями. Однак він вирішив купити свою кімнату за 55 тисяч нових франків. Уже сплативши мадам Лассаль, власниці будинку, 47 тисяч, решту, 8 тисяч, Іонатан пообіцяв сплатити наприкінці року.

Події серпня 1954 р. докорінно змінили його життя. Саме в цей час він зустрівся з голубкою, яка через відчинене вікно в коридорі залетіла в приміщення і сіла напроти дверей його кімнати. Голуб в усі часи символізував мир, у Патріка Зюскінда ця символіка переосмислена в іншому напрямку. У контексті твору голубка — символ смерті. Тому герой злякався, побоюючись, що його незабаром розіб'є інфаркт або інсульт. Хоча цього не сталося, в мозку цієї людини засіла думка: *«Голубка залякає тебе до смерті, ти боїшся її, вона загнала тебе назад, у кімнату, вона загубить тебе, візьме в полон. Ти помреш...»*, *«... жити з нею ти теж не зможеш, ніколи; у будинку, де живе птах, людина більше не може жити, птах — втілення хаосу й анархії, птах шниряє туди-сюди, за все чіпляється, викльовує очі, він усюди гадить і розсіює заразні бактерії й віруси менінгіту, він не залишається один...»*.

Герой впав у відчай, намагався знайти якесь заняття і місце для ночівлі. Зустрічатися з голубкою вдруге він не збирався ні в якому разі, за жодних обставин. Найбільше занепокоєння в нього викликав той факт, що вона могла жити два, три, десять років, могла увійти з ним у фізичний контакт: дзьобнути в ногу, сісти на нього.

Друзів у Іонатана не було, сестру він не розшукував, у банку до нього ставилися як до знаряддя чи як до реквізиту. Порадитися йому було ні з ким. Тому герой вирішив утекти, попередивши про порушення правил будинкового розпорядку — консер'єжку пані Рокар.

Після вторгнення «стороннього» в його світ Ноель відчув ворожість до оточення, але неспроможний був нічого із цим вдіяти.

Зустріч з голубкою змусила Іонатана багато над чим замислитися. Передусім він дійшов жадливого висновку: *«сутність людської свободи полягає у володінні клозетом і що він володіє цією суттєвою свободою»*. *«Так, він правильно влаштував своє життя! Він мав досить щасливе існування. Не було нічого, зовсім нічого такого, про що варто було б жалкувати чи в чомусь заздрити іншим людям»*.

На цю думку його наштовхнула зустріч із Клошаром. Іонатан добре знав цього жебрака. Взимку той завжди сидів біля чорного входу до магазину, а влітку — біля пошти чи лавок на вулиці де Севр. Раніше він заздрив його безтурботному життю в той час, як він сам мав ризикувати своїм життям, охороняючи банк. Одного разу восени, коли герой ішов на пошту, він помітив Клошара між двома припаркованими автомобілями і побачив, як той справляв потребу, присівши в придорожній канаві. Видовище було мерзотним. З того часу в нього зникла заздрість до жебрака. *«Але якщо у великому місті ви навіть не можете зачинити за собою двері, щоб спорожнити шлунок, хай хоч би двері клозету на поверсі; якщо людину позбавляють цієї однієї свободи з власною необхідністю ховатися від інших людей, тоді всі інші свободи нічого не варті. Тоді життя не має сенсу. Тоді краще померти»*.

Герой усвідомив іншу істину: щоб мати свободу, необхідні гроші, тому слід виконувати службові обов'язки належним чином, щоб не втратити роботу. Він прогав лімузин директора банку і вчасно не відкрив ворота. Такого ніколи не траплялося і не повинно було ніколи трапитися, тому що за це можна втратити роботу, а нову нелегко знайти. На мізерну допомогу з безробіття не прожити.

Після роботи герой пішов у готель. Вночі був грім. Іонатан думав не тільки про свою смерть, а й про кінець світу. А коли настала мертва тиша, ще жадливіша, ніж гул світу, який гинув, герой зрозумів, що не може жити без інших людей. *«Він готовий був закричати. Він хотів вигукнути в тишу цю єдину фразу, що він не може жити без інших людей, — такою великою була його нужда, його фізична потреба, таким відчайдушним був жах сивої дитини Іонатана Ноеля опинитися всіма покинутим»*.

Герой уперше в житті відчував потребу в людському товаристві. Вечірні думки про суїцид змінилися на бажання жити. Страх перед життям зник.

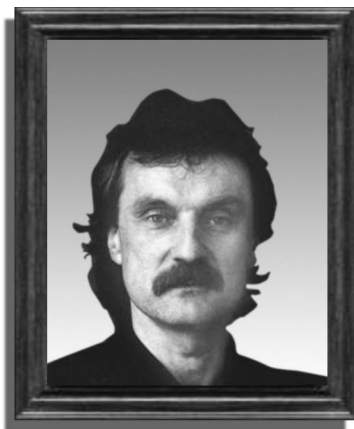
І коли після ночі, проведеної в готелі, Ноель знову повернувся в свою кімнату, він насолоджувався отриманою свободою. Єдине, чого герой ще боявся, — зустрічі з голубкою. Але помітив дві речі: зачинене вікно і вимитий коридор. Голубка зникла.

Патрік Зюскінд визнав право людини на своє власне відокремлене життя. Вірив у те, що його герой спроможний знайти сили протистояти «чужому світові».

У повісті була майже відсутня дія, проте книга впливала на читача як буревій. Вона змусила розмірковувати над питанням про сенс життя, про свободу, яка приносила людині щастя. Можна було схватитися у своєрідному футлярі — кімнаті, однак неможливо було таким способом вирішити життєві проблеми, бути щасливою. Самотня людина була приречена на поступову духовну, а згодом і фізичну смерть. Вона нічому не раділа, боялася бути смішною в очах оточуючих, була постійно заглиблена в коло своїх матеріальних проблем, поступово згасала, втрачала інтерес до життя. Її лякала лише смерть, безпорадність, коли ні до кого було прихилити голову. Настав час, коли людина усвідомила, що саме те, що вона вважала за щастя, і було її ланцюгом. На жаль, це відбувалося занадто пізно, коли неможливо було майже нічого змінити. Свобода полягала не в ізоляції від людей, а у виборі дій,

професії, життєвого шляху, способу життя, манери спілкування з оточуючими. Загальновідомо: жити в суспільстві і бути вільним від нього неможливо. Фромм Еріх стверджував: *«Людина може вступати у взаємини з іншими людьми по-різному: вона може любити чи ненавидіти, вона може ворогувати чи співпрацювати; вона може створити соціальну систему, побудовану на рівності чи авторитеті, на свободі чи насиллі, але вона повинна так чи інакше вступати у взаємини, і форма цих стосунків залежить від її характеру».*

3. Життя і творчість австрійського письменника К. Рансмайра (нар. 1954 р.)



Одне з провідних місць у сучасній німецькомовній літературі посідає австрійський письменник Крістоф Рансмайр. Шлях до широкого кола читачів він проклав завдяки мистецтву слова. У його романах тонко викладені й додатково загострені естетичні, історичні, філософські та політичні кризи постмодерної доби.

Народився К. Рансмайр 1954 р. у Велсі (Верхня Австрія) в сім'ї сільського вчителя. У дитинстві хлопець любив спостерігати за красою стрімких скель та насолоджуватися тишею. «Мої гори завжди зі мною, їх ви знайдете і в «Останньому світі», — зазначав пізніше письменник. До школи Крістоф ходив у Ройтгамі та Гмундені, а в містечку Ламбах закінчив Бенедиктинську гімназію. Протя-

гом шести років (1972—1978) він вивчав філософію та ентомологію у Віденському університеті. Особливо його цікавила філософсько-естетична теорія трансцендентального мислення, яка позначилася на подальшому літературному стилі письменника: «Мистецтво — це відбиток того, що недосягне смерті, туга за чимось зовсім іншим». В університетські роки Рансмайр розпочав роботу над дисертацією про політичні утопії та співвідношення індивідуальної свободи і суспільної. Але, захопившись письменницькою діяльністю, наукової роботи він так і не завершив.

Тривалий час К. Рансмайр працював журналістом, що до певної міри дало йому змогу вирішувати матеріальні проблеми, відкривати неоціненні можливості спілкування та спостереження, пізнавати життя безпосередньо. Робота над репортажами та есе відшліфувала його письменницький стиль, привчила лаконічно, виразно висловлювати думки.

«Жахіття криги та п'їьми». Цим романом молодий письменник дебютував у 1984 році. У творі поєднано історичну розповідь про австро-угорську експедицію на Північний полюс 1872—1874 рр. та нікому невідоме вигадане життя майбутнього потенційного дослідника з постмодерних часів Йозефа Мадзіні. Автор із дивовижною зримістю відтворив на папері картину подорожі легендарного імператорського корабля «Адмірал Тегетгоф» та його команди, що намагалася виявити напівміфічний Північний прохід. Він порушив чимало тривожних теоретичних проблем, які стосувалися зв'язку минулого із сучасним, факту — з художньою вигадкою, історії — з міфологією. Роман насичений фактами, часом болючими подробицями, які наводив письменник, використовуючи корабельні журнали, фотографії, листи та щоденники. Основна увага у творі зосереджена на фатальному

відновленні Йозефом Мадзіні давніх подій, що відбувалися на борту вмерзлого в кригу корабля, та на роздумах оповідача.

«**Останній світ**» (1988) — роман, який зажив найбільшої слави для автора. Над ним він працював цілих три роки. Досить несподівано визрів оригінальний задум. Відомий німецький письменник, засновник і видавець серії «Інша бібліотека» Ганс Магнус Енценсбергер звернувся до молодого прозаїка з пропозицією підготувати для видавництва «Грено» прозовий переказ славетних «Метаморфоз» Овідія. Під час інтерпретації твору античного поета К. Рансмайр відчув паралель між римською історією і реаліями ХХ ст. Так виник задум своєрідної міфологізації дійсності: пошуку вічних образів і тем античної міфології у сучасності. В опублікованому згодом «Задумі роману» письменник дав лаконічну характеристику змісту свого твору: *«Тема — зникнення і реконструювання літератури, поезії; матеріал — «Метаморфози» Публія Овідія Назона».*

У формі енциклопедично стислого викладу К. Рансмайр створив невеликий подвійний ескіз до кожного персонажа роману, провівши паралель між міфологічними та історичними постатями, процитувавши відповідні місця з Овідієвих «Метаморфоз» чи інших літературних та історичних джерел. Письменник подав інтерпретацію персонажів, пояснив їхнє місце в сюжеті та в образній системі, роль у розвитку авторської думки.

Твір Рансмайра знайшов широке коло читачів, здобувши визнання в німецькомовних країнах, протягом короткого часу був перекладений двадцятьма чотирма мовами світу. Українською мовою надзвичайно вдало передав особливості стилю та багатство мови роману «Останній світ» Д. Логвиненко. Його переклад визнано найкращим перекладом 1993 року в Україні і відзначено премією ім. М. Лукаша.

«**Хвороба Кітаhari**» (1995). За цей роман письменник отримав європейську премію «Арістейон». Дія у творі розгорнулася упродовж 25 років після Другої світової війни у вигаданому німецькому містечку Моор. Не зважаючи на реальні історичні факти, прозаїк створив власну романну дійсність. Хоча Німеччина капітулювала, проте війна в Тихому океані продовжувала тривати. У післявоєнній Німеччині американці втілювали в життя не реабілітаційний «план Маршалла», а значно жорстокіший «план Гтелламура»: країна була перетворена на аграрну державу, фабрики та залізниці демонтовані, німці вирощували буряки і жили впроголодь, зросла злочинність. У цьому гротесковому світі провини, депресії, гіркоти, зневаги та ненависті, разом з іншими, жили троє головних героїв — Моорський Крикун, Собачий Король і Бразилійка. Проте в романі головним став не сюжет, а відтворення у формі урочистої та гротескової текстової симфонії відлуння війни.

Твори Крістофа Рансмайра поєднували літературне та філософське начала, письменник вдавався до складних творчих методів. Як постмодерністський романіст, він привів до діалогу та конфлікту різні погляди на порядок речей.

Останнім часом письменник мешкає в Дубліні та працює над своїм четвертим романом.

Творчий метод К. Рансмайра:

- поєднання літературного і філософського начал;
- постановка «вічних» проблем: сенс життя, загальнолюдські цінності;
- сплав минулого, сучасного й майбутнього в єдине ціле набув позачасових рис;
- манера письма стримана, безстороння, автор зберігав певну дистанцію;
- тон розповіді — жорстокий і лірично гнучкий водночас;

- антитоталітаризм як одна з характерних рис творчості;
- інтертекстуальність: світ — безкінечний текст;
- текст — гра автора з оповідачем, оповідача — з читачем, читача — з автором, автора — з текстом;
- твори пронизані анахронізмами, часовими зміщеннями;
- світ — деформований, абсурдний, він вражав безглуздістю і беспорядністю існування персонажів;
- атмосфера творів пройнята наскрізним песимізмом і безперспективністю.
- тенденція до сюрреалізму, експресіонізму, натуралізму.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Представником якого літературного жанру був Г. Гессе? З якими країнами і чому було пов'язане життя письменника? Назвіть найвідоміші твори німецького романіста. Що їх об'єднує? Яке значення в житті Г. Гессе мала наука про сутність і причини виникнення несвідомого? Яку роль у творчості письменника відіграв Схід?

2. Поясніть, чому тривалий час ім'я Г. Грасса залишалося майже не відомим? Назвіть найвідомішу трилогію письменника. Поясніть її назву. Яка тема стала провідною в творчості Г. Грасса? Чим це зумовлено? Чим було спричинено те, що наймолодшого лауреата Нобелівської премії — Г. Грасса назвали одним із найоригінальніших романістів?

3. Як Патрік Зюскінд розкрив тему свободи в повістях «Контрабас», «Голубка»? У чому письменник вбачав трагедію самотньої людини? Яким мав бути митець за уявленням письменника? Як суспільство повинне було ставитися до нього? Чим твори П. Зюскінда про мистецтво наближені до творчості німецького письменника-романтика XIX ст. Е. Т. А. Гофмана?

4. Що можна сказати про письменницький стиль К. Рансмайра? Яку роль у його становленні відіграла журналістська діяльність прозаїка. У чому полягало новаторство творів письменника?





ЛЕКЦІЯ 2

СУЧАСНА ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА. Ф. САГАН

1. Новітній французький «жіночий» роман.
2. Життя і творчість Франсуази Саган.

1. Новітній французький «жіночий» роман

Новітня французька проза була різноманітна за іменами письменників та жанрами, серед яких провідними залишалися роман і новела.

Головною темою сучасної французької прози стало зображення людини, яка намагалася протистояти суспільству, вирішити найважливіші проблеми буття.

Останнім часом набув популярності жанр автобіографічної прози, який надав можливість розвиватися в так званій «жіночій» прозі, представниками якої були А. Нотомб, К. Анео. У своїй творчості вони висвітлювали виключно інтимну сферу життя людини. На сучасному етапі розвитку світової літератури «жіночий» роман став доволі розповсюдженим. Незважаючи на стрімку популярність прози такого типу, в літературознавстві до останнього моменту не існувало точного і чіткого визначення поняття «жіночий роман». Тому необхідно зупинитися на висвітленні еволюції французького різновиду цього жанру.

Жіноча література — це результат розвитку і становлення цілого покоління митців нового типу. На межі XIX—XX ст. світ побачив значну кількість творів, написаних жінками. Більшість із них не стали популярними і невдовзі були забутими — здебільшого з причини їхньої низької літературної якості. До останніх десятиліть XIX ст. письменниці, як правило, творили згідно з літературними стереотипами, часто не звертали уваги на потреби читача. Вони писали для себе і про себе, їхнім творам бракувало динаміки сюжету. Однак сучасна критика почала все більше проявляти інтерес до тогочасної «ординарної» літератури, розглядаючи її здобутки як неперевершені зразки соціального і культурного мислення певної епохи.

У літературному процесі XX ст. стали розмежовувати два поняття: «жіночий» та «емансипований» роман. У першому з них розповідалося про долю жінок, а в другому відстоювалися їхні права. Крім того, поняття «жіноча література» стало функціонувати в двох аспектах:

- 1) література, написана жінкою-письменницею;
- 2) література про долю жінки.

Аналогічно до цього поняття визначалося і таке поняття, як «чоловіча література»:

- 1) література, написана чоловіком-письменником;
- 2) література про долю чоловіка.

Було б помилковим розглядати образ «нової жінки» тільки в контексті творів авторів-жінок, тому що емансиповані героїні часто траплялися також на сторінках творів, що належали перу письменників-чоловіків. Зокрема, у французькій літературі проблема жіночої емансипації розглядалася як крізь призму соціально-економічних змін, так і під кутом сексуальної політики. Однак домінуючою рисою, що вирізняла «нову жінку» серед своїх сучасниць, була потреба у самовдосконаленні та самореалізації в різних сферах людського буття.

Об'єктом ретельного критичного вивчення «жіноча література» Франції стала наприкінці 70-х років XX ст. Протягом цього періоду сформувалися різні напрями

феміністичної критики, представниці яких (Симона де Бовуар, Юлія Крістева, Люсі Ірігерей, Гелен Сікту) зосередили свою увагу на обґрунтуванні манери і стилю жіночого письма, визначили поняття «бісексуальність» та обґрунтували концепцію «нетиповості» жіночого мислення і способу світовідчуття. Це вплинуло на висвітлення «жіночої теми» в різних літературних жанрах, передусім у жанрі роману.

Нова, третя, хвиля фемінізму, що розпочалася в другій половині 90-х років, піднесла твори авторів-жінок на один щабель із «чоловічими». На цьому етапі жінки стали власницями незалежних видавництв, що відкрило нові обрії для молодих талановитих письменниць. Крім того, своїм завданням вони вважали відродження забутих жіночих літературних постатей. Таким чином, жіночі видання — це не лише трибуна, а насамперед можливість самовисловлення і самоствердження.

Отже, сучасна «жіноча література» Франції представлена творами різноманітної тематики: соціальної, сексуальної, етнічної і політичної. Широке коло її авторів репрезентувало представників різних етносів. Розвитку набула нова галузь літератури, що передбачала теоретичне осмислення творів письменниць-жінок.

Однією з найвідоміших представниць і рушійних сил феміністичної жіночої прози була французька письменниця Франсуаза Саган.

2. Життя і творчість Франсуази Саган (1935—2004)



Франсуаза Саган — представниця сучасної жіночої прози, засновник нового типу художньої мислення. Своєю творчістю ця французька письменниця спричинила появу новітнього стереотипу жіночої поведінки, пріоритетами якої стала потреба в самовдосконаленні та самореалізації в різних сферах буття.

Свій псевдонім письменниця запозичила з роману відомого французького письменника Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу», однією з героїнь якого була герцогиня Саганська.

Франсуаза Саган (Куарез) народилася 21 червня 1935 року в сім'ї багатого провінційного промисловця в місті Кажарк. Освіту здобула в найкращих релігійних навчальних закладах Франції. Навчалася в

Сорбонні, але покинула університет заради письменницької праці. Перший роман «Добрідень, смутку!» (1954) зробив її скандально відомою в 19 років. Показовим було те, що рання і гучна слава не затьмарили її розум. Ф.Саган прийшла до батька і спокійно запитала, що їй робити з 1.5 мільйонами франків, отриманих за публікацію роману. Він порадив: «Негаймо витратити їх, бо гроші для тебе — велика біда». Вона так і вчинила. Подорожі і яхти, невдалий шлюб із відомим на той час видавцем Гі Шіллером (вони незабаром розлучилися, він був на двадцять років старший за неї), народження сина (1962), ще кілька спроб влаштувати сімейне життя, потяг до азартних ігор. У 22 роки Франсуаза дивом уціліла після великої автомобільної аварії.

Успіх Саган багатьом здавався незбагненим. Життя серед представників богемі, до складу якої вона входила, письменниця вдало поєднувала з наполегливою творчою працею.

Один за одним з-під її пера виходили романи, які приносили їй світове визнання: «Дивна посмішка» (1956), «Чи любите ви Брамса?» (1959), «Дивовижні хмари» (1961), «Сигнал капітуляції» (1965), «Краплина сонця в холодній воді» (1969).

До періоду 70-х років Ф. Саган намагалася майже не нагадувати про себе, але потім ситуація змінилася: вона видала ліричний роман «Синці на душі» (1972), в якому безпосередньо звернулася до читача, розповівши про свої успіхи та невдачі, про звичаї «богеми» та її літературні уподобання.

Згодом побачили світ написані в схожій манері «Мемуари» та книга «З найліпшими побажаннями» (1984). Їхній зміст підтвердив, що Ф. Саган зовсім не схожа на своїх героїнь. Вона ставилася до життя з непідробною цікавістю, багато розмірковувала про суспільний прогрес та перешкоди, які траплялися на його шляху. Саган попереджувала про небезпеку, якою загрожувало нестримне і необмежене споживацтво, коли культура ставала об'єктом купівлі та продажу. Письменниця не приховувала своїх політичних симпатій: вона відкрито допомагала президенту Міттерану в його передвиборній кампанії.

Ф. Саган вдалося уберегти свою творчість від заганжованості. Вона демонстративно відмовлялася від літературних премій, почесних титулів і членства в Академії.

З-поміж творів, написаних нею протягом 80—90-х років, варто відзначити такі: «Втрачений профіль» (1974), «Розстелене ліжко» (1977), «Сплячий пес» (1970), «Нерухома гроза» (1983), «Набридло терпіти» (1985), «Водяниста кров» (1987).

Значний резонанс у Європі спричинив її роман-біографія про Сару Бернар (1987), написаний у формі листів до актриси.

До 1991 року письменниця видала 22 романи, 2 збірки новел, 7 п'єс, 3 книги нарисів. У всіх цих творах вона намагалася викласти свої думки, погляди на сучасний світ, звичаї та літературу. Відчувалося, що її гнітила сірість і духовне убозтво «суспільства проживання», змалювання нею богемного чи елітарного середовища було зумовлене неприйняттям способу життя міщанства, що набуло глобальних масштабів.

Ф. Саган була відома і як суспільний діяч, публіцист. Вона порушувала проблеми моральної та духовної кризи серед молоді, захищала права людини.

Паризька квартира письменниці стала найвідомішим літературним салоном у Франції, який відвідували не лише письменники, а й дипломати та прем'єр-міністри.

Найвідоміша представниця жіночої прози завжди повторювала, що любить швидкість і азарт. Однак ці захоплення призвели до негативних наслідків: часткової алкогольної залежності, а згодом — і захоплення наркотиками.

У 1995 році Ф. Саган була умовно засуджена і притягнута до відповідальності за вживання та зберігання кокаїну. Їй загрожувало значно серйозніше покарання, якби в справу не втрутився тодішній президент Франції Ф. Міттеран, котрий високо цінував літературний талант письменниці. У лютому 2002 року вона знову була умовно засуджена, цього разу за ухил від сплати податків.

В останні роки свого життя Саган мешкала в Онфлері, містечку на півночі Франції, разом із сином і близьким другом.

Померла письменниця в місцевій лікарні 24 вересня 2004 року від серцево-легеневої недостатності.

«Добрідень, смутку!». Сюжет першого роману Ф. Саган був напрочуд простим. Саган, ця «чарівна маленька бестія» (за словами Ф. Моріака), устами своєї героїні Сесіль повідала про відпочинок на березі моря під час вакацій у товаристві батька, його коханки і подруги покійної матері. Не соромлячись, вона розповіла про тілесні втіхи, про свої амурні стосунки із сусідом, які не обов'язково повинні

були мати логічне продовження. Несподівано цю ідилію порушила подруга матері Анна, характер якої вирізнявся цілісністю й глибиною. Побоюючися, що батько одружиться з нею, Сесіль, зрештою, й стала причиною її загибелі. Зрозуміло, що після повернення в Париж і дівчина, і батько продовжували жити колишнім безтурботним життям. Попри банальність сюжету, історія, яку розповіла письменниця, мала відчутний підтекст смутку, що виявився і в назві книги. Світ плотських насолод набув у романі Саган прихованої глибини.

Роман «Добрідень, смутку!» став бестселером, згодом було видано понад мільйон його примірників різними мовами і в різних країнах світу. Він одразу ж виріс до своєрідного символу, знамення часу, а образ головної героїні уособив провісниць епохи легких звичаїв. Він немовби увібрав конкретні долі сучасниць письменниці — відтак виник термін «покоління Франсуази Саган». В одній із своїх статей Ж. Урден писав, що цей роман «відобразив настрої та позицію молодого покоління, що починало жити після величезного потрясіння, якого зазнав світ у роки війни, коли загинули дотеперішні уявлення про Добро та Зло, дотеперішні моральні цінності, колишні заборони і табу».

«Чи любите ви Брамса?» Це ще одна розповідь про «лихоманку серця», коли героїня мусила розв'язати добре відому в літературі проблему: зробити вибір між молодим, палким, але недосвідченим коханцем і спокійним, урівноваженим чоловіком середнього віку. Твір Саган нагадував роман А. Жіда «Пасторальна симфонія», в якому автор розмірковував про неможливість втілення в одній людині найвищих духовних і фізичних якостей.

Поль — головна героїня роману — тридцятидев'ятирічна жінка, майстер декору житлових приміщень, яка із плином часу стала по-новому розуміти себе і своє життя. У неї не було сім'ї, дітей, вона відчувала свою самотність. Її коханець Роже Ферте, сорокарічний власник транспортного агентства, людина із «нестримним апетитом до життя», ніколи не зміг би дати їй те, про що вона мріяла, — тепло родинного затишку, радість пізнання життєвих істин разом із дітьми тощо. Він був тим чоловіком, який умів приносити жінці задоволення і впевненість у собі, але таке відчуття тривало лише мить.

Після шести років періодичних зустрічей, «законом яких стало поняття «свобода», Поль відчула ще більшу самотність. Порожня квартира, незім'яті простирадла, похмурий спокій стали атрибутами її життя та безмовними супутниками. Героїня страждала від того, що нікому не була потрібна, що ніхто не відчував у ній потреби. *«Вона залишилася одна, знову одна цієї ночі... Лежачи на ліжку, машинально простягла руку, бажаючи доторкнутися теплого плеча, вона стримувала дихання, начебто боялася сполохати сон когось. Чоловіка чи дитини. Не важливо чий, лише б її живе тепло допомагало їм спати і прокидатися. Але нікому вона посправжньому не потрібна».*

Майже випадково, виконуючи чергове замовлення по декоруванню будинку заможної шістдесятірчної американки Ван ден Беш, мріючи цією роботою поліпшити свій фінансовий стан, героїня познайомилася із двадцяти — п'ятирічним сином цієї пані — Симоном. Вродливий і привабливий, молодий чоловік відразу привернув увагу жінки. Цьому сприяли і виняткові риси його характеру — шляхетність, вихованість, тактовність. *«Він втілював у собі той тип юнака, який викликав материнські почуття жінки її віку»*, — такої думки була Поль про героя після першої зустрічі.

На Симона також справила враження зустріч із жінкою-декоратором. Будучи типовим втіленням «золотої молоді», виконуючи покладені на нього обов'язки по-

мічника адвоката — давнього знайомого пані Ван ден Беш, він постійно боровся з лінощами та рутиною. Серед своїх однолітків Симон вирізнявся тим, що віддавав перевагу жінкам немолодим, зі своїми сформованими поглядами на життя. Саме таку жінку (її імені тоді ще він не знав) юнак побачив у тій, яка виконувала замовлення його матері.

Симон шукав зустрічі з тією, що заповонила його свідомість. Напідпитку він порушив узвичаєний ритм вечері Роже та Поль, а наступного ранку, щоб спокутувати свою провину, влаштував жінці незабутній сніданок у ресторані Булонського лісу. Хоча кожен із них мав свій життєвий досвід, свої життєві цінності, однак у той момент їх єднало відчуття цілковитого задоволення власним життям. Вони жартували і розмірковували над невідворотністю самотності, сміялися і сумували, і були, без сумніву, в захопленні одне від одного.

Відчуваючи потяг до Симона, Поль продовжувала кохати Роже. Для неї він залишався одночасно втіленням пороку та досконалості. Його миттєві захоплення іншими жінками вона вже давно звикла пробачати, але не могла змиритися з його цілковитою відсутністю у своєму житті.

Вона прийняла залицяння Симона. Їй як жінці було приємно відчувати свою необхідність. Героїня була задоволена від того, що бачила захоплені очі закоханого в неї молодого чоловіка, однак не відчувала себе повністю щасливою. Дозволяючи Симону любити себе, вона постійно згадувала про свої зустрічі з Роже. Героїня не була впевнена, чи любила вона колись когось, окрім себе, чи любила і продовжувала вона любити Роже. До таких роздумів її підштовхнуло запрошення Симона відвідати концерт, на якому мала звучати музика Брамса. Звичайне, здавалось би, запитання, збурило в душі героїні хвилю спогадів і змусило замислитися над своїм життям. *«Чи любите ви Брамса? Чи кохає вона хоч когось, крім себе самої і свого існування?... Можливо, вона лише знала, що любить Роже. Просто гарно засвоєні істини».*

Прискіпливі судження оточуючих людей щодо вікової різниці між Поль та Синомом, домінування «усталених, увічашених» істин над тими, які ще потребують своїх доказів, стали причиною відновлення взаємин між героїнею та її колишнім коханцем Роже.

Провідним мотивом роману став мотив самотності. Це найстрашніший вирок, який могла отримати людина. Головна героїня твору боялася цього стану, оскільки він був їй добре знайомий: *«Їй були огидні ці недільні дні самотніх жінок: книга, яку читаєш у ліжку, намагаючися зволікати з читанням, переповнені кінотеатри, можливо, коктейль чи обід у якійсь компанії, а дома після повернення — неприбране ліжко і таке відчуття, начебто з ранку не було ще прожито жодної хвилини».*

Обираючи для свого роману назву, письменниця, напевно, керувалася тим одвічним питанням, яке рано чи пізно ставила собі наодинці кожна людина — чи любить вона своє життя, своїх близьких, коханих. Саме питання «Чи любите ви Брамса?» здавалося заздалегідь приреченим на єдино правильну відповідь: як можна не любити те, що вже давно стало класикою, що вже стало «усталеною істиною»? Як можна ставити під сумнів ті почуття, ті відносини, які вже давно невидимою рукою вписані в життя кожного з нас?

Створений наприкінці 60-х років роман **«Краплина сонця в холодній воді»** розвивав тему, характерну для ранньої творчості Ф. Саган, хоча й на іншому, глибшому рівні.

Героїня книги Наталі Сільверен здатна кохати і зробити іншу людину щасливою, проте життя звело її з пересічним чоловіком, журналістом Лантьє. Він не в

зможі збагнути поривань жінки, котра ладна була пожертвувати всім заради кохання. Відтак історія їхніх зустрічей закінчилася загибеллю героїні.

Особливість творчого методу Ф. Саган:

- філософічність творів;
- проникнення в глибини жіночої психології;
- оповідачі — впевнені в собі жінки із сформованою життєвою позицією;
- зображення складних взаємин між чоловіком і жінкою, що зумовлені відмінністю світоглядних орієнтирів та своєрідністю світовідчуття;
- героїні — чуттєві натури, мрійливі і романтичні, здатні відчувати найтонші порухи життя.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Розмежуйте поняття «жіночий» роман, «емансипований» роман, «феміністичний» роман.
2. Яку роль у становленні новітнього французького «жіночого» роману відіграла Ф. Саган? Чим керувалася французька письменниця, обираючи собі псевдонім?
3. Назвіть найвідоміші романи Франсуази Саган. Яка головна проблема покладена в їхню основу? Як можна пояснити назву роману «Чи любите ви Брамса»?





ЛЕКЦІЇ 3—4

ЛІТЕРАТУРА АНГЛОМОВНИХ КРАЇН

1. *Непередбаченість людської долі, випадковість і алогічність зв'язків і взаємин (за творами Г. Гріна, А. Мердок, Дж. Фаулза, Г. Пінтера, Дж. Барнса).*

2. *Дослідження американського життя в різних хронологічних зрізах (за творами Г. Міллера, Р. П. Уоррена, І. Шоу, К. Селінджера, Д. Воннегута, Дж. Хеллера, Дж. Алдайка, Р. Баха, С. Браун, Д. Стіл).*

1. Непередбаченість людської долі, випадковість і алогічність зв'язків і взаємин (за творами Г. Гріна, А. Мердок, Дж. Фаулза, Г. Пінтера, Дж. Барнса)

Генрі Грем Грін (1904—1990)



Надзвичайно плідний письменник, журналіст, драматург, автор близько 30 книжок «великої прози» — романів, повістей, документальних, біографічних і автобіографічних творів, захоплюючих гостросюжетних політичних детективів, численних публіцистичних і літературно-критичних есе, п'єс і дитячих книжок.

Генрі Грем Грін народився 2 жовтня 1904 року в Беркестеді (графство Хартфордшир) у сім'ї директора школи. Ріс тихим, спокійним хлопчиком, надзвичайно сором'язливим і вразливим, тому значно вирізнявся серед своїх п'яти більш комунікабельних братів.

Роки навчання в міській школі стали для Г. Гріна «букварем жаху». Особливої схильності до навчання в хлопця не було, весь вільний від занять час він проводив за читанням пригодницьких романів. Однокласники недолюбували його, що деякою мірою позначилося на психіці підлітка: часто сумував, усамітнювався, відчував себе зайвим у суспільстві, декілька разів намагався покінчити життя самогубством.

По закінченні школи батькам врешті-решт удалося вмовити сина на обстеження у психоаналітика. Лікарі порадили юнакові зайнятися письменницькою справою, щоб хоч якось відійти від страшних думок. Так у житті майбутнього романіста з'явилась улюблена справа всього життя — літературна творчість.

У 1925 році, закінчивши Белліол-коледж при Оксфордському університеті, Г. Грін переїхав до Лондона, де працював співробітником газети «Таймс». Лондонський період став підготовчим етапом для визрівання його творчої майстерності і самотності. У житті письменника почали з'являтися і нові друзі. У 1927 році Грін одружився з Вів'єн Дейрел-Браунінг. Спілкування з дев'ятнадцятирічною Вів'єн повністю захопило романіста. За два з половиною роки їхнього знайомства ним було написано близько двох тисяч листів, до того ж іноді вона отримувала від нього по три послання на день. Він поставив собі за мету покорити серце коханої дівчини,

і Вів'єн, захоплена надто палкими почуттями коханого, погодилася стати його дружиною.

У подальшому подружнього щасливого життя не склалося. Хоча Грін і відчував до дружини теплі почуття, присвячував їй свої книжки і регулярно писав ніжні і відверті послання, він свідомо проводив більшу частину сімейного життя віддалено від Вів'єн і двох своїх дітей. Однією з головних причин такої його поведінки був частий депресійний стан, що межував з непереборним бажанням покінчити життя самогубством. Як справедливо зазначав біограф Гріна Ф. Моклер, «двом настільки несхожим людям не слід було навіть думати про те, щоб пов'язувати себе узами шлюбу». Але й сам письменник, і його дружина, схоже, не могли чи не хотіли наважитися на розлучення — лише через багато років їхнє подружжя прийшло до природного фіналу.

З виходом у світ першого роману «Людина зсередини» (1929) Грем Грін зазнав шаленого успіху серед читачів. Але славу прозаїку приніс «Потяг у Стамбул» (1932). Цей і наступні твори з елементами детективного жанру — «Найманий вбивця» (1936), «Брайтонський льодяник» (1938), «Довірена особа» (1939) — були тими романами, які письменник називав «розважальними». А твори «Це поле бою» (1934) і «Мене створила Англія» (1935) мали зовсім інший характер, у них автор відтворив соціально-політичну ситуацію 30-х років ХХ ст.

Щоб заглушити розчарування в особистому житті і втекти від сімейних конфліктів, наприкінці 30-х років Грін багато подорожував Ліберією і Мексикою. Результати цих поїздок стали основою двох книг дорожніх нарисів «Подорож без карти» (1936) і «Дороги беззаконня» (1939).

У роки Другої світової війни письменник співпрацював з англійською секретною службою, служив у контррозвідці. *«За натурою Грін був ідеальним шпигуном, — відзначав у своїй книзі про письменника Н. Шеррі, — і навряд чи можна щось пояснити в його житті, не сказавши, з яким поривом він віддавався цьому заняттю».* У 1944 році він покинув секретні служби і зайнявся літературним журналом, призначеним для розповсюдження у Франції.

Мандрівник і майстер газетного репортажу, Г. Грін поєднав у своїх творах лаконізм і гостроту журналістського бачення з глибоким знанням психології людини, анатомії її душі. Такими були його романи: «Сила і слава» (1940), «Суть справи» (1948), «Кінець любовного зв'язку» (1951), «Тихий американець» (1955), «Ціною втрати» (1961), «Почесний консул» (1973), «Людський фактор» (1978). У більшості з написаних творів проблема психологічної розробки характерів поєднана з постановкою гострих етичних, філософських і політичних проблем. Недаремно місцем дії багатьох книжок романіста стали «гарячі точки» планети, в яких не один раз побував і він сам, — В'єтнам, Куба, Африка, Гаїті, Аргентина, Панама. *«Я радий, що не розучився робити прогнози в питаннях політики. Свого часу я був прямо або опосередковано причетний до подій історії, про які усі довідувалися тільки згодом. На моїх очах розвалювались колоніальні імперії, руйнувався старий світ»,* — сказав письменник в одному з інтерв'ю, даному 1986 року в Москві.

Г. Гріна завжди цікавили країни, де політична обстановка змушувала людину прийняти правильне в моральному розумінні рішення, навіть якщо воно коштувало їй життя. Його приваблювали складні і неоднозначні державні і воєнні перевороти в країнах Латинської Америки. Він часто розмірковував над проблемою тероризму й насилля, констатує, що «тероризм у наш час — не що інше, як наслідок гітлеризму». Проблема насилля над особистістю була поставлена ним досить оригінально в творах різних років: «Доктор Фішер із Женеви, або Вечірка з бомбою» (1980), «Монсеньйор Кіхот» (1982), «Комедіанти» (1966).

Головна заслуга письменника полягала у тому, що в дуже захопливій, майже детективній, а часто і просто детективній манері він висвітлював основну проблему сьогодення: вибір і рішення індивіда в критичний період життя.

До початку 50-х років ХХ ст. романіст небезпідставно прославився як один із найбільш читабельних сучасних англійських письменників у світі. У той же час у його особистому житті розпочався новий, емоційно насичений період, головною подією якого стало палке кохання до заміжньої жінки, матері двох дітей, леді Кетрін Уолстон. Коли вони познайомилися в 1946 році, у Грема Гріна ще тривав роман з Дороті Глоувер, яка стала його коханкою перед війною. До того ж він іноді відвідував Вів'єн з дітьми, якій було відомо про його зв'язок з Дороті та й про інші, менш серйозні захоплення; але вона сподівалася, що їхній шлюб ще можна врятувати. Молодий чоловік не знаходив у собі мужності порвати з жодною із жінок.

Любовна історія Гріна і Кетрін закінчилась прохолодою у відносинах, оскільки письменник зрозумів, що кохана ніколи не покине сім'ю і не присвятить своє життя виключно йому. А в 1966 році в нього вже з'явилася нова коханка — Івон Клоетта, яка залишалась із ним до самої його смерті.

Весь цей час Грем Грін не переставав писати. У 70—80-ті роки ХХ ст. він видав романи «Почесний консул» (1973), «Людський фактор» (1978), «Доктор Фішер із Женев, або Вечірка з бомбою» (1980), «Монсеньйор Кіхот» (1982), «Знайомство з генералом» (1984), «Капітан і ворог» (1991), які поставили його в один ряд із письменниками світового рівня. До останніх днів життя в ньому жила віра в особисте виняткове призначення. Помер видатний класик світової літератури ХХ ст. 3 квітня 1991 року в Швейцарії у віці 86 років від такої хвороби крові.

Про Г. Гріна можна сказати словами одного з його героїв: *«В мені живе ніби шість різних людей, і кожен з них вимагає від мене свого. Хто з них я сам, я не знаю»*. Романіст вважав, що *«завдання письменника — виразити співчуття будь-якій людській істоті»*, і більш за все його цікавив стан людини в момент нелегкого життєвого вибору. Жорстокість деяких його персонажів впливала з того, що вони стримували в собі найменші прояви жалю і співчуття, свідомо роблячи себе знарядом зла. Однак герої творів тяжко боролися самі з собою, викликаючи співчуття в читача.

Пафос книг письменника — вічні пошуки справжнього, які переривалися війнами, вбивствами, безжалісним винищенням собі подібних. Автор мав пристрасть до «темних героїв» і так пояснював причину своєї дивної пристрасті: змусити людей побачити те, що вони «не розгледіли».

Своє завдання романіста пояснював так: «Мені завжди здавалося, що роман має в будь-якому разі залишати читачу можливість самому уявити те чи інше обличчя. Не моє завдання наповнювати свої книги готовими ілюстраціями». Герої Г. Гріна розкривалися в дії, а тому читач мав бути активним.

«Суть справи» — один із перших визначних творів письменника. Дія роману розгорнулася в одній із англійських колоній в Африці. Головний герой — поліцейський комісар Скобі, який заслужив у місті за свою непідкупність прізвисько «Скобі справедливий». На момент початку роману він провів в Африці вже п'ятнадцять років разом з дружиною, яку вже давно не любив, а просто жалів. Вона мала намір поїхати на деякий час до друзів у Південну Америку: для цього Скобі позичив грошей у торговця Юсефа, опинившись, таким чином, у боргу перед ним. За час відсутності дружини в комісара зав'язався роман з Елен Ролт. Одночасно він заплутався і в службових справах: Юсеф шантажував поліцейського тим, що міг розкрити його подружню зраду, і вимагав, щоб той передав капітану корабля, який він повинен

був обстежувати, алмази. Не дивлячись на чесність і порядність, герой крок за кроком наближався до морального падіння, що призвело його до самогубства. Протиріччя між законами церкви, які він не хотів порушувати, і веліннями своєї совісті, виявилися для нього «глухим кутом», з якого він не бачив виходу. Свою відмову від життя Скобі мотивував тим, що мусив звільнитися від двох жінок — дружини, яка ніколи не змогла б пробачити йому його зради (тому, що жила за релігійними, суспільними і т. д. правилами), і коханки, яку не міг далі мучити випадковими зустрічами.

Автор намагався вирішити головні проблеми: мотиви людських вчинків, сенс буття, відповідальність за інших людей. Перед читачем постала прірва безвихідного відчаю і непереборної самотності особистості. При цьому Г. Грін намагався показати ті сили, які визначали долю людини.

«Тихий американець» — один із провідних творів письменника. Події в ньому датовані 50-ми роками ХХ ст. (війна між французькими військами і загонами Супротиву в Південному В'єтнамі) і перенесені у в'єтнамське місто Сайгон, де в той час було багато розташовано дипломатичних місій, серед яких і дипломатична місія США.

Головними героями в романі виступили: англійський журналіст Томас Фаулер, іронічний, навіть цинічний, дещо сентиментальний, тендітна і красива в'єтнамська дівчина Фуонг та американський дипломат Олден Пайл (насправді шпигун), який проводив підризну діяльність проти комуністів і в'єтнімовців. Між ними виник банальний любовний трикутник, який розв'язати видалося не дуже просто.

Одного вечора Томас Фаулер разом зі своєю коханкою Фуонг чекали на прихід знайомого американського дипломата Олдена Пайла. Але той так і не з'явився. Того ж вечора Фаулера забрали на допит до поліцейського відділення і сповістили про смерть Пайла. Його звинуватили в убивстві американського дипломата. Однак за відсутністю доказів героя відпустили. Вдома він занурився в спогади. Пригадав першу зустріч і знайомство з Олденом в одному із сайгонських кафе; як трохи пізніше він познайомив «приємного на вигляд», тихого, скромного і дуже серйозного Пайла зі своєю дівчиною Фуонг, у яку той одразу ж закохався. Їм довелося разом побувати на передових позиціях, споглядаючи поле бою, «повне трупів». *«Мені не хотілося ще одного нагадування про те, як мало ми значимо, як швидко і нерозбірливо наздоганяє нас смерть»*, — розмірковував Фаулер.

Незабаром він дізнався, що Пайл настільки сильно закохався в його подругу, що навіть мав намір одружитися з нею, планував відвезти Фуонг в Америку і познайомити з батьками (батько Олдена був відомим професором). Звісно ж Фаулер став відчувати до знайомого ворожі почуття, більше спостерігати за ним. Його підозри справдилися: американський дипломат насправді виявився шпигуном.

Пайл все ж запропонував Фуонг стати його дружиною, але та відмовила. Окрилений її вчинком, англійський журналіст відправив листа дружині в Англію (був одружений уже 5 років), у якому просив розлучення. Але жінка не погодилася розірвати шлюб через сугубо релігійні переконання (Елен Фаулер була католичкою). Фаулер був у розпачі, а тому намагався втекти від думок, зануритися з головою в роботу.

Одного разу доля знову звела його з Олденом Пайлом. Вони разом опинилися в засідці, і Фаулер був серйозно поранений. Тільки завдяки Пайлу йому вдалося вибратися живим. Проте журналіст уже вкотре нагадав знайомому, що ніколи не покине Фуонг і нікому її не віддасть.

Та доля була неблаганною до героїв і випробовувала їхню внутрішню стійкість повсякчас. Фаулеру не вдалося втримати біля себе дівчину. Деякий час вона жила з

Пайлом, сподіваючися знайти опору в своєму незабезпеченому існуванні. За цей час дівчина зрозуміла, що Фаулер для неї — найдорожча людина, а тому знову повернулася до англійця.

Кульмінація роману — підрив на майдані. Він був організований Пайлом — агентом американських спецслужб — з метою спеціально влаштувати диверсію, щоб тінь підозри впала на в'єтнамців, а значить, владу в країні мали контролювати американці, тобто «третя сила», покликана захищати «демократію» в будь-якій частині світу.

В останній, четвертій, частині роману читач повернувся від спогадів Фаулера до реальних подій. Поліція так і не змогла встановити, хто саме вбив «тихого американця». А журналіст відіслав телеграму батькам Олдена Пайла, у якій говорилося: «Зі щирим співчуттям повідомляю, що ваш син загинув смертю хоробрих за справу демократії». Кінцівка роману щаслива. Дружина Фаулера все ж дала згоду на розлучення, закохані тепер могли одружитися і поїхати із В'єтнаму.

Уся увага автора роману зосередилась на викритті політики, яка проводилася в колоніях США. Він розкрив головну проблему — вибір кожною людиною власного шляху в боротьбі народів за своє звільнення. Сила його політичних узагальнень полягала, з одного боку, у тому, що письменник зумів побачити носіїв смерті й руйнування в благородних і «цивілізованих» («тихих») бандитах з університетською освітою (Пайл). З іншого — в трактуванні образу Фаулера, який пройшов складний шлях осягнення істинних демократичних цінностей.

Однак в останніх творах письменник поставив це питання дещо інакше: що вправі і не вправі робити окрема людина, яка відповідальна не лише перед собою і своєю совістю, а й перед цілим народом, людьми загалом.

«Комедіанти» — роман, дія якого датована 1965 роком. У відсталій і жебрацькій країні безкарно хазяйнували тонтон-макути — головорізи в чорних окулярах. Народ, задавлений терором, був безправним і заляканим, лише відчайдушні партизани діяли в непрохідних горах країни.

Назва роману мала глибокий іронічний підтекст: комедіантами письменник назвав трьох персонажів, які прямували на Гаїті, — Брауна, Сміта і Джонса. Містера Брауна на Гаїті приваблювала приватна власність — готель «Тріанон», а також чекання на нього Марти, його коханки, що була дружиною посла однієї з латиноамериканських країн. Містера Сміта з дружиною — відкриття на Гаїті вегетаріанського центру, Джонса — можливість сховатися від поліції.

Приїхавши в свій готель, Браун знайшов у одній із кімнат труп доктора Філіпо, міністра соціального благополуччя, який покінчив життя самогубством, відчувши, що його хочуть убити. Наявність трупа в готелі могла серйозно нашкодити власникові. Крім питання про його політичну благонадійність, могло постати й питання про вбивство. Разом з доктором Мажію, своїм вірним другом і порадником, Браун перетяг труп до саду одного з покинутих будинків. Вранці він отримав звістку про те, що його знайомий подорожній Джонс потрапив до в'язниці, якої так боявся. Власник готелю вирішив зробити все можливе, щоб витягти його на волю, і йому вдалося добитися звільнення Джонса, якого він за порадою доктора Мажію відправив інструктором до Філіпса, що очолював на півночі Гаїті невеличкий партизанський загін. Вночі, коли вони чекали на зустріч із повстанським загonom, на їхній слід напали тонтон-макути. Відступати було нікуди, але Брауна і Джонса встигли врятувати повстанці.

Містер Сміт настільки захопився Гаїті, створенням вегетаріанського центру, що не повірив у насилля та безправ'я, які тут панували. Рішення про від'їзд він прийняв

яв лише тоді, коли почув про акцію страшання, яку проводила місцева влада: на знак помсти за наліт партизанів вночі на кладовищі при світлі юпітерів мали розстріляти арештантів міської в'язниці, які не мали до цього заколоту ніякого відношення.

За допомогою Філіпса містер Браун нелегально перейшов кордон Домініканської Республіки. Там, у місті Санто-Домінго, він зустрів подружжя Смітів. Містер Сміт дав йому грошей і допоміг влаштуватися компаньйоном до ще одного їхнього подорожнього на кораблі — пана Фернандеса, який утримував похоронне бюро.

Під час поїздки в справах власник готелю опинився біля кордону з Гаїті, де зустрів роззброшений домініканськими прикордонниками загін Філіпса. Однак серед них не знайшов свого друга Джонса, той, мабуть, загинув. У кінці роману він зустрівся зі своєю колишньою коханкою Мартою, але не відчув до неї ніяких почуттів.

Автор підкреслив, що стосунки комедіантів були випадковим породженням атмосфери мороку Гаїті. Містер Браун дійшов висновку, що *«життя — комедія, а не трагедія, до якої мене готували, і мені здається, що на цьому кораблі з грецькою назвою нас гнав до останнього краю комедії якийсь всесильний жартівник»*.

У цьому творі Г. Грін знову показав себе майстром психологічної оповіді, тонким дослідником глибин людської душі і водночас — політично заангажованим літератором, безпомилково спрямованим на гострі міжнародні ситуації.

Уся творчість письменника засвідчила виключну майстерність великого художника, що в поєднанні з гостротою піднятих ним проблем і поставило його в один ряд з найкращими європейськими митцями ХХ ст.

Своєрідність творчої манери Грема Гріна:

- прагнення писати політично гострі і сатиричні твори;
- наявність головного питання про відповідальність за долю іншого;
- проблема творів — вибір і рішення індивіда в критичний період життя;
- увага до внутрішнього світу людини, складних психологічних процесів людської душі;
- наповненість романів парадоксальними ідеями;
- тяжіння до песимізму;
- використання багатой на відтінки іронії;
- лаконізм письма, який поєднувався з глибоким і виразним підтекстом;
- передача тонких відтінків мислення письменника неочікуваними словесними образами;
- манера письма — захоплююча, часто детективна.

Айріс Мердок (1919—1999)

Англійська письменниця Айріс Мердок прожила довге і багате подіями життя. Її ім'я добре знайоме шанувальникам сучасної англійської романістики. Особливо тим, хто любить сферу любовних стосунків, із захопленням спостерігає за психологічними нюансами взаємовідносин літературних героїв.

Народилася Айріс Мердок 15 липня 1919 року в Дубліні (Ірландія). Батько її — шотландець, відставний офіцер британської армії, — служив у Міністерстві охорони здоров'я. Мати — з родини ірландських маломаетних дворян — талановита спі-

вачка. Айріс була єдиною і любою дитиною в сім'ї, доброю, співчутливою, дещо сором'язливою, але із сильним характером.

Разом із родиною вона рано покинула Ірландію та оселилася в Лондоні. Здобула гарну освіту, спершу в сім'ї під керівництвом батька, котрого згадувала з незмінною вдячністю, а згодом — в одній із лондонських шкіл, у престижному коледжі в передмісті Брістоля. За роки навчання проявила себе однією з найкращих учениць: непогано грала в хокей, цікавилася живописом, мала неабиякі лінгвістичні здібності. Один із її однокурсників згадував, що майже всі молоді люди на їхньому курсі були закохані в неї, оскільки Айріс була надзвичайно яскравою особистістю, успадкувала від матері чудовий голос, мала аристократичну зовнішність.

У 1942 році А. Мердок з відзнакою закінчила Оксфордський університет, де вивчала класичну філологію. У роки Другої світової війни працювала в штаб-квартирі державної громадянської служби. На ці ж роки припало знайомство з Ж. П. Сартром, що посприяло поглибленню її захоплення екзистенціалізмом.

Після закінчення війни майбутня письменниця вступила до Кембріджського університету для більш глибокого вивчення філософії, там же захистила й дисертацію. Як філософ вона пройшла складний шлях еволюції від захоплення ідеями екзистенціалізму (праця «Сартр: романтичний раціоналіст», 1953) та лінгвістичної філософії Л. Вітгенштайна до сприйняття й осмислення філософії Платона з її триєдністю краси, істини й добра («Вищість добра над іншими поняттями» 1967; «Вогонь і сонце: Чому Платон вигнав митців», 1975; «Два платонічних діалоги», 1986). З 1948 року романістка певний час викладала філософію в Оксфордському університеті, який з цього моменту і на довгі роки став основою її професійної і літературної діяльності.

Життя Айріс Мердок — натури пристрасної і захоплюючої — було насичене любовними романами. У 1945 році вона занотувала в своєму щоденнику: «*Закохуватися в А, тоді в В, потім в С мені здається уже дещо нудним заняттям*». Але в 1953 році письменниця пристрасно закохалася у викладача і літературознавця Джона Бейлі. Він був молодшим за неї на шість років, однак це не завадило 36-річній жінці вступити з ним у шлюб. Вони оселилися в Оксфордширі. Так Айріс отримала спокій і стабільність у житті: «*Перш за все, моє завдання — писати. Я вдячна Богові за такий вихід*». Подружнє життя Бейлі і Мердок було практично ідеальним.

Останні роки життя письменниці були затьмарені страшною недугою — хворобою Альцгеймера. Джон Бейлі прийняв цю трагедію спокійно і гідно. У відносинах між подружжям майже нічого не змінилося: Бейлі, як і раніше, бачив перед собою добру, ніжну, сповнену гумору жінку, якою Айріс була до хвороби. Поряд з ним до останніх днів свого життя вона відчувала себе в повній безпеці. Протягом п'яти років видатна англійська романістка лежала в ліжку і дивилася дитячі мультфільми. Померла А. Мердок 8 лютого 1999 року, не доживши кількох місяців до свого 80-річчя.

Щодо творчості, то романістка можна назвати письменницею щасливої долі. І це не тільки тому, що вона встигла немало зробити, а головне тому, що зуміла знайти себе, свою тему в безмежному морі літератури.

У себе на батьківщині і в нашій країні А. Мердок відома як автор романів, що оригінально поєднали у собі риси інтелектуально-психологічного та філософського жанрів. Розпочавши друкуватися з 1954 року, вона стала автором 24 романів, а також кількох їхніх драматичних переробок і оригінальних п'єс.

«**Під сіткою**» (1954) — перший роман англійської письменниці, який приніс їй достатньо широку популярність. Його герой — Джек Донаг'ю, котрий заробляв на

прожиття переказом з французької посередніх романів одного популярного автора, — зайнятий пошуками самого себе та сенсу життя, пошуками виходу з-під сітки екзистенційних обставин, абсурдного щоденного буття. Нехай йому так і не вдалося наздогнати Анну Квентін, котра постійно вислизала від нього, але у фіналі герой здобув творче осяяння: «Був перший день творіння. Я був сповнений сили, що краще, аніж щастя... Був ранок першого дня».

Загалом у своїх ранніх романах «Втеча від чарівника» (1955), «Замок на піску» (1957), «Дзвін» (1958) А. Мердок підняла проблему морального вибору людини в абсурдному світі. Вона змалювала складні та суперечливі характери і долі персонажів, часто непередбачуваних у своїх діях та наслідках, до яких вони призводили.

У 60-ті роки ХХ ст. письменниця віддала данину романам «таємниць і жахів»: «Відрубана голова» (1961), «Дика троянда» (1962), «Одноріг» (1963), «Італійка» (1964), «Час янголів» (1966). У цих творах вона зобразила кипіння руйнівних пристрастей, а на передній план висунула образ людини-демона, злого генія. Персонажі чітко поділено на добрих, людських, що прагнули зрозуміти інших людей і бути зрозумілими ними, та злих, демонічних, підступних. А. Мердок зацікавилася структурою «готичного» роману.

«Червоне та зелене» (1965) — своєрідний психологічний детектив, «одягнений» у форму роману історичного. Історичним тлом стало Великодне повстання 1916 р. в Ірландії. Центральною подією було не саме повстання, а окремий випадок — розладнані заручини інтелігентної і заможної ірландської дівчини Френсіс Беллмен та англійського офіцера Ендрю Чейс-Вайта. Розлад цей пояснювався закоханістю героїні в іншого чоловіка — ірландського патріота Пата Дюмея. Саме Патові та його брату — підліткові Кетелу, котрі пішли на добровільну смерть в ім'я свободи свого народу, А. Мердок віддала роль справжніх героїв свого твору. Пат загинув під час повстання, а відсторонений ним від участі в повстанні й тимчасово врятований Кетел — кількома роками пізніше. В епілозі роману, дія якого відбулася через двадцять років після описуваних подій, довгоногий син Френсіс, який рвався на допомогу іспанським республіканцям, майже дослівно повторив репліку Кетела: «А коли надходить черга якої-небудь країни, хай і маленької, повстати супроти своїх тиранів, вона представляє пригноблені народи всього світу».

Друга пол. 60-х — перша пол. 70-х років ХХ ст. були позначені в творчості англійської романістки низкою творів, які містили в собі домінуючу платонівську ідею: «Приємні та добрі» (1968), «Сон Бруно» (1969), «Почесна поразка» (1970), «Чорний принц» (1973), «Любов земна і любов небесна» (1974), «Генрі й Катон» (1976), у яких письменниця дослідила переважно моральні проблеми: людські стосунки, взаємопроникнення та взаємовідштовхування добра та зла, людський егоїзм. Цим творам був властивий емоційний запал, глибокий психологізм, тонка іронія.

Зрілу психологічну майстерність А. Мердок, розквіт її таланту засвідчили романи кінця 70-х років: «Випадкова людина» (1971), «Дитя слова» (1975), «Море, море» (1978), «Черниці та вояки» (1980), які вирізнялися багатством ідейно-художньої структури, відтворенням «людської комедії» в жанрі трагіфарсу.

«Черниці та вояки». Письменниця звернулася до середища англійської інтелігенції, що жила переважно інтелектуальними інтересами. У розмовах, які вели персонажі, присутні Вітгенштайн, Платон із Сократом та інші античні й сучасні філософи і письменники. У першому розділі роману царювала похмура та напружена атмосфера очікування смерті — вмираючий від раку Гюї Опеншоу залишив своїй дружині Гертруд наказ вижити за будь-яку ціну. Він навіть запропонував їй після своєї смерті вийти заміж за їхнього спільного друга Пітера, прозваного Графом, ко-

трий був «чистий серцем» і давно кохав її. Але життя виявилось складнішим і суперечливішим за будь-які припущення та плани. Жінці вдалося подолати біль втрати коханого чоловіка значною мірою завдяки вірності та відданості її друзів — Графа й Анни Кевідж, її подруги зі студентської лави, котра п'ятнадцять років провела в закритому католицькому монастирі, а потім повернулася в світ, щоб знайти тут свою власну віру. Гертруд вийшла заміж, але не за Графа, котрий по-рицарськи був їй вірним, а за художника Тіма Ріді. Анна, котра кохала Графа, змусила його поклястися «священною кров'ю Польщі», що він не скоїть самогубства. Замість цього герой зібрався перевестися в Белфаст, а сама Анна в кінці роману виїхала до Америки.

У творі письменниця підняла як політичні (доля Польщі та її складні стосунки з Росією), так і філософські проблеми (віра та безвір'я, юдаїзм та християнство тощо). Центральним у романі став сон Анни, в якому вона побачила Ісуса Христа, котрий пояснив їй, що слід жити за правилом: «роби добро, утримуйся від зла». Черниця Анна знайшла сенс життя в діяльному альтруїзмі, а герой — лицар — «солдат» Пітер, залишаючись другом родини, виступив у ролі сучасного Дон Кіхота.

Персонажам А. Мердок були властиві егоїзм, відчуженість і виключна нездатність розуміти один одного. Моральні цінності, заради яких жили та існували герої романістки, виявилися ілюзіями, грою розуму, складними сплетеннями пам'яті і життєвих ситуацій, часто непередбачуваних. Але очевидно, що світу зла міг протистояти хоча б умовний світ добра, любові, благородства й чесності. У гонитві за цим рятівним світом герої Мердок змогли розкрити своє особисте «я», як це відбулося з Чарлзом, героєм роману «Море, море» (1978). Персонажам письменниці довелося жити в світі химер і штучних почуттів. Вони були лише актори в грі, якою керувала сама авторка, а місце дії набувало все більш символічного і багатозначного змісту, ніби засвідчуючи безмежність прірви, бездонність буття, які так і не вдалося пізнати та відкрити.

«Чорний принц» — один з найвідоміших творів письменниці, який явив собою стилізацію під рукопис одного із персонажів — письменника Бредлі Пірсона. Рукопис надруковано після його смерті видавцем, другом Локсієм. Центральна тема — любов і мистецтво: їх взаємовідношення і відповідність загальним принципам життя.

Головні герої — два старих товариші Арнольд Баффін і Бредлі Пірсон. Баффін, успішний письменник, щорічно видавав по книзі, які відповідали запитам та інтересам широкого читацького загалу. Він сам відверто і чітко охарактеризував свою письменницьку діяльність так: *«У мене немає музи. Це й значить бути професійним письменником»*. Свого часу, коли Баффін ще працював у школі вчителем англійської літератури і мріяв стати письменником, Пірсон знайшов для нього видавця і опублікував хвалебну рецензію на його перший роман. З видання цього роману до Арнольда прийшли слава й матеріальне благополуччя. Головне завдання, яке він поставив перед собою, — регулярно, до визначеного строку постачати роман за романом, залишивши високе мистецтво. Отже, це ремісник, який паразитував на мистецтві.

Бредлі Пірсон — справжній художник, відданий мистецтву, який не мислив його без музи і музи без правди, а музу і правду — без творчої праці, спрямованої на поліпшення твору мистецтва. Смысл своїх творчих шукань герой вбачав у тому, щоб передати неповторність людського індивідууму, віднайти і утвердити високі принципи. Можливо, тому в свої 58 років він опублікував лише три книжки: пер-

ший роман, коли йому було двадцять п'ять років, ще один — уже за сорок і невеличку книжку «Етюди». Це — «мученик пера», жертва суспільної моралі. Однак, він вірив у себе, у своє покликання і чекав на прихід музи.

Творчі шукання продовжилися в любовній історії героїв роману. Одного разу Пірсон звернув увагу на дивного юнака в чорному. Той, бормочучи собі під носа монотонні заклинання, кидав під колеса машин якісь білі пелюстки. Придивившись, Пірсон розгледів у «юнакові» дівчину і впізнав доньку Баффінів — Джуліан. Вона проводила ритуальний обряд, щоб швидше забути коханого. Помітивши Бредлі, з яким була знайома з дитинства, попросила його стати її вчителем, бо вона мріяла писати книжки, але не так, як її батько, а так, як це робив Бредлі Пірсон. Під час наступної їхньої зустрічі герой зрозумів, що закохався в дівчину, яка за віком годилася йому в доньки, але він був щасливий хоча б тому, що тепер у нього було таємне кохання. *«Я очистився від гніву і ненависті; мені випало «щастя» жити і кохати в самотності, і усвідомлення цього робило мене майже богом... Я знав, що чорний Ерот, який наздогнав мене, єдиносущий іншому, більш таємному богу».*

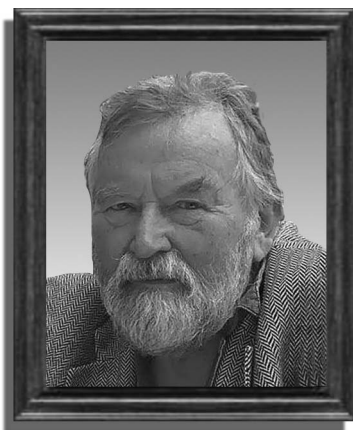
Закоханий Бредлі справляв на оточуючих враження божевільного. Але щастя перших днів змінилося нестерпними муками кохання. Він, не витримавши, відкрив Джуліан свої почуття. Дівчина відкрилася йому, що також кохає його, але її батьки втрутилися в стосунки закоханих. Прокинувшись одного ранку, Пірсон помітив, що кохана зникла. Дізнавшись про інтриги батьків дівчини, Бредлі не знав, як далі діяти, він скаженів від власного безсилля. Нарешті з Франції надійшов лист від Джуліан, і він вирішив негайно поїхати до неї. Однак зустріч не відбулася, оскільки його звинуватили у вбивстві. На суді герой так і не зміг довести свою непричетність — усі докази були проти нього. Його засудили до довічного ув'язнення. Бредлі помер у в'язниці, але перед тим встиг написати свою книжку, яку й видав після смерті митця його друг.

Дуже вагомим за змістом і виразністю чотири «постскриптими» у фіналі твору. Їх парадоксальний характер із дивовижною силою передав мотив відчуження людини і провини тих, хто створив це відчуження. Ніхто із чотирьох авторів «постскриптів» не здатен був зрозуміти Пірсона. Всі вони розповідали ніби про зовсім іншу людину, яку могли запросто звинуватити в убивстві. Але парадокс і вбивча іронія призвели до того, що автори «постскриптів» невільно самі себе викрили: адже кожен з них судив про характер «убивці» (Пірсона) по собі. Єдиний, хто розумів Пірсона, — Локсій, видавець його книг і вірний товариш.

Своєрідність творчої майстерності А. Мердок:

- сконцентрованість на складних і суперечливих характерах, долі персонажів;
- поділ персонажів на добрих, людських та злих, демонічних;
- негативність персонажів: егоїзм, відчуженість і виключна нездатність розуміти один одного;
- постановка філософських питань;
- дослідження моральних проблем і загальнолюдських цінностей;
- парадоксальність творів;
- увага до рис екзистенціалізму;
- набуття місцем дії символічності і багатозначності;
- тяжіння до метафоричності;
- наявність у творах емоційного запалу, глибокого психологізму, тонкої іронії.

Джон Роберт Фаулз (1926—2005)



Стан англійської літератури ХХ ст. характеризувався протистоянням двох різних менталітетів — менталітету, створеного віковою традицією, і менталітету, що тільки формувався і виникав на основі неординарної культури ХХ ст., яка, як відомо, ґрунтувалася на поліфонії.

У цьому плані надзвичайно показовою стала творчість Джона Роберта Фаулза, який заявив про себе першим романом у 1963 році, в той час, коли відгрімала слава покоління «сердитих молодих людей». Письменник здобув визнання як один з найвидатніших прозаїків. Його твори попри розмаїття тем, образів, багатство прийомів художнього зображення були об'єднані провідною проблемою: формування самосвідомості людини як необхідної умови для до-

сягнення свободи.

Дж. Фаулз народився 31 березня 1926 року в містечку Лі-Он-Сі, що в графстві Ессекс. Навчався в елітній школі у Бедфорді, згодом служив у Королівському флоті в складі морської піхоти. Після Другої світової війни продовжив освіту у Ньюколеджі Оксфордського університету, де спеціалізувався в царині романогерманської філології. У 1950 році Фаулз отримав ступінь бакалавра гуманітарних наук за спеціальністю «французька література».

Викладав англійську мову та літературу у Франції, Греції, Англії й залишив педагогічну діяльність лише в 1963 році, коли успіх першого опублікованого роману «Колекціонер» дозволив йому цілковито віддатися творчості. Тоді Фаулзу було вже майже сорок років, він мав ґрунтовний життєвий досвід, його погляди сформувалися, а політичні симпатії визначилися. Письменник був переконаним супротивником англійських консерваторів, йому були близькі погляди лейбористів. Фаулз називав себе «соціальним демократом», прибічником «англійського соціалізму», за відродження якого він і висловлювався, маючи на увазі, що капіталізм неминуче виснажить, переживе себе, а система продуманих реформ зможе сприяти цьому процесу. Фаулз підтримував «зелених», що виступали за збереження природного довкілля. За своїми естетичними принципами він був консерватором, високо цінував реалістичне мистецтво, вважав його зв'язок із життям незнищеною вартістю, хоча у власній літературній творчості рідко дотримувався традиційних кліше, органічно поєднавши свою відданість класиці зі сміливими художніми експериментами.

Наріжним каменем світоглядних і творчих позицій письменника став гуманізм. Фаулз був переконаний, що саме література мала сприяти духовному вдосконаленню людини, бути серйозною і гуманною. Працюючи в різних жанрах, він найповніше виявив самотність свого таланту як романіст. Романний жанр надав йому можливість «виразити свій погляд на життя» і вплинути на духовне та моральне життя суспільства.

Після «Колекціонера» в 60-х роках ХХ ст. побачили світ романи «Маг» (1965), «Жінка французького лейтенанта» (1969). До цього ж періоду належала і книга «Арі стос» (1964), у якій письменник ділився думками та міркуваннями з проблем філософії, мистецтва, етики. Це своєрідний автопортрет митця, який дозволив читачеві ознайомитися з широким колом питань, що хвилювали на той час автора.

У цій книзі прозаїк висловив думку про те, що основою творчості повинна бути чітка філософська та естетична концепція. В оновленій редакції книга «Арістос» була перевидана в 1980 році.

Протягом 70-х років письменник видав романи «Вежа з чорного дерева» (1974) та «Деніел Мартін» (1970), у 80-х роках побачили світ «Мантиса» (1983) і «Хробак» (1986).

Сам Фаулз одного разу зазначив, що він протягом усього життя намагався подолати власне виховання, тому що його родина жодного інтересу до літератури та культури ніколи не виявляла.

Помер письменник 5 листопада 2005 року у своєму будинку у місті Лайм Редис у віці 79 років.

Серед багатьох шедеврів світової літератури Дж. Фаулз з особливою пошаною ставився до «Одіссеї» Гомера та «Бурі» В. Шекспіра. Про це він писав в есе «Острови». «Одіссею» письменник сприймав як перший роман в історії людства, що містив у собі дві вічні теми — тему подорожі теренами життя і мандрів глибинами власного «я», тему пошуку і прагнення до пізнання довкілля. Шекспірівська «Буря» сприймалася ним як п'єса про перемогу.

Роман **«Колекціонер»** відтворив протистояння індивіда духу соціального колективізму. В основі твору — динамічний, напружений, майже детективний сюжет.

Кількість дійових осіб у романі зменшена до мінімуму — їх тільки дві: службовець Фредерік Клегг та молода художниця Міранда Грей. Перший — особистість, яка нічим не вирізнялася з-поміж її подібних, хіба що своєю пристрасною до колекціонування метеликів. Несподівано, як для себе, так і для оточуючих, Клегг виграв величезну суму грошей у лотерею. Та очікуване щастя йому мало принести не це, а цілковите володіння (яким би це не здавалося парадоксальним) дівчиною на ім'я Міранда Грей. Саме з цією метою Клегг купив старовинний замський будинок, усамітнівся в ньому, облаштував за своїм смаком і з надзвичайною вимогливістю підвальне приміщення, в якому незабаром мала з'явитися та, чия присутність йому була так необхідна. Колекціонер-багатій викрав Міранду, ув'язнив її, зізнався в коханні, навіть запропонував одружитися, — і все це в приміщенні підвалу, яке якнайкраще підходило для демонстрацій своєї домінуючої ролі в ситуації, що склалася. Свій нагляд Клегг посилив, коли Міранда відмовилася бути йому дружиною і декілька разів намагалася втекти. Переконавшись, що усі її спроби приречені на невдачу, дівчина вирішила спробувати проаналізувати психологічні першопричини поведінки Клегга. Міранда навчила його розбиратися в живопису, музиці. Щоб дати вияв своїм емоціям та відкрити комусь свою душу, вона вела щоденникові записи. Проте непорозуміння між викрадачем та експонатом його колекції все більше зростало. Відчуженість переросла в протистояння, а останнє породило ворожнечу. У фіналі роману Міранда почала хворіти і незабаром померла. Клегг, засмучений такою втратою, готовий був накласти на себе руки, однак, знайшовши щоденник своєї обраниці, вирішив знайти нову жертву, яку очікувало набагато жорстокіше ставлення. Таким чином, оповідна фабула роману зі смертю головної героїні тільки починалася — невдалий фінал першого експонату загартував колекціонера і зробив його більш обачливим і передбачливим. Відтепер він почав колекціонувати посправжньому.

Історія психічно хворої людини та її жертви не була новаторським відкриттям Фаулза. Однак сучасного читача, захопленого і враженого майстерністю письменників-постмодерністів, приваблював у творі насамперед ігровий підтекст, що відчувався майже на кожній сторінці роману. Навіть назву твору можна було обіграти:

колекціонер — слово англійського походження, яке мало в основі два латинські корені — «поєднувати» і «бути співучасником». Отже, потяг до колекціонування — це відповідно загальнолюдський процес, у якому всі були співучасниками.

У романі втілено провідний мотив екзистенціалізму — місцезнаходження героїв являло собою замкнений простір і втілювало як найвищий рівень свободи, так і найвищий рівень духовної замкненості і порожнечі. Клегг — класичний приклад «закомплексованої» особистості, затиснутої стереотипами моралі, поведінки, ідейних переконань тощо. Міранда ж, навпаки, тип людини нової моралі, вона здатна була шокувати своєю поведінкою, викликати неадекватне ставлення до своїх вчинків та емоцій. Героїня втілювала класичний тип «емансипованої» європейської молоді 60-х років з її самовпевненістю та максималізмом. Протистояння між нею та її викрадачем — це протистояння між довершеністю, досконалістю тих, хто своєю геніальністю кидав виклик натовпу, та буденністю, сірістю, нікчемністю, посередністю й іншими атрибутами «приземленого існування».

У цьому романі автор вперше використав такий прийом, який дав змогу відчутти психологічний характер персонажа, — перевірку героя почуттям кохання. Клегг закоханий, але його почуття дали змогу відчутти порожнечу душі, її обмеженість і безпорадність. Він здатен був любити когось тільки як частину своєї колекції. Це дало читачеві змогу порівнювати його порухи душі з нікчемним, прилизливим інстинктом. Усвідомивши це, Міранда винесла суворий присуд самій ідеї колекціонування: *«Колекціонери — найогидніші істоти на світі... Колекціонування — це антижиття, антимистецтво, анти- усе на світі»*. Здатність головного героя володіти лише мертвою красою (убиті метелики) підкреслювала його неспроможність відчувати, цінувати і насолоджуватися коротким, неповторним, миттєвим, але «живим» моментом. Отже, замкнений простір дав можливість і героям, і читачеві зрозуміти істинність людських почуттів і перевірити співвіднесеність життя і мистецтва.

Джон Фаулз порушив у своєму романі питання про красу і культуру в новому суспільстві. Він розмірковував над проблемами: чи спроможні нові люди не тільки створювати, а й відчувати красу, чи не призведе їхнє панування до руйнації та остаточної втрати цього поняття.

Грунтовно опрацювавши твір крізь призму літератури постмодернізму можна визначити ознаки сучасного романного жанру: екстремальна психологічна ситуація, обмежена кількість персонажів, замкненість простору, міфологічний ігровий підтекст, органічне поєднання казки, детективу, притчі, есе, роману, мінімалізація художнього часу, конфлікт двох життєвих позицій, нове прочитання відомого вже сюжету, глибоко узагальнений зміст основної оповіді.

«Жінка французького лейтенанта» (1969). За цей роман письменника було нагороджено престижною літературною премією. На думку багатьох дослідників творчості Фаулза, це найкращий твір автора, водночас експериментальний та історичний роман, який переносив читача до досконало створеного вікторіанського світу. Він не відповідав уявленням про сучасну літературу: його друк нагадував старовинні видання Томаса Гарді або Теккеря, манера написання навіювала роздуми про минуле. Однак, починаючи із середини твору, класичний роман обертався на експериментальну прозу з трьома різними закінченнями.

Цим та іншими своїми творами Дж. Фаулз на довгі роки визначив шляхи розвитку англійського роману, показавши своїм колегам новий тип письма — «вільний роман», у якому легко поєднувалися істинні факти, вільний злет фантазії та поширені авторські відступи.

Зануривши читачів в епоху вікторіанської Англії 60-х років ХІХ ст., автору вдалося поглянути на створений ним світ очима сучасника, вільного від забобонів тієї епохи. При цьому Фаулз досяг ефекту максимальної присутності, запропонувавши наприкінці роману читачеві зробити вибір разом із героєм — ототожнитися із обережним обивателем або ризикнути віднайти власне «я» в одвічному конфлікті почуття й обов'язку.

Фільм, знятий за мотивами роману (1991, США, реж. Карел Рейгі, у головній ролі Меріл Стріп, Джеремі Айронс), також зіграв свою роль у популяризації творчості Фаулза.

Фабула твору проста. Молодий учений-археолог із зuboжілої аристократичної родини — тридцятидворічний Чарльз Смітсон відпочивав разом зі своєю молодою нареченою Ернестиною на південно-західному узбережжі Англії в містечку Лайм-Ріджіс. За законами того часу, молоді люди селилися окремо один від одного, оскільки тому суперечила тогочасна мораль. Шлюб, який незабаром поєднав би їх навіки, мусив бути укладений за всіма тодішніми правилами: задовольнити всі сторони і гарантувати відповідний статус молодят у суспільстві.

Увагу молодих людей, і насамперед Чарльза, привернула постать жінки, яку мешканці містечка охрестили «Трагедією». Досить часто її називали ще «Коханкою французького лейтенанта».

Історія таємничої Сари Вудраф, трагедія її душі стала відома Чарльзу. Жінка сама шукала зустрічі з ним, щоб саме йому, а нікому іншому, відкрити свою душу.

Потяг двох молодих людей одне до одного, їхні таємні побачення, неможливість не думати одне про одного стали причиною розірвання заручин між Чарльзом та Ернестиною. Вудраф загадково зникла, не залишивши жодних натяків на своє місцезнаходження. Чарльз, мріявши одружитися із цією колишньою гувернанткою, кинув всі свої заощадження на пошуки коханої, проте результатів не досяг.

Фаулз, експериментуючи із традиційним, класичним романом, запропонував читачеві самому обрати кінцівку твору серед запропонованих трьох варіантів. За одним із них Чарльз поєднав свою долю із Ернестиною, придушивши в собі заборонені потяги, гарантувавши собі і своїй родині благополуччя і фінансову стабільність.

За іншим варіантом він відправився до Америки, щоб загоїти рани. Однак не полишав думки знайти Сару і поєднати з нею свою долю. Напевно, подібний розвиток цієї історії припав би до душі поціновувачам жанру сентиментально-романтичного роману. Фаулз як типовий представник постмодерної доби надав особливого значення місцю автора у творі. Його присутність у романі ледь відчутна — він усе віддавав на розсуд своїх героїв. Звісно, цілком зрозуміло, що керівна роль у виборі персонажами своєї долі була покладена на автора, однак герої — не сталі образи, а живі люди, і повністю керувати їхньою долею ніхто не мав права.

Сару вдалося знайти, і зустріч між нею та Чарльзом відбулася, однак її логічне продовження нетипове. Героїня вже була не гувернанткою. Вона мешкала в Лондоні і працювала помічником відомого художника-модерніста. Своїм теперішнім життям Сара була задоволена. Народивши дитину від миттєвого щастя із Чарльзом, вона не претендувала на щасливе подружнє життя. Сара Вудраф — новий тип жінки, яка не обмежувала свого життя щоденними побутовими клопотами і стандартними стереотипами типу «жінка-матір», «жінка-господиня», «жінка-дружина». Насамперед вона була повноцінною особистістю.

Закінчуючи роман, Дж. Фаулз відкинув божественне втручання в хід людського життя. Даючи визначення життю, він керувався принципом самодостатності люди-

ни: «життя — таке, яке ми в міру своїх здібностей (а здібності — справа випадку) його зробили самі». Лейтмотивом роману стала глибока філософська думка письменника: *«Життя все ж таки не символ, не єдиний спосіб його тлумачень, воно не повинне втілюватися в одному людському обличчі; що не можна, один раз невдало зігравши, вибути з гри; що жити треба в міру сил, з порожнечою в душі, хоча й без надії в залізному серці міста, «потерпати»*. І знову виходити — у сліпий, солоний, темний океан».

Автор не уникнув жодної нагоди, щоб не простежити свого зв'язку з читачем: наприкінці роману він пояснив обрані ним на початку епіграфи.

«Напівісторичний», схожий на роман-повчання, свосередний роман-гра, роман-пародія на вікторіанство, твір став свідченням великих потенційних можливостей романної структури, нової оповідної техніки. Фаулз зіштовхнув свого героя з автором, здійснив разом з ним мандрівку в століття незмінних істин та жорстоких умовностей, придушених емоцій та рятівного гумору, самовпевненої релігії та боязкої науки, продажної політики та традиційного поділу на суспільні стани, століття, яке виявилось таємним супротивником усіх потаємних бажань. Гріховне коло, в яке потрапили герої Фаулза, незалежно від їхнього віку та роду занять, насправді виявилось їхньою вродженою потворністю, що зробило їх цілковитими покидьками, коли реальність підмінювалася ілюзією, слова — німотою, а дія — заціпенінням. Від душі награвшись зі своїми персонажами у вікторіанство, вдосконаливши вміння у пародіюванні класиків, привабивши читача загадковістю і надмірною епатажізністю своїх героїв, автор стомився від їхньої нездатності повернути собі втрачене «я». У цій непослідовності втілення задуму полягала одна з найприкметніших особливостей майстерності Фаулза-художника, який творив у постмодерністській манері письма.

Цей роман демонстрував як повагу письменника до класичної традиції вікторіанського роману, так і водночас витончену стилізацію, яка оживлювала цю традицію.

Залишивши відкритим фінал, автор надав можливість читачеві самостійно «дописати» твір, тому роман набув автономних властивостей і належав водночас усім. Витонченість інтерпретацій дозволила Фаулзу не тільки висловити власний погляд на життя, а й через романний простір впливати на духовний стан суспільства, ввести читача до творчого процесу і художнього простору.

Для романів Джона Фаулза характерним було вражаюче багатство жанрів та стилів, сплетених в одному творі.

Виняткове місце в творчості письменника зайняв роман **«Маг» («Волхв»)**. Цей твір «обрушився» на Європу в 1966 році і сповістив про народження нової літературної зірки.

Роман «Маг» («Волхв») отримав неоднозначні відгуки серед поціновувачів сучасного мистецтва слова: «справжній бенкет для поціновувачів талановитих розповідей», *«великий твір мистецтва, який ще довго не відпустатиме читача після того, як буде перегорнуто останню сторінку»*.

Сам письменник, напевно, вже давно знав ціну подібним висловлюванням. Вони навряд чи тривожили його мистецьку душу, тому що Фаулз уже давно визначив мету своєї творчості, для якої важко було знайти певні обмеження. Недаремно ж романіст залишив для себе простір, над яким панував лише він і ніхто інший: «Бог і свобода — поняття полярно протилежні; люди вірять у вигаданих богів, як правило, тому, що боятися довіритися дияволу. Я прожив достатньо, щоб зрозуміти, що керуються вони при цьому добрими намірами. Я ж наслідував головний принцип, який намагався закласти і в цю книгу: справжня свобода — між тим і іншим, а не

чомусь конкретному, отже, вона не може бути абсолютною. Свобода, навіть відносна — химера; але я до цього дня дотримуюся іншої думки».

У 1982 році читацькій аудиторії на розсуд був представлений роман «**Мантиса**». Він відразу привернув до себе увагу насамперед несподіваною, а точніше — незрозумілою назвою; по-друге, відсутністю будь-якої дії, розвитку сюжетної лінії, еволюції образів головних героїв.

Назва твору — мантиса — в енциклопедичному словнику витлумачена як «додаток», «частина десяткового логарифму». Визначення «додаток» пов'язували передусім із попереднім великим романом Джона Фаулза «Деніел Мартін» (1977). Героями твору стали два персонажі, існування яких, здавалося б, неможливе одне без одного, однак реальність одного з них могла викликати сумніви: це письменник і його муза. Видавалося химерним, як нереальна фантастична істота могла стати реальною героїнею, що рухалася, сміялася, жартувала, висловлювала власні думки.

Оповідь у творі являла собою складну структуру: це і реальний шар подій, і уявлення та марення головного героя твору, і течія глибинного змісту з філософськими міркуваннями про сенс буття, людські взаємовідносини і значення творчості та мистецтва, зокрема літератури. Головний герой — відомий письменник Майлз Грін, який втратив пам'ять після серйозної автомобільної катастрофи. Опинившись на лікарняному ліжку, не пам'ятаючи ні власного імені, ні подробиць з особистого життя, з минулого, він зміг пригадати лише одне — був письменником, ця професія вимагала від нього відповідальності за будь-які вчинки.

Упродовж майже двохсот сторінок романної оповіді читачам демонструвалися дуже незвичні, нетрадиційні, майже шокуючі методи лікування засобом сексотерапії. Лише ці факти із стовідсотковою достовірністю можна віднести до реального пласту зображуваного. Все інше, а саме: перехід до рівня свідомості, вигадки і фантазії відбувалися без жодних ознак і попереджень, тому неможливо було провести чітку межу між реальністю та вигадкою.

Лікування хворого письменника Гріна здійснювала лікар Дельфі, котра, як йому здавалося, мала на меті пробудити в нього почуття, ніж просто лікувати. У травмованій свідомості письменника вона поставала то медиком у білому лікарняному халаті, то Музою, що з'являлася у вбранні панка або в стародавньому античному одязі, або взагалі ставала невидимою. Другим персонажем роману, хоча, можливо, це лише варіація першого, був жіночий образ у різних іпостасях, який завдяки грі фантазії та уяві письменника (напевно, і самого Джона Фаулза, і його героя Майлза Гріна), носив різні маски, відіграв різні ролі, по-різному проявляв свій творчий характер, але завжди лишався тою, яку найчастіше називали Музою з великою літери. Усі реальні й примарні образи, що їх представляла Муза Ерато, символізували жінку-героїню світової літератури від стародавніх часів до сьогодення. Усі уявлення та марення Майлза Гріна, усі вигадані іпостасі Музи перетворилися на загальний образ Жінки, найпрекраснішої і найсильнішої половини людства, що дарувала митцеві натхнення, спрямовувала його на творчий шлях, надихала на подвиг.

Жінка ХХ ст., а отже, і головна героїня більшості творів, написаних протягом означеного періоду, на думку Ерато, «повинна бути в розпачі».

Муза виокремлювала з-поміж читацької аудиторії ХХ ст. тих, врахування смаків яких сприяло зиску письменника. Це змушувало замислитися, усвідомити, що сучасна масова культура керувалася уподобаннями тих, на кого була розрахована, і зовсім не враховувала особистих смаків і уподобань тих, хто цікавився і знався на віковичних істинах мистецтва.

Муза Ерато, за античними відомостями, разом зі своїми вісьмома сестрами, побачила світ завдяки своїй матері Мнемозині (доньці Урана та Геї) та батькові Юпітеру, який набув вигляду пастуха, щоб насолодитися її товариством. Слово «мнемозина» означало пам'ять.

У віданні музи Ерато перебувала поезія, зокрема вірші про кохання. Її зображували у вінку з троянд і мирту і з лірою в руках. На обличчі в неї були задума, а часом радість і пожвавлення. До неї зверталися закохані, особливо в квітні. Герой звинуватив Ерато, яка виступала в цьому творі, в тому, що на сучасному етапі розвитку літератури на її долю випала белетристика, пояснивши це тим, що вона завжди вирізнялася з-поміж своїх сестер разом узятих надзвичайною спритністю у брехні.

Протягом усього твору автор намагався розмежувати своїх героїв, наголосити на докорінній відмінності між ними. Різниця між ними полягала не тільки в тому, що він письменник, а вона його муза, а ще в тому, що він — чоловік, а вона — жінка. Це втілення одвічної боротьби між жіночим і чоловічим началом, між жіночою і чоловічою логікою, між чуттєвим і раціональним. Неважко здогадатися, що чоловічі образи письменника були пов'язані із консервативними уявленнями, а жіночі символізували насамперед прогрес і розвиток. Муза Ерато зневажливо називала чоловіків великими суддями, які, принижуючи жінок, перетворювали їх на сексуальний предмет одного виміру.

Роман мав еротичну чи навіть порнографічну спрямованість. Це пояснювалося, з одного боку, спробою висміяти тенденцію перевантаження літератури еротичною тематикою, а з іншого — містило іронічний погляд на тему однобічної інтелектуалізації сучасної літератури. Своєрідність цього твору полягала у використанні ненормативної лексики та доволі поміркованого опису сексуальних сцен. Сам автор з цього приводу писав: *«...Еротичне переслідує мене, гризе і мучить, але все ж таки я щасливий, коли воно лишається на три чверті прихованим, потаємним. Колись одного разу я протягом року писав еротичний, а просто кажучи, порнографічний роман. Коли він був майже завершений, я відніс усі рукописи і чернетки в сад і спалив їх. Без сумніву, я міг би заробити на ньому великі гроші, і я навіть був би дуже гордий з того, що написав, бо знав йому ціну. Але я спалив усе не через почуття соромливості, але ще більше — через відчуття блюзнірства та поганого смаку, що я виявив. Ось чому я з такою ворожістю ставлюся до зайвої сексуальної відвертості багатьох творів американських письменників: у цьому є щось інфантильне, врешті-решт це руйнує справжнє еротичне почуття».*

Герої роману вели між собою нескінченну дискусію про завдання літератури. Характеризуючи її сучасний стан, Майлз Грін, за висловами якого стояв сам Джон Фаулз, твердив, що роман став тепер текстом, який звертався до самого себе і вже не був тим, який відображав чи відтворював реальність. Основним предметом зображення в постмодерністському творі став найчастіше саме творчий процес або відтворення певної літературної форми. Текст часто створювався заради самого тексту, а його форма починала відігравати домінуючу роль і ставала самодостатньою.

За словами Майлза, «роман як відображення життя вже давно мертвий.... Сучасна серйозна література оберталася навколо однієї теми, а саме: як важко писати серйозні сучасні літературні твори. Очевидним наслідком такого ставлення було те, що писання про літературу стало набагато важливішою справою, ніж створення самих літературних творів. Зараз це був найкращий спосіб розпізнати справжнього романіста. Він вже не мав наміру витратити час на плутане, механі-

чне і обтяжливе конструювання на папері оповідей і персонажів. І найважливіше — на творчому рівні не було жодного зв'язку між автором і його текстом. Це дві абсолютно окремі речі. Роль автора ставала чисто випадковою, він — лише посередник. Його статус мав не більше значення, ніж статус помічника бібліотекаря, який передавав читачеві текст. Ерато цікавило, що змушувало письменників ставити на обкладинці творів свої імена, якщо вони, по суті, не мали жодного відношення до тексту, який друкували. Справа в іншому, як пояснював Грін: *«Більшість із сучасних письменників неймовірно відстали від часу. Крім того, вони жахливо марнославні. Вони ще перебувають у полоні середньовічної омани, нібито ще й досі пишуть власні книжки»*.

Дискусія, яку виклав на сторінках свого твору Джон Фаулз, перетворилася на постмодерністський літературний дискурс.

Однією з головних філософсько-літературних проблем у романі «Мантиса» стала проблема художньої творчості: як саме і через які почуття виникав у свідомості художника задум його творіння, які чинники впливали на процес творіння, які стадії проходив сам творчий процес.

Варто звернути увагу на те, що неодноразово під час оповіді автор підкреслював сірий колір стін у лікарняній палаті Майлза Гріна. Обмежений і замкнений простір із сірими стінами мав позначати не що інше, як черепну коробку людини з її сірою речовиною, мозком.

Проте мистецтво неможливо звести на рівень лише механіки чи суто граматичної роботи. Не лише розум чи свідомість, не лише почуття творили справжню літературу.

Роман «Мантиса» можна назвати типовим постмодерністським твором. Підтвердженням цьому стала форма або структура оповіді, що містила декілька рівнів. У ньому мало місце не тільки переосмислення елементів культури минулого, а й переоцінка та характеристика літературної культури сучасності. Серед постмодерністських засобів роману можна назвати епатуючі або шокуючі теми та прийоми, а саме: еротичну насиченість, що поєднувалася із холодною відчуженістю. При цьому автор досяг глибин людської психіки, подав елементи травмованої свідомості, адекватної чи неадекватної поведінки. Не можна не виділити елемент гри як сюжетного мотиву і як постмодерністського прийому.

Зважаючи на весь творчий доробок англійського романіста впродовж усього творчого життя Джона Фаулза, можна сказати, що він залишався вірним своїм темам, мотивам та ідеям. Крізь усі його твори проходила єдина творча домінанта. Якщо ж говорити про визначення «Мантиси» як «дodatка», то доцільніше було б назвати її не додатком до роману «Деніел Мартін» чи будь-якого іншого твору письменника, а своєрідним додатком до всього творчого доробку романіста. «Мантиса» свідчила про своєрідний авторський намір підбити підсумки, використати й обіграти попередні ідеї та мотиви. Одночасно роман став ще одним кроком письменника на шляху до пошуків нових експериментальних форм та творчих засобів, ще однією пробою сил у створенні художнього тексту в новому літературному жанрі.

Любов до природи, пов'язаний з цим інтерес до природознавства та захоплення дзен-буддизмом — ось де, на думку Фаулза, ключ до розуміння його натури. Письменник відкидав будь-які класифікації, визначення, тобто він не визнавав «колекціонерського» початку.

Прагнувши віднайти істинну мудрість та справжні знання, герой Фаулза постійно знаходився в пошуках і русі. Він, відкинувши відносність моральних цінностей

XX ст., захищав інститут гуманізму і роман «як гуманістичну установу», спираючись на велику традицію англійської літератури і культури в цілому. У книгах письменника була використана енциклопедія цитат і парафраз Філдінга і Смоллета, Стерна і Діккенса, Шекспіра і Аристотеля, Монтеня і Вольтера, що зробило творчість Фаулза особливо знаковою і незалежною від сучасних модних миттєвих течій та впливів. Експеримент Фаулза із творчою свідомістю проводився в різних творах по-різному, залежно від жанру, міру умовності сюжету і відштовхування від традиції. Історія сама по собі, чи то загадкове вбивство, чи гра в покинуту коханцем жінку — різні ступені відмежування від реальності.

Письменник дуже часто вдавався до літературної гри: він грав як зі своїми героями, так і з читачем, частіше показував видимість замість суті, і лише згодом надав можливості пізнати істину, а інколи — тільки наблизитися до неї. Неповторний за своєю художньою майстерністю та за вмінням завжди знаходити єдино потрібне слово, він створив своєрідну гру і на лексичному рівні. В одному зі своїх інтерв'ю Джон Фаулз сказав, що *«письменник повинен уміти вводити читачів в оману. Глузувати з них, наводити на хибний слід. Це дуже важлива складова мистецтва романіста... Взагалі роману не було б, якби автор розповів, що сталося в дійсності, і висловив би це простою філософською мовою. Йому необхідно з цього зробити гру. Я називаю це французьким словом «дражнити». Для мене дражнити, спантеличувати читача — досить важливий складник... не скажу, що найважливіший, але все ж таки важливий складник праці романіста»*.

У всіх своїх творах Фаулз розмірковував над кожним своїм словом, реченням, оскільки був письменником вишуканого стилю і вишуканої манери письма. В інтерв'ю журналу «Лайф», уже будучи визнаним і популярним прозаїком, Фаулз сказав, що мав у чернетках і не наважувався опублікувати більше десяти своїх творів. *«Писати гарну прозу, — говорив Джон Фаулз, — це як їсти або кохатися. Якщо ви не хочете цього робити усією душею, тоді ви робите це погано. Але я не можу сказати, як приходить потрібний настрій. Якби я тільки знав!»* Проза Джона Фаулза, напрочуд виразна, неординарна, з присмаком старомодності, але в той же час і авангардна, створювалася саме за покликом душі й серця цього майстра слова, але під жорстким контролем розуму.

Особливості індивідуальної майстерності Дж. Фаулза:

- орієнтир на гуманістичні зразки класичної літератури;
- звернення до ремінісценції і традиційних сюжетів;
- інтерпретація інтертекстуальних міфів;
- відмова автора від оцінки подій, надання читачеві можливості самому зробити висновок;
 - зіткнення у творах різних культурних епох, різноманітних способів світобачення;
 - своєрідність відображення складності людського характеру і долі, коли неможливо дати об'єктивну оцінку поведінки персонажів;
 - гра з читачем з метою ускладнення розуміння сюжету твору і його філософського підґрунтя.

Гарольд Пінтер (нар. 1930 р.)



Г. Пінтер — драматург, поет, актор, кіносценарист, кінокритик, театральний режисер, політичний активіст та памфлетист, він активно заявив про себе, починаючи з 1957 року як в Англії, так і в Європі.

Народився Гарольд Пінтер 10 жовтня 1930 року в північно-східній частині Лондона і був єдиною дитиною в родині. Під час навчання в школі «Хакні Даунс» потрапив у групу інтелектуально розвинених, енергійних однокласників та викладачів, які захоплювалися театром та поділяли антифашистські погляди.

Після закінчення школи майбутній поет вступив до Королівської академії драматичного мистецтва, але залишив її. На той час він уже був переконаним пацифістом, тому відмовився від служби в армії, за

що 1949 року його було двічі засуджено до сплати штрафів. Саме тоді сформувалися ліві переконання, про які Пінтер не раз заявляв у наступні роки як публічно, так в у своїх п'єсах. Його акторська кар'єра розпочалася 1951 року в Ірландії, у старомодній мандрівній театральній трупі під керівництвом Енью Максмастера. Через два роки Г. Пінтер перейшов до трупи Дональда Вульфита, яка віддавала перевагу класичному репертуару.

Наприкінці 50-х років ХХ ст. про нього все більше стали говорити як про талановитого драматурга, а на початку 60-х років він уже мав репутацію одного з найкращих. У цей же період Гарольд вперше заявив про себе також як успішний театральний режисер, актор, поет та блискучий полеміст.

Першу п'єсу молодого автора — «Кімната» — поставили у травні 1957 року студенти факультету драми Брістольського університету.

Нині Г. Пінтер став одним із найкращих драматургів англomовного світу ХХ ст. Вважають, що він став засновником нового драматичного стилю, відомий під назвою «комедія загрози», а театри, які його сповідують, визначали терміном «пінтереск» (поєднання слів Пінтер і гротеск). Пінтереск-театри також часто визначали іншим популярним терміном — «театр абсурду». Там ставили п'єси самого автора та його послідовників, у яких зіштовхнулися персонажі, котрі були (а, можливо, і не були) уособленням страхів та невпевненості.

Загалом Пінтер написав 32 п'єси — від першої «Кімнати», написаної ще 1957 року, до останньої, створеної 2000 року, «Спогади про речі, що минули». Серед його найвідоміших п'єс — «Сторож» (1960), «Колекція» (1962), «Коханець» (1963), «Повернення додому» (1965), «Зрадництво» (1978). Г. Пінтер говорив: *«Я не знаю, як музика може впливати на творчість, але для мене неймовірно велике значення мають джаз та класична музика. Я весь час відчуваю дух музики під час написання своїх творів».*

Театральні критики поділили його творчість на три великі періоди:

- ранній (60-ті роки) — критичний та саркастичний;
- середній (70-ті роки) — ліричний;
- останній (90-ті роки) — політизований.

Остання п'єса кінокритика — «Спогад про минуле» була написана в 2000 році. Вистава за цим твором поставлена в лондонському Національному театрі.

У 2003 році драматург видав збірку поезій «Війна», в якій засудив іраксько-американський збройний конфлікт. Збірка була удостоєна поетичної нагороди імені Вілфреда Олена.

Серед найвідоміших поезій Гарольда Пінтера став вірш «Привид».

На горлі пальці чув м'які —
Здавалось, душить хтось мене.
Чув губи млосні і тверді —
Здавалося, цілує хтось мене.
Кістки життя мого аж тріскали,
Я ж в очі зазирнув мигцем
Здивовано — його лице
Таке ж солодке і зловіще.
Він не сміявся і не плакав —
Широкі очі, шкіра біла.
Я не сміявся і не плакав —
Лише щоки його торкнувся.

(переклад Івана Андрусика
і Катерини Борисенко).

Гарольд Пінтер неодноразово з'являвся на кіноекрані як актор. Він також написав 24 кіносценарії, 17 із яких екранізовані. Політика та міжлюдські конфлікти в умовах класового суспільства — це провідні мотиви кращих його кінотворів: «Нещасний випадок», «Посередник», «Меморандум Квіллера», «Спека дня», «Комфорт чужинців», «Залишки дня», «Пожирач гарбузів», «Зрада».

Навесні 2005 року 74-літній письменник оголосив про те, що більше не має наміру писати п'єси, однак продовжуватиме працювати в інших жанрах, передусім у поезії.

Критики зазначали, що Г. Пінтер умів неперевершено сприймати, аналізувати та переробляти у своїх творах буденну людську балаканину, яку підносив до поетичних висот, демонстрував нездатність людей порозумітися через надмірне базікання, сказати одне одному найголовніше. З іншого боку, автор вклав ніби в банальні речення своїх героїв глибокі філософські значення. Як сказав один британський критик, *«у п'єсах Пінтера змальована найбільша боротьба ХХ століття — між примітивною люттю, з одного боку, та ліберальною великодушністю — з іншого»*.

У 2005 році шведська королівська академія наук оголосила Гарольда Пінтера Нобелівським лауреатом. Премія стала вінцем його письменницької діяльності. Загалом він мав одну з найбільших у світі «колекцій» з різноманітних літературних нагород, зокрема Шекспірівської премії за літературну діяльність (Гамбург), Європейської літературної нагороди (Відень), нагороди Піранделло (Палермо), Британської літературної премії ім. Девіза Коена, премії ім. Лоуренса Олів'є та Мольєрівської нагороди за внесок у драматургію. У себе на батьківщині письменник ще 1966 року був нагороджений Орденом Британської Імперії, а кілька років тому королева Єлизавета II надала йому лицарський титул, від якого той відмовився. Пінтер номінувався на «Оскара» за сценарій кінострічки «Жінка французького лейтенанта» (1981).

Також у листопаді 2005 року його було нагороджено золотою медаллю європейського товариства імені Франца Кафки.

У Росії драматургічна творчість Пінтера стала відомою в 90-ті роки за постановками Володимира Мирзоева, Юрія Бутусова та Юрія Погребничко.

Особливості творчого методу Г. Пінтера:

- застосування нового драматичного стилю — «комедії загрози»;
- персонажі — носії уособлення страху та невпевненості;
- піднесення процесу людського спілкування до поетичних висот;
- незначна кількість діючих персонажів (2 або 3);
- використання підтексту;
- простота фабули.

Патрік Джуліан Барнс (нар. 1946 р.)



Англійський письменник другої половини ХХ ст., лауреат багатьох літературних премій: С. Моема, Букерівської, Медичі та Меморіальної за твори «Метроленд», «Папуга Флобера».

Народився 19 січня 1946 у м. Лестер, але місцем постійного проживання, навчання і роботи обрав Лондон. Після закінчення школи лондонського Сіті (1957—1964) вищу освіту здобував у коледжі св. Магдаліни Оксфордського університету на філологічному факультеті, який закінчив з відзнакою в 1968 році. Працював на різних посадах: лексикографа, літературного оглядача і редактора, телевізійного критика, кінооглядача. Починаючи з 1980 р., зажив популярності як письменник. Коло його інтересів, як автора, широке:

- тема французьких і англо-французьких відносин: «Метроленд» (1980), «Папуга Флобера» (1985);
- детективні романи, їх у нього чотири: «Даффі» (1980), «Місто шахраїв» (1981), «Похибка» (1985), «Поїздка до собак» (1987). Усі вони видані під псевдонімом Дена Кавана;
- експериментальні твори: «Історія світу в 10 ½ розділах» (1989), «Як усе було» (1991), «Дикобраз» (1992);
- есеїстика: «Листи з Лондона» (1995), «Хочу заявити» (2002), «У державі болю» (2002).

Загалом же творчий доробок письменника складається з одинадцяти романів, книги оповідань і двох збірок есеїстики.

«Папуга Флобера» (1984). Дж. Барнс поставив перед собою завдання відповісти на питання, що для читача найважливіше — книги чи життя Г. Флобера. Він був переконаний, що опудало папуги допоможе знайти ключ до розуміння того, що було написано французьким письменником ХІХ століття, сприятиме виявленню нових відомостей про його життя.

Епіграфом до твору автор взяв слова з листа Гюстава Флобера до Ернеста Фейдо 1872 року: «Коли пишеш біографію друга, ти мусиш написати її так, начебто хочеш помститися за неї».

У першій главі повісті «Папуга Флобера» він описав п'ять днів свого перебування в Руані: блукання містом; відвідування лікарні, де колись працював лікарем батько Флобера, і де минуло дитинство письменника; музея медицини, в якому знаходилося дві експозиції: одна — присвячена Флоберу, а інша — історії медичної

науки. Саме там Гюстав і побачив папугу, опудало якого позичив, коли писав свій твір «Проста душа». Лулу став головним персонажем його повісті. Ксерокс листа письменника свідчив про те, що папуга дійсно стояв у нього на столі цілих три тижні і став його дуже дратувати. Дж. Барнс купив примірник повісті, ще раз згадав про долю бідної служниці, яка пожертвувала всім заради інших: півстоліття прослужила пані, постійно турбувалася про нареченого-простолюдина, дітей пані, свого небожа, самотнього старого з невиліковною хворою рукою. Усі вони один за одним залишили її: хтось помер, хтось поїхав, а інші просто забули про неї, тому не було нічого дивного в тому, що єдиною розрадою жінки стали папуга і релігія. Для Дж. Барнса папуга — приклад флоберівського гротеску, стриманого і контрольованого, а також одна з трьох іпостасей триєдиного Бога в уявленні героїні повісті. Обидва — стара служниця Фелісите і письменник — були приречені на самотність, обидва виявили стійкість і терплячість, незважаючи на те, що їхнє життя було сповнене горя і смутку. Лише в одному героїня твору не була схожою на Г. Флобера: не вміла чітко висловлювати свої думки. Проте це з успіхом міг робити папуга Лулу, тому даремно Фелісите прийняла його за Святого Духа, який дав мову. В образі героїні повісті, на думку автора, втілений характер Флобера, а в Лулу — його голос.

В останній день перебування в Руані Дж. Барнс направився до Круассе. Там він побачив, що від мастку письменника залишився лише один невеликий павільйон, який колись слугував літнім будиночком, у якому усамітнювався Г. Флобер. Тепер у ньому розмістили експозицію музею, експонати якого ніколи не залишали байдужими відвідувачів: портрети, фотографії, люльки, коробка з тютюном, чорнильниця у вигляді відкритого рота жаби, позолочена фігурка Будди на письмовому столі тощо. На високій шафі стояло ще одне опудало папуги. Ніхто не знав, хто з двох папуг був справжнім.

У другій главі «Хронологія» у хронологічній послідовності автор виклав значні події в житті Гюстава Флобера, що дало можливість читачам під новим кутом зору подивитися на особистість письменника, зокрема: 1831—1832 рр. — написання есе про П. Корнеля, а також п'єс, прозових творів; 1836 р. — божевільне юнацьке кохання до Ельзи Шлезінгер, дружини видавця музичного журналу, яка майже сорок років підтримувала стосунки з письменником (вона народилася 23 вересня 1810 року, в один рік з Л. Колле); 1846 р. — зустріч з письменницею Луїзою Колле, зв'язок з якою тривав до 1854 року (Гюставу було 24, а їй 35 років); 1850 р. — хвороба на сифіліс, якою він заразився під час перебування в Єгипті. У зв'язку з цим у нього стало випадати волосся, він зробився кремезним, втратив майже всі зуби; 1876 р. — смерть близьких йому людей — Луїзи Колле і Жорж Санд.

У четвертій главі «Бестіарій Флобера» Дж. Барнс розкрив таємницю, що Гюстав називав себе Ведмедем, а сестру Кароліну — Щуром. Слово «ведмідь» французькою мовою перекладалося так, як і англійською, — грубіян, невихована людина, відлюдник. Однак Гюстав — це ще й інші тварини: бик, сфінкс, слон, кіт тощо.

У п'ятій главі — «Стоп-кадр». На думку Дж. Барнса, сучасним Г. Флобера робила любов до іронії. У Єгипті він не зміг стримати захоплення, дізнавшись, що слово «альманах», тобто «синя панчоха», поступово після перетворення стало означати «повія». Дотепною іронією став і його неперевершений твір «Лексикон прописних істин».

Дж. Барнс отримував насолоду від читання самої книги, а не від професійної критики. Письменнику не подобалися будь-які критичні роботи не тільки тому, що в більшості своїй вони були недоброзичливими, а й тому, що виявляли непрофесій-

ність і нездатність критиків розібратися будь у чому. За приклад автор взяв літературознавчі праці почесного професора кафедри французької літератури Оксфордського університету Енід Старки, знану в Англії як біографа Гюстава Флобера. Дослідниця вказувала на те, що французький письменник не мав чіткого уявлення про зовнішність своїх героїв, про що свідчив колір очей Емми Боварі. У героїні в одному випадку очі були карі, а в іншому здавалися то чорними, то блакитними. На думку Дж. Барнса, для читача роману ніякого значення не мав колір очей героїні. Крім того, Г. Флобер, на відміну від О. Бальзака, не створював портретних характеристик своїх персонажів, зображуючи їх зовнішність об'єктивно. Він проявляв недбалість, описуючи своїх героїв.

Гюстав Флобер був не простою людиною: любив повчати інших, стверджував, що не треба розмовляти мовою буржуа. Він був палким коханцем, знаходився, як і багато молодих людей, у полоні ілюзій, вважаючи силу пристрасті силою чоловіка. Флобер не був полохливим і обмеженим у своїх смаках. Єдиною жінкою, до якої він був по-справжньому прив'язаний, стала Луїза Колле. Однак через страх можливого одруження з нею письменник постійно намагався принизити її. Коли вони були знайомі вже майже рік, і весь Париж знав про їхнє пристрасне почуття, він на три місяці покинув кохану в компанії з Дю Каном заради амбіційного хлопця, який був у нього на утриманні, і відправився до Бретані. До того ж письменник не любив подорожувати. Із усіх видів мандрівок він найбільше полюбляв одну: лежати на канапі і спостерігати за швидкоплинною низкою пейзажів. Відомо, що під час славетної подорожі на Схід більшу частину часу Флобер провів у стані повної апатії.

Луїза Колле сповна зазнала від письменника принижень, грубощів, страждань під час приїзду в Круассе. Він не впустив кохану навіть у будинок. Погодився зустрітися з нею лише у готелі, де вона зупинилася. Митець не чув, про що говорила кохана, проте зауважив, що таємниця щастя криється в тому, щоб насолоджуватися тим, що вже маєш. Не розуміючи її страждань, Гюстав порадив одружитися з Віктором Кузеном, який, до речі, теж давав їй пораду вступити в шлюб із Флобером.

Приниження Луїзи почалося з початку їхнього знайомства. Їй заборонялося відсилати листи на його домашню адресу, а робити це тільки через Дю Кана, приїздити до Круассе і зустрічатися з його матір'ю, хоча одного разу вона була представлена їй на одному із перехрестків у Парижі. Колле було відомо, що пані Флобер знала про погане ставлення її сина до Луїзи. Крім того, він брехав, негативно відзивався про Луїзу в розмовах з друзями, насміхався над її творчістю, вдавав, що начебто не знав, наскільки бідною вона була, вихвалявся перед нею тим, що в Єгипті підхопив «хворобу кохання» від дешевої куртизанки; на сторінках роману «Пані Боварі» розповів про каблучку, яку вона подарувала йому на знак їхнього кохання.

Причини такого ставлення Гюстава до коханої жінки пояснити важко. Можливо, такі риси характеру Луїзи, які спочатку полонили його, — веселість і жвавість, свобода, почуття рівності з чоловіками — поступово почали драгувати письменника. Однак він поводив себе грубо вже під час перших їхніх зустрічей, навіть коли перебував у стані закоханості. У другому листі до коханої він зазначав: *«Я не міг бачити коліску без того, щоб не побачити тут могилу; вигляд оголеної жінки змушував мене уявляти собі її скелет»*. Звісно, що таке твердження далеке від сентиментів коханця. Луїза вбачала причину жорстокого поводження Флобера в побоюванні її. Вона вважала, що Гюстав боязливо ставився до неї з двох причин: 1) як і більшість чоловіків, остерігався жінок, які наскрізь бачили чоловічу натуру; 2) страшився сам себе, бо міг по-справжньому закохатися в неї, впустити її в своє серце.

Флобер був переконаний, що для подружнього щастя необхідні три обов'язкові умови: дурість, егоїзм і відмінне здоров'я. Він же мав тільки одну — егоїзм. Письменник нікого не допускав до свого серця, яке було глибоко сховане і зачинене, сромився любовного почуття. Боячись закохатися в Колле, він намагався відшукати в ній більше чоловічого, ніж жіночого, вона була для нього новим видом гермафродита — третьою статтю. Митець хотів бачити її в ролі свого інтелектуального партнера, але й цей зв'язок був непростим. Він не погоджувався з її ідеями, полюбляв повчати її, але продовжував надсилати їй свої праці для зауважень. Луїзу Колле теж цікавила його думка стосовно написаного нею, тому вона обмінювалася з ним своїми творами. Читаючи їх, він критикував стиль письменниці, радив писати головою, а не серцем. Взагалі Г. Флобер усім давав поради щодо мистецтва поезії, хоча сам ніколи не писав віршів. Він не довіряв почуттям, боявся кохання, тому прагнув, щоб його проза була об'єктивною, науковою, безособовою; і вимагав від усіх такої самої манери письма, такого самого усамітненого способу життя: не витратити власного часу на світське життя, а присвячувати його творчій діяльності.

Гюстав Флобер був людиною пихатою, хоча сам не погоджувався з такою характеристикою. Він висміював Дю Кана за те, що той мріяв про орден Почесного легіону, а сам через певний час отримав його із задоволенням; зневажав вищий світ до того часу, доки не був обласканий принцесою Матильдою; часто робив необдумані вчинки. Одного разу купив лайкові рукавички вартістю 5 тисяч франків (за роман «Пані Боварі» отримав лише 8 тисяч франків) у той час, коли завинив своєму кравцю 2 тисячі франків. Щоб оплатити борг, його матері довелося продати землю.

Луїза здогадувалася, що Флобер по-справжньому ніколи не розумів жіночої натури. Випадково їй удалося прочитати його щоденник, який він вів під час перебування на Сході. Усе, що захоплювало його, було принизливим і вульгарним для неї. Нільська куртизанка на ім'я Кучук Ханем, одна з найдорожчих куртизанок, змашувала своє тіло маслом сандалового дерева, щоб замаскувати сморід клопів, яких було багато в її помешканні. Гюстав сприйняв невдоволення Колле як вияв ревності і сказав, що Кучук Ханем — східна жінка, а це означало, що вона — машина, для якої всі чоловіки однакові. Він пояснив, що ця жінка не мала ніяких почуттів до нього, що вона вже давно його забула і продовжувала вести свій звичайний спосіб життя серед диму цигарок у лазні, фарбувала вії і пила каву. І навіряд, щоб вона відчувала задоволення.

У «Лексиконі прописних істин» Флобер так відгукнувся про Колле:

«Колле, Луїза

а) Нудна, настирлива, розбещена жінка; їй самій не вистачало таланту, тому вона нездатна була розгледіти генія в інших; намагалася спіймати Гюстава в шлюбні тенета. Уявіть собі дітей, що кричать! Уявіть собі нещасного Гюстава! Чи може щасливого Гюстава?

б) Смілива, пристрасна, глибоко незбагненна жінка; через кохання сама розп'яла себе на хресті заради безсердечного, нестерпного, провінціального Флобера. Вона справедливо скаржилася: «Гюстав ніколи ні про що не писав мені, крім про Мистецтво — і про себе». Протофеміністка, яка скоїла гріх, зажадавши когось зробити щасливим».

Про себе ж зазначив таке:

«Флобер, Гюстав

Відлюдник Круассе. Перший письменник-модерніст. Батько Реалізму. Вбивця Романтизму. Понтонний міст, що поєднав Бальзака з Джойсом. Предтеча Пруста. Ведмідь у своєму лігві. Буржуа-буржуазофоб. У Єгипті — батько вусатих,

Сен-Полікарп, Крушар, Карафон; Головний вікарій, Майор, Старий сеньйор, Ідіот салонів. Усі ці прізвиська досталися людині, яка була байдужою до шляхетних форм звернення: «Гідність безчестила, титули розбещували, служіння обмежувало».

Після розриву з Флобером Луїза Колле виїхала до Лондона.

Дж. Барнса непокоїла наявність двох опудал папуги, і він вирішив відшукати справжнє. Із двох наявних. На пошуки письменник витратив два роки, однак на нього чекало розчарування. Ніхто не міг сказати, який із двох папуг був справжнім, оскільки Флобер як митець писав з уявлення і міг щось поміняти для гармонії фарб, навіть якщо і взяв папугу на прокат. Дослідник творчості французького письменника Люсьєн Андрійо пояснював: під час відкриття музею в Круассе звернулися за допомогою до Музею природної історії і попросили папугу. Через сорок років, коли стали збирати експонати для музею при лікарні в Руані, теж звернулися до Музею природної історії. Із 50 запропонованих папуг вибрали такого, який більше був схожим на описаного автором. Проте жоден із папуг не міг вважатися справжнім. Г. Флобер завершив повість у 1876 році, а павільйон у Круассе відкрили через 30 років. У 20—30-х роках ХХ ст. було модним прикрашати помешкання опудалами тварин — звірів і птахів. Тому музей продавав із своїх колекцій усе те, що не становило цінності. До того ж опудала з'їдала міль, вони розпадалися під дією часу. Так трапилося і з папугою Фелісите, в якого випали всі нутроці. Історія пошуку папуги Флобера англійським письменником тихо завершилася, подібно серцю Фелісите, яке билося усе тихіше і непомітніше.

Дж. Барнс дійшов висновку: книги Г. Флобера, безумовно, мали важливе значення для читача, але завжди надзвичайно цікаво дізнатися і про життя письменника, що допоможе краще уявити особистість і оточення митця, його думки щодо висвітлених ним проблем.

«Історія світу у 10 ½ розділах» (1989) — роман, який приніс світове визнання Джуліану Барнсу. Автор втілює свою давню мрію: *«Написати Біблію, зручну для користування в наш час»*. Письменник розкрив власне розуміння історії патріархального суспільства, не наполягаючи на достовірності викладених фактів. Він зазначав, що у творі історія — це «не те, що відбувалося насправді», а «лише те, що розповідають нам історики». Барнс по-своєму передав біблійний сюжет про Всесвітній потоп, переосмисливши і проаналізувавши попередній літературний досвід. Основну увагу письменник звернув на проблему дегуманізації суспільства, починаючи з фанатичної віри в Бога і закінчуючи вірою в могутність науки.

На перший погляд, роман — сукупність окремих змістовно і хронологічно непов'язаних історій, про що свідчили різноманітні наскрізні мотиви: подорожі, образи-архетипи ковчега, Ноя, жінки-воїна, «чисті» ->«нечисті», «цивілізація» — «природа», «розум» — «почуття», «раціональне» ->«інтуїтивне», «божественного шлюбу». Але це було далеко не так. Історія, за Дж. Барнсом розвивалася не лінійно, а за спіраллю.

Архітектоніка твору незвичайна: 10 новел (розділів) та інтермедії між 8 і 9 розділами (1/2 розділу), які об'єднані біблійним міфом. Кожна новела — це особиста історія, яку пережив герой. У першому розділі розкрито історію Всесвітнього потопу, яка тематично пов'язана з 6 та 9 новелами. Під час Великого потопу для безбілетного пасажира хробака-шашеля ковчег Ноя став плавучою в'язницею. Йому, вигнанцю з Божих стежок, не сподобався довколишній сморід і бруд, присутність тварин: сім істот «чистих» і по парі — «нечистих», до того ж не викликав захоплення і сам Ной, оскільки був п'яницею і шахраєм, не любив природи. Для хробака

так і залишалося незрозумілим, чому для спасіння Бог обрав саме таку людину. І як відповідь пролунали слова: *«Знати, що твоїй рід буде на Землі єдиним, це кому зазгодно запаморочить голову»*. На думку оповідача-хробака, праведник не заслуговував на спасіння. Ной — прообраз тих персонажів-чоловіків, які любили випити, були жорстокими у ставленні до оточуючих і природи, самовпевненими й егоїстичними, які вважали себе «чистими».

У наступних розділах хронологія розвитку сюжетної лінії головного героя порушена: дія 2 розділу перенесена в наш час, події 3 розділу відбувалися в 1520 році, у 4-ій новелі описано трагедію фрегата «Медузи», що сталася 1811 року. У 5-му розділі, присвяченому опису сучасного Раю та Пекла, вміщено три історії: про людину, яка двічі врятувалася з «Титаніка», про пророка Йону в череві кита та депортований з гітлерівської Німеччини теплохід з євреями, який не хотіли приймати в жодній країні світу.

Дж. Барнс створив у романі дійсність, сповнену катастрофами. Так, у другому розділі письменник розповів про захоплення арабськими терористами туристів круїзного лайнеру в одному з портів. Залежно від національності їх поділили на «чистих» і «нечистих». Першими на борту лайнера розстріляли тих, чия нація була причетна до всіх негараздів, що відбувалися в Палестині.

У четвертій новелі автор надав жінці можливість змінити історію світу. Дівчинка Кет ще з дитинства усвідомила, що суспільство завжди надавало перевагу чоловікам, і це її дуже обурювало. Коли вона виросла, в неї з'явився бой-френд Грег. Їхні стосунки стали такою ж моделлю споконвічного ставлення чоловіка до жінки: вона нижча за нього. Під час чорнобильської катастрофи Кет покинула ковчег, байдужого до оточуючого світу Грегора і втекла на човні з парою котів, шукаючи прятанку серед дикої природи.

Через нервовий розлад під час подорожі в неї почало випадати волосся, лушила шкіра, її переслідували жахи. Наприклад, дівчині наснилося, що вона перебувала в психіатричній лікарні, на її руках були биндажі, а лікарі-чоловіки запевняли в тому, що вона хвора. Кет прокинулася на острові в Торресовій протоці і побачила, що її кішка народила кошенят. Це свідчило про те, що її поневіряння не були марними, вона змогла дещо змінити в історії світу.

Автор надав можливість Кет відродити і врятувати світ, тим самим відстоюючи не модель «чоловіка», а модель «жінки», яка була спрямована на збереження та відновлення життя на Землі. Тому в розділі «Інтермедія» Барнс заклав архетип «божественного шлюбу». Основу світу письменник вбачав у єдиному цілому — чоловіка і жінки, об'єднаних коханням. Чоловік-оповідач дуже любив свою дружину. Найголовнішим для нього був її спокій.

Стосунки між чоловіком і жінкою завжди були непростими, бо вони то протистояли, то доповнювали один одного. На думку автора, щоб уникнути будь-яких протиріч, навчитися кохати, необхідно не кидатися словами: *«Я тебе кохаю»*, не вживати їх з користю для себе. Треба пам'ятати, що *«любов може принести як щастя, так і нещастя; але вона завжди вивільняє приховану в нас енергію... випрямляє нам спину, наповнює нас впевненістю, ...поки це почуття з нами, ми готові на все, ми можемо кинути виклик світові»*.

Отже, Дж. Барнс дійшов такого **висновку**:

- Кохання розкриває в людині найкращі якості.
- Існування світу неможливе без чоловіка і жінки. Він — центр світу, вона — центр його серця, обидва вони стають єдиним цілим, а це сприяє відродженню планети.
- В любові потрібно «...бути вірними серцю, його ритму, його впевненості, його правді, його силі — і його недосконалості».

Особливості творчості Джуліана Барнса:

- звернення до традиції колажного постмодерністського письма;
- синтезування різних жанрових форм: історичної розвідки та журналістики, наукового звіту і детективу, архівного рукопису і приватного листа;
- відмова від авторського слова, надання можливості читачеві та персонажам спілкуватися без посередника;
- фрагментарність побудови, ідеологізованість, іронічне ставлення до історії;
- наявність гри з читачем та текстом;
- гіпертекстуальність.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що становить творчий доробок Г. Гріна? У яких романах він показав себе майстром психологічної оповіді, тонким дослідником людської душі?

2. Який шлях визрівання творчої майстерності пройшла Айріс Мердок? Чому англійську романістку прийнято називати письменницею щасливої долі? Які романи визначили її психологічну майстерність?

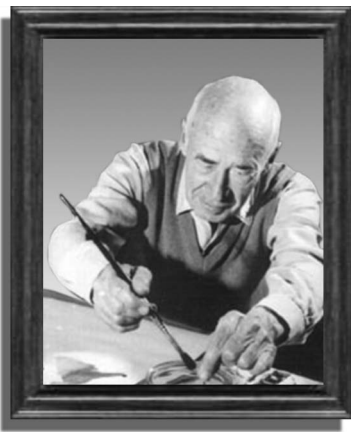
3. Представником якого напрямку був Джон Фаулз? Назвіть провідні теми творчості англійського письменника. Яку назву мав його перший роман? У чому полягає своєрідність твору? Які риси постмодернізму знайшли вияв у романах Джона Фаулза?

4. На які періоди поділена творчість Гарольда Пінтера? Яка основна тематика його творів?

5. Як Дж. Барнс ставився до творчості Гюстава Флобера? Що приваблювало англійського романіста в творчому доробку французького письменника? Чому центром Всесвіту письменник вважав чоловіка і жінку? Чим відрізнявся його погляд на історію людства від біблійного сюжету?

2. Дослідження американського життя в різних хронологічних зрізах (за творами Г. Міллера, Р. П. Уоррена, І. Шоу, Д. Селінджера, Дж. Апдайка, К. Воннегута, Дж. Хеллера, Р. Баха, С. Браун, Д. Стіл)

Генрі Валентайн Міллер (1891—1980)



Самодур, сатир, деспот, егоїст, пророк-самозванець, бунтівник суспільного спокою і геніальний письменник, мудрець і провідець. Якими тільки епітетами не нагороджували Генрі Міллера! Він один з тих письменників ХХ ст., творчість яких завжди оцінювали неоднозначно. Його ім'я не згадувалося в більшості вітчизняних підручників з історії американської літератури. У той же час європейські та американські інтелектуали давно вже визнали його класиком. Ім'я письменника протягом багатьох років було символом чогось цинічного, непристойного. Роберт Фергюссон у книзі «Генрі Міллер: Життя» заявив, що Міллер «зовсім не сутенер, описаний

феміністками, і не пропагандист сексу, а унікальна і необхідна літературі особистість».

Американський прозаїк, можливо, справив чи не наймогутніший вплив на сучасну літературу, проте офіційні критики з безглуздою впертістю й послідовністю довгий час нехтували його доробком. Це пояснювалося тим, що він став репрезентувати бурхливо проголошену «сексуальну свободу» останніх кількох десятиріч. Міллер — перший письменник, що спромігся писати про секс так природно й розлого, як романісти звичайно писали «про заставлені стравами столи або битви». За це його вперто не розуміли. Безперечно, він — один із найвидатніших американських письменників, творчість якого заслужила на увагу дослідників літератури та широкого читацького загалу.

«У мене ні роботи, ні заощаджень, ні надій. Я — найщасливіша людина у світі». Генрі Валентайн Міллер прожив довге життя. Він народився в сім'ї нащадків німецьких переселенців 26 грудня 1891 р. у Брукліні. Міллери були забезпеченими, мали свій особистий будинок, могли дозволити утримувати вчителя музики для Генрі, регулярно поповнювати бібліотеку, підтримуючи любов сина до музики та читання. Молодша сестра Генрі — Лоретта — була несповна розуму, і після смерті батьків йому довелося про неї піклуватися протягом усього подальшого життя.

Після закінчення школи він вступив у Нью-Йоркський університет, але вже через кілька місяців покинув навчання, натомість пройшовши неповний курс історії мистецтва у Нью-Йоркському міському коледжі. У ці роки Міллер вперше закохався. Він зав'язав роман з жінкою, яка була на п'ятнадцять років старшою за нього.

У юності майбутній письменник змінив десяток найрізноманітніших професій, жодна з яких не мала продовження в його майбутній долі. Лише одному захопленню (окрім літератури) він зберіг вірність до кінця життя — живопису. Міллер захоплювався малюванням вже в зрілому віці. Перша виставка його робіт відбулася в 1927 р. в Нью-Йорку. Світ зустрів живописні спроби автора так само, як і літературні, — мовчанням. Коли наприкінці 60-х років ХХ ст. «Тропік Рака» став бестселером, а Г. Міллер опинився в zenіті письменницької слави, він став відомим і як живописець. Сам письменник дав відповідь на хвилююче всіх запитання, ким він був насамперед — письменником чи художником: *«У мене справа відбувається так: малює ангел, а пише диявол».* Для Міллера — художника характерна була та сама свобода від загальноприйнятого і загальноновизнаного, що й для Міллера-літератора.

Влітку 1917 року двадцятип'ятирічний Міллер, частково рятуючись від військової служби, вступив у свій перший шлюб з Беатрисою Сільвас Уікенз і став батьком доньки Барбари. Необхідність утримувати родину, поповнювати бібліотеку, фонотеку та інші життєві проблеми змусили його шукати високих заробітків. Він влаштувався управляючим у телеграфну компанію, де плідно накопичував матеріал для своєї майбутньої прози. Перші спроби в літературі (п'ять коротеньких оповідань у журналі «Чорна кішка») вилилися в перший гонорар у 2 долари і 43 центи. І коли бос, дізнавшись про творчу активність свого співробітника, недбало кинув, що молодика, напевно, «непокоять лаври Гораціо Олжера», автора популярних і надзвичайно сентиментальних історій про те, як усе в Америці сприяло тим, хто активно прагнув багатства, Генрі Міллер пообіцяв: *«Я дам вам Гораціо Олжера таким, яким він став на другий день після Апокаліпсису...».* Один із дослідників його творчості зазначав: *«Він прагнув писати так, аби витіснити Гораціо Олжера із свідомості північних американців».*

Між тим сімейне життя розвалювалося. Наприкінці літа 1923 року Міллер зустрів Джун Едіт Сміт, яка стала його другою дружиною і «енергетичним співавто-

ром» усього, що він написав. Джун повністю змінила його життя. Вона наполягла на тому, щоб Генрі присвятив себе літературі. Фінансове забезпечення кохана письменника взяла на себе, працюючи навіть у дешевих кафетеріях і закусочних. Проте в своїх любовних почуттях Джун не була постійною, і Генрі Міллер з великими труднощами зносив усі подружні зради дружини.

У 1930 р. письменник переїхав до Парижа, куди в 20-х роках ХХ ст. перемістився із Нью-Йорка центр літературного і культурного життя. Про свої враження і життєві негаразди протягом перших місяців перебування в столиці Франції Міллер регулярно писав у листах своєму другу дитинства художнику Емілю Шнеллоку, які були своєрідним «провідником» по «Парижу Міллера». Саме в цьому чарівному місті відбулися дві найважливіші події, які визначили подальшу долю письменника: знайомство з Анаїс Нін і поява на світ роману «Тропік Рака». В одному з листів романіст писав другу про те, що *«зміг би написати книгу за місяць, якби йому вдалося знайти стенографістку, якій можна було б диктувати в ліжку, а значить, працювати 24 години на добу»*.

Йому пощастило, він знайшов письменницю Анаїс Нін, яка стала його музою і порадицею. Своєму знайомству молоді люди завдячували спільному другу Річарду Осборну, який показав Анаїс перші начерки «Тропіка Рака» Міллера. Початком роману стала переписка, в якій проявилися їхні спільні інтереси. Нін пристрасно захоплювалася психоаналізом, і під її впливом письменник став робити розлогі записи всього того, що він міг згадати про своє дитинство: перші мемуари, перших друзів, перші страхи, амбіції і забобони. Все це пізніше лягло в основу його літературного автопортрету — роман «Чорна весна». Об'єднував їх також спільний інтерес до творчості Д. Х. Лоуренса і астрології. Міллер схвально ставився до літературних занять коханої. З приводу її літературних щоденників він якось підмітив, що в них *«на півтора мільйона більше слів, ніж в усіх творах М. Пруста, разом узятих»*, і вони *«мають безмірно більшу цінність для світу»*.

Коли письменник познайомився з Анаїс, то написав у одному з листів до друга Емілія: *«Чи можеш ти собі уявити, що значить для мене кохати жінку рівну мені у усіх відношеннях»*. Вперше романіст оцінив жінку за її інтелектуальність. Він захоплювався розумом, прозою Нін і, звичайно ж, тією сміливістю, з якою вона описувала у своїх щоденниках їхній роман. Але це кохання тривало недовго, бо вона не захотіла покинути свого чоловіка і стати мадам Міллер.

Паризький період життя Генрі Міллера став своєрідним етапом визрівання і становлення його творчої самобутності і майстерності. У 30-х роках у Парижі були написані й опубліковані найвідоміші твори письменника — «Тропік Рака» (1934), «Чорна весна» (1936), «Тропік Козерога» (1939), які склали разом своєрідну трилогію. До США доходили лише окремі примірники творів, заборонених як порнографія.

«Тропік Рака» був написаний за рік, але знайти видавця виявилось не так уже й легко. Єдиною гідною кандидатурою був власник видавництва «Обеліск прес» Джек Канан, який друкував «круту» на той час порнографію. Видавці підписали з Міллером контракт у 1932 р., після чого сміливість їх покинула через думки про можливі процеси і витрати, які могли перевищити прибуток. Шістдесят судових позивів проти видавців — за аморальність — викликала ця книга після виходу її у 1961 р. в Америці. У нашій країні, отримавши скандальну славу, твір побачив світ лише через більше ніж півстоліття.

Романи Генрі Міллера і справді вирізнялися повною сексуальною розкутістю, втім, до неї лише не зводилися. «Чорна весна» (книга Анаїс Нін), яка спочатку мала

назву «Бог», — авторські спогади про дитинство та юнацькі роки; «Тропік Козерога» (книга Джун) — про ранню нью-йоркську фазу життя. У »Тропіку Рака» йшлося про паризькі роки. Цей роман визнали автобіографічним, хоча в ньому більше вигадки, ніж реальності. Автор представив себе людиною без суворої моралі, з вільним серцем, їдким розумом і винятковим почуттям гумору. *«Міллерові досягнення дивовижні: він напрочуд кумедний, не перетворюючи секс на комедію, ... його слово — надзвичайно точне і поетичне, у його творах немає самовдоволеності»*, — писав свого часу дослідник Карл Шапіро. Головний герой роману, як і сам письменник, бачив у сексі єдиний зв'язок між людьми. Однак не лише масштабність еротичних сцен привернула увагу читача до твору Міллера. Романісту вдалося передати захоплюючу і неповторну атмосферу передвоєнного Парижа, відтворити сам дух часу.

Проза письменника — це потік екстатичної свідомості, призначення якої — відчувати та передати ритм життя. І тому не випадково Міллер звернувся до тіла — акумулятора життєвої енергії і джерела творчого напруження. Його цікавило все, що було пов'язане з найбільш сакральними пластами свідомості та людського буття.

Серед естетичних та філософських джерел, що вплинули на віртуальний світогляд письменника, була східна філософія. У його творчості виразно відбилася категорія «дао», тобто «категорія істинного шляху», сходження до найвищих життєвих цінностей. Доцільно також провести паралель між світоглядом Г. Міллера та східним поетом Іккю. За Іккю, творчість — важлива і корисна галузь людської практики, але не найвища в ієрархії життєвих цінностей; головне — мистецтво життя. Генрі Міллер же вчив сприймати життя, пропускаючи його крізь себе і, не відволікаючись на незначні цілі, псевдозавдання. Мета життя — це саме життя. Головна заповідь письменника — жити, відкрившись світу, сприймати добро і зло в його діалектичній єдності. Видатний американський прозаїк став живим оракулом, мудрим старцем, що вказав шлях спасіння від бурхливого моря життєвої суєти, від соціальних потрясінь і політичних катастроф індустріальної цивілізації, яку він глибоко ненавидів і всупереч якій жив несамовитим мандрівником.

З 1939 — по 1941 рік Генрі Міллер подорожував Грецією, вивчав Американський континент. Цей період у житті письменника став часом підвищеного інтересу до власної персони та творчості, а тому митець намагався поринути в стан спокою і безтурботності. Писав багато, але зовсім не те, чого від нього чекали видавці. Голлівудське літо 1941 року переконало його, що Каліфорнія — саме те місце, де він хотів би оселитися.

У 1945 році третьою дружиною Міллера і матір'ю його двох дітей (донька Валентина і син Генрі-Тоні) стала американка польського походження Яніна Марта Лепська. Вона не отримала від чоловіка того, чого очікувала, — розміреного сімейного життя. Письменник був противником будь-якої дисципліни, і в 1951 р., за спільною згодою, подружжя розлучилося.

Коли у 1938 році Генрі Міллер покидав Париж, його ім'я тільки починало поширюватися в Європі. До кінця Другої світової війни американського прозаїка вже вважали одним з найбільш відомих і популярних письменників сучасності. Коло шанувальників його творчості і особистості, захисників від нападів цензури постійно поширювалося: Андре Бретон, Жан-Поль Сартр, Джордж Оруелл, Лоуренс Дарел, Поль Елюар, Альбер Камю, Жорж Батай, Джон Апдайк та ін. Видання і перевидання книг Міллера, поява перекладів його творів німецькою, датською, шведською, французькою мовами — все це перетворило романіста на мільйонера і дало йому можливість здійснити в 1952 році семимісячну весільну подорож із чет-

вертою дружиною Евою Маклюер. На відміну від Лепської, їй було за щастя стати помічницею людині, яку вона вважала генієм. Ева була гарною господинею, і Генрі відчував себе надзвичайно щасливим. Він писав друзям, що в нього розпочалося нове життя із жінкою, яка могла бути одночасно дружиною і другом. І головне — тепер він міг взяти до себе дітей.

Тим часом Міллер поновив стосунки зі своєю донькою від першої дружини Барбарою, з якою вони не бачилися понад тридцять років. Вона випадково дізналася про нього з преси, написала листа, потім вони зустрілися і ніколи вже не припиняли зв'язку.

Між тим число шанувальників американського романіста поступово зростало. Каліфорнійський період творчості став для Міллера доволі плідним. Він написав об'ємну трилогію «Милостиве розп'яття» («Розп'яття троянди»), над якою працював протягом п'ятнадцяти років. У 1949 р. в Парижі вийшов перший том трилогії — роман «Сексус». Наявність багатьох пікантних сцен у творі зробила абсолютно неможливим його видання у Штатах. Однак книги Генрі Міллера з шаленим успіхом продавалися в Європі.

У 1953 році в Парижі вийшов другий том трилогії — роман «Плексус» («Сплетення»). Через шість років письменник закінчив останній том трилогії «Нексус» («Узи»), який побачив світ у Парижі в 1960 році. Трилогія «Розп'яття троянди» стала унікальним людським документом, вмістивши, крім «міллеризмів» та автобіографічних мотивів, ті тони історичного спектра Брукліна і Нью-Йорка, які залишалися поза сторінками газетних видань.

У 1960 році Генрі Міллера запросили до складу журі Канського кінофестивалю. Поїздка на цей фестиваль поклала край тривалому сімейному щастю письменника. У Франції він зустрів свою стару знайому, відвідав разом з нею Мілан, Пізу, Флоренцію. Дізнавшись про цей зв'язок, Ева написала йому листа з вимогою розлучення. *«Я на межі зриву, — писав романіст своєму другу, — справжній невроз. Почувваюся дуже самотнім. По суті, я перетворився на Вічного Скнару. Не знаю, куди діватися, що робити. Бувають дні, коли я думаю, чи не лягти до психіатричної лікарні. Тільки не розповідай, будь ласка, нікому про мій стан».*

Причину депресії, яка охопила Міллера в 1961 році, його біографи вбачали в тому, що він раптово зробився багатою людиною. Великий прибуток письменнику приніс роман «Тропік Рака», який був легально надрукований у Сполучених Штатах Америки майже після тридцяти років від часу його написання. Цьому передувала довготривала боротьба за пом'якшення цензури і зміну загальноприйнятих правил у визначенні літературного твору як непристойного. Проте видання роману на батьківщині обернулося для письменника новою хвилею судових процесів. Остаточна заборона на друк творів Міллера в Америці була знята лише в червні 1964 року рішенням Верховного суду.

У травні 1961 року в Японії відбулася виставка картин митця. Багато в чому йому допомагала Хоні Токуда — 27-літня співачка із голлівудського ресторану, — в яку письменник одразу закохався. Він засипав її любовними листами. Японка спочатку не відповідала взаємністю, тому він намалював цілу серію акварелей під назвою «Безсоння». Але все скінчилося добре, і незабаром Хоні стала «мадам Міллер». *«Я думаю, що в мені він покохав перш за все музиканта. Він був офіційно одружений п'ять разів, у загальній же кількості мав вісім дружин»*, — згадувала вона. Коли Хоні стала дружиною Генрі, він малював щодня, як правило, наспівуючи, насвистуючи, а якщо був у настрої, то й пританцювуючи. *«Малювати — значить знову кохати, — сказав якось Міллер. — Тільки, коли ми дивимося закохани-*

ми очима, ми можемо побачити те, що бачить художник. Він — саме кохання, більше того, вільне від власництва. Митець мусить поділитися тим, що він бачить». Їхній шлюб тривав недовго, усього три роки, протягом яких Міллер задовольнявся роллю менеджера і фінансиста своєї дружини. Вона відновила життя семидесятилітнього дідуся: він займався її кар'єрою, возив до Парижу, оплачував усі забаганки юної красуні.

Генрі Міллер не з тих, про кого можна сказати, що він «доживав решту своїх днів...». До кінця життя письменник не відчував нестачі у спілкуванні, його постійно оточували шанувальники і помічники. Тричі митця відвідувала Анаїс Нін, бували в гостях Дарел, Бренда Венус, Джек Ніколсон і навіть губернатор Каліфорнії Джері Браун. У 1976 р. французи нагородили Міллера орденом Почесного легіону, а в 1978 р. письменник розпочав кампанію по висуненню своєї кандидатури на Нобелівську премію і прилучив до цього усіх європейських видавців. Лауреатом 1979 р. став Іцхак Башевіс-Зінгер, і митець відверто порадив за письменника, творами якого в останні роки життя захоплювався.

Навесні 1980 року самопочуття великого американського романіста погіршилося, і в передчутті близької смерті він продиктував прощальні листи друзям — з особливою любов'ю Альфреду Перле і Лоуренсу Дарелу. 7 червня 1980 року Генрі Міллер тихо помер уві сні. Дітям він залишив у спадок більше ніж півмільйона доларів.

Довготривалий життєвий і творчий шлях письменника засвідчив, що він — невиправний бунтівник будь у чому. Його бунт — це не тільки виклик морально-етичним нормам та заборонам, а й захист абсолютної свободи особистості від суспільства. Критики завжди зараховували Міллера до кініків. Загальновідомо, що кінізм — це форма світогляду, для якої характерні заперечення, цілковите невизнання законів, норм, стереотипів, моралі, ідеології. Кінік не просто заперечував, він епатував сучасне йому суспільство своєю поведінкою та висловлюваннями. Етика кініків була насамперед негативною, такою, що перекреслювала загальноприйняті цінності і вимагала «відчуження від зла», тобто поривала зі всіма моральними нормами, які освячували соціальне зло.

Справжня оригінальність Генрі Міллера полягала в розкритті та описі низки взаємопов'язаних поглядів на відносини статей, що, незважаючи на свою величезну поширеність та силу, ще ніколи (або ніколи так очевидно) не були відображені в літературному творі. Він перший з усією повнотою висловив давнє почуття зневаги до жінок. Решта його поглядів на сексуальні взаємини напрочуд традиційні.

Статі — це два ворожі табори, розуміння між якими неможливе, бо чоловік — особа інтелектуальна і сексуальна, а жінка — суто сексуальна, примітивна біологічна істота. На думку Генрі Міллера, лише чоловік був здатен розвивати культуру та розум.

Усіх жінок письменник поділяв на дві групи: «брудні» — ті, що поступилися своєю честю перед чоловічою сексуальністю, «чисті» — ті, що заперечували секс. Деякі з цих «чистих» жінок були просто чудовими (матері, кохані юнацьких літ тощо), проте решта — лише лицемірки, яких треба покарати і виставити на осуд. Долучаючись до сексуальності, жінка, на думку письменника, принижувала себе, а тому заслуговувала, щоб її паплюжили.

Ідеальна жінка для Міллера — повія, сексуальність якої регульована грошовими відносинами. Обернути жінку на товар, на думку романіста, — це не тільки приємна зручність для чоловіка (адже легше платити, ніж переконувати), а й досконала форма жіночого існування. Повія могла допомогти чоловікові «без зусиль проїня-

тися тим струмом, що знову дає відчутти землю під ногами». У неї завжди було правильне мислення: вона неосвічена й порочна, але вклала в роботу все своє серце і душу. *«Вона наскрізь і геть в усьому повія — і в цьому її чеснота».*

У більшості своїх романів Генрі Міллер висловив певні думки, здавна властиві чоловічій культурі: прагнення цілковито знеособити жінку, обернувши її на товар, на річ, перетворити жіночу сексуальність на здобич, яку можна дешево експлуатувати, втілити дитячі фантазії про чоловічу владу, не обмежену реаліями людського суспільства та складністю взаємин з іншими людьми.

Покажемо у даному випадку став один з найкращих творів письменника — роман **«Тропік рака»**. Книга написана від першої особи у формі щирої, відвертої і напруженої сповіді бідного письменника-початківця, який уже другу осінь як емігрував до Парижа з Америки, де покинув свою дружину Мону. Він мешкав на віллі Боргезе разом зі своїм товаришем Борисом. До нього часто приїздила дружина, і разом вони полюблили блукати вулицями прекрасного міста, сповнені спогадів про колишнє пристрасне кохання.

Царина діяльності головного героя дуже обмежена (працював коректором і час від часу давав уроки мови), проте більшу частину свого часу він відводив на написання книги, яку називав піснею і хотів присвятити чарівній подрузі Тетяні, бо не міг ніяк забути тих близьких стосунків, що були між ними. Герой часто бував у будинку коханої та її чоловіка Сильвестра, де збиралося вузьке коло друзів: Ван Норден, Карл Молдорф та ін.

Одного разу, блукаючи вулицями, Міллер пригадав, як колись такого ж чудового дня він зустрівся з повією Жермен. Ця жінка не відіграла особливої ролі в його житті, бо *«кохати Жермен було так само безглуздо, як любити наука»*. Вона допомогла йому ствердити власне егоїстичне «я» та послужила для задоволення його фізичного потягу: *«Усі чоловіки, які були з тобою до мене, — баржі, що пропливали вздовж. Їх корпуси і щогли — потік людського життя, що протікав через тебе і через мене, і через усіх, хто тут був до мене і буде після мене...»*. Секс для Генрі — це гра, головне правило якої — отримати якомога більше, нічого не віддавши. Оргії, що їх автор подав нам як взіреть свободи і щастя, — насправді лише сцени ви-яву авторитарної волі, де чоловікові надано абсолютну свободу дій.

Подібних правил гри дотримувався і друг Міллера Ван Норден, якому потрібні були жінки лише для задоволення плотських утіх: *«Біда в тому, що я не можу закохатися, я дуже великий егоїст. Жінки допомагають мені лише мріяти. Я знаю, що це вада — як пияцтво або опіум»*. Інший його друг, Карл, уже півроку листувався з багатою жінкою Ірен. Генрі допомагав йому писати листи, бажаючи *«довести цей роман до логічного завершення»*.

Незабаром у житті головного героя знову розпочався бурхливий роман з колишньою коханкою Тетяною, яка повернулася з Росії. *«З такими жінками, як Тетяна, в повному соку треба бути обережним. Розлучатися з нею було важко, це правда. Зазвичай я заводив її до маленької церковки, неподалік від редакції, і там, стоячи в темряві, ми обнімалися в останній раз... Тетяна хотіла, щоб я покинув роботу і цілодобово займався з нею коханням»*. Нова пристрасність і палкі почуття заважали Генрі сконцентруватися на роботі, тому його звільнили.

Деякий час молодий письменник-початківець перебивався невеличкими гонорами за періодичні статті, виступав у ролі фотомоделі, заводив нові знайомства з метою прожити за чужий кошт. Але незабаром йому прийшов виклик учителювати в одному з провінційних містечок. Не маючи педагогічного досвіду, він роздумував, як почати перший свій урок: *«Про що я повинен розповідати? Про листя тра-*

ви, про податкові переешкоди, про Декларацію незалежності, про останню війну гангстерів? Про що? Я розпочав урок з посвяти у фізіологію кохання». Відтоді клас був завжди переповнений, а на уроках діяв принцип: запитуйте, що хочете.

Проведений тиждень у цьому містечку для Міллера видався вічністю: «Усе тут закам'яніло, думка застигла і вкрилася інесм...». Тільки навесні йому вдалося вирватися звідти — Карл сповістив, що звільнилося місце в газеті.

Повернувшись до Парижа, Генрі дізнався, що Філмор потрапив до божевільні, а Карл зблизився з дівчинкою 15 років. Він відвідав Філмора в лікарні і обурився з приводу того, що його друг збирався одружитися з повією Жаннет, яка біла його і не дозволяла ніде баритися. Міллер вирішив допомогти другові виїхати до Америки без відома Жаннет. Філмор залишив йому гроші для коханої, але він вирішив трохи пожити красивим життям за чужий кошт.

У своєму романі автор підвів читача до висновку, що «в житті немає нічого, що могло б зацікавити людину хоча б на 24 години. Ми переживаємо мільйони життів у кожному поколінні, але не саме життя... Увесь світ — це сіра пустеля, килим із стін і цегли. Увесь світ зайнятий виробництвом. Неважливо, що він виготовляє. Головне — вперед! Час підганяє».

Особливості творчої майстерності Г. Міллера:

- твір — бунт проти шляхетності;
- ідентифікація героя з особою автора;
- поєднання відвертості, грубості та крайньої правдивості любовних сцен з поезією;
- психологізм і лаконічна виразність описів;
- еротизм книг, шокуюча точність у відтворенні інтимних сцен;
- використання ненормативної лексики;
- секс — не мета, а засіб викриття, навіть епатажу.

Роберт Пенн Уоррен (1905—1989)



Останній представник славетного покоління американських письменників, яке дало світу імена Фолкнера і Хемінгуея, Фіцджеральда і Стейнбека, класик американської літератури ХХ ст., автор наукових праць, літературний критик і теоретик, поет, лауреат кількох премій.

Народився Роберт Пенн Уоррен 24 квітня 1905 року у м. Гатрі (шт. Кентуккі). Виріс і здобув виховання в інтелектуальній атмосфері «Південного відродження», яке надихало ідеями творчого реваншу за поразку в Громадянській війні США.

Вищу освіту Роберт здобув у Каліфорнійському та Оксфордському університетах.

Літературну діяльність поет розпочав, будучи студентом, у 20-х роках ХХ ст. Спочатку звернувся до жанру лірики. Написав близько 10 поетичних збірок. Остання з них «Вибрані поезії, 1923—1975» вийшла в світ до 70-річчя письменника. За збірку віршів «Обіцянка» (1957) автор отримав Національну книжкову і Пулітцерівську премії.

У 30—50-х роках працював як літературний критик і теоретик. Серед критичних праць заслуговувала на увагу книга, яку він присвятив сотим роковинам з дня народження автора «Американської трагедії» Т. Драйзера. Впродовж семи років редагував заснований ним журнал критики і літературознавства «Сазерн ревью».

Літературно-художню діяльність романіст успішно поєднував із викладацькою. Значну частину життя викладав у Луїзіанському (1934—1942), Міннесотському (1942—1950), Бельському (1950—1973) університетах. Як професор, написав посібники для студентів коледжів та університетів: «Розуміння поезії» (1938), «Розуміння літератури» (1943). Коло інтересів письменника склала головна тема — тема історії (романи «Юрмище ангелів», «Притулок», біографія знаменитого аболіціоніста Джона Брауна тощо). Писав Р. П. Уоррен і про Дж. Конрада, і про У. Фолкнера, і про Е. Хемінгуея.

Світове визнання письменнику приніс роман «Все королівське військо» (1946). Серед численних знаків визнання заслуг Роберта — пост консультанта в Бібліотеці Конгресу (1944), Боллінгенівська премія (1963). У 1986 році він став першим поетом-лауреатом США.

Уоррен Роберт Пенн помер 15 листопада 1989 року в м. Страттоні (шт. Вермонт).

«Все королівське військо» (1946) — один із показових творів письменника. Роману присуджено Пулітцірську премію 1947 року.

Твір написано після закінчення Другої світової війни. Його назва запозичена з англійського дитячого віршика, наведеного у відомій казці Л. Керролла «Аліса в Задзеркаллі» про Товстуну-Коротуну, який завалився зі стіни і розбився на шматки так, що «все королівське військо» не могло зібрати, стулити до купи тих шматків.

За жанром — політичний роман, у ньому розповідалося не лише про теперішній час, а й про минулий.

Прототипом Віллі Старка став реальний губернатор Луїзіани, а згодом — сенатор у Вашингтоні Х'ю Лонг, методи правління якого спостерігав Р. П. Уоррен під час викладацької роботи в Новому Орлеані. Проте автор повністю не прив'язувався до його біографії.

Провідна тема роману — відповідальність людини перед історією за свої дії та вчинки.

Головний герой Віллі Старк блискавично швидко і успішно зробив кар'єру політика: подолав шлях від селянського парубка (сина фермера) до губернатора штату. Його історія — це історія морального падіння людини, втрата нею усіх ідеалів. Тому автора не стільки цікавив механізм завоювання і утримання влади, скільки моральні його наслідки.

Розповідь у творі йшла від імені репортера, а згодом — і секретаря губернатора Джека Бердена (учасника і очевидця) з метою переконання читачів у правдивості викладених фактів. Журналіст займався пошуком істини. На його думку, сильна, енергійна особистість могла багато чого зробити для суспільства. Тому він виконував усі розпорядження Старка, хоча іноді вони знаходилися в протиріччі з його совістю. Тільки після смерті губернатора Джек Берден по-новому переосмислив шлях, який був ним пройдений, щоб повернутися до нового життя.

Події роману охопили період 1922—1936 років, коли розпочався протест проти фашизму. 1922 рік — початок великої політичної кар'єри Віллі Старка. Вайлуватий селюк, окружний скарбник, не схильний до пияцтва чоловік шкільної вчительки на хвилі загального політиканства став губернатором штату Мейсон-Сіті. 1936 рік — zenit його слави: портрети Віллі Старка розвішені всюди, перед ним люди розступалися як перед пророком. Від однієї дати до іншої губернатором пройдено знач-

ний шлях. Якщо на початку кар'єри він був переповнений почуттями справедливості, непідкупності, бажання змінити життя простих людей на краще, побудувати в країні багато доріг, безкоштовних шкіл і лікарень, «забезпечити старих і немічних, звільнити бідняків від тягаря податків і посилене спадкування багатіїв», то наприкінці роману постав перед читачем зовсім іншою людиною: всемогутнім господарем краю, демагогом, спиритним політиканом, який найняв на службу «королівське військо» — зграю покидьків для тероризування своїх суперників. Він не гребував ніякими методами боротьби за збереження влади: залучав до себе на службу власних ворогів, вдавався до шантажу, підкупу, наклепу, погроз.

Ставлення мешканців штату до губернатора було неоднозначним. Одні вбачали у Старку запеклого американського фашиста-диктатора, інші ж, навпаки, — предтечу нового курсу. Джек Берден розумів неоднозначність Старка і намагався переконати в цьому інших такими словами: *«Людина — створіння дуже складне, вона не буває тільки добра чи тільки погана, а завжди добра й погана водночас, і добре в ній впливає з поганого, а погане з доброго, і все так перемішалось, що сам чорт ногу зломить»*. Біда губернатора полягала в тому, щоб він намагався зберегти гідність. Чим вище Віллі Старк піднімався соціальними сходами, тим швидше втрачав людські риси. Врешті-решт була зруйнована його сім'я, загинув син, трагічна розв'язка очікувала і його самого.

Успіх Старка серед населення штату був забезпечений тим, що він умів говорити простою і доступною мовою про те, що хвилювало інших, бути відвертим і щирим, завжди підводив їх до висновку — усвідомлення своєї значущості в історії: *«Якщо ви не проголосуєте за мене, ви — ніхто», «Якщо б уряд усе робив для людей, губернаторів би не вибирали»* тощо.

Обійнявши посаду губернатора, герой вів себе незалежно, ні з ким не рахувався, принижував сенаторів, критикував «сильних світу». Якщо хтось наважувався чинити йому опір, вдавався до шантажу. Він наказав Джеку Бердену розслідувати справу судді Ірвіна, знайти в діях правника ніцівні вчинки (спіймали на давньому хабарі) тільки тому, що той не погодився підтримати його кандидатуру під час виборів. Губернатор звернувся до Бердена тому, що знав: суддя був для Джека замість рідного батька, якого той і не знав, гарно ставився до нього, вчив усьому високому.

Будучи соціально зумовленим, Джек Берден служив Господарю, намагаючись переконати інших у тому, що працював на губернатора не заради грошей, а заради нього самого.

Губернатор Старк був переконаний, що кожна людина — король. Усі навколо — друзі. Тому зібрав навколо себе своє «королівське військо» і здійснив управління штатом. Серед його оточення репортер Джек Берден, муніципальний чиновник Малюк Даффі, Ласунчик Ларсон, Анна і Адам Стентони тощо. Вони служили в його війську заради грошей і влади, хоча на початку роману наголошували на тому, що не голосували за нього на виборах. Прибічники губернатора начебто не бачили того, що відбувалося навколо. Анна Стентон, дочка останнього губернатора-аристократа, стала коханкою Старка, її брат Адам Стентон погодився бути головним лікарем нової лікарні. Джек Берден не звернув уваги на те, що Господар зробив своєю коханкою дівчину, яку той кохав. Із усіх героїв твору лише один Адам морально чистий, *«він романтик і створив в уяві свою картину світу, а коли світ не відповідав цій картині, то ладен був відцуратися від нього»*. Тому саме він і застрелив Старка, щоб припинити оте зло, з якого політик намагався робити добро. Однак вчинок Стентора все ж таки зумовлений більше не політичними мотивами, а помстою за спокусу його сестри.

Як губернатор, Віллі Старк здійснив багато чого з того, що пообіцяв під час виборів: побудував тисячі кілометрів гарних доріг, відкрив 108 шкіл, створив 60 тис. робочих місць. Отже, загальний баланс його діяльності був прибутковий у порівнянні з тим, в яку клоаку перетворили штат попередній губернатор Стентон і суддя Ірвін. Проте він змінився морально. Став нахабним, грубим, амбіциозним, у своїх цілях використовував знання психології людської душі, гарно орієнтувався в тому, що відбувалося навколо нього, і вчасно вдавався до певних мір покарання. На основі особистого життєвого досвіду дійшов висновку, що в світі панувало зло, що не існувало чесних людей, кожна людина здійснювала в житті ганебні вчинки, які ретельно приховувала. Люди «наполовину раби, наполовину покидьки». Він керувався власною теорією: якщо в світі панувало зло, необхідно було з нього зробити добро, оскільки більше його робити ні з чого. Знаючи, що Конгрес намагався оголосити йому імпічмент, зробив усе, щоб із негативного результату отримати позитивний. І це йому вдалося, імпічмент провалився, оскільки було набрано 17 голосів «за» проти 39. Журналіст Джек Берден зрозумів, що Старк — неоднозначна постать, що його розбестили успіх і влада, які суперечили прагненню робити добро.

Своїм романом Р. П. Уоррен **застеріг**: не переступати моральної межі, пам'ятати про свою відповідальність перед тими, за кого відповідаєш, хто живе в цьому світі, щоб не викликати лавину зла, ненависті, протесту.

Історія виступила як тягар, якого не уникнути особистості. І лише тоді вона дійсно стане людиною, а не Шалтаєм-Болтаєм, якого не могла зібрати уся королівська кіннота і все королівське військо, бо він розсипався на шматки.

Новаторство Р. П. Уоррена:

- відзначався філософічністю;
- був схильний до яскравої метафоричності;
- намагався збагнути закономірності історичного процесу і його впливу на людей;
- ставив важливі політичні, економічні й моральні проблеми;
- зображував героїв багатогранними, показуючи їх як у сфері громадської діяльності, так і в особистому житті.

Ірвін Шоу (1913—1984)



Ірвін Шоу — відомий американський прозаїк і драматург, який увійшов в історію світової літератури як автор книг, помічених справжнім гуманізмом, пронизаних реальним болем і переживанням за людину, впевненістю у тому, що людина, за словами У. Фолкнера, «вистоїть і переможе». Він належав до тих письменників, які ніколи не могли пожалітися на неухвагу до себе і своєї творчості. Читацький успіх для нього — явище звичне: у якому б жанрі письменник не працював — чи то роман, п'єса або коротке оповідання, — у нього майже завжди виходило майстерно і цікаво для найрізноманітніших читацьких груп.

Творча лабораторія американського романіста, новеліста, драматурга представлена дванадцятьма

романами, десятима збірками оповідань і кількома десятками п'єс. Дещо з цього різнобарв'я творів дійшло в перекладах до нашого читача, але по-справжньому в нашій країні цього письменника відкрили нещодавно.

Американський прозаїк і драматург Ірвін Шоу народився 27 лютого 1913 року в Нью-Йорку. Походив з єврейської сім'ї дрібного комерсанта. Рано розпочав трудову діяльність: працював на фабриці парфумів, в універсальному магазині, шкільній бібліотеці, вчителював, був водієм вантажівки і навіть гравцем професійної футбольної команди. Мужньо пройшовши ці «університети», майбутній письменник натомість накопичив неоціненний запас життєвих спостережень для своїх майбутніх творів.

У 1934 р. він закінчив Бруклінський коледж із званням бакалавра мистецтв і влаштувався радіожурналістом. Завжди виявляв і неабияку громадську активність. З приходом Гітлера до влади Ірвін Шоу взяв активну участь у боротьбі проти фашизму. У цій атмосфері «червоних тридцятих» відбулося формування його письменницьких поглядів і переконань. З перших кроків у літературі він заявив про себе як письменника соціального темпераменту, який уважно придивлявся до суспільних конфліктів.

У 1936 році двадцятичотирирічний юнак дебютував антивоєнною п'єсою «Поховайте мертвих», яка успішно була поставлена на сцені радикального театрального об'єднання «Груп тієтр». В одному з перших маніфестів цього об'єднання (серед його керівників були відомі режисери Г. Клермен і Лі Страсберг), зокрема, наголошувалося: *«Хорошою слід вважати ту п'єсу, в якій є образ або символ актуальних проблем нашого часу»*. У творі автор змалював оригінальну ситуацію. Шестеро солдатів, які загинули в бою, відмовилися від поховання, не бажаючи лягати в могилу. Натомість начальство вимагало поховати загиблих за всіма правилами військового статуту, оскільки без цього, мовляв, не можна «воювати до переможного кінця». Однак ані накази командира похоронної команди, ані умовляння священників, ані вимоги генералів не діяли. Нарешті, генерали привели до місця поховання матерів, дружин, коханих убитих солдатів, аби з їхньою допомогою вплинути на «бунтівників», проте й це не допомогло. У фіналі один із генералів наказав розстріляти непокірних небіжчиків із кулемета, щоб убити їх удруге.

Наступного року вийшла ще одна п'єса драматурга «Облога», якою він відгукнувся на події громадянської війни в Іспанії. Після перших вдалих спроб ім'я письменника набуло широкого розголосу.

Коли розпочалася Друга світова війна, Ірвін Шоу відправився на фронт добровольцем, працював воєнним кореспондентом. Побачене і пережите ним лягло в основу роману «Молоді леви» (1948), який не тільки приніс автору перший великий успіх у літературі, але й став цілою епохою в історії американського роману. Цей твір поставив ім'я Шоу поряд з такими видатними письменниками, як Н. Мейлер, Дж. Джонс, К. Воннегут. Їх усіх об'єднали твори про Другу світову війну.

«Молоді леви». Події в романі відбувалися у Німеччині та США в період з 1938 до 1945 р., але значну увагу автор приділив і бойовим діям у Франції, Північній Африці, Італії. Серед численних образів твору вирізнялися три головні постаті: американці Майкл Вайтекер і Ной Аккерман та німець Христіан Дістль. Їхні сюжетні лінії розвивалися паралельно, а долі були сповнені глибокого символічного значення.

Переконаний антифашист І. Шоу викрив людиноненависницьку теорію та практику. Христіан Дістль — нацист (хоча замолоду він деякий час був комуністом, це було відомо гестапо і заважало його військовій кар'єрі). Він воював у лавах верма-

хту, брав участь у французькій кампанії 1940 р., потрапив у Північну Африку, де отримав поранення, потім опинився в Італії. Дістль значною мірою нагадував свого командира Гарденбурга, котрий уособлював нацистське варварство. *«Ми зможемо процвітати тільки тоді, коли вся Європа буде жебракувати»*, — один із його постулатів. Автор простежив, як насильство, грабунки, жорстокість розклали вермахт зсередини.

Письменник критично поставився і до американської армії, показавши некомпетентність деяких офіцерів, їхню зараженість гендлярським духом, нерозуміння ними характеру та смислу антифашистської боротьби. Майкл Вайтекер — театральний режисер, який бачив фальш існування багатьох людей свого кола. Внутрішнє сум'яття не полишило його і тоді, коли він був мобілізований до війська. Спочатку герой намагався, скориставшись знайомствами, отримати тепле містечко. Але поступово в його світовідчутті відбулися грандіозні зміни. На фронті герой став переконаним антифашистом.

Драматичною була доля і третього героя роману — Ноя Аккермана. Інтелігент, єврей, він зустрівся в армії з антисемітизмом деяких офіцерів та солдатів-південців. Але спроби налагодити стосунки з товаришами по службі не дали ніяких результатів. Коли в нього викрали із сумки десять доларів, які він хотів надіслати дружині, Ной вирішив покласти край образам і знущанням. Герой почергово викликав десятків своїх кривдників битися навулачки. Після кожної бійки він із синцями і травмами йшов до шпиталю, щоб, одужавши, вступити в черговий двобій. Ной захищав свою людську гідність, бажаючи, щоб *«з кожним євреем поводитися так, наче він важить двісті фунтів»*. Саме з образом Ноя Аккермана пов'язаний глибинний гуманістичний пафос роману. У фіналі твору, де розкриті події весни 1945 р., останні дні «третього рейху», сюжетні лінії трьох героїв перетнулися. Американці вступили на територію концтабору, в якому в'язні здобули свободу, ліквідувавши охорону. Христіан Дістль сховався від розплати в лісових хащах. Там він, випадково зустрівши двох друзів, убив Аккермана. Переслідуючи Дістля, Вайтекер помстився за смерть друга. У романі, насиченому багатьма драматичними перипетіями, автор порушив важливі етичні проблеми становлення особистості, змалював крах ліберальних ілюзій, аморальність фанатизму і масового психозу.

У важкий для Америки час «холодної війни» І. Шоу залишився відданим прогресивним ідеалам. Його романи 50—60-х років ХХ ст. розкуповувалися з шаленою швидкістю, але в основному залишалися слабкими копіями, які не йшли ні в які порівняння з гучним дебютом 30-их років і тими великими сподіваннями, які на нього покладали. Щось розладналося в творчому житті письменника після «Молодих левів», і, хоч до самого кінця І. Шоу працював із завидною постійністю, випускаючи книжку за книжкою, йому вже не судилося знову віднайти ту соціальну проникливість і той непідробний драматизм конфліктів, які так приваблювали в його перших творах. Важко сказати, що стало головною причиною цього художнього зубожіння. Може, прозаїк просто надто рано вичерпав можливості свого таланту або ж, прагнучи здобути успіх у читачів, віддав належне штампам комерційної літератури, покладаячись на сюжетну захопливість і мелодраматизм. Та й сам письменник, на жаль, був схильним судити про свої книжки передусім з комерційного успіху, а не зі справжньої літературної значущості.

Переломним для І. Шоу став 1970 рік, коли світ побачив роман «Багач, бідняк» — своєрідний пролог до нового, мабуть, самого плідного етапу в творчій біографії митця. Цей твір став початком діалогії про родину Джордахів, продовженої через сім років романом «Злидар, злодій». Значення найкращих книжок романіста,

створених ним наприкінці творчого шляху, визначалося тим, що письменник зумів побачити і розкрити риси, характерні для розуміння соціальних і моральних суперечностей сучасного американського життя.

«Вечір у Візантії» (1973) — роман, що став достовірним свідченням кризи ідей і цінностей, яку пережило американське суспільство. Події в творі описані під час Канського кінофестивалю. У центрі розповіді — голлівудський кінорежисер Джесс Крейг, який перебував у стані гострої творчої кризи. Його переслідувала жорстока доля, яка ніби мстила за те, що він не зумів і не захотів пристосуватися до існуючих порядків і моралі, не навчився — та, напевне, ніколи і не навчиться — жити за інерцією, приймаючи життя таким, яким воно було. На героя чекало моральне випробування, яке він з гідністю витримав. Передаючи атмосферу фешенебельного курорту, веселощів та розкоші, нігілістичної вседозволеності у гонитві за насолодою, Шоу створив настрій «занепаду», внутрішньої порожнечі, що уразили культуру Заходу.

17 травня 1984 року в м. Давосплац (Швейцарія) прозаїка не стало. Для сучасного читача Ірвін Шоу — спостережливий реаліст, що зумів дати відповідь на «прокляті питання», які висунула реальність Америки і — ширше — сучасного Заходу.

Скотт Фіцджеральд свого часу підмітив, що в кожного письменника була, як правило, одна-єдина історія, яка перефразовувалася ним багато разів. Тема складного людського життя і марно розтраченого часу — та сама «одна історія» Шоу, яка розкрита автором у багатьох романах, але в різному змалюванні. Не виключенням став і один з найкращих творів прозаїка — «Багач і бідняк».

«Багач і бідняк». У романі письменник створив широку панораму життя американського суспільства майже за три десятиліття, починаючи з кінця Другої світової війни і до 70-х років. Шоу простежив долю двох поколінь родини Джордахів, показав величезну владу грошей, яка значною мірою й визначила стосунки між людьми. Понад усе романіста непокоїла загроза деградації суспільства, яке жило лише матеріальними цінностями. Відтак Ірвін Шоу розкрив дві життєві позиції, дві філософії: конформістська була пов'язана з образом Рудольфа, який став багатим; бунтарство, незгоду із загальноприйнятими нормами уособлював Том, якому судилася бідність.

Герої роману — типові американці, які так і не зуміли реалізувати «типово американське» сходження (терпіння і праця принесуть гроші, а з ними і щастя) до сяючих вершин блаженства: виходило, погано працювали, не проявляли ініціативи. Типовий американець для письменника — людина, яка не пам'ятала рідних і намагалася швидше забути своє минуле, щоб воно не заважало теперішньому і майбутньому. У цьому розумінні типовою американкою стала Мері Джордах, дружина Акселя, вихована у притулку для підкинутих дітей.

Типовий американець — людина без коріння. Таким був Аксель Джордах, голова родини, який у 20-ті роки розпрощався з Німеччиною і переїхав до США, щоб спробувати щастя на новому місці. Ним заволоділа «американська мрія» — швидко розбагатіти. Аксель розпочинав з нуля і назбирав грошей на купівлю булочної-пекарні, але ні матеріального благополуччя, ні простого житейського спокою йому досягти не вдалося. Розпочавши з надії, він закінчив страхом і ненавистю, що призвело до самовільної смерті героя. Він поклав отруту в одну з булочок останньої в житті випічки.

Автор висловив у творі головну думку: не повезло батькам — обов'язково пове-зе дітям. Старший син Джордахів, Рудольф, шанобливий, вихований у повазі до правил і умовностей, які діяли в суспільстві. Його першочергове завдання — при-

стосуватися до примхливих умов дійсності і змусити їх працювати на себе. «У Рудольфа, — читаємо в романі, — був єдиний талант — усім подобатися. Він свідомо намагався усім подобатися, йому доводилося докладати багато зусиль, щоб мати гарні стосунки з людьми, робити вигляд, ніби вони його цікавлять. Ні, вміння подобатися — це не справжній талант, думав він, тому що в нього не було близьких друзів і взагалі, якщо бути відвертим, він не надто вже й любив людей».

Повною протилежністю йому став молодший син Акселя — грубіян Том, який дуже погано вчився, не допомагав батькам по господарству, не думав про кар'єру і якщо в чомусь і проявив себе, то це в мистецтві кулачного бою. Натомість «батьківська надія» — Рудольф заздрив безпутному молодшому брату, який жив так, як йому того хотілося, і не зважав ні на чию думку. Неодноразово Том потрапляв у різні неприємні ситуації. За чергову його проказу — замах на «незаплямовану репутацію» юних дочок банкіра Чейса — Аксель Джордах змушений був віддати завітні п'ять тисяч доларів, які він збирав на навчання Рудольфа в коледжі. Саме в таку суму банкір оцінив кривду, яку заподіяв «брудний розлитель» Том шанованій родині. Отже, перший закон політекономії роману: бідний повинен платити багатому.

У житті Джордахів вже не вперше важливу роль відігравали гроші, отримані нечесним шляхом. Кожна така фінансова операція — це злочин. Кримінальний — вбивство Акселем англійця в Гамбурзі, що дало можливість заробити перший капітал для купівлі булочної. Або моральний: Гретхен, сестра Рудольфа і Тома, заробила необхідні їй вісімсот доларів для поїздки до Нью-Йорка, ставши коханкою свого боса Тедді Бойлана. Бойлан також оплатив і навчання Рудольфа, який мало не втратив шанс на вищу освіту через «подвиг» Тома. Том же повернув витрачені на нього п'ять тисяч шляхом звичайного шантажу — ввіймав за руку багатого члена спортивного клубу для джентльменів, коли той оббирав гаманці своїх партнерів. Він просто скористався із вдалого збігу обставин: його жертвою стала нещасна людина, kleptomан, який не хотів, а крав. Йому не потрібна була його здобич, він і так був багатим, але, і письменник підводить до цього читача, його «хвороба» — це породження соціальної системи, за якою людина бажала лише матеріального благополуччя.

На сторінках роману Шоу зобразив життя таким, «яким воно було», з усіма його вадами і недоліками. І це не випадково, адже сам письменник — мораліст, навіть моралізатор, який суворо засуджував не тільки цей світ, а й тих, хто його населяв. Неправедні вчинки і заплямовані гроші переслідували героїв роману як рок, фатум. За вбивство англійця Аксель Джордах отримав сповна — волею автора він покінчив життя самогубством. Поплатилася і Гретхен за свої вісімсот доларів. Одна справа — «вчинити гріх» у пориві пристрасті і зовсім інша — віддатися за холодним розрахунком. Покарання — невдалий шлюб, потім безглузда смерть другого чоловіка, коханого і талановитого, несправджені мрії про сцену, про велике мистецтво...

Не виручило і Рудольфа його вміння ладити з людьми і справляти на усіх враження благородної людини. Собі на лихо, він сподобався психічно неврівноваженій Джин, яка виявилася багатою спадкоємицею. Але шлюб багатой дівчини і перспективного чоловіка, який отримав освіту і шанс на кар'єру, завдячуючи грошам багатія Бойлана, не став щасливим. Професійне вміння Рудольфа спілкуватися з людьми не врятувало їх сімейного союзу. Через нереспектабельність дружини провалилася кар'єра Рудольфа-мера. Через Джин загинув і Том, виручаючи свою невістку з чергової п'яно-скандальної історії. Місцем і безпосередньою причиною загибелі Тома стала його яхта, бо в основі суми, на яку вона була придбана, — ті самі п'ять тисяч, що свого часу він виманив у багача-kleptomана.

В основу роману покладена нехитра аналогія: суспільство — це родина, родина — це суспільство в мініатюрі. Головну відповідальність за долі своїх героїв Ірвін Шоу все ж поклав на Світ Найбагатших. Автор довів: усе, що пересікалося із цим світом, підпадало під страшну загрозу. Герої роману «Багач і бідняк» із категорії тих, хто сам себе «зруйнував». У гонитві за хибними цінностями вони залишились ні з чим.

І. Шоу плідно працював і в царині новелістики. У 50—60-ті роки він створив чимало прекрасних зразків «малої прози». Новели письменника вирізнялися вишуканістю стилю і точністю характеристик — і психологічних, і соціальних. Перша збірка його новел «Матрос з «Бремена» побачила світ у 1940 році. За нею вийшли «Ласкаво просимо у велике місто» (1942), «Акт довіри» (1946), «Яскрава компанія» (1950) та інші, які в 1982 році були опубліковані «Повним зібранням оповідань».

Видатного прозаїка навряд чи можна віднести до когорти реформаторів, швидше до числа тих письменників, які, беручи уже готові моделі, відточували до ідеалу все те, що було створене попередниками. Шоу писав свої новели під впливом Е. Хемінгуея, використовуючи метод «об'єктивного змалювання» для передачі нюансів психології героя, прагнучи до лаконізму, підтексту, недомовок. У кращих оповіданнях прозаїка любов до простих американців поєднана з переживанням за їхній ілюзорний спосіб життя з дрібними турботами, трафаретними вчинками, думками, орієнтирами.

Герой оповідання «Коло світла» Бауман — цілком успішний бізнесмен і, на перший погляд, щасливий сім'янин. Але сам він, не дивлячись на всі свої ділові перемоги, нещасливий і самотній, позбавлений людського тепла й розуміння. Його «зразкова дружина» не могла зрозуміти, що відбувалося в душі чоловіка: *«Живий він чи помер, яка різниця? Її значно більше цікавило, чи купить вона в наступному році зелені штори для вітальні»*. З давніх-давен американці вірили, що гроші і щастя — це слова-синоніми. Головний герой на особистому досвіді переконався: матеріальний комфорт не вбереже від проблем, а скоріше вкаже на дефіцит того, що неможливо купити за гроші, — справжньої людяності, тепла, любові. Бауман любив заглядати в чужі вікна, сподіваючись там знайти справді щасливих людей: *«Невже все життя — просто пустий номер?»*. Ці слова стали лейтмотивом оповідання. Герой твору був із категорії тих, хто «сам себе руйнував». Погнавшись за хибними цінностями, він залишився ні з чим.

Час визначив і помилки Ірвіна Шоу, і цінність його творчого доробку як художника, котрий із глибокою проникливістю відобразив складність людського життя і ті нові конфлікти, що висунуло ХХ ст.

Своєрідність творчої майстерності І. Шоу:

- напруженість інтриги, струнка логіка фабули, сентиментальні кульмінації;
- час дії переданий за допомогою особливих примет;
- проблеми творів визначені реаліями життя Америки;
- дослідження соціальних і моральних суперечностей дійсності;
- показ нещасливого життя американців і марно розтраченого ними часу;
- герої-характери поставлені в умови морального випробування;
- трагізм світовідчуття і мужність персонажів;
- витонченість стилю і точність характеристик (психологічних і соціальних);
- застосування методу «об'єктивної оповіді»;
- використання елементів гротеску.

Джером Девід Селінджер (нар. 1919 р.)



Ось уже понад чотири десятиліття уславлений американський письменник Джером Девід Селінджер живе самотником у віддаленому штаті Нью-Гемпшир, напевно, пописуючи нові твори і сумлінно складаючи їх до шухляди. Ніхто не знає, що написав письменник (і чи взагалі що-небудь написав) після низки блискучих оповідань та знаменитої повісті «Над прірвою у житті». Тим більш інтригуючим виявляється будь-яке повідомлення про нього, бо він покинув літературу в zenіті свої слави — визнавши мовчання найвищою формою досконалості, відповідно до заповідей своїх улюблених давньосхідних філософів.

Джером Девід Селінджер народився 1 січня 1919 року в Нью-Йорку в заможній родині американсько-

го єврея Сола Селінджера і був другою дитиною (старша сестра Доріс). Вихованням дітей займалася мати, ірландка за походженням, католичка. З батьком, торговцем м'ясними продуктами та сиром, у Джерома були прохолодні стосунки. Сол бажав, щоб у майбутньому хлопець продовжив сімейний бізнес, якого це зовсім не приваблювало. Одного разу він разом з батьком побував у Польщі на скотобійнях, після чого твердо вирішив ніколи не займатися м'ясним бізнесом. Відомо також, що після цієї поїздки він став вегетаріанцем.

Дитинство хлопця та перші шкільні роки пройшли в Нью-Йорку. На вступних іспитах до школи Мак-Берні (Манхеттен), які складав у 1932 році, заявив, що найбільше цікавився драматичним мистецтвом та тропічними рибами. Через рік його відрахували зі школи за незадовільне навчання. Селінджер намагався вчитися в трьох привілейованих коледжах, однак у жодному з них йому так і не вдалося довго протриматися. Така поведінка була зумовлена, можливо, соціальним статусом родини — в ті часи був поширений расизм проти євреїв. Те, що він був напівєвреем, сприяло загостренню внутрішнього конфлікту хлопця та формуванню своєрідного світогляду. Найбільшим бажанням Девіда в шкільні роки було — жити окремо від батьків і стати великим письменником. Частково його мрія здійснилася під час навчання у військовій школі «Веллі-Фордж» у штаті Пенсільванія, де він залишив на згадку про себе шкільний гімн, який виконується в цьому навчальному закладі і тепер. Там, до речі, Селінджер почав писати і свої перші твори.

Беручи участь у Другій світовій війні, письменник-початківець не розлучався з друкарською машинкою. Перше оповідання «Підлітки» було опубліковане в «Сторі» в 1940 р. Після цього він не припиняв писати оповідання для журналів та університетських збірок. Цей період творчості молодого митця позначений пошуками власної теми, власного стилю. Оповідання цього періоду були сентиментальними та багатозначними, проте вони ніколи не перевидавалися ним.

У 1942 році майбутнього письменника забрали до армії, де він прослужив 2 роки; брав участь у Другій світовій війні в складі дванадцятого піхотного полку четвертої дивізії. На фронті було нелегко, і в 1945 році він потрапив до шпиталю з нервовим зривом. Гіркий і трагічний досвід воєнних років відіграв велику роль у формуванні його як прозаїка.

Після війни Селінджер деякий час жив у батьків на Парк-авеню в Нью-Йорку, а вечорами любив приходити у Грінвіч-вілідж послухати гучні інтелектуальні суперечки і вчені розмови, які невдовзі набридли йому. Саме тоді народився його афоризм: *«Найгірший ворог письменника — інший письменник»*. У цей час прозаїк писав роман «Над прірвою у житті», над яким він працював, за його власним зізнанням, майже десять років, у тому числі й під час війни, коли навіть у армійському джипі він не розлучався з друкарською машинкою. Щоб закінчити роботу над романом, письменник найняв кімнату в одному з віддалених кварталів і усамітвився там, повністю присвятивши себе творчості.

1945 рік став роком його найбільшої творчої активності: оповідання друкувалися одне за одним. Вже 1951 року роман «Над прірвою у житті» посів перше місце в списку американських бестселерів, а до прозаїка прийшла гучна письменницька слава. Найбільшу відомість йому принесли не лише вищеназваний роман, а й повість «Вище крокви, будівничі!» та збірка «Дев'ять оповідань». З 1965 року Селінджер нічого не надрукував, нагадуючи про себе лише участю в юридичних процесах проти надто уважних до його відлюдницького життя журналістів.

В особистому житті письменнику повсякчас нещастило. Його першою дружиною стала німкеня Сильвія, але сімейне життя було недовгим — він ненавидів нацистів так само сильно, як вона ненавиділа євреїв. У 1955 році Селінджер одружився вдруге з Клер Дуглас (молодша за нього на 15 років). Вони поселилися в замському будинку письменника у Корніші, неподалік від річки Коннектикут, штат Нью-Гемпшир. Письменницька діяльність, спосіб життя митця псували відносини в родині, а тому з народженням дітей (донька Маргарет, син Метью) він покинув літературу назавжди, вважаючи, що слава йому дуже шкодила. Д. Селінджер виявився непоганим батьком, зачаровував дітей своїми оповіданнями.

Із середини 60-х років ХХ ст. письменник жив самотником, не показуючись на очі публіці, відмовився давати інтерв'ю і пролити світло на своє приватне життя. В інтерв'ю газеті «Нью-Йорк таймс», яке він усе ж дав у 1974 р., так пояснив причину свого тривалого мовчання: *«Не публікуєш — і на душі спокій. Мир і благодать. А опублікуєш що-небудь — і прощавай, спокій!»*. Значну роль у цьому відіграло і його захоплення східними релігіями — буддизмом та індуїзмом, вплив яких позначився на останніх повістях прозаїка. І хоча письменник не публікував нових творів, інтерес до його книг, як і раніше, залишався великим.

У 1966 році після розлучення Д. Селінджер жив кілька місяців громадянським шлюбом із вісімнадцятирічною Джойс Мейнард (пізніше стала письменницею), яка в 1998 році видала книгу спогадів «Вдома у світі», присвячену письменнику. Чи то спокусившись її фотознімком на обкладинці журналу «Нью-Йорк таймс мегезін», чи, може, зачарований нарисом юної студентки Єйського університету в тому самому числі журналу під назвою «Життєві підсумки вісімнадцятилітньої», Д. Селінджер написав їй листа. Листування переросло в тісну дружбу й рішення жити разом. Однак через кілька тижнів він без жодних пояснень вигнав свою приятельку геть, що, втім, не завадило їй згодом написати спогади на 350 сторінок. Потім він зустрічався певний час з різними дівчатами (зокрема з Елейн Джойс). Теперішня дружина письменника Колін, колишня гувернантка його дітей, на п'ятдесят років молодша за нього.

Зараз Д. Селінджер, як і колись, живе з дружиною та дітьми в Корніші. Більшу частину часу він проводить у своїй бібліотеці, розташованій в окремій, оточеній садом, споруді. Рідні та близькі старанно оберігають його від зазіхань журналістів і пустої цікавості сторонніх.

Однією з найпомітніших подій післявоєнної літератури Сполучених Штатів Америки стала поява в 1951 році роману «**Над прірвою у житті**», головний герой якого назавжди увійшов у коло класичних персонажів світової літератури. Читачеві вже був відомий Голден Колфілд — так звали солдата, який пропав безвісти в Європі. Йому було всього дев'ятнадцять років. Відомо, що перший варіант повісті був готовий ще наприкінці 1945 року, навіть відправлений до видавництва, але потім відкликаний автором і докорінно перероблений.

Головний мотив роману — складний перехід хлопця з юності у світ дорослих, непростий процес зміни цінностей, відчай і безнадійний спротив неминучості такого переростання. Голден Колфілд у свої 16 років вже не дитина, але ще й не дорослий, він неврівноважений, конфліктний підліток, що часто здійснював необдумані вчинки, викликав до себе співчуття і симпатію. Найменший прояв людської фальші, вульгарності і підлості викликав у Голдена бурхливу, хворобливу реакцію, що свідчила про цілковиту непристосованість до реального життя, в якому він не бачив для себе ніякого покликання, крім хіба що одного: «*стерегти дітей над прірвою в житті*», рятувати їх від падіння у нікчемну дорослість.

Діти в Селінджера — «розумні діти», без сумніву, далекоглядніші, ніж їхні матері і батьки. Якщо їм і судилося вирости, вони все життя продовжували пошуки втраченого раю дитячої чистоти, абсолютної моральності, що призвело письменника до відмови від творчості на довгі десятки років.

До 1965 р. письменник, крім роману «Над прірвою у житті», видав 30 новел (частину з яких він відібрав для опублікованої у 1953 р. книги «Дев'ять оповідань»), повісті: «Вище крокви, будівничі!» (1955), «Сімор: Інтродукція» (1959), «Френні» (1961), «Зуї» (1961), «Гепворт 16, 1924» (1965). У критичній літературі ці повісті зазвичай називали циклом про Глассів. Селінджер йшов до нього поступово. Підвищений інтерес письменника до проблем сім'ї, родинних зв'язків був виразно помітним уже в ранніх оповіданнях, де на передньому плані перебували дві родини — Гледволи і Колфілди («Брати Баріоні», «Юнак у Франції» та ін.). В оповіданні «Я божевільний» (1945) автор зосередив увагу на юному Голдені Колфілді. Саме він з плином часу став центральним персонажем найвідомішого твору письменника — роману «Над прірвою у житті».

Д. Селінджер зарекомендував себе як справжній майстер деталі, яка займала в нього дуже важливе місце. Його цікавили певний жест, вираз обличчя, голос. Він досліджував найменший порух людської душі. Стиль видатного прозаїка, попри свою простоту, цілком оригінальний, і всі спроби дослідників віднайти для нього якісь літературні паралелі виявилися марними.

Кращі новели Селінджера увійшли до збірки «Дев'ять оповідань». Назва твору мотивована принципами давньоіндійської поезики: кожному оповіданню відповідало одне з дев'яти почуттів, що, відповідно, викликало одну з дев'яти реакцій у читача. Перше почуття — це кохання, що мало викликати еротичний настрій у читача.

«**Найкращий день для риби-бананки**» (1948) — це оповідання, з якого автор почав збірку. На першому плані тут висвітлено конфлікт героя і реальності, але вже на вищому рівні, духовному, ніж у Голдена Колфілда. Вперше виникла тема сім'ї Глассів. Гласси — велика та дружна родина, спільнота дуже чутливих, тонко організованих людей. За своєю природою вони — художники, одвіку приречені незатишно почуватися в прагматичному американському суспільстві. Лес і Бессі Гласси — актори, батьки сімох дітей: Сімора, Обадії, Беатрис, близнюків Вокера та Вотга, Зекері і Френсіс. Усі вони з 1927 р. упродовж 18 років по черзі виступали в програмі «Кмітливі хлоп'ята», заробляючи таким чином гроші на своє навчання.

Сімор Гласс — ідеал, недосяжна мрія Селінджера. Він своєрідний наставник і вчитель своїх молодших братів і сестер у їхніх духовних пошуках. Герой прирік себе на загибель роздвоєністю власного існування. Своїм багатим духовним світом і світоглядною позицією він був чужим для оточуючого світу, унікав його і прагнув зблизитися з ним, у якомусь сенсі навіть злитися в єдине ціле.

В оповіданні описано останній день життя Сімора, який не міг далі витримувати нестерпного духовного напруження — жити з коханою, але зовсім чужою йому людиною, його дружиною Мюріел, котра уособлювала той світ, з яким намагався, але не зміг злитися Сімор. Його одруження з Мюріел було спробою єднання із суспільством. Воно стало провалом, останньою краплею. Мюріел схожа на місток між ним і ворожим йому світом, який в оповіданні передусім презентували її батьки. Проте вона ближча саме до них, а не до Сімора.

Його депресію частково розвіювала маленька дівчинка Сибіл्ला. Її плавання в океані на гумовому матраці мало глибоке символічне значення, тут помітна паралель з повістю «Над прірвою у житі», з мрією Голдена ловити дітей у полі жита. Автор майстерно передав відчуття беззахисності людини у велетенському світі. Океан — суспільство, а рибки-бананки — рядові люди, що не здатні були на духовне життя, бо сповнені лицемірства, гонитви за доларом.

«Вище крокви, будівничі!». У цій повісті характер Сімора і його духовна сутність набули виразності і багатовимірності. Сюжет повісті склали перипетії одруження Сімора та Мюріел. Композиція збалансована протиставленням витонченого духовного світу героя, позбавленого корисливості та егоїзму, і раціонально-банального табору нареченої, в якому всі завжди мали тверду, усталену думку з будь-якого приводу. У кожного був свій водій і психоаналітик. До будь-якого незвичного судження тут ставилися з упередженою ворожістю. Селінджер запевнив, що Сімор — поет від Бога, і хоча знайомство безпосередньо відбулося лише з одним його дитячим віршем — жартом про Кітса, не було сумніву у глибині та силі таланту молодого поета, оскільки не-підробний ліричний струмінь пронизав його щоденникові записи, цей струмінь пройшов і через спогади про нього братів та сестер. Для Глассів Сімор був утіленням усього найкращого в людині, — духовної краси, розуму, терпимості й чистоти помислів.

«Сімор: Вступ». У повісті Д. Селінджер вустами Бадді подав фізичний і духовний портрет Сімора як людини, обдарованої саме цими властивостями. Наділений тонким поетичним світоглядом, герой надзвичайно гостро відчував обмеженість, цинізм і ворожість рідних дружини. У творі наведена притча Сімора про Христа, у якій йшлося про те, що Ісус також жив у найжалюгіднішому світі людей. Герой усвідомлював необхідність прощати чужі вади, миритися з обмеженістю людей, але, як людина тонкого інтелектуального складу, осягнення реалій життя він переживав особливо болісно. Молодша сестра Сімора Френні, героїня однойменної повісті, у багатьох рисах повторила долю брата: надзвичайно одухотворена і вразлива, вона вступила у чужий їй світ, втілений в образі прилизаного гарвардського студента Лейна Кутелла. Френні даремно намагалася відкрити йому очі на нікчемність і марність навколишнього життя.

«Зуї» стала продовженням повісті **«Френні»**. Події, описані в творі, відбулися через дві доби після зустрічі Френні та Лейна. Розмові Зуї та Френні передував лист брата Бадді, який після смерті Сімора став духовним опікуном молодших. Головна думка листа — людина сама визначає свій життєвий шлях, але, визначивши його, повинна робити свою справу самовіддано і чесно, а головне — любити її. Любов до ближнього як єдино можливий спосіб існування — наскрізний мотив творчості Селінджера. Тільки любов здатна протистояти пеклу. До цієї любові як до морального ідеалу свідомо або підсвідомо і тягнулися герої повістей та оповідань письменника.

«Гепворт 16, 1924» — остання повість збірки. У центрі твору — семирічний Сімор. Перебуваючи в дитячому таборі, він написав листа, в якому висловив думку, що помре невдовзі після досягнення ним тридцятирічного віку. З плином часу виявилось, що малий герой передбачив власну долю. Селінджер вустами хлопця висловив свої уявлення про ідеальну людину. Автор вірив у силу та можливості людини і вважав, що вона, йдучи шляхом «природності та простоти», пізнаючи світ не раціонально, не частинами, а безпосередньо, органічно і цілісно, здатна духовно переродитися. Такого самого листа міг написати і десятирічний герой оповідання «Тедді». Тедді — розумний, йому невластиві людська злість, заздрість і корисливість. На його глибоке переконання, врятувати людство могло тільки єднання людей, перемога над егоїзмом і бездуховністю.

Цикл про Глассів — важлива частина творчості Д. Селінджера, який намагався запропонувати свій ідеал і концепцію гармонійної людини, спираючись на духовну спадщину ранніх християнських філософів і богословів, на досвід філософської літератури Стародавнього Сходу.

Проза письменника являла собою ліричний щоденник з детальною фіксацією мовологів, наявністю відступів, автокоментарів і зайвої на перший погляд деталізації. Спілкування автора з читачем набуло безпосереднього, довірливого, інтимного характеру. Видатний американський романіст і досі залишається одним із найпопулярніших письменників, його книги постійно перевидаються величезними тиражами.

Особливості «короткого» роману Д. Селінджера:

- стиль — невимушений;
- поетика — точний штрих, що у контексті оповіді набуває символічного значення;
- увага до деталі;
- використання розмовної мови тінейджерів;
- форма оповіді — монологічна;
- співвідношення авторського «я» і головного героя;
- інтонація сповідальна.

Курт Воннегут (1922—2007)



Курт Воннегут народився 11 листопада 1922 року у місті Індіанapolis, штат Індіана, в сім'ї архітектора німецького походження. Батько хотів, щоб його син став науковцем, тому майбутній письменник вивчав біохімію в Корнуельському університеті. Навчання перервала Друга світова війна. Він був призваний на військову службу, служив у піхоті, брав активну участь у бойових діях на Західному фронті. У грудні 1944 року потрапив до фашистського полону, був відправлений до дрезденської в'язниці. Там пережив бомбардування міста союзною авіацією у лютому 1945 року, знайшовши порятуно разом зі своїми товаришами у підвалах бійні.

У травні 1945 року К. Воннегут повернувся на батьківщину. Два роки він займався антропологією

в університеті Чикаго, одночасно працюючи поліцейським репортером. Потім оселився у Скенектаді, де влаштувався до відділу громадських зв'язків на фірмі «Дженерал моторс». Знання в галузі хімії, математики, природничих наук, безумовно, викликали особливу зацікавленість Воннегута проблемами технології, наукового прогресу та його наслідків, що знайшло відображення в його творчості.

Письменник дебютував романом «Механічне піаніно» (1952, російською мовою вийшов під назвою «Утопія 14»). У ньому в дусі фантастики і гротеску Воннегут іронізував над негативними наслідками технічного прогресу, масовою автоматизацією, зобразивши суспільство майбутнього, кероване вченою елітою за допомогою величезного комп'ютера.

У наступному романі — «Сирени Титану» (1959), який став пародією на наукову фантастику, письменник розповів про напад машиноподібних марсіан на Землю. Це змусило землян згуртуватися і забути колишні конфлікти.

Уже перші твори висунули К. Воннегута в ряд провідних письменників США повоєнного часу.

Курт Воннегут — майстер сатиричної прози. Його творчість набула особливої популярності в 60-х роках ХХ ст. На той момент він не був письменником-початківцем, його романи та оповідання з'являлися протягом десятка років, однак критика залишала їх поза увагою, відносячи її до легковажного науково-фантастичного жанру. Помітили Воннегута після опублікування «Колиски для кішки» (1962), а слава прийшла до нього завдяки роману «Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей».

«Колиска для кішки» (1963). У центрі роману, насиченого калейдоскопом химерно-фантастичних подій, оповідач-журналіст Джоан, який відправився до міста Іліума, щоб написати книгу про видатного вченого, винахідника атомної бомби Фелікса Хоніккера, а також про кристал, названий «льодом дев'ять», здатний заморожувати все, з чим стикався. Наукова істина, сповідувана Хоніккером, по суті, аморальна й антигуманна. У сатиричному плані змальований у романі острів Сан-Лоренцо (що викликав прозорі асоціації з Гаїті) та його диктатор — тато Монцано. На Сан-Лоренцо панував самозваний духовний лідер Бококон, який встановив для остров'ян нову релігію, названу бококонізмом. Це була заспокійлива, солодка брехня, покликана відвернути увагу людей від роздумів про їхню гірку долю. Втім, у бококонізмі, який так і не врятував острів від деградації, був і позитивний аспект, оскільки в ньому стверджувалася цінність кожної окремої особистості у світі бездушного практицизму та оголеного техніцизму. Врешті-решт, через випадковість (застосування «льоду дев'ять»), острів загинув майже зі всіма мешканцями; врятувався лише журналіст, Бококон та ще декілька людей.

У романі були протиставлені учений-фізик Хоннікер та самозваний пророк, віроучитель Бококон. Істина, кумир Хоннікера, мала своєю супутницею аморальність, але мораль, яку сповідував Бококон, була лише солодкою брехнею. Кінець світу, описаний у романі, відбувся випадково, проте з фатальною невідворотністю: людський дух, навіть у найвищих своїх проявах, не лише не зміг врятувати людський рід, а й сам став інструментом знищення.

Моральні проблеми суспільства в епоху НТР, небезпека дегуманізації та роботизації людських стосунків постійно хвилювали письменника, складали внутрішній пафос його творів. У романі «Дай вам, Боже, здоров'я, містере Розуотере, або Не кидайте бісер перед свинями» (1965) в центрі були образи багатія та «дивака» Еліота Розуотера, «єдиного американця», котрий відчув, що таке Друга світова війна.

Сам Воннегут в одному із своїх інтерв'ю назвав письменників «еволюційними клітинами» суспільства: їхнє призначення — сприймати на дотик і впроваджувати в життя нові ідеї в оболонці надзвичайного змісту.

Кожен роман К. Воннегута по суті — трагікомедія, обумовлена відчуттям вичерпаності і нежиттєздатності ідеалів традиційного гуманізму. Не став винятком і роман «**Бійня номер п'ять**». Перед обличчям сучасного зла, яке набуло характеру масового і особистісного, «старі» еталони справедливості й добра, на думку письменника, були наївними і не прийнятними для застосування. Покажемо у цьому плані був епізод з роману: на попелищі підданого бомбардуванню Дрездена над братською могилою трьохсот тисяч мирних мешканців німецькі солдати розстріляли американського військового за викрадений ним чайник.

У «Бійні номер п'ять» дрезденську трагедію переживало двоє — ровесники і співвітчизники, зовсім юні солдати Другої світової війни. Перший — Біллі Пілігрим, в подальшому процвітаючий оптометрист із провінційного містечка Іліум: він про все намагався забути, затишно пристосувався до життя. Другий — Курт Воннегут у подальшому прозаїк із суперечливою репутацією (у даному випадку герой власного роману): він нічого не міг забути і впродовж десятиріч у ньому зрив задум втілити жажливий досвід війни в «антивоєнній книжці». Біллі здійснив «шлях пілігрима» навпаки — від страшної, головної у своєму житті події все глибше в духовне небуття, на фантастичну планету Тральфамадор, на якій культивувалася піднесено-цинічна філософія. Воннегут, навпроти, пішов від події і приватного досвіду до його усвідомлення в широкому контексті сучасного життя. Письменник не піддавав сумніву твердження: узяти на себе відповідальність за зло, що мало місце в світі, людині не під силу. Людина в більшості випадків діяла, не маючи на те злобних намірів, нею керувало лише щось, що було позбавлене чіткого наміру і смислу.

Наприклад, герой роману «**Сирени Титану**» (1959) намагався врятуватися від зловісного абсурду, оселившись на самоті на планеті Меркурій.

У наступних романах письменника: «Сніданок для чемпіонів, або Прощай, чорний понеділок» (1973), «Балаган, або Кінець самотності» (1976), «Тюремна пташка» (1979), за жартівливим тоном і парадоксальними ситуаціями відчувалася заклопотаність художника долею особистості в сучасному урбанізованому і деурбанізованому суспільстві. Небезпека гонитви озброєнь — одна з центральних тем роману «Влучний Дік» (1982): вибух нейтронної бомби знищив американське місто зі 100-тисячним населенням. Щоправда, дехто був схильний виправдовувати таку «чисту зброю», оскільки вона знищувала все живе, зате залишала неушкодженими будинки, машини тощо.

«**Галапагос**» (1985). У романі містилося попередження щодо однобічного розвитку цивілізації, коли моральні критерії набагато відставали від накопичених знань. У ньому було змальовано певний архіпелаг, на якому збереглася спільнота істот, наївних і простакуватих, майже позбавлених людських якостей.

Дія роману розпочалася у вісімдесятих роках ХХ ст. і тривала мільйон років. Оповідь велась із 1001986 року від імені покійного Леона Траута, за життя — солдата морської піхоти США у В'єтнамі, а згодом робітника на одній із шведських судноверфей, де він і загинув унаслідок нещасного випадку.

Грудень 1986 року. Екваторське туристичне судно «Байя де Дарвін» готувалося вирушити з Гуаякіля до островів Галапагоського архіпелагу в гучно розрекламованій «Круїз віку до витоків природи», до якого запрошено було чимало знаменитостей, серед них — Жаклін Кеннеді-Онассіс, Генрі Кіссінджер, телевізійні та естрадні зірки. Напружені стосунки між Еквадором і Перу могли продовжуватись до війни,

тому що на призначений день до Гуаякіля прибуло всього шестеро пасажирів: сам організатор круїзу, американський ділок Ендрю Макінтош з вісімнадцятирічною сліпою донькою Селіною, японський інженер, конструктор диво-комп'ютера «Мандаракс» Дзендзі Хірогуті з вагітною дружиною Хісако, літня американка Мері Хепберн — шкільна вчителька біології, що недавно поховала чоловіка, і такий собі Джеймс Уейт, пройдисвіт і шлюбний аферист, який під ім'ям канадського підданця Вілларда Флемінга переховувався від правосуддя. У числі головних дійових осіб також були недолугий капітан судна Адольф фон Кляйст та його брат Зігфрид, адміністратор готелю у Гуаякілі.

З екскурсів оповідача в майбутнє стало відомо, що «Баїя де Дарвін» зрештою досягла галапагоського острова Санта-Росалія, і купка людей, що врятувалася на судні, наново почала історію людського роду, бо війна між Перу і Еквадором знаменувала початок занепаду сучасного людства.

Майстерність К. Воннегута-романіста проявилася і в жанрі оповідання. У цьому плані на увагу заслуговував такий твір, як «Все королівське військо». Дія в ньому віднесена до 50-х років ХХ ст. — час, коли й була написана переважна більшість оповідань письменника. За сюжетом твору літак, який направлявся до Індії, розбився над материковою частиною Азії, контрольованої керівником комуністичних повстанців Пі Інгом. У катастрофі вижили родина полковника Келлі (він, його дружина, двоє десятирічних синів-близнюків), двоє пілотів та група завербованих технічних спеціалістів (10 чоловік), яких чекали на Близькому Сході. Ці люди відразу потрапили до полону вороже налаштованих екстремістів. Їхнє майбутнє, за безглуздою витівкою Пі Інга, мало залежати від результату шахової партії, фігурами в якій були американські полонені, а супротивником керівника повстанців мав бути полковник Келлі. Таким чином, доля шістнадцятьох ні в чому не винних людей, серед яких і родина полковника, була в руках однієї людини. Навіть не будучи ґрунтовно обізнаним із правилами гри в шахи, можна не сумніватися, що її хід супроводжуватиметься втратами фігур, як з одного, так і з іншого боку. Це особливо засмучувало полковника Келлі, оскільки він розумів, що без жодних жертв ця гра не обійдеться. В оповіданні письменник порушив проблему нікчемності людського життя, перетворення боротьби за нього на гру. Особливо гостро звучала ця тема в мирний час, коли життя людини по суті нічого не загрозувало.

Творчість К. Воннегута викликала прискіпливу зацікавленість як широкого читачького загалу, так і серйозної, академічної критики. Не вщухали суперечки щодо того, до якого жанру чи виду літератури слід її зарахувати: до наукової фантастики, «чорного гумору», неоавангардизму чи сатири. Сам письменник стверджував, що його книги виростили з традицій Аристофана, Ф. Рабле, Дж. Свіфта й інших майстрів сатири. За пафосом своєї творчості К. Воннегут був близький до тих письменників США, які прийшли у літературу після Другої світової війни і котрі гостро відчували самотність, внутрішній трагізм існування зовнішньо благополучної людини в технократичному суспільстві.

Письменник помер 27 квітня 2007 року.

Особливості творчості К. Воннегута:

- химерна манера письма;
- стиль — «телеграфно-шизофренічний», сюрреалістичний;
- поєднання гострої сюжетності із фантастикою, гротеском;
- співіснування необмеженої уяви зі злою іронією та відвертою сатирою.

Джозеф Хеллер (1923—1999)



Джозеф Хеллер — американський письменник-абсурдист.

Народився 7 травня 1923 року в Брукліні. Брав участь у Другій світовій війні у складі військової авіації. Пізніше свої особисті враження від польотів на бомбардувальнику В-52 втілював у найвідомішому із своїх творів.

У 1949 році отримав ступінь магістра мистецтв у Колумбійському університеті.

Протягом 1949—1950 років був призначений на посаду куратора наукової роботи в Оксфорді за програмою стипендій Фулбрайта. Крім того, викладав в університеті штату Пенсильванія (1950—1952), був автором рекламних текстів для журналів «Тайм» та «Есквайр» (1952—1958) і агентом з реклами журна-

лу «Макколс». У 1961 році залишив цю роботу і всі сили віддав організації та проведенню творчих семінарів з прози і драматургії в Єльському університеті та університеті штату Пенсильванія.

Перші оповідання Хеллера побачили світ у періодичних виданнях «Атлантик манслі» та «Есквайрі» ще протягом студентських років письменника.

У 1953 році він розпочав роботу над романом «Пункт-22». Цей художній твір сприяв появі експериментів у жанрі антивоєнного роману, найкращим з яких можна вважати шедевр К. Воннегута «Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей».

Помер письменник у своєму будинку на острові Лонг-Айленд 13 грудня 1999 року.

Сучасному читачеві Хеллер був найбільше відомий своїм антивоєнним романом з елементами літератури абсурду «Пункт-22». Загалом цей американський письменник був автором таких відомих творів: «Щось трапилось» (1974), «Чисте золото» (1979), «Одному Богу відомо» (1984), «Увіковічити це все» (1988), «Це не жарт» (1986), «Портрет художника в старості» (2000 — виданий після смерті автора). Усі зазначені твори були досить тематично різноманітними:

«Щось трапилось» — роман, побудований у формі внутрішнього монологу успішного бізнесмена про його особисте та ділове життя;

«Чисте золото» — оповідь про професора-єврея, який не зміг стриматися перед спокусою досягти успіху в матеріальному, літературному та особистому плані;

«Одному Богу відомо» — оповідь на основі біблійного сюжету про царя Давида;

«Це не жарт» — розповідь про боротьбу самого письменника зі страшною хворобою, наслідком якої міг бути параліч;

«Час від часу» (1998) — автобіографічна книга, в якій письменник повертався в роки і місяця свого дитинства.

«Портрет художника в старості» — розповідь про популярного письменника, який перебував у пошуках натхнення для свого майбутнього роману.

Джозеф Хеллер, так само як і Курт Воннегут, пройшов війну майже хлопчиськом. Його перший роман «Пункт — 22» (1962) — роман про війну, але одночасно й роман-метафора (за словами автора) «про Америку 50-х, 60-х і 70-х ..., про те, як ми живемо сьогодні». Сучасники віднесли цей роман до класики американської «чорної комедії».

«Пункт-22» (1962) — перший роман письменника про війну.

Армія в зображенні Хеллера — дивний світ, у якому все трималося на буквоїдських умовностях та ритуалах, світ, що не мав ніякого змісту, крім відтворення та увічнення власної безглуздості. Там, де панував «Пункт-22» (у чому він полягав, нікому невідомо), людину замінювали папірець та цифра.

Головний герой роману, капітан Йоссаріан, вимушений жити в одному наметі із померлим: солдат уже давно загинув, але його не визнали загиблим, оскільки був відсутній відповідний документ. Інший персонаж не в змозі, як він цього не прагнув, довести, що він живий з того часу, як був випадково згаданий у списку вбитих. Перебувавши в стихії бюрократичної безглуздості, люди невідворотно втрачали здоровий глузд, волю, навіть інстинкт самозбереження. «Потрібно мати розум, щоб бути трусом», — зазначав Йоссаріан, змушений нагадувати оточуючим, що набридливе сум'яття навкруги (завдяки якому, на зразок вмілого ділка Міло Міндербіндера, більшість багатіли) — це війна, а на війні вбивали. З точки зору армії Йоссаріан — трус, симулянт, позбавлений адекватного розуміння дійсності. З точки зору автора, він — єдина людина, що здатна була мислити, була чесною й відважною. Не бажаючи бути сліпою жертвою обставин, він вирішив «жити вічно або померти під час спроби досягти цього».

На думку Хеллера, дезертирство для героя — спосіб не лише порятувати життя (цього він міг би досягти і шляхом лицемірства, компромісу), а й утримати дорожціну якість життя. Природа останнього, щоправда, незрозуміла: героєві, по суті, не було чого рятувати, крім права на елементарне фізичне виживання.

У мові та композиції роману не випадково переважав прийом нав'язливого повтору — «де жа вю». Наприклад, знову і знову описувалася сцена загибелі бомбардира Сноудена. Хеллер, за власними його словами, прагнув передати читачеві відчуття, що «Сноуден помирав протягом усієї книги». У такому художньому рішенні відчувалася авторська концепція війни як безглуздої безкінечності убивства людини, а також «провокаційна» тактика спілкування із читачем, що звик фокусувати образи, оберігаючи себе таким чином від шоку занурення до їхнього змісту.

«Щось трапилось» (1974) — роман, який, на перший погляд, дуже далекий від «чорної» комедії.

Боб Слокум, порядний службовець певної посередньої фірми, був буквально сам не свій: власні манери, одяг, мова, почерк, навіть шкідливі звички сприймалися ним як чужі, що йому особисто не належали. Те саме стосувалося і його вчинків. Слокум або робив те, чого від нього чекали інші, або взагалі нічого не робив і тому нудгував. Стандартне життя утворило своєрідну коросту, крізь яку живе почуття пробивалося з великими потугами, а пробившись, набувало вигляду викривленого до неможливості. Найдорожче, що мав герой, — ностальгічні спогади про дні юності, сум за втраченою можливістю бути собою, що колись належала йому, а тепер була невідворотно втрачена. «Коли я виросту, я хочу бути маленьким хлопчиком», — говорить він із гіркою іронією. Тому випадкове вбивство Слокумом сина наприкінці роману набуло символічного характеру духовного самогубства: з цього моменту голос, що пробивався назовні із середини, замовк, ніби його придушили теж. Залишилася лише порожня сутність адміністратора, який багатів.

«Притча про наші нещастя», — так сказав про роман Хеллера Джон Гарднер. Слокум — не стільки характер, скільки діюча модель «одновимірної людини». Він — одночасно породження і невільний відтворювач Системи, яка відкидала людину і людяність. Образ героя, виписаний за всіма законами реалістичного побуто-опису, в буквальному розумінні був зітканий із стереотипів, кліше, і, за висловом

критика, «статистичних даних, що побачили світ відразу із соціологічного досьє». Хеллер створив певну оманливу видимість, ледь не пародію на «психологічний роман», де повністю були відсутні й індивідуальність, і «рухливість» душі. Справді, викликаюча жалість фігура Боба Слокума «на своїх несильних плечах» відтворила, як зазначено про нього в романі, «занепад американської цивілізації».

Особливості творчості Дж. Хеллера:

- наявність промовистих аналогій реальної дійсності;
- стиль письма настільки заплутаний, що це ускладнювало процес усвідомлення творів;
- герої творів — унікальні особистості, однак із відчутним нахилом до розумової обмеженості;
- зміст більшості романів тяжів до літератури розважального типу, а композиція змушувала напружувати розумові здібності;
- використання прийомів «чорного» гумору;
- порушення хронологічної послідовності у викладі подій.

Джон Апдайк (нар. 1932 р.)



Народився в сім'ї вчителя, нідерландського емігранта, його матір за походженням була німкенню. Після закінчення школи в рідному містечку студіював англійську літературу в Гарвардському університеті, який закінчив у 1954 році.

За рік до цього одружився з Мері Ентістл Пеннігтон, з якою прожив 14 років і мав четверо дітей (другий шлюб — у 1977 році з Мартою Раглз Бернард). У 1954 році з успіхом склав випускні іспити на річних курсах живопису в Оксфордській школі мистецтв (Англія), проте свою давню мрію стати художником у компанії Волта Дфіснея так і не здійснив.

Дж. Апдайк належав до того повоєнного покоління письменників США, яке прийшло в літературу з університетськими дипломами і ґрунтовною гуманітарно-філологічною підготовкою, чим різнилося від знаменитих старших колег (Е. Хемінгуей, У. Фолкнера, Д. Стейнбека, Р. Райта та ін.), можливо, не настільки ерудованих, але з багатшим життєвим досвідом. Англійському романісту властива була висока літературна техніка, стильове багатство, пильна увага до психології героїв творів, зображення життя інтелігенції. Дебютував він нарисами, віршами, фельєтонами в журналі «Нью-Йоркер» (1955—1957) і поетичною збіркою «Дерев'яна курка». Як прозаїк привернув до себе увагу романом «Ярмарок у притулку» (1990, дія в якому відбувалася в притулку для людей похилого віку. Його мешканці бунтували проти свого директора, заклопотаного соціальними дослідженнями).

«**Біжи, Кролику**» (1960). Цим романом письменник заявив про себе як оригінальний майстер. Головний герой твору — «пересічний» американець, 26-річний Гаррі Енгстром на прізвище Кролик, — дещо інфантильний, позбавлений внутрішнього стрижня, в минулому талановитий баскетболіст, а нині зайнятий мало

почесною діяльністю — рекламою кухонних речей. Він мав родину: трирічного сина і дружину Дженіс, яка очікувала народження ще однієї дитини. Герой був підсвідомо незадоволений своїм побутом, тому інколи втікав, залишаючи сім'ю. Він мав коханку Рут, яка теж мала народити дитину від нього. Під час чергової «втечі» Кролика його новонароджена дівчинка загинула, захлинувшись у ванні з вини Дженіс, яка заохотилася до спиртного. У фіналі «бунт» героя закінчився поверненням його в сімейне лоно.

Роман «Біжи, Кролику» — це історія молодого людини, яка так і не змогла знайти свого місця в складному вирі життя. Він був не такий, як усі. Життя не задовольняло його своєю буденністю, сірістю та одноманітністю. Воно нагадувало стереотипну побудову способу існування «маленької людини»: змушнення, одруження, налагодження сімейного побуту, народження дитини, сімейні непорозуміння, замкнене коло «робота — дім — робота» тощо. Гаррі Кролик не любив тих людей, які «спрямовують хід подій. Йому до вподоби, щоб усе йшло мимовільно, само собою». Він сам особисто не в змозі був дати ради своєму життю, оскільки став іграшкою в руках долі, випадку. Поведінка Кролика не піддавалася жодному логічному осмисленню. Йому хотілося втекти, не знаючи куди, любити, не знаючи кого, опікуватися, не знаючи ким. Він міг би стати кимось, однак не був упевнений, що знав, ким саме. Герой шукав справедливості, був правдолюбом, проте своїм вчинкам (не завжди справедливим) зазвичай знаходив неадекватне виправдання і пояснення. Свою першу втечу від вагітної дружини і трирічного сина пояснював небажанням терпіти неохайність та пияцтво Дженіс, відсутністю почуттів до неї та сина.

Типовим почуттям героя стало почуття страху. Його він переживав протягом усього твору. Страх втілює переживання Кролика з приводу своїх вчинків, їхньої оцінки його батьками, батьками його дружини, оточенням. Саме страх перед почуттям вини та відповідальності — це те, що змусило його втікати, бігти в невизначеному напрямі. Він ігнорував слова працівника бензоколонки, здивованого поведінкою молодого чоловіка: «Єдиний спосіб кудись приїхати — це спершу визначитися, куди прямуєш». Його втеча була позбавлена конкретної мети і чітких намірів. Він не вважав за потрібне нікому нічого пояснювати. Кролику до вподоби спонтанні рішення, ним керувало прагнення обрати між «правильним» (тобто таким, що задовольняло всіх і було тягарем для нього) і «гарним» (тим, що до вподоби йому було).

Історія Кролика була продовжена Апдайком у наступних романах. Таким чином, з-під його пера вийшла тетралогія. У романі «**Повернення Кролика**» (1971) герой зображений через десять років. Він «споважнів», очолив фірму з продажу автомобілів, засвоїв конформістські погляди. Щоправда, його сімейне життя не владналося: комівояжер Чарлі Ставрос завів роман з Дженіс, яка порвала, проте не остаточно, з Кроликом. У романі простежувалася бурхлива атмосфера 60-х років ХХ ст., позначена злетом радикального руху і протестом проти в'єтнамської війни. Енгстром навіть здав кров двом «неконформістам» — хіпі Джіллу та негритянському екстремістіві Скутеру, що принесло йому лише одні неприємності.

У третьому томі трилогії «**Кролик розбагатів**» (1981) дія відбувалася вже в 70-х роках ХХ ст. Разом з Дженіс Кролик отримав частку спадку свого покійного тестя, посів міцне становище в суспільстві, перетворився на самозакоханого Беббіта, міцно вписаного в діловий «істеблшмент». Значне місце в романі було приділене стосункам героя з Рут; при цьому з'ясувалося, що її дочка не від Кролика. Виникли нелегкі проблеми із сином Нельсоном, студентом, оскільки його дівчина сподівалася народити від нього дитину. Роман засвідчив зростання майстерності Дж. Апдайка і був відзначений Пулітцерівською премією як найкращий роман року.

У четвертому романі «Кролик на спочинку» (1990) дія відбувалася вже в рейганівській Америці. Для Кролика багатство стало єдиною справжньою метою життя. Коли під час гри в баскетбол з ним трапився інфаркт і він помер, головним героєм роману став його син.

«Кентавр» (1963) — найвідоміший роман Дж. Апдайка, удостоєний Національної книжкової премії.

Дія в ньому охопила лише декілька днів січня 1947 року, події відбувалися в місті Олінджер, що в штаті Пенсильванія. Розповідь велася від імені Пітера Колдуелла, художника, який згадував свого батька Джорджа Колдуелла, вчителя біології, людину добру, вразливу, невдачу в житті. Складна, оригінальна композиція роману надала можливість робити екскурси як у минуле, так і в майбутнє. Своєрідність книги полягала в тому, що реально-побутовий план химерно співіснував з міфологічним. Продовжуючи традиції Дж. Джойса, автора «Улісса», а також тенденції до «міфологізація» в сучасній літературі (Г. Г. Маркес, М. Фріш), Дж. Апдайк поклав в основу твору античний міф про шляхетного кентавра (напівлюдину-напівконя) Хірона, який, будучи пораненим отруєною стрілою, страждаючи від невиліковної рани, пожертвував подарованим йому безсмертям на користь Прометея. При цьому герої та ситуації міфу прозора співвідносяться з персонажами, що діють у навмисне заземлених, реальних обставинах повоєнної Америки. Учителі, учні, мешканці Олінджера постали мовби і в буденному, і в легендарно-міфологічному вимірах. Так, сам учитель Колдуелл уподібнився Хірону; Віра, вчителька фізкультури, його симпатія, — Афродіті; «док» Еплтон — Аполлону, директор школи Зіммерман — Зевсу; містечко Олінджер викликало асоціації з Олімпом. Така двоплановість роману, його несподівана форма спричинили жваві дискусії. Висловлювалася думка, що структура роману недостатньо органічна, дещо штучна. Дж. Апдайк так пояснював свій задум: *«Я хотів, щоб реалістичне відображення і міфи, взаємопроникаючи, доповнювали одне одного і дійсність створювала б якусь оболонку міфу»*. Очевидно, що таким прийомом письменник хотів підкреслити «споковічність» морально-етичних проблем, порушених у романі, незмінність властивостей людської природи, протистояння в ній розумного і чуттєвого начал, добра та зла, «неба» та «пекла». Водночас Дж. Апдайк виявив художню гнучкість, він змінив манеру, форму оповіді. Наприклад, черговий після «Кентавра» твір — повість «Ферма» (1965) була написана в традиційній манері. Тут тонко фіксувалися складні психологічні нюанси стосунків поміж героєм, його другою дружиною та матір'ю героя.

Іронічне ставлення до емансипації проглядало зі сторінок роману «Іствікські відьми» (1984), де йшлося про трьох сучасних «відьом» — розлучених жінок із провінційного містечка, які потрапили в історію з «чортом», столичним холостяком Ван Горном.

Продовженням цієї проблематики став епістолярний роман «S» (1988), стилізований під жіночі листи, в якому заможна жінка втікла від чоловіка і вступила в релігійну секту. Натомість головний герой іншого роману «Коли розквітають лілії» (1998) — пастор Кліренс Вілмот, захопившись дарвінізмом і фрейдизмом, втратив віру в Бога і зрікся сану.

Своєрідним анти «Гамлетом» став роман Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій» (2000) — *«передісторія шекспірівського Гамлета, в якій розповідь велася від третьої особи, тобто нібито від традиційного автора-деміурга, але насправді то була історія жінки, майбутньої матері Гамлета і дружини Клавдія-братовбивці, написана саме з її, жіночої, точки зору»*.

Апдайк — художник плідний і нерівний. Інколи він віддавав данину шаблонам «масової» белетристики, мусуючи мотиви сексу (роман «Місяць відпустки», 1975). Значно цнотливіше розкривалася інтимна тема в романі «Давай одружимося» (1976). Перу Апдайка належали також дилогії [«Беч: книга» (1970), «Повернення Беча» (1982), «Беч у бухті» (1999)], герой якої — письменник, який мандрував США і Східною Європою. У цьому збірному образі містилися сатиричні натяки на деяких літературних сучасників. Апдайк плідно працював і як новеліст [збірки «Ті самі двері» (1959), «Голубине пір'я» (1962), «Музеї та жінки» (1972), «Проблеми» (1979), «У пошуках свого обличчя» (2002)]. Його віршам було притаманне жартівливо-іронічне звучання. Письменику належали також численні есе, рецензії, літературно-критичні статті. Вже за життя Дж. Апдайк сприймався як постать класична, а його твори ставали предметом уваги не лише журнальних рецензентів, а й університетської «академічної» критики. У своїх найкращих книгах він виступив як своєрідний побутописець звичаїв і психології середнього класу, «споживацького суспільства», чудовий стиліст, котрий володів усіма фарбами мовної палітри, де можна було натрапити і на легку іронію, і на гумор, а інколи — на сатиричне згущення фарб.

Українською мовою окремі твори Апдайка переклали О. Сенюк, Ю. Райський, Ф. Соломатін, Ю. Попсуюнко.

Особливості творчого методу Д. Апдайка:

- багатство стилю;
- увага до психології героїв творів;
- об'єкт зображення — життя інтелігенції, добре знайомого йому «середнього класу»;
- протест проти системи цінностей, яка сформувалась у суспільстві 60-х років ХХ ст.;
- вірність реалістичній манері оповіді, незважаючи на бурхливий розвиток постмодерністських ідей;
- висвітлення одвічної проблеми взаємовідносин представників декількох поколінь;
- герої — «маленькі» люди;
- простір романів — повсякденне життя, відмежоване від несамовитого столичного ритму.

Річард Девід Бах (нар.1936 р.)



Американський письменник сучасності, автор творів «Міст через вічність», «Чужий на Землі. Біплан», «Втеча від небезпеки», «Ніщо не випадкове», «За межами розуму», «Єдина» тощо.

Народився Річард Девід Бах у 1936 році в м. Оук-Парк. Він був праправнуком композитора І. С. Баха.

Упродовж чотирьох років навчався в Каліфорнійському державному університеті. Захоплювався літаками, працював пілотом-каскадером в кіно, пілотом тактичних випробувань ВВС. Автор технічної літератури і льотних інструкцій.

Хоча авіація стала його справжньою пристрастю, Річард Бах завжди мріяв стати письменником, писати про те, що його захоплювало й хвилювало.

Розповіді і нариси письменника — дорогоцінний матеріал простого розуміння і самої елементарної любові, на якій ґрунтувалася піраміда його творчості, яка вершиною своєю піднялася в обитель найвищого розуміння Істини — сутності і серцевини буття Всесвіту. Книги Річарда Баха — провідний шлях у світ пізнання себе і своїх можливостей.

Ідеї, які захоплювали письменника, виявилися важливими для багатьох читачів.

Першою дружиною Баха стала Леслі Перриш, з якою він познайомився під час зйомок фільму за його книгою «Чайка Джонатан Лівінгстон» у 1973 році. Після народження шести дітей подружжя розлучилося тому, що Леслі втратила віру в сім'ю і шлюб. У квітні 1999 року Річард Бах одружився з Сабіною Нельсон-Олексонулос.

Письменник Бах зізнавався, що не любив писати книги: *«Якщо я тільки можу повернутися до будь-якої ідеї спиною, залишивши її там, у темряві, за порогом, то я не візьму в руки перо. Але час від часу передня стіна раптово з гуркотом розвалюється, обсипаючи все доквіл водоспадом скляних бризок та цегляною крихтою, і хтось, переступивши оце все сміття, хапає мене за горлянку і ніжно промовляє: Я не відпущу тебе, доки ти не втілиш мене словами і не запишеш їх на папір».*

«Чайка Джонатан Лівінгстон» (1970) — одна з головних книг ХХ ст. Це стисла і мудра притча про велику мрію, яка живе в душі кожної людини, — мрію про політ, про покликання, мрію про безмежну досконалість.

Ідея написання книги виникла в автора 1959 року і була реалізована через вісім років. Письменник вважав, що він не автор твору, а лише медіум. Одного разу, прогулюючись туманним берегом каналу Белмонт Шор (штат Каліфорнія), почув Голос, який вимовив загадкові слова: «Чайка Джонатан Лівінгстон». Підкоряючись Голосу, він сів за письмовий стіл і записав марево, що пройшло перед його очима, як кінофільм. Але на цьому історія майже скінчилася. Скільки письменник не намагався власноручно продовжити повість, йому це не вдавалось, аж поки через 8 років примарилось продовження. Повість не зразу вразила видавців і читачів, спроби видати її окремою книжкою закінчилися невдало. Лише після того, як книгу було ілюстровано чудовими фотографіями фотографа-аніміліста Расела Масона, вона стала успішною.

За жанром — це алегорично-філософська повість про призначення людського життя. Річард Бах задумав написати про птаха, який мріяв пройти крізь стіну обмежень і заборон, виявивши наполегливість у подаланні своїх обмежених можливостей, упевненість у необхідності боротьби за досягнення своєї мети.

Ім'я чайки Джонатан Лівінгстон — ім'я славетного американського льотчика 30-х років ХХ ст.

Притча складається із трьох частин, епіграфу: *«Справжньому Джонатану-Чайці, яка живе в кожному із нас».*

Головний герой — Чайка Джонатан Лівінгстон — був не таким, як уся зграя. Його не приваблювала їжа, він мріяв навчитися літати, зрозуміти, що треба зробити, щоб прискорити політ. Задля реалізації своєї мети відмовився від їжі, незважаючи на зручність, бо мав одні кістки та пір'я. Таку позицію Джонатана в зграді ніхто не розумів, навіть його батьки, які постійно нагадували синові про вічне покликання чайки — літати для того, щоб їсти. Тому поведінка героя сприймалася іншими як своєрідне протиставлення, бажання залишитися вільним і незалежним від загальноприйнятих законів, прагнення заглянути в майбутнє, викликати в інших бажання до досконалості та зміни життєвого устрою на краще.

Чайка Джонатан працював на межі своїх можливостей, намагався бути зосередженим та обережним, проте часто зазнавав невдач. Іноді падав на поверхню води

так боляче, що йому здавалося, ніби розбився. У такі хвилини намагався бути нормальною Чайкою, усвідомлюючи, що так буде краще для всіх. Потім усвідомлював, що втрачав зв'язок із Силою, яка змушувала його шукати знання. Це спонукало знову опановувати свій страх і основи мистецтва вищого пілотажу, залишатися вірним своїй мрії.

Щасливий і окрилений радістю відкриття власного Прориву (усі навчаться літати, здобудуть свободу), він чекав на визнання зграї. Однак його покликали до Кола з метою відлучити від себе, прирекли на самотність через безвідповідальність і небажання скоритися. Усі члени зграї були переконані в одному: нікому із чайок не дано зрозуміти сенс життя, бо вони приходять у світ для того, щоб їсти і за рахунок цього якомога довше в ньому існувати.

Незрозумілий, нескорений, самотній, решту своїх днів чайка Джонатан провів у вигнанні. Герой не дорікав собі, не шкодував про ціну, яку довелося заплатити за своє прагнення бути першим серед інших у пошуку Прориву. Єдине, що непокоїло його, — це відмова інших чайок повірити в славу польоту. Причини такого порочного життя він вбачав у страхів, злоби і нудзі.

Чайка Джонатан не один мав бажання навчитися майстерно літати. Були зграї чайок, які майстерно літали і постійно вдосконалювали свою техніку польоту. Йому пощастило зустрітися з такими розумними птахами, повернутися на їхню землю, бути прийнятим до їхньої зграї.

Чайка Джонатан бачив, що для кожної чайки найвагомим у житті було удосконалення польоту і самого себе. Йому було дуже гарно з розумними птахами. Він багато чому навчився у своїх братів, у нього навіть були учні. Однак за природою Чайка Джонатан був народжений для того, щоб відкривати істину для інших. Йому понад усе хотілося повернутися до своєї, рідної, зграї і навчати своїх братів гарно літати.

Повертаючись до рідних країв, Джонатан зустрівся з Чайкою Глетчер Лінд, якою вигнали за любов до польоту. Він став ідеальним учнем Джонатана. Через три місяці до них приєдналося ще шість учнів чайок-вигнанців, яких захопила ідея літати заради польотів. Коли всі вони набули певної майстерності, Чайка Джонатан повідомив їм про те, що настав час повернутися до рідної зграї. Однак учні не поділяли думок свого вчителя, бо знали, що без дозволу не можна повертатися туди, де їх не чекали і не кликали. Переконливими для них стали такі слова Чайки-вчителя: *«Ми вільні, а тому маємо право йти туди, куди бажаємо, і бути самими собою усюди, де знаходимося»*. Саме ці слова пробудили у птахів дух свободи, незалежності, гордості і бажання не скоритися іншим, показати, що вони можуть жити ще краще і без зграї.

Повернення і політ чайок-вигнанців захопив зграю, яка, не зважаючи на заборону Голови, вступила з ними в спілкування. Поступово навколо Джонатана та його учнів з'являлися птахи, які приходили уночі, щоб слухати пояснення вчителя. Спочатку вони ховалися, боялися бути викритими. А вже через місяць від зграї відкололася перша чайка Терренс Лоуелл, яка стала восьмим учнем Джонатана. Слідом за нею із зграї пішов Керк Мейнард.

Тисячі птахів милувалися польотом Джонатана та його учнів, прислуховувалися до слів учителя, не звертаючи уваги на те, що їх можуть побачити. Щодня кількість чайок збільшувалася. У зграї про Джонатана говорили різне: він або Бог, або диявол. Більшість усе ж таки схилилася до другого твердження. Разом з тим ніщо не зупиняло Чайку Джонатана у своєму прагненні змінити життя чайок на краще. І коли він побачив, що його учні вже не потребували допомоги, назавжди покинув їх,

виконавши свою місію на землі. Його смерть — це перехід до нового життя і нових страждань.

Автор підвів читача до **висновку**:

- ненависть і злоба не можуть бути тим, що потрібно любити;
- треба переймати в інших те краще, що вони мали;
- необхідно скористатися розумінням, вийти на небувалі площини самоусвідомлення та самотворення, щоб зрозуміти головне.

Мораль притчі: місія кожного полягає в тому, щоб стати більш досконалим, люблячим, таким, яким тільки кожен спроможний бути. На цій дорозі нікому не гарантована втрата старих друзів (навіть родини), однак не треба перейматися цим, за певний час з'являться нові. Необхідно кожному пам'ятати і не забувати про те, що в усіх випробуваннях їх буде підтримувати безмежна сила світла.

У 1973 році американський режисер Холл Бартлетт екранізував повість.

Вистава столичного Вільного театру за мотивами «Чайка Джонатан Лівінгстон» вже майже 10 років не сходить зі сцени. 18 січня 2004 року актори зіграли цю виставу сотий раз.

Алегоричність повісті: згряя чайок — наше повсякденне життя;

політ Джонатана Лівінгстона — свобода;

прагнення вдосконалити політ — шляхи людського самовдосконалення, бажання пізнати сенс буття і осмислити свій статус у світі.

Багато критиків, рецензентів зазначили в повісті наявність євангельських і буддійських мотивів. Біблійно-євангельський сюжет виявився в обранництві і вигнанні, поверненні до тих, «чий розум відкритий до знань», учнях-апостолах, дивах, відвідуванні раю для чайок, смерті і воскресінні. Разом з тим підкреслено, що у притчі відсутній будь-який релігійний пафос. Як доказ, наведемо цитати із твору: *«Віра тут ні до чого... Навіть у випадку звичайного вміння літати на одній вірі далеко не залетиш»*. Наставляючи свого учня, Чайка говорив йому: *«Не давай їм розпускати про мене безглузді плітки. Або робити з мене бога, добре, Флетч? Я чайка. Ну, хіба що люблю літати»*.

Буддійські мотиви виявилися в перетворенні, основою якого стало страждання. *«Ми перелітаємо з одного світу в інший... А щоб зрозуміти досконалість, на це пішла ще добра сотня життів»*. У притчі акцентовано увагу не на розвитку образу Джонатана Лівінгстона, а на основному постулаті буддизму — ідеї переродження і досягнення досконалості. *«Мета життя — пошук досконалості, а завдання кожного з нас — максимально наблизити її прояв у самому собі, у власному стані і поведінці. Закон на всіх рівнях буття — той самий: свій і наступний світ ми вибираємо за допомогою знання, яке знайшли тут. І якщо тут ми віддаємо перевагу невігланству, то знання наше залишилось дотеперішнім, — наступний наш світ нічим не буде відрізнятися від теперішнього, всі його обмеження будуть збережені, і таким же не підійомним буде гнітючий вантаж незрозумілого виклику»*.

Присутність євангельських та буддійських мотивів критики пояснювали розквітом у 60-70-х роках ХХ ст. молодіжного руху хіпі, представники якого відмовилися від споживацького погляду на життя, стверджували культ свободи, любові, проголосили своїми кумирами Ісуса, Будду, Ганді, звернулися до східних учень.

Рей Бредбері відгукнувся про повість-притчу так: *«Ця книга Річарда Баха діє відразу в двох напрямках. Вона надає мені почуття Польоту і повертає мені молодість»*.

«Кишеньковий довідник Месії». Не дивлячись на те, що твори Р. Баха не містили передмови і післямови, цей твір розпочався зі своєрідного вступу. Ав-

тор повідомив про те, що користуватися довідником. Його вчив месія Дональд Шимода. Після смерті месії (якого начебто вбили місцеві жителі, вирішивши, що він чаклун) письменник розгорнув довідник і прочитав: **«У цій книжці усе може здатися помилкою»**. У гніві він викинув книгу в поле (штат Айова), а потім назавжди покинув це місце і ніколи не бував на тому полі. Через двадцять років отримав бандероль з твором і вкладеним листом, у якому повідомлялося, як була знайдена книга під час роботи на полі, а також висловлювалася думка, що вона — власність письменника, яка майже не постраждала, і мала належати йому. Зворотної адреси не було. Річард Бах розгорнув книгу. Знову ж ті самі слова *«В цій книжці усе може бути помилкою»*. Письменник ще раз заплющив очі, узяв книжку в руки і запитав: *«Дорогий дивовижний томик, навіщо ти до мене повернувся?»* Відповідь була такою: *«Усі люди, усі події у твоєму житті виникають тому, що покликав їх туди ти. Що ти будеш робити з ними, — вирішувати тобі»*.

Річард Бах вирішив надати можливість читачеві самому в будь-який час розгорнути книгу і перечитати її всю, прислуховуючись до шепоту мудрості. Використовуючи довідник, закривши очі, можна задавати питання, розгортати книжку на будь-якій сторінці, обирати праву чи ліву сторону, відкривати очі і читати відповідь. Розміщені на кожній сторінці справа і зліва віршовані строфи — це філософські узагальнення з питань сенсу буття, розуміння любові й ненависті, гніву й страху, ролі знання й прагнення до досконалості, випробування людини на землі, пізнання себе самого тощо.

Усі секрети гранично прості для їх усвідомлення і сприймання. Деякі ідеї, викладені в довіднику, висловлювалися прозаїком у інших його книгах.

Автор стверджував: гарантія на складне і щасливе життя міститься **в такому**:

1. Необхідно визначитися з тим, що любиш робити понад усе на світі.
2. Робити ту справу, яка подобається, незважаючи на будь-які перепони.
3. Дарувати іншим те, чому навчився, але тільки тим, хто розуміє цінність такого дару і хоче його мати.

Отже, написана Річардом Бахом книга — це своєрідний інструктаж про те, як врятувати світ і удосконалити себе.

«Міст через Вічність» — твір багато в чому автобіографічний. У житті Річарда Баха фактично все було майже так, як описано в романі. Правда, в деяких місцях автор вільно обійшовся з хронологією, деяких персонажів взяв із реальних людей, більшість імен вигадав. У цьому творі розповідалося про пошук Великої Любові, сенсу буття і зустрічі з Єдиною Жінкою.

Книгу письменник розпочав з посвяти до Леслі, яка навчила автора літати. Вона складалася із 49 розділів, яким передував епіграф Е. Е. Каммінгса:

— як же ми щасливі:

ти і я,

чий дім лежить поза часом;

ми, що спустилися з духмяних гір вічного зараз,

щоб пограти в народження і смерть день-другий

(а можливо і менше).

Міст через Вічність — це те єдине, що ніколи не закінчиться на Землі, це — Любов між чоловіком та жінкою.

Головний герой — Річард Бах, льотчик, письменник, актор і філософ, людина надто талановита і обдарована. Народився в родині священика, навчався в середній школі ім. Вудро Вільсона в Лонг-Біч, Каліфорнія. Через ненависть до англійської

граматики в останній рік свого навчання в школі обрав курс Літературна Творчість. Потім був коледж, у якому навчався перший і останній рік, бо зустрівся з Бобом Кічем, який став його льотним інструктором. Льотні уроки докорінно змінили все життя Річарда. Писати перестав після школи. Не писав, доки не звільнився з ВС, не одружився, не зрозумів, що не може переносити одноманітну працю. Популярність до нього прийшла не зразу. Довелося багато попрацювати, не втрачаючи надії на краще.

На життя герой заробляв тим, що катав на біплані пасажирів. Матеріально був забезпеченим, проте відчував самотність. Мріяв про зустріч з жінкою, яка мала б споріднену з ним душу, була б людиною сильною, у славі своїй йому рівна. Разом з тим був переконаний, що таку жінку знайти важко, бо вже й сам не такий податливий, як раніше, крім того, став розумнішим, пройшов певну фазу відкритості, мав досвід негативного подружнього життя. Річарду хотілося, щоб вона була майже такою, як він, і навіть фізично вродливішою за нього, оскільки обожнював красу; щоб вона поділяла усі його погляди, не палила цигарок, не вживала наркотиків; щоб нічого не боялася, особливо літаків, була самодостатньою і не марила про пригоди, розуміла гумор та іронію, не була скнарою, полюбляла тварин. Він навіть склав на дев'яти сторінках своєрідний список під назвою «Досконала жінка». Проте усвідомлював, що таких вимог не міг задовольнити ніхто, навіть він сам. Однак кожного дня герой усе більше переконувався в тому, що настане той день, коли він зустріне її.

Заради своєї мрії Річард продав біплан і відправився до Флориди на пошуки кохані. Він жив за рахунок власних книг, що стали популярними. Їх видавали в Японії, Англії, Німеччині, Франції. На банківському рахунку героя було 1 млн 397 тис. 355 доларів 608 центів. Не дивлячись на те, що він був популярним, виступав на телеканалах, мав два великих будинки, десять аеропланів, серце його, як і раніше, залишалося самотнім.

Ставши заможним і славетним, герой шукав відповіді на питання, як себе поводити, що робити з популярністю, з грошима. Він розумів, що тепер набагато складніше знайти жінку свого життя, оскільки ніколи не зможе дізнатися правду: полюбили його чи його гроші. А їх у нього було так багато, що він не знав, що з ними робити. Найняв фінансових менеджерів і віддав їх під контроль фахівців. Сам же влаштував шоу з вищого пілотажу, писав книги. Розмірковуючи, дійшов висновку, що єдина, по-справжньому споріднена з ним душа, може бути зібрана тільки з багатьох людей; щастя — це коли велика кількість жінок, літаків. Хоча і переконував себе, що жінки його мрії не існувало, її образ постійно переслідував його.

У Голлівуді під час зйомок фільму за написаною ним книгою зустрівся з акторкою Леслі Перриш. Вона була надто приваблива, навколо неї відчувалося яесь поле впевненості, її позитивне ставлення до життя було привабливим. Героїня, як і він, теж мала негативний досвід шлюбного життя, жила усамітно, зазнала слави. Кар'єру розпочав з того, що стала моделлю. Потім зайнялася політикою: брала участь у антивоєнному русі, очолювала комітет оглядачів, виступала проти американського уряду, який підтримував війну у В'єтнамі. За сміливість виступів проти влади зазнала судових переслідувань, її отруювали сльозоточивим газом під час демонстрації, погрожували вбити. Ніщо не могло залякати і зупинити героїню. Вона стала одним із засновників телеканалу KVST на телестанції Лос-Анджелеса. Її називали багатою расисткою, в неї стріляли. Після розлучення з чоловіком вона мала багато впливових і заможних коханців, однак ніхто так і не зміг зробити її ща-

сливою. Понад усе Леслі цінувала духовну близькість і здатність дарувати радість іншій людині.

Героїня мала здібності і навички, яких не було у Річарда. Вона робила те, що було недоступне йому. Дуже любила квіти, вирощувала їх, доглядала за ними. А ще вона обожнювала свого кота. Леслі була жінкою, яку не треба було рятувати, представляти в суспільстві, бо її, як актрису, знали, любили й шанували.

Річард і Леслі зраділи, коли познайомилися. Він дуже часто прилітав до неї із Флориди, грав з нею в шахи, не була вона йому чужою і в ліжку.

Леслі, як і Річард, мала теж свої вимоги до чоловіка. За її уявленням, стовідсотковий чоловік — розумний, має творчі здібності і почуття гумору, вміє глибоко відчувати, любить знання і постійно розширює свій світогляд, не палить цигарок, не вживає наркотиків. Він мав бути вродливим, високим, струнким, з міцними руками, чуттєвим, лагідним, люблячим, пристрасним, сексуальним, емоційно врівноваженим, чесним, порядним, високодуховним, проте не належати до певної організованої релігії, любити котів. Отже, їхні вимоги були схожими, тому герої залишилися разом. Їх переповнювало одне почуття — почуття любові. Разом з тим вони боялися втратити свободу, бо були впевнені, що саме шлюб приносить людям лише одне нещастя — позбавляє їх свободи.

Поступово їхня дружба переросла в кохання. Першим це відчув Річард. Він намагався втекти, змінити прізвище, щоб ніхто не дізнався, що трапилося з ним. Однак розумів, що подолав чималий шлях, щоб знайти можливість навчитися любити іншу людину. Перед ним став дійсно найважливіший у житті вибір — два різних життя: в одному — Леслі, а в іншому — його безпека. Герой вагався. Зробити вибір допомогла кохана. Вона хотіла постійно бути з тим, кого кохала, ким захоплювалася, хто відчував до неї ті ж самі почуття, що й вона. Її вже не влаштовував його пошук інших жінок, його флірт з ними, а також використання її, відсутність з його боку кроків до кохання. Тому вона поставила йому умову: або вони разом і вона єдина жінка його життя, або вони — тільки друзі.

Річард уже не міг жити без Леслі, крім того, виникли фінансові проблеми: збанкрутував, необхідна була допомога і порозуміння близької людини. Все це йому могла дати тільки вона. Герої стали жити разом. Леслі залишила Голлівуд, Річард продав будинок у Флориді. Вони оселилися серед пустелі біля аеродрому для планерів — Планерного центру Естрелла. Він навчив її літати. Леслі опанувала планер. Так минуло чотири роки. Проте одружилися вони лише тоді, коли в нього вже не було великих грошей, більша частина аеропланів була продана. Він мав тільки одну, Єдину жінку, його життя набуло справжнього сенсу.

Письменник підвів читача до таких **висновків**:

- чим розумнішою стає людина, тим їй складніше жити в згоді будь з ким; чим більше вона знає, тим краще для неї жити окремо, самій по собі;
- якщо людина досить жорстока, якщо чинить опір меті життя, тоді від неї відступає навіть споріднена їй душа, залишаючи її на самоті;
- будеш завжди самотнім, будеш завжди когось шукати, доки в житті не знайдеться місця для людини, не менш важливої, ніж ти сам;
- двоє сумують тільки тоді, коли ментально й духовно далекі один від одного;
- якщо хочеш, щоб хтось залишився в твоєму житті, ніколи не стався до нього байдуже та егоїстично.

Висновок книги: Сенс буття — в ЛЮБОВІ. Все змінюється, зникає, втрачає сенс, крім головного — Любові. Любов — ВІЧНІСТЬ.

Особливості художнього методу Річарда Баха:

- максимум правдивості;
- використання ритму;
- пауза у визначених місцях тексту;
- спектр вузької уваги до події;
- опис техніки і майстерності польоту;
- використання цитат із попередніх творів;
- філософічність і афористичність.

Сандра Браун



Дамський, або жіночий, роман з'явився в добу Відродження і пов'язаний із творчістю Маргарити Наваррської, зокрема з її романом «Гептамерон». Подальший розвиток він знайшов у творчості Жорж Санд (XIX ст.), Данієли Стіл, Еви Раутленд, Сюзанни Кері, Кетрін Джордж, Пенні Джордано, Кей Торп, Беатріс Смолл (XX ст.) та ін.

Сучасність потребує висвітлення проблеми любові як природного людського почуття з урахуванням традиційних принципів зображення цього почуття у контексті суспільно-духовної ситуації епохи.

Понад двадцять років світом мандрують книги Сандри Браун, однієї з найпопулярніших сучасних американських письменниць жіночого любовного

роману. Читачі України змогли ознайомитися з її творами наприкінці 80-х років XX ст. Її книги виходили в різних серіях: «Афродіта», «Інтрига», «Пристрасть», «Шарм» тощо — і завжди були жадані й зрозумілі жіночому серцю після 25-ти років незалежно від їх оформлення та серії. Читачі-жінки знаходили в них те, про що мріяли, що хотіли бачити у своєму житті: шляхетність і самопожертву чоловіків, антураж — розкішні квартири, будинки, курорти, замські маєтки, словом, «красиве життя». І сьогодні існує широкий попит на жіночі романи, а тому слід уважніше прочитати і проаналізувати їх, дати відповідь на запитання: *«Чим Сандра Браун змогла заповнити душу читачів?»*, *«Що нового змогла сказати про те, що до неї вже висвітлено у світовій літературі?»*.

Спочатку декілька слів про саму письменницю. Сандра Браун народилася в місті Вако, штат Техас. Дитинство і юність провела у Форт-Уорті. Навчалася за спеціальністю «англійська мова» в Техаському християнському університеті, освіту завершила в університетах Оклахоми і Арлінгтона. Під час навчання одружилася з Майклом Брауном. Разом з чоловіком багато подорожувала, а також читала і переглядала фільми, обожнювала своїх дітей. До початку літературної кар'єри деякий час була актрисою, завідувала крамницею парфумів, працювала моделлю, знімалася в рекламі на телебаченні.

За порадою професійного письменника Сандра Браун відвідала конференцію митців у Х'юстенському університеті — відкрила для себе новий світ. Її літературний дебют відбувся 1981 року. Згодом стала видавати по 5-6 романів щорічно як під своїм справжнім ім'ям, так і під псевдонімами: Рейчал Райан, Лаура Джордано,

Ерін Сент-Клер. У 1990 році надрукувала роман «Як дві таймс». У 1992 році Сандра Браун отримала премію Американської асоціації ділових жінок, а її роман «Французький шовк» було екранізовано на телебаченні. У 1998 році вона стала володаркою премії «За відданість жанру», яку присуджувала Гільдія американських романтичних авторів.

Сандра Браун — неперевершений майстер романів про жіноче кохання: вічне протиборство почуттів чоловіка і жінки, охоплених всепоглинаючою пристрастю. Причому любов — не просто сильне почуття, а рішучий і розумний вибір жінки. Для читачів усього світу її книги стали своєрідною моделлю навчання мистецтва кохати, яке вимагало знань і зусиль, вміння відчувати партнера, передбачати його бажання, давати йому насолоду. Її герої віддавали один одному себе і свою радість, свої уподобання та розуміння, знання, почуття й життєздатність.

Письменниця створила міф про бажане та можливе щастя жінки. В основі її любовно-еротичних, любовно-історичних романів та роману-трилера лежав мотив всепоглинаючої пристрасті, яка відігравала головну роль у життєвому виборі героїв.

«**Пробудження**» — твір про кохання як біологічне почуття і сильний статевий інстинкт. Головна героїня Енрі Мелоун — молода талановита журналістка із «Телекс Кейбл Телевішин Компані» — мала власну програму на кабельному телебаченні. Свій творчий шлях розпочала з написання сценаріїв для рекламних роликів, потім працювала на місцевому телебаченні і, зрештою, перейшла у відділ новин, стала ведучою телепрограми. Здавалося б, удача сприяла їй в усьому, проте особисте життя не складалося.

Героїня була одружена з репортером Робертом, однак не була щасливою в шлюбі: дітей не мала (не хотів чоловік), Роберт зраджував їй і весь час перебував у відрядженні. Таким подружнім життям Мелоун прожила три роки, доки чоловік не загинув під час відрядження у Гватемалу, де готував репортаж про землетрус.

Незважаючи на всі негаразди долі, Енрі залишалася привабливою. Неможливо було не помітити її темно-карі очі, обрамлені густими віями, розкішне золотисто-каштанове волосся. Бос Лесс вважав її жінкою, *«створеною для того, щоб додавати страждань чоловікам»*.

Самовпевнена, стримана, скромна і сором'язлива, вона прямо змінилася на очах, коли під час свого відрядження до Техасу зустріла Лайона Ретліфа — сина генерала Майкла, про якого готувала програму.

Лайон — справжній темноволосий красень, високий, мав чітко окреслені чорні брови, чуттєвий виразний рот, який свідчив про пристрасть його природи. З першої хвилини зустрічі герої відчули нестримний любовний потяг один до одного. Чарівний голос Лайона так вразив героїню, що та начебто відчула сотні найтонших голочок, котрі вп'ялися їй у спину. Ретліф став для неї патологоанатомом, а вона — його пацієнткою, яку живою поклали на стіл і зробили розтин. Він теж не зумів приховати свого захоплення нею: не відривав від неї погляду. Проте, на відміну від Енрі, почував себе впевнено.

Вона зрозуміла, що саме він пересилав їй її непрочитані листи, в яких вона просила дозволу на інтерв'ю з його батьком. Ретліф не хотів хвилювати батька через його похилий вік і слабе здоров'я.

Лайон, як і Енрі, мав досвід подружнього життя: три роки був одружений з Джері. Його дружина прагнула зробити кар'єру моделі, тому й покинула його. З того часу він не міг терпіти жінок, яких у народі називали «бой-жінка». У своїй уяві він малював Енрі в образі владної чесної самки з надмірним «я», йому здавалося,

що він розкрив її жіночу сутність: хоч би який чоловік не торкався її, вона залишиться твердою, як панцир, бо замість серця в її грудях — шматок льоду. *«Ви б кастрували будь-якого чоловіка, — сказав він їй, — який за своєю дурістю вирішив би розбудити у вас жінку. Робіть своє прокляте інтерв'ю, але не трапляйтеся на мому шляху, а я вже намагатимусь триматися від вас подалі».*

Енрі ж, навпаки, була в захваті від його самовдоволеності, сили, нахабності та навіть грубості. Відчуваючи його присутність, вона тремтіла, її притягував його чистий мускусний запах тіла. Про силу її почуттів свідчило порівняння: *«Сили одного кондиціонера не вистачить, щоб остудити її бурхливу кров».* Вона відчувала, що між нею і Лайоном існувало незрозуміле напруження від усвідомлення близькості. Їй хотілося торкатися його темного волосся, пестити його сильні руки.

Журналістці вдалося здійснити те, заради чого вона приїхала на ранчо: їй пощастило зустрітися з генералом, установити з ним теплі духовні стосунки. Їй разом зі знімальною групою було запропоновано переїхати на ранчо, щоб зручніше було працювати. Цю пропозицію вона прийняла з вдячністю. Коли ж завдання було виконано (інтерв'ю з генералом знято на плівку), вона змушена була покинути ранчо.

Герой спочатку відчував до Енрі лише пристрасть, а потім почуття кохання його повністю захопило. Йому вдалося розбудити в ній пристрасну жінку, подарувати їй життя, про існування якого вона навіть і не здогадувалася. Героїня палко жадала інтимних стосунків з ним, хоча після смерті чоловіка була впевнена, що зможе жити і без кохання. Переживши глибоку кризу, герой був обережним у стосунках з жінками. Вони задовольняли лише його фізичні потреби, після чого він відчував сором і порожнечу. Лайон таємно мріяв про жінку, яка могла б зрозуміти його і прийняти з усіма чеснотами і вадами. Згодом він зрозумів, що саме такою жінкою була Енрі.

Всепоглинаюча пристрасть охопила героїв, хвиля бажань понесла їх у божевільний потік життя. Спочатку Лайон просто хотів познайомитися з Енрі ближче, а потім уже подумати і про близькість з нею. Однак перший його імпульс ґрунтувався виключно на фізіологічному бажанні, на пристрасті.

Роман закінчився щасливо: після смерті батька Лайон знайшов Енрі й запропонував їй стати його дружиною.

Цей твір — книга про кохання і ненависть, пристрасть і грубість. Увага письменниці зосереджена на підборі тих позитивних ознак, на які організм обов'язково реагував любов'ю: запах, зовнішність, хода, жести, міміка. Прагнення до сексу було цілком нормальною біологічною поведінкою жінки. Кохання — це занурення однієї людини в іншу, злиття в єдине ціле двох начал: чоловіка й жінки. В акті злиття герої пізнали себе, відчули єдність: *«він лоскотав язиком куточок її рота, провів ним по щоці», «однією рукою він обнімав Енрі, а другою пестив її шию, поступово спускаючись нижче», «пальці пробирались під тонкими лямками сорочки, ще один рух — і сорочка сповзла з плечей».* *«Його руки блукали по тілу, яке він читав ніби карту, знаходячи на ньому найсуттєвіші точки. Його ніс, підборіддя й вуста торкалися найінтимніших частин».* Енрі сприймала Лайона таким, яким він був, а не таким, яким би їй хотілося його бачити.

Неважко визначити заслуги цього роману: опис етапів пробудження жіночої натури, розкриття мистецтва інтимної близькості, розуміння ролі чоловіка в житті жінки, вміння партнерів дарувати радість спілкування і володіння одне одним. До недоліків же можна віднести очевидний примітивізм в описі почуттів, які відчувала героїня при зустрічі з героєм. Важко повірити в те, що «фригідна жінка» з трирічним сімейним досвідом, змогла відчути непереборну силу пристрасті від одного

лише голосу і погляду героя, навіть, якщо він найкращий з усіх чоловіків на світі. Непереконливо, неправдоподібно і мелодраматично.

Мотив щасливого кохання — постійний мотив творчості Сандри Браун. Її погляд на кохання позбавлений надривних інтонацій, що яскраво відчутно уже в наступному романі.

«Ніч з незнайомкою». Загадкова незнайомка — журналістка, редакційний оглядач Девон Хенс із Далласа Техаса. Вона одружена з Грегом Шеллі, який відбував покарання (2 роки ув'язнення і 10 років умовно) у в'язниці за витік інформації і порушення режиму секретності. Як журналістка Девон була переконана, що його несправедливо засуджено, а тому писала про нього у своїх публікаціях, які були для нього корисними. Він запропонував їй одружитися з ним одразу ж після закінчення судового процесу. Вона ж наполягла, щоб весілля сталося раніше, бо хотіла врятувати його, довести усім його невинність. Тільки з часом героїня зрозуміла, що її використано, ошукано. Для Грега Шеллі їхнє одруження — своєрідний шанс уникнути ув'язнення. Заміжжя Девон не було справжнім, бо не було навіть шлюбної ночі. Але наявний юридичний документ свідчив про те, що вони подружжя — дружина і чоловік.

Повернувшись з в'язниці в Даллас, героїня зайшла в бар Мільтон-Пойні. Від докучливої компанії Малюка Елвіна і Джека Петтерсона її врятував 32-річний тегасець Лакі Тейлер, ризикуючи своїм життям.

Лакі Тейлер — один із господарів будівельної компанії «Тейлер Дріллін». Він, як магніт, притягував до себе жінок. З рудоволосою незнайомкою він залишився на ніч у motelі тому, що хотів отримати від неї дяку за порятунок, і тому, що забагато випив і погано почував себе через ножову рану на тілі. Він став її першим і єдиним чоловіком. Ночі з незнайомкою Лакі не зміг забути, хоча вона рано покинула його після шаленого кохання. Зникла красуня не тільки нанесла удару його чоловічій самокоханості, а й позбавила надійного алібі (звинуватили в підпалі конюшні з метою отримання страховки). Щоб зняти із себе підозру, він змушений був відшукати її, оскільки лише вона могла довести його непричетність до злочину, в якому його підозрювала поліція.

Девон не відразу погодилася на зізнання, бо боялася чоловіка. Проте Грег Шеллі, дізнавшись про все із газет, не дуже переймався цим, бо був байдужим до неї. Єдине, що непокоїло його, щоб її вчинок не зашкодив першій апеляції, на яку він покладався, мріючи вийти із в'язниці.

Роман закінчився щасливо. Девон одружилася з Лакі. Лагідна, сексуальна, прекрасна, вона щиро і відкрито подарувала йому себе.

Грега Шеллі випустили із в'язниці, покладаючись на його чесне слово. Лакі підставив його, вчинивши бійку в аеропорту (було встановлено, що той хотів летіти до Швейцарії, де зберігав гроші, нажиті нечесно), а потім непомітно втік. Грега Шеллі заарештували вдруге.

У цьому романі теж багато парадоксальних і суперечливих моментів. Сумнівним став той факт, що досвідчений чоловік, яким себе вважав Лакі, навіть у стані легкого сп'яніння не зрозумів, що провів ніч із цнотливою дівчиною, а не з жінкою, за котру вона себе видавала. І лише наступного ранку зміг усвідомити особливості шаленої ночі. Йому довелося чимало страждати і хвилюватися, доки вона залишила свого чоловіка і стала його дружиною. Героїня — зразок шляхетності, самопожертви. Не знаючи свого майбутнього чоловіка, цілком довірилася йому, заради його свободи принесла себе в жертву — одружилася до судового процесу. У читачів могла виникнути думка, що вона просто невдаха, на яку ніхто з чоловіків не звертав

уваги, тому й погодилася вступити в шлюб із першим зустрічним. Однак це далеко не так. Героїня вродлива, вона відразу привернула до себе увагу в барі, незважаючи на неадекватну поведінку: сиділа за столом і пила пиво в оточенні п'яних і підозрілих типів, не подякувала Лакі за надану їй допомогу. Коли Лакі наздогнав її в motelі, вона лише після незначного кокетування лягла з ним у ліжко, хай навіть той і врятував її гідність. Усе це стало свідченням невисокого рівня майстерності Сандри Браун, адже вона не бачила шляхів уникнення крайнощів в описі розвитку взаємин між героями.

Письменниця знаходила неординарні образи для художнього розкриття любовної теми. Це позначилося на характерах героїв, наділених широким емоційним спектром. Героїня завжди була надто горда і сильна у своїй пристрасності, готова пробачити все тому, кого кохала.

«Дитина, народжена в четвер». Це роман про дитину, якій судилося пройти нелегкий шлях, перш ніж вона зустрине свою половинку.

Еллісон і Енн — двійнята, діти четверга. Еллісон — серйозна і скромна, зустрітися з коханим їй було непросто. Енн, навпаки, легковажна і сексуальна, дивовижно легко могла закрутити будь-яку любовну інтригу. Обидві розумні, але кожна *«використовувала свої здібності, виходячи зі своїх інтересів»*. Еллісон була цілком зосереджена на роботі — вела дослідження в галузі генетики. Її цікавили лише лабораторія, електронні прилади, горілка Бунзена і чашка Петрі. Вона змирилася з долею старої діви, і в цілому була задоволена своїм життям. Однак відбулися події, які змінили її долю. Енн вирішила збільшити свій розмір грудей, але заздалегідь не хотіла про це сповіщати своєму нареченому Девісу. Вона умовила сестру видавати себе за неї, доки вона буде знаходитися в лікарні.

Почалася цікава і захоплююча гра: сестри помінялися ролями. Однак Еллісон порушила правила і по-справжньому закохалася в друга Девіса Спенсера Рафта. Його приємний хвилюючий голос, чуттєві уста, очі, обрамлені довгими чорними віями, не могли залишити її байдужою до нього. Вона знала, що в нього ніколи не було проблем із жінками. *«Якщо жінка йому подобалась, він брав її. Якщо виникали якісь труднощі, він відступав без будь-якого жалю»*. Еллісон відчувала і його симпатію до неї. Проте ситуація виникла катастрофічна: розпалилися стосунки Енн і Девіса, бо Спенсер переконав друга, що його наречена зраджує йому з ним. Еллісон змушена була повести друзів у клініку, сподіваючись, що на цьому їхні взаємини зі Спенсером скінчаться, оскільки він покохав не її, а її сестру Енн. Однак вона помилилася, герой і не збирався відмовлятися від неї. Дізнавшись, що Еллісон проводила науковий експеримент, який мав підтвердити взаємозв'язок спадковості і розумового розвитку, Спенсер запропонував себе в якості ідеального зразка. Після деяких вагань Еллісон прийняла його пропозицію, і вони на тиждень поїхали відпочивати до нього в Хітон-Хед.

Спенсеру Рафту вдалося пробудити в ній жінку, змусити її повірити у власні сили, змінитися не тільки внутрішньо, а й зовнішньо. *«Еллісон ніколи не думала, що хоче такого кохання. В її житті для цього не залишалось місця. Кохання здавалося чимось вигаданим і неіснуючим»*. І як наслідок — вона більше не прагматик-вчений, а просто жінка.

Через тиждень вони розлучилися, оскільки в Спенсера були справи. І тільки тоді Еллісон відчула, як їй не вистачало його. Вона сумувала за його пестощами, але *«головне: їй хотілося стати знову тією жінкою, якою вона була з ним, — веселою, кмітливою, красномовною, красивою»*. Єдиний зв'язок, який залишився з ним, — це народження її майбутньої дитини, славного, розумного й гарненького немовляти.

Проте доля внесла свої корективи. На весіллі сестри і Девіса Еллісон знову зустрівся Спенсера. Коли він дізнався, що вона чекає від нього дитину, запропонував стати його дружиною.

Для письменниці еротична любов — одна з хибних форм кохання, однак вона описувала її тому, що така форма взаємин могла теж сприяти міцному й тривалому шлюбу.

Сандра Браун писала не лише про кохання. У творчому доробку авторки були історичний роман «Потаємне полум'я» (до речі, перший її роман, який вона підписала псевдонімом Лори Джордано), а також романи-трилери: «Головний свідок», «Французький шовк», «Шарада» та ін.

Прочитавши і проаналізувавши романи письменниці, можна дійти певних висновків: письменниця звернулася до однієї з важливих проблем — проблеми людського серця, любові та її впливу на долю людини. Вона описала шалене й романтичне, бурхливе й непереборне кохання, про яке мріє кожна жінка, — ніжність і відданість, підступність і шляхетність, піднесені почуття і пристрастні сцени любові. Усі форми органічного союзу характеризувалися сильними і навіть бурхливими почуттями, які поглинали людину цілком: її розум і тіло, проте вони були скороминучими й періодичними.

Романи Сандри Браун можна назвати книгами «для душі». Їх заслуга полягає в тому, що вони вчать мистецтву кохання, вселяють у жінку впевненість в існуванні щасливої і красивої любові, переконують у тому, що таке щастя залежить насамперед від неї самої: її зовнішнього вигляду, манери одягатися, вміння спілкуватися, поводити себе під час інтимної близькості.

Книги американської письменниці вчать жінку бути самостійною, сильною, досягати своєї мети у житті. Кращі твори Сандри Браун стали досягненням усієї світової культури. Плакати, сміятися, кохати, страждати і досягати довгоочікуваного щастя — ось що полонить серця читачів Сандри Браун і в той же час сприяє духовному збагаченню людства.

Особливості творчості Сандри Браун:

- романи написані за структурою давньогрецьких: у центрі оповіді він і вона, зустріч відбувалася за неочікуваних обставин, які ставали поворотною миттю в долі героїв, твори завжди завершувалися щасливо і без відкритого фіналу;

- герої активні, належали до представників богемних професій — телезірки, журналісти, письменники тощо;

- героїня, як правило, самостійна у своїх думках і вчинках, впевнена, майже всього в житті досягала сама, окрім особистого щастя, яке за різних обставин не складалося. Чесна, незалежна, самодостатня, вихована за суворими правилами, вона залишалася цнотливою, не зважаючи на свій вік. Завжди готова піти на зустріч тому, в кому вбачала свого потенційного партнера. Сексуальна, рішуча, лагідна, очікувала від партнера не лише задоволення, а й кохання, продовження взаємин у подальшому подружньому житті. Якщо це здавалося їй неможливим, народжувала дитину навіть без офіційного батька. Пристрасть охоплювала її повністю, однак вона могла кохати і давати радість партнеру, передбачати його бажання, пробуджувати в ньому відповідні почуття такої сили, що він, незважаючи на свій сексуальний досвід, забував про все, зосереджував свою увагу тільки на ній одній, єдиній;

- герой завжди міг пробудити в героїні жінку, а вона в ньому — незрозумілі навіть для нього самого почуття. Із зверхнього, самовпевненого, хамовитого, деякою

мірою грубого він під її впливом перетворювався на лагідного, доброго, чуйного і шляхетного коханого. Любов допомагала йому виплеснути назовні все те найкраще, чим його наділила природа;

• герої були вродливі. Вона мала обов'язково гарне волосся рудого кольору з різними відтінками, він — чуттєві вуста, чарівний голос. При описі інтимних сцен велике місце письменниця відводила техніці поцілунку, пестощам тіла і навіть детальному опису любовних поз. Усі події відбувалися в Техасі і розкривалися крізь призму сприймання автором.

Даніела Стіл (нар. 1947 р.)



Найпопулярніша американська письменниця ХХ ст., значну кількість романів якої занесено до списку бестселерів. Її книги перекладені 35-ма мовами світу. За її творами поставлено 21 фільм, зокрема: «Спогади», «Зоя», «Коштовності» та ін. Критики писали, що від її романів неможливо відірватися. Сама Даніела Стіл зазначала: *«Я хочу не тільки розважати читачів, а й змусити їх замислитися»*.

Народилася Даніела Стіл 4 серпня 1947 року в Нью-Йорку в заможній родині. Професійним письменником вона стала в 1980 році. З-під її пера вийшло понад 40 романів: «Поцілунок», «Довга дорога додому», «Примара», «Ранчо», «П'ять днів у Парижі» тощо. Головна тема її творів — тема родини, різнобічний показ сімейного життя. Втручаю-

чись у сферу родинного життя, письменниця намагалася визначити головні засади створення і причини розпаду сім'ї. Д. Стіл — неперевершений знаток людської душі, що довело її вміння романтично і захоплено передавати різноманітні почуття чоловіка і жінки.

Стіл прожила таке саме романтичне й драматичне життя, як і герої багатьох її романів. Вона п'ять разів виходила заміж, сама виховала і поставила на ноги дев'ятеро дітей. Багато чого довелося спзнати їй у житті: вона мужньо вистояла перед тяжкими хворобами — раком і поліомієлітом, поховала 19-річного сина Ніка Траїна, який закінчив життя самогубством. Саме йому Д. Стіл присвятила одну із своїх книг — роман «Його Яскравий Світ». Її перу належали також і твори для дітей: «Макс і Марта», «Фрейді». Зараз письменниця веде тихе приватне життя у Вашингтоні у своєму великому будинку із 55 кімнат.

У 1989 році прізвище Д. Стіл було внесене до Книги рекордів Гіннеса за перебування її книг у списку бестселерів протягом 381 — 390 тижнів.

Стіл обиралася головою Національної Американської Асоціації Бібліотек, декілька разів призначалася доповідачем Національного комітету Американської Гуманної Асоціації з питань дитячого насильства.

«**Пріємна незнайомка**» (1981). У центрі роману дві родини — родина Алекса Гейла і родина Рафаєли Філіпс.

Алекс Гейл — адвокат із інтелігентної родини. Його мати Шарлотта Брендон — письменниця, сестра Ке — політик, зять — відомий хірург, екс-дружина Рейчел — неперевершений юрист. Герой у свої 30 років так і не знайшов свого щастя. Його дружині хотілося лише займатися політикою або влаштуватися в одну з провідних

юридичних фірм Нью-Йорка. Заради кар'єри вона покинула чоловіка. Вродлива, удачлива, активна, Рейчел була позбавлена ніжності і доброти. Алекс тяжко переживав розпад сім'ї, бо в пам'яті ще жили спільні надії на майбутнє, жарти, професія, дім. Він хотів дітей і сімейного затишку, вона ж мріяла про успіх у системі цінностей, де панували тільки грошові розрахунки і гучні справи. Герой протягом двох довгих років не міг забути своєї дружини. Подолати почуття самотності йому допомогла мати, яка ніколи не забувала про дітей, завжди була поряд з ними, виховувала їх одна, оскільки її чоловік помер після народження сина. Впродовж 25 років вона перебувала в списку найтиражованіших письменників країни. Вона не розуміла невістки, яка заради кар'єри зруйнувала свою родину. Незадоволена була і поведінкою власної дочки Ке, яка виросла повною протилежністю матері: злою, заздрісною, різкою. Ке, заради кар'єри політичного діяча, відмовилася від виховання своєї дочки Аманди, пішла на угоду зі своєю совістю, намагаючись поновити взаємини брата і невістки. Отже, в заможній родині не існувало тепла і взаєморозуміння.

Одного разу Алекс прогулювався набережною і зустрів дуже вродливу дівчину, яка привернула його увагу не тільки своєю красою, а й тим, що плакала. Вдруге він зустрівся з нею в літаку, який летів із Сан-Франциско до Нью-Йорка. Це була Рафаела Філіпс — донька багатого банкіра і дружина впливового Джона Генрі. У 18 років вона стала дружиною чоловіка набагато старшого за неї. Він втратив дружину, синів, ділових партнерів і друга свого батька. Рафаела одружилася з ним тому, що покохала його. Протягом п'яти років вона була щасливою в подружньому житті. Потім Джон Генрі захворів і майже протягом 10 років був прикутий до ліжка. Це зробило її замкнутою і мовчазною. Вона, як і раніше, кохала свого чоловіка, заради нього була готовою на все.

Зустріч з Алексом Гейлом змінила все її життя. Доля вирішила подарувати їй, змученій великим горем, і йому, який приховував від усього світу своє розбите серце і біль утрачених надій, щастя. Однак їхнє кохання витримало чимало випробувань. У їхнє інтимне життя втрутилася сестра Алекса Ке, яка написала листа рідним дівчини, сповістивши про її подружню зраду. Сестра розбила чужу сім'ю, позбавила Алекса можливості зробити кар'єру юриста. Банкір вимагав пояснень від Алекса і порадив не втручатися у їхнє подружнє життя. Але згодом через надмірну дозу пігулок помер і містер Філіпс, таким чином звільнивши дружину від певних зобов'язань перед ним.

Рафаела вважала себе винуватою в смерті чоловіка. Батько ще більше усугубляв її страждання, переконуючи дочку в провині перед небіжчиком. Тому вона поїхала до матері на цілий рік, доки тривав траур. У неї було достатньо часу, щоб усвідомити, що не вона була причиною смерті свого чоловіка. Він тяжко хворів і не хотів бути тягарем для неї, ось чому й прийняв таке рішення.

Героїня повернулася до Сан-Франциско, щоб продати будинок, розпорядитися деякими цінними паперами чоловіка. Про свій приїзд не попередила батька, тому стала свідком його перелюбу з дружиною міністра. Вона повною мірою усвідомила аморальність його поведінки і прийшла до висновку, що саме він зруйнував її життя, змусив страждати, відчувати свою провину.

Знову зустрілася з Алексом, який вирішив ніколи і нікуди не відпускати її від себе, бо жив як уві сні, навіть втратив надію на зустріч з коханою.

Морально-психологічний вибір героїв — трагедія і щастя. Саме в період найбільшої моральної активності письменниця перевіряла своїх героїв, цілісність їхнього характеру. Для Рафаели головний вибір — щаслива родина. Ке протягом 5 років не

приділяла належної уваги своїй Аманді, якій уже виповнилося 16. Коли дівчину згвалтували, вона не змогла підтримати її, утішити, навіть не поспішила відвідати її, оскільки почалася виборна компанія до сенату, куди вона так хотіла потрапити. Дочка їй була потрібна лише для того, щоб підкреслити, що вона була гарною матір'ю, освіченою жінкою, за яку сміливо можна віддавати свій голос. Письменниця розкрила на прикладі цієї героїні жіночу холодність, байдужість, жорстокість, небажання зрозуміти близьку людину. Її симпатії на боці тих, хто вмів любити, розуміти інших, радіти життю. Світ її героїв — світ людей, які вмели цінувати любов.

«Зірка». У центрі уваги письменниці чарівна Кристал Уайтт, яка пройшла нелегкий шлях від 15-річної задоволеної життям дівчинки з ранчо до зірки Голлівуду і стала володаркою престижної нагороди «Оскар».

Кристал — дочка фермера, вона жила на ранчо свого батька серед природи. Мати, старша сестра Беккі і брат Джед не завжди розуміли її. Лише батько пишався нею і обожнював її по-справжньому. Вона відчувала себе зайвою серед рідних. Через надзвичайну вроду її боялися хлопці-однолітки, уникали дружби з нею дівчата й жінки. Єдина її подруга — дружина Бойда Хіроко, японка за походженням, тому її теж не любили, оскільки більшість односельців втратили своїх синів під час Другої світової війни.

Причиною нещастя Кристал стала її врода. Чоловік сестри Том у стані сп'яніння згвалтував її. Найстрашнішим було не те, що вона була розтоптана фізично й морально, а те, що після смерті батька її нікому було захистити, мати й сестра прийняли сторону Тома. Переповнена помстою, вона намагалася застрелити кривдника. За це Том убив її брата і в усьому звинуватив її. Дівчину було випровдано на суді, але після того, що трапилося з нею, вона не могла залишитися на ранчо.

Кристал поїхала до Сан-Франциско, щоб заробити гроші і втілити свою мрію життя — стати акторкою. Щоб здійснилося бажання, їй довелося подолати нелегкий шлях, прийняти допомогу багатьох людей: Гаррі, в барі якого вона працювала співачкою, Бойда і Хіроко, в яких на ранчо вона залишала на виховання свого сина Зеба, і, безумовно, Спенсера, якому вдалося пробудити в ній ніжність жіночої натури, змусити повірити в себе.

Кристал манив Голлівуд, повний таємниць і загадковості. Щоб потрапити туди, треба було мати неабиякі гроші. Вона влаштувалася в бар Гаррі співачкою. Там її і знайшов агент Голлівуду. Незвичайна врода, чарівний голос дівчини привернули до неї його увагу. Разом з ним вона поїхала до Голлівуду — міста циників, покидьків, підступності, слави і багатства. Оскільки залишилася без грошей, без моральної підтримки близьких, у неї було мало шансів вижити в такому місті, а ще менше, щоб стати зіркою. Вона знала, що існувало лише два шляхи: або стати жінкою легкої поведінки, або, одружившись, вигідно продати свою вроду. Кристал обрала другий шлях — стала коханкою відомого імпресарію Ерні Сальваторе.

Через тягар ненависного кохання вона стала вбивцею імпресарію і потрапила до в'язниці. Суд виправдав її, оскільки вона скоїла такий вчинок з метою самозахисту. Однак ця історія поклала край її артистичній кар'єрі. Вона змушена була повернутися на ранчо, намагаючися знайти щастя в родинному житті зі Спенсором. Кристал вперше зустрілася з ним, коли він паріював на весілля свого друга Тома на ранчо, їй тоді було 15 років. Він був на 12 років старший за неї. Ця зустріч стала фатальною для них. Проте вони не змогли бути разом через забобони і соціальне положення.

Спенсер — син судді — пройшов війну, закінчив юридичний факультет і працював адвокатом. Батько покладав на нього великі надії: його старший син Ро-

берт загинув на війні. Проте кар'єризм був невластивий Спенсеру, він хотів родинного щастя. Однак атмосфера сім'ї і оточення змусили його змінити вектор інтересів. Спочатку батько хотів, щоб він одружився з жінкою загиблого брата, а коли той не погодився, підштовхнув його до шлюбу з Елізабет Барклай (її батько був членом Верховного суду). Їй було 18 років, вона виглядала справжньою леді, однак не мала ніякого тепла, а лише живий розум і гострий язик. У її житті не було страждань, хвилювань чи якихось проблем, нічого з того, що її батьки могли б з легкістю вирішити. У неї не було нічого показного, манірного, але була відсутня загадковість, романтика чарівності. Вона сама обрала собі чоловіка, бо завжди отримувала те, чого бажала. Головний критерій її вибору — його положення в суспільстві.

Спенсер чинив опір такому подружньому життю, але той світ «розкоші і влади» переміг його. Знаючи, що він не кохав її, переконував себе в зворотньому. Така нерішучість, слабкість волі призвели героя в подальшому до трагедії.

Спенсер знайшов Кристал у барі Гаррі. Будучи зарученим, він приховав це, освідчився їй у коханні. Наївна і довірлива, вона довірилася йому. Через два тижні після весілля герой потрапив до армії в Корею. Перед від'їздом на війну він знову зустрівся з Кристал, пообіцяв розлучитися з дружиною і одружитися з нею. Він писав їй листи упродовж трьох років, а потім, змучений воєнними подіями, перестав це робити. Дівчина вирішила, що він забув про неї.

Після повернення з війни Спенсер попросив у дружини розлучення, якого та не захотіла дати, бо для неї важливішим було те, що про неї подумують і скажуть інші.

Під час звинувачення у вбивстві Кристал звернулася за допомогою до Спенсера, якому вдалося витягти її із в'язниці, незважаючи на погрози дружини. Щасливі, вони поїхали на ранчо разом. Після смерті матері Кристал отримала ранчо у спадок, бо так хотів батько. Спенсер вирішив залишити кар'єру. Кристал по-справжньому була щасливою з ним, кохала його усім своїм серцем. Проте її щастя було нетривалим. Спенсер отримав запрошення на роботу в сенат. Усвідомлюючи, що він народжений для великої кар'єри, що досягти успіху він міг лише з такою дружиною, як Елізабет, Кристал переконала його повернутися до Вашингтону.

Від їх кохання у Кристал народився син Зеб, про існування якого Спенсер навіть і не здогадувався. І знову нові випробування. Щоб прогодувати сина, вона повернулася до Голлівуду, залишивши дитину у Бойда і Хіроко. Роботу знайти було дуже важко, оскільки не забули судовий процес. Однак Кристал пощастило: на її шляху зустрівся порядний чоловік, директор і продюсер, режисер-постановщик 55-річний Брайен Форд. Він був вагомою особистістю в Голлівуді, з ним рахувалися, його шанували. Вона розповіла йому про свою таємницю — народження сина, він — про смерть своїх двох синів під час війни. Це дуже зблизило їх, вони були потрібні один одному.

Коли Кристал стала володаркою «Оскара», Спенсер знову згадав про неї. Йому вже нічого не заважало бути разом з нею. Він подав у відставку і вилетів на ранчо. Нарешті вони разом, до того ж у нього був дорослий 10-річний син Зеб.

У цьому творі зображено декілька родин: родину Елізабет і Спенсера, родину Бойда і Хіроко. Відсутність духовності, порозуміння, надання переваги кар'єрі й грошам — ось ті ідоли, яким вклонялася родина Елізабет і Спенсера. Їй протистояла родина Бойда і Хіроко. Бойд — товариш Тома, чоловіка сестри Кристал- воював, одружився з японкою, кохав її, не дивлячись на те, що всі відвернулися від неї тільки через її національну приналежність. Їх родина пережила багато чого, тому вони не відмовили в допомозі Кристал тоді, коли її згвалтували, коли вона стала перед

судом, коли поїхала в Голлівуд. Саме їм вона довірила найдорожче, що було в неї у житті, — виховання сина Зеба.

Жіночі образи в романі цілеспрямовані, стійкі, витривалі. Вони, як представниці сильних світу, зокрема Елізабет, Речел, позбавлені м'якості, ніжності, безкорисливості. Їх нічого не турбувало, крім кар'єри, вони усвідомлено відмовилися від того, що складало сенс життя жінки — призначення народжувати дітей.

Чоловіки, на відміну від жінок, здатні були глибоко відчувати і навіть страждати. Проте вони змальовані слабшими за духом, нерішучими у своїх діях; підкорялися волі жінок, нещасливі в подружньому житті, їх долю дуже часто визначала випадковість.

Д. Стіл намагалася змусити читачів задуматися над відповідальністю своїх вчинків, зрозуміти найголовніше: сенс буття полягав у продовженні роду. Призначення жінки — не кар'єра, а родинний затишок, родинне життя, яке можна при бажанні здійснювати паралельно з кар'єрою. Письменниця виступила супротив того, щоб жінка повністю була підпорядкована чоловікові, але вона хотіла, щоб жінка залишалася жіночною, випромінювала доброту, теплоту й ніжність, кохала й була коханою. На її думку, шлях слави не надавав жінці відчуття справжнього щастя.

«Безмовна гідність» (1996). У центрі роману — доля 18-річної Хіроко, яку батьки направили на навчання до США. Дівчина зупинилася у свого дядька професора Такео Танка. Її кмітливість, розум, сором'язливість не могли бути непоміченими іншими. Єдине, що кидалося в очі оточуючим, це її боязкість. Хіроко навчалась у коледжі св.Ендрю — невеликому закритому жіночому навчальному закладі. Там вона зіткнулася з упередженістю однокурсниць, які загалом висловлювали суспільне ставлення до японців. Тому відчувала себе самотньою. Добра, ніжна, скромна, дівчина намагалася не викликати до себе негативних емоцій, завжди була готова прийти на допомогу іншим, гарно навчалась. Однак зловісна атмосфера суспільного життя проникла і в коледж, коли японці розпочали бомбити Гавайї, коли була оголошена Друга світова війна. Хіроко стала причиною нещастя інших. Через загибель брата однієї з однокурсниць увесь гнів було вилито на неї. Єдиним її другом залишався 27-річний професор, американець Пітер Дженкіс, якого вона показала усім своїм серцем.

Кохання до неї прийшло зовсім невчасно, оскільки розпочалася Друга світова війна. На війні загинув її молодший брат Юдзі, двоюрідний брат Кен, її батьки під час бомбардування Японії атомними бомбами.

Хіроко залишилася одна в чужій країні серед ворогів, де ненависть до японців досягла незаних висот. Вона більше не могла знаходитися в коледжі, крім того був оприлюднений указ про евакуацію японців із Америки, незважаючи на те, де вони народилися: в Америці чи Японії.

Родину дядька і Хіроко евакуювали в табір Танфоране, оскільки вони були ворогами американців. Пітер, не боячись наклепати на себе біду — бути оголошеним японським шпигуном, — продовжував відвідувати свого друга професора Танка. Він був таємно закоханий у Хіроко, мріяв одружитися з нею. Оскільки час був непростий, зробив це таємно навіть від свого друга, а потім потрапив до армії.

Такео Танка перевели в табір більш суворого режиму, його ж дружину і дітей — у табір з послабленими вимогами. Хіроко потрапила до табору найвищого ризику. На допитах вона відповідала спокійно, намагаючись переконати, що хоче залишитися в Америці, тому що так вирішив її батько, тому що вона полюбила цю країну. Справжня ж причина полягала в тому, що вона хотіла зустрітися з Пітером. Вона потрапила до рангу відданих, її залишили в таборі при в'язниці. Згодом дівчина зу-

стрілася зі своїми родичами-тіткою, її дітьми, до них пізніше приєднався і дядько Такео Танка. Хіроко народила сина Тойото Працювала в шпиталі, допомагала хворим. Після закінчення війни згідно з указом були поновлені права евакуйованих осіб, надана можливість повернутися їм додому чи жити там, де вони хотіли б. Пітер воював у Європі, тому Хіроко не могла повернутися до батьків. Крім того, в неї та її тітки не було грошей. Три роки вони провели в таборі, багато пережили. Дядько Такео помер, після звільнення тітка Рейто з дітьми оселилася в своїй двоюрідній сестри в Нью-Йорку. Хіроко дозволили мешкати в будинку її подруги по коледжу Енн Спенсер. Вона працювати на кухні і в їхньому будинку. Пітер мовчав. Було відомо, що він пропав під час битви біля Антверпена, але ніхто не бачив його мертвим. Про це Хіроко дізналася від батька Енн. Коли ж у Спенсерів убили сина на Окінаві, вони відмовилися від послуг Хіроко.

У серпні американці скинули бомби на Хіросиму і Нагасакі. Ці події змусили відчутти докори сумління навіть тих, хто ненавидів японців. Нарешті війна завершилась. Хіроко з сином повернулася до Японії в Кіото. Там її й знайшов Пітер завдяки Спенсорам, які дали йому адресу її тітки, а та — колишню адресу небоги. Хіроко чекала на коханого і жила надією на зустріч з ним. Доля подарувала їй таке щастя.

Автор стверджувала, що допомогти вистояти в тяжкі періоди життя, не зломатися від відчаю, безсилля і горя, могли лише любов, вірність, віра в існування щастя. Необхідно жити й тоді, коли життя втрачає сенс. Різний колір шкіри, різні національні традиції не могли бути перепоною для щастя. Любов завжди сильніша за будь-які негаразди. Разом з тим підкреслювалося, що щастя чекало лише на тих, хто не був пасивним, хто сам прагнув бути щасливим.

«Щастя». У центрі роману описано подружнє життя бізнесмена рекламної фірми Олівера Ватсона. Він був одружений 18 років із Сарою. У них підростало троє дітей: двоє синів і одна донька. Материнство не стало покликанням дружини. Кожного разу Сара вирішувала позбутися дитини, але Оліверу вдавалося утримувати її від такого вчинку. Він завжди хотів мати чотирьох дітей, навіть, якщо це становило б суттєву загрозу для сімейного бюджету. Після народження дітей Сара зробила стерилізацію. Вона була дуже залежна від чоловіка, який брав на себе вирішення майже всіх дрібних проблем. Проте такий маленький світ був затісним для неї, вона мріяла бути письменницею. Її непокоїло те, що їй було вже 40 років, а вона так і не написала нічого вартого уваги.

Героїня вирішила поїхати до Гарварду і вступити до аспірантури. До цього моменту Олівер мав усе, дякував долі за улюблену роботу, за дружину, яку обохнював, за дітей, від яких втрачав розум. Тому від'їзд дружини засмутив його, докорінно змінив усе їхнє родинне життя. По-перше, він після розлучення залишився на руках з трьома дітьми, а по-друге, більше не був схильний довіряти жінкам. Занурившись у родинні проблеми, Олівер не сподівався ще раз пізнати кохання. Однак доля послала йому зовсім неочікувану зустріч із вродливою акторкою Шарлоттою Семпсон, з якою герой захотів провести решту свого життя. Вона була вдова, їй було 34 роки, а Оліверу на той час виповнилося 42. Здавалося, що вже занадто пізно розпочинати все спочатку. Проте ніщо не змогло завадити їхньому щастю. Незважаючи на отримане запрошення працювати в Нью-Йорку, заради кохання і родинного щастя Шарлотта відмовлялася від будь-яких спокусливих пропозицій. Вона зробила свій вибір на користь Олівера та його дітей.

У романі Шарлотта протиставлена Сарі, яка покинула своїх дітей, чоловіка заради роботи і можливості робити те, що їй було до вподоби.

Для письменниці ідеалом була жінка розумна, добра, здатна оточити турботою, затишком чоловіка, народити йому дітей.

Майстерність Данієли Стіл:

- повторення однієї й тієї самої думки декілька разів;
- здатність чоловіка на глибоке почуття й страждання;
- зображення героїв — романтиків, ідеалізація родинних стосунків;
- надання жінці можливості вибирати між родинним життям і кар'єрою;
- активність жінки в досягненні своєї мети;
- змалювання жінок холодними, незалежними, розумними;
- життя родини — центральна тема творів.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Чому творчість Генрі Міллера оцінювали неоднозначно? Яке місце займали жінки в житті та творчості митця?

2. У яких творах Г. Міллер проголосив «сексуальну свободу»? У чому це проявилось?

3. Чому І. Шоу прийнято називати письменником-гуманістом? Що можна сказати про творчий доробок романіста 50—60-х років? Чому ці твори прийнято називати «слабкими копіями» першого літературного успіху 30-х років? Як розкрилася тема людського життя в романі «Багач і бідняк»?

4. У чому розкривається творча майстерність Д. Селінджера? Дайте загальну характеристику творчості письменника. Яких важливих світоглядних істин дійшов письменник у циклі про родину Глассів?

5. Завдяки чому К. Воннегут посів гідне місце серед американських письменників повоєнних років? Назвіть провідні теми творів письменника. З чим, на вашу думку, пов'язана складність у визначенні належності К. Воннегута до певного літературного напрямку, течії?

6. Чому Дж. Хеллера називали письменником-абсурдистом? Як охрестили сучасники письменника його перший роман «Пункт-22»? Чим це було зумовлено? У якому творі Дж. Хеллер відтворив занепад американської цивілізації?

7. Представником якого покоління американських письменників був Дж. Апдайк? Яким саме це відображено в його творчості? Чому Дж. Апдайк називали «співцем «маленької людини»? Назвіть найвідоміші романи письменника, які склали тетралогію про Кролика. Що стало провідною темою цих творів?

8. До яких життєвих істин підводив читача у своїх творах Річард Бах? Чому письменник сенс буття вбачав у любові? Що зможе, на його думку, врятувати світ і удосконалити його? Чому твори письменника вважають філософічними? Назвіть ті романи, які вам сподобалися.

9. Чому «жіночі романи» набули популярності в наш час? Що спільного в любовних романах Сандри Браун і Данієли Стіл, і чим вони відрізняються між собою?





ЛЕКЦІЯ 5

МІФ, РЕАЛЬНІСТЬ, ЛІТЕРАТУРА

Х. Л. БОРХЕС, І. КАЛЬВІНО, А. БАРІККО,
Г. МАРКЕС, Х. КОРТАСАР, А. КАРПЕНТЬЄР

1. Багатовимірний світ Хорхе Луїса Борхеса.
2. Тема людини-деміурга і граючого фантазера в творчості Хуліо Кортасара.
3. Інтелектуальна сатира в творчій спадщині Італо Кальвіно.
4. Симетричність та раціоналізм романної структури Алехо Бальмонта Карпентьєра.
5. Самотність як наслідок насилля, як причина, як засіб протистояти йому — головна тема творчості Г. Г. Маркеса.
6. Алессандро Барбікко — один із найпопулярніших і найзагадковіших європейських письменників наших днів.

1. Багатовимірний світ Хорхе Луїса Борхеса (1899—1986)



Хорхе Луїс Борхес — визначний аргентинський письменник, літературна слава якого вийшла далеко за межі латиноамериканського регіону і стала загальносвітовим надбанням.

Народився Борхес зимового дня 24 серпня 1899 року в Буенос-Айресі у знатній, але небагатій родині юриста Хорхе Гілермо Борхеса і Леонор Асеведо де Борхес, що проживали на вулиці Тукуман у будинку, який належав батькам Леонор. Більшу частину дитинства хлопець провів у домашній обстановці: *«Роками я вірив у те, що зрїс на околиці Буенос-Айреса, околиці небезпечних вулиць і крикливих заходів сонця. Але насправді я зрїс у саду, за ланцетоподібним пруттям огорожі, і в бібліотеці з незліченною кількістю англійських книг»*.

Його батько, професійний юрист, а згодом — професор психології, зібрав величезну бібліотеку англійської класичної і філософської літератури. Саме він прищепив синові любов до англійської літератури. *«Якби мене попросили назвати головну подію мого життя, — пізніше зізнався Борхес, — я загадав би про відвідування батьківської бібліотеки. Власне кажучи, іноді мені здається, що я ніколи її не покидав»*.

Наявність англійських книжок у домі не була випадковою: по материнській лінії батько Хорхе Луїса був пов'язаний з одним із відомих родів в Англії — родом Хезлем. До англійської мови прилучала дітей та онуків і бабка письменника, Фанні Хезлем. Цією мовою Борхес володів ідеально: у шість років він уже читав Стівенсона, а у вісім був опублікований його переклад казки О. Уайльда «Щасливий принц» у журналі «Сур». Згодом він переклав В. Вулф, уривки із В. Фолкнера, оповідання Д. Р. Кіплінга, глави з «Поминок по Фіннегану» Дж. Джойса. Від англійської літератури письменник перейняв любов до парадоксів, легкість стилю і сюжетну

інтригу. *«Із самого дитинства, коли батько осліп, у нас у родині мовчки малося на увазі, що мені слід досягти в літературі того, чого обставини не дали здійснити батькові. Всі очікували, що я буду письменником»*. Батько Хорхе Луїса видав один роман і ще написав три книжки, але знищив.

Після виходу на пенсію Хорхе Гілермо сім'я переїхала до Швейцарії. У Європі їх затримала Перша світова війна. Восени 1914 р. Хорхе Луїсу довелося розпочати навчання в Женеві, в лицей ім. Ж. Кальвіна, де викладання велося французькою мовою, з якою у нього були значні труднощі. Допоміг йому однокласник Моріс Абрамовіц, у майбутньому відомий швейцарський лікар. Він прилучив майбутнього письменника до французької поезії. Захоплювався в цей час Борхес і міфами Сходу. Він перечитав усі 17 томів «Тисяча і одної ночі» у перекладі англійського письменника-арабіста Річарда Бертон, і ці казки стали для нього улюбленими. Юнак вважав, що якщо Шахразада продовжувала життя своїми оповіданнями, значить час читання і час життя збігалися.

Книжки стали для майбутнього письменника провідниками у величезний, непізнаний світ, який був схожим і несхожим на реальний. І цей світ вимагав постійного оновлення, знань, інтуїції. Борхес, крім англійської та французької мов, самостійно опанував і німецькою, щоб краще розібратися у філософії Шопенгауера. Його мовна сприйнятливність була вражаючою — крім англійської, німецької та французької, він знав ще італійську, португальську, латинську, трохи шведську, давньоанглійську та давньоісландську мови. Власне кажучи, реальне життя для Борхеса метафорично перетворювалося на книгу, яку слід було прочитати. І оцінював він її як магічне сховище світових цінностей, які звалися простим словом «культура».

У 1919 р. родина переїхала до Мадрида, де вперше в модерністських журналах були опубліковані вірші та переклади юного Борхеса. Дві доленосні зустрічі визначили його подальший творчий шлях — знайомство з іспанським письменником і критиком Рафаелем Консіносом-Ассенсом і аргентинським філософом Масендіо Фернандесом. Згадуючи свою першу зустріч з письменником-початківцем у 1919 р. в Мадриді, Консінос-Ассенс писав: *«Тихий і стриманий, він приборкував свій поетичний темперамент щасливою тверезістю розуму; класична культура грецьких філософів і східних мудреців вабили його в минуле до скарбів і фоліантів, але він не забував і про сучасні відкриття»*. Рафаель одразу зрозумів, що перед ним великий поет. У рецензії на поетичну книжку «Місяць напроти» (1926) він відзначав своєрідність таланту Борхеса, його релігійність і містичність.

У Буенос-Айрес у 1921 р. юний талант повернувся вже поетом. У порту родину Борхесів зустрічав друг сім'ї Масендіо Фернандес. І тут же мова зайшла про майбутнє аргентинської літератури. З цього дня Масендіо на довгі роки став об'єктом поклоніння Хорхе, його духовним учителем. Пізніше Борхес писав: *«У ті роки я майже переписував його, і моє наслідування вилилося в пристрасний і захоплюючий плагіат»*. Наслідуючи свого учителя, він назвав філософію розділом фантастичної літератури, а єдиною реальністю — сферу сну і уяви.

На початку 1937 року Борхес вперше влаштувався на постійну роботу в бібліотеку, де й провів «дев'ять глибоко нещасних років». Роботи було мало, грошей платили теж мало. Діяльність слід було імітувати — все було цілком по-радянськи. *«Всю свою бібліотечну роботу я виконував у перший же час, а потім тихенько йшов у підвальне книгосховище і протягом наступних п'яти годин читав або писав»*. У 30-х роках до влади в Аргентині прийшли військові. Борхес, переконаний космополіт та індивідуаліст, якого багато хто звинувачував у втечі від реальності,

підписав ряд протестів проти свавілля аргентинських військових. Результати негайно далися взнаки: з міркувань благонадійності йому моментально відмовили в Національній премії за книгу новел «Сад перехрещених стежок». Його матір і сестру заарештували.

У 1946 році в Аргентині була встановлена диктатура президента Хуана Перуна. Х. Л. Борхеса одразу ж позбавили скромної посади помічника з каталогу в бібліотеці, оскільки новий режим був незадоволений його творами і промовами. Як згадував сам Хорхе Луїс, його «поставили до відома», що він підвищений у посаді: з бібліотеки переведений на міські базари інспектором з дичини.

Пропозиція була справді жорстокою — на той час у нього почав катастрофічно падати зір: далися взнаки нещасний випадок, невдала операція і тяжка спадкова хвороба (останні п'ять поколінь чоловіків-Борхесів помирали абсолютно сліпими). Довелося погодитись, але близькі друзі письменника — Сільвіна та Вікторія Окампо, А. Б. Касарес — виклопотали для нього цикл лекцій в Аргентині та Уругваї. Ці лекції стали основою навчального курсу з історії англійської літератури «Від «Беовульфа» до Бернарда Шоу», прочитаного ним у 50-х роках, коли він став професором англо-американської літератури університету Буенос-Айреса.

Лекційна діяльність Борхеса заслуговує на особливу увагу. У 50—60-х роках він прочитав велику кількість лекцій з філології, філософії, християнської теології, буддизму, софізму, даосизму та семіотики. Частина цього лекційного циклу в 1980 року увійшла в окрему збірку під назвою «Сім ночей творіння». Європейські держави запрошували Борхеса читати лекції з літератури у своїх університетах і відзначали його найвищими нагородами.

У 1950 році Х. Л. Борхеса обрали президентом Аргентинської спілки письменників, яка була однією з небагатьох організацій, що протистояли диктатурі. У 1955 році відбулася революція, і його призначили директором Національної бібліотеки. Його книги друкували величезними тиражами — спочатку в Європі, потім і в усьому світі. Але визнання прийшло до письменника занадто пізно. *«Слава, як і сліпота, прийшла до мене поступово. Я її ніколи не шукав»*. На початку 1955 року він остаточно втратив зір, але мужньо переніс сліпоту. Прозаїк замінив видимий світ, назавжди втрачений, світом культури. Борхеса тепер ніщо не відволікало від літератури: *«Життя Борхеса, — як зазначав Ю. Андрухович, — це життя серед книг, життя в книгах, життя книгами»*.

У 1982 році в лекції під назвою «Сліпота» Хорхе Луїс заявив: *«Якщо ми вважаємо, що морок може бути небесним благом, то хто «живе сам» повніше від сліпого? Хто може краще вивчити себе? Використовуючи фразу Сократа, хто може краще пізнати самого себе, ніж сліпий?»*. Письменник не просто пізнав, а й трансформував у творчу матерію свою нелегку долю. Акумуляція культурних образів і символів — це наслідок; причина ж в усвідомленні себе останнім представником роду, крайньою гілкою, яка ніколи не дасть паростка. У письменника не було ні дружини, ні дітей, він тягнувся до сестри Нори і матері.

Х. Л. Борхес мешкав разом із овдовілою матір'ю, котра читала йому книжки і допомагала в письменницькій роботі: *«Вона завжди була моєю підтримкою в усьому — особливо в останні роки, коли я почав сліпнути, — і кращим другом, який усе розумів. Протягом багатьох років, до самих останніх літ, вона виконувала для мене всю секретарську роботу... Саме вона... спокійно і успішно сприяла моїй літературній кар'єрі»*. Уперше Борхес одружився у віці 68 років із овдовілою Астете Мільян, з якою він познайомився ще в 1927 році. Заручини відбулися 21 вересня 1967 року, а через три роки письменник розлучився. *«Я був щасливим у шлюбі, хоча*

він виявився дуже коротким. Коли я почав працювати і помітив, що цілковито дотримуюся робочого режиму Національної бібліотеки і використовую будь-який привід, щоб прийти додому пізно, тоді я сказав собі, що немає сенсу продовжувати наш шлюб далі», — з гіркотою зізнався якимось письменник.

У 1974 році він пішов у відставку з поста директора Національної бібліотеки і став усамітнено жити в маленькій квартирі. Скромний, самотній старичок. За кілька тижнів перед смертю, 26 квітня 1986 р., відбувся його шлюб із секретаркою та колишньою студенткою Марією Кодама. Молодша від Борхеса майже на сорок років, Марія Кодама — напівяпонка, напіваргентинка — вже тривалий час була для нього найближчою після матері людиною. Передчуваючи смерть, Борхес із Марією поїхав у місто своєї юності — Женеву. Женева й стала містом його останнього прощання: письменник помер близько восьмої години ранку в лікарні від раку печінки. Як згадував його лікар, Борхес «вмирав абсолютно спокійно і саме в тому місці, де хотів, — у серці старої Женеви. Він вмирав повільно, не чинячи опору».

Видатного аргентинського письменника поховали на женевському цвинтарі Пленпале. «Єдиним спадкоємцем усього свого рухомого і нерухомого майна (двох квартир, одна з яких у складі кондомініуму), своїх нагород, бібліотеки й особистих речей» він призначив свою дружину М. Кодаму.

Х. Л. Борхес справив величезний вплив на літературу ХХ ст. Вражає і його людський подвиг: володар вищих літературних нагород, Командор ордену Почесного легіону, кавалер ордену Британської імперії «За видатні заслуги» та іспанського ордену «Хрест Альфонсо Мудрого», доктор Сорбонни, Оксфордського і Колумбійського університетів, він писав книги, не бачачи написаного. Письменник повністю осліп у другій половині життя, але це не завадило йому бачити світ у непізнаних досі вимірах, знайти нові шляхи в лабіринті людської душі.

Борхес був пристрасним мандрівником і об'їздив майже увесь світ. За рік до смерті у своєму останньому інтерв'ю він говорив: «Я побував на двох окраїнах Сходу — в Японії і в Марокко. Але між цими двома точками залишається ще стільки непізаного!.. Я завжди мріяв добратися до Індії і Росії, Китаю і півдня Африки...». Туди, де не встиг побувати письменник-мандрівник, дійшли його фантастичні, психологічні і детективні твори. Письменник видається мільйонними тиражами на всіх континентах, його перекладають, вивчають, цитують у багатьох країнах світу.

Одного разу на запитання журналіста, чи існує інше життя, письменник відповів: «Ні, я впевнений, що ніякого іншого життя не існує: мене б засмутило, якби раптом виявилось, що воно існує. Я хочу померти весь. Навіть думка про те, що після смерті мене будуть пам'ятати, мені не подобається. Я чекаю на смерть і забуття». Але бажаного забуття не відбулося, про нього будуть пам'ятати доти, поки існує грандіозна споруда культури, споруда, в якій Борхесу жилося і думалося краще за все, -Бібліотека.

Важко сказати, хто Хорхе Луїс Борхес насамперед — поет, письменник, літературний критик, філолог, філософ, чи ретельний дослідник явищ масової культури. Усі ці іпостасі органічно поєдналися в ньому, підживлюючи одне одного і творячи гармонійне ціле. Він ніби вічно «втікав»: від себе-філософа до себе-поета, від поезії до прози, від однієї оригінальної думки до іншої, з однієї частини світу в іншу, під владою пристрасної пізнання життя. Легендарність, «загадковість» особистості Борхеса прояснюється, тільки якщо проникнути в його творчість.

Свій шлях у літературу він починав як поет. 31 грудня 1919 року в журналі «Греція» з'явився перший вірш Хорхе Луїса, в якому автор «з усіх сил намагався

бути Уолтом Уйтменом». Поступово в модерністських журналах «Космополіт» і «Ультра» були опубліковані вірші та переклади юного поета, а сам він влився в першу в Іспанії групу ультраїстів. В ультраїстських маніфестах, що склали в 20-ті роки Борхес і його соратники, метафора проголошувалась головним елементом, основою і межею поезії. Метафора в юнацьких віршах поета народжувалася з несподіваного уподібнення, заснованого на видимій подібності предметів. Захоплення митця ультраїзмом позначилось у подальшому на всій його творчості: у прозі, а потім і у віршах, з'явилася не візуальна, а інтелектуальна, абстрактна метафоричність. Метафорами стали твори в цілому — метафорою багатозначною, метафорою-символом. Якщо не враховувати цієї метафоричної природи оповідань Борхеса, більшість із них здаватимуться лише дивними анекдотами.

У 20-х роках у Буенос-Айресі склалися два письменницькі угруповання: «Бордо» (за назвою робітничої околиці) і «Флорида» (за назвою вулиці в аристократичному районі). До останньої, куди входили переважно поети, увійшов і Х. Л. Борхес. У 1927 році вийшла друком його поетична збірка **«Місяць навпроти»**, яка одразу ж установила дистанцію між ним і його товаришами. Як письменник Хорхе Луїс формувався в духовній атмосфері Буенос-Айреса, цього аргентинського Вавилону, міста, відкритого всім культурам. Згадуючи початковий період своєї творчості, письменник виокремив у ньому два етапи: «ігри з часом та безкінечністю» і «міфологія передмістя».

Цикл **«Міфологія передмістя»** прийнято вважати проявом націоналістичного струменя. Поет з любов'ю змалював старі квартали Буенос-Айреса, патріархальні звичаї, місцеві легенди. Він писав про гаучо — вільних скотарів і солдатів, нащадків вихідців з Європи, які змішалися з місцевим населенням та забули про своє коріння. Борхес шукав екстремальні ситуації, коли людина «назавжди дізнається, хто вона».

До 1930 року Хорхе Луїс написав і опублікував сім книг, заснував три журнали і співпрацював ще в дванадцяти, а наприкінці 20-х років почав писати оповідання. *«Період з 1921 до 1930 року був у мене насичений бурхливою діяльністю, але, скоріше, за своєю суттю безцільною»*, — сформулював він пізніше. Його вишукана поезія принесла письменнику відомість лише в обмеженому колі читачів.

Почавши з поезії, Борхес, по суті, назавжди залишився поетом, поетом щодо слова і твору в цілому. Справа не тільки в разючому лаконізмі, що важко дається перекладачам; адже письменник аж ніяк не писав «телеграфним стилем» 20-х років. У його класично чистій прозі не було буквально нічого зайвого, все — тільки необхідне. Він відбирав слова, як поет, затиснутий розміром і римою, ретельно витримував ритм оповідання. Прозаїк прагнув до того, щоб оповідання сприймалось як вірш, часто говорив про «поетичну ідею» кожного оповідання і його «тотальний поетичний ефект» (очевидно, саме тому його і не приваблювала велика прозаїчна форма — роман).

На початку 30-х років творчий шлях аргентинського письменника зробив крутий поворот, очевидно, викликаний різкою зміною суспільного клімату в Аргентині. З державним переворотом 1930 року скінчилося ліберальне правління партії радикалів і почалася важка ера боротьби з фашистськими тенденціями в політичному житті країни. У цих умовах Борхес зовсім залишив поезію, до якої повертався лише в 60-ті роки, коли постав перед читачем у ролі поета, який остаточно порвав з авангардизмом.

Після декількох років мовчання у 1935 році вийшла друком **«Всесвітня історія безчестя»** — збірка невеликих біографічних нарисів-оповідань. У передмові до ви-

дання 1954 року автор попередив, що в книжці не потрібно шукати чогось жахливого. *«Людина, котра писала це, була вельми нещасною, але вона відчувала полегшення, коли писала це»*. З 1935 р. Х. Л. Борхес почав одну за одною видавати свої прозаїчні книги: **«Історія вічності»** (1936), **«Вимисли»** (1944), **«Алеф»** (1949), **«Нові розслідування»** (1952) та ін.

Перші його книги 30—40-х років провалилися, а **«Історію вічності»** за рік купило усього 37 читачів, і автор збирався всіх покупців обійти по домівках, щоб вибачитися і подякувати. Лише з виходом збірки оповідань під назвою **«Вимисли»** в 1944 р. ситуація дещо змінилася. Прозаїк отримав **«Велику почесну премію»** Аргентинської спілки письменників.

На дозвіллі Борхес із учнями та друзями любив створювати антології та довідники. Як люди пишаються своїми книгами, так він гордився прочитаними. Критерій, запропонований ним, універсальний: *«Скажи мені, які книги ти прочитав, і я скажу, що ти за письменник»*. Його коментарі до антологій часто перевершували за об'ємом самі збірки. Разом із друзями він уклав **«Антологію фантастичної літератури»** (1940), **«Найкращі детективні оповідання»** (1943), **«Антологію германської літератури»** (1951), **«Короткі та неймовірні історії»** (1955), **«Посібник із фантастичної зоології»** (1967) та багато інших.

У 50-х роках до письменника прийшла веселитися слава. Його книги друкували величезними тиражами — спочатку в Європі, а згодом в усьому світі. Його оповідання та есе були відзначені в 1956 році. Національною премією. А в 1960-ті роки він уже став класиком. У 1961 році за книгу **«Сад перехрещених стежок»** його разом із засновником «театру абсурду» С. Бекетом нагородили престижною премією **«Форmentor»**. Можливо, раптової славі письменника посприяв успіх **«нового роману»**, розгорнутий маніфест якого **«Ера підозр»** Наталі Саррот опублікувала якраз у 1950 році. Те, до чого прийшла еволюція європейського роману, в Борхеса вже було в готовому вигляді. Тому не дивно, що в середині 1970 року його висунули на Нобелівську премію з літератури. Але він не отримав її через схвальну промову щодо перевороту Піночета. Ліберальний терор шведських соціал-демократів, які контролювали присудження премій, — сувора реальність. Як і всі соціал-демократи, про літературу вони думали в останню чергу.

У свої неповних шістдесят років Хорхе Луїс повністю осліп, однак творчу енергію і любов до книг він не втратив до останніх днів життя. Про це він сказав у одному зі своїх інтерв'ю: *«Ніхто не втрачає всього, як це інколи здається, і не виграє так багато, як думає. По суті, все це не має значення. Важливіше інше — легко досягне щастя читання. І щастя писання. Це два прекрасних заняття... Деякі письменники говорять про муки творчості. Для мене, навпаки, творчість — радість. Така ж радість і читання, хоча тепер я можу лише слухати те, що мені читають...»*.

Любитель парадоксів і містифікацій, Борхес водночас сам собі суперечив: *«Я не люблю своїх творів. Не люблю, тому що спізнав муки писання. Крім того, коли читаєш твори того чи іншого письменника, ти сам його вибираєш. Себе ж не вибираєш, а буваєш покликаним. Від того, що ти написав, залишається лише почуття виконаної роботи і безмежна втома. Загалом, хто знає, чи насправді я є автором усіх своїх книжок?»*.

Прозаїк зі світовим ім'ям Х. Л. Борхес не створив жодного великого за обсягом твору. Художній світ письменника-мислителя найкраще відтворили його новели фантастичні, психологічні, пригодницькі, детективні, іноді навіть сатиричні, та есе, які він іменував **«розслідуваннями»**. Іноді в оповіданнях прозаїка помітне насліду-

вання романтичної чи експресіоністській новелі («**Кола руїн**», «**Зустріч**», «**Письмена Бога**»). Це не випадково: усе життя митець захоплювався Едгаром По, а в юності із захопленням читав моторошні новели австрійського експресіоніста Густава Мейрінка, в якого перейняв інтерес до середньовічної містики.

Усі оповідання прозаїка об'єднані тим, що спрямовані на пізнання світобудови та лабіринтів людської душі, на дослідження гігантських комбінаторних здібностей нашого інтелекту. Як правило, у творах Х. Л. Борхеса вміщене яке-небудь припущення, усвідомивши яке, ми в несподіваному ракурсі побачимо суспільство, по-новому оцінимо наше світосприймання. Серед його оповідань були також передбачення, застереження, інтерпретації.

Сам письменник так охарактеризував зібрання своїх творів: «*Моя перша книга (збірка поем «Жар Буенос-Айреса») вийшла в 1923 році, і зараз Повне зібрання творів завершило мою піввікову працю. Не знаю, на що воно заслуговує, але я задоволений, бо в ньому виведено велике розмаїття тем. Батьківщина, подвиги пращурів, історія літератур, що звеличили людські мови; сутність відкритих мені філософій, вечірні сутінки, відпочинок і свята, околиці мого міста*».

Тематичне розмаїття есе та оповідань митця справді широке. Але, якщо не брати до уваги його філологічних нарисів, персонажі оповідань розігрували свої дивні дієства на двох основних тематичних сценах. Одна — це Аргентина, рідна країна письменника, його улюблений Буенос-Айрес з передмістями. Друга сцена — весь світ, інші країни і просто вигадані автором місця.

Творчість прозаїка — зіткнення двох полюсів, двох протиборчих стихій. На одному полюсі — вимисли інтелекту й фантазії, на іншому — насичена дією національна історія. Аргентинське минуле з'явилося в його творах, як «втрачений рай», адже там було своє сповідання віри: хоробрість, вірність дружбі, готовність гідно зустріти смертну годину («**Південь**», «**Інша смерть**»). Автор з великою любов'ю і патріотизмом описав старі квартали Буенос-Айреса, обробив місцеві перекази, оспівав національну історію («**Найстарша сеньйора**», «**Гуаякіль**»).

У зібранні творів Борхеса чимало оповідань про повсякденні життєві драми, про звичайних безграмотних людей. Письменник збирався надалі розвивати саме цей напрям. В інтерв'ю в 1967 році він заявив, що думав писати на реальні теми й опублікувати книгу психологічних творів, де намагався б уникнути містичного, лабіринтів, дзеркал, усіх маній смертей, а персонажі були такими, які вони є. Не можна сказати, що ця програма була виконана в цілому, бо ірраціональним і пронизаним містикією був світогляд прозаїка. Борхес тяжів до екстремальних, «фатальних» ситуацій, у яких персонаж міг розкрити у собі щось несподіване.

Таким чином, у невеликих за обсягом жанрових формах найбільше проявилася майстерність письменника оповідати будь-яку історію так, щоб вона не втратила своєї захоплюючої інтриги. Найчастіше загадкові події руйнують межу між реальним і нереальним. Для Борхеса антитеза реальне / нереальне не існувала, а жив він у світі текстів, відчуваючи себе своїм же персонажем, книгою, яку він сам писав.

Оповідання. Шлях перших духовних послань аргентинського прозаїка до українського читача був нелегким і довгим. Головною перешкодою на цьому шляху була своєрідна ідеологічна і філософська спрямованість творчості письменника, що не вкладалася в «прокрустове ложе» соцреалізму і навіть у звичні рамки реалізму класичної української літератури. Нині Х. Л. Борхес — чи не найцитованіший автор у постмодерністів.

Предтечею цілого літературного напрямку — постмодернізму стало одне з найкращих оповідань письменника — оповідання-інтерпретація «**П'єр Менар, автор**

«Дон Кіхота»» (1938). У цьому творі митець подав новаторську і парадоксальну інтерпретацію класичного літературного твору вустами вигаданого персонажа. У цьому проявилось його іронічне ставлення до культури, книг, читачів, але найголовніше — самоіронія, яку він блискуче реалізував у формі парадоксу. Навколо цього парадоксу і побудована вся оповідь.

Головний герой оповідання — вигаданий письменник П'єр Менар — намагався написати художній твір «Дон Кіхот», у якому хотів переосмислити деякі глави однойменного роману М. Сервантеса. *«Зайве говорити, що він зовсім не мав на увазі механічне копіювання, не прагнув переписати роман. Його сміливий задум полягав у тому, щоб створити декілька сторінок, які б збігалися — слово в слово і рядок у рядок — з написаним М. де Сервантесом».*

Головне для героя — залишитися самим собою і через власне світовідчуття прийти до «Дон Кіхота». *«Я можу уявити його написання, можу написати його, уникнувши тавтології. У дванадцять-тринадцять років я прочитав його, здається, від дошки до дошки... Мої загальні спогади про «Дон Кіхота», розмиті часом і байдужістю, можуть прекрасно слугувати туманним прообразом ще не написаної книжки».* Усі свої зусилля і наполегливість Менар присвятив відтворенню уже написаної книги рідною мовою. Він списав велику кількість чернеток, наполегливо виправляв і рвав тисячі рукописних сторінок.

Усе ж поступово письменник Менар прийшов до «Дон Кіхота»: зокрема, дослівно збігалися тексти, хоча підтексти, які вони виражали, зовсім різні; багато в чому програвав і архаїзований стиль Менара поряд з легкою розмовною мовою Сервантеса.

Оповідання «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота»» можна прочитати як цікаву фантастичну історію, але тут відчутний глибинний метафоричний плин, де метафорою-символом стала книга — символом реального життя, яке ще доведеться прочитати. Для Борхеса цінність являла книга, а не автор, який її написав, бо саме в ній зберігаються всі загальнолюдські цінності, що зветься простим словом «культура».

У постмодерністському контексті твір Борхеса стверджував: усе, що можна було написати, вже написано, тематичний простір літератури вичерпаний. Книг так багато, що писати нові просто нема можливості і навіть сенсу, а тому слід давати друге життя оновленим класичним творам.

Багато критиків минулого були заворожені незрівнянною ерудицією письменника, його манерою подавати вимисел як коментар, просто переказ чужих книг. Деяким оповіданням прозаїка були характерні безкінечні (і часто великі за обсягом) виписки з різних письменників: Гомера, Данте, Вольтера, Свіфта, Сервантеса, Едгара По, Кафки тощо. По пам'яті він часто цитував відомі тексти, і його цитати були неточними: Борхес ніби переказував цитати, або ж цитував неіснуючі висловлювання вигаданих письменників. Так, в оповіданні «Тлін, Укбар» (1944) автор показав можливість існування цивілізації, класична культура якої складалася лише з однієї дисципліни — психології. У вигаданій країні Тлін книги відрізнялися від наших: *«Белетристика розробляє один-єдиний сюжет з усіма можливими перестановками. Книжки філософського характеру незмінно складаються з тезису та антитезису, суворо дотриманих «про» і «контра» будь-якого вчення. Книжка, в якій відсутня її антикнига, вважається незакінченою».*

Борхес не приховував, що захоплювався групою інтелектуалів, яким удалося нав'язати людству зовсім нову систему мислення, достатньо лише змінити логіку, весь багаж людських знань, етичних та естетичних цінностей. Однак у голосі оповідача замилювання поєднувалося із жахом: *«Критика іноді вигадує авторів: виби-*

раються два різні твори — наприклад, «Дао Де Цзин» і «Тисяча й одна ніч», — приписують їх одному автору, а потім сумлінно визначають психологію цього цікавого «*homme de lettres...*». Саме цей шлях, на думку письменника, веде до культурного виродження суспільства майбутнього.

У відомій новелі «**Вавилонська бібліотека**» письменник запропонував можливість створення безкінечного числа текстів на основі використання всього лише 25 букв. Ці букви могли складатися в лабіринти, повторюватися, їх використання цілком випадкове. Рано чи пізно випадкова перетасовка букв змогла б привести до створення канонічної книги. «*Яке б поєднання букв, наприклад: дхцмрлчдй — я не написав, — повідомляє герой новели, — у Вавилонській бібліотеці на одному з її таємних мов вони будуть мати децю суворий зміст. А будь-який вимовлений склад буде наповнений солодоців і трепету і на одній із цих мов буде означати могутче ім'я Бога*».

Для письменника все у Всесвіті могло бути результатом випадковості, навіть людина — «неідеальний бібліотекар», але тільки не Бібліотека: вона — лише творіння Бога. У новелі персонажі були зайняті розшифровуванням таємниці Бібліотеки, таємниці її походження. «*На деякій полиці в деякому шестикутнику (вважали люди) стоїть книга, яка становила суть і короткий зміст усіх інших: якийсь бібліотекар прочитав її і став схожим на Бога*». У Бібліотеці діяла інквізиція, яка спалювала тисячі книжкових полиць. Але Вавилонське книгосховище настільки безмежне, що людина не могла заподіяти йому навіть невеличкої шкоди.

Одним із найбільш загадкових творів письменника стала новела «**Книга піску**» (1975). У ній автор розповів про книгу, яка не мала ні початку, ні кінця. До героя-Бібліофіла прийшов продавець Біблії і запропонував незвичний товар: Книжку, число сторінок у якій безкінечне. Не можна двічі відкрити одну і ту ж саму сторінку, побачити одну і ту ж ілюстрацію. У книзі не було першої і останньої сторінок. Листки «текли», ніби пісок; Книжка ніби безчестила і заперечувала дійсність. Герой не міг розлучитися з нею ні вдень, ні вночі. Він став заручником Книги, відмовився від спілкування з друзями, від суспільства, прирікши тим самим себе на самотність і повне відчуження.

Поступово герой дійшов усвідомлення того, що скарб, яким він володів, — це чудовище. Йому вдалося сховати Книгу в підвалі Національної бібліотеки, далеко від очей неуважних співробітників. Але разом з нею прирік себе на усамітнення і забуття і той, кого вона підкорила.

Немає жодних сумнівів, що герой Х. Л. Борхеса — це сам письменник, більша частина життя якого пройшла серед книг. Він — пишучий бібліотекар, письмовий стіл якого був поряд з цілими рядами книжкових шаф, — і сам гостро відчував свою залежність як письменника від уже виданого. Книги давили на нього, змушуючи чуже слово не асимілювати і не дисоціювати, а зберігати в натуральній своєрідності.

У своїй творчості аргентинський прозаїк створив «друкарську машину», яка виробляла нові тексти із старих і тим самим оберігала літературу від «смерті». У нашому сьогоденні осучаснення класики відбувається дуже часто, але, як правило, неусвідомлено. Велика заслуга письменника в тому, що він умів дуже точно підбирати матеріал, який відповідав філософській і науково-методологічній злободенності.

Вплив Борхеса на літературу ХХ ст. був особливим. Він ніби відчував і передбачав свою участь у народженні нового талановитого покоління письменників, які викликали справжній розквіт літератури Латинської Америки в II половині ХХ ст.

Мексиканець Карлос Фуентес сказав: «Без прози Борхеса просто не було б латиноамериканського роману». Колумбієць Габріель Гарсія Маркес визнав: «Я ношу його книги з собою, я читаю їх щоденно».

Майстерність Хорхе Луїса Борхеса:

- специфіка жанру — новела, есе, притча, центон (твір, складений із запозичених у різних авторів рядків);
- стиль письменника — скрита напруга, демонстративна витримка і лаконізм;
- містика, загадка, фантастика — виміри світу Борхеса;
- іронічність, загальне висміювання і глузування над усім;
- тяжіння до стилізації, переінакшення, ремінісценції;
- переважання «цитатного мислення»;
- інтертекстуальність, тобто побудова тексту з цитат інших текстів;
- фрагментарність і колажність (різні фрагменти довільно об'єднаних образів залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле; кожен з них зберігає свою відокремленість);
- герої нічого не вирішують — майбутнє наперед визначене;
- «розчинення характеру» (повна деструкція персонажа як психологічно і соціально детермінованого характеру);
- ставлення до літератури як до «першої реальності» (текст не відображає дійсність, а творить нову реальність, навіть багато реальностей, часто незалежних одна від одної);
- принцип гри з часом та безкінечністю;
- афористичність і метафоричність мови;
- багатозначність метафор: сон, дзеркало, лабіринт, сліпота, пам'ять, книга;
- багатство асоціацій і парадоксів.

2. Тема людини-деміурга і граючого фантазера в творчості Хуліо Кортасара

Хуліо Кортасар (1914—1984)



Майже половину свого свідомого життя і творчості Хуліо Кортасар прожив далеко від батьківщини, в Європі, хоча для читачів він так і залишився справжнім аргентинцем. Саме його аргентинське коріння визначило суть творчості. Про своєрідність своєї прози автор писав: *«Я живу в состоянии неопределенности и изменчивости, и поскольку я могу писать, чувствую это, я всегда предлагаю окружающим узнать, подробно исследовать одного из нас и увидеть для себя самый прекрасный сад».*

Його творчість відзначалася інтересом до вічно молодого духом людини, сам письменник неохоче старів. Зберігся опис зовнішності митця: *«Он казался художавым молодым человеком в светлых спортивных брюках, спортивных туфлях и светлой спортивной куртке с короткими рукавами, как у подростка, давно выросшего из*

своей одежды. Небрежно откинутае назад волосы, как у юнца, давно не посещавшего парикмахерской. Круглое, безбородое, усыпанное веснушками лицо и большие, широко расставленные зеленые глаза под длинными бровями взлетят от самой переносицы. С этого, 1968 года, Кортасар несколько изменил свой внешний вид, отпустив рыжеватую бороду, но его мальчишеский облик, внимательный, чуть ироничный взгляд и легкая усмешка, приоткрывающая белые со щербинкой зубы, осталась с ним навсегда».

Народився Хуліо Кортасар 26 серпня 1914 року в Брюсселі в родині дипломата. У 1916 році після окупації Брюсселя німецькими військами родина переїхала до Швейцарії, де залишилася до кінця Першої світової війни, а в 1918 році повернулася в Аргентину. Після повернення поселився в Банфілді, живописному передмісті Буенос-Айреса. Хуліо часто згадував свій дім, безтурботне дитинство, друзів, домашніх тварин: *«В моем случае речь идет о продолжающемся и поныне детстве, о многом, что остается во мне от ребенка, и это — нечто такое, от чего я не хочу и не могу отказываться».*

Письменник жив із матір'ю, тіткою та молодшою сестрою Офелією, часто хворів, згодом у нього розвинулася астма. Щасливе дитинство стало підґрунтям його творчості. Ще в юні роки він звернувся до поезії, засвоївши різноманітні поетичні стилі. Свої поезії представляв на розсуд родичів. Усі захоплювалися Хуліо, а мами навіть не вірила, що все це написав її син, вважаючи його твори плагіатом. Сам автор у майбутньому назве перші свої поетичні досліди «значимим нічим».

У 1928 році Х. Кортасар вступив у педагогічне училище у Буенос-Айресі, а в 1932 році отримав диплом викладача середньої школи. Тоді ж під враженням книги Ж. Кокто «Опій» відкрив для себе світ сюрреалізму. Пізніше продовжив навчання на факультеті філософії та філології столичного університету, але через рік залишив його через брак коштів. Від цього часу почав заробляти собі на прожиття сам. З 1935 року і протягом десяти наступних працював шкільним учителем у Боліварі — містечку в провінції Буенос-Айрес, потім влаштувався перекладачем в одному з аргентинських видавництв. Кортасар перекладав на іспанську мову твори Е. По, Д. Дефо, А. Жиди. У цей період митець захопився джазовою музикою. За свідченнями друзів митця, він міг на довгі години закриватися в одній із кімнат свого будинку, щоб імпровізувати на саксофоні і, насолоджуючись, таким чином осягати невловиму свободу духу. Іншими важливими захопленнями були фотографування і театр. Разом з тим прозаїк писав оповідання, які ніде не публікував. З 1944 року викладав французьку літературу в університеті міста Куйо.

Початком своєї літературної діяльності Хуліо Кортасар вважав 1946 рік, коли було опубліковано оповідання «Захоплений будинок». Твір був надрукований після позитивної рецензії Хорхе Луїсом Борхесом. Щоправда, до цього в активі письменника уже була поетична збірка «Присутність», яка вийшла в 1938 році під псевдонімом Хуліо Деніс. Але вірші молодого поета критики достойно не оцінили.

У 1946 році Хуліо повернувся до Буенос-Айреса, де влаштувався в Аргентинську книжкову палату. Аргентина кінця 40-х років являла собою країну інтелектуальних і літературних баталій на фоні бурних політичних подій. У 1946 році до влади прийшов диктатор Хуан Домінго Перон, людина жорстока і мстива. Політика Перона викликала ряд незадоволень інтелігенції. Цензура не давала можливості письменникам повноцінно творити. Серед незадоволених був і Кортасар. Пізніше він згадував: *«Я не мог вынести постоянной лжи, она была повсюду: от внутренних переживаний до внешней жизни, из которой улицы Буэнос-Айреса вычеркивали меня».* І хоча Хуліо Кортасару пропонували професорську посаду в Буенос-

Айреському університеті, він категорично відмовився, не бажаючи бути на службі в країні з ворожим йому режимом.

Прозаїк екстерном за дев'ять місяців закінчив трирічні курси перекладачів з англійської та французької мов, а в 1951 році, отримавши стипендію французького уряду, поїхав з Аргентини до Парижа з наміром залишитися в Європі. Від цього часу місцем його проживання став Париж та невелике провінційне містечко Сайгон. Французьке громадянство він отримав у 1981 році лише по особистій ініціативі президента Франції Франсуа Міттерана. У перший рік свого перебування у Франції Кортасар випустив збірку оповідань «Бестиарій», яка мала шалений успіх. У 1956 році вийшла книга «Кінець гри», потім роман «Гра в класики», який зробив автора метром світової літератури ХХ ст.

З часом прозаїк став працювати перекладачем у ЮНЕСКО. У 50-х роках у справах ЮНЕСКО багато подорожував: Італія, Куба, Аргентина, Перу, Еквадор, Чилі. У 1974 році взяв участь у роботі «Трибуналу Рассела» (засідання в Римі, присвячене порушенню прав людини в країнах Латинської Америки). Пізніше здійснив поїздку до США та Мексики, де прочитав лекції про латиноамериканську літературу та про власну творчість, взяв участь у роботі Міжнародної комісії з вивчення злочинів воєнної хунти в Чилі. У 1976 році Кортасар таємно поїхав до Нікарагуа, де після скасування конституції почалися масові політичні репресії.

Але в 1981 році лікарі виявили в письменника лейкемію. Він у 1983—1984 роках ще здійснив ряд поїздок країнами Латинської Америки (Куба, Аргентина, Нікарагуа), а 12 липня 1984 року помер. Похований на паризькому кладовищі Монпарнас.

Уже після смерті письменника побачили світ збірка віршів «Тільки сутінки», книга оповідань «Інший берег», нариси «Нікарагуа — безжалісно-ніжний край».

Упродовж усієї літературної діяльності Хуліо Кортасар дотримувався поради відомого новеліста Орасіо Кигорі: *«Пиши так, словно твой рассказ интересен только небольшому числу твоих героев, один из которых — ты сам»*. Писав свої твори легко і просто. Він часто любив говорити: *«Литература всегда была для меня сферой игровой деятельности... Мне она кажется самой серьезной игрой. Если бы мы расположили различные виды игры, от самых невинных до самых хитро продуманных, по шкале оценок, то, думаю, литературу, музыку и вообще искусство пришлось бы поставить на самую отчаянную, головокружительную (в хорошем смысле слова) высоту»*.

Вдало відмітив одну з особливостей творчості Кортасара його співвітчизник Хорхе Луїс Борхес: *«Рассказчик умело тягивает нас в свой чудовищный мир, где счастливых нет. Этот мир пронизаем, сознание человека может здесь вселиться в животное и наоборот. Кроме того, автор играет с материей, из которой сотканы мы все: я говорю о времени»*.

Відомий перуанський письменник Маріо Варгас Льюса назвав письменника реалістом і фантастом одночасно. Він висував припущення, що в своїй творчості митець використовує чотири компоненти: фантазію, поетичність, іронію та гру.

Перші літературні спроби Кортасара відносилися до підліткових років. До середини 30-х років занадто вимогливий письменник не наважувався на публікацію своїх творів. Його перша поетична збірка «Присутність» вийшла друком тільки в 1938 році.

Кортасарівська поезія — втілення тих ідей, навколо яких будувалася структура оповідань і романів. На думку аргентинки Росальби Кампри, *«вірші Кортасара проголошували ще з більшою напруженістю — хоч і в більш алюзивний спосіб — ті самі проблеми, яких торкалася його проза»*.

У поезіях митця буденні проблеми тісно перепліталися з нереальними, філософськими, вічними: життя і смерть, призначення людини на землі, кохання як невід'ємної частини людського буття.

Зразком такого тісного взаємозв'язку проблем земних і вічних стала поезія «Майбутнє».

Я добре знаю, що тебе не буде
На вулиці нічній під ліхтарем,
У жесті, коли ти береш меню,
І в усмішці зворушливій в метро,
В позичених книжках, в словах «до завтра».
Тебе не буде в снах моїх ніколи,
Ні у химерній долі слів моїх,
Ні в номері знайомім телефону,
Ні у відтінку блузки, рукавичок.
Не ти, любов моя, спричиниш гнів,
І не тобі куплятиму цукерки;
Спинюсь на перехресті — ти повік
Туди не прийдеш, і слова буденні
Казатиму, і їстиму, як всі,
Мені насняться сни, такі звичайні.
Я добре знаю, що тебе не буде
Ні у тюрмі душі моєї,
Ні зовні — серед вулиць і мостів.
Тебе не буде зовсім.
Залишиться лиш спогад невиразний
Про незабутнє, що пішло навіки

(переклад з іспанської Олександра Буценка)

Вірш пройнятий песимізмом, ліричний герой розчарований у коханні. Він впевнений, що цьому величому почуттю більше не буде місця в його житті.

Іноді Кортасар-поет описував у своїх поезіях повсякденне життя, свої повсякденні заняття. Такі вірші були пройняті легкістю, невимушеністю, насичені цікавими і водночас складними метафорами й епітетами. Зразком цього виступав вірш «Ноктурн»:

Тож поночіє: в мене руки чорні, обличчя сполотніле,
Як після боротьби з примарами із диму.
Вже все позаду — і пляшки, й судно,
Не знаю, чи мене любили, чи бачити бажали.
Газета, кинута на ліжко, дипломатичними новинами багата,
Однак подолана: чотири сторінки — чотири сеті.
Орієнтир сьогодні — папери, чашка молока і одинадцять година ночі.
А знадвору, мов коней табуни, все стукають у шибку за спиною в мене.

(переклад з іспанської Олександра Буценка)

Більш вдалим виявився прозовий дебют автора, який відбувся в 1946 році. Ним стала публікація в періодиці оповідання «Захоплений будинок», написаного в дусі «магічного реалізму» і схваленого Борхесом.

Розповідь у творі йшла від першої особи. Автор не називав героя, але і так було зрозуміло, що це сам письменник, якому вже виповнилося сорок років. Головний персонаж твору разом зі своєю сестрою Ірене оселився в дідівському будинку, що зберігав пам'ять про дитинство героя і його предків: діда, матір, батька. Сенсом їхнього існування став догляд за будинком: потрібно було вставати о сьомій годині ранку, приби-

рати, а потім займатися своїми справами, але в межах будівлі. Герой висловлював думку, що через будинок вони із сестрою залишилися самотніми: Ірене без причини відмовила двом нареченим, а його кохана, Марія Естер, померла ще до заручин.

Ірене, не маючи родини, займалася в'язанням різноманітних речей для себе та свого брата: *«Она вязала все нужные вещи, что-то зимнее, носки для меня, кофты — для себя самой. Если ей что-нибудь не нравилось, она распускала только что связанный свитер, и я любил смотреть, как шерсть в корзине сохраняет часами прежнюю форму...»*. Інколи героєві здавалося, що заняття сестри — це марна трата часу і сил, він не вбачав ніякого сенсу в цьому.

Оскільки будинок був великим, а жили в ньому лише оповідач із сестрою, то багато кімнат пустувало. Одного разу помірне існування героїв було порушене певною подією: оповідачеві захотілося випити мате. Він, йдучи на кухню, в коридорі почув шум, що надходив із бібліотеки чи вітальні. Потім йому почулися розмови і в інших кімнатах. Герой швиденько закрив за собою двері, а сестрі повідомив про те, що одну частину будинку зайняли. Перші дні їм важко було жити з чужими невідомими поселенцями, а ще важче — усвідомлювати те, що хтось знаходився поруч, порушував спокій, руйнував ідилію життя.

Кульмінаційним моментом у творі став епізод захоплення майже всього будинку, коли в розпорядженні героїв залишилася лише передня кімната. Таку ситуацію вони не витримали: *«Часы были тут, на руке, и я увидел, что уже одиннадцать. Я обнял сестру (кажется, она плакала), и мы вышли из дома. Мне стало грустно; я запер покрепче дверь и бросил ключи в водосток. Вряд ли, подумал я, какому-нибудь бедняге вздумается воровать в такой час; да и дом ведь занят»*. Герої zostалися на вулиці, втративши ту єдину річ, яка була їм дорога, пов'язувала з минулим.

Таким чином, образ захопленого будинку набув рис образу-символа. Він символізував розірваність минулого і сучасного життя героїв, зв'язок і наступність поколінь, безвихідь життєвої ситуації, глухий кут, з якого вони навряд чи зуміли вибратися.

Велике оповідання **«Переслідувач»** критика визнала програмовим твором Хуліо Кортасара. Наприкінці 1960 року він вийшов окремою книжкою різними європейськими мовами різних європейських країнах.

Це історія геніального саксофоніста, який намагався під впливом музики пізнати сенс життя і досяг абсолюту свободи. Оповідання було присвячене популярному в свій час джазмену Чарлі Паркеру.

Складним для розуміння стало оповідання **«Слини диявола»**.

Його тема — відображення різних поглядів на життя конкретної людини.

З перших рядків твору читач дізнавався, що автору було дуже важко писати цей твір, він не знав, від якої особи вести оповідь — від першої, від другої чи від третьої. Врешті-решт вирішив вести її від першої особи, від імені Роберто Мішеля. За походженням герой — франко-чилієць, він проживав у Парижі, за родом занять — був перекладачем, але у вільний від роботи час займався фотографуванням. Майже місяць він перекладав на французькою мовою трактат про судові справи професора Хосе Норберто Альенде із університету Сантьяго.

Одного разу, а саме в неділю сьомого листопада, Роберто вирішив трохи відпочити і погуляти містом, пофотографувати на свій смак. У парку він натрапив на пару молодих людей — чоловіка, майже хлопця, і жінку, яка здалася набагато старшою за свого співрозмовника. Фотографові було цікаво спостерігати за ними, оскільки він зрозумів, що вони були чимось стурбовані, мали якісь проблеми. З першого погляду помітно було, що молода жінка щось намагалася довести хлопцеві, а той лише ніяковів і майже весь час мовчав, похиливши голову.

Роберто захотілося сфотографувати цю картину, але він не зміг придумати відповідний ракурс, щоб герої і все, що їх оточувало, вмістилися в кадр. Нарешті йому це вдалося. Молода пара помітила фотографа і кожен відреагував на його увагу по-різному: хлопець, скориставшись ситуацією, просто втік, а жінка, підійшла до фотографа з вимогою віддати плівку.

Задоволений удачею, Роберто Мішель повернувся додому. Він відразу ж проявив плівку і зробив чудову фотографію дуже великого формату, схожу на плакат. Щоб насолоджуватися сфотографованим, герой повісив її як картину у своїй кімнаті.

У фіналі твору Хуліо Кортасар використав прийом олюднення фотографії. Спостерігаючи за своїм шедевром, у якийсь момент Роберто здалося, що герої на ньому ожили, і все почало повторюватися в такому порядку, в якому він за ними спостерігав. Мішель був збентежений, але розумів, що подібне могло відбутися.

Отже, в оповіданні «Слини диявола» письменник очима свого героя відкрив невидимі погляду трагедії та комедії, утверджуючи один зі своїх постулатів: *«По-настоящему трудные вещи — это все то, что нам представляется самым простым и обычным, например, смотреть и видеть»*.

Відомою книгою Кортасара стала драматична поема в прозі «Королі». Цей твір став вільною інтерпретацією давньогрецького міфу про боротьбу Тесея з Мінотавром.

Фантастична стихія, химерно поєднана з реальністю, яка, в свою чергу, поєднувала соціально-критичні мотиви та філософську узагальненість притчі, домінувала і в наступних творах письменника — збірках оповідань «Бестіарій» (1951), «Кінець гри» (1956), «Тасмна зброя» (1959), «Усі вогні — це вогонь» (1966), «Хтось там ходить...» (1977) та ін.

До своїх найзначніших досягнень у жанрі малої прози сам письменник відносив цикл жартівливих казок-притч «Історія хронотопів і слав» (1962). Хронотопи, слави, а ще — фами і надійки — це вигадані фантастичні істоти, які уособлювали певні людські типи та суспільні верстви. Їхній фізичний вигляд письменник майже не конкретизував: хронотопи були визнані ним як «зелені, настовбурчені, і вологі» істотки, а надійки асоціювалися з мікробами-світлячками. Зате їхні суспільні функції та соціальний статус був цілком зрозумілий: усі вони мешкали в Буенос-Айресі, в реальному людському середовищі, взаємодіяли з ним і між собою. Фами — це ті, хто займав керівні посади і дбав про свою репутацію; вони були самовпевнені та практичні. Надійки — безпорадні, не пристосовані до життя істоти, байдужі до всього, що їх особисто не стосувалося. Відчувалося, що симпатії автора цілком на боці хронотопів, які уособлювали донкіхотський тип людського характеру. Вони — мрійники і романтики, внутрішньо розкуті особистості, які часто перебували в конфлікті із середовищем.

Паралельно з малою прозою наприкінці 50-х років Кортасар звернувся і до жанру роману. Уже перший із них — «Виграші» (1960) приніс йому неабиякий успіх. Герої роману — пасажири пароплава «Малькогольм». Тут зібралися люди різноманітних професій, різного віку і різного соціального статусу, які в сукупності представляли зріз аргентинського суспільства. На пароплаві панувала таємнича атмосфера, а згодом встановили карантин, нібито через хворобу членів екіпажу на тиф. Пасажири ж дотримувалися іншої думки, а саме: корабель використовувався для перевезення якогось контрабандного вантажу. Група пасажирів влаштувала «заколот», повідомила про все «велику землю», але поліція, яка прибула невдовзі, перейшла на бік екіпажу. Що насправді відбулося на пароплаві, так і залишилося таємницею. Критика схильна була вбачати в безцільному плаванні «Малькогольма», в абсурдності порядків, встановлених на кораблі, у відчайдушних спробах героїчних одинаків чинити супротив відчуженій і знеособленій атмосфері існування алегоричний образ Аргентини 50-х років, пригнічуваної диктаторським режимом.

Після роману «Гра в класики» вийшов у світ ще один відомий роман «**62. Модель для складання**». Ця книга — універсальна і побудована за принципом роздвоєння особистості. Цю особливість виділив сам письменник: *«Выбор, к которому придет читатель, его личный монтаж элементов повествования — это, во всяком случае, и будет той книгой, которую он захотел прочитать»*. У цьому романі Кортасар вивів поняття «зона» — вільна територія в ненависному буржуазному середовищі, де не діяли фальшива мораль, правила етикету, спосіб сприйняття та мислення.

Ця книга стала культовою. Її копіювали відомі музиканти, дизайнери і режисери. Найвідоміший експеримент у цій сфері — фільми Квентіно Тарантіно, особливо його «Кримінальне читиво».

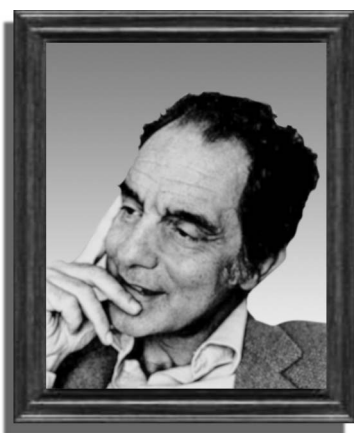
У руслі визначеної романом «Гра в класики» проблематики, пов'язаної з пошуком світоглядних засад нової, духовно відродженої людини, були написані і наступні романи Кортасара, пронизані духом авангардистського експериментаторства: «Навколо дня на 80 світах», «Останній раунд», «Книга для Мануеля».

Особливості творчості письменника:

- поєднання реальності з фантастикою;
- орієнтація на несподіванку, що вражала сприйняття;
- розхитування стійкої повсякденності під впливом таємничих, ворожих сил;
- зародження незвичного та несподіваного у внутрішньому просторі самої людини;
- розкриття сучасних соціальних, психологічних, етичних проблем;
- використання нової манери письма: калейдоскопічність подій, змішування стилів, багатозарова символіка, пародія, парабола, парадокс;
- прагнення героїв, неохочих вести благопристойний спосіб життя, своїм повсякденним існуванням спростувати існуючий світопорядок з його умовностями і стандартами.

3. Інтелектуальна сатира в творчій спадщині Італо Кальвіно

Італо Кальвіно (1923—1985)



Італо Кальвіно помер більше ніж двадцять років тому. Але і до сьогодні не вщухали дискусії стосовно того, ким вважати Кальвіно: сюрреалістом, майстром фантазії, структуралістом, сучасним постмодерністом. Гор Відал називав його *«справжнім реалістом»*, підтверджуючи це словами самого письменника, який вважав, що *«тільки надійна прозова основа дає початок творенню; фантазія — це немов джем, яким ви мулите намастити черствий шматок хліба. Якщо ні, то фантазія залишається безформною, мов джем, з якого вам нічого не вдасться зробити»*. Ще за життя Італо Кальвіно став класиком і не лише італійської літератури.

Письменник не залишив нам автобіографії (в повному розумінні слова). Якось він сказав: *«Ви запитуєте мене про мої біографічні дані — саме про те, що завжди бентежило ме-*

не. Дати, навіть ті, що занесені в офіційні папери, то приватне, що має людина, й тому відкрито говорити про них — майже те саме, що розповідати про це психоаналітикові».

Народився прозаїк 15 жовтня 1923 року в місті Сантьяго-де-лас-Вегас (Куба) у родині італійців — ботаніків, спеціалістів із тропічної рослинності, Маріо Кальвіно та Евеліни Мамеллі. Дитинство Кальвіно минуло в маєтку, де росли екзотичні дерева і буяли розкішні квіти, в лісах приморських Альп та на скелях Італійської Рив'єри. Освіту здобув у Італії в Сан-Ремо, куди родина повернулася в 1925 році. У цьому місті він мешкав майже двадцять років.

На початку Другої світової війни письменник був мобілізований до війська як член партії «молоді фашисти», до якої його примусили вступити. У 1940 році він брав участь в окупації Французької Рив'єри.

Батьки Кальвіно мали бажання, щоб старший син (молодший, Флоріано, згодом став геологом зі світовим ім'ям) пішов їхнім шляхом. Тому з 1942 року майбутній класик літератури вивчав агрономію в Туринському університеті, де його батько був професором кафедри тропічних культур. З 1943 року, після окупації країни фашистами, брав активну участь у італійському Русі Опору, у 1944 вступив до Комуністичної партії. Після закінчення війни в 1945 році письменник отримав вчену ступінь з англійської літератури в Туринському університеті і звернувся до літературної творчості. Впродовж навчання і після його закінчення Кальвіно співробітничав із тижневиком «Політехніко», редактором якого був на той час Еліо Вітторіні, і з «Уніті» — газетою італійських комуністів. Він розпочав працювати у видавництві «Ейнауді», де познайомився з Чезаре Павезе, з яким його в подальшому пов'язувала щира дружба. Творчість Вітторіні та Павезе справила певний вплив на становлення Італо Кальвіно як письменника.

Перші твори І. Кальвіно — роман «Стежка павучих гнізд» (1947), збірка новел «Останнім прилітає крук» (1949) — були написані під впливом неореалістичної естетики і присвячені змалюванню буднів та героїчної боротьби з нацистами італійських партизанів. Головну увагу при цьому письменник зосередив на морально-етичних проблемах виховання патріотичної свідомості простих італійців — учасників Руху Опору. Уже в цих творах прослідковувалося тяжіння Кальвіно до казково-фантастичної, алегорично-філософської інтерпретації дійсності. Цей прийом став провідним у його творчості.

Усього за 20 днів, у грудні 1946 року, він написав роман «Стежка павучих гнізд», який 1947 року вийшов друком тиражем у 6000 примірників і того самого року отримав премію «Річчоне».

Наприкінці 40-х років І. Кальвіно співпрацював з рядом італійських газет, у 1950 році займав посаду редактора у видавництві «Ейнауді» й не переставав писати та друкуватися: «Роздвоєний віконт», «Аргентинська мурашка» (1952), «Вступ до війни» (1954), «Італійські казки» (1956).

У серпні 1957 році письменник вийшов зі складу Комуністичної партії у зв'язку з тим, що *«протириччя між ним та партійним керівництвом заважали йому брати участь у будь-якій формі політичного життя»*. Того ж року побачили світ два його твори — «Барон на дереві» й «Спекуляція в будівництві» (Премія Віереджо). У 1959 році Італо Кальвіно завершив роботу над романом «Неіснуючий лицар». Згодом за трилогію «Наші предки» («Барон на дереві», «Роздвоєний віконт», «Неіснуючий лицар») письменник отримав премію «Багутта».

У 50-х роках Кальвіно написав ряд творів, у яких звернувся до актуальних проблем італійської дійсності. У повістях «Будівельна афера» (1957), «Хмара смогу»

(1958) він відобразив стрімку індустріалізацію в Італії повоєнних років, що сприймалася крізь свідомість інтелігента, для якого хмара смогу стала символом небезпечних антиестетичних і антигуманних тенденцій у сучасному суспільстві.

У цей час у творчості письменника намітився відхід від принципів неореалізму. Натомість посилилася увага до алегорично-філософських узагальнень, поєднаних з елементами фантастики та інтелектуальної сатири: філософсько-алегорична романна трилогія «Наші предки». У романах, що увійшли до складу цієї трилогії, — «Розполовинений віконт» (1952), «Барон на дереві» (1957), «Неіснуючий лицар» (1959) на матеріалі сатирико-фантастичної інтерпретації історії Кальвіно порушив ряд гострих етичних проблем сучасності. Це проблема добра і зла, роздвоєння особистості між моральними полюсами, сенс історичного розвитку, доля соціального прогресу, проблема та суть моральних зобов'язань, відчуження людини від суспільства тощо. У такому ж філософсько-фантастичному з елементами інтелектуальної сатири аспекті були написані й збірки оповідань Кальвіно — «Космікомічні оповідання» (1965), «Нульовий момент» (1967), у яких йшлося про космогонічні процеси, пов'язані з виникненням планет, розвитком Всесвіту, людської цивілізації. У циклі гумористичних оповідань-притч «Марковальдо» (1963) письменник змалював долю простої людини в сучасному суспільстві.

У 1962 році І. Кальвіно одружився з перекладачкою Естер Джудіт Зінгер. Одруженим, з 1967 року і майже до кінця життя, він з дружиною й дочкою Джованною мешкав у Парижі, час від часу відвідуючи Турин, Мілан та Рим. Саме в Парижі прозаїк захопився науковими розробками в галузі структуралізму та семантики. Тут він близько зійшовся з теоретиками літератури Клодом Леві Стросом, Роланом Бартесом та письменниками, що входили до гуртків «Тель Кель» та «Уліпо». Написав 1967 року на прохання лондонської «Таймс» статтю «Філософія і література», в якій виклав своє бачення проблеми відносин між філософією та літературою, торкнувшись також теми «література — наука». У цей час він перекладав книгу Раймона Кено «Блакитні квіточки». Здавалося, літературні пошуки автора дуже зацікавили Кальвіно. У часописі «Нова течія» він надрукував статтю «Нотатки про художню прозу як комбінований процес».

Того ж 1967 року І. Кальвіно на сторінках газет у статтях «Італійська мова поміж інших мов» та «Антимова» полемізував з П'єром Паоло Газоліні щодо шляхів розвитку сучасної італійської мови. Дискусії точилися довкола таких важливих питань, як виживання діалектів, поширення неологізмів, психологія мови та нагальна потреба в спільній для всієї країни національній мові.

Інтелектуально-філософська інтерпретація семіотичної теорії знаків, символів, кодів знайшла відображення в романах «Таверна перехрещених доль» (1969), «Невидимі міста» (1972), «Якщо мандрівець однієї зимової ночі» (1979), «Паломар» (1983). До збірки «Під ягуаровим сонцем» повинні були увійти розповіді про органи чуттєвого сприйняття людини, але Кальвіно встиг написати лише про три з них: смакові, слухові, нюхові. Посмертна збірка з п'яти автобіографічних есе «Шлях до Сан-Джованні» вийшла друком у 1993 році.

У 1975 році Американська академія обрала Італо Кальвіно своїм почесним членом. Цього ж року він надрукував роман «Якщо мандрівець однієї зимової ночі». Відтак письменник знову жив у Римі. Він часто виступав з лекціями у Франції та США. Отримав орден Почесного легіону за внесок у розвиток культурних стосунків між Францією та Італією. 1983 рік був дуже напруженим для Італо Кальвіно: він редагував два томи італійських казок XIX ст., видав роман «Паломар», багато написав для періодики, виступав з лекціями.

У квітні 1985 року прозаїк здійснив подорож до Аргентини, підготував цикл лекцій, з якими збирався виступити в Гарварді. Ця книга під назвою «Шість нотаток на наступне тисячоліття» була видана посмертно в 1987 році. В Італії під назвою «Американські лекції» збірку було опубліковано 1988 року. У цій праці письменник окреслив своє бачення ідеальної літературної моделі, позитивними якостями якої, на його погляд, мусили бути «легкість, швидкість, точність, наочність, множинність, логічність».

На початку вересня 1985 року Кальвіно разом з аргентинським письменником Хорхе Луїсом Борхесом, із творчістю яких, на думку дослідників, його проза мала чимало спільного, брав участь у конгресі з питань фантастичної літератури, який відбувся в Іспанії.

А вже 6 вересня 1985 року його забрали в лікарню італійського містечка Сієна. Там він і помер від крововиливу 19 вересня 1985 року.

Українською мовою окремі твори І. Кальвіно переклали А. Перепадя, О. Помаранська та ін. Помітніше місце серед творчого набутку І. Кальвіно зайняв роман «Паломар».

Він став останнім романом Італо Кальвіно. В одному з примірників, який автор подарував Горі Відалу, він зазначив: *«Цей роман — це останні роздуми про Природу. Італо»*.

Паломар — головний герой його твору Він намагався затримати швидкоплинність миттєвості існування: «Якщо час має дійти кінця, то його можна описати мить за миттю, і тоді кожна мить, якщо її описувати, тягтиметься й тягтиметься без кінця і краю». Тому герой прийняв рішення взятися до опису кожної миті свого життя, щоб ніколи більше не уявляти себе мертвим.

Герой спостережливий, його увагу привертали лише ті речі, що впадали у вічі повсякчас. Із наполегливістю він намагався дошукатися найменших подробиць. Його дослідження складалися з того, що його увага кожного разу зосереджувалася на якомусь відокремленому явищі, немовби в світі, крім цього, більше нічого не існувало і не існуватиме. Паломару здавалося, що без такого попереднього фокусування жодна форма пізнання була не можлива, проте щоразу виявлялося, що практичне втілення не таке — то й просте, як він вважав. Об'єктивність і нерухомість спостереження перетворилися в оповідання, перипетію, залучення власного «я». Що більше Паломар обмежив поле досліду, тим більше воно зросло всередині його, тим самим, розкривши перспективи, від яких паморочилася голова, нібито в кожній його точці містилася нескінченність.

Герой був людиною мовчазною, може через те, що надто довго жив в атмосфері, забрудненій неправильним використанням слова. Паломар перехоплював сигнали, що не вкладалися в жоден код, німі діалоги, намагався побудувати таку етичну систему, яка дозволяла б йому якомога довше не розмовляти. Невідомо, чи згоден він був утекти від Всесвіту мови, який заповнював себе самого зсередини і ззовні. Можливо, аби віднайти нитку розмови, що бігла туди, де слова мовчали. Він дослухався до тиші нескінченних просторів, до співу пташок і намагався розшифрувати абетку морських хвиль та трави на моріжку.

Автор у кінці твору змусив читача задуматися: чи здатний той жити в злагоді зі Всесвітом і з самим. Пан Паломар був цілком переконаний, що здатний, принаймні не переставав шукати шлях.

Оповідання «Граф Монте-Крісто» увійшло у збірку «Щі в нульовому степені» (1967). Мотив для свого твору письменник взяв з назви твору Олександра Дюма «Граф Монте-Крісто».

Головний герой, від імені якого ведеться розповідь у творі, в'язень Едмон Дантес. Він *«бідний, але чесний моряк, що зазнав кривди від правосуддя і втратив у одну мить свободу»*. Ув'язнено його в замку Іф, з якого майже неможливо втекти. Сенсом життя стала мрія про втечу із в'язниці. Едмона нічого не цікавило, він лише обдумував план втечі: *«У в'язня є один лише спосіб утечі — згадати або зрозуміти, за яким планом споруджено в'язницю»*.

Але складність цього заняття полягала в тому, що герой забув правильне розміщення коридорів, сходинок, камер в'язнів. Дантес розмірковував: *«Яким чином здійснити втечу? Ця думка не залишає також і мене. Я зробив чимало припущень щодо топографії фортеці, найкоротшого і найпевнішого шляху до зовнішнього укріплення, звідки міг би стрибнути в море, тож не можу тепер відокремити мої здогади від обґрунтованих досвідом даних. Виходячи з припущень, іноді створюю в своїй уяві такий ясний і докладний опис фортеці, що подумки можу вільно в ній ходити, тим часом як деталі, одержані з того, що бачу й чую, — безладні, суперечливі й повні прогалин»*.

Герой кожного дня мав змогу спостерігати за працею ще одного в'язня, камера якого була розташована поруч із камерою героя. Це Фарія — абат, який, сидючи у в'язниці, роками робив одне і те саме: намагався втекти звідти. Однак наміри його були безрезультатними. Він втратив орієнтацію в просторі: не розрізняв сторін світу і тому дуже часто, копаючи, опинявся в камері Едмона. Герой був вірним своєму методу: зустрівши якийсь утруднення, шукав способи, як його усунути, пробував застосовувати якийсь із них, натикався на інше утруднення, шукав іншого способу обійти його і так далі. Фарія вважав, що, уникнувши всіх можливих похибок і непередбачуваних перешкод, можна унеможливити свою поразку: головне — віднайти досконалий спосіб утечі і послідовно здійснити його.

Абат Фарія хотів втекти ще й тому, щоб розпочати пошуки скарбу на острові Іф.

Італо Кальвіно ускладнив своє оповідання введенням у сюжет твору моменту, що стосувався роботи Олександра Дюма над своїм романом у дванадцяти томах під назвою «Граф Монте-Крісто». Робота над цим твором просувалася таким чином: двоє помічників розробили можливий розвиток подій, виходячи з кожного окремого пункту, і постачали Дюма змістом усіх варіантів нескінченного надроману. *«Дюма вибирає, скорочує, зв'язує, вибраковує, закругляє; коли котрийсь поворот сюжету бажано зберегти з певних причин, але він виключає епізод, що надто припав письменникові до смаку, він намагається сполучити оцупки, розбіжні за походженням, з'єднує їх, як йому заманеться, і домагається зовнішньої цільності різноспрямованих відтінків майбутнього»*. Кінцевим результатом став роман «Граф Монте-Крісто», готовий до друку.

Олександр Дюма, працюючи над своїм романом, ніби закінчив і оповідь про Дантеса і Фарія. Письменник вигадав два варіанти фіналу твору:

1) Дантес втік із в'язниці, знайшов скарб Фарія, обернувся на графа Монте-Крісто, з блідим неприниклим обличчям, присвятив свою несхитну волю і неосяжні багатства помсті.

2) Фарія, проломивши стіну, потрапив до кабінету Олександра Дюма. На робочому столі письменника перебрав аркуші і віднайшов розділ про втечу, ту сторінку, без якої всі подальші події роману поза фортецею були неможливими.

Отже, оповідання І. Кальвіно «Граф Монте-Крісто» цікаве за змістом і складне за композицією. Введення в нього вставного епізоду передбачає вдумливе і уважне прочитання.

Особливість індивідуального стилю І. Кальвіно:

- казковість;
- фантастичність;
- перенесення подій в умови реального життя;
- використання алегорично-філософських узагальнень, поєднаних з елементами фантастики та інтелектуальної сатири;
 - тяжіння до казково-фантастичної, алегорично-філософської інтерпретації дійсності;
 - розгляд гострих проблем сучасності: добра та зла, роздвоєння особистості, сенс історичного розвитку, доля соціального прогресу, проблема відчуженості людини від суспільства.

4. Симетричність та раціоналізм романної структури Алехо Бальмонта Карпентьєра

Алехо Бальмонт Карпентьєр (1904—1980)



Кубинський письменник, поет, есеїст, музикознавець і суспільний діяч Алехо Бальмонт Карпентьєр народився в Гавані в родині француза-архітектора та росіянки (далекої родички російського поета К. Бальмонта: дід Карпентьєра по матері — брат батька Бальмонта), котра здобувала лікарську освіту в Швейцарії. Не випадково повне прізвище письменника складається з батьківського, і з материнського — Карпентьєр Бальмонт. Батьки письменника познайомилися в Швейцарії і за ініціативою батька, якого приваблювала загадкова і красива Латинська Америка, переїхали після весілля на Кубу.

Майбутній письменник відвідував школу, але навчання, як згадував пізніше, було поставлено незвичайно погано, виручали самостійні заняття і читання книг.

Будучи дитиною, Карпентьєр здійснив небажану мандрівку до Росії, куди батьки виїздили для отримання спадку: *«В далеком 1913 году, будучи ребенком, по обстоятельствам сугубо семейным вместе с родителями я уехал из Гаваны, где родился, и провел несколько месяцев в предреволюционной России и в Париже. Наше путешествие длилось в общем не более года, и, когда до возвращения на Кубу оставалось три месяца, я стал посещать в Париже школу Жансон-де-Сэйн, слушая некоторые курсы и занимаясь французским языком. Однако первые буквы я выводил на Кубе»*.

З дитинства прозаїк вивчав музику, проявивши здібності піаніста, дуже багато читав (у будинку батька була велика бібліотека). Мати ознайомила сина із творами російської літератури). Збираючись продовжувати справу батька, Алехо в 1912 році вивчав архітектуру в Гаванському університеті, але залишив навчання, оскільки зрозумів, що це не його справа.

Коли Карпентьєру виповнилося 11 років, родина переселилася в помістя під Гаваною. У 13-літньому віці майбутній класик спробував свої сили в літературі. Перші його твори були написані французькою мовою.

Серйозну літературну діяльність митець розпочав із журналістики в 1921—1922 роках у гаванській пресі. Відчуваючи матеріальні нестатки, він брався за будь-яку роботу: писав музично-критичні рецензії і огляди, виконував редакційні доручення, завідував справами комерційного журналу «Іспанія», друкувався в престижному журналі «Сосьаль», який об'єднав навколо себе яскравих діячів культури. З 1924 року почав керувати редакцією популярного журналу «Картелес», тому в 1926 році під час поїздки до Мексики Карпентьєра вітали як наймолодшого завідувача редакцією.

З початку творчого шляху Карпентьєр був пов'язаний дружбою з тією групою молодих суспільних діячів, письменників, які незабаром визначили атмосферу культурного життя Куби. Він був знайомий з Хуліо Антоніо Мельей, який був засновником Компартії Куби, дружив з Рубеном Маргінесом Вільною, поетом, який у 1923 році створив групу «мінористів», яка виступала за соціальні переміни; з Хуаном Марінельо, поетом і критиком, який став відомим суспільним і державним діячем.

Від самого початку письменник брав участь у діяльності згаданої групи, підписав відомий «Протест тринадцяти». Цей лист влада сприйняла як свідчення міжнародного комуністичного «заколоту». Послідували репресії, а в 1927 році за виступ проти режиму Жірандо Мачало Карпентьєра кинули до в'язниці. Після 7 місяців ув'язнення його випустили на волю, але під пристальний нагляд поліції. Під час ув'язнення прозаїк написав перший варіант свого прозового твору «Екуе Ямба — о!» (так на діалекті кубинських негрів звучать слова «Хвала Богу!»), — роману, присвяченого життю та звичаям кубинських негрів, де в натуралістичному дусі зобразив їхні релігійні обряди.

У 1928 році, пригнічений постійним наглядом поліції і переслідуваннями, Алехо Карпентьєр за допомогою відомого французького поета Роберта Десноса, який тоді перебував на Кубі, втік до Франції. З дитинства гарно володіючи французькою мовою, він опинився в літературній столиці Заходу — Парижі. Деснос вів його в групу сюрреалістів, яку очолював Андре Бретон. Бретон запропонував біглому кубинцю сторінки свого журналу «Сюрреалістична революція». У його редакції емігрант познайомився з поетами Лії Арагоном, Полем Елюаром, Преве́ром, художниками Пабло Пікассо, Кіріко, Тангі і багатьма іншими представниками західноєвропейського авангарду. Карпентьєр з головою поглинув у культурне життя Парижа, в якому з тимчасовими від'їздами прожив майже одинадцять років. Маючи зв'язки з сюрреалістами, Карпентьєр експериментував, намагався освоїти «автоматичне письмо». Але досягнення сюрреалістів письменник оцінив невисоко: *«По мнению писателя, основная слабость сюрреализма — это искусственность художественных построений, тогда как в Америке сюрреализм присутствует в самой повседневной жизни».*

За ці роки автор випробував свої сили у різних галузях: співробітничав у виданнях сюрреалістів, очолював і заснував журнали, працював у радіостудіях і склав радіопрोगрами, співробітничав з композиторами і навіть сам пробував створювати музику. Одночасно з цим постійно писав нариси і хроніки культурного життя для гаванських журналів «Реві ста де авансе», «Картелес», особливу увагу приділяючи будь-якому успіху у Франції того чи іншого латиноамериканського композитора, письменника, художника.

Маючи родинні зв'язки з Росією, він добре знав літературу цієї країни: гарно знав твори О. Пушкіна і М. Гоголя, Л. Толстого і А. Чехова, творчість російських і радянських композиторів, відвідував відомий «Російський балет» під керівництвом Дягілева.

У Парижі 1932 року вийшла поетична збірка Карпентьєра — лірика «Антильські вірші». А вже 1933 року в Мадриді був надрукований його перший роман «Екуе Ямба-о!». У книзі, де основну роль займали описи негритянських звичаїв та обрядів, розповідалося про родину негрів, яких американський промисловий концерн виживав із рідної землі.

В Іспанії Карпентьєр побував у 1934 році у зв'язку з виданням там остаточного варіанта його першого роману «Екуе Ямба — о!». Подорожуючи, він установив дружні стосунки з Федеріко Гарсія Лоркою, Рафаелем Альберті та іншими молодими блискучими поетами. Інший раз прозаїк побував у Іспанії, коли вона стала полем поєдинку з фашизмом. На II Міжнародному конгресі письменників на захист культури в 1937 році він разом з Ніколасом Гільєном, Хауном Маринелью і письменником Феліксом Пітой Родрігесом представляв Кубу. У 1939 році Карпентьєр залишив Європу і через Бельгію, Голландію та США повернувся на Кубу, де жив до 1945 року. На Кубі він продовжував працювати на радіо, писав фундаментальне дослідження «Музика на Кубі» (1946), але основним видом його діяльності стала література.

У кінці 1945 року Карпентьєр знову емігрував з Куби і оселився в Венесуелі, працював у рекламному агентстві. З 1946 року романіст обіймав посаду завідувача кафедри історії культури в Школі пластичних мистецтв міста Каракаса. Того ж року вийшла в світ монографія «Музика Куби» — перше в світі дослідження на цю тематику. Він намагався остаточно усвідомити свою творчу індивідуальність, віднайти нову стилістику. З цією метою багато читав, протягом декількох років вивчав твори хроністів, які описували освоєння Західної Індії.

Після перемоги Кубинської революції 1959 року Карпентьєр повернувся на батьківщину і до кінця свого життя брав активну участь у суспільному житті і в будівництві нової батьківщини. Революцію під керівництвом Ф. Кастро він сприйняв як одну з найважливіших політичних подій. Розпочатий, хоча і незавершений, ним роман так і називався — «1959-й рік». Він організовував фестивалі книг, був заступником директора Національної ради з культури, керував Національним видавництвом Куби, з 1966 року працював радником з питань культури в посольстві Куби у Франції, був депутатом вищого законодавчого органу країни — Національної асамблеї народної влади. Згодом його призначили професором Гаванського університету, він ввійшов у керівництво Союзу письменників і художників Куби.

У 1966 році Карпентьєр відправився до Франції як посол і культурний аташе.

У 1977 році Алехо Карпентьєр отримав премію Мігеля де Сервантеса.

Таким чином, Алехо Карпентьєр, чие життя своєрідно поєднало декілька культурних впливів (навіть дружини його представляли різні культури: перша, французька Сва Фрежавій, — європейську, друга, кубинка Лілія Естебан, — латиноамериканську), один із найвпливовіших письменників ХХ ст. Помер 24 квітня 1980 року в Парижі.

Внесок письменника в розвиток кубинської та світової культури високо оцінений. Загальна кількість журналістських і мистецтвознавчих праць, включаючи нариси, невеликі замітки, рецензії склала декілька тисяч. Алехо Карпентьєр — автор шести романів і декількох повістей. Він став автором багатопланового історичного роману «Вік Просвіти» (1962), в якому підняв проблему специфіки історії розвитку Латинської Америки. Підсумковим твором письменника стала повість «Концерт бароко» (1974), пронизана глибокими культурофілософськими ідеями.

Дві події мали вирішальне значення для народження Карпентьєра-романіста. Перша — подорож у 1943 році на Гаїті, з якою був пов'язаний задум роману «Цар-

ство земне» (1946) — точка відліку «нового» роману Латинської Америки, який завоював всесвітнє визнання. Друга — поїздка в 1947—1948 роках по Венесуелі, куди він переїхав і де прожив протягом 14 років. Наслідком другої поїздки став роман «Втрачені сліди» (1953), в якому автор доводив одночасне існування в Латинській Америці різних історичних епох (герой — американський музикознавець — тікає від розчарування життям в Нью-Йорк, а звідти зі своєю подругою — до підніжжя однієї з південноамериканських річок).

1949 року вийшов роман «Царство земне». Пролог твору можна назвати маніфестом, у якому були сформульовані естетичні канони майбутнього нового латиноамериканського роману. У творі автор назавжди розпрощався з сюрреалістичним минулим. Письменник провів межу між тим, як розуміли «прекрасне» сюрреалісти, і тим, як розумів це він. Роман охопив історичний період із середини XVIII до двадцятих років XIX ст. і розповів про повстання негрів-рабів, наслідувачів релігії вуду, яке вони підняли проти гаїтянського диктатора. Одна з ключових символічних картин роману — картина лікування, коли колишнього вождя повстання, короля Анрі Крістофа, лікувала згідно з древньою традицією стара служниця-негритянка, розвівши вогонь на дорожчій мармуровій підлозі, на фоні гобелена, де зображені Венера і Вулкан.

Таким чином, Карпентьер у романі «Царство небесне» (про революцію на Гаїті в кінці XVIII — початку XIX ст. і міфологічну стихію, притаманну свідомості негрів) відкрив «чудесну реальність» Латинської Америки, справжній світ народного життя, де чудо породжувалося на кожному кроці міфологізованою свідомістю народу.

Роман «Втрачені сліди», який вийшов у 1953 році, теж мав незвичайну творчу передісторію. У 1947 році на літаку картографічної служби Карпентьер пролітав над річкою Оріноко. Через рік він здійснив нову подорож: на автобусі проїхав із Каракаса в Ель-Тігре, а звідти — в Сьюдад — Болівар, після — на пароплаві плавав річкою Оріноко. Під час цих мандрівок у автора і виник задум роману. Розповідь ведеться у формі подорожніх заміток від імені вигаданого героя, її герой — композитор, син іспанки і німця, працював у кіно, даремно витрачаючи свій талант. У романі не названо конкретне місце дії, але, ймовірно, це Нью-Йорк, Каракас і тропіки Венесуели. Поїздка у джунглі за народними інструментами, яку запропонував герою великий музей, змінила його життя. Піднімаючись угору по річці, він ніби «проплив» різні етапи історії, залишивши за спиною період завоювання Америки, середньовіччя, кам'яний вік і опинившись у першому дні Творіння. Річка — це одночасно і символ плину часу, і символ самої історії («річкою часу» називалася у XVIII ст. карта, на якій у вигляді величезної річки була представлена схема розвитку людства). Як вважав автор, в Америці співіснували всі ступені цивілізації. Залишивши світ, у якому «на зміну міфам та легендам прийшли речі, на зміну догмам — лозунги», герой, відокремившись від цивілізації, духовно очистився й знайшов себе. Але чудовий світ відкрився лише одного разу: повернувшись на час у місто, щоб владнати справи, герой не знайшов чудового поселення в селві. Письменник тричі переписував роман, перш ніж вирішив, що твір закінчено.

У повісті «Погоня», яка з'явилася 1955 року, Карпентьер експериментував з оповідним часом, повною мірою проявивши при цьому свої здібності композитора. За його зізнанням, повість була побудована у формі сонати: перша частина — експозиція, потім слідували три теми, сімнадцять варіацій і завершення як коди. І якщо автор дію вкладав у 46 хвилин, то час у суб'єктивному сприйманні кожного з героїв мав власну тривалість.

У 1962 році був написаний роман «Вік Просвіти», роботу над яким письменник розпочав ще в еміграції і доопрацьовував протягом трьох років. Прозовий твір опо-

відав про події Великої Французької революції і про те, які наслідки мали революційні події в заокеанських колоніях. Місце дії — острови Карибського моря, Франція, Іспанія, Французька Гвіана, час дії — тридцять років. Один із центральних героїв — реальна історична особа Віктор Юг, революціонер, комісар якобінського Конвенту в колоніях, який поступово перетворився на тирана. Романна структура симетрична, раціональна, вона стала відображенням раціоналізму епохи Відродження. Твір підвищено алегоричний і символічний.

У 1975 році світ побачила повість **«Концерт бароко»**, фантазія, в центрі якої була подорож деякого багатого іспанця Монтесуми і негра Філомено, який його супроводжував містами і континентами. Мандрівка закінчилася у Венеції, де проходив карнавал. Серед людей, присутніх на ньому, герої зустріли відомих музикантів Антоніо Вівальді, Доменіко Скарлатті, Георга Фрідріха Генделя. У залі жіночого монастиря відбувся чудовий імпровізований концерт, де за правилами джазового джем-сейшена на ударних інструментах неочікувано виступив негр Філомено. За підказкою мексиканця Вівальді, написав оперу **«Монтесума»**, сюжет якої пересмислював реальні історичні факти. А в кінці Філомено слухав трубу Луї Армстронга. Фантастичний сюжет повісті насправді втілює один із найважливіших постулатів — *«бароко, що є важливим для історії культури в цілому і для Карпентьєра зокрема, не був локальним у часі і просторі стилем, це культурна константа, можлива для будь-якого часу і простору»*.

Останній твір Карпентьєра — повість **«Арфа і тінь»** (1979) повідомив про невдачу канонізацію Христофора Колумба, який виявився не тією особою, яка гідна втілювати святість. Він був людиною, яка творила Історію.

Серед творів, написаних письменником в останній період життя, — роман, який отримав у російському перекладі назву **«Превратності методу»**, хоча правильніше було б — **«Перегляд методу»**, тому що автор створив книгу, полемізуючи з працею французького філософа Рене Декарта **«Думки про метод»**. Карпентьєр подав своє бачення концепції Декарта, провівши думку про несумісність латиноамериканської дійсності із раціональною логікою, здоровим глуздом.

Роман складався з 22 розділів. Дія твору розпочиналася в 1913 році, перед Першою світовою війною, а закінчувалася у 1927 році, коли в Брюсселі проходила Перша всесвітня конференція проти колоніальної політики імперіалізму.

Голова Нації — президент однієї з латиноамериканських республік — безтурботно проводив час у Парижі: ніяких важливих справ, аудієнцій, прийомів, хотілося відпочити й повеселитися. Він любив Францію, культурну і цивілізовану країну, де навіть написи у вагонах звучали як олександрійський вірш. Президент — чоловік освічений, начитаний, знався на живопису, цінував оперне мистецтво, полюбляв оточувати себе інтелектуальною елітою, займався меценатством.

У Парижі він віддався різноманітним розвагам. Його дружина, донья Ерменехільда, померла три роки тому. Його супроводжувала улюблена донька Офелія, прекрасна креолка, запальна і горда, своєвільна і легковажна. Вона захоплювалася колекціонуванням музичних шкатулок та коней-скакунів. Її брат Аріель — посол у США. Ще один син президента, Радамес, провалившись на іспитах до Вест-Пойнтської військової академії, захопившись автомобільними гонками, загинув в автотрагедії. Молодший син, Марк Антоній, нікчемний і екзальтований франт, захоплювався генеалогією, подорожував по Європі.

Приємний відпочинок порушила поява схвильованого посла Чоло Мендоси зі звісткою про те, що генерал Атаульфо Гальван вчинив заколот, майже весь схід країни знаходився в руках повстанців, а в державних військ не вистачало зброї.

Голова Нації лютував: він знайшов цього офіцера в одному з гарнізонів, взяв його під свою опіку, вивів у люди, зробив військовим міністром, а тепер зрадник намагався скористатися його відсутністю, щоб відібрати владу, виставляючи себе захисником Конституції, на яку від моменту початку війни за незалежність не звертав увагу жоден із правителів. Президент терміново відправився до Нью-Йорка, прагнучи закупити необхідну зброю, а за це віддати за помірну ціну північноамериканській компанії «Юнайтед фрут» бананові плантації на Тихоокеанському узбережжі.

Повернувшись у країну, головний герой розпочав «залізною рукою» встановлювати порядки. Його гнів викликав широке розповсюдження маніфесту, де було проголошено, що він прийшов до влади шляхом військового перевороту, утвердився на посту шляхом фальсифікованих виборів, а повноваження продовжив на основі самовільного перегляду Конституції.

На думку опозиції, людина, яка могла б повернути конституційний порядок і демократію, — це Луїс Леонсіо Мартінес. Цього Глава Нації ніяк не міг зрозуміти: чому їхній вибір впав на університетського професора філософії, суцього кабінетного вченого. Президент став на чолі походу проти генерала Гальвіна, переміг і стратив його. Довелося вчинити кровопролиття в Нева Кордобе, де навколо Мартінеса об'єдналися тисячі супротивників режиму.

Герой змушений поспішити з цим, оскільки відчував натиск збоку посла США, який натякав про намір своєї країни втрутитися і покінчити з усіма негараздами. Глава Нації поранений у саме серце чорною невдячністю тих, заради кого він працював день і ніч. Оскільки народ зневірився в його чесності, безкорисливості і патріотизмі, то він повинен залишити свою посаду і передати повноваження голові сенату до найближчих виборів. Але це питання потрібно було винести на референдум, щоб вирішили люди. В обстановці терору і страху результати голосування свідчили про єдність народу. Главу Нації почав бентежити артрит, і він відправився на лікування спочатку до США, а потім — до улюбленої Франції.

Знову Париж. Але президент уже розумів, що ставлення до нього змінилося. У газетах були надруковані матеріали про вчинені ним жорстокі репресії, його назвали тираном. Але треба було спробувати виправити ситуацію. Французька преса легко пішла на підкуп. І ось уже на її сторінках опубліковано ряд похвальних статей про країну, героя і його правління. Однак репутацію відновити не вдалося.

Прийшла телеграма з батьківщини — підняв повстання генерал Вальтер Хофман, який очолив Раду Міністрів. Тепер він не лише використав силу, а й звернувся з доповідями до народу, в яких розказав про Хофмана як про *«втілення пруського варварства»*. Нарешті заколот придушено, а Хофман загинув. Офіційна пропаганда проголосила переможцем Миротворця і Благодійника батьківщини.

Європейська війна сприяла збільшенню цін на банани, цукор, каву. Ніколи ще країна так не процвітала. Забите містечко перетворилося на повноцінну столицю. Життя подорожчало, з'явилися жебраки. Знову розпочалися незадоволення Главою Нації, то заколоти проти нього. З інформації стало зрозуміло, що очолив повстанців Студент, якому дали характеристику як захисника бідних, ворога багатіїв. Поліція з ніг збилася, розшукуючи цю легендарну постать. Нарешті Студент був заарештований, і Глава Нації виявив бажання зустрітися з ним: *«Він трохи розчарований: перед ним худий, слабкий, блідноликий юнак, але в очах видно силу характеру та рішучість. Президент налаштований позитивно: які наївні ці молоді люди, якщо вони будуть насаджувати соціалізм, то через сорок вісім годин побачать на вулицях північноамериканську морську піхоту. Хоча можна навіть позаздрити вищим прагненням, в молодих роках він теж думав про подібні речі»*.

Глава Нації дав наказ звільнити заарештованого. Закінчилася війна в Європі. Президент сприйняв це як справжню біду, епоха процвітання змінилася економічним спадом, поширилася статечна боротьба.

Героя таємно вивезли з міста в машині «швидкої допомоги» і за сприянням консула США перевезли за кордон. Найбільшим потрясінням для нього став той факт, що його секретар і довірена особа доктор Перальта зрадили і опинилися серед противників. Екс-президент проводив свої дні в будинку Афелії, він сприймав себе нікому не потрібним, самотнім, йому не подобалася бездіяльність. Скромне житло завдяки мажордому Ельмірі було перетворене на куточок батьківщини: *«Висить улюблений гамак, звучать записані на патефонних пластинках народні пісні, на плиті, переробленій на креольську піч, готуються національні стави»*. Коли батькові ставало сумно, його розраджувала дочка Офелія. Із задоволенням стежив екс-президент за діяльністю свого наступника доктора Луїса Леонсіо Мартінеса, який не міг вирішити жодного питання. Тому незадоволення людей, які привели його до влади, поступово збільшувалося. *«Незабаром військовий переворот, — злорадствував екс-президент, — сюрпризом це не буде»*.

Але життєві сили згасали. Старий диктатор знайшов заспокоєння в могильному склепі на цвинтарі Морпарнас.

Окремі твори А. Карпентьєра переклали Ю. Покальчук, М. Жердинівська, А. Перепада, О. Мокровольський, В. Шовкун, Б. Оленів, О. Буценко та ін.

Особливості художнього методу А. Карпентьєра:

- аналіз умов життя та світовідчуття негритянських народів;
- фантастичність сюжету творів;
- алегорія і символічність назв та образів романів;
- симетричність та раціоналізм романної структури;
- умовність місця та часу дії.

5. Самотність як наслідок насилля, як причина, як засіб протистояти йому — головна тема творчості Г. Г. Маркеса

Габріель Гарсія Маркес (нар. 1928 р.)



Габріель Гарсія Маркес — лауреат Нобелівської премії 1982 року з літератури *«за романи й оповідання, в яких фантастичні й реалістичні елементи поєднані заради створення щедрого уявного світу, в якому відбито життя й суперечності Латиноамериканського континенту»*.

Народився письменник у 1928 році в провінційному містечку Аракатаці на березі Карибського моря. Хлопчика виховували бабуся і дід. Бабуся стала для нього джерелом казок, легенд, різноманітних фантастичних історій, а дід — реалістичних історій про події громадянської війни. У подальшому житті майбутнього письменника таке виховання сприяло належності до літературного напрямку «магічний ре-

алізм», у якому органічно поєдналися елементи дійсного та уявного, реального та фантастичного, побутового та міфологічного.

Після смерті діда (1936 рік) Гарсія Маркес певний час навчався в єзуїтській школі в Барранкільї, а, набувши трохи знань, відвідував навчальний заклад у місті Зіпакіра, де й здобув ступінь, який відповідав диплому випускника коледжу в Сполучених Штатах. У 1947 році вступив на юридичний факультет Колумбійського університету. Захоплювався літературою. Тоді ж у газеті «Спостерігач» була надрукована його перша повість «Третя відмова».

У 1948 році зчинився черговий заколот, який переріс у тривалу громадянську війну, що охопила на той час багато латиноамериканських країн. Університет було закрито. Маркес переїхав до Картахена, де продовжив свою юридичну освіту, і через два роки став репортером у «Геральді». На цей час він уже був автором кількох оповідань, а у 1951 році розпочав роботу над повістю «Опале листя», дія якої відбувалася в Макондо, що, здається, просто такі списано з рідної Аракатаки. Один з критиків написав, що автор позбавлений літературного хисту, і порадив йому знайти собі іншу справу.

У 1954 році Маркес переїхав до Боготи і став працювати репортером «Спостерігача». Коли газету закрили, залишився без засобів для існування. У 1955 році побачили світ кілька оповідань, повість «Опале листя». Помітного успіху ці твори авторові не принесли, проте привернули увагу критиків і читачів. Як кореспондента газети Г. Маркеса було відряджено до Європи, зокрема до Парижа. Пропрацювавши два роки в Європі позаштатним журналістом, він влаштувався на роботу в Кубинське урядове агентство новин, а в 1961 році перебрався до Мехіко, де заробляв на прожиття сценаріями та журнальними статтями, а у вільний час писав книжки. Через рік після виходу повісті «Полковнику ніхто не пише» (1961) з'явився збірник оповідань «Похорони Мама-Гранде». У 1967 році комерційного успіху здобув роман «Сто років самотності». Перше видання цього твору розкупили за тиждень. За висловом перуанського письменника Варгаса Льоса, то був «літературний землетрус».

Продовжуючи жити в Мехіко, письменник часто відвідував Картахен, свою батьківщину. Подейкували, що він став приятелем Фіделя Кастро, незважаючи на те, що не все в політиці Куби, де він неодноразово бував, йому подобалося. Марксистські переконання Г. Маркеса, його зближення з кубинським комуністичним лідером стало однією з причин вигнання письменника зі США. В'їзд до цієї країни йому дозволили лише після 1971 року.

Розпочався період популярності письменника. Йому надали почесний ступінь Колумбійського університету, французький орден Почесного Легіону, про творчість стали писати монографії. Він став лауреатом Нобелівської премії.

Останнім з надрукованих творів Г. Маркеса став роман «Кохання під час холери» (1990). Останніми роками письменник разом з дружиною живе в Колумбії, в одному із найпрестижніших районів Боготи. З 1999 року з'явилася інформація про те, що він хворий на рак лімфи, а в червні 2000 року декілька видань навіть повідомило про його смерть. Виявилось, передчасно, бо в кінці 2000 року він живий з'явився на книжковій ярмарці в Гвадалахарі, де сказав: «Моя лімфа відступила, я знову сповнений сил».

«Осінь патріарха» — роман, який продовжив ідеї, втілені письменником у творі «Сто років самотності», але в ньому увага сконцентрована на проблемі диктаторства, тиранії. Ця книга стала однією з найважливіших щодо розуміння творчих прагнень і поглядів Г. Маркеса, оскільки він сам визнав її головною в своєму художньому доробку.

Письменник, перш ніж написати роман, довго (впродовж 10 років) вивчав проблему диктатури в Латинській Америці, досконало аналізував особистості різних диктаторів. Кожен крок досліджень приносив йому гірке розчарування: один із тиранів винищував усіх чорних собак, бо котрийсь з його ворогів, утікаючи від переслідувань, змінив людську подобу й обернувся на чорного собаку; інший закрив усю республіку Парагвай, залишивши лише одне вікно для пошти; третій з почестями поховав свою ногу. Таким чином, Г. Маркес намагався створити узагальнену атмосферу диктатури.

Назва роману мала глибоко символічний зміст. «Осінь патріарха» вказувала на те, що колись диктатор був кращим, а тепер став гіршим. «Осінь», як старість, символізувала занепад усіх диктаторів у всі часи. Опало листя, видно було стовбур дерева — отже, і президент при всій своїй жорстокості був жалюгідним. Роман не легкий для читацького розуміння, але він зумів зірвати маску лицемірства, облуди, підступності з окремої людини і зі всього світу.

Про смерть старого диктатора сповістили птахи, які злетілись на запах мерця. І лише після цього люди наважилися ввійти до президентського палацу. Але вони не вірили власним очам, що він помер, бо звикли вважати свого президента безсмертним — настільки сильним був їх страх перед ним.

Так розпочалася оповідь роману «Осінь патріарха», яка постійно поверталася до описаного початку і відштовхувалася від нього. Смерть диктатора символізувала крах минулого і відкривала шлях для майбутнього, пробуджувала націю від летургійного сну, давала їй можливість скинути з себе ланцюги рабства.

Однак фінал роману залишився відкритим і неоднозначним. Дзвонили дзвони, гриміли барабани, люди шаленіли від радощів, що закінчилося насилля. Тим часом у державній раді вже засідали нові претенденти на владу, жадаючи розділити спадок небіжчика. Таким чином, автор наштовхнувся на думку, що завжди будуть ті, хто хоче поневолити, загарбати, принизити гідність нації. Але історична доля нації залежатиме від неї самої і від кожного її носія.

Новела «Стариган з крилами» ввійшла до збірки «Незвичайна і сумна історія про довірливу Ерендиру та її жорстоку бабку» (1972).

Думки дослідників щодо визначення жанру твору розійшлися. Одні вважали твір оповіданням-притчею (невелика алегорична розповідь з символіко-філософським змістом, у якій фабула підпорядкована моралізаторській частині твору), інші — новелою (епічний жанр, невеликий за обсягом прозовий твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, напруженою та яскраво вимальованою дією). Більшість зупинилася на визначенні новели, оскільки твір будувався на одній події, в якій відображалася парадоксальність явищ буття; кінцівка була неочікуваною; мова вражала своєю лаконічністю та яскравістю; героєм стала особистість, яка потрапила в незвичайні життєві обставини.

В основу твору покладено прийом гротеску — поєднання протилежних, несумісних якостей: високе призначення ангела і надприродне створіння — потворне, нікчемне, жалюгідне.

Одного разу на подвір'ї Пелайо та Елісенди з'явилася невідома істота — старий дід з крилами, який не міг вилізти з багнуки. Мешканці селища висловлювали різні припущення щодо цієї істоти, але так і не змогли визначитися. Стариган оселився в будинку Пелайо, і той скоро почав заробляти на ньому гроші. На старого приходили подивитися, як на чудо, неземне створіння. Так було недовго, бо з'явилася дівчина-павук, яка, крім того що була незвична зовні, ще й уміла говорити. То інтерес до старого з крилами у односельців зник. На той час Пелайо та Елісенда збагатили-

ся: добудували будинок, розвели кролів, зажили заможнo, і старий став їм непотрібний. Він ходив під ногами у господарів, тому Елісенда часто проганяла його вінником. І раптом герой захворів, всі думали, що помре. Але в нього відросли нові крила як у дорослих птахів. Якось Пелайо та Елісенда почули дивні звуки на подвір'ї. Коли виглянули, то побачили на даху свого будинку старого, який, змахнувши легко крилами, полетів.

Старий з крилами у творі виступив образом-символом духовності, чистоти. Крім нього, у творі зображені й інші образи-символи.

Образи-люди	Образи природи	Образи цивілізації
Стариган з крилами — божий посланець, символ знехтування віри та уособлення природи	Дощ — символ необхідності духовного очищення землі	Селище — модель людства
Хлопчик — жорстоке дитя хворого суспільства	Морська стихія — бурхливе і суперечливе життя	Дротяна сітка курника — «гетто»
Жінка-павук — символ деградації суспільства	Краби — вторгнення стихій, буденності життя	Цирк — абсурд, пародія буття
Пелайо та Елісенда — втілення прагматизму		П'ять сентаво — ціна відчуження

Новелу Г. Маркеса часто порівнювали з баладою І. Драча «Крила», оскільки вони мали спільні і відмітні риси.

Спільне	Відмінне
1. Поєднання міфу і реальності	1. Образ дядька Кирила — конкретніший, чіткіший, це образ реальної людини
2. Утвердження думки, що люди не завжди готові до усвідомлення високих божественних істин, сприймають дар божий як зайвий тягар	2. Герой Маркеса — образ-символ, образ-узагальнення
3. Використання дару божого (ангела, крил) у корисливих інтересах	3. Фінал твору І. Драча звучить оптимістичніше
4. Використання засобів сатири	
5. Біль, переживання за майбутнє людства	

Одне з чільних місць у творчому доробку письменника належало і повісті «Полковнику ніхто не пише». Твір було написано 1958 року. Відомо, що повість увійшла до однойменної збірки його творів, куди були вміщені ще оповідання 1947—1972 рр. Книгу видано в Боготі на кошти, які зібрали друзі письменника.

Головний герой твору — 75-річний полковник, ветеран громадянської війни, яка закінчилася вже 56 років тому. Дев'ятнадцять років тому, коли Конгрес прийняв закон про пенсії, розпочався процес визнання, який тривав вісім років. Після цього минуло ще шість років, перш ніж полковника включили до списку пенсіонерів «12 серпня 1949 року». Так було написано в останньому листі, котрий отримав полковник. Увесь цей час він разом зі своєю дружиною чекав на повідомлення про довгоочікувану пенсію. Подружжя жило в страшних злиднях, до того ж дружина була

хвора на астму. Болю додала втрата єдиного сина Агустина, якого дев'ять місяців тому вбили. В будинку в них жив півень, на якого вони витрачали певні кошти як на повноправного члена родини.

Не маючи засобів для існування, подружжя почало продавати речі з власного будинку. Гроші дружина зберігала під матрацом, зав'язавши їх у хустку, рівномірно розподіляючи їх між собою та півнем.

Щоразу, коли полковник відправлявся зустрічати в порту поштовий катер, у їхньому домі спалахувала надія, котра згасала після його повернення. З величезним трепетом у душі герой спостерігав, як катер швартувався біля берега, а потім з нього виносили торбинки з листами. *«Інспектор продовжував розкладати пошту. Полковник дивився на ящик з його літерою. Лист “авіа» із блакитною смужкою по краях тільки підсилював його напругу. Лікар зламав печатку на пачці з газетами. Він проглядав головні новини, а полковник не відводив від ящика очей — чекав, коли інспектор зупиниться на ньому. Але цього не відбулося. Лікар відірвався від газет. Подивився на полковника. Потім підвів погляд на інспектора, який підсів до телефонного апарата, і знову подивився на полковника, показавши очима, що час вже йти»*. П'ятнадцять років чекання загострили його інтуїцію і тривогу. У такі хвилини йому доводилося просто брехати, що він нічого і не чекав, оскільки йому нікому було писати. Повернувшись додому, полковник тривалий час не міг опритомніти, а потім брався переглядати газету з надією знайти там замітку про ветеранів. Десять років такого читання навчили його вірити, що найкращі новини ще десь попереду. Він вирішив добитися правди, для цього у черговий раз пішов до адвоката. Проте той не зміг знайти важливого документа — угоди, і до всього додав ще й те, що минуло занадто багато часу.

Мінорного звучання повісті надала ще й картина осені. Дія твору відбувалася в жовтні, коли постійно йшов дощ, на вулиці було прохолодно і сире. У такі дні полковник відчував себе недобре і сподівався, що все це через дощі і холодну осінь. Він так думав, щоб заспокоїти себе, адже вірив у те, що йому обов'язково необхідно дожити до того дня, коли нарешті до нього надійде довгоочікуваний лист.

Наступну надію на виживання полковник покладав на півня, якого дружина просила продати, щоб він не нагадував їй про втрату сина. Одного вечора, 3 січня, син пішов на чергові бої півнів з надією заробити гроші у виграві і не повернувся. Полковник категорично відмовився це робити, оскільки через три місяці, знову в січні, почнуться бої півнів і вони зможуть виграти їх. А поки що залишався єдиний вихід — чекати.

Отже, своїми творами Г. Маркес намагався донести до читачів, що в Латинській Америці існувало дві хвороби в суспільних взаємостосунках — це насилля та самотність. Отож, провідною темою творчості стала тема самотності.

Майстерність Г. Маркеса:

- поєднання елементів дійсного та уявного, реального та фантастичного, побутового та міфологічного;
- прагнення до універсальності образів;
- намагання осмислити історичний досвід людства в широкому міфологічному та культурному контексті;
- звернення до національних джерел, традицій;
- використання міфу та міфотворчості;
- висвітлення дійсності крізь призму міфологічної свідомості;
- ставлення до життя і смерті як до природних явищ

6. Алессандро Барікко — один з найпопулярніших і найзагадковіших європейських письменників наших днів

Алессандро Барікко (нар. 1958 р.)



Алессандро Барікко — письменник, музичний критик і журналіст, лауреат престижної літературної премії Віарежо та інших премій (Камп'єлло і «Паллаццо аль Боско»). Як письменник, дебютував у 1991 році романом «Замки гніву», що приніс авторові великий успіх і премію. Полюбив з'являтися на публіці (в той же час старанно приховував від неї своє особисте життя), виступати зі статтями в пресі, вести програму на телебаченні, викладав у письменницькій школі «Голден», яку сам і створив.

Останній твір письменника — «Гомер. Іліада», 2007». Це своєрідний переказ гомерівської «Іліади» на свій лад.

Головне кредо Алессандро Барікко: *«Довести читача до надзвичайного напруження, поки той*

відкине книгу».

«**Море — океан**» (1993). Жанр твору визначити складно. Його розглядали і як пригодницький роман, і як поему в прозі, і як філософську притчу і навіть як трилер. Твір оригінальний за технікою письма і зачарованістю метафор.

Книга присвячена Молі, злостивій його подрузі.

«**Шовк**» (1996) — один із найяскравіших бестселерів ХХ ст., який приніс всесвітню славу письменникові.

З одного боку, назва твору означала тканину, яку виготовляли з коконів ниток шовкопрядна, кладкою яких займався головний герой Ерве Жонкур, а з іншого — тонкі, легкі і приємні на доторк, як шовк, мрії, спогади і надії героя, з яких складалося його життя.

Головна тема роману — зображення життя мешканців Франції та Японії, які займалися прибутковою справою, — виготовленням нитки із кокона шовкопряда.

На сторінках твору письменник висвітлив проблеми сенсу буття, любові, багатства. В центрі роману — любовна історія жінки-примари і нестримана пристрасть героя.

Дія відбувалася у французькому місті Лавільдьє, що на півдні Франції, та в Японії, яка знаходилася, за уявленням французів, «на краю світу». Події охоплювали тривалий проміжок часу, починаючи з 1861 року і завершуючи 1897 роком.

Головний герой — Ерве Жонкур, син мера міста. Його очікувала блискуча кар'єра військового. Проте заради багатства він відмовився від неї і став займатися незвичайною справою — купівлею і продажем шовкопрядів, які принесли йому кругленьку суму французьких франків. Герою 32 роки, він був одружений з Елен, дітей не мав.

Щороку на початку січня Жонкур відправлявся в дорогу, долаючи 1600 миль морем і 800 верст сушею, а потім стільки ж, повертаючись додому. Однак завжди встигав повернутися до 1 квітня, до Святої месії. Два тижні витрачав на розкладування кладки та її продаж. Інший час відпочивав. Така праця забезпечувала йому постійний прибуток, а також надала можливість жити в розкошах.

Для мешканців міста 1861 рік виявився нещасливим: розпочався мор черв'яків, зупинилися прядильні фабрики, а це загрожувало банкрутством. Тому було прийнято рішення направитися до островів Японії, де було багато шовкопряда, і закупити його. Усі мешканці Лавільд'є об'єдналися в товариство, зібрали чималу суму грошей, яка необхідна була для проведення експедиції, і довірили її Жонкуру Ерве. Подорож була небезпечна, оскільки вимагала контрабандистської діяльності: японцям заборонялося продавати будь-кому і за будь-які гроші шовкопрядних черв'яків. Ерве отримав імена тих людей, які мали допомогти йому закупити необхідний товар. За допомогою голландця і китайця він добрався до місця і знайшов господаря селища Хару Кея, який продавав кладку.

Це була людина надто обережна, спостережлива, розумна. Тому герой не одразу отримав те, за чим приїхав. Його ретельно перевірили, дали хибну кладку (ікру риби), і лише після того, коли одержали від нього такі ж хибні гроші (здогадався про якість товару), і коли він розповів докладно про себе, своє містечко, отримав у повному обсязі той товар, заради якого подалав тисячі кілометрів.

Кладка виявилася цілком здоровою, шовк був добрим і у великій кількості. Справи пішли добре, мешканці містечка раділи, відкривали додаткові прядильні, а Жонкур, усвідомивши, що став багатим, прикупив собі 30 акрів землі, щоб розбити парк для прогулянок і спокійного відпочинку.

Герою ще тричі довелося повертатися до Японії за шовкопрядом. Він гостював у Хара Кея, жив, як при дворі короля, бо усе в селищі існувало заради цього чоловіка. Японець мав вольєр, у якому жило багато птахів із різних кінців світу.

«Без крові» (2002) — це твір про війну і мир, про трагедії, які відбулися і які не відбулися, про те, що будь-яка ненависть не безмежна.

Події роману охопили тривалий проміжок часу, зокрема 50 років, вони були пов'язані з громадянською війною, яка відбувалася десь у Латинській Америці. Як з'ясувалося, минулою не можна забути, воно нагадувало про себе і через десятиріччя потому.

Лікаря Мануеля Року, який працював у шпиталі під час війни, звинуватили у вбивстві десятків людей. Одних начебто він отруював своїми ліками, іншим розрізав груди і залишав так помирати. Одного разу родичі загиблих по-звірячому розстріляли лікаря і його малолітнього сина у власній оселі. Врятуватися вдалося лише маленькій донечці Ніні, яку батько встиг сховати в підвалі будинку. Один із трьох убивць на ім'я Тіто під час обшуку знайшов дівчинку, але чомусь не зміг убити, приховав її наявність у будинку від товаришів. Потім масток було спалено. Ніна вижила дивом. Через три дні до спаленої садиби лікаря прибув вершник і забрав її.

Минуло багато років, закінчилася війна. Ніна стала дорослою жінкою. Багато чого відбулося в її житті. Сирітський притулок, життя в будинку аптекаря Рікардо Урве як його доньки. Їй тоді було 11 років. Вона допомагала йому в аптеці і вдома, прала одяг, готувала їжу. Коли Урве став відчувати до неї статевий потяг, знайшов її нареченого. Однак вона повернулася до нього в будинок. Коли ж Урве програв графу Торрелавіду в карти, той забрав до себе Ніну як компенсацію виграшу.

Хоча війна закінчилася, багато людей залишилося на ній. Їм не вдавалося знайти свого місця в щасливій країні. Для них війна не завершилася. Ніна вирішила помститися за смерть рідних, тому була небезпекою для тих, хто вбив їх. Вона діяла обережно. Через два роки після загибелі батька і брата, мертвим знайшли Салінаса. Говорили, що лікар отруював його день за днем препаратом «Ботран», який він винайшов разом з аптекарем Рікардо Урве. Дівчину потрібно було знищити. Тому

графу було доручено цю справу, але він вчинив інакше: дав їй ім'я Донна Соль, а коли їй виповнилося 14 років, одружився з нею. У них народилося троє синів. Через десять років подружнього життя граф загинув у катастрофі. Вона залишилася одна з дітьми. Родичі її чоловіка не захотіли, щоб Ніна успадкувала маєток, і зробили все, щоб усунути її від отримання спадку: поклали до психіатричної клініки, підговорили дітей свідчити проти неї. Через два роки їй удалося втекти з лікарні. Деякий час її розшукували, а згодом вирішили, що вона померла.

Ніна ніколи не забувала про трагедію своєї родини. Через чотири роки після смерті графа помер інший бандит — Ель Гурре: його знайшли з кулею в хребті у дворі власного будинку. Перед смертю в книзі він встиг написати ім'я вбивці: Донна Соль. З того часу смерті став чекати останній із трьох — Тіто.

Коли вони зустрілися, йому було вже 72 роки, він продавав білети. Немолодою була й Ніна. Однак герої відразу впізнали одне одного. Жінка запросила Тіто до готелю «Каліфорнія». Герой весь час чекав на той момент, коли його позбавлять життя. Проте все було не так, як передбачалося. Вони провели ніч кохання, герой відкрив Ніні справжнє своє ім'я — Педро Кантос. Вона ж дійшла висновку: якщо невідомий сенс буття, то, мабуть, краще повернутися до пекла і бути разом з тим, хто виніс її одного разу з нього; не існувало нічого сильнішого за тягу до місця, де багато було пережито; знищувати можна без кінця, без краю, але набагато милосердніше, тобто без крові.

Особливості творчості А. Барікко:

- докладність опису предметів, дій, портретів;
- своєрідність побудови творів;
- філософічність;
- незавершеність фіналу.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що вплинуло на формування світогляду Х. Л. Борхеса? Яку роль у житті письменника відігравали книги і бібліотека? У чому полягала заслуга прозаїка як представника постмодерної літератури?

2. Чому щасливе дитинство Хуліо Кортасара стало підґрунтям для його творчості?

3. Які ознаки неореалізму як напряму можна виділити в романі Італо Кальвіно «Стежка павучих гнізд»? Які проблеми сучасності піднімав письменник у своїй романній трилогії «Наші предки»?

4. У чому полягав зв'язок Алехо Карпент'єра із представниками російської поезії? Охарактеризуйте суперечливий образ Глави Нації в романі «Превратності методу».

5. Які ознаки «магічного реалізму» як напряму літератури Латинської Америки використав Г. Маркес у своєму оповіданні «Захоплений будинок»? У чому полягав символічний зміст роману «Осінь патріарха»? Як автор пояснював проблему самотності у своїх прозових творах?

6. Поясніть символічність назв творів А. Барікко. У чому, на вашу думку, оригінальність творів письменника?



ЛЕКЦІЯ 6

РОМАН-АНТИУТОПІЯ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Генеза «утопії» і «антиутопії». Проблеми, тематика і основні риси роману-антиутопії.

2 Роман-попередження В. Войновича «Москва 2042» 3. Антиутопічний характер творів Маргарет Е. Этвуд.

1. Генеза «утопії» і «антиутопії».

Проблеми, тематика і основні риси роману-антиутопії

Утопія (від грец. *ov* — ні і *totios* — місце) — місце, якого не існувало; за іншою версією, від *ev* — благо і *totios* — місце, тобто благословенна країна.

Слово «утопія» стало загальним для позначення різних описів вигаданої країни, покликаної бути взірцем суспільного устрою, а також у розширеному значенні усіх творів і трактатів, які містили персональні плани соціальних перетворень.

Утопія трактувалася як країна мрії про щастя, країна зображення досконалого суспільного устрою, позбавленого наукового обґрунтування; довільного конструювання ідеалів; країна проектів, для реалізації яких не було практичних підстав, здійснених планів соціальних перетворень; країна, де сукупність соціальних ідей, лозунгів, цілей мали відтінок популізму.

Утопія як одна із своєрідних форм суспільної свідомості втілювала в собі такі риси:

- осмислення соціального ідеалу;
- критику існуючого ладу;
- бажання втекти від похмурої дійсності;
- спробу передбачити майбутнє суспільства.

Першопочатково історія утопії тісно перепліталася з легендами про «золоте століття», про «острови блаженних», а також з різними теологічними і етичними концепціями.

Потім, у часи античності і в добу Відродження, утопія набула форми опису досконалих суспільств, які начебто існували десь на землі в минулому. У XVII—XVIII ст. широке розповсюдження отримали різні утопічні трактати і проекти соціальних і політичних реформ. Із середини XIX ст., а особливо в XX ст., утопія перетворилася на специфічний жанр полемічної літератури, яка була присвячена проблемі соціальних цінностей.

Відкриття утопії як «уявлення про бажане майбутнє землі і людства» розширило сферу спонукального впливу фантастичного ідеалу. І те, що передбачалося тільки як розумова можливість, не досягнута на певному історичному етапі розвитку людського суспільства, перетворилося на установку віддаленого майбутнього. Отже, утопія стала існуючим елементом у житті суспільства, бо в ній явилось уміння людини дивитися вперед і передчувати становлення нового, створюючи його художні моделі. Утопічні романи відображали дозрілу історичну потребу передбачити майбутнє, художньо визначити ту мету, ідейно-моральний орієнтир, приклад для наслідування і можливий суспільний ідеал, боротьба за досягнення якого безперервно прискорювалась у самій дійсності.

Саме утопія, яка вийшла з триєдності «дійсного-можливого-бажаного» і яка була зорієнтована на естетичний ідеал, що відповідав гуманним потребам суспільства.

ва, заклала основи сучасної соціальної фантастики, яка піддалася цікавим метаморфозам.

Утопія як літературний жанр — це абстрактна модель ідеальної соціальної системи, що відповідала уявленням письменника про гармонію людини і суспільства. Її коріння можна знайти у фольклорі (наприклад, казки про щасливі острови), у Біблії (Царство Христове), у філософських трактатах Платона («Тімей», «Республіка»).

Еволюційний огляд утопії дозволив простежити жанрові перетворення, яких зазнала утопічна література протягом століть.

Розвиваючися спочатку як публіцистичний та науковий трактат [Платон «Держава» (III ст. до н. е.), Т. Мор «Утопія» (1516), Т. Кампанелла «Місто Сонця» (1623), Ф. Бекон «Нова Атлантида» (1619), І. Андрее «Христіанополіс» (1619), С. Хартліб «Макарія» (1641), Дж. Уінстенлі «Закон свободи» (1652), Дж. Харрінгтон «Океанія» (1656), У. Годвін «Дослідження про політичну справедливість» (1793)], утопія, починаючи з XVIII ст., стала дійсно художнім твором і найчастіше виступала в жанрі роману [Д. Дефо «Робінзон Крузо» (1719), Л.-С. Мерсьє «2240 рік» (1770), Дж. Свіфт «Подорожі Гуллівера» (1726), Е. Кабе «Подорож до Ікарії» (1840), Е. Бульвер-Літтон «Майбутня раса» (1871), Е. Беллами «Через сто років» (1888), В. Морріс «Звістка нізвідкіля» (1890)]. Утопічні екскурси містилися в романи Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» (1552), в п'єси В. Шекспіра «Буря» (1623).

Уважне читання уславлених книжок протягом майже половини тисячоліття, що минуло з моменту виходу з друку «Утопії», й чотирьох століть від створення «Міста Сонця», й особливо під прожектором подій та явищ XX ст., дало змогу побачити в цих утопіях, як і в пізніших утопіях Шарля Фур'є, Роберта Оуена, Етьєна Кабе та інших соціалістів-утопістів першої половини XIX ст., паростки багатьох негативних сторін нашого світу. Майбутнє до певного часу здавалося лише фантазіями, чистими розумовими спекуляціями, не більше. Так воно й було. У XVIII—XIX ст. утопічні проекти суспільства рівності, праці та щастя почали експериментально втілювати в життя, але не вдалося це зробити. У XX ст. ці фантазії, переосмислені раціоналістичними і прагматично вольовими практиками, котрі ставили свої гігантські експерименти на мільйонна людей, обернулися грізними реальностями.

Усім утопічним творам XVI—XIX ст. був притаманний дух жорсткої регламентації всього способу життя і мислення громадян ідеальної держави. Як у гротескних аракеєвських поселеннях початку минулого століття, де селяни струнками колонами в певний час повинні були йти на поля або повертатися з них, бажано з бадьорими піснями, так і у Мора законодавчо встановлено, в який час доби треба було займатися суспільнокорисною працею (це зроблено для зручності спеціальних наглядачів — сифрагантів, які стежили, «щоб ніхто не сидів у неробстві»), зумовлювався й момент загального відходу до сну, розписаний був вільний час, строго регламентувалися години для ігор, занять науками, ремеслом (з любові до нього, а не з обов'язку). Однаковість усіх підкреслювалася уніфікованістю занять та одягу, абсолютною підпорядкованістю регламенту в усьому: навіть поїздки в інше місто можливі лише з дозволу влади, тобто спеціальних урядовців. У трактаті швейцарського анабаптиста Г. Грегота — також утопії — були регламентовані не лише одяг, а й їжа. Не випадково в одній з найвеселіших і злих новел видатного швейцарського письменника Готфріда Келлера «Ландфогт з Грейфензее», що входила до циклу «Цюрихських новел», іронічно була відтворена реальна історична спроба здійснити в республіці утопію і разом з тим ідилію в дусі Грегота, Бодлера і Геснера. Це обернулося в дійсності суворим і нудним, розписаним до найменших дріб-

ниць існуванням під гнітом кальвіністських законів і правил, заборонаю для громадян будь-якого вияву власної волі, незалежності, оригінальності. Відвідування церкви під страхом покарання було обов'язкове для всіх; вимагалось одержання спеціального дозволу, щоб можна було вийти за межі цюріхських міських мурів у неділю; заборонялося довго лишатися за столом під час обіду чи вечері, щоб не запізнитися на церковне служіння, а також гарно вдягатися або носити прикраси, — ось лише деякі форми колективної однаковості, якої суворо вимагали «батьки» міста від цюріхських жителів. Реальний республіканський егалітаризм у Швейцарії XVIII ст., звичайно, не полпотівщина, але він також був страшним, нестерпним для волелюбної особистості, для її нормального розвитку і самоутвердження.

Особливо жахлива казарменість описана у Кампанелли, де регламентація поширювалася і на стосунки між жінкою та чоловіком: зазначалося, що представників однієї статі треба злучати з представниками протилежної й чому саме слід злучати, бо не можна, *«старанно дбаючи про поліпшення собак та коней, нехтувати в той самий час породю людською»*. Саме цю вигадку італійського утопіста взяв на озброєння Гітлер у своєму описі «Майн Кампф». Запозичив не безпосередньо, а, мабуть, опосередковано, з других і третіх рук, але розробив докладно і, що особливо вразило, ставши фігурером, втілював цю селекцію в життя. Розділ у «Майн Кампф», де він викладав методи поліпшення німецької породи, звучав гротескно, майже пародійно, та це вже не була безневинна фантазія.

Уніфікація побуту та форм щоденного життя доповнювалися контролем над життям духовним. Наука і мистецтво мали лише славити і зміцнювати державу. У «Місті Сонця» дозволялася лише однастайність думок. Усі люди мистецтва були суто державними службовцями, завдання яких полягало в оспівуванні славетної перемоги й полководців у найбільш правдивому і близькому до реальності вигляді, без вигадки, бо за це карали. Система покарання була розроблена докладно. Злочинця переконували в тому, що він заслуговував на страту, яку виконував народ, виступаючи як колективний кат.

Перші цілісні російські утопії: В. Брюсов «Республіка Південного Хреста» (1904—1905), роман А. Богданова «Червона зірка» (1908), в якому автор використав прийом мандрів у майбутнє. Богданов був одним із перших художників-утопістів, хто поставив питання про співвіднесення цілей і методів досягнення ідеалу. Його роман-утопія «Інженер Менні» (1912) поєднав технічну утопію з науковим уявленням про комунізм з ідеєю соціальної революції.

Боротьба за соціалізм на початку XX ст. була поставлена в чергу для історії. У результаті перемоги Жовтневої революції і пропаганди більшовиків міф про соціальний рай заволодів розумами мільйонів людей. Цим пояснювалася поява в 1920—1930 роках утопічних творів про комунізм, про устрій майбутнього світу, про мораль людини майбутнього. До їх ряду відносили «Країну Чонгурі» В. Утіна (1922), «Від непу до соціалізму. Погляд у майбутнє Росії і Європи» Є. Преображенського (1922), «Грядущий мир» Я. Окунева (1923), «Наступний мир» Є. Зеліковича (1930), «Країна щасливих» Я. Маррі та ін.

Усі вони були побудовані за одним принципом: головний герой мандрував комуністичним раєм і захоплювався досягненнями революції і науково-технічного прогресу (НТП). У цих творах ідеологічний аспект іноді переважав над художнім.

Найголовнішою проблемою утопічної літератури XX ст. стала проблема здійсненості-нездійсненості утопії, яка, загалом, призвела до появи антиутопії.

Порівняно з позитивною класичною утопією проблема визначення антиутопії ускладнилася тому, що вона й досі не мала єдиної назви: у працях сучасних вчених

у різних співвідношеннях вживалися терміни «какотопія» (погане місце, держава зла); «негативна утопія» (альтернатива позитивній утопії); «контрутопія» (свідоме протиставлення іншій, написаній раніше, утопії); «дистонія» (погане місце, перевернута утопія); «квазіутопія» (уявна, несправжня утопія) та ін. Найбільш поширеними в науковій літературі були терміни «негативна утопія», «антиутопія», «дистонія».

Антиутопія існувала як явище філософсько-художньої думки з античності, тобто з того часу, коли виникла сама утопія.

Антиутопія з'явилася тоді, коли держава і суспільство виявили свої негативні риси, стали небезпечними для людини, не сприяли прогресу. Антиутопія — це критичне зображення державної системи, що не відповідала принципам механізму. В антиутопії завжди виражався протест проти насильства, абсурдного соціального устрою, безправного становища людини.

Автори антиутопій, спираючись на аналіз реальних суспільних процесів, за допомогою фантастики передбачували небезпечні наслідки існуючого порядку або утопічних ілюзій.

Однак, на відмінну від гострої критики соціальної дійсності, антагоністичне суспільство антиутопій за своєю суттю практично стало сатирою на демократичні й гуманістичні ідеали, воно потребувало морального історичного соціального устрою, який вилився в пряму або додаткову аналогію антагоністичного суспільства.

Формально антиутопія взяла свій початок від сатиричної традиції Дж. Свіфта, Ф. Вольтера, І. Ірвіна, С. Бутлера.

Антиутопічні елементи знаходимо:

— у комедіях Аристофана (як сатиру на утопічну державу Платона);

— у творах багатьох письменників XVII—XVIII ст. як своєрідне поправлення реальності в утопіях Т. Мора, Ф. Бекона, Т. Кампанелли, де вони в більшості випадків виступали лише як сатиричний допоміжний засіб ідеологічного і практичного коментаря до утопічних побудов (Т. Гоббс «Левіафан» (1651), Б. Мандевіль «Байка про бджіл» (1714), С. Джонсон «Фасселас» (1759), третя і четверта книги «Подорожей Гуллівера» (1726) Дж. Свіфта;

— у фантастичних творах письменників XIX ст. [М. Шеллі «Франкенштейн» (1818), С. Батлер «Едін» (1872), «Повернення в Едін» (1901), Г. Уеллс «Машина часу» (1895), «Сучасна утопія» (1905), Г. Честертон «Наполеон з Ноттінг-Хіла» (1904)]. Інший підхід акцентував увагу на виникненні антиутопії як масового явища, як сформованого літературного жанру. До антиутопії першої половини XX ст. традиційно відносили романи «Ми» (1921) Є. Замятіна, «Сонячна машина» (1925) В. Винниченка, «Котлован» (1930) А. Платонова, «Цей дивний новий світ» (1932) О. Хакслі, «Безглузда погоня» (1937) Ф. Уррена, «1984» (1949) Дж. Оруелла. До антиутопії як жанру, що утворився в XX ст., відносили праці К. Буличова, Г. Марсана, Т. Файса, О. Сабініної, В. Чалікової, Є. Черткової та ін.

У XX ст. антиутопія набула ще більшого поширення. Англієць Ч. Уоллі у своїй книзі «Від утопії до кошмару» відзначав, що невеликий відсоток уявного світу — це утопії, а решта — жахи.

Причини такого повороту утопічної літератури зумовлені, насамперед, складністю історичного процесу розвитку людства в XX ст., насиченому потрясіннями і відносно коротким часом, який дорівнював життю одного покоління, що увібрало в себе економічні кризи, революції, мир і колоніальні війни, виникнення фашизму, суперечливих наслідків науково-технічної революції, яка стала міцним двигуном математичного прогресу, але при цьому з власною гостротою виявила катастрофіч-

не відставання соціального і духовного прогресу в буржуазному світі. Логічним наслідком подібних настроїв і стала переорієнтація соціально-утопічної літератури на антиутопію, яка в зображенні майбутнього виходила з принципово інших поглядів, хоча й давала, подібно утопії, більш розгорнуту панораму суспільного майбутнього. В антиутопії містився опис більш-менш віддаленого майбутнього, завжди була присутня дійсність, яка дихала йому в потилицю, бо страшні картини життя, створені письменником в антиутопії, стали похідними від реальної дійсності, деякі риси і соціальні тенденції якої фантастично перебільшувалися і полемічно загострювалися. Саме тому романи-антиутопії часто сприймалися як соціально-критичні, іноді з використанням сатиричного елемента, викриттям буржуазного способу життя. Однак, хоч деякі сучасні антиутопісти у своїх книгах зображали старий світ з його глухими кутами суспільного розвитку, вони не завжди могли запропонувати читачеві позитивну програму рішення поставлених проблем або наблизитися до непрямої аналогії капіталізму.

Страх буржуазії перед комунізмом і соціалізмом, які втілювали в собі головні ідеї утопістів, знайшов своє вираження в антиутопії, але вже реакційного спрямування. Серед них твори, які були пройняті чуттям всесвітнього песимізму і зневіри в людину, критики традиційного утопічного і соціалістичного уявлення про майбутнє суспільство, вираження відкритих антикомуністичних поглядів авторів («Багряне царство» Д. Перрі, «Мавпа і сутність» О. Хакслі, «Прірва» К. Хайплана, «Трімф» Ф. Уайлі, «Вовки в місті» С. Кансера та ін.). Такого роду антиутопія на довгі роки стала провідним жанром антикомуністичної пропаганди.

«Антиутопія як літературний жанр являла собою, всього лише вершину, яка здіймалася над поверхнею гігантського антиутопічного айсберга в суспільній свідомості і світосприйнятті значних шарів населення на Заході», — відмічав радянський вчений-філософ Е. Араб-Огли, який досліджував долю утопічної традиції в ХХ ст.

Російська антиутопія вступала в нову стадію, зруйнувавши чергові утопічні ілюзії, намагаючись попередити суспільство про нові історичної непередбачуваності. Сучасні автори використовували не тільки традиційні форми антиутопії — повісті, романи, а й розповіді, нариси, казки. Фантастичне перепліталось з хронікальністю, підкресленим документалізмом. Було й трагічне в сучасних творах розглянутого жанру, і воно переважало над комічним, тому що саме життя мало причини для сміху. І разом з тим сатиричний початок (алегорія, гротеск, карнавалізація і т. д.) допомагав письменникам активно виявляти вади соціальної дійсності.

У російській літературі жанри утопії і антиутопії формувалися пізніше, ніж у західній. До ХVІІІ ст. існували лише народні уявлення про проведення життя і християнська традиція зображення Царства Божого. «Бажана благодать майбутнього» обґрунтовувалась у «єдиному суспільстві» Єрмолая Єразми, в «спільності майна» Феодосія Косого, в творах Квіріна Кульмана та ін.

У ХІХ ст. утопічні і антиутопічні елементи стали складати вже цілі фрагменти, які включалися у реалістичне повідомлення або фантастично-пригодницький сюжет («Вчені-мандрівники до Ведмежого острова» О. Сенковського, «Предки Калімероса. Олександр Філіпович Македонський» А. Вельтмана, «Що робити?» М. Чернишевського та ін.).

Також були зроблені спроби створити цілі твори в жанрі утопії і антиутопії, але вони залишилися незавершеними і збереглися в уривках («4338-й рік» В. Одоєвського, «Життя через 1000 років» Г. Данілевського та ін.).

Стрімкі процеси історичних змін, розмах революційних рухів, розповсюдження утопічних ідей у Росії зумовили бурхливий розвиток утопії і антиутопії в російсь-

кій літературі ХХ ст. Ситуація на межі ХІХ—ХХ ст. поставила перед художниками дві проблеми:

1) ідейно-естетичне усвідомлення кризи в суспільстві і пошуки шляхів її переборювань;

2) пошуки нових форм розвитку мистецтва, які здатні були б відобразити кризовий стан суспільства і перспективи його вдосконалення. Поява цілісних творів у руслі антиутопії і утопії стала своєрідним вирішенням цих проблем на рівні жанру.

Відомі російські філософи М. Бердяєв, С. Булгаков, С. Франк, О. Лосєв та інші вже на початку століття попередили про небезпеку захоплення абстрактним соціалізмом, про велику розгромлюючу енергію, якої набув революційний рух. Вони закликали повернутися до ідеї конкретного ідеалізму, тобто до конкретної людини, яка була метою і головним змістом історичного буття. Ідея цінності особистості, її індивідуальної долі і духовної реалізації стала центральною в російській літературі ХХ ст.

Таким чином, розглянувши процес формування і розвитку антиутопії, можна сказати, що утопія зобразила дійсність такою, якою вона хотіла її бачити, а антиутопія — ідеал таким, яким він був утілений у дійсності. Можна навести промовисту фразу утопіста Етьєна Кабе: *«Ми робимо на користь людству все те, що тирані творили йому на згубу»*.

Дослідники не прийшли до єдиного визначення жанрових різновидів утопії і антиутопії. З'явилось ряд нових термінів: дистопія, какотопія, екоутопія, трактотопія, еупсихія та ін. Утопія та антиутопія досить багатозначні, тому тепер недоцільно було говорити про стійкі жанрові різновиди утопії та антиутопії.

Антиутопія за своєю жанровою природою споріднена з утопією. Це жанри-супутники як за своєю ідейно-змістовною установкою — осмислення дійсного і передрікання майбутнього, — так і за структурно-образною системою.

Утопія — різновид фантастики, але фантастики особливого роду, яка була пов'язана з прогнозуванням розвитку суспільства, оскільки включала в себе відповідь не тільки на запитання, яким повинен бути світ і як його змінити, які основи її соціальної досконалості. Тому утопія являла собою або альтернативні справжньому ідеальні моделі суспільства, або показувала перспективи розвитку тих або інших ідей і теорій. Крім того, специфіка утопії полягала в тому, що письменник зосереджував увагу не на фантастичному описі технічних винаходів новітньої цивілізації і т. д., а на зображенні суспільства саме як соціальної системи, яка відповідала ідеалам художника. Утопія — абстрактна модель ідеальної соціальної системи, яка відповідала уявленням письменника про гармонію людини і світу.

В утопіях зображувався світ, який споглядався з безпечної дистанції і був населений «чимось нереальним, далеким». В антиутопіях світ подавався із середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчували на собі його закони і представляли себе в якості «ближніх».

Класична антиутопія характеризувалася абстрактністю, художньою моделлю ідеального суспільства, установкою на результат соціального розвитку, принципом просторово-часової символічності, підвищеною емоційністю стилю. На відміну від утопії, антиутопія була більше пов'язана з дійсністю, в зображенні якої простежувалися соціальні і хронологічні прикмети. Світ майбутнього в антиутопії був представлений гірше, ніж справжній, той, який критикували. Антиутопія показала картину трагічної реальності, апокаліптичного буття, тому якщо утопія являла собою позитивну модель соціальної системи, то антиутопія подала тотальне заперечення і дійсного, і можливого варіанта майбутнього.

Фантастика становила основу поетики антиутопії, але не будь-який фантастичний твір вважався антиутопією. Фантастика виконувала в антиутопії дві функції: допомагала розкрити недосконалість існуючого порядку і негативні наслідки тих чи інших суспільних процесів.

Антиутопія була антиутопією поза зв'язком з реальністю і соціальною проблематикою, оскільки критикувала зображення державної системи, що протирічила принципам справжнього гуманізму. У ній виражався протест проти насильства, абсурдного соціального устрою, безправного становища особистості. Автори антиутопій, спираючись на аналіз реальних суспільних процесів, за допомогою фантастики намагалися передбачити їх розвиток у майбутньому, попереджуючи тим самим про небезпечні наслідки існуючого порядку.

Таким чином, утопія і антиутопія мали спільність насамперед у своєму генезисі. Вони з'явилися у зв'язку з необхідністю усвідомлення існуючого суспільного устрою і прогнозування його в майбутньому. Їх поєднував комплекс соціально-політичних проблем, серед яких були такі: людина й суспільство, особистість і держава, свобода й насильство та інші, які мали філософський характер. Письменників хвилювало питання загального порядку: могла чи не могла інша система надати людині можливість для досягнення свободи, щастя, плідної праці, якими були принципи її організації, чи відповідала вона гуманістичним ідеалам. Істотною особливістю утопії та антиутопії стало те, що вони змоделиували певний тип державного устрою. Ця художня реальність була наділена власною цінністю, завершеністю, системністю. Утопія і антиутопія як художні моделі орієнтувалися на дослідження соціальної системи державного устрою, на вивчення стану людей і взаємин між ними в тих чи інших умовах.

Важливою ознакою утопії та антиутопії був їхній прогнозуючий характер. Вони націлювали на реальність, яку необхідно було змінювати, вказували, як проводити ці зміни. Однак утопія і антиутопія відрізнялися цільовою установкою, характером закладених у них конфліктів, співвідношенням реального і фантастичного, своєрідністю поетики.

Утопія завжди була пов'язана з вигадкою, міфами різного роду, оскільки вона виражала мрію, надію на краще майбутнє. Метою антиутопії було розкриття справжніх протиріч життя, звільнення від хибних міфів.

Антиутопія — це антижанр, особливий вид літературного жанру, або, як його іноді називали, «пародійний жанр, який характеризувався відповідністю його зразків певній традиції, набором конвенціональних способів і інтерпретацій». Специфіка антижанрів установила пародійне відношення між антижанровими творами і творами, які висміювали традиції іншого жанру. У класичному варіанті антижанрові твори були створені за традиціями попередніх зразків антижанру. Вони мали класичні тексти і зразки (наприклад, пародії на епос «Дунціада» — це сатира на нікчемність і дурість англійського поета О. Пона). Але ці твори не обов'язково наслідували ці зразки. Антижанри могли розвиватися в традиціях ілюзії до пародійного тексту, але який належав до даного жанру. У цьому розумінні «Дон Кіхот» М. Сервантеса був зразком антиутопії.

Якщо до утопії звертались у порівняно мирний, передкризовий час в очікуванні майбутнього, то антиутопії писали в складний період невдач. Антиутопічний роман — це роман, у якому було розкрито абсурдність і безглуздість нового порядку. Роман-антиутопія показав неспроможність ідей утопістів. Не можна побудувати ідеальне суспільство, де б було щастя для всіх.

Ознаки антиутопії:

- змалювання певного суспільства або держави, їх політичної структури;
- зображення дії в далекому майбутньому (передбачалося майбутнє);
- розкриття світу із середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчували на собі його закони і були представлені в якості ближніх;
- показ негативних явищ у житті соціалістичного суспільства, класової моралі, невеличання особистості;
- розповідь від імені героїв у формі щоденника, нотаток;
- відсутність опису домашнього житла і родини як місця, де панували свої принципи і духовна атмосфера;
- притаманність мешканцям антиутопічних міст рис раціоналізму й запрограмованості.

Антиутопія — це очевидна сучасність часто карикатурно загострених ідей, критичний пафос в оцінці негативних тенденцій дійсності. Це й елемент фантастичного, що виростав з реальності, із сучасних авторам фактів, подій, процесів суспільного, політичного, духовного життя; це й іронічне пародіювання нежиттєвих і загрозливих, на думку авторів, ідей та уявлень про ідеальне суспільство й ідеально щасливу людину. Разом із тим це й сила пророчого та універсального розуміння головних тенденцій розвитку суспільства, еволюції людини й усього людства; це віра в те, що людина може розвиватися лише вільно, природно, шляхом еволюції, а не за теоріями, хай найсвітліших розумів, тим паче не за наказами всесильних тиранів; що в кінцевому підсумку мала перемогти не універсальна розумова конструкція ідеального життя, а здоровий глузд і природні людські почуття і потреби

Художні утопії і антиутопії зверталися передусім до розуму, а не до душі читачів. Однак це не їх недолік, а жанрова особливість, закладений у них життєвий план, основний принцип.

Філософ Леонід Іонін точно визначив одну з головних рис антиутопії: *«Залізну логіку утопій вони «спроєктували» на людську психологію. І виявилось, що ця логіка нелюдська, або, якщо хочете, антилюдяна. За точно розрахованими орбітами в чудовому майбутньому світі повинні механічно рухатися безлічі людські одиниці, уніфіковані істоти, беззмістовні «функції» соціологічних змін. У старих утопіях — у Мора, Френсіса Бекона, у Кампанелли — живих людей не було».*

Якщо для утопії був характерний стверджуючий пафос, то для антиутопії визначальним став заперечливий. Встановлюючи спільні, типові риси антиутопії, не можна не відмітити чудове жанрово-стильове розмаїття творів цього роду.

Якщо взяти за основу класифікації своєрідність фантастики, яка була основним засобом, що заперечував утопічну мрію, абсурдну дійсність і домінуючу поетику антиутопії, то можна умовно виділити такі різновиди жанру:

- а) соціально-фантастична антиутопія (Є. Замятін «Ми», М. Булгаков «Майстер і Маргарита», А. Платонов «Котлован» і «Чевенгур»);
- б) науково-фантастична антиутопія (М. Булгаков «Рокові яйця»);
- в) антиутопія-алегорія (М. Булгаков «Собаче серце», Ф. Іскандер «Кролики і удави»);
- г) історико-фантастична антиутопія (В. Аксєонов «Острів Крим», А. Гладілін «Репетиція в п'ятницю»);
- д) антиутопія-пародія (В. Войнович «Москва 2042», Лао Ше «Нотатки про кошаче місто»);
- е) роман-попередження (П. Буль «Планета Мавп», Уеллс «Війна в повітрі»).

Ця класифікація досить умовна, оскільки в рамках одного твору нерідко були наявні елементи усіх інших видів. Разом з тим зазначені види антиутопії дали можливість виявити деякі тенденції в розвитку жанру, можливо, вони стали більш стійкими і призвели до створення нових жанрових різновидів у подальшому.

2. Роман-попередження В. Войновича «Москва 2042»

Термін «роман-попередження» являв собою поняття ширше і об'ємніше за словом, ніж «антиутопія», якій його часто протиставляли або з якою часом ототожнювали. Ці два поняття відрізнялися один від одного своєю природою, кутом зору. Поняття «антиутопія» було пов'язано з жанровою формою твору, тоді як роман-«попередження» — з його внутрішнім змістом.

Особливість «роману-попередження» як жанрового різновиду полягала в тому, що він включав у себе твори, які мали різну, не лише анти-утопічну форму, але повністю підкорялися спільній меті, яким було властиве соціальне попередження. У них письменники показали соціальну неспроможність капіталізму, розвінчали його претензії на роль найкращого суспільного устрою в дійсному і майбутньому, закликали людей до пильності, попередили людство про небезпеку, якою було наповнено розвиток науки і техніки.

Подібно утопістам минулого, автори романів-попереджень, що були написані у формі антиутопій, досліджували *«соціальні проблеми в усю ширину і в усьому їх об'ємі — від будови суспільного побуту, від власності до кохання»*.

Таким чином, якщо утопія передбачала наявність або активні пошуки суспільного ідеалу, а антиутопія розвінчувала ті чи інші соціальні установки, які існували в реальності або в теорії, то демократичному за своїм характером роману-«попередженню», який відштовхувався за допомогою умовності або фантастичного припущення від сучасної капіталістичної дійсності і часто максимально до нього наближених, властиве було більш конкретне вираження своїх художніх завдань і цілей. На першому плані «попередження» стояло прагнення автора зробити свій вклад у боротьбу проти небезпек, які загрожували загибеллю або регресом усьому людству, попереджуючи і застерігаючи його від них.

Сучасний роман-«попередження», який генетично сховався до класичної утопії і тісно був пов'язаний як з науково-фантастичною, так і з реалістичною літературою, являв собою порівняно молоде, але дуже цікаве, багатообразне, динамічне художнє явище, що постійно розвивалося. Ідейно-естетична своєрідність роману-«попередження» поступово складалася як результат взаємодії багатьох досить різнорідних факторів. Вона була визначена особливостями післявоєнного соціально-історичного, політичного розвитку країн капіталізму в цілому, специфікою ідеологічного клімату, широким розповсюдженням на Заході есхатологічних пророцтв буржуазної футурології, впливом життєздатних, кращих традицій французької і світової соціальної фантастичної літератури тощо. Тому процес становлення роману-«попередження» і наступна його еволюція відзначалися складним, а іноді і протирічним характером. Разом з тим ідейні відмінності, різноманітність художнього мислення, розходження в творчому підході письменників до теми, яку вибрали, індивідуальні нахили і пристрасті, які виражали в оригінальних пошуках романної форми, не змогли закреслити того спільного, що об'єднало роман-«попередження» в єдине ціле. Такими об'єднуючими складовими стали його антикапіталістична і соціально-критична спрямованість.

Однією з особливостей роману-«попередження», яка являла собою завуальований відгук на сучасність і своєрідну її оцінку, стало використання фантастичного припущення, що було властиве утопічній літературі. Таке припущення стало особливим способом організації художнього матеріалу, яке створило умови для проведення письменником оригінального експерименту з художнього прогнозування майбутнього. Воно обернулося на засіб загострення проблем, які хвилювали письменника. За допомогою нього прозаїки конструювали обставини і ситуації, що були необхідні їм для наочного розкриття протиріч капіталістичного суспільства, пороків його розвитку, які з особливою очевидністю і гостротою виявилися в ХХ ст. При цьому науково-фантастичне припущення відіграло роль своєрідного магічного кристала, який переломив через себе сучасну дійсність і надав можливість побачити її по-новому і оцінити перший імпульс розвитку дії, слугував своєрідним двигуном, що розгортав внутрішню логіку сюжету і в кінцевому рахунку переріс у специфічний засіб донесення внутрішнього змісту твору.

Принцип застосування в романі-«попередженні» художнього моделювання був здавна властивий «інтелектуальній», «концептуальній» літературі, тому досить природно, що роман-«попередження», будучи органічною її часткою, також широко ним користувався. Інтелектуальна специфіка його відобразилась у більш раціональному підході до структури твору, наклала свій відбиток на його образну систему. Оскільки змістом і об'єктом зображення сучасного роману-«попередження» стала саме логіка суспільних ситуацій і розвиток соціальних процесів загальнолюдського масштабу, то і художні образи, їх роль і значення у творі набули іншого характеру і звучання порівняно з традиційними художніми образами реалістичної літератури. Висока ступінь раціональності роману-«попередження», яка відобразилась у факті появи в ньому персоніфікованих характерів, вимагала втілення тенденції соціального розвитку і життєвої філософії.

Головним героєм роману-«попередження», що знаходився в центрі уваги і розповіді, а іноді виступав від власної особи, часто був інтелігент. Герой такого твору розмірковував над «вічними» питаннями, над проблемами, які поставила перед нами сучасність: «споживання», знищення особистості людини в буржуазному суспільстві, соціальної несправедливості, порочності експлуататорської системи капіталізму тощо. Але найважливішим і найактуальнішим було питання про небезпеку атомної війни, бо *«війна стала і стоїть до цього дня — перед творчою свідомістю багатьох відомих письменників — не просто як предмет зображення, але і як проблема, гостра і страждальницька, від якої нікуди не втекти»*.

У романах-«попередженнях» не просто передбачалися різні варіанти майбутнього, але і створювалися алегоричні картини дійсності, піднімалися питання про те, що саме в природі сучасного буржуазного суспільства стало перешкодою його прогресивному розвитку, що зробило його принципово неприйнятним для людства завтрашнього дня. У подальшому ж і сама дія твору, і його основні образи дотримувалися реалістичних законів розвитку, бо *«послідовно проведений принцип уявного експерименту, який був заснований на взаємодії завданих штучних умов з дійсністю, передбачав розгладливість об'єктивним критеріям і логіці дійсності. Чим далі роман-«попередження» відривався від реальності в бік умовності і фантастики, тим більш абстрактними, персоніфікованими робилися його образи і схематичнішими — події»*.

Усі ці обставини призвели до того, що в них знайшли своє втілення деякі із тенденцій загальнолітературного розвитку ХХ ст. Зокрема, в романі-«попередженні» було помітним прагнення до постановки і вирішення філософської проблеми. Ав-

тори розмірковували над тим, куди йшло людство, що дав і відняв у нього науково-технічний прогрес, якими небезпеками він сповнений не тільки в соціальному, а і в духовному плані, як змінилося життя людини і як це відобразилось на її світосприйнятті й самопізнанні. Письменники не тільки попередили людство про небезпеку, яка нависла над ним, а й закликали до активної боротьби, протесту проти неї, висловили віру в те, що гуманність і здоровий глузд допоможуть здобути перемогу.

Сучасні романи-«попередження» були, як правило, суто політичними, навіть якщо їх автори свідомо не ставили перед собою подібної мети. Міра взаємопроникнення художньої і політичної свідомості в них була досить високою, бо, не дивлячись на свою зовнішню умовність і фантастичність, вони тісно поєднувалися з дійсністю, із суспільними процесами широкого масштабу, з подіями, які мали велике значення для всього людства, і їхніми гіпотетичними наслідками, що могли обернутися неліченими бідами в майбутньому.

Творам такого плану властивий сатиричний колорит.

Істинний (не тільки за формою, а й за змістом) антиутопія як жанровому різновиду притаманні глибокі розчарування в умовах етичних прагнень минулого, відречення від соціального ідеалу поряд зі спотворенням ідеалів свого ідейного супротивника, утвердження в свідомості людини думки про приреченість будь-якої боротьби і безперспективності науково-технічного розвитку; визнання неможливості суспільного прогресу, страх перед революцією, а в кінцевому результаті безвихідний песимізм, хоча і не без певної частки критики, правда, аналогічної за своєю суттю.

У той же час характер і зміст роману-«попередження», в який входили і твори за своїми формальними властивостями близькі до антиутопій або, які мали форму антиутопії, визначалися тим, що в ньому в ім'я захисту людини і її гуманістичних ідеалів відкрито засуджувалися негативні тенденції буржуазного суспільного розвитку, піддавалася гострій критиці вся система капіталізму, викривалася його антинародна, реакційна сутність, беззастережно заперечувалася будь-яка його позитивна роль у подальшому поступовому русі людства. Разом з тим картини можливого похмурого майбутнього, які були змальовані в романі-«попередженні», зовсім не протирічили гуманістичним поглядам їх авторів, бо, як влучно відзначив Т. Бондарев, оптимізм і трагізм митця — це зовнішня і внутрішня сторона медалі, діалектична єдність, у якій вона не виключає іншого».

Одним із головних завдань роману-«попередження» став художній образний аналіз соціальної дійсності і небезпечних тенденцій її розвитку в перспективі, динаміці з метою виявлення її історичної продовженості й прогнозування вірогідних напрямів еволюції.

Специфічною рисою роману-«попередження» стала поліжанровість як новий тип художньої умовності, що надало можливість неповторно художньо зображати досить серйозний життєвий матеріал, дозволило в доступній і цікавій формі донести до читача всю складність хвилюючих письменника проблем сучасності. Кожну із специфічних рис роману-«попередження» окремо можна було помітити і в творах інших жанрів сучасної літератури. Однак усі разом вони були об'єднані в романі-«попередженні», чим і визначали його художню своєрідність.

Зазначений жанр розглядав наймолодший жанр соціальної фантастики, який піднімав цілий ряд важливих актуальних політичних, соціально-економічних і морально-естетичних проблем.

Проблеми майбутнього стали предметом гострої ідеологічної боротьби. Це було зумовлено тим, що вона тісно і безпосередньо була пов'язана з досягненням смислу

і цілей історичного розвитку, кристалізацією соціального ідеалу, визначенням характеру передових суспільств, відносин і розуміння місця і ролі, які відведені людині в житті суспільства.

Переконливо показуючи історичну неспроможність капіталізму і безперспективність розвитку суспільства, роман-«попередження» закликав по-новому поглянути на проблеми сьогодення, розпізнати в них паростки можливих катастроф з тим, щоб уже зараз почати боротьбу проти них. Він піднімав найвагомші соціально-політичні питання сучасності, брав активну участь в ідеологічній боротьбі на боці сил світу, демократії і прогресу.

З упевненістю можна констатувати, що роман-«попередження» знайшов своє місце і «самовизначився», влившись у широкий потік передової світової літератури.

Войнович Володимир Миколайович (1932—2004)

Войнович Володимир Миколайович народився 26 вересня 1932 року в місті Душанбе в родині журналіста, якого 1936 року було звинувачено в справі за антирадянську агітацію і пропаганду. У червні 1937 року слідство було завершено і справу передано до суду. П'ять років хлопець пробув у в'язниці. Про те, що батько сидів, від Володимира приховували, але він здогадався. Юнак дізнався правду, коли йому виповнилося 23 роки. Але рідні були здивовані, що для нього це не було новиною, оскільки він про це знав раніше. І коли згодом перед батьком почали підлещуватись і запрошувати знову до партії, той відповів: *«У вашу партію — ніколи в житті»*. Мати була дуже здібна, навчалась уривками. Коли чоловіка ув'язнили, вона працювала вечорами, маючи на руках сина і матір. Закінчила з відзнакою денне відділення Ленінабадського університету. Викладала математику в старших класах, а позакласно (і безкоштовно) готувала учнів до вступу в МГУ, ЛГУ, МІФІ та інші. Мати захоплювалася читанням книжок. Існували думки, що дідусь Володимира мав багатих прашурів, бо був євреєм. У 20-х роках чекісти, які шукали золото, дуже сильно побили дідуся, через деякий час він помер саме від хвороби нирок, яка залишилася після цих подій.

До літа 1936 року Володимир із сім'єю жив у Душанбе. А потім до травня 1941 року — в Ходженті. У першому класі вчився погано, дуже не любив уроки чистописання. Велику Вітчизняну війну зустрів у Запоріжжі. Коли Радянська Армія відступила, родина евакуювалася на невеликий український хутір Північно-Східний, який знаходився за сім кілометрів від його хутора.

Після школи батьки проти волі сина віддали його на навчання до ремісничого училища. Прийшла повістка в армію, чотири роки юнак ніс тягар військової служби.

Із серпня 1956 року приїхав до Москви з Керчі, де після армії прожив рік з батьками, закінчив 10-й клас вечірньої школи.

Ще в армії почав літературну діяльність як поет. Віршів у нього було всього 15. Один з них «Матері» був надрукований у журналі «Керченский рабочий» і став маленькою сенсацією в колах місцевої читацької публіки. Володимир перечитав свої вірші і йому стало соромно за себе.

Влітку 1958 року він чекав автобус, щоб поїхати в редакцію журнал «Юність» і дізнатись про свої вірші, які раніше там залишив, але випадково почув розмову про полковника. *«У той час я складав вірші. Проза не виходила. В прозі треба писати про реальне життя. Але моє власне життя здавалось не цікавим і не гідним зо-*

бращення, тому перше оповідання було про події, віддалені від мене і мого життєвого досвіду в часі й просторі. Дія розгорталась у минулому столітті в Гонолулу. Не дописавши цей сюжет, я викинув його, але думки про прозу не залишав. Думки не викидав, але сюжети приходили в голову дивні, нежиттєві. І раптом ця газировиця і уявний нею полковник...».

Так виник задум першого прозового твору «Вдова полковника». Володимир хотів вступити до літературного об'єднання «Семафор», але не вдалося це зробити.

Влаштувався на роботу в Бауманський ремонтно-будівельний трест теслярем. Жив разом з першою дружиною в сімейному гуртожитку.

У 1960 році працював у редакції сатири і гумору Всесоюзного радіо. У цей час писав розділами свого відомого «Івана Чонкіна». Став членом Спілки письменників. Навчався в педагогічному інституті.

Написав такі твори: «Хліб наш насущний», «Земляки», «Наша людина в Стамбулі», «Проста трудівниця Херсона», «Розповіді про комуністів», «Відкриття», «Вітчизняна валюта» та ін. У кінці 70-х років ХХ ст. вступив у відкриту конфронтацію із владою, активно публікувався в емігрантських виданнях. І в 1974 році був виключений зі Спілки письменників. 24 лютого 1980 року (7 років без роботи) вигнаний звідусіль, повністю заборонений, цілодобово оточений нарядами КДБ, з відключеним уже декілька років телефоном, він ніде не служив і не входив до жодної радянської організації.

«Якщо подивитись у той час на Володимира Войновича з боку, то треба визнати, що із м'якої, покладистої, наївної людини, яка не вміла, не любила і не бажала сваритися, перетворився на недовірливу, агресивно налаштовану особистість, яка завжди готова була до нападу».

«Моє терпіння також скінчилось, моє життя вже зараз нестерпне, і якщо мова піде про те, щоб я покинув СРСР, я готовий це зробити», — відповідав Войнович представникові райкому КПРС.

У середині березня 1980 року його налякали через нібито підслухану кимось розмову про те, що його хочуть убити. Те, що друга пропозиція була у формі погрози, письменника ніяк не бентежило. Він уже давно дійшов висновку, що мав справу з людьми, які не розуміли, що людина, яку довели до певного стану, перестає реагувати на погрози, і тоді їх застосування стає безглуздим. Він відповів: «Я згоден покинути СРСР після того, як будуть вислухані мої умови:

I. я поїду, якщо мені не будуть чинити ніяких перешкод («відповідь була — немає проблем»);

II. склад сім'ї («можеш взяти кого захочеш»);

III. бібліотека, архіви («це твоє майно, воно повинно бути з тобою»);

IV. моя квартира з підключеним телефоном повинна бути передана до від'їзду батькам моєї дружини («щого я не знаю», — відповіла людина з органів);

V. щоб мені дозволили побути до кінця року.

Володимир хотів забрати дітей від першого шлюбу з собою, але дружина не дозволила, тоді він запропонував своєму батькові поїхати з ним, але той теж відмовився. Вирішив поїхати з другою дружиною.

Влітку 1980 року Володимир Войнович поїхав до Керчі попрощатися з батьками і сестрою Фаїною. Цього ж року він емігрував до Німеччини. А в 1981 році після наказу Л. Брежнєва, Генерального Секретаря КПРС, втратив радянське громадянство. Насправді ніякого конфлікту у Войновича з радянським народом і владою не було. Конфлікт у нього був з тими людьми, які своєю діяльністю дискредитували радянську владу і нахабно ототожнювали себе з нею.

Після наказу письменник відправив Л. Брежнєву такого листа. *«Пане Брежнєв, Ви мою діяльність оцінили дуже «високо». Я не підривав престижності Радянської держави. У Радянській державі, завдяки зусиллям його керівників і Вашому особистому внеску, ніякого престижу немає. Тому за справедливістю Вам слід було позбавити громадянства самого себе. Я Вашого наказу не визнаю і вважаю його не більше, ніж «фільчиною грамотою». Юридично він протизаконний, а фактично я як був російським письменником і громадянином, так ним і залишусь до самої смерті і навіть після неї. Будучи оптимістом, я не маю жодного сумніву, що незабаром усі Ваші накази, які позбавляють нашу Батьківщину її культурного надбання, буде скасовано.*

Мого оптимізму однак не достатньо для віри в швидку ліквідацію паперового дефіциту. І моїм читачам доведеться здавати по 20 кг макулатури. Ваших творів для того, щоб отримати талон на 1 книгу про солдата Чонкіна».

У липні 1981 року, коли було написано цей лист, зміст його сприймався як абсолютна утопія. У кращому випадку — як дотепний жарт. Зараз він став реальністю. У результаті таких міркувань вийшла книга, яку В. Войнович назвав «Антирадянський союз», куди ввійшли нариси і фейлетони.

На початку 1987 року в американському виданні було надруковано роман «Москва 2042». Видавництво організувало письменнику поїздку містами Східного узбережжя і вклало в одну рекламу 35 тисяч доларів. Він відвідував різні міста, виступав у престижних університетах: Колумбійському, Йєнському, Корнельському, Гарвардському та ін.

Влітку 1988 року Володимир Миколайович Войнович потрапив до лікарні району Богенхаузен у Мюнхені з хворобою серця. Його прооперували, і стан здоров'я поліпшився. Перебуваючи в Німеччині, він весь час стежив за тим, що друкувалось на Батьківщині. У 1995 році повернувся до Москви. Помер у 2004 році.

У кінці 70-х років на початку 80-х ХХ ст. комуністичне майбутнє почали усвідомлювати як глухий кут, з'явилася нагальна потреба зрозуміти сутність суспільної системи, яка отримала назву соціалістичної, і відповісти на питання, чому вона вступила в конфлікт з інтересами людини. Перед написанням роману «Москва 2042» В. Войнович поставив собі за мету дослідити принципи Радянської держави, яка проіснувала декілька десятиліть, яка призвела до трагедії народу, а також саму природу тоталітаризму.

Формувальним принципом твору став принцип художнього моделювання ідеї комунізму.

Головний герой роману — Віталій Микитович Карцев — письменник, який писав книгу про майбутнє своєї країни, результат його творчості існував на межі реальності. Гра уявлення допомагла Карцеву відправитись із емігрантської дійсності до МОСКОРЕПУ — першої в світі Московської Комуністичної Республіки.

Реалізація комуністичної утопії в романі виявилася прямо протилежною прекрасній мрії, що призвело її на рівень антиутопії.

Відмітна сила роману «Москва 2042» полягала не тільки в тому, що автор подав можливий негативний варіант комуністичної утопії, а й у тому, що він показав абсурдний процес реалізації ідеї комунізму, розкрив сутність радянської тоталітарної системи, яка прикривала насильство. Таким чином, з одного боку, твір був спрямований у майбутнє, за яке письменник відчував глибоку тривогу, а з іншого, — заснований на аналізі історичного минулого й сучасної дійсності.

Пародійний характер антиутопії В. Войновича виявився на всіх рівнях тексту і визначив рух конфлікту. Пародія надала антиутопії історичну конкретність і сприяла широкому, узагальненому розумінню образів і ситуацій.

Письменник визначив жанр твору як роман-анекдот. Особлива роль Володимира Войновича в розвитку антиутопій визначилася:

- 1) вирішенням основних проблем попередньої традиції й злободенних питань сучасності;
- 2) перенесенням акцентів художньої оповіді з критичного зображення утопічних ідеалів на змалювання катастрофічних наслідків їх повного впровадження в життя;
- 3) наданням негативній утопії завершеного, канонічного вигляду;
- 4) виразністю тоталітарного характеру ідеально недосконалого суспільства;
- 5) своєрідністю сюжету, який побудовано не як оповідна послідовність подій, а як історія виникнення, розвитку, становлення і загибелі особистості в суспільстві;
- 6) наявністю фантастичного елемента, який відіграв допоміжну, не сюжетотворчу (як у науковій фантастиці) роль.

Войнович розкрив абсурдний процес реалізації ідеї тоталітарної системи, яка прикривала насилля міфом про прийдешню перемогу комунізму.

Особливості комуністичного режиму. Побудова реального комунізму стала практично можливою внаслідок Великої Серпневої комуністичної революції, підготовленої і здійсненої під керівництвом і за участі Генералісимуса.

Комуністична республіка була встановлена в межах одного міста — Москви, тому і називалася МОСКОРЕП (Московська комуністична республіка).

Над виконанням програми побудови комунізму в одному окремому місті працювали не тільки москвичі, а й працівники всього Радянського Союзу. З їхньою допомогою були побудовані нові споруди, заготовлено все необхідне для нормально-го існування на цілий рік. З усієї країни звозилися запаси харчування і ширпотребу. Були запрошені іноземні спеціалісти, включаючи німецьких ковбасників, швейцарських сироварів, французьких модельєрів. Задовго до оголошення комунізму на московські склади доставили запаси різних напоїв, піци, гамбургерів, спеціально замовили майки з написами: «I Love communism».

Одночасно вживали заходів щодо огороження Москви від «гостей» із першого кола ворожості, особливо від жителів Калінінської, Ярославської, Костромської та інших областей, які під приводом огляду музеїв робили набіги на магазини. Крім того, було створено якісний відбір людей. Приблизно за місяць до наступу комунізму з Москви виселили асоціальні елементи, алкоголіків, хуліганів, туніядців, євреїв, дисидентів, інвалідів і пенсіонерів. Студентів відправили у віддалені будівельні загони, а школярів — у піонерські табори.

У день проголошення Комунізму всі магазини були переповнені різноманітними товарами. Справа була нова, і уникнути помилок не вдалось. У перший день усі робітники не працювали, а побігли до магазинів і хапали те, що потрапляло до рук.

Комуністична влада була змушена для встановлення порядку викликати військо. У Москву ввели танки гвардійських дивізій і на три дні оголосили воєнний стан.

Державний устрій у Москві 2042 року дуже відрізнявся від Москви теперішньої. Усе суспільство поділили на людей двох типів: із загальними потребами і підвищеними потребами. Кожний народжувався із загальними потребами, а потім, якщо він розвивався, його потреби зростали і враховувалися. Люди першого типу жили за рахунок здавання вторинного продукту, отримуючи талони, за якими вони відвідували ідальні, публічні клуби і бібліотеки. Усюди висіли гасла:

«Хто здає продукт вторинний — той забезпечується відмінно!»

«Хто здає продукт вторинний — той сексується відмінно!»

«Хто здає продукт вторинний — той харчується відмінно!»

Людина із загальними потребами могла вижити завдяки здачі вторинного продукту. Люди з підвищеними потребами були звільнені від здачі такого продукту.

Всі мешканці Москви ходили наголо підстрижені, оскільки змушені були здавати волосся як вторинний продукт. На той час виникла велика проблема з водою і газом. Тому вода дуже цінувалася: «Вода — джерело життя», «Вода — народна гордість», «Хто не зберігає воду, той ворог народу».

Вулицями їздили бронетранспортери та паровики. Все місто було огорожено парканом і колючою проволокою, щоб захиститися від ворожих кіл. До першого кола входили республіки, які називалися синовими, до другого — соціалістичні країни, до третього — ворожі капіталістичні.

Людей з дитинства привчили доносити на батьків, вихователів, друзів. Підрастаючи, людина доносила буквально на всіх — на кожного, таким чином її контролювали. Мешканців МОСКОРЕПУ називали комунянами. У всіх були імена, які давали їм при народженні, а потім змінювали їх на ті, які отримували під час «звезденія», тобто зіркові імена, які відображали спрямованість основної діяльності кожного комунянина.

Ім'я «Генералісимум» виникло досить природньо. Справа в тому, що Генералісимум був одночасно Генеральним секретарем партії, мав військове звання Генералісимум і, крім того, відрізнявся від інших людей всебічною геніальністю. Враховуючи всі ці звання, люди називали його «наш геніальний генеральний секретар і генералісимум», але, як відомо, крім інших якостей, їх ватажок відрізнявся ще й виключною скромністю. І врешті-решт з'явилось ось таке просте і природне ім'я.

У МОСКОРЕПі існував інститут, де працювали над створенням нової людини. Тут виводили різні «сорти» людей (людину-вченого, людину-прибиральника, людину-лікаря, людину-музиканта та ін.). Тобто кожна людина займалася тільки тим, чим вона володіла найкраще.

Було винайдено еліксир життя, вживаючи який, людина ніколи не старіла, а залишалась вічно молодою.

У деяких питаннях зроблено великі і значні кроки вперед, але в питанні господарства і харчування — великий крок назад.

Людина не мала ніяких ні прав, ні свобод, що підтверджувалося системою доносів.

Усі засоби масової інформації були спрямовані на прославлення Генералісумуса. У газетах друкували його портрет, короткий медичний бюлетень про стан здоров'я і це робилося кожного дня. Потім йшли накази, які підписувалися ним, телеграми, що Генералісимум відправляв на адреси різноманітних з'їздів, конференцій, нарад. У газетах указували, що Генералісимум — це всенародний ватажок, він обіймав одночасно п'ять вищих посад: Генерального секретаря ЦК КПГБ, Голови Верховного П'ятикутника, Верховного Головнокомандуючого, Голови Комітету державної безпеки і Патріарха Всієї Русі. Повідомлялось про всі події, факти і ситуації, які були пов'язані безпосередньо з Генералісумусом. Телебачення також кожен день починало із звіту про стан його здоров'я, про успіхи, досягнення тощо.

Засоби масової інформації формували суспільну свідомість в усіх громадян без винятку.

Партія була «марксистська»-офіційна і «семітська»-неофіційна. Рух «сімітів» зародився ще при житті Сім Сіміча. Тоді це був ще не рух, а численний розрізнений натовп прихильників. Пізніше виник малий гурток школярів-старшокласників, які створили підпільну організацію, що мала назву «СІМ». Коли їх викрили, рух перестав існувати, але знову ж почали створюватися гуртки, спільноти, об'єднання, які мали назву «СІМ», хоча тлумачили це слово по-

різному. Висилаючи Карнавалова за межі країни, тодішня влада сподівалася, що на цьому рух і зупиниться, але помилилась. Рух не тільки не зник, а й досяг апофеозу, реально загрожуючи безпеці держави. «Сіміти» збирались у гуртки, читали твори ватажка, вивчали їх, конспектували, переписували і розповсюджували. Для того щоб з цим покінчити, служба БЕЗО була змушена прикласти дуже великих зусиль і потім усіх «сімітів» удалося розгромити, всі твори Карнавалова були відібрані і знищені. Саме після цього розгрому рух розпочав свою діяльність. І більше того він мав такі форми, з якими боротися вже було неможливо. Про це свідчили написи СІМ у секретних приміщеннях. Це слово почали всі використовувати доречно і недоречно: СІМптом, СІМбіоз, СІМпатія, СІМафор, СІМантика, СІМдром...

«Сіміти» розраховували на встановлення в Росії самодержавної, або, як її називали, сімодержавної монархії. Монархічна ідея і в ХХ ст. була жива і популярна. В їхніх очах можна було прочитати, що монархія буде встановлена. Рух «сімітів» ріс і загрожував перетворитись на стихійний. Так і сталося. До влади прийшов монарх — Серафім Перший, цар і самодержець Всієї Русі. Генераліссимуса було скинуто з посади, він чекав своєї смерті.

Антиутопія мала прогнозуєчий характер: роман було направлено на реальність, яку необхідно змінити, вказувалося, як треба проводити ці зміни. Войнович показав комуністичну систему, крах якої зміг передбачити ще в 1980 році. Автор змалював подібне суспільство, щоб розкрити істинні протиріччя життя, звільнитися від хибних міфів про світле майбутнє, яке всі пророчили.

Підтвердженням цього стало висвітлення проблеми води, нафти, газу.

Роман назрівав, формувався і нібито виник з усієї попередньої творчості письменника. На основі публіцистичних статей характеризувалася непримиренна позиція автора по відношенню до післявоєнної дійсності. В.Войнович відкрито засудив свою невіру в побудову ідеального комуністичного режиму. Прагнучи оголити реальність соціального розвитку суспільства, яка була під впливом ілюзій, він сатирично викривав тоталітарний менталітет і його імператив, який сприяв формуванню арабської психології, для того щоб запобігти втраті змісту людського існування. Тема порушення цілісності людської особистості в умовах тоталітаризму стала центральною в романі.

Використовуючи прийом гротеску, письменник зобразив усі сторони життя Єдиного Суспільства: суспільні структури, духовне, навіть інтимне життя його мешканців.

Заслуга В. Войновича полягала в тому, що він у самих витоків нової системи розгадав її антигуманний характер. Правдивість реалістичного мислення дозволила йому мати сумнівні стосовно можливості створення ідеального суспільства і зобразити зовсім іншу систему, ніж у трактатах Т. Мора і Т. Кампанелли, Дж. Свіфта і Г. Уеллса. Він був набагато далекогляднішим і точнішим у своїх віщуваннях, ніж його попередники. Затвердження в будь-якій країні адміністративно-бюрократичної системи з культом особистості добродія, який прагнув до утилітаризму та уніфікації людської свідомості під впливом страху, вело до деградації суспільства.

Роман В. Войновича «Москва 2042» відобразив не тільки скепсис відносно перспектив розвитку суспільства, а й живе прагнення до пробудження людської самосвідомості, відповідальності за свою долю і майбутнє людство.

У романі-антиутопії письменник зробив спробу зобразити людину в її суспільних зв'язках, які розкрили б вплив соціальних обставин і змісту буття, прагнення до життєстверджуючого пафосу навіть при трагічному вирішенні конфлікту.

Своєрідність сюжету твору полягала в тому, що він будувався як історія виникнення, розвитку, становлення і загибелі особистості в суспільстві знеособлених громадян. У центрі роману постав конфлікт людини і тоталітарної системи, яка розкрила трагічне положення особистості, що знаходилася в полоні ідеологічних ілюзій. Зображення міфу подано зсередини, через думки і почуття особистості, яка була затиснута драматичним протиріччям між соціальним міфом і реальністю.

Пародія сприяла показу абсурдного світу, в якому особистість приречена на невільне і вбоге існування.

Деградація — початок руйнування особистості. Деградована людина завжди була душевно холодна, мала кам'яне серце, прагнула до збагачення, проявляла жорстокість, егоїзм, скнарність, байдужість до навколишнього світу.

У романі В. Войновича майбутні люди майже повністю втратили всі свої гарні якості. Вони були бездуховними, забули про такі почуття, як кохання, людяність, повага, вдячність, турботливість. Кожен жив заради себе. У республіці не було ні хворих, ні дітей, оскільки їх вислали в інші кола. Хоча зроблено спробу винайти еліксир життя й довголіття, люди не уникали старості, швидко старіли і помирали. Нові люди були обмежені у своєму світогляді, нічого не знали про історію суспільства. Однак не можна побудувати нове суспільство без знання його історії. Такі люди повністю байдужі до навколишнього середовища, до подій, які відбувалися в світі. Державою повинні керувати здорові фізично і морально політичні діячі. На чолі ж республіки стояла людина, яка вже повністю деградувала, тобто підійшла до межі ретрограду. Генералісимус у творі показаний як приклад неможливого в світі.

Одним із законів москорепівців був такий: *«Кожен, хто хоче одружитися, повинен мати високі досягнення в будь-якій галузі науки, повинен бути відзначений П'ятикутником»*. Тільки за таких умов влада давала дозвіл на одруження.

Письменник передчував, що крах комуністичної системи неминучий, але довести цього не зміг. Він надав можливість людям побачити це на власні очі, відчути її наслідки. Деградація особистості в умовах тоталітарної системи все знищувала на своєму шляху. Кожне суспільство могла спіткати доля МОСКОРЕПУ.

В.Войнович не робив ніякої спроби визначити головні об'єкти в тому життєвому матеріалі, який був відправною точкою сатиричного і гумористичного осмислення дійсності. Саме вибір об'єкта висміяння у зв'язку із світосприйняттям митця — це не тільки критерій для визначення міри сміху, але значною мірою і питання методу, який досить чітко проступав навіть при швидкому погляді на взаємовідносини реалізму з дійсністю.

Усі герої антиутопії гинули як особистості. Але перед цим вони переживали процес душевного просвітлення, їм відкривався новий зміст існування.

Головна сюжетна лінія — неприйняття окремою особою встановленої соціальної організації суспільства, заснованої на ідентичності, бунті і боротьбі з системою уніфікації, але врешті-решт — злам: людина відмовлялася від себе, переставала бути особистістю.

Героям роману завжди надавався шанс змінити своє життя. Але, не маючи можливості вирватися з тенет загальної системи, вони капітулювали, втрачали свою ідентичність, відмовлялися від власного «я» на користь загальних інтересів і вливалися до загального ритму мільйонів подібних.

Уже більше ста років людство перебувало в безперервному пошуку антиутопії, натомість зазнавало грандіозної катастрофи, переживало метафізичні розчарування. Сумнівне «царство Боже», ім'я якому «комунізм», виявилось примарним.

Поєднання фантастичного і реального склало характерну особливість творчих принципів російського романіста, який використовував традиційні прийоми досягнення правдоподібності фантастичного шляхом деталізації матеріального світу. Мандрівник В. Войновича здійснив свою подорож на машині часу. Він сів у звичайний літак і полетів, а коли політ закінчився, то опинився в Москві 2042 року.

У «Москві 2042» В. Войновича письменника Карцева було закинуто у світ, який відносив його невимовно далеко. Здавалося б, сваволі письменника підкорено все. У світі, де він опинився, володарювали закони життя, а не закони літературної традиції. За такий тривалий час усе, чим хотів скористатися Карцев, стало непридатним. Пробувши там, він зовсім не наблизився до здійснення свого задуму.

Отже, модель майбутнього, закладена утопістами і антиутопістами, мала визначальні проблемні дефініції і відповідні персонажні стереотипи, які на рівні індивідуально-авторської регуляції знайшли широке втілення в романі В. Войновича.

3. Антиутопічний характер творів Маргарет Е. Етвуд



М. Е. Етвуд письменниця, яка була добре відомою не лише в себе на батьківщині — в Канаді, а й поза її межами — в Німеччині, Франції, Голландії, Росії. Увагу читачів і критиків привертала захоплючі сюжетні колізії, широкий спектр порушених проблем, ліризм поетичних творів, вишуканий стиль і драматургія прози, глибина й науковість її літературознавчих праць. Світобачення М. Етвуд вирізнялося філософічністю. Її романам, як і характерам персонажів, були притаманні синкретизм і аналітичність, відсутність прямолінійної конкретики, сплав художньо-стильових рис і реалістичність у вирішенні мистецького завдання водночас.

На початку 70-х років ХХ ст. Маргарет Е. Етвуд брала активну участь у відродженні канадської літератури, будучи редактором видавництва «Анансі прес» і політичним карикатуристом у «лівому» журналі «Зіс мегезін». Її «Щоденники Сюзанни Муді» («The Journals of Susanna Moodie», 1970) стали поетичною обробкою автобіографічних нарисів, зроблених у 30-х роках ХІХ ст. першими поселенцями в провінції Онтаріо, жах яких перед дикою та ворожою переростав врешті-решт у любов, хоча й ціною великих жертв. Вірші збірки «Як поводитися під землею» («Procedures for Underground», 1970) також були побудовані на метафорах «замкнутості». З похмурою в'дливістю М. Етвуд сформулювала свій войовничий фемінізм у поетичній збірці «Політика з позиції» («Power Politics», 1971).

Другий роман М. Етвуд «Осягнення» («Surfacind», 1972), дав привід критиці порівняти її з Дж. Конрадом і Дж. Дікі: як і в них, безжальна і таємнича природа поставила людину (в даному випадку — жінку) перед моральною дилемою. Саме тоді, на початку 70-х років, М. Етвуд опублікувала новаторське дослідження «Вживання: Тематика канадської літератури» («Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature» 1972) і поетичну збірку «Ви щасливі» («You Are Happy», 1974), з переробкою гомерівської «Одісеї», начебто написаної Цірцеєю, що свідчило про прагнення переглянути міфологічні сюжети й образи з феміністичних позицій.

Роман «Жінка-оракул» («Lady Oracle», 1976) привернув увагу спробою у сюрреалістичній манері показати відтворені та спародіювати дешеву псевдоготичну романістику. Суперечливий статус жінки став темою оповідань, які ввійшли до збірки «Дівчата, які танцюють» («Dancing Girls», 1977). Некваплива розповідь у романі «Життя до появи людини» («Life Before Man», 1979) була побудована на подіях внутрішнього життя, об'єднаних ліричним підтекстом і детально змальованим місцем дії — Королівський музей Онтаріо.

Громадсько-політична діяльність М. Етвуд на посаді віце-голови Канадської асоціації письменників (1980), президента англо-канадського національного ПЕН-центру (1984—1986) і члена організації «Міжнародна амністія» зумовила її участь у 80-х роках у боротьбі з тоталітаризмом і цензурою на міжнародному рівні, визначила зміст її поетичної збірки «Правдиві історії» («True Stories», 1981), знайшли зображення також у романі «Тілесні ушкодження» («Bodily Harm», 1982), дія якого відбувалася під час політичних заворушень на одному із островів Карибського моря. В обох книгах були наявні в'язниці та катування, але звучала переконаність у тому, що за існуючі беззаконня відповідадуть усі люди.

Статті та рецензії М. Етвуд склали збірку «Вторинні слова» («Second Words», 1982). У другій збірці оповідань «Замок Синьої Бороди» («Blue-bird's Castle», 1983) художні прийоми із казкового арсеналу підкреслювали жорстокість і справжню сутність казкових образів, що полягала в ненависті до жінок. На ту саму тему (насилництво «за статевою ознакою») письменниця розмірковувала у віршах у прозі, що ввійшли до складу збірки «Вбивство у темряві» («Murder in the Dark», 1984).

У 1985 році вийшов друком найвідоміший твір М. Етвуд «Розповідь служниці» («The Handmaid's Tale»). Відгуки преси на нього були одностайно захопливими. Як і романи «Цей дивний новий світ» О. Хакслі та «1984» Дж. Орвелла цей роман став класикою сучасної літератури. Жанр твору трактували як «фентезі» на тему майбутнього, казку-попередження, феміністичний трактат. У романі письменниця змалювала жакливу патріархальну теократію, яку створили чоловіки за допомогою жінок, і яка позбавлена свободи тих та інших. «Розповідь служниці» принесла М. Етвуд другу премію генерал-губернатора (1986), вона була вдало екранізована в 1990 р. Перу М. Етвуд належали також романи «Котяче око» («Cat's Eye», 1988), «Наречена-зłodійка» («The Robber Bride», 1993) та ін. У 2000 р. вона отримала престижну премію «Букер» за роман «Сліпий убивця» («Blind Assassin») — сімейну сагу, в сюжет якої було вмонтовано науково-фантастичний зміст.

Після «Вибраних віршів» («Selected Poems», 1976) і нової поетичної збірки «Повня» («Inter-lunar», 1984) вийшли друком «Вибрані вірші II» (1986), «Вибрані вірші. 1966—1984» (1990) і «Вірші Маргарет Етвуд. 1965—1975» («Margaret Atwood Poems. 1965—1975»; 1991). «Ранок у згорілім домі» («Morning in the Burned House», 1995), перша поетична збірка 1985—1995 рр., засвідчила про нові джерела натхнення Етвуд-поетеси. Вона написала також дві збірки оповідань — «Поради туристові у глушині» («Wilderness Tips», 1991) і «Гарні кістки» («Good Bones», 1992), а також декілька дитячих книжок і телевістав.

Жанрову належність психологічної прози письменниці однозначно визначити було важко, адже у ній знаходимо елементи історизму, фемінізму, психологізму, детективу та фантастики, взаємодоповнивши один одного, вони увиразнили водночас певну домінанту.

Роман-антиутопія «Розповідь служниці» (1985) і «Оріс та Крейк» (2003). Саме в антиутопіях М. Етвуд переконливо аргументувала свої теоретичні висновки щодо властивих канадцям, на її думку, світоглядних позицій «жертвовності» й «ви-

живання» в умовах політичної та культурної експансії США. Вона доводила, що канадська література не мала вигляду імпортованої англійської чи адаптованої американської, а виразила ознаки власної традиції.

Основне для М. Етвуд — «заперечувати факт, що ти виступав жертвою». Письменниця якщо й визнавала факт жертвності, то пояснювала його як Божу волю, біологічний закон, необхідність, зумовлену історичним чи економічним розвитком, існуванням підсвідомої чи будь-якої іншої загальної, всеосяжної ідеї. Обравши джерелом власної жертвності чийсь волю, а не на власну провину, жертва не чекала на осуд. Вона не противилася долі, бо хто ж наважився б виступити проти Провидіння. Ось чому для М. Етвуд важливо було відмовитись від прийняття неминучості подібної ролі, тобто навчитися бачити об'єктивні причини жертвності, щоб зрозуміти, яку частку об'єктивного досвіду можна змінити, доклавши певних зусиль. Іншими словами, активно плекати в собі антижертвність. М. Етвуд виробила модель, засновану не на соціальному, а на індивідуальному досвіді. Канадська традиція, на думку письменниці, — це не історія принижень і поразок, її слід розглядати в ракурсі жертви в оточенні колоніальної культури. При цьому М. Етвуд наголошувала, що тема «Канада як колективна жертва» у творах більшості письменників розкривалася через міфологічну драматизацію певних життєвих фактів (Ю. Акен, Р. Сміт). Це властиво, до речі, і творчості самої письменниці, яка визнала, що література її країни мала темне тло, її часто супроводжували похмурі тони, що було зумовлено специфікою національного світобачення.

Роман М. Етвуд «Розповідь служниці» — фантастика, надто подібна до реальності. Скомбінувавши, як уже зазначалося, жанри (феміністський, політичний, екологічний роман), письменниця обрала за основу дистопію, а події, що розгорталися, подала як жіночу художню автобіографію з науково-фантастичним забарвленням. Дослідниця творчості М. Етвуд — К. Хауеллс вбачала в романі соціальну сатиру, що ґрунтувалася на свідомому поєднанні пуританської етики й елементів Старого Заповіту. Світ дистопії не лише фантастичний. Це уявне місце, «що існувало десь на межі можливого, за обрисами кордонів реального». Дистопія подібна до дзеркального відображення світу, в якому жила і який бачила письменниця. Вона запропонувала такі моделі майбутнього, що символізували наслідки певної політичної чи соціальної поведінки, притаманної сьогоденню. Дистопіям (і роман М. Етвуд це підтверджував) було властиве дотримання більше етичних, ніж літературних норм, а їхні політико-соціальний коментар містив виразний дидактичний елемент. З огляду на останні політичні події, що мали місце у світі, твір, написаний 1985 року, можна назвати певною мірою й романом-передбаченням. За словами самої письменниці, усі події вона перенесла «в інший час і до іншого місця», однак мотиви твору залишилися історичними. У ньому йшлося про формування на північному сході Сполучених Штатів, у вигаданій Республіці Джілеад, теократії, підтримуваної релігійними фундаменталістами. У загальній атмосфері розповіді, в організації побуту мешканців Джілеаду, в деяких мовних зворотах, іменах героїв не було східних мотивів. Усталений світопорядок було зруйновано, мешканці Америки перетворилися на рабів-полонених, кожен з яких виконував відведену йому роль, на гвинтиків-біороботів абсолютної у своїй жорстокій організації системи. Нова імперія — це імперія сили й жорстокості, що виникла внаслідок екологічного лиха (значну частину території колишньої Америки було знищено внаслідок ядерним вибухом у спричиненого неконтрольованим використанням хімічних засобів та експериментів на генному рівні). М. Етвуд «створила похмуру картину Джілеаду, привісивши ідеології кінця ХХ ст. до їхнього логічного завершення»: *«Це було після катастрофи,*

коли застрелили Президента і піддали бомбардуванню Конгрес, а армія оголосила готовність номер один. Вони тоді звинуватили ісламських фанатиків. «Зберігайте спокій, — казали вони по телебаченню. Все під контролем». У це важко було повірити. Цілий уряд було знищено. Як вони це допустили, як могло таке статися?»

Лідери Джілеаду прагнули створити морально досконалий світ, побудований на етичних засадах християнства та ісламу. Отож патріархальність влади тут виправдовувалася Божим Законом. На подібній етиці будувалася структура найбільших екстремістських сект, у середовищі яких архаїчна мова патріархів становила один із механізмів соціального контролю. Назва Джілеад асоціювалася з ім'ям патріарха Якова, який склав із каміння гору, щоб спостерігати за Богом. Тут же він заснував і свій рід. Перший епіграф до твору (Книга Буття 30: 1—3) стосувався старозаповітної історії про Якова, його двох дружин, Рахіль і Лею, і двох служниць, які мали народити Якову дітей. Твір М. Етвуд — це водночас і роман-сповідь, і біографічний роман-розповідь головної героїні на ім'я Офред про свою долю. Офред (справжнього її імені читач так і не дізнається, як і імен інших мешканців Джілеаду) — жінка, якій на вигляд приблизно тридцять років. Колись у США в неї була родина — чоловік Люк, п'ятирічна донька і робота (вона переписувала в бібліотеці тексти книжок на комп'ютерні дискети). У період формування нового режиму родина здійснила невдалу спробу втекти до Канади. Доля дитини й Люка Офред і дотепер невідома. Сама ж вона потрапила до будинку багатії та впливової людини — одного з джілеадських Командорів. Командор із дружиною Сереною були бездітними, тому, згідно із законами Джілеаду, мали право на служницю-утриманку, обов'язок якої полягав у народженні дитини від господаря. Відразу після народження Командор і Серена забрали дитину від сурогатної матері, дали їй ім'я й виховували як рідну. При цьому акт запліднення, так звана «Церемонія», що складався з низки ритуалів, а згодом і самі пологи проходили за присутності дружини вельможі. Однак не всі Командори Джілеаду мали таких утриманок, адже деякі дружини були самі спроможні народити дітей. Така ситуація певною мірою нагадувала життя за комуністичним принципом «Від кожного за його можливостями, кожному — за його потребами».

У будинку Командора жила й інша прислуга з чітко визначеним колом обов'язків — куховарка Рита, прибиральниця, водій Нік, охорона.

Кожному мешканцеві Джілеаду було відведено в суспільстві конкретну роль. Чоловіки (до речі, усі вони поділялися на касту — Командори, Янголи, Охоронці, Очі) здійснювали керівництво державою, жінкам у патріархальній суспільній ієрархії в основному відводилася роль або дружин Командорів, або служниць, що народжували дітей.

Стосунки Офред з мешканцями будинку склалися по-різному. Її ненавиділа Серена, за нею стежила, хоча по-жіночому й співчувувала, куховарка Рита. Для самого ж Командора Офред з безпечної служниці поступово перетворилася на єдиного друга. Він таємно запросив її до своєї кімнати (адже законом це було суворо заборонено, і за таку провинку Офред могла потрапити до касту Нежінок, тобто тих, кого за недотримання законів Джілеаду направляли до «Колоній», де вони прибирали токсичні відходи виробництва, від чого невдовзі помирали), де вони ночами вели довгі розмови про життя. Їхні зустрічі були далекими від романтичних побачень. Командор подарував Офред давно забуті речі — старі (ще американські) жіночі журнали, косметику. Він цінував в Офред, жінці розумній, освіченій, цікавого співрозмовника. Їхні зустрічі під час Церемонії перетворилися на нудну, але водночас необхідну «роботу». Щось схоже на кохання (справжні почуття Офред залиши-

ла в минулому, згадувавши свої відносини із Дюком) виникло між Офред і водієм Ніком. Наприкінці роману вона зізналася, що чекала на дитину від нього.

Нік, щиро захоплений Офред, допоміг їй втекти з будинку Командора та з Джілеаду взагалі. Подальша її доля була невідомою. Через деякий час з'ясувалося, що Офред вдалося врятуватися й залишити цю розповідь про своє життя у Джілеаді і водночас про історію самого Джілеаду на комп'ютерній дискеті. Невизначеність фіналу мала символічне значення.

У розділі «Історичні нотатки», дія якого розгорталася через 200 років, учені, до рук яких потрапила дискета Офред, розглядали питання про історію Джілеаду на науковій конференції. Їхні доповіді дали можливість визначити ті історико-політичні особливості життя країни, про які не здогадувалася ізольована від світу героїня роману.

Професори — нащадки перших джілеадців — знайшли виправдання репресивній політиці Джілеаду і дозволили собі висловлювання, пройняті ненавистю на адресу жінок-служниць. Академічний світ 2195 р. поглибив дистопічність твору і водночас відобразив прикметну рису «доджілеадського часу» (охоплював другу половину — кінець ХХ ст.) — «найяскравіше відтворення неспокійної сучасності». Крім того, учені — тодішні учасники конференції, мали індіанські імена (Джонні Собака-Що-Біжить, Маріанн Серп Місяця), що підтверджувало думку про те, що нащадки колишньої європейської імміграції зникли разом зі своєю цивілізацією, що самозруйнувалася, знищивши природну базу свого істеблішменту, а тубільці-індіанці почали відігравати керівну роль у науковій і освітній системі Заходу. Символічною була й назва міста, де проходила наукова конференція, — Денай-Наневіт.

Охарактеризувавши побут і спосіб життя мешканців Джілеаду, вчені провели недвозначну паралель із звичаями, властивими суспільству давніх (як для 2195 р.) північнокавказьких народів у період різкого падіння народжуваності. Отже, М. Етвуд піддала сатири не лише американське суспільство, не лише технократичну західну цивілізацію. Тиранічна практика Джілеаду була заснована на багатьох моделях — режимах латиноамериканських країн, Іраку, Ірану, Філіппін, Афганістану, Радянської імперії часів Сталіна. Коріння того, що сталося в Джілеаді, було приховане в минулому, як вважали історики. *«Як ми знаємо з історії, — йшлося в одній із доповідей, — жодна нова система не формується на уламках іншої, не увібравши в себе елементів попередньої. Скажімо, елементи язичництва простежуються в «Розповіді служниці» — це «антитеза сучасному канадському суспільству, у природний елемент і неопановані дикі простори надзвичайно реальні», — зазначив В. Рот. У романі природа поставала важливою ланкою в досить парадоксальному значенні (вона була повністю зруйнованою й існувала лише в штучній формі — у вигляді газону чи клумби).*

Дослідник творчості письменниці Ч. Банерджі наголошував, що М. Етвуд створила в романі дві рівнозначні реальності: *«Одна стосувалася наївних ілюзій, інша — елітарної гри з ілюзіями і пародіюванням».* Наївні ілюзії — це віра Офред у повернення до колишнього життя, до Люка й доньки; елітарна гра — розмови із Командором. Водночас уся структура твору — складної алегорії сучасного життя, викривленого дзеркала Всесвіту, що бездумно прямувала до власного завершення — пройнята гірким пародіюванням.

Офред сприймала своє тіло, як щось таке, що більше їй не належало («я стала землею, до якої прикладаю вухо, дослухаючись до звуків майбутнього»). У романі знайшла у виразненні подвійна концепція тіла й душі, якої дотримувалися в Джілеаді. Тіло жінки, призначене винятково для продовження роду, ретельно оберігало-

ся, доглядалося, тоді як її емоційні, соціальні, інтелектуальні, духовні запити знехтувані були повністю. У подібному бездуховному механістичному світі дивною видавалася турбота дружин Командорів, зокрема занепокоєння Серени квітами, однак лише вони, на перший погляд, виглядали дріб'язковими. Квіти в романі — не тільки символ надії, щастя, краси, а й горя та втрат, як їх сприймала Офред. Цей рівень сприйняття становив собою асоціативний ланцюг, сполучною ланкою якого став незмінний колір убрання служниць, приречених народжувати дітей своїм господарям, — червоний («усе на мені червоне: колір крові, яким ми позначені»). У місті кожного дня на загальний огляд виставляли тіла страчених опозиціонерів режиму, серед яких Офред із острахом шукала свого чоловіка: *«Я дивлюся на червону посмішку. Червонястість посмішки — те саме, що червонястість тюльпанів у саду Серени. Червоний колір той самий, та тут немає зв'язку. Тюльпани — то не тюльпани крові. Червоні посмішки — не квіти. Тюльпан — не причина зневіри в людині, яку повісили, чи навпаки.*

Кожна річ має свою ціну і своє місце. Крізь поле оцінених так речей я кожного дня пробиваю собі шлях...».

Серед усіх квітів у саду Серени саме тюльпани, випромінюючи колір крові й кохання водночас, стали уособленням сили і свободи природи, давали відчуття життєвого ритму й певної усталеності структури того суспільного порядку, що обмежував її життя дітородною функцією. Насправді ж серце Офред було прикутим до кульбаби, що якимсь дивом видерлася з організованої ієрархії дому Командора і виросла край шляху, «уникнувши контролю Джілеаду», «весела й плебейська, з якої ми робимо кільця, корони й намиста». Не випадково кульбаби повсюди квітли у Джезебелі — місці опору режиму імперії; вони стали символом повстання проти неприродного етичного кодексу Джілеаду.

Джілеад — це насамперед пародія. *«Я, — говорила про себе героїня твору, — пародія на щось, якась казкова постать у червоній мантії... Сестра-послушниця, що занурилась у кров».* Дотримуючись усіх законів Джілеаду, Офред водночас постійно дистанціювалася від них, споглядаючи ніби збоку. Вона з іронією сприймала слова тітоньки Лідії, що «Джілеад не знав кордонів, Джілеад у нас самих». Проте в цих словах вміщена і гірка іронія автора роману-попередження. З іронією сприймала Офред і постать Командора: *«На Командорові була чорна форма, в якій він нагадував музейного охоронця. Напіввільна людина, доброзичлива, але обережна, та, що вбивала час. Однак лише на перший погляд. Він мав вигляд президента банку з середнього Заходу з ретельно зачесаним сріблястим волоссям, спокоєм у рухах».*

На тлі такого життя Офред мріяла про те, щоб знайти Люка, повернути собі власне ім'я, відчувати повагу до себе. Це бажання було «рівноцінним крадіжці», проте вкрасти самого себе неможливо.

Ще один вимір художньо ускладненої оповіді Офред засвідчував постмодерністську природу нарації М. Етвуд. Героїня постійно звертала увагу свого майбутнього читача на самий процес розповіді, коментувала зміни в його реальному довіді, пояснювала існування самої розповіді як такої. Для Офред розповідь — звіт очевидця й заміна діалогу водночас. Крім того, письменниця ніколи не забувала, що вона канадка і з цього погляду роман, дія якого розгорталася на території США, сприймався як зразок канадсько-американського діалогу. Невипадково, на думку критики, «визначальною рисою прози М. Етвуд був експеримент».

Ніч поставала найважчим часом для Офред. У нічній тиші її огортали спогади про минуле. Безпорадність і відчай панували на той час у її серці. «Я похована», — говорила героїня. І попри все вона була переконана: люди щось зроблять, щоб не

оворила героїня. І попри все вона була переконана: люди щось зроблять, щоб не допустити, «щоб їхні життя втратили значення, сенс, сюжет».

Під час таємних побачень з Командором, який стверджував, що в Джілеаді жінки були захищеними й могли виконувати Богом дану їм функцію (це підтверджувало, що джілеадці повернули речам їхню природну основу). Офред намагалася відкрити йому справжній, як на її думку, сенс життя. *«Тепер скажи мені, — запитував Командор, — ти розумна людина, я б хотів знати, чого ми не врахували?»* *«Коханя, — відповідала Офред. — ...Якщо цього ніколи з вами не станеться, ви уподібнитесь мутантові, істоті з іншого виміру».*

Для самої ж «утікачки з минулого», яка розуміла, що «свобода, як і все інше, річ відносна», сенсом життя став довгий монолог-сповідь — єдина можлива для неї форма відвертого спілкування зі світом. Проте це так звана «свобода заперечення»: Офред відмовилася вірити в доктрину Джілеаду, забула про своє колишнє життя, мовчала. Розповідавши свою історію, вона продовжувала балансувати між теперішнім і минулим, реконструюючи в уяві не лише певні події, а й власне розбите життя: *«Я хотіла, щоб ця розповідь була іншою, більш цивілізованою. Я хотіла, щоб вона висвітлила мене з кращого боку, якщо й не щасливішою, то хоча б більш активною, більш рішучою, розчарованою у буденності. Я хотіла б набути виразніших обрисів. Я прагнула розповісти у ній про кохання, чи про несподівану реалізацію задумів, важливу в житті людини, можливо, хоча б про захід сонця, пташок, грозу чи сніг... Натомість я продовжувала розповідати цю сумну, огидну і потворну історію, оскільки попри все хотіла, щоб ви її почувли».*

Її і справді «почули» учасники конференції, що відбулася двісті років потому. Виходячи з досвіду своєї епохи, вони дали історії Джілеаду абстрактно-академічні визначення й характеристику, однак «зрозуміти», а тим більше «відчути» її була спроможна лише людина епохи Офред, адже, врешті-решт, саме до неї зверталася вустами героїні авторка роману: *«... Як відомо усім історикам, минуле вкрите темрявою і пронизане відлуннями. Звідти до нас можуть долітати голоси. Однак те, що вони нам кажуть, нам не завжди вдається розшифрувати в ясному світлі сьогодення...»*

У стилі «Розповіді служниці» написаний і роман-антиутопія М. Етвуд «Орікс та Крейк», який одразу ж привернув до себе пильну увагу критики. Цей твір також оповідав про самознищення, фізичне й психологічне, людської цивілізації, що перетворилася на жорстоке, цинічне, амбіційне й безглузде співтовариство. Щоправда, тут, на противагу «Розповіді служниці», авторка вдалася до використання міфологічних елементів та прийомів наукової фантастики. Міфологеми роману були чітко визначені, майстерно вплетені в дискурс, вони склали суцільний міфопоетичний твір із досить оригінальним сюжетом.

Унаслідок біологічних експериментів, що проводилися на секретній військовій базі, виникли нові види живих істот. Кінцевою ж метою вчених було створення надлюдини — істоти, стійкої до усіх можливих видів бактерій і вірусів, позбавленої інтелекту і навіть природних статевих потягів; істоти такої, якою можна було б легко маніпулювати. Однак ті, хто мав би керувати такою цивілізацією з вигодою для себе, загинули від власноруч створеного вірусу. Крім мутантів, своєрідної пародії на біблійних перших людей, живим залишився тільки головний герой твору Джиммі, чий друг і колега, талановитий учений Крейк, був злим генієм, який розробив фатальну для людства програму. Допомогала йому в цьому красуня Орікс, колега й кохана, в яку був закоханий і Джиммі. Імена персонажів наскрізь метафоричні: Орікс — сарна, Крейк — рідкісний вид австралійського птаха. Ще в дитинстві

Орікс було викуплено у злиденної родини, що мешкала десь у південно-східній Азії. Вихована в підпільному притулку, вона згодом стала повією. Через інтернетівський порносайт її знайшов Крейк, залучив до своєї програми, доручивши навчати перше, ще не численне покоління людей-мутантів, найпримітивнішим навичкам. Після загибелі Крейка та Орікс (усвідомивши злочинність відкриття Крейка, Джиммі з ненависті вбив його, а потім застрелив уже смертельно хвору Орікс, позбавивши її страждань) Джиммі був єдиним, хто залишився в бункері. Спочатку, не зрозумівши, що сталося на планеті, він дав змогу втекти з лабораторії охоронцям та всім співробітникам. Однак смертельний вірус поширився надто швидко, і всі вони загинули за ворітьми бази, де проводився експеримент. Організм Джиммі виявився стійким до вірусу, і він став єдиним свідком загибелі цивілізації: одна за одною замовкали радіо й телестанції, зникав, здавалося б, невмирущий інтернет, комп'ютери припиняли свою роботу. Військово-науковий центр, у якому ще продовжували діяти автономні системи життєзабезпечення й підтримувалася стерильність, дав Джиммі змогу певний час протриматись у приміщенні, навколо якого вже вирували, вирвавшись на волю, потвори-мутанти — невимовно жорстокі гібриди свиней, вовків і собак. Згодом він не мав іншого виходу, як піти до «нових» людей, яким так чи інакше судилося започаткувати нову земну цивілізацію. Мутанти дали Джиммі нове ім'я — Сноумен. Для них він залишався посланцем богів Крейка і Орікс. Його слово для них ототожнювалося з абсолютною істиною і законом.

У іпостасі Сноумена герой роману пригадав усе своє життя — життя Джеммі, а також події, що стали причиною його самотності у вимріяному Крейком апокаліптичному світі.

У лабораторії, до якої після закінчення елітного коледжу разом із другом дитинства Крейком прийшов працювати Джиммі, проводилися дослідження зі створення гібридів тварин. Їхні органи мали стати трансплантатами для виснажених чи уражених хворобою людських органів. Проте виявилось, що саме існування мутантів становило страшну загрозу. Першою була вражена хворобою матір Джиммі, яка досліджувала протеїни новостворюваних біоформ і їх модифікації. Вона спробувала втекти з дому, щоб не інфікувати родину, але померла в ізоляторі, куди її помістили охоронці лабораторії. Перед втечею жінка все ж встигла передати через інтернет інформацію про небезпечні дослідження. *«Ось чого нам не вистачало, — пригадавав Сноумен її слова, — більше людей із свинячими мізками. Чи їх зараз було замало? Це помилка. Вся ця організація — помилка, це моральний смітник... Ми втручалися до будівельного матеріалу життя. Це аморально. Це святотатство!»*

На противагу «Розповіді служниці» фінал роману «Орікс та Крейк» був дещо обнадійливішим. Джиммі Сноумен залишив свою схованку, оселився на розлогому дереві, знайшовши порятунок від хижих «вовкособак», виведених винятково для вбивства. Час від часу він повертався на базу, щоб поповнити запаси їжі та зброї. Поступово довкола нього почали селитися «нові» люди. Якось Сноумен побачив на піску сліди, протестежив, куди вони вели, і вийшов до вогнища, обабіч якого сиділи такі самі люди, як і він. Сноумен довго розмірковував, приєднатися до них, чи ні, і нарешті вирішив їм довіритися.

«Якісною свіфтівською науковою фантастикою» назвала канадська критика цей роман М. Етвуд. Письменниця розуміла наукову фантастику не стільки як засіб проникнення в майбутнє, скільки як погляд нібито збоку на сучасність. Про це свідчила філософська, психологічна насиченість твору, пройнятого гострою сатирою та гірким відчаєм водночас. Саме тому сатира в ньому не обернулася шаржовістю, карикатурністю образів чи ситуацій.

У романі, що попереджав людство про можливі наслідки їхньої недалекоглядності, вдало поєднував кілька жанрів — наукової фантастики, сатири та елегії. Джиммі і Крейк нагадували героїв давньогрецьких трагедій своєю зведеною до абсолюту духовною величчю (Сноумен) і ницістю (Крейк). Водночас дистопія М. Етвуд виглядала досить заземленою, письменниця з легкістю творила дуже вірогідний, реальний світ, а гуманізм твору склав його найсуттєвіший пласт.

Не випадково епіграфом до твору став рядок із «Мандрів Гуллівера»: «...Головним моїм завданням було поінформувати вас, а не розважити». Відповідно М. Етвуд прагнула не розважити читача, а змусити його замислитися над життям. Створивши власний варіант апокаліпсису, вона також «інформувала», «ставила до відома». На думку письменниці, сучасний світ не гарантував людині безпеки, неможливо було зрозуміти його закономірностей, у житті не було ні провідників, ні надійної схованки на випадок серйозної небезпеки. Цей світ був зовсім не фантомним, а цілком реальним і доволі жорстоким.

Специфічними особливостями вирізнялася і структура твору. Невеликі за обсягом розділи з короткими назвами нагадували давньокитайські твори-мініатюри глибокого філософського змісту. Слово-назва тут перетворювалося на словопоняття, довкола якого вибудовувалася коротка розповідь-пояснення: Манго, Рештки-Що-Плавають, Голос, Вогнище, Ланч, Злива, Риба, Троянди, Мурчання, Вимирання, Прогулянка, Смерч тощо.

Розповіді-мініатюри у дискурсі твору були змішані в просторі й часі. Історія Сноумена, яку переповіла М. Етвуд, чергувалася з історією життя Джиммі, про яку розповів Сноумен. Обидві іпостасі одного й того ж героя розкривалися через особливу мозаїчну схематичність нового постапокаліптичного життя Джиммі-Сноумена.

Сноумен за звичкою носив на руці годинник — як талісман, що залишився йому від минулого. Годинник уже давно зупинився; на циферблаті, за словами героя, була «нульова година». І це найбільше жахало Сноумена, адже часу більше ніби не існувало. Водночас герой твору почував себе ніби то власником шухляди з часом, який відтепер належав лише йому. Однак через дірки в шухляді час невмолимо витікав. Сноумен, прагнучи упорядкувати своє життя, мріяв описати усе, що сталося. Навіть найдрібніші нотатки були призначенні для того, щоб їх колись прочитали, навіть через багато років (як це сталося у попередньому романі М. Етвуд). Безпосередній читач його записів, за переконанням Сноумена, був відсутнім. Удруге й востаннє згадка про годинник з'явилася наприкінці роману, коли Сноумен, попри вагання, наважився рушити до людей: *«За звичкою підняв до очей руку з годинником; він показував порожній циферблат. Нульова година. Час рушати вперед».*

Час і простір змістилися в житті героя твору. У душі він прагнув свободи, але водночас розумів, що його не зачинено, не ув'язнено, адже яка свобода могла перевершити ту, що він уже мав. Сноумен з іронією коментував поняття свободи й тоді, коли вперше виводив «нових» людей за межі території бази («вони сприймали це як свободу»).

«Нові» люди виявилися зовсім не страшними. Вони були навіть доволі привабливими, мали досконалу будову тіла. При цьому кожний мутант був наділений певним відтінком шкіри (шоколадним, рожевим, чайним, кремевим, медовим), але в усіх були однакові зелені очі (колір очей їхнього творця Крейка). Так звана «Крейкова естетика», — іронізував Сноумен.

Крейк був переконаний, що ідеальне суспільство — це суспільство, в якому відсутні почуття кохання, ревнощів, тому «нові» люди продовжували свій рід згідно із

закладеною ним програмою. Учасників ритуального дійства зазвичай було п'ятеро — четверо чоловіків і одна жінка. Коли один із чоловіків запліднював жінку, троє інших виконували ритуальний танок і співали. Потім приходила черга другого; марафон тривав доти, доки жінка не завагітнювала. Подібна запрограмована схема розмноження — деталь, що простежувалася в дещо іншій, не менш цинічній інтерпретації, ще в романі «Розповідь служниці». Хто був батьком дитини, особливого значення не мало, адже не було поняття власності, а тому і не виникало проблеми спадкоємства; секс перетворився на демонстрацію атлетизму, зникла проституція, як і сексуальне насильство над дітьми, рабство та згвалтування. «Нові» люди були запрограмовані на смерть у тридцять років — раптово, без старості і хвороб, весіль і розлучень. Вони були чудово адаптованими до будь-яких умов життя, а отже, не потребували надійних будівель, одягу, ікон, грошей. Крейк вважав свій витвір найдосконалішим із існуючих видів мистецтва.

Сутність натури Крейка — «великого ватажка людської раси» — холодний розрахунок, докорінно змінена концепція етики. Після смерті матері Джиммі Крейк, для якого те, що «людина існувала у твоєму житті і раптово зникла назавжди», було нормою, радив читати юнакові стоїків. Джиммі завжди вражала «холодність сповільнених рухів» Крейка. Це була особлива внутрішня прихована енергія, законсервована для чогось більш важливого, ніж повсякденні турботи.

Коли будь-яка цивілізація перетворювалася на пил та каміння, міркував Джиммі, після неї завжди залишалося мистецтво — образи, слова, музика, образні структури, що й надалі визначали людське буття. На думку ж Крейка, мистецтво слугувало виключно біологічному завданню. *«Самець жаби у шлюбний період створював такий шум, на який лише був здатний. Увагу самок привертав найроздутіший самець із найглибшим голосом, який свідчив про більшу силу. Ось що значило для художника мистецтво — подорожня труба, підсилювач».*

Увесь розвиток людства для Сноумена визначався такими словами, як Гомер, грецькі статуї, акведуки, утрачений рай, музика Моцарта, Шекспір, Толстой, Бах, Рембрандт, Верді, собор у Шартрі, Джойс, пеніцилін, Кітс, Тернер, пересадка серця, вакцина від поліомієліту, Берліоз, Бодлер, Барток, Йетс, Вулф.

Далі — падіння Трої. Зруйнування Карфагену. Вікінги. Хрестоносці. Чінгіс-хан. Атілла. Відьомські процеси. Знищення ацтеків, майя. Інкі. Інквізиція. Різня гугенотів. Кромвель в Ірландії. Французька революція. Наполеонівські війни. Південноамериканське рабство. Російська революція. Сталін. Гітлер. Хіросима. Мао. Пол Пот. Шрі-Ланка. Саддам Хусейн.

Запрошений до товариства одного з «нових» людей, Сноумен зауважував, що в того почали проявлятися риси лідера. *«Будь уважним з лідерами, — застерігав його Крейк. Спочатку ватажки і ті, кого ведуть, потім тирані і раби, потім бійні. Знайомий шлях».* Отже, з появою ватажка в середовищі «нових» людей історія повторювалося — з новими дійовими особами в іронічно-пародійній формі.

Сноумен — месія божественних Крейка та Орікс — читав «новим» людям місіонерську проповідь. У ній відчувалося відверте іронізування письменниці над аналогічними недільними проповідями сучасної церкви. Міфологізоване співтовариство «нових» людей становило собою суцільний хаос, що, за Біблією, спостерігався і на початку історії людства. Це поняття хаосу інтерпретував Сноумен перед натовпом: *«Ось. Хаос. Ви не можете птити його!..*

№ . — Хор.

Ви не можете їсти його!

Ні, не можете їсти його. — Сміх.

Ви не можете плавати у ньому чи стояти на ньому...

Hi! Hi!»

«Люди хаосу самі сповнені хаосу, — казав їм Сноумен. — І хаос змушує їх робити погані речі. Вони вбивають інших людей». У цих словах — не просто іронія. Це іронія відчаю. Адже у відповідь Сноумен чув: «Крейк створив для нас Велику Порожнечу! О, добрий, хороший Крейк!», — молитва натовпу перетворювалася на літургію. «Чому вони не славлять Сноумена? — дивувався він. — Добрий, гарний Сноумен, який доглядав їх увесь цей час. Чому б йому не переглянути міфологію?» Крейк був фізично відсутнім і перетворився на другорядного гравця у міфології «нових» людей, став чимось на зразок «деміурга дублюючого складу». Його не оплакуватимуть. Проте Сноумен водночас усвідомив себе у ролі апостола Крейка та Орікс. Адже це була єдина можлива для нього роль у новому світі. Щоб вижити, він мав кимось бути. Герой прагнув бути вислуханим, прагнув хоча б кимось бути зрозумілим. «Крейк ніколи не народжувався, — вів далі свою проповідь Сноумен, — він прийшов з неба, як Грім». Паралельно у своїй уяві він домальовував образ Крейка як істоти з рогами, вогненними крилами і довгим хвостом.

Сноумен сприймав себе як попередника цих людей, що прийшов із землі мертвих, загубився і не міг повернутися.

Отже, елементи східної та біблійної міфологій співіснували в нарації твору, водночас психологічно насичивши її.

Сноумен в інтерпретації М. Етвуд дещо нагадував біблійного Мойсея. Адже саме він виводив «нових» людей із приміщення лабораторії, бравши на себе відповідальність за беззахисних істот і водночас назвавши себе «романтичним оптимістом». Ось «вони йшли разом через Землю — Яка — Нікому — Не — Налезала, одне за одним, у параді периферійної релігійної процесії...»

Задум, який художньо втілила у романах «Орікс та Крейк» і «Розповідь служниці» канадська письменниця М. Етвуд, перегукувався з пророчими словами Рея Бредбері: «Я не прагну передбачити майбутнє. Я прагну його запобігти...» А чи не у цьому і полягає головний зміст антиутопічних творів Маргарет Е. Етвуд.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що спільного і відмінного між жанром утопії і антиутопії? Які види антиутопій виділяли сучасні дослідники? У чому полягало значення антиутопії? Чому вона залишалася такою актуальною для сучасних читачів?

2. Чому В. Войнович був змушений стати дисидентом? Як склалося його життя після зміни керівництва країни?

3. Які твори письменника набули популярності і чому? Як автор змалював майбутнє 2042 року? Що викликало його тривогу понад усе ?

4. Чим уславилася канадська письменниця М. Етвуд? У чому головний смисл її антиутопічних творів?





ЛЕКЦІЇ 7—8

СУЧАСНИЙ ПРОЦЕС. СПІВВІДНОШЕННЯ І ВЗАЄМОДІЇ РІЗНИХ СТИЛІВ, НАПРЯМКІВ І ТЕЧІЙ

1. М. Кундера — останній реаліст великих ідей ХХ ст. та щирий мораліст.
2. Тема самотності в творчості японського письменника Х. Мураками.
3. П. Коельо. Дослідження проблем людського буття.
4. М. Павич — представник сербської літератури ХХ—ХХІ ст.

Середину ХХ — початок ХХІ ст. називали добою постмодернізму, тобто часом зародження якісно нового мистецтва, яке відчувало органічний зв'язок з попередньою культурною традицією та поєднувало час минулий, сучасний і майбутній. Воно не претендувало на роль наставника і судді, а визначало свою позицію як неавторитарну парадигму. Такому мистецтву були притаманні принципово незавершені твори, нашаруванням смислів, що вимагали нескінченного занурення у його глибину.

Постмодернізму властиві такі риси:

- звернення до містичної традиції;
- філософічність;
- плюралізм;
- прагнення віднайти в хаосі новий космос, гармонію вищого порядку, що сприяв формуванню нового мислення;
- повернення до античної ідеї калокагатії — єдності морально досконалого і прекрасного, відстоювання ідеї самоцінності людської особистості, вибір нею найсуттєвішого;
- деканонізація традиційних цінностей;
- синкретизм стильовий;
- інтертекстуальність;
- цитатність як метод художньої творчості;
- фрагментарність і принцип монтажу;
- іронізм, пародійність;
- гедонізм, естетизація потворного, змішування високих і низьких жанрів.

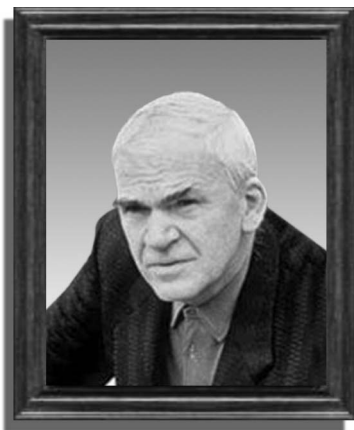
Отже, мистецтво постмодернізму — це мистецтво реалістичної зображальності й фантазмагоричності, описовості й філософічності, раціоналістичності й містичності, «потоків свідомості» й гостроти сюжетної дії, серйозності та іронічності. Його значущість і необхідність необхідно зрозуміти, оскільки без творчого підходу до нього не змогло б народитись нове.

Науково-технічний прогрес, економічне зростання дали можливість людству жити в «суспільстві процвітання». Разом з тим породили негативні процеси. У центрі, як і раніше, залишилася людина, яка, на превеликий жаль, стала ще більш жорстокою, агресивною, прагматичною і байдужою до оточуючого її світу, що змусило письменників говорити про дефіцит духовності.

Вітчизняне літературознавство пострадянського періоду характеризувалося майже повною відсутністю спеціальних досліджень творчості письменників пост-модернізму. Настав час повернутися до цієї проблеми.

1. М. Кундера — останній реаліст великих ідей ХХ ст. та щирий мораліст

Мілан Кундера (нар. 1929 р.)



Мілан Кундера — чеський прозаїк, поет, драматург межі ХХ—ХХІ ст., один із великих романістів сучасності, останній реаліст великих ідей та щирий мораліст. Його твори входили до списків бестселерів у країнах Західної Європи. За результатами опитування, проведеного франкомовним журналом «L'Hebdo» (Лозанна, Швейцарія) у 1997 році серед літературних критиків з 18 країн на предмет визначення найкращих сучасних письменників, він посів друге місце після Габрієля Гарсія Маркеса, увійшов у десятку найвідоміших сучасних письменників.

Народився Мілан першого квітня 1929 року в м. Брно (Чехія) в родині музикознавця і ректора Музичної академії Людвіка Кундери. З дитячих років разом з батьком грав на фортеп'яно в чотири руки.

Музична освіта знадобилась йому багато разів у подальшому житті та творчості. Він охоче вплітав музичні мотиви в свої романи, використовував музичні терміни в літературознавчих працях для характеристики темпу, композиції, тональності літературного твору.

У 1948 році майбутній письменник закінчив гімназію в Брно і вступив у Карлів університет в м. Парижі. Два семестри провчився на філологічному факультеті зі спеціальності «літературознавство і естетика», а потім перейшов на факультет кіно-і телебачення пражської Академії красних мистецтв, де вивчав режисуру і сценаристику. У студентські роки підробляв на життя різноробочим і джазовим музикантом. Після закінчення в 1952 році Академії викладав світову літературу — спочатку на посаді асистента, а з 1964 року — доцента.

Писати почав рано, навчаючись у гімназії. Перші письменницькі спроби були пов'язані з віршами. Його перші збірки: «Людина — великий сад» (1953 р.), «Останній травень» (1955 р.), «Монологи» (1957 р.). Рання поезія відповідала духу часу і була схвалена офіційною критикою. Працював у різних жанрах: писав вірші, поеми, есе, прозу, драматичні твори, але світову славу йому принесли романи.

Як і багато інтелігентних людей того часу, в 1948 році вступив до Комуністичної партії. Через два роки був виключений з неї за «антипартійну діяльність» і «помилкові погляди». У 1956 році поновив своє членство у КП. А в 1970 році Кундери знову було ганебно виключено з лав партії за участь у «празькій весні» 1968 року під час Радянської окупації 21 серпня 1968 року. Крім того, письменника було позбавлено можливості викладати, друкуватися. Із усіх бібліотек країни вилучено книжки, п'єси не ставилися в театрах. Це були нелегкі часи в житті романіста. У 1975 році його запросили професором Ренського університету (Бретань), і він емігрував до Франції.

У 1979 році чеський уряд позбавив письменника чеського громадянства. З 1981 року Кундера — громадянин Франції. Чеський дослідник творчості письменника Кветослав Хватик зауважив: «...режим, який хотів змусити Мілана Кундера замовкнути, парадоксальним способом подарував європейській літературі одного з найвизначніших романістів ХХ століття». Ставлення чехів до Кундери неоднозначне: багато співвітчизників підозрювало його в зневазі до історії батьківщини і цим пояснювало затримку публікацій творів. Сам письменник навідував Чехію дуже рідко і завжди інкогніто. Разом з дружиною, Вірою Храбанковою, він мешкає в Парижі. Французька академія нагородила Мілана Кундера престижним Гран-Прі за вклад у світову літературу.

Прозаїк написав свої твори чеською, французькою та іспанською мовами. Вони видавалися — перевидавалися в різних обкладинках і в різних країнах. Кундери вважали класиком ХХ ст., одним із великих романістів другої половини ХХ ст., з чим не можна не погодитися.

Мілан Кундера написав багато творів, різних за жанрами і тематикою, проте усі вони віддзеркалювали історію і ототожнювали її з тоталітаризмом, який здався йому вічним. Головним у його творчості став той факт, що він постійно намагався забути, ігнорувати свою батьківщину. І в той же час постійно повертався до неї, не зважаючи на зміну мови, громадянства. Через усі твори Кундери пройшла думка, що праясні події катастрофічного серпня 1968 року змінили життя всієї Чехії, оскільки соціалізму з людським обличчям не може бути, що не треба від історії чекати справедливості. Він хотів уникнути залежності від історії, однак це йому не вдалося, про що свідчили усі підтексти прози. Причому моральна позиція письменника — позиція протистояння. Кундера вважав, що людство прагнуло до єдності, яка була найвищою цінністю буття, однак якщо вона і відбудеться, це буде означати тільки безвихідь. Реальність — пастка для всіх. Цей парадокс історії захопив письменника, тому що за плечима були тоталітарне виховання, тоталітарний досвід. У Мілана як письменника не існувало полюсів, виражених формулою «чи — чи». Все написано розмірковано, ні герої, ні читачі не поставлені перед будь-яким вибором або якоюсь позицією. Письменник цікавий своїм інтелектом, освіченістю, культурними інтересами, особливим посттоталітарним менталітетом, своєю прихильністю до національної культури.

«Книга сміху та забуття». Твір вийшов чеською мовою у 1958 році. У різних сюжетах цієї книги гумор розповсюджувався на серйозні матерії, оголюючи трагічну сторону буття. Герої твору боролися із забуттям і дійшли думки, що минуле не можна покращити.

«Смішні любові». Це збірка оповідань, яку М. Кундера написав у Чехії в 1959—1960 роках, за власним визначенням, задля свого задоволення.

Характерна риса твору — анекдотичність. Кожне із оповідань мало власну розповідну структуру, модель і тему. Тематика зосереджена на містифікації, грі з коханям і парадоксом донжуанства нашого часу.

«Жарт» (1967). Один із перших романів письменника. Героя роману Людвика Яна зрадили кохана і друг. Пробув декілька років у штрафній роті і на рудниках, де його було зламано, скалічено духовно. Озлоблений, він спочатку намагався довести: те, що трапилося з ним, було роковим непорозумінням. Потім зрозумів, що непоодинокий у своїх ілюзіях. Людвик хотів помститися на божому рівні. Він згвалтував дружину друга — жінку у віці, із дряблим тілом, долаючи ненависть і брезгливість. Однак не досягнув мети, оскільки подружжя давно було розлучено. Як наслідок такого вчинку — дисидентство. Він став нещасним, а той, хто його

принизив і образив, не поніс божественної кари, навпаки, доля подарувала йому кохання вродливої дівчини, оточила щастям. Автор привів свого героя до відчуття відчуженості від світу і зробив висновок: в житті не можна розраховувати на справедливість.

Письменнику було дозволено переписати роман у вигляді сценарію для фільму, який він сам і зняв.

«Прощальний вальс». Цей твір закінчив у 1971 чи 1972 році. Роман написано в Празі, вперше він вийшов французькою мовою в Парижі в 1976 році. Це книга суму і відчаю, виклик безвихідній ситуації, в яку потрапила родина автора. Головний герой змушений пройти крізь байдужість людей, дріб'язковість проблем. У романі відсутній завершений сюжет, герой боровся з забуттям і прийшов до думки, що минуле не треба кликати на допомогу.

Вічний дисидент Якуб шляхетно виховував дочку свого ворога, зрадника, ката, який пересаджав багато невинних людей, а згодом і сам потрапив за ґрати. Якуб у фіналі твору став убивцею, але не відчував докорів сумління.

«Порушений заповіт». За жанром твір — літературно-філософське есе. У ньому автор розмірковував про історичний роман, закономірності цього складного жанру, про його зв'язок з європейською історією, про складності перекладу, про долю творів і його авторів: Ф. Рабле, Л. Толстого, Т. Манна, Ф. Кафки.

Одна із провідних тем трактату була пов'язана з музикою, з іменами П. Яначека, І. Стравинського та інших митців ХХ ст.

Письменник лише розмірковував, а не розподіляв творців на звинувачених і правих.

«Безсмертя». Ця книга стала бестселером інтелектуальної прози. У романі викладено життєві підходи, які взаємовиключають один одного: прожити так, щоб не залишати після себе нічого, або вжити максимальних дій на тих, хто прагне залишити слід у цьому житті.

Симпатії автора на боці перших. Аргументом проти позиції споживача була думка про те, що людина з'явилася на світ заради вищих цінностей. Ця божественна істина не залежала від неї. Крім того, улюблені письменники і художники Кундери теж існували заради діяльності, тому їхня творчість набагато цінніша їхнього життя.

«Необізнаність». Цей роман було надруковано у Франції в 2003 році. Він викликав надзвичайну цікавість у читачів. Головна проблеми — еміграція, самотність, пам'ять, реальність і байдужість.

Герой твору, подібно Одисею, після тривалої еміграції повернувся на батьківщину начебто в гості. Батьківщина не проспала 20 років в очікуванні втікачів. Тут все змінилося, навіть мова стала іншою, і розмовляли нею чужі люди. Еміграція змінила усіх так, що вони стали не зовсім чехами, звикли до нових країн. Чехія втратила незалежність, стала окупованою країною російських танків. Тут не було опору, надії. Тому емігранти добровільно покинули батьківщину без будь-якого суму й жалю. Вони переконалися, що тут нікому не потрібні, що їм тут теж нічого не треба. Оскільки роман про повернення на рідну землю, автор часто згадував Одисея, якому після повернення несолодко довелось на Ітаці.

Назва твору свідчила про те, з якою необізнаністю жили люди в еміграції, сподіваючись на кращі зміни в житті своєї країни. Ностальгія і віра в майбутнє змусила їх повернутися на батьківщину. Однак відсутність змін, розчарування, відчуття самотності, байдужість співвітчизників примусила їх поїхати назавжди. Необізнаність стала причиною їх страждань і розчарувань. Людина завжди вірила у найкраще, проте реальність буття внесла свої корективи.

«Нестерпна легкість буття». Роман надрукований у 1985 році. Зарубіжна критика вважала його одним із головних подій десятиріччя.

Жанр книги визначити важко, бо в колі зору письменника — історія, пам'ять, любов, вічна музика Бетховена, який однією фразою, не думаючи про це, змінив долі героїв: «Es muss sein!» («Так мусить бути!»).

Це роман-дослідження. В ньому піднімалися питання: що таке людське життя у пастці, до якої потрапив увесь світ; що краще: важкість чи тягар. Твір розбито на осколки — частини, осколки — розділи. Їх сім: «Легкість і тягар», «Душа і тіло», «Незрозумілі слова», «Душа і тіло», «Легкість і тягар», «Великий похід», «Посмішка Кареніна». Причому назва першої і другої частин повторювалися двічі. Це не випадково, просто автор ще раз хотів підкреслити найважливіші пари протилежностей людського буття.

У центрі роману доля чотирьох людей: Терези і Томаша, Сабіни і Франца, дивовижно пов'язаних між собою, які утворили божевільний квартет, в якому були поєднані слабкість й сила, важкість й легкість буття. Їхні шляхи пролягли через війну, еміграцію, мандри, окупацію.

Дія роману відбулася на тлі подій 1968 року в Празі та під час еміграції. Сучасна людина не належала собі, втратила особисту свободу. Над нею мали владу засоби масової інформації, фотокореспонденти і кінокамери. Відчувалася огида письменника до реального соціалізму, який намагався заповнити увесь світ. Автор був переконаний, що людина з'являється на світ в ім'я вищої цінності. Само існування людства — це тягар для природи, виправданням його могло бути лише постійне прагнення до божественної істини, яка знаходилася поза людиною, тому не залежала від неї. Митець наклав на історичні події поняття «любов» і недопустиму можливість панування «тіла» і урівноваженості життя, «протилежність «важкість — легкість» стали найзагадковішою і промовистою із усіх протилежностей. Томаш познайомився з Терезою в маленькому чеському містечку. Разом вони провели майже годину, а через 10 днів вона приїхала до нього в Прагу і пробула там тиждень. Він і сам не знав, чи краще йому бути з нею, чи залишатися одному. Досвід негативного подружнього життя у нього вже був. Він прожив з дружиною менше двох років. Мав сина, якого на суді присудили матері, а його зобов'язали платити на нього третину платні, гарантуючи можливість бачити дитину кожної другої неділі. Дружина робила усе можливе, щоб колишній чоловік не міг можливості зустрітися зі своїм сином. Герой відмовився від побачення з дитиною назавжди. Вчинок Томаша засудили його батьки. Вони перестали цікавитися ним, були на боці невістки, залишили з нею гарні стосунки. Отже, водночас його було позбавлено дружини, сина, матері і батька. Залишився лише страх перед жінками. Він хотів їх фізично, але боявся. Герой створив для себе компроміс, який визначив словами «еротична дружба». Він переконував своїх коханок у тому, що щасливими можуть бути лише ті стосунки, у яких відсутня сентиментальність і зазіхання на свободу іншого. Його концепція полягала в наступному: *«Треба дотримуватися правила трійки. Або зустрічатися з однією жінкою впродовж короткого терміну, причому не більше трьох разів. Або зустрічатися з нею довгі роки за умови, якщо між побаченнями буде не менше трьох тижнів».* Така система стосунків давала йому можливість не кидати коханку і паралельно мати «еротичну дружбу» з іншими жінками.

Тереза ж зруйнувала усю його концепцію. Вона подзвонила йому з вокзалу, він запросив її до себе на наступний день. Дівчина одразу повідомила, що валізу залишила у камері схову, готель не зняла. Томаш забрав її валізу і привіз до себе. Така

поведінка вразила героя, оскільки він поступив наперекір власним принципам. Після 10-річного розлучення з дружиною переживав святковий настрій, бо зрозумів, що не може жити з жодною жінкою, що може залишатися самим собою лише у якості холостяка. Тому намагався побудувати своє життя так, щоб жодна жінка не змогла б оселитися в нього зі своєю валізою. З цих міркувань поставив у квартирі тільки одну канапу. Він переконував усіх своїх коханок, що не здатен ні з ким зашнувати в одному ліжку, відвозив їх після півночі додому. Але з Терезою було все інакше. Йому хотілося турбуватися про неї, насолоджуватися її присутністю. Спочатку він зняв для неї квартиру, але відчуваючи її страждання, вирішив одружитися з нею.

Тереза жила в містечку за двісті кілометрів від Праги. Мати забрала її з гімназії, і вона у віці 15 років пішла в офіціантки. Там, у ресторані, вона зустріла і покохала талановитого празького лікаря-хірурга Томаша через те, що в ту мить у кафе зазвучав Бетховен, перед ним лежала книга, знак внутрішньої спорідненості. Томаш полюбив Терезу, оскільки вона уявлялася йому дитиною, єдиною жінкою, з якою захотілося розділити нічний сон. Одружившись з нею, він, улюбленець та любитель жінок, жив у нескінченній низці подружніх зрад, змушуючи її глибоко страждати. Герой страждав через те, що причиняв сердечний біль коханим, але не залишав своїх зв'язків, оскільки усвідомлював, що вона для нього найдорожча за інших, тому його пригоди їй аж ніяк не загрожували.

Коли російські танки в серпні 1968 увійшли у Прагу, Томашу із Швейцарії зателефонував директор клініки і запросив на роботу. Пропозиція була прийнята не відразу, бо він боявся, що Тереза не захоче покидати батьківщину. Помилявся, вона погодилася. Подружжя поїхало до Цюриха, а потім через 7 місяців Тереза повернулася до Прагу, не в силах жити за кордоном. Вона думала, що після пережитого у дні окупації не буде дріб'язковою, стане дорослішою, розумнішою, сильнішою, але цього не сталося. Вона продовжувала боляче реагувати на зради чоловіка із Сабіною та іншими жінками.

До Томаша знову повернулося холостяцьке життя. Сім років він був прив'язаний до Терези, вона стежила за кожним його кроком. Тепер герой насолоджувався легкістю буття, яке тривало всього п'ять днів.

Повагавшись, герой поїхав за Терезою. Вона повернула його із благополучної Швейцарії в окуповану Прагу. За відмову зректися статті, в якій містилася критика тоталітарного режиму, заклик до терору, його перевели із клініки в звичайну лікарню, а потім він втратив і це місце. Три роки займався миттям вікон, потім, коли вони повернулися до села, працював сільським водієм і загинув разом з нею в автомобільній катастрофі.

Тереза намагалася помститися чоловікові. Проте випадкова подружня зрада з інженером не заспокоїла її, не переконала в тому, що любовні авантюри не мали нічого спільного з коханням.

Томаш і Тереза егоїстичні у своєму ставленні один до одного. Вона не прийняла його таким, яким він був, захотіла змінити за своєю подобою. Ревнувала до його тасмних нахилів. Не залишилася за кордоном, поїхала звідти і покликала його за собою.

Томаш здатен любити одну жінку, але прагнув оволодіти усіма. Він справжній, мужній чоловік, професіонал, у якого відчуття страху залишилося в юнацтві, а після 30 років нічого вже не боявся. Любов у нього народжувалася, усвідомлювалася і помирала в голові у вигляді метафор, знаків, випадковостей. Голова активно співпрацювала з серцем, підказувала йому дії.

Томаш мав інтимні стосунки із Сабіною, але не поєднав з нею свого життя, бо таке поєднання у матеріалізмі означало б порушення закону єдності і боротьби протилежності, а в Парменіда — системи опозиції, згідно з якою відбувалася боротьба важких російських танків і легкості алхімічної інтелектуальної Праги, де дівчата войовничо і з презирством демонстрували російським солдатам красиві ноги, свою єдину зброю.

Сабіна — художниця і вічна зрадниця минулого. Вона ставилася до Томаша з найбільшим розумінням. Саме до неї він звернувся за допомогою, коли Терезу треба було влаштувати на роботу. Вона влаштувала її у фотолабораторію одного із ілюстрованих тижневиків.

Сабіну захоплювала зрада. В ній вона вбачала бажання порушити певний порядок, а це означало для неї рухатися у невідоме. Її батько теж був художником. Між ними ніколи не було порозуміння. Після школи вона з радістю поїхала до Праги. Навчалася в Академії мистецтв, але не мала права писати як Пікассо, оскільки в Академії штампували портрети діячів комуністичних країн, примушували наслідувати соціалістичний реалізм. Потім одружилася з актором пражського театру, тому що він був бешкетник, вважався для своїх і її батьків «породженням пекла». З часом померла її мати, батько з горя зразу наклав на себе руки. Вона пішла від чоловіка.

Уже в хвилину, коли Сабіна зрадила батькові, життя відкрило перед нею довгу дорогу зрад, кожна нова зрада захоплювала її як порок і як перемога. Вона не хотіла стояти в шерензі, як усі. Для неї «жити у правді» — не брехати ні собі, ні іншим — було можливим лише за умови, щоб жити без глядачів, бо думати про глядачів означало жити в брехні. Вона була коханкою Томаша, але нічого від нього не вимагала. Коли він з Терезою виїхав до Швейцарії, теж покинула Прагу, влаштувала виставку своїх картин у Женеві, а потім приїхала до нього в Цюрих.

Тереза і Сабіна — два полюси життя Томаша, полюси віддалені, непримиримі, чудові.

Після 14 років, проведених у Женеві, Сабіна оселилася в Парижі. Її драма для неї була не тягарем, а легкістю буття. Перед нею була нова дорога — новий віраж зради. Але вже не було ні батьків, ні чоловіка, ні коханця, ні батьківщини.

Франц — професор Женевського університету. Навчався в Парижі. Оскільки був обдарованим студентом, наукова кар'єра була забезпечена йому з 20 років. Його мати народилася у Відні, батько був французом, а сам він — швейцарець. Коли зустрівся з Сабіною, був одружений з Марією-Клод двадцять років. У подружньому житті не був щасливим. Він і сам не знав, чому одружився. Не так вже Марія-Клод йому й подобалася. Франц закохався в Сабіну. Його почуття було для нього такою рідкістю, що він намагався створити у своєму житті неприступну територію чистоти. Він читав лекції в різних зарубіжних університетах. Вона супроводжувала його, що надало їй можливість побачила чимало європейських і американських міст. Франц дуже боявся, що Сабіна покине його, оскільки «кохання для нього було не продовженням його громадського життя, а протилежним полюсом». З того часу, як він познайомився із Сабіною, жив у брехні. Йому подобалося брехати й ховатися, оскільки ніколи не робив цього раніше. «Жити у правді» для нього означало зруйнувати бар'єр між приватним і громадським. Він зрозумів, що не може жити в брехні, і розповів дружині про свої стосунки із Сабіною. Герой зняв собі квартиру, залишивши дружині своє житло. Коли Сабіна покинула його, мав коханку — студентку-аспірантку і був щасливим. Фізична близькість з Сабіною виявилася для нього не такою вже й важливою, як йому здавалося. Франц намагався слідувати легкості Сабіни і загинув у Камбоджі.

Ось воно кохання, ось воно життя: боротьба важкості і легкості. Автор неодноразово підкреслював: *«Людське життя було збудоване лише раз, і через те ми ні-*

коли не зможемо визначити, яке з наших рішень було правильним, а яке — хибним. У даній ситуації ми могли вирішити лише один — єдиний раз, і нам не дано ніякого другого, третього, четвертого життя, щоб мати можливість зіставити прийнятні рішення». У легкості буття містився його трагізм, його нестерпність.

М. Кундера переконував: «Найважче було водночас образом найінтенсивнішого наповнення життя. Чим важчий тягар, тим ближче життя до землі, реальніше і правдивіше. І, навпаки, абсолютна відсутність тягара спричиняло те, що людина ставала легшою за повітря, злітала вгору, віддалялася від землі, від земного буття, ставала напівреальною, а її рухи — і вільними, і безглуздими водночас».

У 1988 році американець Філіпп Кауфман зняв за цим романом однойменний фільм.

Майстерність Мілана Кундери:

- небайдужість до мови, відсутність вишуканих фраз, естетичного захоплення деталлю і описами пейзажу, чіткість підібраних слів, лаконічність, афористичність, тонкий гумор та іронія;
- захопленість сюжетом, а не формою;
- змалювання сумного минулого і жахливого сучасного; прагнення донести до читача зміст;
- використання епізодів для характеристики персонажів;
- поєднання історії краю і людської долі, реалістичної і філософської розповіді про долю, випадки, покликання;
- дослідження проблеми, що таке людське життя у пастці; складних почуттів і думок героїв; персонажі не вміють любити нікого, крім себе. Навіть покохавши, вони закохувалися у проекцію самого себе в душі іншого;
- знання психології чоловіка і жінки. Герої його зовнішньо анонімні, тому відкриті для інтерпретації;
- присутність автора, вільне висловлювання про те, що відчував і думав, бачив і переживав, незважаючи на партії та ідеології;
- звернення до прийому організації тексту: пунктирний, перерваний монолог, дія.

2. Тема самотності в творчості японського письменника Х. Мураками

Харукі Мураками (нар. 1949 р.)



Японська література в світі загалом була майже не відома. На те були серйозні причини. Труднощі з вивченням мови, наявність культурного бар'єру, відмінність у ментальній та художній традиції не сприяли популяризації японської літератури.

Навіть якісно перекладені твори залишали в читачів враження, що втрачено щось важливе. Проте, література ХХ—ХХІ ст. почала рясніти темами й мотивами, що знищували межу нерозуміння між існуючими літературами, незалежно від традицій, мов, культур, ментальностей.

Маємо на увазі насамперед тему самотності, що стала об'єднуючим чинником як латиноамерикансь-

кої, так і західноєвропейської та японської літератур.

Посилювалися процеси інтеграції, відчувалося тяжіння до східних елементів у культурі та філософії. Яскравим прибічником ідеї зближення Сходу і Заходу був японський митець Харукі Муракамі (1949 р.н.). У літературну тканину він не нав'язливо ввів філософські категорії цього процесу.

Так склалося, що до кінця 90-х років ХХ ст. сучасними японськими письменниками для українських та російських читачів залишались Кобо Абе та Кендзабуро Ое. Хоча найбільш відомі свої твори вони створювали впродовж 70-х років. Таким чином, тридцять років україномовні читачі і не уявляли, що японці читають, над чимось розмірковують, з приводу чогось сумують і над чимось сміються. Проте в 1997 році в Росії популярності набув роман «Полювання на Вівцю». Приблизно рік текст розповсюджувався російськомовною Мережею, і лише згодом, уже набувши певного визначеного бренду, з'явився на друкованому папері. Саме тому справедливо було б вважати Харукі Муракамі першим автором, який відкрив україномовному та російськомовному читачеві вікно до сучасної Японії і відповідно — перший у світі письменник, який «підкорив» своєю творчістю переважну більшість читачів країн колишнього Радянського Союзу через мережу Інтернет.

В український культурний простір Муракамі ввів перекладач І. Дзюб. До популяризації імені японського митця певною мірою долучилися й українські видання на зразок «Книжника-review», «Зеркала недели», «Киевских ведомостей». Тексти творів Муракамі було надруковано в журналах «Сучасність» та «Всесвіт». Проте, літературознавче й історико-літературне осмислення творчості митця залишалося прерогативою виключно російських дослідників: Д. Коваленіна, Т. Касаткіної, Г. Чхартішвілі, Е. Єрмоліна.

Життя цієї людини до цього часу можна було називати цілком звичайним. Подробицями свого особистого життя Муракамі завжди ділився без особливого прагнення. *«Всё, о чем я хотел сказать людям, я рассказываю в своих книгах»*, — саме так призупиняє письменник наступ журналістів та читацької аудиторії на фортецю власного приватного життя.

Народився майбутній письменник 12 січня 1949 року в давній столиці Японії Кіото. Його дідусь був буддистським священиком, утримував невеличкий храм. Батько викладав у школі японську мову та літературу, а у вільну годину займався буддистським просвітництвом.

У 1950 році родина переїхала до міста Асія, у передмісті порту Кобе (префектура Хього).

У 1968 році Харукі Муракамі вступив на відділ театральних мистецтв при університеті Васеда за спеціальністю класична (грецька) драма. Навчання особливої втіхи йому не приносило. Більшу частину часу він проводив у Театральному музеї університету, маючи нагоду ознайомитися із сценаріями американського кіно.

Протягом студентських років майбутній письменник брав участь у антивоєнному русі, виступав проти війни у В'єтнамі.

Успішно закінчивши університет Васеда, Муракамі отримав ступінь знавця сучасної драматургії.

У 1971 році він одружився зі своєю однокурсницею Еко, з якою живе до цього часу. Дітей не має.

У 1974 році Муракамі орендував приміщення і відкрив власний джаз-бар «Пітер Кет» у районі Кокубундзі, Токіо. У 1977 році він переїхав із баром у більш спокійний район міста Сендагая.

У квітні 1978 року Муракамі переглянув бейсбольний матч, у розпалі якого зрозумів, що спроможний написати роман. До цих пір письменник не знав, чому сталося це саме так. *«Я просто зрозумів — і все»*. Він почав залишатися після закриття бару на ніч і писати тексти.

Протягом юнацьких років письменник читав переважно зарубіжну літературу. Ще з дитинства він відчував відразу до рідної японської літератури. Можливо, причиною тому було те, що його батько викладав літературу. Років до сімнадцяти російська література складала основне коло його захоплень, а потім, вивчивши англійську мову, він переключився на американців в оригіналі. Тому його стиль — це своєрідний «мікс», створений із впливів російської літератури XIX ст. та американської прози XX ст. Що стосується суто японської літератури, то можемо зробити висновок, що письменник її майже не читав.

Своїм улюбленим письменником Муракамі і на сьогодні вважає Ф. М. Достоєвського. Один із його неперевершених романів, на думку японського письменника, є «абсолютним» — це «Брати Карамазови». *«"В" Братях Карамазовых» есть всё, о чём когда-либо захочется написать, и всё, что когда-либо захочется прочитать. Я называю это «абсолютным романом». Вот что мне хотелось бы написать когда-нибудь»*.

У 1979 році Муракамі опублікував повість «Слухай пісню вітру» — першу частину «Трилогії Криси». Отримав за неї літературну премію «Гундзо Сіндзін-сьо» — престижну нагороду, яку щорічно присуджував солідний журнал «Гундзо» японським письменникам-початківцям. Деяко пізніше — національну премію «Нома» відповідно за ті самі заслуги. Наприкінці року роман-призер був розкуплений нечуванним для дебюту тиражем — понад 150 тисяч екземплярів у цупкій обкладинці.

У 1980 році він побачила світ повість «Пінбол-1973» — друга частина «Трилогії Криси». Цього ж року письменник продав свій бар, а на життя почав заробляти виключно власними творами.

Роки, віддані джаз-бару, не пройшли для Муракамі даремно. Він навчився довіряти таланту і водночас зрозумів, що просто мати талант замало. Дуже важливо в житті — яким ти народжуєшся: талановитим чи ні. Якщо людина позбавлена таланту, то її життя — порожня витрата часу.

У 1982 році Муракамі закінчив свій перший роман «Полювання на Вівцю» — третю частину «Трилогії Криси». У тому ж році отримав за нього премію «Нома» для авторів-початківців, що присуджувалася літературним журналом «Бунгей сюндзю».

У 1983 році письменник опублікував дві збірки оповідань: «Повільним човном до Китаю» та «Найкраща погода для Кенгуру». Наступного року світ побачила збірка «Світлячок, Підпалити сарай та інші історії».

У 1985 році був опублікований роман «Країна Див без гальм та Кінець Світу», за який Муракамі отримав премію Танідзакі. Того ж року він випустив книгу дитячих казок «Різдво Людини-Вівці» з ілюстраціями Сасакі Макі та збірку оповідань «Смертельна лихоманка каруселі із кониками».

У 1986 році разом із дружиною письменник поїхав на проживання до Італії, звідки переїхав до Греції. У Японії на той час побачила світ збірка оповідань «Повторний напад на булочну».

Переїхавши жити до Лондона в 1987 році, письменник опублікував роман «Норвезький ліс». Знаходячись тут же, в Лондоні, він закінчив роботу над романом «Денс, денс, денс» — продовження «Трилогії Криси».

У 1990 році в Японії вийшла збірка оповідань «Удар телепузиків у відповідь».

У 1991 році Муракамі переїхав до Америки і став стажером-досліджувачем в університеті міста Принстон, штат Нью-Джерсі. Японію він залишив через те, що успіх романів ускладнив його життя, письменнику фізично стало складно там знаходитися і писати далі. Він став відомим, а це дуже незручно у повсякденному житті. Тільки тут, в Америці, Муракамі не відчував своєї зайвості і несхожості у порівнянні з європейськими країнами, де його гнітило відчуття того, що він усім еством своїм тут чужий.

Саме тоді в Японії побачило світ 8-томне видання усього, що він написав протягом цього часу (1979—1989).

У 1992 році письменник отримав ступінь ад'юнкт-професора Принстонського університету. Закінчив та опублікував цього ж року в Японії роман «На південь від кордону, на захід від сонця».

Переїхавши до Санта-Ана на території Каліфорнії, Муракамі читав лекції із сучасної (післявоєнної) літератури в університеті Уільяма Говарда Тафта. Відвідав цього ж року Китай та Монголію.

У 1994 році у Токіо побачили світ два томи гіпер-роману «Хроніки Заводного Птаха». У 1995 році був надрукований і третій том «Хронік». У Японії того часу відбулися дві значні трагедії: гіперземлетрус у Кобе та заринова атака секти «Аум-сінрікьо». Муракамі відразу розпочав роботу над документальним романом «Підземка», відгукнувшись своєю творчістю на реалії життя.

На початку 90-х років Муракамі працював ведучим невеликого ток-шоу на одному із комерційних телеканалів Токіо, проводячи бесіди про західну музику та субкультуру. Випустив декілька фотоальбомів та путівників західною музикою, коктейлями та кулінарією. До цих пір полюбляв джаз, і хоча «останнім часом класики стало більше», відомий своєю колекцією із 40 джазових платівок.

У 1996 році світ побачила збірка «Привиди Лексінгтона». Після її опублікування письменник повернувся до Японії та оселився в Токіо, відтепер маючи можливість проводити зустрічі та інтерв'ю із жертвами та катами «заринового теракту». Робота над романом-двотомником «Підземка» була завершена у 1997 році.

У 1999 році Муракамі опублікував роман «Супутникове кохання», а наступного, 2000-го року, — збірку оповідань «Всі божі діти танцюють».

У січні 2001 року письменник переїхав у будинок на узбережжі у місті Оісо, де він проживає й зараз.

У серпні 2002 року Муракамі вперше дав інтерв'ю журналісту з Росії, а також написав передмову до книги, що незабаром мала з'явитися тут, — «Країна Див без гальм».

У вересні 2002 року він опублікував свій десятий за рахунком художній роман, двотомник «Кафка на узбережжі».

Крім власної письменницької творчості, Муракамі захоплювався перекладами. У лютому 2003 року він випустив свою версію роману Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житі». За останні 25 років він переклав японською мовою твори Фіцджеральда, Ірвінга, Селінджера, Капоте, О'Брайєна та ін.

Після закриття свого джаз-бару письменник кинув палити і розпочав займатися відразу декількома видами спорту. Два-три рази на рік він брав участь у марафонських забігах у різних містах світу — Нью-Йорку, Сіднеї, Саппоро тощо.

У 2002 році письменник організував із друзями клуб мандрівників «Токіо суруме», основне завдання якого — подорожі малодослідженими японцями куточками світу з наступними репортажами у глянцевих журналах. Публікувати власні фотокартки Муракамі не любив, щоб якомога рідше бути впізнаним там, куди він приїжджав неофіційно.

Протягом червня-липня 2003 року письменник разом із колегами з клубу мандрівників «Токійська сушена каракатиця» вперше відвідав Росію — побував на острові Сахалін. У вересні здійснив подорож до Ісландії. За повідомленнями з його офісу на даний момент він розпочав роботу над черговим масштабним твором.

Романи Муракамі були перекладені 16 мовами світу.

Однією із пристрастей письменника була сильна любов до музики. Припускали, що його колекція музичних записів нараховувала понад 40 000 екземплярів.

«Я редко возвращаюсь к своим книгам и перечитываю то, что написал», — говорив Харукі Муракамі — людина, яка намагалася писати по одному роману на рік.

Манера спілкування цього популярного японського письменника свідчила про відсутність «зіркової хвороби» та надмірної погорди. *«В разговоре у него очень малоподвижное лицо, отчего мне сначала немного не по себе. Но чем больше он говорит, тем с ним уютнее. Как и в своих романах, о сложных вещах он говорит очень просто, повседневными словами, не эпатируя, вполголоса, глуховато»* — такі враження після зустрічі із Харукі Муракамі залишились у російського журналіста Д. Коваленіна.

Харукі Муракамі — прозаїк, уподобання якого склали дві полярні художні форми: оповідання й роман. Майстерність письменника в кожній з них була підкреслено оригінальна. Він полубляв заплутані інтригуючі сюжети й водночас надзвичайно спрощені оповідні прийоми.

Збірка «Привиди Лексінгтона». Центральна тема творів, вміщених у ній, яка стала провідною для творчості Муракамі, це тема самотності як природного стану людини у певні періоди життя. Самотність — постійна характеристика героїв семи новел збірки: самотній оповідач, що наглядав за покинутим будинком; самотній господар, який давно втратив батьків і друга; самотній товариш господаря, товариство якого, після смерті матері, склали лише зірки на небі. Здається, лише привиди не були вражені хворобою самотності. Героїв-оповідачів (у п'яти новелах — чоловіки, у решти двох — жінки) відрізняла хіба що відмінність темпераментів.

Самотність у тлумаченні автора мала різні прояви, причини і наслідки. Наприклад, в оповіданні «Тоні Такія» йшлося про самотність-приреченість. У післявоєнній Японії герой залишався в цілковитій самотності через дивну примху батька, що дав синові англійське ім'я. Визначена з дитинства самотність була постійною домінантою, своєрідним хрестом чужої спокути, не дивлячись на всі зусилля Тоні.

Жіночі образи японським письменником були зображені з не меншою виразністю. Надзвичайно рішучою була героїня оповідання «Зелений звір», яка сміливо й жорстоко знищила потворне чудовисько, що колись знайшло собі притулок у корінні дуба. Дружина «снігового чоловіка» з однойменного оповідання мала сили назавжди залишитися на північному полюсі самотності, на яку вона, закохавшись, сама себе приречла.

Герой-підліток — образ, який набув особливої популярності в американській літературі, знайшов своє втілення і в творчості Муракамі. Свідченням цього став перший роман письменника про підлітків «Дослухайся пісні вітру» (1979), а також новели «Мовчання» та «Сьомий».

У новелі «Мовчання» було відтворено процес переходу юнака зі світу дитинства до світу дорослості.

Цей невеликий за обсягом твір насправді порушував велику кількість проблем. Одна з них — це взаємовідносини людини й натовпу, проблема маніпуляцій людською свідомістю. Окреслена проблема не була новою у світовій літературі, але,

безумовно, зберігатиме свою актуальність безвідносно до часових і просторових меж. Літературна спадщина ХХ ст. відтворила кризові стани людини: Т. Манн «Маріо й чарівник», А. Камю «Чума», М. Булгаков «Майстер і Маргарита», Е. Йонеско «Носороги», П. Зюскінд «Запахи», Й. Бродський «24 грудня 1972 року», Г. Белль «Мовчання лікаря Мурке», Х. Муракамі «Хроніки Заводного Птаха» тощо. Тема самотності й неприйняття особистості натовпом — була однією з центральних у всіх названих творах. Однак тільки два з них містили у своїх назвах образ мовчання — це оповідання Генріха Белля «Мовчання лікаря Мурке» та новела «Мовчання» Харукі Муракамі.

Одзава — головний герой новели — прагнув щосили кричати про проблеми самотності, однак мовчання натовпу ховало цей крик у холодній воді забуття, відчуження, нерозуміння.

Лікарю Мурке серед тотальної говірливості оточуючих найціннішим даром видавалося мовчання як можливість чути, слухати і бути почутим.

Головному герою новели «Сьомий» лише через сорок років вдалося звільнити підсвідомість від дитячого кошмару: на його очах під час тайфуну загинув товариш. Пережите нещастя, всеохоплююче почуття провини стояли на заваді формуванню комунікативних зв'язків із соціумом, звужували коло соціальних контактів героя.

Таким чином, у невеликих за обсягом жанрових формах найбільшою мірою проявилася майстерність письменника оповідати будь-яку історію так, щоб вона не втрачала своєї захоплюючої інтриги. Найчастіше загадкові події руйнували межу між реальним і потойбічним.

На особливу увагу заслуговував роман «Країна Див Без Гальм і Кінець Світу». Його було закінчено в 1985 році. В основі роману — невелика повість «Місто із стіною-примарою», написана п'ятьма роками раніше.

Тема, порушена у творі, надзвичайно цікавила автора, однак він тривалий час не міг знайти прийняттого варіанту для її повноцінного вираження.

Роман складався із двох окремих історій — «Кінець Світу» та «Країна Див без Гальм». Перша з них була написана за мотивами вище названої повісті. Головною метою автора було створення чогось цілісного з двох різних історій. Вони відбувалися в цілком різних місцях і розвивалися за різними канонами — однак врешті-решт сплїталися в єдине ціле. Яким чином вони перетиналися і чим саме були об'єднані — читачеві не повинно бути відомим, аж поки він не досягне фіналу.

Композиція твору водночас спонтанна, химерна і врівноважена. Усі парні розділи — це «Кінець Світу», а всі непарні — «Країна Див без Гальм». Можна припустити, що під час написання твору письменник керувався прагненням відобразити різні аспекти власної свідомості.

Наприклад, світ «Кінця Світу» був надзвичайно тихим і врівноваженим. У маленькому містечку, огороженому височенною стіною, все відбувалося за ustalеними нормами і доволі спокійно. Люди були стримані, небагатослівні, звуки — притишені. На відміну від цього світу, «Країна Див без Гальм» поставала надзвичайно активною. Там можна було знайти швидкість, насилля, комізм ситуацій, картини божевільних буднів величезного мегаполіса.

До Країни Див потрапив оповідач. Його увагу привернули чудернацькі звірі, що вдень залишали місто, а вночі поверталися. Ними опікувався Вартовий, надзвичайно кремезний і законослухняний. Він запевняв оповідача, що подібна цікавість до звірів у нього незабаром мине і з'являтиметься в основному на початку весни, коли звірі ворогуватимуть між собою. Прояви одвічного інстинкту давали про себе знати

і звірі знищували одне одного. Однак, спливаючи кров'ю, земля давала початок новому порядку та новому життю.

З-поміж зачинених і мертвих на вигляд будинків за порадою Вартового оповідач знайшов бібліотеку — приміщення, що жодним своїм виглядом не нагадувало подібної установи. Тут, як це не дивно, новоприбулий мав змогу читати старі сни. Відтепер оповідач мав постійну посаду — Читач Снів — і його знаходження тут не обтяжувало мешканців міста. Однак Читач Снів повинен був попрощатися із денним світлом — саме тому Вартовий проводив нескладну на перший погляд операцію, проколюючи віки новоприбульцю.

Герой-оповідач іншої частини — «Країни Див без Гальм» — у самому центрі Токіо зустрівся із зовсім нетиповими та незрозумілими для пересічної японської людини речами: спершу величезний ліфт без особливих ознак, потім молода повновида дівчина без голосу, слова якої герой читав за рухами губ, а згодом сходи, що вели із шафи, вміщеної в одному з кабінетів хмарочосу, прямо в безодню. Читачеві стало зрозумілим, що головний герой — конвертор, він кодував інформацію, яку намагалися від когось приховати. Ті люди, які були спроможні розкодувати певну частину інформації, називалися квакерами. Заволодівши чужою інформацією, вони продавали її на чорному ринку і отримували шалену винагороду.

Автор змушував читача замислитись над існуванням іншого світу, що знаходився всередині нашого тіла. Ми, люди, перебували у постійній залежності як від внутрішньої свідомості, так і від зовнішнього світу. Саме така подвійна залежність змушувала нас хворіти, страждати, руйнувала наше дорогоцінне «я».

Герої захоплюючих і дивних романів Харукі Мураками не відповідали стереотипному образу сучасних японців як «невпинних трударів». Це мрійники, інтроверти, уподобання яких складала класична та поп-культура. Вони тяжіли до зв'язків із загадковими жінками та до участі в потойбічних інтригах.

Наприклад, Тору Окада, головний герой роману **«Хроніки Заводного Птаха»**, майже половину часу оповіді проводив, насолоджуючись станом безробітного — готував на кухні обіди, прибирав, читав книги, плавав у басейні, час від часу зустрічаючись із дивакуватими людьми, які розповідали йому свої трагічні історії.

В основі твору останнім часом доволі типове явище — зникнення людини. Поступово розплутуючи таємницю зникнення своєї дружини Куміко, Окада-сан почав зазирати в нетрі власної душі. Це зникнення стало початком нового етапу в житті героя, в якому відтепер поруч із ним дивні створіння, на зразок Заводного Птаха, який щоранку заводив кожній людині пружину її життя; дивакуваті люди, що невідомо звідки з'являлися і не менш загадково зникали, залишаючи після себе незакінчені розмови, нез'ясовані думки, уривчасті враження.

Як зізнавався сам письменник, «повернення до витоків», тобто до специфіки власне японського способу мислення, розпочалося у період його чотирирічного перебування у Принстоні, коли створювалися «Хроніки Заводного Птаха». Крім вражаючого прогресу в опануванні англійською мовою, перебування в Америці дало Мураками можливість відчутти величезний емоційний заряд, описати який він не в змозі навіть тепер, коли минув час після його повернення до Японії.

Мураками-письменник використовував інтернаціональну форму оповіді, однак наповнював її власними фантазіями, власним матеріалом, залишаючись при цьому власне японським письменником. Традиційно в Японії розповсюдженим був «сісьо-сецу» — жанр, аналогічний щоденниковим нотаткам, «роману про себе». Коли Мураками написав свій перший твір, більшість японців були шоковані. Його історії надто відрізнялися від «сісьо-сецу». Лише декілька критиків визнали його існуван-

ня як письменника. Більшість же й до цього часу не в захваті від творів японського реформатора. Сам письменник задоволений, що він знайшов свого читача і має змогу відверто з ним спілкуватися.

Роман «Хроніки Заводного Птаха» відповідав усім реформаторським канонам творчості письменника.

На запитання про те, як виникла ідея написання роману, письменник відповів, що в основі був, скоріше, образ, а не чітко визначена ідея. Тридцятирічний чоловік готував собі на кухні спагеті, і раптом задзвонив телефон. Ось і все. Саме ця простота і привабила письменника. Незважаючи на первісну простоту, роман надзвичайно ускладнений через ту загадковість, яку він становив для читача. Події були настільки заплутаними, непередбачуваними, химерними, що людина, яка спостерігала за ходом їхнього розвитку, втратила здатність пояснювати їх за допомогою шаблонної логіки. Спадало на думку, що письменникові до вподоби писати саме таким чином: він ніби й сам не мав гадки, як будуть розгортатися ті чи інші події і, заплутуючи їх, отримував задоволення.

У цьому романі Муракамі порушив нові для нього теми. Один із героїв розповідав надзвичайно жахливі речі, що мали місце під час Другої світової війни. Важко пояснити, що змусило письменника звернутися до цієї теми, адже події відносного минулого відкривали перед нами обличчя Японії не з кращого боку. Описи жахів війни давалися Муракамі нелегко. Стель оповіді цього японського письменника важко було порівняти із стилем письменників-класиків воєнної тематики. Частково завісу відкривали відомості з біографії Муракамі. Як відомо, Японія — країна із надміру відчутними зв'язками спорідненості, що не тільки визначали походження людини та певною мірою її статус, а й тримали людину на цьому світі як міцне незникаюче коріння.

Війна — це історія батька Муракамі, який був представником покоління, яке воювало протягом 40-х років. Ще в дитинстві майбутній письменник чув, але небагато, від батька про ті події, однак його завжди цікавило, що сталося потім з тими, хто пережив все це так само, як і його батько або й гірше за нього. Такі спогади — це свого роду спомин. Хоча, за словами самого письменника, все, що мало місце в книзі, було вигадане від початку і до кінця ним самим. Без сумніву в основу сміливої вигадки була покладена ґрунтовна обізнаність письменника із відповідними фактами історії. Проживаючи в Принстоні, він мав можливість опрацювати матеріали величезної місцевої бібліотеки. Саме там він дізнався про те, що насправді відбувалося на кордоні між Монголією та Маньчжурією. Монголію письменник відвідав уже після того, як було написано роман. Це ще раз підтвердило, наскільки для цього письменника важливою була власна уява.

На жаль, тема війни та жорстокості, на яку здатна людина, не вичерпала себе й донині. Можливо, саме тому письменник був прихильником руху вперед з обов'язковим спомином про минуле. Зовсім не обов'язково бути зв'язаним цим минулим як міцним ланцюгом, проте пам'ятати про нього варто.

Герой цього роману нагадував самого автора. Все життя після закінчення університету Муракамі жив сам, ні від кого не залежав. Ніколи за своє життя він не належав до певної компанії чи системи. Жити в Японії саме так не просто, оскільки там людину оцінювали за тим, у якій фірмі вона працювала або до якої системи належала. Тому для більшості японців це було надзвичайно важливо. Останнім часом молодь країни намагалася жити вільно, не залежачи від певних стереотипів. Молоді люди взагалі нічому не довіряли. Вони вільні, а значить, природні, що, на думку письменника, найважливіше за усталені штучні маски. Муракамі тішила думка, що

його історії дійсно були співзвучні природнім бажанням бути вільними та незалежними людьми.

У «Хроніках Заводного Птаха» був один цікавий персонаж — Нобору Ватая. Він депутат, «вчений муж», досить впливова і авторитетна людина, продукт і витвір мас-медіа, який досить промовисто і ефектно розмірковував з екрана телевізора про політику та економіку, однак сам насправді був цілковито зневірений. Більшу частину його промов складало те, що на даний момент було стратегічно вигідним. Замислившись, ми, сучасні читачі, легко впізнали б у ньому традиційний типаж сучасного політика та суспільного діяча безвідносно до місцезнаходження країни, яку він представляв. Він був надзвичайно красномовним, зовні привабливим, однак його сутність спорожніла. Найдивніше, що ми могли глузувати з людей такого типу, однак це не зменшувало їхньої небезпеки.

Харукі Муракамі писав містичні історії, хоча в житті він був реалістом. Його ніколи не приваблювали міфи «Нової Ери» на зразок реінкарнацій, снів, таро, гороскопів тощо. Дивно, але чим серйозніші проблеми порушував письменник на сторінках своїх творів, тим більшою містикою вони були огорнені. Муракамі як письменника цікавила сфера підсвідомого, тільки він, на відміну від діагностиків цієї сфери, не збирався її аналізувати. Він намагався сприймати об'єкт цілісно. Можливо, саме тому читач поступово втрачав бажання дізнатися причину того, чому автор час від часу змушував головного героя спускатися до сухої криниці. Це настільки незвично і водночас після кількаразових повторів реально, що читач змушений визнати: кожне рішення і кожна думка повинна була мати цілком логічне пояснення.

Центральна тема книг письменника — самотність споглядання можливостей у світі, який до них сліпий. Герої розповідали свої історії, і ця оповідь їх лікувала. «Хроніки Заводного Птаха» в цьому плані — це зібрання історій, розказаних різними персонажами. Вони розповідали і зцілювали одне одного. Цей роман — це своєрідна книга зцілення. Сам письменник так говорив про цілющу властивість книг: *«Когда ты выбит из колеи появлением другого мира, новыми горизонтами — любовь исцеляет тебя. И я думаю, рассказывание хороших историй — это проявление любви. Наверное, поэтому я пишу книги. Я хочу исцелиться»*.

На думку самого письменника, «Хроніки Заводного Птаха» — крок у напрямі до абсолютного роману. Ймовірно, Муракамі тільки-но розпочав наближатися до художнього світу Ф. Достоєвського, і попереду в нього довгий шлях, головне, щоб вистачило часу.

Починаючи з «Полювання на Вівцю», продовжуючи «Денсом», письменник все менше звертав свою увагу на 60-ті роки і торкався в основному тих проблем, які були характерними для Японії епохи розвинутого капіталізму. В цілому Муракамі оцінював те, що відбувалося, досить негативно — мовляв, усе це багатство та зовнішній добробут корумпували суспільство, завдавали загрозу духовного зубожіння тощо. Герої залишалися самотніми, незважаючи на те, що були володарями численних матеріальних благ.

Оскільки письменник не приховував схожості своїх героїв із ним самим, неважко було повірити, що в себе на батьківщині він дуже довго відчував себе чужим навіть серед однодумців-письменників. Проте останнім часом його все більше цікавила саме Японія та доля її «маленької людини». Особливо яскраво це проявилось після публікації його інтерв'ю з жертвами газової атаки секти Аум у Токійському метро 1995 року — матеріалів, які він збирав більше року. Вони були опубліковані у 1996 році під загальною назвою «Андеграунд» («Підземка»).

Для всіх було дивною, коли письменник написав цю книгу. Для нього ж — це щось природне. У романі порушено проблему внутрішнього та зовнішнього космосів. Сьоко Асахара, лідер секти Аум, вказав на коридор, який поєднував ці два світи для віруючих. Ті були шоковані. Саме це використав їхній ватажок, щоб зробити з них рабів. Це було дуже небезпечно. Щоб застерегти від подібного, від наслідків захоплення схожими історіями, письменник взявся за роботу над цим романом. Однак звична оповідна манера не була обрана ним через те, що історія теракту, одягнена у традиційний сюжет, відгуків у свідомості читачів могла б і не знайти. Саме тому письменник брав інтерв'ю у жертв та катів, зібрав докупи їхні свідчення й зробив книгу. Він розмовляв із 63-ма постраждалими, які того дня були там, у метро. Окрім свідчень про події того дня, Муракамі намагався якомога більше дізнатися про їхнє дитинство, перше кохання тощо. Зрозуміло, це викликало непорозуміння (мовляв, яке відношення це має до трагедії), проте на думку автора, важливим було все і його в першу чергу цікавило, що це за люди, в чому полягали персональні трагедії кожного з них. *«Если бы я сам ехал в том поезде, я бы, наверное, их не навидел. Но когда я слушал их истории — я их любил. Это хорошие люди. Мы понимаем друг друга. Они очень много работают и любят свои семьи. Они не чувствуют себя счастливыми, когда набиваются в электричку и едут на работу, где потом выкладываются на всю катушку — но они верят, что так и должно быть. И я люблю этих японских рабочих. Но в то же время чувствую, что если бы их отправили на войну — например, в Китай — они убили бы много китайцев, потому что они очень, очень организованы, вы знаете. Они так много и так тяжело работают...»*, — сказав Муракамі в одному з інтерв'ю з приводу публікації «Підземки».

Переважна більшість героїв Муракамі — самотні люди. Проте вони мали свій стиль і прагнення вижити. А це вже багато значило. Вони не знали, з якою метою жили і якими повинні були бути їхні цілі, однак їм все ж таки доводилося жити. Це своєрідний стоїцизм — виживати тільки за рахунок своєї одержимості. Іноді це релігійність. Іноді таку позицію асоціювали із постмодерністським поглядом на життя — проживати безглузде життя виключно за власним смаком, за власним стилем.

«Після сутінок». Цей роман японського письменника розповідав про життя, в якому все було підпорядковане чітко встановленим законам. Ким вони були вигадані — невідомо, однак прагнення не коритися ним не виникало у жодного з героїв. Саме тому читача не залишало відчуття, що сюжет роману розвивався сам собою, без стороннього втручання.

Тому тим більше дивувало, що саме буденність з її галасливим примітивізмом, впорядкованим хаосом породжувала мудрість, а нічим не примітні люди, що зустрілися, за волею автора, у токійському кафе, перетворювалися на символи чогось великого і значного. Вони просто спілкувалися: молода дівчина, що читала книгу в метушливому нічному закладі, де так важко зосередитися, і молодий чоловік із тромбоном, якого сюди привело бажання втамувати голод перед нічною репетицією. Життя зіштовхнуло людей і розвело, роз'єднувало долі і єднало, здавалось би, не поєднане, життя було швидкоплинним і водночас могло сповнити невеликий проміжок часу надзвичайно знаменними подіями. Саме про це роман Муракамі, дія якого розгорталася протягом так званого періоду *afterdark*, часу, що наступав відразу після сутінок і закінчувався з приходом світанку.

«Под нами огромный город. Мы видим его с высоты птичьего полета. Отсюда город напоминает живой организм. Или даже несколько организмов, сплетенных в единое тело» — так розпочинався роман «Після сутінок». Автор дав можливість

читачеві споглядати нічне місто — нічне життя великого мегаполісу. Нічне місто — цілковита протилежність тому, як виглядав мегаполіс вдень. Протягом дня місто було занурене в себе, заклопотане своїми проблемами. Воно не звертало уваги на своїх мешканців. Вночі, навпаки, місто прискіпливо споглядало за тими, хто не спав, хто за власним бажанням або з примусу змінив тепло і затишок власної оселі на галас і небезпеку нічного життя. Перебували під наглядом міста і персонажі роману. Однак, погляд міста, спрямований на них, не можна було назвати ворожим. Він проникливий і об'єктивний, всеохоплюючий і стрімкий. Найголовніше — він непомітний: мешканці міста навіть не підозрювали про його присутність.

Марі Асаї провела ніч у кафе, тому що її сестра Ері Асаї ось уже протягом двох місяців спала вдень і вночі, не бажаючи прокидатися. Тецця Тахакасі — студент-юрист і музикант теж не спав. Вночі він разом з друзями в одному з підвальних приміщень шукав себе у музиці. Вимушена не спати і Каору — охоронець і одночасно управляюча будинком побачень, так званим «лав-готелем». У її закладі цієї ночі невідомий клієнт жорстоко побив дівчину-китайку. Саме тому вона шукає Марі, щоб та допомогла їй порозумітися з побитою дівчиною, яка не розмовляла японською мовою. Не спали Кашка і Букашка — помічниці-прибиральниці Каору. Не спала китайська мафія, що контролювала життя таких нелегалів, як Го Дон-лі. Не спав Сіракава — відвідувач «лав-готелю» «Альфавіль», який не так давно побив дівчину-китайку. Він проводив решту ночі в офісі перед монітором. Не спали кафе й супермаркети, комп'ютери, телефони й телевізори. Камери відео спостереження теж не спали вночі, щоб вранці було про що розповісти своїм власникам. Усі разом вони утворювали особливий нічний світ, зовсім не схожий на світ денний, але від того не менш реальний.

Нічний світ був сповнений звуків, вони не галасливі і не лякали своїм надмірним шумом — вони були саме такими, які не потребували надмірної уваги і не відволікали від чогось важливого. Героям не заважали звуки, а якщо вони й були присутні, то створювали відчуття затишку.

Крім того, персонажів об'єднувала топографія: один із кварталів Токіо, у просторі якого вони опинились однієї ночі.

Хронологія подій надміру проста. Зазвичай вночі ті, хто спав, бачив сни, а ті, хто не спав, ці сни переживали в реальному житті. Можливо, все те, що мало місце в романі, і скидалося на сон, однак воно було справжньою дійсністю.

Один із персонажів роману, як і годилося, вночі спав. Це Ері Асаї. Її сон — це той стан, у якому опинилася дівчина за власним бажанням і в якому перебувала ось уже два місяці. Ані її сестра, ані батьки не в змозі зрозуміти, чому одного разу вона вирішила лягти спати і більше не прокидалася. Час від часу Ері прокидалася, але ніхто цього не бачив.

За Ері, точніше за тілом дівчини, що знаходилося в стані тривалого сну, спостерігав читач із автором-оповідачем, а також Людина Без Обличчя, що знаходилася по той бік телевізійного екрану. Якщо припустити, що монітор телевізора — це скло, що слугувало своєрідною межею між двома світами, то можна було за будь-якої нагоди скористатися можливістю відчувати інший світ.

Ері опинилася в залі, дуже схожій на ту, у якій працював Сіракава. Окремі деталі наштовхнули читача на думку, що заекранний світ — це світ, у якому жили насправді усі персонажі роману, окрім Ері.

Виникало питання: яка реальність була справжньою? На нього автор відповіді не давав. Було дві сестри: Ері й Марі. Одна вродлива, інша розумна. Одна покірنا, інша самостійна. Одна спала, інша проводила ніч у роздумах. Вони надзвичайно рі-

зні, однак водночас рідні. Можна сказати, що вони дві частинки єдиного цілого, як день і ніч. Тому не так і важливо, хто з них втілював день, а хто — ніч, головне, щоб одне приходило на зміну іншому, бо так призначено природою.

Дотримуючись традицій власне японської літератури, Муракамі вводив до сюжетної лінії роману легенду про трьох братів, які опинилися на безлюдному острові. Кожному з них була дана можливість обрати місце для життя, але перед цим затягти на гору величезний важкий камінь. Те місце, де зупинявся кожен із них, ставало їхнім притулком назавжди. Один із братів зупинився неподалік від підніжжя гори. Море близько, рибу можна ловити. Другий зупинився трохи далі — фрукти та овочі навкруги — жити можна. І лише третій брат зумів докотити камінь до вершини гори. Там було прохолодно і не було їжі, однак тільки звідси він міг бачити увесь світ і його неповторну красу.

Відповідно до цієї легенди, всі персонажі роману знаходилися на різній висоті однієї гори під назвою «Життя».

Програміст Сіракава, повернувшись додому на світанку, переглядавав по телевізору передачу про мешканців підводного світу.

Такахасі нікуди було втікати. Про це йому повідомляли китайки по телефону, знайденому ним на полиці супермаркету, який залишив там Сіракава. Марі поверталася додому і заснула поряд із Ері. На її обличчі нічого не змінилося, лише час від часу ледь помітно стискалися губи. День поступово приходив на зміну ночі. Мешканці міста поступово готувалися до початку нового дня їхнього життя. *«Для кого-то он не будет отличаться от тысяч таких же, а кому-то запомнится на всю жизнь. Но пока и для тех и для других этот день — лист белой бумаги, на котором ещё ничего не написано».*

Майстерність Харукі Муракамі:

- книга — це засіб духовного зцілення;
- герої — найчастіше люди самотні, на деякий час позбавлені чітко визначених життєвих орієнтирів;
- письменник і читач писав, і читав, і в процесі написання й читання відповідно дізнавався про те, що мало відбуватися далі;
- спроба переказати оповідання приречена на фіаско. Сюжетно письменник дійсно вражав такою приголомшливою порожнечою своїх новел, що пробирав страх;
- загадковість подій стирала межу між реальним та потойбічним. Ірреальне було викладено як таке, з яким можна співіснувати, як щось абсолютно рядове, що не викликало жодних заперечень чи застережень.
- оповідь у творах велася виключно від першої особи; причина не в тому, що герої мали занадто багато схожого із постаттю самого автора; така манера розповіді сприяла передбаченню того, про що думали та чим жили його герої;
- прагнення змінити японську літературу зсередини, а не зовні, для цього письменник винайшов свої власні правила.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

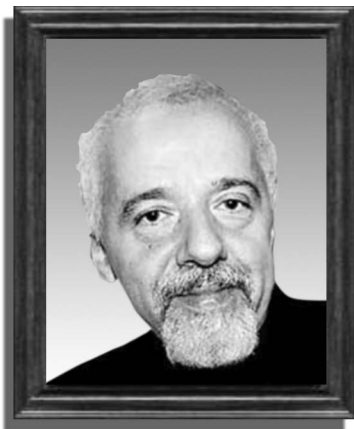
1. Як саме Харукі Муракамі репрезентував сучасному читачеві японський спосіб життя і мислення?
2. Назвіть найвідоміші твори письменника? Що їх об'єднувало?

3. Що стало причиною звернення Мураками до жанру документального роману (на прикладі роману «Підземка»)?

4. Поясніть назву роману «Після сутінок». Які філософські проблеми порушені в цьому творі?

3. П. Коельо. Дослідження проблем людського буття

Пауло Коельо (нар. 1947 р.)



На сьогоднішній день Пауло Коельо увійшов до числа найпопулярніших і найвідоміших сучасних письменників. Його визнали «алхіміком слова» у 117 країнах світу.

Рідним містом Коельо став Ріо-де-Жанейро, де він народився 24 серпня (в один день зі своїм літературним кумиром Х. Л. Борхесом, тільки значно пізніше) 1947 року в родині середнього достатку. Його батько Педро був інженером, а мати Ліхія — домогосподаркою.

У дитинстві П. Коельо мав складний характер, не піддавався впливу інших, був не такий, як усі. Мав власні смаки, переконання. Батьки віддали хлопця до ієзуїтського коледжу Сан-Ігнасіо, прагнучи змінити переконання сина. Там він без будь-якого інте-

ресу та ентузіазму вивчав молитви і пізнавав смисл релігійних ритуалів. Незважаючи на відразу до молитов і мес, майбутній письменник одержав у цій школі й деякі корисні уроки. Тоді він ще не усвідомлював, що це — знак, однак саме тут він відчував своє призначення — стати письменником.

Першу літературну нагороду Пауло отримав ще на шкільному поетичному конкурсі. Сестра письменника Соня згадувала, що якось їй дали нагороду за твір, який брат викинув до сміттевого кошика.

У батьків було зовсім інше уявлення про майбутнє свого сина. Вони не могли зрозуміти, як фізично розвинена людина може обрати професію поета, адже це означало бути жебраком, тому наполягали, щоб Пауло став інженером, і всіляко відмовляли його від наміру стати письменником. Незламність позицій батьків, а також роман Генрі Міллера «Тропік Рака», який прочитав на той час П. Коельо, пробудили в юнакові дух непокори. Він навмисне почав порушувати правила поведінки, усталені в родині. Батько побачив у цих витівках прояви душевної хвороби. До свого вісімнадцятиріччя Пауло двічі побував у психіатричній лікарні, де йому довелося відчувати на собі дію електрошокової терапії. Його звинуватили в гомосексуалізмі та залежності до наркотиків. Пізніше батьки пошкодували, що так вчинили, і навіть просили пробачення у сина.

Згодом П. Коельо познайомився з членами невеликої театральної групи і захопився журналістикою. Пристрасть до творчості підштовхнула його до заснування свого журналу, однак були надруковані тільки два його номери. Театр, радіо, рок-група, анархічні тексти рок-пісень, журналістські статті «непевного спрямування» — це далеко не повний перелік того, чим він займався, у пошуках себе. У розумінні простого обивателя театр навіть був «осередком» аморальності та розбещеності, тому стурбовані батьки порушили обіцянку не втручатися в життя сина і

знову відправили його до психіатричної лікарні. Пауло вийшов звідти ще більш замкненим і зосередженим на своїх переконаннях. У розпачі батьки звернулися до іншого лікаря, і той пояснив їм, що їхній син не божевільний і що його не слід тримати у клініці, просто треба допомогти йому навчитися жити в цьому світі. Через тридцять років після цих подій письменник написав книгу «Вероніка вирішує померти».

Пауло Коельо повернувся до навчання, і здавалося, що нарешті він змирився з долею, яку обрали для нього батьки. Однак навчання тривало недовго. Це були 60-ті роки ХХ ст., коли по всьому світу прокотився рух хіпі. Нові віяння не оминули й Бразилію — країну, в якій будь-яке вільнодумство жорстоко придушували війська. Пауло відпустив довге волосся і навмисне ніколи не носив із собою посвідчення особи. Прагнучи спробувати усі «принади» життя хіпі, він деякий час вживав наркотики. Незважаючи на те, що доля його випробовувала, в душі продовжувала жевріти мрія стати письменником, зіркою світової величини.

Відомий у Бразилії музикант і композитор Рауль Сейхас запропонував Пауло писати вірші до його пісень. Їхній другий альбом мав шалений успіх і був розпроданий у кількості понад 5 000 000 примірників. Уперше в житті Коельо отримав значну суму грошей. Згодом він разом з друзями випустив серію коміксів, сповнених волелюбних ідей. Диктаторський режим країни побачив у цьому небезпечну загрозу, через що його та товаришів заарештували. Пауло висунули звинувачення в тому, що саме він був ідеологом і автором сюжетів коміксів. Врятуватися письменнику вдалося завдяки тому, що він заявив про своє божевілля й розповів про перебування в психіатричній клініці. Однак зазначені події залишили глибокий слід у душі Пауло.

У двадцять шість років він вирішив, що досить із нього «експериментів» і що він, нарешті, хоче стати «нормальним». Влаштувавшись на роботу у фірму звукозапису, зустрів свою майбутню дружину. У 1977 році подружжя переїхало до Лондона. Пауло придбав собі друкарську машинку і почав писати, проте без особливого успіху. За рік він повернувся до Бразилії, став адміністратором у компанії звукозапису «Сі-Бі-Ес». Там працював лише три місяці, після чого розлучився з дружиною і звільнився з роботи. Незабаром письменник зустрів свою давню подругу Христину Оїтісію, з якою згодом одружився. Медовий місяць подружжя провело в Європі, де, крім усього іншого, відвідали музей концтабору в Дахау. Там письменник побачив видіння — перед внутрішнім зором постала якась людина. За два місяці він зустрів цього чоловіка в одній із амстердамських кав'ярень, вони довго розмовляли, розповівши кожен про свій життєвий досвід. Цей чоловік, імені якого Коельо так і не дізнався, порадив йому повернутися до католицизму й до доброї магії та здійснити паломництво дорогою Сантьяго (середньовічний шлях прочан між Францією та Іспанією).

Цей переломний період у житті Пауло Коельо отримав назву «подорожі». В Амстердамі він познайомився з представниками католицького ордену RAM, вивчив мову знаків. Саме ці знання, мабуть, піднесли його «Алхіміка» на світовий рівень. Згідно з ритуалом ордену, Коельо мав пройти шлях від Сантьяго до Компостелли, шлях у 80 кілометрів паломництва. Йому вдалося його подолати. Така довга дорога була увінчана першою книгою «Паломництво» (1987). Після неї Коельо написав роман «Алхімік», що потрапив до Книги рекордів Гіннеса і став найпопулярнішою, найбільшою за тиражем книгою, написаною португальською мовою, за всю історію літератури.

1998 рік зробив письменника всесвітньо відомим. Тираж книжок Коельо сягав 25 мільйонів, а за деякими даними — 65 мільйонів.

«Коли я пишу книжку, я веду розмову з єдиною людиною, яку по-справжньому знаю, — із самим собою, тому кожна книжка для мене — це процес самопізнання», який відбувся у таких творах: «Алхімік», «Вероніка вирішує померти», «Воїн Світла», «Чорт і панна Прим», «П'ята гора», «Бріда», «Біла річка П'єдри я сіла і заридала», «Одинадцять хвилин», «Валькірії», «Заїр».

Латиноамериканський письменник хотів побувати в Україні давно, а нагодою став Форум книговидавців у Львові. «У першу чергу познайомився з країною. Я отримую багато запрошень, вибираю ті, що мене цікавлять. На даний момент у мене три запрошення: Барселона, Росія, Тулуза. На запрошення до України просили відповісти негайно: або «ні», або «так». Я сказав: *«Ні, треба сказати Так».*

Автор культових романів, перекладених, за деякими джерелами 52 мовами, а за деякими — 56 мовами, автор розпочав візит із Києва.

Перший український перекладач творів П. Коельо Віктор Морозов наголосив, що бразильський письменник уперше висловив бажання відвідати Україну два роки тому, коли вони познайомилися на Московському книжковому ярмарку.

На прес-конференції Пауло Коельо зазначив: *«Для мене велика радість приїхати до вас на Україну. Тим більше, що народилися ми з нею в один день — 24 серпня. Я відчуваю, що повезу звідси дуже багато. Я погодився написати п'ять статей про Україну для міжнародної преси. А в моїй душі Україна вже написала свою книгу».*

Відмовившись від послуг таксі, Коельо із задоволенням пройшовся Хрещати-ком, роздаючи автографи всім бажаючим.

Також метр побував у клубах «Лялька» та «Дзига», відвідав концерт гурту «Акваріум». П. Коельо не зміг всидіти на місці, пританцьовував разом зі своєю «свитою» і навіть співав. Можливо, в ньому пробудився колишній рокер.

«Я завжди був мільйонером,» говорив Пауло Коельо — *і тоді, коли був хіпі, і міг дозволити собі поїздки з 200 доларами у кишені з однієї країни до іншої. Я завжди мріяв заробляти гроші на подорожі. Але сьогодні я мандрую безкоштовно, за це платять».* Щоб більше дізнатися про Україну, він охоче спілкувався з людьми.

Візит відомого бразильського «алхіміка слова» як почесного гостя Форуму видавців у Львові оповитий легендами. Найбільше вразила його втеча з церемонії відкриття Форуму у львівській Опері. Сам Коельо на прес-конференції, коли місця ще одній аматорській версії вже не мало бути, пояснив це бажанням поспілкуватися зі звичайними людьми на вулиці. Також він хотів переконатись у вірогідності чутки про невеликий народний ресторанчик, куди він і потрапив, і про пісні і танці, які влаштували йому тамтешні вражені присутні.

Письменник, якого читали у 117 країнах світу, а за деякими даними — в 140, людина, яка «виросла з Генрі Міллера, Борхеса, Блека, Армадо, отримав десятки престижних нагород, членство в найвищих літературних клубах, колонки у найпрестижніших періодичних виданнях світу. Його бібліографія, що становить 13 книжок, — це надбання самотності, як стверджував сам Пауло Коельо.

«Я є і сподіваюся залишитися назавжди плігримом. Письменником, що, згідно зі старовинною традицією, читає по зорях і мапах, черпає історії з найрізноманітніших джерел, має відвагу занурюватися в глибини незабгагненого океану Духу і вміє ділитися всім цим з людьми. Я католик і вірю в чудеса. Література — це випробування уяви як автора, так і читача. Коли я вперше вирішив оплатити ціну власної мрії — стати письменником, — я чудово усвідомлював правоту слів своєї матері: в Бразилії не читає ніхто, я ніколи не досягну успіху. Проте мене не злякала ця засторога, тож я й боровся всупереч усьому».

Ось така загадкова, неординарна і цікава особистість зійшла на вершину слави художньої літератури постмодерну.

Його любили і ненавиділи, читали та ігнорували, цитували і заперечували, він цікавив, інтригував, заворожував та все ж про нього говорили.

Альфредо Конде, іспанський письменник, автор роману «Людина-вовк» говорив: *«Пауло Коельо зараз духовний лідер, і це свідчить про духовне збідніння мільйонів людей. В історії були люди з стійкішими поглядами, ніж він. Та Коельо — масовий феномен...»*.

Умберто Еко, в свою чергу, зазначав: *«У нас із Пауло різні філософські точки зору. Пауло пише для тих, хто вірить. Я пишу для людей, які не вірять. Тим самим я маю велику колекцію раритетних книжок з алхімії та цікавлюся цією темою. Однак я є скептиком.»* І рівно через п'ять років Дмитро Харатьян, російський актор, висловив власну думку — заперечення опоненту: *«Мені допомагають книги Пауло Коельо. Можна як завгодно ставитись до цього автора, та я останнім часом читаю його книги на одному диханні... Якщо не ходиш до церкви, не молишся, то треба хоча б час від часу читати таку літературу. Вважаємо, що Коельо великий молодець — у простій і доступній формі, як, наприклад, Пушкін, говорить про мудрі речі»*.

Мабуть, влучно висловився з цього приводу сам митець: *«Може те, що я пишу, їй не подобатись. А ті, кому не подобається, нехай зроблять краще, а не критикують інших!»*

Пауло Коельо — відомий громадський діяч. Він радник програми ЮНЕСКО «Духовна конвергенція і культурний діалог». Останні п'ять років був почесним гостем Світового Економічного Форуму (так, на черговий з них, який відбувся у Бразилії в 1998 році, були запрошені лише П. Коельо та президент республіки Фернандо Енріке Кардозо), який відзначив письменника своєю найпрестижнішою нагородою. Крім того, Коельо — кавалер державних нагород Іспанії, Франції, Німеччини. Римський папа Іван Павло II прийняв Коельо у Ватикані у квітні 1999 року. Він був першим немусульманським письменником, який відвідав Іран після мусульманської революції 1979 року. Після його візиту у червні 2000 року міністр з питань культури та ісламу Ірану Аятола Махаджерані вперше дозволив публікацію його творів.

На батьківщині П. Коельо був створений благодійний Інститут його імені, який фінансувався виключно з авторських гонорарів. Інститут підтримував безпритульних старих і дітей, фінансував вивчення історії Бразилії, підтримує духовну культуру країни.

Пауло Коельо — різнобічна особистість, на формування якої впливали різні фактори. Як письменник, він посідав неабияке місце в художній літературі постмодернізму і був найпопулярнішим письменником світу. У його художньому доробку читач будь-якого віку зміг знайти для себе мудрі настанови і поради, які нікого не залишали байдужим.

«Одинадцять хвилин». Це роман-притча про розуміння головного в житті і місця людини в ньому, про сутність людських стосунків і самого життя. Головна проблема твору — проблема проституції. Вона висвітлювалася представниками різних епох, країн, літературних періодів і напрямків. Серед них були: П. Загребельний «Євпраксія», Панас Мирний «Повія», Гі де Мопассан «Пампушка» та ін. Проте жоден письменник ще не зміг настільки тонко розкрити образ повії, як це зробив Пауло Коельо. Саме йому вдалося не просто описати життя сучасної повії, а розкрити її внутрішній стан.

Проблему висвітлено в досить оригінальній формі: автор відкрито, не соромлячись, розкрив психологію молодої повії, але її власними словами, точніше нотатками щоденника.

Щоденник — це різновид мемуарної літератури: записи про переживання, думки й події в житті якоїсь людини, зроблені нею самою у хронологічній послідовності. Для літературознавців значний інтерес становили щоденники письменників: вони давали багатий матеріал при вивченні їхнього життя, громадянської і літературної діяльності, зв'язків з життям, історії написання окремих творів тощо. Таким був, наприклад, щоденник («Журнал») Т. Г. Шевченка, ведений з 12 червня 1857 року по 13 липня 1858 року. У ньому знайшли глибоке відображення не тільки факти з життя Кобзаря, а й його суспільно-політичні та естетичні погляди.

Іноколи щоденник ставав формою викладу матеріалу в художньому творі. При цьому письменник створював ілюзію того, ніби сам персонаж у своїх щоденних нотатках розповідав про події свого життя й роздуми. Така форма надавала великі можливості для розкриття внутрішнього світу, психології героя. До неї зверталися Є. Гребінка у «Нотатках студента», О. Кобилянська в «Царівні» та ін.

Роман «Одинадцять хвилин» було побудовано у вигляді досить незвичайного щоденника. Головна героїня твору Марія йшла до своєї мети, незважаючи на те, що їй довелося стати повією.

У творі були присутні ніби дві особи: автор і персонаж. Перший розповідав про Марію, про її нелегку долю, про її мрії і бажання, про неї в цілому, а після кожного розділу вмщував уривки зі щоденника дівчини, де вона описували свої роздуми, переживання, почуття. Марія народилася в бідній родині, але багато читала, мала свої погляди, переконання, мрії і мету. Вона була обізнана з усім, що стосувалося інтелекту, і не зовсім зналася на житті. Її метою було зрозуміти, що таке кохання. Щоб досягти цього вона пішла «світ за очі». *«Знаю, що коли кохала — відчувала, що живу я, а те, що зі мною зараз, мабуть, як не цікаво, проте не надихає».*

Коельо хотів не просто передати спосіб життя і методи освоєння ремесла «протитуції» Марії, а донести до свідомості читача, що повія не просто істота, яка могла беземоційно виконувати свою роботу, а людина, яка теж відчувала, співпереживала.

Коли Марія познайомилася з художником, він перший побачив у ній жінку, в якій було щось неземне, «від якої йшло світло». Ось як про це вона говорила: *«Раніше мої подружки підсміювались наді мною і моєю цнотливістю, а тепер запитували, як це мені вдалося керувати чоловіками? Я мовчки посміхалася, бо знала, що ці ліки гірші за саму хворобу: просто я не закохана. З кожним прожитим днем я все більше і більше переконувалася у тому, наскільки чоловіки слабкі, ненадійні, як просто збити з пантелику...».*

Саме коханий допоміг їй зрозуміти всю сутність людського буття, саму себе, адже «не помиляється той, хто нічого не робить». Ставши для неї своєрідним духовним наставником, він навчив її жити, кохати, відчувати себе жінкою. Автор хотів підкреслити загальнолюдську цінність чистих людських стосунків, про які люди сьогодні майже не згадували.

Роман «Одинадцять хвилин» залишився незавершеним як з точки зору автора, так і з точки зору щоденника. Можливо, це було пов'язано з тим, що дівчат з такою долею багато. Цінність цього твору полягала у зображенні найпотаємнішого в житті людини — чистоти людських взаємин. Головна мета людського існування — усвідомлення любові. Однак любові не в іншому, а в самому собі, яку ми і пробудили. Для пробудження такого почуття був необхідний Той, інший, тоді і Всесвіт набував сенсу, оскільки було з ким поділитися своїми почуттями.

Пауло Коельо завжди вносив частку свого життя у свої твори. «Я ніколи не планує своїх книг. Це продукт мого життя, моєї історії. Я людина, котра пише про те, що вже відчула. Але не завжди у такому вигляді, як я його відчуюю.» «Кожна книга для мене — це процес самопізнання. З кожною наступною я пізнаю себе дедалі краще».

«Вероніка вирішує померти». Роман було надруковано у Бразилії в 1998 році. «До вересня я одержав більше ніж 1200 електронних листів з розповідями про схожі випадки та переживання» (йшлося про часи перебування письменника у психіатричній клініці). У жовтні деякі із тем, які були порушені у книзі — депресія, паніка, самогубство, — обговорювали на конференції, що набула загальнонаціонального резонансу. 22 січня наступного року сенатор Едуардо Суплісі зачитав уривки з моєї книги на пленарному засіданні, і це допомогло Бразильському конгресові ухвалити закон, який обговорювали вже протягом десяти років, — закон про заборону насильницької госпіталізації», — зазначав письменник.

Головна героїня твору — Вероніка, молода, красива, яка мала багато шанувальників, з якими їй було весело. Вона мала постійну роботу і родину, яка любила її. Здавалося, що в неї все було для щастя, однак молода жінка почувалася нещасливою і вважала, що їй чогось бракувало у житті. Вранці 11 листопада 1997 року вона вирішила накласти на себе руки, прийнявши велику дозу снодійного. Через деякий час Вероніка прокинулася у лікарні, де їй повідомили, що жити їй залишилося декілька днів (серце дівчини було слабке).

Протягом цих днів дівчина помітила, що її захопило бурхливе життя лікарні. Вона стала більш уважною і турботливою до пацієнтів. Її взаємини з людьми стали більш зрозумілими, і вона почала усвідомлювати те, чому саме життя здалося їй таким беззмистовним. У такому стресовому стані Вероніка помітила у собі те, чого раніше ніколи не помічала і не відчувала: ненависть, страх, цікавість, кохання — навіть пережила сексуальне пробудження. Наперекір усім забобонам вона зрозуміла, що покохала і знову захотіла жити.

У романі письменник розмірковував над двома різними типами божевілля — священним і піднесеним, закликавши їх оберігати. Твір містив роздуми і про те, що було спричинене «гіркотою», відчаєм і втомою, що з кожним прожитим днем збільшувалися у душі кожної людини.

Роман **«На березі річки Ріо-П'єдра сіла я та заплакала»** був надрукований у Бразилії видавництвом «Рокка». Цей твір підтвердив міжнародний статус письменника. У книзі автор звернувся до природної жіночої сутності. У центрі роману — історія Пілар, незалежної, практичної молодої жінки, стомленої пошуком глибокого сенсу життя. Її душу наповнив неспокій після зустрічі із другом дитинства, нині красенем-викладачем. Саме він супроводжував її у мандрівці французькими Піренеями, чарівним краєм, який здавна був притулком для святих провидців та чарівників.

«П'ята гора» (1996) — своєрідний художній апокриф, історія духовного пророка Іллі, котрий жив у IX ст. до н. е. Рятуючись від переслідування, 23-річний Ілля разом з молодою вдовою та її сином знайшли притулок у чудовому місті Акбар. Прагнувши зберегти здоровий глузд у хаосі тиранії та війни, що оточували його, герой тепер змушений вибирати між своїм коханням та почуттям обов'язку.

У 1997 році була опублікована книга **«Підручник війна світу»**. Для мільйонів людей вона стала переворотом свідомості і сприяла становленню духу в самому собі.

«Заїр» — книга-сповідь чоловіка, у якого зникла дружина. Твір автор присвятив своїй дружині Крістіні, про що свідчила посвята. Він перебирав у думках усі мож-

ливі варіанти — викрадення, шантаж, — однак тільки не те, що Естер могла покинути його, не сказавши жодного слова, що вона могла просто розірвати їх стосунки. Усі думки героя були зайняті зникненням Естер. Він сам упевнений, що зможе впоратися зі своєю одержимістю, тільки якщо йому пощастить розшукати свою дружину.

П. Коельо у творі звернувся до Біблії, щоб підкреслити глибину переживань героя у процесі пошуку: *«Хто з вас, маючи сто овечок і загубивши одну з них, не залишить дев'яносто дев'ять у пустелі і не піде на пошуки загубленої, поки не знайде її»*.

Герой, провівши своєрідне «розслідування», дійшов гіркого висновку, що дружина підготувалася до «зникнення» заздалегідь: *«Вона забрала свій паспорт... І зняла гроші з рахунка»*.

Кохання чоловіка було справжнім, бо він любив у своїй обранці лише жіноче єство, він любив її, як дівчину, як жінку, як журналістку, як дружину. Справжня любов допомагала йому знайти самого себе: *«У жінках, яких я кохав, я завжди шукав самого себе. Я дивився у їх свіжі і чисті обличчя і бачив у них власне відображення»*. І в той же час герой дійшов висновку, що жінки, помітивши у чоловіка певні недоліки, зазвичай починали поводити себе гірше, ніж вони були насправді. Тому цього не треба було допускати, а якщо таке трапилося, то необхідно робити все можливе, щоб *«обличчя моє стало таким же чистим, як у неї»*.

Назва твору досить оригінальна і тлумачити її слід було по-філософськи. У посвяті до роману письменник зауважив, що, за твердженням Хорхе Луїс Борхеса, поняття Заїр було пов'язане з традицією ісламу і виникло у XVIII ст. Арабською мовою воно означало щось видиме, те, що не могло залишитися непоміченим. Те, що вступило одного разу з нами в контакт, буде поступово займати усі наші думки до того часу, доки не витіснить усе інше.

З оповідання Х. Л. Борхеса «Заїр» П. Коельо взяв такі відомості: у Буенос-Айресі заїр — це звичайна монета розміром у двадцять сентаво; у Гуджараті в кінці XVIII ст. заїром називали тигра; на Яві — сліпого у мечеті у Суракарті, якого віруючі побили камінням; у Персії заїром називалась астролябія, яку Надир-шах наказав кинути до морських глибин; у в'язницях Махди в 1892 році це був маленький компас.

Це змусило героя замислитись над тим, чи існувало на світі щось таке, доторкнувшись до чого чи побачивши щось, вже ніколи про це не забудеш, і воно заповнить усі твої думки. Для нього це були не якісь там предмети, істоти чи романтичні метафори. У його заїра було навіть ім'я — це його Естер.

Естер теж кохала свого чоловіка, однак із часом зникло щось важливе у їхніх стосунках. Щоб не бачити, як гине їхнє подружнє життя, вона вирішила податися на край світу.

Майстерність Пауло Коельо:

- інтерпретація автором біблійних оповідей;
- філософічність творів;
- мінімальність психологізму;
- лаконічність мови, відсутність пейзажів, портретів, розгорнутої характеристики героїв;
- схожість сюжетів із творами митців світової літератури;
- притчовий характер творів;

- насиченість творів афоризмами, висловами відомих людей, приказками, прислів'ями;
- автобіографічність творів.

4. М. Павич — представник сербської літератури ХХ—ХХІ ст.

Милорад Павич (нар. 1929 р.)



Милорад Павич — всесвітньо відомий сербський письменник, прозаїк, літературознавець, перекладач, професор, член Сербської Академії наук і мистецтв. Він — автор численних збірок поезій та малої прози, романів, літературознавчих праць і перекладів, низки праць з історії сербської літератури ХVІІ—ХVІІІ ст. та з поезії символізму, упорядник та редактор значної кількості видань творів сербських письменників. Письменник перекладав сербською мовою поезії О. Пушкіна та Дж. Г. Байрона.

Олександр Геніс сказав про Павича: *«Павича називають першим письменником Третього Тисячоліття, але сам він тяжіє не до майбутнього, а до минулого — тяжіє до рапсодів, «Едда», до Гомера, до текстів, які створювались до появи книги, а значить, він*

зможє продовжити своє існування і в постгутенберговському суспільстві».

Милорад Павич народився у Белграді (Сербія), на березі Дунаю, 15 жовтня 1929 року. В автобіографічному нарисі Павич, описуючи своє народження, особливо підкреслював, що він з'явився на світ під знаком Терезів (додатковий знак — Скорпіон).

Його батько був скульптором, а мати вчителькою у гімназії (викладала філософію). Їх поєднала любов до спорту, особливо закохані захоплювалися лижами і вправами на гімнастичних снарядах. Перші дитячі спогади маленького Милорада пов'язані з материними родичами, які жили на протилежному березі Дунаю, на березі річки Тамиш, у місті Панчеві. У них там був свій будинок, а в околицях Панчева — хутір з кінями, коровами, стайнями, колодязем і виноградниками. Батьки, прихопивши Милорада та його старшу сестру, частенько каталися човном по Тамишу й гостювали в маминих родичів. Найчастіше бували у діда Аца, який мав великий баштан, де вся родина ласувала кавунами. Багато чого з цього зачарованого світу Панчева пізніше потрапило у прозу письменника.

З дитинства Павич захоплювався грою на скрипці. Його батько прекрасно грав на цьому музичному інструменті, і його любов передалася й синові. Уже будучи студентом він залишив улюблене заняття, оскільки не вистачало часу для навчання.

Учився Милорад Павич у школі імені Карагеоргія в Белграді. З першого класу до школи ходив самостійно. Батько лише одного разу відвів хлопчика до школи, оформив документи і сказав, що тепер він буде самостійно кожного дня о восьмій годині приходити на уроки. *«Я так і робив, адже школа була поруч з будинком, і все це не здалося мені дивним, — згадував пізніше Павич. — Узагалі ж, ще до того, як я почав учитися, я ходив у якийсь французький дитячий садок, що знаходився в тім же дворі, що й школа, я пам'ятаю смішну французьку, що ми називали її “тітка Дроль”».*

Вперше закохався у віці 15—16 років. У 1949 році Павич вступив до Белградського університету, а в 1954 році закінчив відділення літератури філософського факультету. Це були значущі роки в житті майбутнього письменника: він отримав різноманітні знання, пройшов процес формування світогляду й його особистого світосприйняття. Саме тут, в університеті, Павич починав писати, відпрацювавши свій оригінальний стиль. *«Тоді я був здатний писати в будь-яку годину дня або ночі, — згадував письменник. — Сьогодні пишу тільки вечорами або зранку».*

У родині Павичів Милорад був не першим і не єдиним письменником: у родоводі по батьківській лінії письменники були ще з XVIII ст. У цій славетній родині завжди хтось займався літературою. Так, Емерик Павич ще в 1768 році опублікував у Будиме книгу віршів, він писав десятистопним віршем народного епосу. Сам Милорад Павич ще з дитинства хотів бути схожим на свого дядька по батьківській лінії, Миколу Павича, який у середині XX ст. став відомим письменником. Милорад хотів продовжити літературні традиції своєї родини й був дуже радий, коли йому вдалося зробити це.

Тісний зв'язок з народними витоками, фольклорною літературою призвели до появи оригінальної поезії і прози письменника. Він — автор декількох поетичних збірок і численних романів. Добре володіючи російською та англійськими мовами, Павич проявив себе й як видатний перекладач творів О. Пушкіна та Дж. Г. Байрона. Професор Павич став дійсним членом Сербської Академії наук і мистецтва (1991), регулярно читав лекції у Белграді, Сорбонні, Відні. Твори романіста — найбільш популярні в сучасного читача.

«Вашингтон таймс» вважала його *«оповідачем, який дорівнював Гомеру»*, південноамериканська критика характеризувала Павича як *«найвидатнішого письменника сучасності»*, а в Іспанії він був визнаний *«однією з найвеличніших особистостей світової літератури»*.

Павич, як сказав в одному з інтерв'ю, з великим інтересом слідкував за тим, як розвивалася ідея електронного підручника. Він висловлював думки про те, що така книга повинна являти собою щось більше, ніж комп'ютерний файл. У неї повинна бути обкладинка як у звичайної книги. Він зазначав: *«Вона повинна бути схожою на традиційну книгу, з тією суттєвою різницею, що для тиражування таких видань не доведеться знищувати тисячу дерев».*

Літературну діяльність Милорад Павич розпочав поетичними перекладами, зокрема з французької, англійської та російської мов. До його поетичного доробку належали збірки *«Палімпсести»* (1967) та *«Місячний камінь»* (1971). Для версифікаційної манери письма поета властиве використання середньовічної старосербської мови у довгих віршах, споріднених із риторичним текстом або речитативом.

Павич опублікував цілу низку збірок оповідань: *«Залізна завіса»* (1973), *«Коні святого Марка»* (1976), *«Російський хорт»* (1979), *«Нові белградські оповіді»* (1981), *«Вивернута рукавиця»* (1989), *«Скляний слимак: оповідання з інтернету»* (1998).

Павич видав декілька книг з історії сербської літератури епохи бароко, класицизму та передромантизму. До літературознавчих праць належали: *«Воїслав Ілич і європейська поезія»* (1971), *«Гавриїл Степанович Венцлович»* (1972), *«Мовна пам'ять і поетична форма»* (1976), *«Народження нової сербської літератури»* (1983), *«Історія, стан і стиль»* (1985).

Його літературознавчі праці відзначалися ґрунтовною методологічною базою, дохідливістю викладу та багатством тематики.

У творчому доробку письменника є також краєзнавча *«Коротка історія Белграда»* (1990) та драма *«Театральне меню назавжди і ще на день»* (1993), проте найцікавішою та найвідомішою є саме його романістика.

Кожен твір Павича своєрідно продовжив інші його твори. Сам прозаїк говорив: *«Якийсь критик влучно відзначив: із кожною новою книгою Павича загальний простір його творів звужується. Якось Ясміна знайшла гарну назву для всього, створеного мною у літературі. Вона вказала, що існує своєрідний «Архіпелаг Павич». Я постійно намагаюся залишити якісь відкриті канали між текстами. Мені хочеться, щоб усі вони були якось пов'язані. Це своєрідна кровоносна система одного організму».*

Нещодавно вийшла друком збірка оповідань Павича «Страшні любовні історії», готується до видання велика збірка еротичних оповідань. В останні роки він написав і детектив. Його детектив дещо незвичний, оскільки обставини злочину відомі читачеві уже з перших сторінок, а інтрига заплутана навколо тих версій, які може вибрати слідство.

Усі його твори в Радянському Союзі були заборонені аж до кризи комунізму. А потім дуже швидко переклали і видали практично всі, що він написав, і продовжують видавати.

Роман **«Хазарський словник»** (1984) з авторською підназвою «роман-лексикон на 100 000 слів» приніс Павичу світове визнання.

Роман уперше виданий у Югославії 1984 року і до кінця десятиліття його переклали більше як двадцятьма мовами світу, багато років він був бестселером у Європі та США.

Роман «Хазарський словник» — це своєрідний сплав історичного дослідження, художнього тексту, енциклопедичного довідника. Твір має підзаголовок — «роман-лексикон у 100 000 слів», а також цікавий епіграф: *«На цьому місці лежить читач, який ніколи не відкрив цю книгу. Тут він спить вічним сном».* Оригінальність роману полягала в тому, що він існував у двох іпостасях: жіночої і чоловічої версії. Роман являв собою стилізацію давніх наукових трактатів і досліджень — сучасну версію нібито колись існуючого «Хазарського словника» 1691 року.

У творі були наявні всі атрибути наукового дослідження: зміст, попередні відомості про видання (передмова до сучасного видання, історія написання «Хазарського словника», склад словника, статті про те, як користуватися словником, фрагменти передмови знищеного видання 1691 року), основний зміст словника, що передавав історію хазар через три види джерел: християнські (Червона книга), ісламські (Зелена книга), єврейські (Жовта книга). Кожна з цих книг із джерелами з хазарського словника містила словникові статті, розташовані в алфавітному порядку. Ці статті зазвичай були присвячені певним персоналіям, подіям, явищам, місцевостям чи поняттям. У кожній з книг фігурувало багато персонажів, але деякі з них представлені в усіх трьох книгах.

Роман мав два варіанти — чоловічий і жіночий, які відрізнялися між собою лише одним пасажем із третьої частини. Основною подією, головним предметом оповіді була «хазарська полеміка», коли місіонери різних вір пропагували в один час свої вчення з метою повернення хозарів у свою релігію. Поштовою для написання самого роману, за свідченням самого автора, послугувала недостатня дослідженість хозарської місії Кирила та Мефодія.

Роман **«Красвид, намальований часом»** (1988) складався із двох частин. Перша — «Малий нічний роман» — повністю перенесена із книги Павича «Нові белградські оповіді», а друга — «Роман для любителів кросвордів». У тканину роману вплетені також два оповідання зі збірки «Коні святого Марка»: «Болото» та «Життя і смерть Йоана Сирополуса». За методом кросворда роман мав два способи прочитання: горизонтальний і вертикальний.

«Внутрішня сторона світу, або роман про Геру та Леандра» (1991) став постмодерною інтерпретацією давньогрецького міфу про Геру і Олеандра. За авторським визначенням, це «роман-клепсидра»: він мав дві титульні сторінки на різних кінцях книги і читався у оберненому порядку: від двох початків до середини, де сходяться герої і героїня роману.

Роман «Остання любов у Царгороді» (1994) містив підзаголовок «Довідник для гадання». Цей роман-таро складався із 22 розділів, що відповідали картам старших Арканів і мали ті ж самі назви, що й окремі карти таро. Роман можна читати різними способами, залежно від того, як випадуть карти, що обов'язково додаються в комплекті до книжки і супроводжуються додатком зі способом ворожіння на картах таро. Роман можна читати і найпростішим способом — від початку до кінця.

Роман «Скринька для писання» (1999) побудований за методом поступового відкривання сховків своєрідного сейфу у вигляді багато коміркової комбінованої шафки. По суті цей роман став розширеною авто цитатою; зокрема в нього майже повністю вмонтоване розлоге оповідання «Корсет».

Роман «Зоряна мантія» (2000) мав підзаголовок «Астрологічний путівник для невтаємничених». Астрологічні мотиви тут дуже тісно були пов'язані з великою кількістю літературних алузій. В роман вкраплено цитату з твору Деспота Стефана Лазаровича «Слово любове».

Основні твори М. Павича: «Хазарський словник», «Залізна завіса», «Внутрішня сторона вітру», «Ліжко на трьох», «Кохання в Константинополі», «Російський хорт», «Скляний хорт».

Українською мовою твори Милорада Павича перекладали О. Рось та Н. Чорпіна. Книги романіста були перекладені 67-ма мовами світу. Критики із Європи, США та Бразилії висували Павича на Нобелівську премію в галузі літератури.

«Дамаскин» займав вагоме місце у творчому доробку Милорада Павича. Цей невеликий за обсягом твір піднімав складні філософські проблеми, показав процес внутрішньої зміни героїв.

Прототипами головних героїв стали реальні історичні персонажі, відомі церковні діячі.

Історичний Іоанн Дамаскин — один з найвидатніших діячів християнської церкви, літератури і культури, духовний ватажок могутнього руху проти іконоборства, «боротьби з іконами», тобто заборони не лише поклоніння іконам, а й права на саме їхнє існування, прирівнювання їх до язичницьких ідолів. Іоанн Дамаскин вивів ікону з-під смертельного удару, написавши три Слова «Проти супротивників святих ікон». Уже самим цим він засвідчив появу в стані іконошанувальників ватажка, ідеолога. Боротьба з іконоборством тривала ще понад століття і зрештою закінчилася перемогою іконошанувальників, але першим бій прийняв і витримав саме Іоанн Дамаскин. Саме тоді він і заклав підвалини знаменитої теорії Священного образу, що поклала початок канонізації іконопису.

Іоанн Мансур (що значить «переможний, саме таким було його успадковане ім'я») отримав прізвище Дамаскин, тому що народився і довго жив у Дамаску, столиці Сирії, яка тоді вже була мусульманською, не залежною від християнської Візантії державою.

Милорад Павич не лише добре знав візантійську історію, релігію і культуру, а й сам писав вірші тією «візантійською» мовою, яку використовував історичний Дамаскин: *«Я дуже любив писати вірші — літургійну поезію мовою наших древніх церковних переказів, мовою, яку, на жаль, уже ніхто не розуміє»*. Це теж позначилося на ідейно-художніх особливостях оповідання «Дамаскин».

Другого героя оповідання звати Йован Лествичник. Звичайно, це ім'я теж аж ніяк не випадкове. Так звали видатного діяча православної церкви ченця Іоанна, названого за своєю головною працею «Лествичником». «Лествиця», тобто «драбина» — наскрізний символ важкого духовного сходження, що проходить через усю книгу.

Дуже плідним і цікавим етапом аналізу будь-якого твору є розгляд його лейтмотивів. У оповіданні «Дамаскин» можемо виділити такі **лейтмотиви**:

- Постійні війни двох одвічних суперників: Австрійської й Османської імперій. Так, на самому початку оповідання йшлося про «бойовище, де тільки-но відгриміла війна між Австрією і Туреччиною». Цей лейтмотив можна тлумачити як суцільну руйнацію, руйнацію звідусіль.

- Описи будівництва взагалі і будівництва храмів зокрема. Згаданий лейтмотив також пронизував усю творчість Павича. Бо його народіві, сербам, аби вціліти, весь час доводилося щось відбудовувати, піднімати з праху та руїн. В оповіданні «Дамаскин» мотив будівництва не просто присутній, на ньому фактично тримався сюжет, зокрема, головний конфлікт твору ґрунтувався саме на подіях, пов'язаних із будівництвом храму і палацу для Атиллії.

- Останнім лейтмотивом стала думка про необхідність само-ідентифікації сербського народу, його нерозчинення в морі інших етносів як необхідна умова виживання. Ця думка постійно була присутня у творах письменника, про що свідчило постійне вживання числівників та топонімів: *«Носячи вуса на стамбульський, віденський чи пешитський киталт, вони у двох царствах, в Австрії та Туреччині, бралися за неймовірні будівельні задуми... Безупинно мурували. Від перевтоми вряди-годи забували все про себе. Бачачи сні п'ятьма мовами й хрестячись на два лади, зводили вони нові православні церкви в Бачевцях, Купинові, Мирковцях, Якові, Михалеві, у Добринцях»*.

Автор визначав жанр твору: новела для комп'ютера і плотникового циркуля.

Сюжет: Головний герой твору пан Ніколич фон Рудна був ректором сербських шкіл міста Осієка і головним суддею жупанії Торонтальської і Сремської. Під час війни з французами і турками він надав Австрійській імперії безвідсоткову позику, що дало йому змогу заробити 52 028 форинтів. Синів він не мав, а була лише кохана дочка Атиллія, якій дав освіту, яку на той час отримували чоловіки.

Одного разу пан Ніколич фон Рудна прогнав зі свого двору зодчого Шуваковича. Дочка, дізнавшись про цей вчинок батька, почала йому дорікати. Оскільки Атиллія хотіла, щоб саме цей митець збудував два приміщення для неї: замок, у якому вона буде жити, коли вийде заміж, і церкву, в якій хотіла вінчатися.

Молода господиня наказала кучеру Ягоді знайти зодчого, який би був кращим за Шуваковича. Населення порадило Ягоді двох відомих майстрів: *«Одного назвали в пам'ять Іована Дамаскина, что строил в сердцах человеческих. А другого — в память отца церкви Иована Лествичника, который строил лестницу до неба. Дамаскину удаются самые красивые дома, а другой Иован преуспел в возведении церквей»*. Николич наказав привести до нього двох зодчих, щоб, таким чином, один побудував замок для дочки, а інший — церкву, в якій вона йтиме до вінця. Через тиждень Ягода привів до двору згаданих будівничих. Під час обіду вони домовилися з паном, що Йован-старший (Лествичник) будуватиме церкву, а Йован-молодший (Дамаскин) — замок. За роботу пан Николич буде платити за рік наперед. Розмовляючи наодинці з Дамаскиним, Атиллія попросила його збудувати замок схожий на любовні листи.

У призначений час Йован-старший приніс пану Николичу креслення храму Введення Богородиці. У ньому було вказано, що побудований буде у володінні Николича над Тисою. Відповідно місце зведення вибрав сам будівник — *«Там, где, как он пояснил, дует только один ветер»*. Коли майстер розгорнув креслення, вони зайняли весь стіл. Пан Николич довго розглядав подані малюнки, доки не помітив, що замість одного автор надав креслення трьох храмів. Причину цього пояснив сам будівничий: *«Первая, та, что нарисованная зеленым, будет стоять у вас перед глазами в вашем саду. Строить ее не надо, она сама по себе вырастет. Садовники по моему чертежу посадят в вашем саду самшит. Он будет расти примерно с той же скоростью, с какой я буду возводить каменную церковь в назначенном месте. Второй чертеж — это церковь. А третий — это тайна, которая откроется только под конец строительства. Потому что без тайны нет удачной постройки, как нет и настоящего храма без чуда»*.

Пан Николич разом з дочкою кожного дня спостерігали за будівництвом храму. Навідувалися вони і на інше будівництво — замок, який закладав Дамаскин. Але сам Дамаскин не часто бував на будівництві, ніби від когось ховався. Одного разу, приїхавши до Дамаскина, пан Николич побачив, що будівничий знайшов на подвір'ї статую якоїсь жінки. Дамаскин попросив дозволу поставити її в замок. Але Николич заборонив це робити. Розгніваний герой узяв молоток і відрубав статуї руку: *«Брызнула какая-то красноватая жидкость, похожая на ржавую воду. На камне проступили жилки, мускулы и кости, как на живом теле, только мраморные»*. Дамаскин кудись відніс статую, більше її в замок не було, як майже не з'являвся там і Дамаскин. З тих пір почалися неприємності. Одного разу Ягода розповів про те, що нібито Дамаскин дуже любляв жінок. А зражені чоловіки і хлопці обіцяли знищити героя. Одного дня, коли замок був майже готовий, Дамаскин вирішив залишитися в ньому переночувати. Але один із ображених чоловіків прокрався вночі до замку і, напевно, вбив би Дамаскина, якби в нього не загуркотів живіт від голоду. Дамаскин прокинувся, і це врятувало йому життя. У короткому поєдинку герой був поранений у голову, але зумів відрубати нападникові вказівний палець. Нападакник втік, а будівничого знайшли закривавленим на ліжку. Почувши цю новину, Атилія та її батько поїхали до замку, але побачили там тільки помічників Дамаскина, які вимагали від пана Николича плати за збудований замок. Оскільки вони завершили його раніше вказаного терміну (за дванадцять місяців, а не за три роки), а заплатив він їм лише за рік роботи. Пан Николич був розгніваний і, повернувшись додому, не став шукати Дамаскина, а велів привести до його Лествичника, щоб детально розпитати про Дамаскина. Пан Николич почув таке про будівничого: *«Дамаскин владеет великим искусством. Это искусство спать. Он встает до зари, кормит своих лошадей, обходит стройку, завтракает. Потом, прислонившись к дому, который он строит, несколько минут дремлет стоя. Второй раз после обеда, присев на корточки в тени у стены, он во сне обегает свои воспоминания. В третий раз, после ужина, он укладывается и спит положенную ему часть ночи»*. Ще Лествичник передав пану Николичу, що Дамаскин більше не буде займатися будівництвом замку і, як доказ цього, передав господарю шкатулку, всередині якої пан Николич побачив відрубаний палець.

Одного дня сталася непередбачувана ситуація: Ягода прийшов до пана і сказав, що самшит перестав рости. Спочатку Николич не проявив зацікавленості, а згодом вирішив перевірити, як іде робота на будівництві: *«Но в своем храме он обнаружил меньше окон, да и еще на одну дверь меньше, чем раньше. А из каменщиков и мраморщиков не застал никого»*. Пересвідчившись у тому, що і будівництво храму

припинено, герой вирішив не розшукувати Лествичника, а наказав привести до нього суперника — будівничого Дамаскина. Дамаскин з'явився через два дні. На питання пана, чому не будують храм, Дамаскин відповів, що будівництво храму припинено через те, що перестав рости самшит. Будівничий пояснив пану Николичу, що якщо не росте самшит, значить не будується і третій храм, який Лествичник зводить на небі: *«В чем-то вы согрешили, господин Николич. Или кому-то должны остались, или кусок изо рта у кого-то вырвали. Когда вспомните, в чем согрешили и кому нанесли урон, покайтесь и искупите свой грех или долг верните, и тогда Йован вам достроит церковь»*.

Довго не було Йованів, і будівництво і замку, і церкви припинилося. Але одного разу до кімнати Атиллії прийшов Ягода сповістити про те, що самшит знов почав рости. Почувши ці слова, пан Николич і його дочка відразу ж поїхали на місце будівництва, прагнучи побачити там і добудовану церкву. Але дуже великим було розчарування, коли герої побачили, що церква не тільки не добудована, а навпаки, почала занепадати. Пан Николич, розгнівавшись, поїхав додому, а Атиллія попросила залишитися на ніч у церкві.

Вранці героїня отримала вісточку від Дамаскина, у якій було вказано, куди приїхати. Взявши коней і вірного кучера Ягоду, дівчина відправилася у дорогу. Прямувала вона у Темишвар. Приїхавши туди, Атиллія побачила церкву, що нагадувала собою її самшитову церкву, яка росла в саду. Тільки тут вона була завершена і оздоблена. Це, без сумніву, була та церква Йована-будівничого, присвячена Введенню Пресвятої Богородиці у храм. У церкві героїня побачила священника, який сказав, що на неї уже давно очікують.

«Священник вручил ей документ с печатью и крошечную коробочку, обшитую мехом. В грамоту, удостоверяющую имя владельца церкви Введения, было вписано имя Атилллия. В коробочке же оказались обручальные кольца.

— Это подарок зодчего Йована вам и вашему жениху, — пояснил священник. С внутренней стороны на каждом из колец была вырезана буква «А».

— Какого Йована? — спросила Атилллия. — Ведь их двое!

— Но ведь и колец тоже два, — отвечал священник с улыбкою».

Показовими у творі є описи зовнішності головних героїв — двох Йованів, які свідчать ще й про риси характеру героїв. Зокрема, таку портретну характеристику дає Милорад Павич старшому Йовану: *«Старший зодчий, испуганный короткорукый человек, был настолько молчалив, что, когда его вынуждали говорить, губы у него лопались, как рыбы пузыри»*. На протипагу цьому образу Милорад Павич подав детальний опис ще одного головного героя — Дамаскина: *«Дамаскин был красивый левша с крепкими икрами ног и жесткой черной бородкой, стянутой в хвост золотой пряжкой. Запястья рук у него были перевязаны белыми платками, как у всех, кто искусно владеет холодным оружием»*.

Таким чином, в центрі оповідання Милорада Павича «Дамаскин» проблема духовності й «необхідності сходження драбиною» духовного самовдосконалення людини, проблема гріха й спокути за нього. Ці проблеми розкривалися у оповіданні на прикладі головних героїв: пана Николича та його дочки Атиллії. Батько протягом твору так і не змінився, а залишився таким же жорстоким, егоїстичним, самовпевненим. Проте в динаміці показана героїня Атиллія.

Милорад Павич дав їй можливість змінитися, і вона скористалася нею. На початку оповіді героїня сказала батькові, що всі його справи має закінчувати сама. І Атиллія таки спокутувала гріхи батька. Передусім, дівчина широко плакала, а сльози стали найкращим очищаючим засобом: *«Атилллия плакала над урнами, встановле-*

ними колись уздовж доріжок нещасним Шуваковичем для збирання сліз». Час минав, спливали місяці. Атиллія вирішила відпустити довгу косу. Вона дочекалася молодого місяця, підстригла волосся й поклала його під камінь, щоб птахи до гнізд не рознесли. Але найголовнішим її кроком було повернення будівельникам батькового боргу і покаяний лист Йовану Лествичнику.

Отже, показавши внутрішні зміни головної героїні, Милорад Павич підвів читача до думки, що якщо хочеш щасливо жити, будувати й володіти храмом (домом, палацом) на землі, то треба прагнути до моральної чистоти — будувати храм на небі.

Майстерність Милорада Павича:

- прагнення нової, «нелінійної літератури»: твори гіпертекстуальні, тобто їх можна читати як з початку, так і з будь-якого фрагмента. Гіпертекст — текст, упорядкований таким чином, що він перетворюється в систему, ієрархію текстів, одночасно складаючи єдність і велику кількість текстів;

- оповідь ведеться навколо кількох вузлових тем: історичний час, історична наука, інтерактивна проза;

- тема твору звучить на кількох рівнях: структурному (компонування частин), сюжетному (долі героїв); вона набуває незліченної множини відтінків, влітаючись у діалоги, слугуючи підставою для вставних притч і афоризмів;

- романи — інтерактивні, які можна читати, як він сам говорив, обираючи свій маршрут і створюючи свій текст, стаючи співавтором; минуле та майбутнє існувало у просторово-розділених відгалуженнях теперішнього;

- введення у прозу специфічних фактів балканської етнографії, сербських звичаїв і побутових деталей;

- використання елементів готичного роману (роману жахів і таємниць) і його близького родича — детективу, необарокових та розгорнутих метафор, стрижневих мотивів або лейтмотивів. Один із найулюбленіших лейтмотивів — лейтмотив будівництва і гри з часом;

- майстер специфічного портрету, який поєднував риси імпресіонізму та символізму;

- чергування лаконічності викладу із розгорнутими відступами;

- непередбачуваність сюжетних ходів;

- метафорика і смислова парадоксальність;

- поєднання традицій візантійського роману із постмодерністським арсеналом художніх засобів;

- мистецтво автоцитатного комбінування — один із найулюбленіших методів творчого стилю романіста.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Чому серба М. Павича називають «першим письменником третього тисячоліття»? Які риси постмодернізму втілені ним в оповіданні «Дамаскин»?

2. Як інтерпретує тему самотності Х. Мураками в японській літературі?

3. У чому полягає унікальність прози М. Кундери?

4. Які ознаки жанру філософської притчі використав П. Коельо у своїх творах? Доведіть, що книгам письменника притаманна «мутація» жанрів, часу а іноді й простору.



ЛЕКЦІЯ 9

ЗАРУБІЖНА ФАНТАСТИКА ХХ—ХХІ СТОЛІТТЯ

1. *Фантастика як різновид художньої літератури.*
2. *С. Лем — представник філософської фантастики.*
3. *Р. Бредбері та А. Азімов — майстри футурологічної, або «попереджувальної», прози.*
4. *Брати Стругацькі — класики російської та світової фантастики.*

1. Фантастика як різновид художньої літератури

Фантастику читають гуманітарії і техніки, робітники й службовці. Практично, фантастикою цікавиться кожен. А особливо — молодь від 14 до 25 років. Наукова фантастика зайняла досить міцні позиції в світовому літературному процесі. Проте спостерігалося трохи зверхнє ставлення до цього жанру, по-перше, через подачу серйозних проблем у стилі захоплюючих пригод; по-друге, наука розвивається дедалі швидше, тому науково-фантастичні передбачення і відкриття не встигають за фантастичними науковими дослідженнями.

Фантастика (грец. *phantastike* — мистецтво уявляти) — це 1) різновид художньої літератури; 2) спосіб художнього творення, в основі якого лежить нереальне, уявне, чарівне, натуродне.

Інтерес до фантастики посилювався в переломні моменти історії, наукові й промислові перевороти, соціальні й духовні струси.

Роль фантастики велика, вона впливала на свідомість читачів, допомагала відчувати себе землянами, відповідати за планету, за людський рід, психологічно готувала їх до сприймання майбутнього світу. Фантастика відіграла велику роль і для науки, зокрема космічних досліджень. Письменники-фантасти сповістили про вихід у космос, намітили етапи проникнення в світовій простір і створили екстремальні ситуації, з якими на практиці зіткнулися космонавти. Отже, прилучила мільйони людей до космічного світосприймання, наблизила Всесвіт до людства

Фантастика — популярний різновид художньої літератури. Вона поділяється на наукову фантастику і «фентезі».

Наукова фантастика- жанр літературний, популярний серед молоді.

«Фентезі» — своєрідні казки для дорослих, у центрі яких переважно боротьба зі злом. Лін Картер, автор книги «Уявні світи», визначив «фентезі» як оповідання про дива, які не належать ні до наукового світу, ні до потойбічного. Такі твори часто створювалися на основі міфологічних і казкових образів, сюжетів.

Термін «наукова вигадка» або «наукова белетристика», виник у 1926 році в Америці і був вперше впроваджений письменником Х. Гернсбеком. До його появи і впровадження існували інші поняття: «науковий» і «фантастичний» (так свої романи називали Жюль Верн і Г. Уеллс). Обидва поняття об'єднав в одне «науково-фантастичне» Я. Перельман у 1914 році, додавши його як підзаголовок до свого оповідання «Сніданок у невагомій кухні».

Наукова фантастика поєднала в собі метод художньої літератури з пізнанням і відображенням світу, в якому на першому плані — уява та інтуїція, метод науки з експериментальною основою і суворою логікою аналізу.

Рей Бредбері стверджував: «*Фантастика — це реальність, що нас оточує*», вона «вчить мислити, а отже, приймати рішення, виявляти альтернативи й закладати основи майбутнього прогресу».

Тематичний спектр наукової фантастики різнобарвний:

- прогностична, винахідницька;
- ненаукова, казкова;
- утопічна, позитивна;
- попередження від необачних шляхів, які можуть виявитися фатальними завтра.

Наукова фантастика ставила і розв'язувала соціально-естетичні проблеми: зображення моделі майбутнього, психологічних нюансів у взаєминах людей і поведінці окремої особистості, неймовірних припущень форм розумного життя, аналізу різноманітних шляхів, які ведуть не тільки до цивілізації, а й до її фізичного й духовного знищення, відповідальності людей науки й людей, що відповідають за науку.

Проблема відповідальності — одна з головних. Вона потребувала від людини навчитися поводитися з власними знаннями, бути добрішою, ніж вона є, зберегти планету для наступних поколінь,

Основні напрями розвитку наукової фантастики:

соціально-філософський — П'єр Буль «Планета мавп»; брати Стругацькі: «Важко бути богом»; «Кульгава доля»; Рей Бредбері «451° по Фаренгейту»; *стосунків з позаземними цивілізаціями* — Г. Уеллс «Війна світів»; *відповідальності людей за наслідки наукових відкриттів* — Г. Уеллс «Людина – невидимка»;

взаємовідносин людини і природи — Г. Уеллс «Острів доктора Моро»; *психологічна непримиренність «особистості» й «суспільства»*.

Науково-фантастичний твір містив у собі:

- парадоксальну ідею, небачений експеримент, дивну гіпотезу;
- конфліктну ситуацію і раптовий поворот дії, що акцентувало увагу на моральному підґрунті проблеми;
- функціональну роль героя, нівелювання його особистісного начала, типізацію найкращих рис сучасників;
- безмежні можливості людського розуму й серця;
- співвідношення «життєвої правди» майбутніх днів з реальним історичним досвідом, продовженим у часі;

Для фантастики в цілому були властиві такі риси: динамізм сюжету і події, обов'язкове поєднання інтересів науково-технічного прогресу, наявність пригодницького елемента, героїчні характери персонажів.

Розглядати соціальну фантастику відірвано від наукових ідей часу неправомірно, як історичні романи від історичних подій. Вона повинна прогнозувати наукові відкриття.

Своєрідність наукової фантастики

Вона орієнтувалася не тільки на технічний прогрес, а й на соціальні та моральні наслідки винаходів і відкриттів, досліджувала конфлікти й проблеми сучасної дійсності. У збільшуваному склі фантастики відбивалися життєві процеси. Вона ввібра-

ла в себе людський досвід, будь-які фантастичні образи не можуть бути зовсім довільними, зіткані «з нічого». Разом з тим містять і прийоми фантастики: умовність, гротеск, гіперболу, алегорії, символіку, неологізми, умовні терміни, наукоподібну лексику, тяжіння до загальності, до гуманізму. *«Помилка — протиставляти фантастику реалізові, — казав І. Єфремов. — Фантастичні твори в основі своїй повинні бути реальні, точніше, здаватися такими».*

Під поняттям «фентезі» розуміють ненаукову, близьку до типу казкової фантастику.

Схожість між науковою фантастикою і «була» містилася в одному: фантасти вдаються до казкової вигадки, вирішенню тих самих проблем, що й НФ: часу й простору, життя і смерті людини.

Відрізнялися тим, що «фентезі» пояснювала незвичайне, неможливе в найхімічніших відбитках, де перетворення мотивувалося науковими експериментами, чудеса створювалися прибульцями з космосу тощо. У «фентезі» могло трапитися будь-що, але, як правило, те, чого насправді не буває. У науковій фантастиці йшлося про те, що може статися в майбутньому або за яких-небудь обставин.

Значення наукової фантастики полягало в тому, що вона пробудила інтерес до науки, показала незвичайну реальність, підготувала ґрунт для найкращого засвоєння інформації про майбутнє. Її мета — показати вплив науки на розвиток суспільства і людини, відобразити науковий прогрес, опанувати природу і пізнати світ психіки майбутньої людини.

2. С. Лем — представник філософської фантастики

Станіслав Лем (1921—2006)



Польський письменник, сатирик, філософ і фантаст.

Народився 12 вересня 1921 року у Львові (на той час — територія Польщі) в родині лікаря. Там же минули його дитячі та юнацькі роки, про які він розповів у книзі «Високий замок». Закінчивши гімназію, у 1939 році Лем вступив до медичного інституту рідного міста. Вищу освіту здобув на медичному факультеті Львівського університету. Німецька окупація Львова влітку 1941 року перервала навчання. Юнак опинився в Кракові і вступив на медичний факультет Ягеллонського університету. Оскільки відмовився скласти випускні іспити, не захотів бути лікарем, отримав сертифікат про закінчення курсу навчання.

Працював асистентом на кафедрі психології, в науково-дослідницькому інституті, займався історією і теорією науки.

Підсумком його досліджень стали праці з філософських основ кібернетики «Діалоги» (1957) і філософських аспектів прогнозування майбутнього «Summa technologiae» (1964).

Станіслав Лем — найвідоміший представник філософської фантастики. Мав почесне членство з 1973 по 1976 рік в американській організації письменників-фантастів. Через критику американської науково-фантастичної літератури його було виключено. Письменник написав такі твори: науково-фантастичний роман «Ас-

тронавти» (1954), утопія «Магелланова хмара» (1955), роман «Едем» (1959), «Соляріс» (1961), «Повернення з зірок» (1961) та ін.

Станіслав Лем був одружений з Барбаре Лесняк, мав сина Лукаша. З 1947 року він почесний мешканець Кракова. У 1981 році письменник-фантаст отримав почесну наукову ступінь Вроцлавського Технічного університету, пізніше — Опольського, Львівського і Ягеллонського університетів.

Лем — один із найбільш відомих авторів.

Помер Станіслав Лем 27 березня 2006 року від тривалої хвороби серця у м. Кракові.

Соляріс (1961) — один із шедеврів сучасної наукової фантастики. С. Лем у своєму творі намагався зобразити не стільки якусь конкретну космічну цивілізацію, скільки невідому форму матерії, явище біологічне, а може навіть психологічне, яке не збіглося з очікуванням, надіями, передбаченням сучасників.

Головна тема роману — гіпотетична зустріч людей з носіями інопланетного розуму, пошук відповіді на запитання: «Чи готове людство до зустрічі з Невідомим?», змалювання меж людського пізнання.

У творі висвітлені такі проблеми: *філософські* — взаємовідношення матерії і духу, свідомості; *метафізичні* — чи можливе мислення без свідомості; *моральні* — чого можуть чекати люди, на що сподіватися, встановивши зв'язок з мислячими морями.

Розповідь у романі йшла від імені вченого-біолога Кріса Кельвіна, який прибув на дослідницьку станцію віддаленої планети Соляріс із метою підтвердити або спростувати необхідність пошуку контакту з величезною субстанцією Океан.

Планету Соляріс було відкрито давно. Проте майже 40 років до неї не наближався жоден корабель, оскільки аксіомою вважалася теорія Гемоу-Шеплі про неможливість виникнення життя на планеті з подвійних зірок. Однак вчені через спостереження і обчислення дійшли висновку, що Соляріс мав постійну орбіту і заслуговував на дослідження.

Планета Соляріс майже цілком покрита розумним Океаном, мислячою структурою, яку вчені-фізики назвали «плазматичною машиною», здатною до цілеспрямованих дій в астрономічному масштабі. Океан — це велетенський мозок, який випередив у своєму розвитку цивілізацію. Він не будував мостів, літальних машин, а займався тисячкратним перетворенням — «онтологічним аутометаморфозом», тобто штучно синтезував людські тіла, навіть удосконалював їх, вносячи в їхню субатомну структуру незбагненні зміни. Він — єдиний мешканець загадкової планети, яку багато років досліджувала наукова станція землян.

Океан — високоорганізована плазма, здатна не тільки стабілізувати орбіту Соляріса, що обертається навколо двох сонць — червоного й блакитного, а й відтворювати на своїй поверхні різноманітні земні образи, видобути в пам'яті людей, котрі постійно перебувають на станції. Тому на станції з'являються «гості» — ті, кого вже немає в живих, щоб розкрити темні сторони її мешканців, ретельно приховані від суспільства і самих себе. Кельвін приходить відвідати його покійна дружина Харрі, котра вчинила самогубство через духовну самотність 10 років тому. До Гібаряна — потворна негрятянка, хтось відвідує і Снауга. Із-за дверей лабораторії Сарторіуса долітав дитячий голос і тупотіння босих ніг. Усі ці істоти — не фантоми, вони дихали, розмовляли, цілувалися, мали все, крім пам'яті про минуле. Спроби знищити спільні породження людської підсвідомості й активної волі Океану виявляються неможливими — вони знову відродилися.

Проте не всі члени станції здатні зустрічатися з такими «гостями». Гібарян покінчив життя самогубством, ввів собі перностал, Старторіус близький до божевілля. Кельвін і хотів спілкуватися з Харрі і разом з тим боявся її. Однак не стримував своїх почуттів, і закохувався в нову Харрі.

Сарторіус сконструював анігілятор, який знищував «гостей». Він і кібернетик Снаут прагнули якомога швидше покинути Соляріс. Кельвін, навпаки, переживши повернення і втрату коханої людини, вирішив залишитися на Солярісі, щоб зрозуміти те, що відбулося, збагнути таємницю життя Океану. Сарторіус вважав, що в процесі пізнання мета виправдовує засоби, навіть до повного знищення самого об'єкта пізнання. Кельвін же, навпаки, вважав пізнання засобом досягнення благородних соціальних ідеалів людства.

Океан піддавався опромінюванню жорсткими рентгенівськими променями протягом 4 днів.

Як висновок, звучали слова автора: *«Саме існування мислячого колоса ніколи вже не дасть людям спокою».*

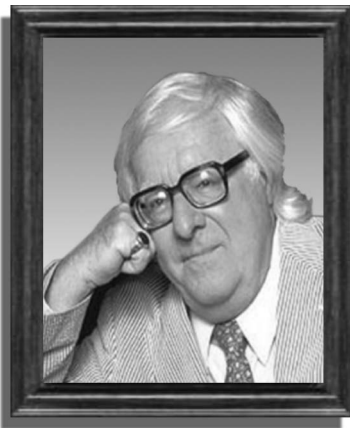
Роман «Соляріс» був екранізований російським режисером А. Тарковським (1972). Фільм удостоєний призу на міжнародному фестивалі в Каннах.

Художній метод С. Лема:

- глобальний масштаб проблематики;
- дійсний характер прогнозів;
- сучасне трактування морально-філософських проблем;
- поглиблений психологізм;
- гострий філософський аналіз;
- реалістична достовірність у зображенні фантастичних обставин;
- гумористичний гротеск.

3. Р. Бредбері та А. Азімов — майстри футурологічної, або «попереджувальної», прози

Рей Дуглас Бредбері (нар. 1920 р.)



Рей Дуглас Бредбері — американський письменник, який за життя сприймався як класик наукової фантастики — особливого різновиду фантастики, яка найбільшої популярності набула в літературі ХХ ст.

Творчим кредом письменника були слова: *«Я передаю людям свою любов до життя. Я навчаю їх бути свідомими — ось що означає любов. Починаєш з малого, а збуджуєш у людях дуже високі почуття».* Ці почуття, вважав Рей Бредбері, необхідно зберігати та передавати людям майбутнього, тоді вони зможуть протистояти бездуховності, що поширювалася сьогодні, а ще більше загрожувала прийдешньому. Така висока відповідальність за майбутнє людства була притаманна всім творам письменника, надала їм гуманістичного пафосу.

Він не погоджувався, коли його оголошували «найвидатнішим із сучасних фантастів». Йому до вподоби було називати себе «казкарем, моралістом, таким, що дивився вперед». Він заглядав у майбутнє і намагався передати нам звітти відомості. У нових історичних умовах Рей Бредбері розвивав традиції Жюль Верна, Герберта Уеллса і особливо свого найулюбленішого письменника Едгара По. При цьому його цікавили не стільки наукові винаходи як такі, скільки результати технічних нововведень.

Понад 800 творів написав письменник-фантаст. Це декілька романів та повістей, сотні оповідань, десятки п'єс, кіно-, радіо-, та телесценаріїв, ряд статей, нотатків, передмов, а також багато віршів.

Рей Дуглас Бредбері народився 22 серпня 1920 року. Другим ім'ям Дуглас було названо на честь знаменитого актора німого кінематографа Дугласа Фербенкса. З дитинства він зростав в атмосфері «великої родини», оточений люблячими та турботливими рідними.

Магія книги захопила Рея 1925 року, коли тітка подарувала йому фантастичний комікс. Потім прийшла черга книги Л. Френка Блума про дивовижну країну Оз, оповідань Едгара По, романів Едгара Райса Берроуза. А світ наукової фантастики відкрився йому в 1928 році, коли до рук майбутнього письменника потрапив перший випуск часопису Х'юго Гернсбека «Дивовижні історії». Відтоді його уява стала полонянкою «країни фантазії».

Оселившись у Лос-Анджелесі, дванадцятирічний хлопець міг на власні очі бачити народження фантазії — поряд із їхнім будинком «фабрика мрій» — кіностудія Парамаунт. Оповідання, що викликали страх у читачів — однолітків, різноманітні жахливі історії з величезною швидкістю народжувалися з-під пера юного письменника, а дівчинка-сусідка друкувала їх на машинці. В одному з інтерв'ю на питання «У якому віці ви почали писати?» відповідь була такою: *«У дванадцять років. Я не міг дозволити собі придбати продовження «Марсіанського воїна» Едгара Берроуза, адже ми були бідною родиною — і тоді написав свою власну версію».*

Друкуватися на сторінках періодичних видань Рей Бредбері розпочинав як поет. Прикметною рисою того дня стало відкриття нових вимірів науково-технічної революції, художнє дослідження соціальних та психологічних перспектив, оволодіння атомною енергією, космічним простором, робототехнікою, об'ємним телебаченням, мікроелектронікою тощо. Аматорським об'єднанням американських «фанатиків фантастики» вдалося подолати певну «критичну масу» уяви, і це призвело до справжнього «виверження» нових ідей.

Рей Бредбері не зміг знаходитися осторонь. У 1937 році він став членом місцевої «Ліги наукових фантастів», познайомився з її провідними діячами — визнаними майстрами фантастики. Цей період у житті письменника-початківця був ускладнений виснажливою та копіткою працею, однак вона приносила справжню насолоду і накопичення творчого досвіду.

Університетської освіти Р. Бредбері не отримав через брак коштів. Трудове життя довелося починати продавцем газет. «У мене не було коштів, — згадував письменник, — щоб вступити до університету. Однак університет ніяким чином не сприяє становленню особистості: письменник повинен займатися цим самотужки. Я відвідував бібліотеку, працював там годинами три-чотири рази на тиждень. До двадцяти років я вже прочитав усі найвизначніші п'єси, був обізнаний з американською, французькою, італійською історією, із найвідомішими повістями та оповіданнями».

Молоді американські фантасти тридцятих років попереднього століття підтримували одне одного, проте кожен із них був «винятком», ніби самотнім розвідником Майбутнього в Теперішньому, «марсіанином» серед «землян», говорячи мовою самого Бредбері. Вони відчували свою відповідальну місію і водночас гнітючу самотність. *«Все те, що я любив, — зазначав Р. Бредбері, — було улюбленим виключно для мене одного. Ніхто з найближчого оточення не поділяв моє сліпе, майже одержиме захоплення космосом, перетвореннями, чаклунством...»*

Рей Бредбері не міг не писати. Продавши газети, він намагався залишитися на самоті, щоб із головою поринути в незвідані нетрі «країни фантазії». Нормою для нього було написання одного оповідання на тиждень. Подібно до Мартіна Ідена з роману Джека Лондона, він розсилав свої твори редакціям і отримував відмови. Терпіння та наполеглива праця — це необхідна, але, на жаль, недостатня умова успіху. Потрібен талант. Цього майбутньому класику не бракувало. Талант, помножений на працелюбство, давав позитивні результати і проявлявся з надзвичайною продуктивністю.

Майстерність зростала з кожним новим твором, а найголовніше — Бредбері вдалося випрацювати свій власний стиль, у якому знайшло відтворення переживання письменником кожної досліджуваної ситуації. *«Перенести на папір усе, що відчуваєш, — ось що означає стиль, — стверджував письменник. —... Якщо ви розвинете свої п'ять відчуттів, то зможете впливати на людей. Ви зумієте передати їм смак речей, їх форму і колір, пробудити найтонші порухи. Ви зможете вигадувати фантастичні історії. Логіка відчуттів переконає людину, що все це реально».*

З 1942 року Р. Бредбері повністю занурився в літературну діяльність, його творчий доробок щороку становив 52 оповідання. Через проблеми із зором письменника не призвали на військову службу, і у війні з гітлерівським нацизмом він участі не брав.

Величезне враження на письменника завжди справляли досягнення науки і техніки. У 1933 році, а потім 1939 року він відвідав Всесвітню виставку в Чикаго та Нью-Йорку відповідно. До речі, перебуваючи у Нью-Йорку, взяв участь у першій міжнародній конференції наукових фантастів. Павільйони Всесвітніх виставок, а з 1940 року — й проекти «Країни фантазії» Уолта Діснея навiali йому образи марсіанських міст, механізованого та автоматизованого побуту. Деякий час Р. Бредбері навіть вбачав у розвитку технології найвірніший шлях до людського щастя і відповідно поділяв погляди та сподівання технократів.

«Новий порядок», запроваджений Гітлером, який ґрунтувався на використанні досягнень технічного генія людини заради антигуманних цілей, не лише продемонстрував молодому Р. Бредбері безперспективність технократичних ілюзій, а й викликав тривогу за майбутнє людства.

Письменник переконався, що технізоване суспільство, до складу якого входили розрізнені та відчужені люди, неминуче породжувало тиранію, не залишаючи місця для людського самовираження. Відбувся поворот Рея Бредбері до художнього дослідження відчуження людини у світі, в якому взяв гору культ Машини — механічної, електронної, бюрократичної тощо.

Протягом усього життя письменник залишався навіть не книголюбом, а «книгоманом». Він любив книги і ненавидів тих, хто був здатний знищити їх. Дитинство його проходило в бібліотеках, книжкові магазини він відвідував за будь-якої нагоди. Не обминуло це захоплення і його особистого життя. У 1946 році в одному з книжкових магазинів Лос-Анджелеса він зустрів працівницю Маргарит Сусану Ма-

кльор (Меггі), яка 27 вересня 1947 року стала його дружиною. Цього ж року в нього вийшла друком перша збірка оповідань «Темний карнавал».

Родинні справи поліпшувалися відповідно до того, як зростала популярність письменника. У 1950 році з'явилися «Марсіанські хроніки», у 1951 році надруковано мікроповість «Пожежник», на основі якої в 1953 році було створено роман «451° за Фаренгейтом». Обидва твори прославили тридцятирічного Р. Бредбері на весь світ.

У своїх найвизначніших творах прозаїк незмінно порушив основний конфлікт людського існування: між самоствердженням у творчому пориванні та самовідчуженням у механічній заскороблості.

Рей Бредбері зізнавався, що «ніколи не літав літаком і не лежав під автомобілем». Герої його творів не займалися добуванням інформації про влаштування небесних світил, елементарних частинок тощо. Однак вплив цього письменника на сучасну науково-технічну революцію не викликав жодних сумнівів.

Людина у світі Рея Бредбері зіштовхувалася не лише з природою, яка її породила, а й, насамперед, зі своїм власним відчуженим Іншим. Зіткнення було настільки драматичним, що люди іноді не витримували.

Створеному чудовиську, яке набувало все більшої влади над своїм творцем, на думку Рея Бредбері, здатна була протистояти винятково абсолютна і, на щастя, непереможна сила людської гідності. Так, безумовно. Машина небезпечна, однак Людина повинна і спроможна була знайти гідні форми співіснування та співпраці з нею, не підкорюючись холодному та жорсткому егоїзму мислячого робота, а долаючи неминучі збочення цивілізації своєю відповідальністю за торжество добра у світі.

«451° за Фаренгейтом». *«Навесні 1950 року я заплатив дев'ять доларів і вісімдесят центів за те, щоб розпочати і закінчити чернетку «Пожежника», який у подальшому дав початок “451° за Фаренгейтом”».* Так Рей Дуглас Бредбері описав історію створення цього роману в есе, яке увійшло до складу його книги «Дзен та мистецтво письменника» (1982). Через відсутність умов для праці він разом із сім'єю мешкав у гаражі, шукав притулок у підвалі бібліотеки Каліфорнійського університету Лос-Анджелеса, де рядами стояли друкарські машинки, що видавалися на прокат. Кожні півгодини потрібно було сплачувати чергові десять центів. Це буквально змусило письменника закінчити роботу над першим варіантом за дев'ять днів. У проміжках між лихоманковим друкуванням та нападами люті через перерви в роботі машинки, романіст блукав книгосховищем поміж стелажми, беручи книги, одна за одною, із жадібною цікавістю гортаючи сторінки та вдихаючи пил — цей справжній дух бібліотек. *«Погодьтеся, це, мабуть, одне з найкращих місць для написання роману про Майбутнє, в якому палять книги!»*, — проголошував письменник.

Дійсно, світова література мала не так уже й багато зразків «книг про книги» і зовсім мало романів, оповідань та віршів, героями яких ставали реально існуючі прозаїки чи поети.

Критика впродовж ось уже півстоліття намагалася підібрати відповідне жанрове визначення роману «451° за Фаренгейтом» (1953) — одному з найвідоміших творів Рея Бредбері. І все через те, що відтворений ним уявний світ ніяк не вдавалося обмежити певними чітко визначеними, встановленими класифікаціями.

Сам Р. Бредбері дав вичерпну автохарактеристику, оголосивши себе «фантастом, моралістом». Провідні дослідники з наукової фантастики не поспішали з висновками щодо жанрової специфіки твору та його ідейного спрямування. Не можна

залишити поза увагою той факт, що серед так званих майстрів і класиків жанру наукової фантастики Рея Бредбері не визнавали за свого. Таке ставлення до творчої особистості письменника пояснювалося тим, що Р. Бредбері користувався прийомами «літератури наукоподібної вигадки» не для того, щоб оспівати досягнення техніки та прогресу, а щоб викликати страх та недовіру до них у читачів. Безумовно, в такому прочитанні творів письменника була частка істини. І підтвердженням цьому стали програмові тексти — «451° за Фаренгейтом» та збірка «Марсіанські хроніки», які розповідали про фіаско технократичного культурного проекту, який замінив собою певну цілком літературну класичну модель цивілізації.

Сучасний читач, без сумніву, на порозі нового тисячоліття не відчув нічого фантастичного в тих технічних «дивах», які описані в романі, — всі вони або, принаймні, деякі з них уже встигли стати реальністю. Однак це зовсім не означало, що роман позбавлений актуальності. Тим більше, якщо враховувати дотримання певних «якщо». «Якщо» — центральне поняття ще одного різновиду фантастики — літератури соціального прогнозування, або футурологічної прози. Аналізуючи роман письменника, неможливо уникнути аналогій із бестселерами антиутопічної прози: «Прокидається той, хто спав» Герберта Уеллса, «Ми» Євгена Замятіна, «Чудовий новий світ» Олдоса Хакслі та «1984» Джорджа Оруелла. Проте серед цих творів, на думку провідних дослідників жанру, лише твір Р. Бредбері, запропонувавши читачеві готичний кошмар тоталітарно-технократичного мілітаризованого світу, одночасно пропонував утопічний проект гармонійної цивілізації, в якій можливим стало дотримання рівноваги між людиною, природою і де не було втрачено почуття прекрасного. У такій утопії Бредбері, як і в багатьох інших творах письменника, мав місце специфічно американський зміст. Це міф про «золотий вік», про американський Едем — про світ, який ще не втратив своєї непорочності та не піддався руйнівному впливу політичної й економічної історії.

Це й відрізняло зазначений роман від, наприклад, «Марсіанських хронік» та інших «мрій» про підкорення космосу з метою влаштування світу добродетельності хоча б там.

Місцем подій для свого твору Рей Бредбері обрав Америку відносно недалекого майбутнього, якою її бачив сам автор на початку 50-х років ХХ ст.

Тридцятирічний Гай Монтег — головний герой роману — пожежник. Він був людиною зі світу майбутнього, яке змальоване в романі як урбаністична антиутопія: небо розривав на шматки гуркіт реактивних літаків, шляхами шосе мчалися реактивні авто, витончена електроніка забезпечувала тотальний контроль за населенням.

Для цих новітніх часів розуміння професії пожежника зазнало певної модифікації. Пожежні команди аж ніяк не боролися з вогнем, а зовсім навпаки: їхнє завдання полягало в тому, щоб відшукувати книжки та віддати їх на поталу вогню, а разом з ними — і будинки тих, хто наважився тримати в себе подібний непотріб. Впродовж десяти років Монтег відповідально виконував свої обов'язки, навіть не замислюючись над змістом та причинами такої «книгоненависті». Головне завдання пожежника — не рятувати від вогню крихкі твори людської культури, а очищувати їх полум'ям, знищуючи закарбовані у книгах (451° за Фаренгейтом — температура, за якої спалахував та горів папір) історію, інтелектуальне багатство, складність та проблематичність буття.

Зустріч із юною та романтичною сімнадцятирічною Кларисою Маклеллан порушило стабільність звичного існування героя. Вперше за тривалий час Монтег зрозумів, що людське спілкування було дещо більшим, ніж просто обмін завченими

репліками. Клариса різко вирізнялася з-поміж маси своїх ровесників, захопленнями яких переважно була швидкісна їзда, спорт, примітивні розваги, безкінечні телесеріали тощо. Вона обожнювала природу, була схильна до мрійливості, самозаглиблення та самотності. Питання Клариси: «Чи ви щасливі?» змусило Монтега поновому поглянути на життя, яке він провадив, а разом з ним і мільйони американців.

Досить швидко герой дійшов висновку, що не можна назвати щасливим безглузде існування за законами інерції. Він відчув навколо порожнечу, відсутність теплоти, людяності.

Для підтвердження його здогадів про механічне, роботизоване існування автор описав ситуацію, яка була пов'язана з нещасним випадком з дружиною Монтега Мілдред. Повертаючись додому з роботи, герой знайшов її в непритомному стані. Вона отруїлася снодійним, але не через нестримне бажання порвати з життям, а машинально ковтаючи одну таблетку за іншою. На виклик Монтега прибувала «швидка» майбутнього, персонал якої складали вже не медики (настільки такі «машинальні» ситуації не були поодинокими), а техніки, що оперативно проводили переливання крові за допомогою новітньої апаратури.

Монтег та Мілдред були одружені давно, проте їхній шлюб перетворився на порожню фікцію. Дітей у них не було — Мілдред була проти. Кожен існував сам по собі. Дружина з головою поринула у світ телесеріалів і тепер із захопленням розповідала про нову задумку телевізійників — їй надіслали сценарій чергової мильної опери із пропущеними рядками, які повинні відтворювати самі телеглядачі. Три стіни однієї з кімнат будинку нагадували собою величезні телеекрани, і Мілдред наполягала на тому, щоб вони витратили свої заощадження на встановлення четвертої — тоді ілюзія спілкування з телеперсонажами могла бути повною.

Короткочасні зустрічі із Кларисою призвели до того, що Монтег з налагодженого автомата перетворився на людину, яка дивувала своїх колег-пожежників некоректними питаннями та репліками на зразок: *«Чи були часи, коли пожежники не спаливали будинків, а, навпаки, гасили пожежу?»*

Переломним моментом для Монтега виявився черговий виклик пожежної команди, адже герой переживав душевне потрясіння. Господиня будинку, звинувачена у зберіганні забороненої літератури, відмовилася залишити приречене помешкання і загинула в полум'ї разом зі своїми улюбленими книгами. Саме через цю подію наступного ранку Монтег не зміг переконати себе піти на роботу, почував себе хворим. Зарадити йому не змогла і Мілдред. Вона теж незадоволена руйнуванням стереотипу. Зайвим підтвердженням її байдужості по відношенню не тільки до чоловіка, а й до решти людей стало цілком спокійне повідомлення про загибель Клариси під колесами авто.

Подієвий ланцюг нагадував «Перевтілення» Ф. Кафки — у будинку занепокоєного Монтега, якому соромно було зізнатися в незвичайності своєї хвороби, з'явився його начальник брандмейстер Бітті, щоб навести лад у механізмі підлеглого, який тимчасово зазнав збою.

Прикметна риса антиутопічного роману — наведення прогностичного розвитку суспільства, яке звучало з вуст Бітті: *«Ми усі маємо бути однакові. Не свободними і рівними від народження, як сказано в конституції, а... просто однаковими. Хай люди стануть схожими один на одного як дві краплі води, тоді всі будуть щасливими, бо не буде велетнів, поряд з якими інші відчують свою мізерність».*

Якщо прийняти таку модель суспільства за ідеальну, то не викликала сумнівів та небезпека, яку породжувало присутність книг: *«Книга — це заряджена рушниця в*

будинку сусіда. Спалити її. Розрядити рушницю». Треба підкорити людський розум. Звідки знати, хто завтра стане ціллю для начитаної людини».

Монтег підсвідомо розумів зміст попередження Бітті, однак вороття вже не було — він зберіг у власному будинку книги, взяті ним із приреченого на спалення будинку. Зізнавшись у цьому Мілдред, герой сподівався, що разом вони прочитають їх і обговорять. На жаль, реакції у дружини він не помітив, а тому почав шукати її у своїх однодумців. Професор Фабер вже давно потрапив у поле зору пожежників. Запозичуючи традиції екзистенціалістів, Бредбері намагався передбачити поведінку героїв свого роману в граничній, екстремальній ситуації. Напередодні загрози третьої атомної війни Фабер поділився з Монтегом своїми планами щодо відновлення книгодрукування. Він схилився до думки, що після третього зіткнення американці зрозуміють причини своїх помилок і через необхідність забути про телебачення відчують потребу в книгах.

Написаний у дусі наукової фантастики, роман не був позбавлений застосувань технічних відкриттів: прагнучи бути обізнаним з тим, що відбувається у світі пожежників, Фабер дає Монтегу мініатюрний приймач, який легко вміщується у межах вушної мушлі.

Набуваючи все більшої реальності, військова загроза сприяла мобілізації мільйонів мешканців. Проте небезпека мала не лише глобальний, а й локальний характер — спроба зацікавити дружину та її подруг книгами обернулася для Монтега скандалом, заснованим на підступності та зраді. Він повернувся на службу, і команда відправилася на черговий виклик. Цього разу машина зупинилася перед його власним будинком.

Подібно до головного героя роману Є. Замятіна «Ми» Монтегу довелося стати небезпечним злочинцем. За наказом Бітті він власноруч спалив книги та будинок. Організоване суспільство оголосило війну герою. Він залишив місто та зустрічався із представниками доволі незвичайного суспільства. Виявилось, в країні вже давно існувало дещо на зразок духовної опозиції. Споглядаючи за тим, як знищувалися книги, деякі інтелектуали знайшли спосіб створення перешкоди на шляху сучасного вандалізму. Вони стали вчити напам'ять твори, перетворюючись на «живі книги». Тисячі однодумців чекали, коли їх дорогі знання знову знадобляться суспільству.

Країна переживала чергове потрясіння, і над містом, яке нещодавно залишив головний герой, з'явилися ворожі бомбардувальники, які перетворили на руїни це диво технологічної думки ХХ ст.

Згідно з постмодерністськими теоріями, світу загрожували глибокі апокаліптичні перетворення внаслідок розвитку електронно-цифрових та інших технологій.

Більшість теоретиків постмодернізму називали процес капіталізації найочевиднішою причиною невизначеності суспільства. Втягнута до процесу капіталізації людина зіштовхнулася з порожнечою в душі, починала відчувати невизначеність — потрапила в глухий кут. Згідно з філософією Р. Бредбері, голос любові не повинен був розчинитися в повітрі сучасної доби.

На початку 80-х років ХХ ст., переробивши роман на двоактну п'єсу, письменник піддався спокусі та дещо видозмінив сюжет.

Американські критики не помітили (або навмисне ухилилися) актуальних для 50-х років політичних ілюзій, тобто того, що роман Р. Бредбері був пов'язаний з Америкою не лише тим, що його автор американець. Цей зв'язок мав значно більший безпосередній характер. Десятиріччя, протягом якого писався та був уперше надрукований роман, — це сумнозвісна епоха маккартизму, так званого «полюван-

ня на відьом», коли на території Сполучених Штатів була розв'язана кампанія по переслідуванню «лівих» інакомислячих. Історія Нового Світу ніби навмисне підбрала природну ілюстрацію до твору: не минуло і трьох років після опублікування роману про спалення книг, як були заборонені та піддані спаленню праці фрейдомарксиста Вільгельма Райха, знаменитого психолога та автора книги про масову психологію фашизму, а сам він потрапив до в'язниці. Якщо перечитати «451° за Фаренгейтом», враховуючи відповідну «культурну» реальність, то спроби жанрової ідентифікації ускладнювалися ще більше. Однак разом із тим марність наших зусиль прив'язати даний текст до певної системи координат зайвий раз підтверджувала аксіому літературознавства: справді геніальний художній твір принципово невичерпний, а його ідейний зміст і спрямування позбавлені територіальних кордонів.

Невичерпність футурологічної, або «попереджуючої» прози такого визнаного майстра як Р. Бредбері — це відкритість особливого гатунку: кожен новий час приміряв себе до заданої письменником моделі. Подібна примірка — це тест не лише на актуальність твору, а й на досягнутий результат прогресу.

На жаль, не потрібно бути фантастом, щоб відчутти реальну небезпеку дегуманізації людини та суспільства в епоху глобального наступу «машин». На думку провідних соціологів, люди залюбки обирали шлях руйнувань, щоб компенсувати втрату впевненості в майбутньому. Від своєї свободи намагалися звільнитися за допомогою нових технологій, тобто тих самих засобів, які, здавалося б, покликані їх звільнити.

І все ж творчість Рея Бредбері загалом оптимістична. Письменник вбачав простір, відкритий для творчості та ініціативи, в космосі. Це дало йому підстави стверджувати, що в майбутньому відкритий світ інших планет та зірок допоможе зберегти свободу людини. Про варіанти можливої поведінки людей під час колонізації космічного Нового Світу розповідалося у «Марсіанських хроніках», багатоплановість яких пов'язана певною мірою з історією створення цього твору.

У книзі «**Кульбабове вино**» (1957) письменник повернувся в своє дитинство. Події, які в ній описані, відбувалися протягом трьох літніх місяців 1928 року у Грінтауні, «невеликому віддаленому містечку в штаті Іллінойс, що відгородилося від світу річкою, лісом, лугом і озером». Там проживають двадцять шість тисяч триста сорок дев'ять жителів, і майже всі вони були між собою знайомі.

Головними героями повісті можна вважати двох підлітків — дванадцятирічного Дугласа Сполдінга та десятирічного Тома, його брата. Біографічні риси самого Бредбері найповніше відбиті в образі Дугласа, про що, передусім, свідчили: 1) перегук імен — Дуглас — це друге ім'я Рея Дугласа Бредбері; 2) йому автор приділяв більше уваги; 3) у нього більший потяг до фантазії та творчої уяви; 4) Дуглас більш тонко відчував життя, бачив ті його сторони, які часто залишаються «невловимими» для звичайного ока.

Розповідь розпочато в двох планах. Перший — це дитинство головного героя твору, дванадцятирічного Дугласа Сполдінга, його веселі та сумні пригоди, перші враження від світу. Другий — ностальгійні спогади письменника-дорослого, який давно пережив своє чудове дитинство, який вже переглядав здобутки минулих років із вершин своєї зрілості.

Ритм твору — це ритм зміни днів літа, день за днем. Деякі з них були насичені пригодами, дивовижними подіями. Деякі були сповнені нудної буденності.

Основна ідея повісті у символічній формі виражена в її назві, яка була наскрізним лейтмотивним образом.

Кульбабове вино — символ літа, літа як пори канікул і дитячих радостей, і взагалі чогось такого, що завжди повинно бути світлим, не замутненим, це символ збереження пам'яті про минуле, символ самого життя.

Таким чином, кульбабове вино не просто одна із найбільш пам'ятних речей дитинства, але й така, що символізувала, узагальнювала собою весь образ дитинства, тобто те, через які думки, враження бачив своє дитинство Р. Бредбері.

Миттєвості літа, дитинства, життя Всесвіту об'єдналися у творі завдяки тому світосприйняттю, яке притаманне юному Дугласові. Воно було зумовлене особливим ставленням хлопчика до часу, відчуттям кожної його частки як неповторної, важливої, виняткової, відчуттям повноти буття. Під його уважним, вдумливим та допитливим поглядом оживали і розкривали свої таємниці всі істоти. Спілкуючись з доброзичливим і цікавим Дугласом, люди відкривали свої серця.

Історія літа 1928 року в житті Дугласа Сполдінга розгорталася не тільки серед буденного життя містечка Грінтаун, а й у сусідстві зі Всесвітом; і Всесвіт, природа мали в ньому безпосередній вплив на людей. Такому розумінню слугувала вже назва Грінстаун — зелене місто. Вона підкреслила ту гармонію між світом та особистістю і ту боротьбу між людиною та природою, яку відчували постійно хлопець і більшість жителів містечка. Все це щиро поглине душа Дугласа.

Явища, процеси, ще незрозумілі для хлопця, він зашифровував словами «це», «те», але намагався знайти причинні зв'язки між тим, що з ним відбувалося, і тим, що він відчував. Дуглас безупинно запитував «Чому», «Чому так». І шукав відповіді. Бредбері намагався відтворити кожен порух людської душі, що стала дорослою, в усій її людяності. Цьому послугував щоденник — той облік подій, який вів Дуглас. Він поділив свій записник на дві половини: «Звичайні справи та події» і «Відкриття та одкровення (усвідомлення, осяяння)». Якщо, наприклад, у першій половині Дуглас відзначив, що двадцять четвертого червня він уперше цього літа посперечався з татом і йому добре перепало, то в другій половині записника герой про цей випадок написав так: *«Дорослі і діти не можуть жити мирно, тому що це два різні народи. Вони не такі, як ми. Ми не такі, як вони. Справді, різні народи...»*

Як бачимо, особлива увага Бредбері була зосереджена на тих особливостях дитячого світосприйняття, які назавжди втратили дорослі. Але й у дорослих, у старих було те, чого не мали діти. Ось чому юні любили слухати їхні розповіді, полюбили мандрувати з ними у їхнє минуле.

Любов до старих, що володіли скарбами спогадів, життєвих знань та відчуттів — дуже помітний і важливий мотив повісті «Кульбабове вино». З любов'ю змальовані в ній дідусь і бабуся Сполдінги. Вони — духовний центр не тільки своєї родини, а й людей, з якими спілкуються, вони заповнили життя іншим змістом, внесли в нього великі духовні цінності.

Дідусь — філософ і поет, він не втратив з роками відчуття повноти і чарівності життя. Він — мудрець. Його мудрість — це мудрість людини, що протягом усього життя буденно, але творчо працювала, спілкувалася зі світом природи і книг. І старий ще й досі працював у друкарні. Свій вік він сприймав спокійно, не відчуваючи страху перед смертю. Професія дідуса була пов'язана з повагою до слова, а він умів так емоційно розповідати, що його слухачі ніби бачили те, про що він говорив.

Бабуся — справжня чарівниця, найталановитіша куховарка. Сімейні ритуали згуртували родину, подали їй підтримку. Вони наповнили повсякденне новим змістом.

Один із найважливіших ритуалів у родині був пов'язаний з виготовленням вина з кульбаб. У ньому втілена єдність і гармонія одразу декількох протилежностей: природного і людського, буденного і священного, радісного і сумного.

Ритуал, пов'язаний з кульбабовим вином, протистояв короткочасному, проголошував безперервність культури. Допмагаючи збирати, а потім переробляти квітки, Дуглас почував себе важливою частинкою світу, свого роду, родини. Герої Бредбері невіддільні від землі, і в цьому їхня життєва сила.

Померла бабуся героя. Юний Дуглас зумів пережити смерть близької людини, але дійшов сумного висновку, що колись і він має померти. Це принесло героєві не тільки моральні, а й фізичні страждання. Він захворів. Але одужав завдяки старому Джонасові, лахмітникові, який *«проводив решту життя, дбаючи про те, щоб одні люди мали змогу скористатися з речей, які інші люди викидали як непотріб»*. Містер Джонасон вважав себе своєрідним фільтром, крізь який відбувався матеріальний і культурний обмін між різними верствами місцевого населення.

Хвороба та одужання Дугласа — ще один етап становлення його як особистості. У драматичній сутичці життя зі смертю він завдяки дружбі старого Джонаса зрозумів, що однією з гарантій гармонії світу є почуття вдячності.

Таким чином, герой «Кульбабового вина» відтворений в усьому багатстві тих рис, що загалом притаманні юнакам; свіжість, чистота, безпосередність. Автор не ідеалізував Дугласа, але щиросердечно любив, як любив спогади про незабутні дні дитинства. Це надало розповіді деякої сентиментальності, яка поєдналася з легкою іронією, веселою посмішкою. Це поєднання і злиття конкретного з загальнолюдським, філософсько-ліричним найбільш відповідало наміру письменника не тільки розказати про духовне напруження, пережиту в дитинстві, а й про те, що було винесено з цієї пори, що необхідно передати наступним поколінням: про поезію життя, високий її дух, що освячать та допоможуть зберегти саме життя.

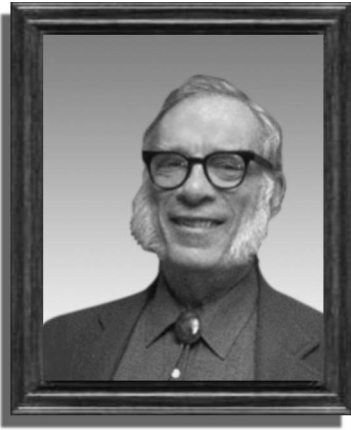
Зараз письменник проживає в передмісті Лос-Анджелеса, в будинку, де він з дружиною виховав чотирьох дочок.

Рей Бредбері — почесний доктор літератури коледжу Вітє (Каліфорнія), лауреат багатьох літературних премій та нагород, а американські вчені, побувавши на Місяці, нанесли на його карту Кратер Кульбаб, назвавши його на честь «Кульбабового вина» — роману їхнього улюбленого письменника. Вірний ідеалам дитинства, Бредбері принципово ніколи не літав літаком і не керував автомобілем.

Особливості творчої майстерності Р. Бредбері:

- поєднання фантастики з гострим соціальним критицизмом;
- порушення проблеми дітей та дитинства;
- прагнення розкрити обидві іпостасі героїв — добро і зло;
- відтворення проблеми атомної війни у житті;
- звучання голосу попередження, звернення до людей, страх за їхнє майбутнє, біль і сум, і надзвичайно рідко — надія;
- описи в творах картин спустошеної землі, висохлих водоймищ, самотності тих, хто випадково залишився серед живих;
- використання елементів фентезі, готичного роману;
- зіткнення героя не стільки з природою, яка його породила, а з власною відчуженістю.

Айзек Азімов — американський письменник-фантаст (1920—1992)



Айзек Азімов — людина, яка власним життям продемонструвала вдале поєднання вченого і майстра художнього слова, сприяла становленню й розвитку жанру наукової фантастики у США.

Сучасники письменника-фантаста високо цінували його талант і майстерність. Відомий англійський астрофізик і письменник-фантаст А. Кларк назвав його «Сіменоном наукової фантастики».

Айзек Азімов — американський письменник, який мав слов'янське коріння. Народився він 2 січня 1920 року в селищі Петровичі під Смоленськом (нині це територія Білорусі).

У 1923 р. батьки трілітнього Айзека емігрували до США, спочатку оселилися в Нью-Йорку, згодом у Брукліні. Торговельні справи батька йшли непогано,

незабаром він став власником невеликого магазину з продажу ласощів. З дитинства Айзек виявив схильність до точних наук і захоплювався фантастикою. Перше знайомство із цим популярним на той час жанром масової літератури відбулося, коли хлопчику було дев'ять років: випадково йому потрапив до рук один з випусків першого в світі періодичного видання, що вміщувало твори наукової фантастики, і було в 1926 році засноване американським письменником-фантастом Х'юго Гернсбеком. Через три роки Айзек власноруч почав писати науково-фантастичні оповідання.

За фахом письменник був біохіміком (Колумбійський університет, роки навчання 1935—1939). У 1941 році він отримав звання магістра цієї спеціальності. Свою трудову кар'єру Азімов розпочав у 1946 році, відтоді як почав читати лекції з біохімії в Колумбійському та Гарвардському університетах. Його сходження на професійний олімп було досить стрімким: у 1948 році (у 28-річному віці) він здобув докторський ступінь, а в 1955 отримав посаду професора. Загалом Азімов мав 14 почесних наукових ступенів різних університетів світу.

Визнання літературних здібностей письменника припало на досить молодий вік: оповідання «Прихід ночі», опубліковане у 1941 році, було визнане американськими читачами найкращим оповіданням тогочасної наукової фантастики.

Регулярно видавати свої твори американський фантаст розпочав у роки Другої світової війни. На цей час він служив у Філадельфії у складі військово-морського флоту США. Перебування Азімова в складі цих військових сил мало загартувати його ставлення до польотів, однак письменник на все життя зберіг у душі страх перед кожним значним відривом від землі. Все це, незважаючи на те, що він був автором ряду творів про чудові, захоплюючі космічні подорожі.

Саме цією фобією можна пояснити той факт, що навіть найвідоміші міжнародні нагороди були вручені письменникові у його домашній квартирі, на тридцять третьому поверсі нью-йоркського хмарочоса.

Літературна спадщина Азімова величезна за обсягом — нараховувала майже три з половиною сотні книг. Це здебільшого науково-фантастичні романи, повісті, новели, праці з біохімії, математики, астрофізики, міфології.

У творчості американського письменника-фантаста простежувалися дві центральні теми, що надали змогу чітко виокремити два цикли творів, робота над якими була розпочата в 40-х роках і продовжена в майбутньому.

Перша тема розкривала процес створення і використання роботів. Твори цієї тематики, серед них повісті, оповідання, романи «Я, робот» (1950), «Сталеві печери» (1954), «Оголене сонце» (1957), «Решта оповідань про роботів» (1964), «Повне видання оповідань про роботів» (1982), «Роботи зорі» (1983), «Роботи й імперія» (1985), «Мрії робота» (1986), зібрані у книгах, що склали перший цикл.

Перша збірка цієї серії мала назву «Я, робот». Вона принесла Азімову світову славу. В основі сюжету книги вигадана історія розвитку науки робототехніки. Сформульовані письменником основні закони цієї науки нині вийшли далеко за межі фантастики, оскільки покладені в основу теорії програмування та масового використання робота у виробництві. Читача дивувало вміння Азімова передбачати події, які стали реальністю вже завтра — поява людиноподібного автомата, здатного навчатися та вдосконалюватися, захоплювала глибина осмислення письменником закономірностей еволюції людства.

Другою темою у творчості фантаста, що отримала назву «Галактичної концепції», стало розселення людей у космосі, освоєння ними найближчих планет, а згодом і тих, які виходили за межі Галактики. До другого циклу входили романи «Установа» (1951), «Установа й Імперія» (1952), «Друга Установа» (1953), «Установа в небезпеці» (1982), «Установи та Земля» (1986), «Прелюдія до Установи» (1988), «Вперед до Установи» (1993).

Крім названих творів, письменникові належала серія повістей для юнацтва, написаних у жанрі пригодницької фантастики, значна кількість збірок оповідань, зпоміж яких слід виокремити «Шлях марсіан» (1955), «Дев'ять завтра» (1959), «Прихід ночі» (1969), «Ранній Азімов» (1972), «Купити Юпітер» (1975), «Двохсотлітня людина» (1976), «Вітри перемін» (1983), «Межа завтра» (1985).

Айзек Азімов — неодноразовий лауреат багатьох національних і міжнародних літературних премій, у тому числі найвищих нагород у жанрі американської фантастики. За характером письменник — типовий кабінетний учений, який не любив подорожувати, уникав непередбачуваних, несподіваних змін, гострих відчуттів, що могли б порушити напружений робочий ритм. Артур Кларк, приятель Азімова, жартував, що він — «екологічна катастрофа»: щоб опублікувати усе, ним написане, потрібно було б знищити численну кількість дерев. Про свій творчий шлях Азімов розповів у тритомній автобіографії «Ще свіжа пам'ять» (1979), «Ще відчуваю радість життя» (1980) і продиктованій уже в госпіталі «А. Азімов» (1993).

Азімов був укладачем антології фантастичних оповідань, писав до них передмови. Показовими щодо визначення письменницького кредо американського фантаста можна вважати його слова, які містили роздуми про високу моральну відповідальність майстра творів подібного жанру: *«Історія досягла моменту, коли людству вже не можна ворогувати. На землі повинна запанувати дружба. Я завжди намагаюся підкреслити це в своїй — творчості... я впевнений, що наукова фантастика — це одна із ланок, яка допомагає об'єднати людство»*.

Замолоду А. Азімов вірив, що вчені та інженери очолювали людство і змогли вирішувати не лише економічні й соціальні проблеми. Він визнавав право за вченими впливати на хід історії. Пізніше погляди письменника змінилися. У романі «Кінець вічності» (1955) автор застерігав від небезпеки використання технічних досягнень на шкоду людині.

Від того, як були використані практично наукові досягнення, багато в чому залежало майбутнє людства. Роман-триптих «Навіть боги» (1972) — це попередження про небезпеку порушення встановленої природою гармонії. Назва трьох частин роману — давнє прислів'я *«Супроти глупоти навіть боги безсилі боротися»*. Су-

проти людської нерозумності постав молодий учений, який усвідомив, що порушення енергетичного балансу Всесвіту неминуче призвело б до катастрофи. Люди не думали про майбутнє, а бездумно використовували джерела енергії, що надходили з космосу. Письменник порушив у романі проблему відповідальності ученого за наукове відкриття.

Захоплюючі, гостросюжетні, спрямовані в майбутнє, твори Азімова користувалися успіхом у читачів усього світу. Сам письменник убачав високе призначення своєї творчості в тому, що вона допомагала людству вижити: *«Людство виживе, якщо сміливо погляне в обличчя теперішньому, якщо матиме мужність прийняти історію, а не протидіяти їй. Цьому вчить нас наукова фантастика, і я горджуся тим, що скільки моїх сил пропагую ці уроки».*

Азімов помер 6 квітня 1992 року в Нью-Йорку від серцевої та ниркової недостатності в госпіталі Нью-Йоркського університету. З волі покійника тіло його було кремоване, а попіл розвіяно.

Українською мовою окремі твори Азімова переклали М. Пінчевський, Д. Грицюк, Б. Салик, Ю. Люняк та ін.

Одним із найкращих оповідань Азімова вважалось оповідання **«Фах»**. Фах — це вид трудової діяльності, заняття, що передбачало ґрунтовну підготовку і було основним засобом для існування, професія.

Тема твору — зображення системи освіти майбутнього, її переваг і недоліків та ставлення до неї людей. Цим твором письменник поставив за мету переконати читачів, що глибокі, ґрунтовні знання здатна дати тільки самоосвіта; щоб бути ерудованою людиною і правильно визначитися зі своїм професійним вибором, необхідно розвивати і вдосконалювати свої знання в різних напрямках й сферах життя.

Головний герой оповідання — Джордж Плейтен. Із самого дитинства батьки й знайомі помічали в ньому неабиякі здібності та кмітливий розум. У період між «Днем Читання» та «Днем Освіти» (від восьми до вісімнадцяти років) він потайки читав літературу, щоб більше знати про свій майбутній фах, адже був переконаний, що принесе користь, отримавши звання дипломованого програміста.

День Читання не приніс хлопцю очікуваного задоволення. Спочатку він зрадив, що матиме можливість ознайомитися з друкованою інформацією, проте пізніше зрозумів, що цих знань йому бракуватиме через їх уривчастість та обмеженість. Наляканий ходом самої процедури оволодіння технікою читання від старших знайомих, Джордж навіть не розумів тоді, будучи маленьким хлопчиком, її суті. Носіями інформації для швидкого і безболісного опанування технікою читання були «стрічки освіти». Їх було винайдено з метою спростити спілкування між носіями різних мов. На той час, коли відбувалася дія твору, існувала тільки одна мова не тільки для спілкування між собою землян, а й для спілкування між населенням усієї Галактики.

У вісімнадцять років на Джорджа Плейтена та його однолітків чекав так званий «День Освіти», який мав підтвердити або спростувати прагнення молодих людей оволодіти певним фахом. Головний герой твердо знав, що стане дипломованим програмістом і своє переконання не піддавав жодному сумніву. Він прагнув цього, відколи пам'ятав себе. Тим паче, попит на людей цієї професії був незмінний з року в рік, із століття в століття. Цим і пояснювалася його впевненість на Дні Освіти, оскільки Джордж вірив у свої здібності і правильність обраного шляху. Для юнака цей день мав стати надзвичайно щасливим, тому що саме поняття «отримати освіту» означало «бути щасливим». Однак варто зазначити, що більшість землян особливо не захоплювалися достроковим обранням фаху і ретельною самостійною під-

готовкою до його здобуття. Того «щасливого» дня мала вирішитися їхня доля, яка полягала в документальному (а точніше, медичному) підтвердженні їхньої придатності до оволодіння певним фахом. Такої думки дотримувався і другорядний герой оповідання, антипод Джорджа, Арманд Тревіліан. Він хоча й був переконаний, що стане дипломованим металургом, не покладав особливих надій на свої особисті вподобання, а вважав своїм «покликанням» продовжити справу діда й батька. Це дратувало Джорджа, переконаного, що будь-яка людина повинна оволодівати певним фахом відповідно до своїх уподобань і ніхто не вправі чинити їй у тому перешкоди.

Проте у визначений День Освіти після медичного обстеження Джорджеві винесли безрадінний для нього вирок: він ніколи не зможе оволодіти ніяким фахом, будова його мозку та фізичний стан не задовольняли жодних вимог з усіх можливих варіантів професійної підготовки. Люди майбутнього за цим твором повинні були чітко виконувати настанови Програми Освіти, однією з яких була така: *«будь-яка людина спроможна засвоїти будь-які знання, але для кожного окремого мозку пасують різні види знань»*. Закономірно, що за таким висновком Джорджа мали направити на постійне проживання до так «Інтернату для недоумків». Ці заклади — не рідкість на планеті Земля. Їхнє призначення полягало в забезпеченні людей, мозок яких був не пристосований для отримання певного фаху, можливістю розвиватися вільно, без згаданої стрічки, тобто самостійно.

Подібні інтернати передбачали згуртування людей за віком і статтю: таким чином, перебування там не шкодило особистому життю землян і не заважало їхнім уподобанням.

Зрозуміло, що місцезнаходження тут не вважалося престижним, про що свідчила і назва закладу. Батьки Джорджа і його найближче оточення отримали інформацію про те, що юнак направлений виконувати спеціальне завдання. Опинившись у цьому місці, Джордж був розлючений, оскільки вважав, що потрапив сюди через свою помилку. Він був упевнений, що його перебування тут виявилось недовгим. Однак, саме тут його цікавість захочували, тому що вважали її показником корисної допитливості.

Основний зміст твору становив епізод безпосереднього перебування героя в цьому закладі, його спогади про минуле та спроба змінити загальний хід речей.

У житті Джорджа так і не відбулася подія, про яку йому так багато розповідали ще в дитинстві, «День Олімпіади». Цього дня, який систематично проводився щороку в травні, дипломовані спеціалісти з різної фахової підготовки за найкращими показниками мали бути відібрані до працевлаштування на планетах Галактики, особливим престижем серед яких користувалися планети класу А, зокрема Новія.

Пробувши рік в інтернаті, Джордж наважився на втечу. На перший погляд, здавалося, що його тут ніхто не тримав: відсутні перешкоди, не було охоронців тощо. Сусід Джорджа по кімнаті — Омейні не радив йому це робити, однак юнака не можна було зупинити.

На мізерні кошти, зароблені протягом перебування в інтернаті, він купив квиток на літак до Сан-Франциско, де одночасно з іншими містами мала відбутися чергова олімпіада. День Олімпіади — особливий день у житті кожного міста, до нього готувалися як ті, хто брав безпосередню участь у змаганнях, так і ті, хто за ними спостерігав. Увагу Джорджа привернула олімпіада по визначенню найкращого з металургів, яка проводилася на замовлення Новії. Серед списку учасників цієї Олімпіади молодий невдаха помітив ім'я свого приятеля Коротуна (таким було його прізвище ще з дитинства) — Арманда Тревіліана. Останній так і не зумів дове-

сти винятковість своїх знань, не опинившись у складі переможців, втратив надію потрапити на Новію, принаймні цього року.

Джордж шукав зустрічі із Армандом. Між ними виникла суперечка, що загрожувала першому (оскільки він не мав дипломованого фаху, а значить і документа) ув'язненням. Врятував Джорджа сивий чоловік, присутність якого юнак помітив ще задовго по початку змагань. Він спершу не довіряв йому, однак дипломований історик (саме так він презентував себе юнакові) переконав героя в іншому. Розмова між ними розкрила головну проблему твору — протистояння між механізмом освіти минулого та майбутнього. На прохання Джорджа Інженеску влаштував йому відеорозмову з представниками Новії на планеті Земля. Юнак намагався їх переконати в доцільності використання методів освіти минулого, які мали базуватися на поступовому і ґрунтовному оволодінні знаннями без застосування стрічок освіти. Однак у новіан постало запитання, наскільки тривалими будуть ці методи і чи не виявиться так, що отримані знання запізняться в часі. У майбутньому запізнення технологій навіть на рік коштувало дуже дорого.

Розчарований Джордж відчув потребу довести свою справу до кінця. Однак йому вкололи заспокійливе і незабаром він знову опинився ву інтернаті. Омейні розповів йому, що весь той час, доки Джордж знаходився, як йому здавалося, на свободі, за ним стежили. Виявилось, він повинен був знаходитися під особливим наглядом, оскільки був найбільшою цінністю своєї планети. Таких, як він, небагато, саме тому їх оберігали, вміщуючи до неprestижних інтернатів. Їхнє призначення — впроваджувати в життя нові ідеї для поліпшення рівня освіти і загалом рівня життя.

Письменник порушив у своєму творі важливу проблему інтелектуального пошуку та здобуття знань. Вона втілена через протистояння двох героїв: Арманда і Джорджа. Перший іде слідом за іншими, такими ж, як і він, металургами. Йому достатньо знань, отриманих через стрічку. Інтелект Арманда являв собою застигли знання. Він не вважав за потрібне самотужки опанувати і здобувати їх. Джордж, навпаки, прагнув досягти більшого. Це стало підтвердженням того, що юнакові притаманна здатність оригінально мислити, не зупинятися на досягнутому, здобувати все нові й нові знання.

Незважаючи на те, що текст твору був насичений цілим рядом слів-термінів, на зразок «гіпермеханіка», «гравітологія», «децентрація», «ніубій» тощо, це не ускладнювало розуміння змісту оповідання.

Оповідання «Фах» стало гімном людському розуму і прогнозом того, якою повинна була бути людина майбутнього.

У 1939 році Азімов розпочав розробляти тему «робототехніки». У цій тематичній галузі американський письменник-фантаст новатором не був. Неодноразово майстри подібного жанру розробляли тематику протистояння між роботом та його творцем, повстання першого і повне витіснення людини з усіх сфер життя. Однак творчість Азімова в цьому плані являла собою еталон гуманності. Герої його творів машини-роботи співіснували з людьми на основі трьох провідних законів робототехніки, найголовніший з яких передбачав уникнення тих дій, які могли б нашкодити людині: *«Робот не може нашкодити людині або через свою бездіяльність допустити, щоб людині було завдано шкоди»*.

Цикл оповідань було названо «Я, робот». Композиційно він складався зі вступу та восьми окремих історій, тематичне розмаїття яких представлено у вигляді такої таблиці:

Назва оповідання	Тематика
«Роббі»	Драматична історія взаємин безмовного робота-няньки та маленької восьмирічної дівчинки
«Зачароване коло»	Історія взаємодії роботів та людей у складі дослідницької експедиції на Меркурії
«Логіка»	Історія «народження» робота КТ-1 (іншими словами — К'юті), наділеного здатністю інтуїтивно та логічно мислити
«Спіймати кролика»	Історія використання робота-комплексу (один робот без нагляду людей керував роботою шести собі подібних) у тяжких умовах рудокопання
«Брехун»	Історія робота-брехуна Ербі, що вмів читати думки
«Загубився робот»	Історія впроваджень нових досягнень у галузі робототехніки, що становлять загрозу для людства
«Втеча»	Історія феноменального функціонування «Штучного Мозку»
«Доказ»	Історія Стівена Байерлі — прокурора, в якому знавці мистецтва робототехніки помітили всі атрибути людиноподібної машини

У вступі оповідач зазначив часові межі вміщених у збірці творів. Події відбувалися протягом майже 60 років — від часу впровадження в життя перших роботів (приблизно це середина 90-х років) до 2058 року, коли були остаточно сформульовані три основні закони робототехніки. Таким чином, була чітко визначена одна з провідних ідей твору: возвеличити основні досягнення кібернетики у близькому майбутньому.

Ряд своїх фантастичних творів американський письменник написав і опублікував під псевдонімом Пол Френч. Наприклад, таким чином була надрукована серія повістей для старшого шкільного віку, об'єднана загальною назвою «Лаккі Старр».

Особливості творчого методу Айзека Азімова:

- спрямованість творів — гуманістична;
- прогноз і типізація рис характеру, які притаманні людям майбутнього;
- підхід до зображення світу майбутнього за допомогою жанру утопії;
- розроблення жанру «роману-попередження»;
- наявність філософських роздумів письменника з приводу перебігу розвитку історії як у майбутньому, так і в теперішньому;
- оспівування мужності і винахідливості людей, їхньої спроможності змінити й удосконалити навколишній світ.

4. Брати Стругацькі — класики російської та світової фантастики

Стругацькі

Аркадій Натанович (1925—1991) і Борис Натанович (нар. 1933 р.)



Брати Стругацькі — живі класики російської і світової фантастики, та й у літературі «основного потоку» визнані як вагомі фігури. Відомий тандем був дуже популярний у 70—80-ті роки. Їхні твори друкувалися в усьому світі, десятки разів перевидувалися в Німеччині і США. Книжки братів буквально зникали з бібліотек і прилавків магазинів. Такий шалений успіх був зумовлений тим, що їхні твори значно вирізнялися на фоні радянської фантастики 50—60-х років.

Брати, Аркадій Натанович (1925—1991) та Борис Натанович (нар. 1933) Стругацькі, народилися в сім'ї вчительки та мистецтвознавця в Ленінграді. У дитячих спогадах назавжди залишилася страшна зимова блокада в роки Другої світової війни, що де-

якою мірою позначилося на формуванні світоглядних позицій письменників. Пізніше ці сторінки дитинства, дитячі почуття і переживання знайшли своє відтворення в пізній прозі Б. Стругацького, зокрема в романі «Пошук Призначення» (1995).

Старший у сім'ї Аркадій навчався в Актюбінському артилерійському училищі, звідки був направлений до Військового інституту іноземних мов, де отримав спеціальність перекладача-японіста. Служив в армії на Далекому Сході. Спогади про військову службу в дещо іронічному змалюванні лягли в основу ранньої повісті «Зсередини». Демобілізувавшись із армії, працював у столичних видавництвах.

Борис отримав диплом астронома на механіко-математичному факультеті Ленінградського університету, по закінченні якого працював у знаменитій Пулковській обсерваторії.

Головною справою всього життя братів стала література. Починаючи з кінця 50-х років, вони більшу частину своїх творів писали у співавторстві. *«Сначала вещь задумывается — в самом общем виде, — и начинается процесс созревания, который может длиться годы. Разумеется, братья думают врозь, каждый у себя дома. В некий момент они съезжаются и делают полный конспект будущего произведения: общая идея, сюжет, персонажи, разбивка на главы, иногда даже ключевые фразы... Затем, как правило, разъезжаются и шлифуют конспект поодиночке. На следующем этапе пишут на машинке под копирку. Один из братьев за машинкой, другой рядом...»*, — так біограф Стругацьких А. Зеркалов розповідав про етапи спільної роботи братів.

За декілька років письменники-фантасти стали надзвичайно відомими, але недовго довелося їм спокійно насолоджуватися славою. У другій половині 60-х років твори Стругацьких влада визнала небезпечними, і їх перестали друкувати. Хоча за кордоном їхні книги продовжували виходити великими тиражами. На батьківщині з'явилися лише прості дитячі речі, а серйозні повісті якщо й видавалися, то тільки в скороченому варіанті. Багато чого письменникам довелося відкласти до кращих часів.

Офіційне «визнання» Стругацькі здобули на межі 70—80-х років. Їм надали можливість друкуватися в престижних виданнях і навіть писати сценарії для фільмів. А з кінця 80-х років брати стали найвідомішим тандемом у світовій фантастиці на батьківщині. Борис Натанович і нині веде в Петербурзі семінар молодих фантастів.

Отже, Стругацьким знадобилося всього декілька років, щоб заявити про себе широкому колу читачів. Повісті письменників — обережний діалог читача із Всесвітом. У першій фантастичній повісті братів «Зсередини» (1958) археолог пробрався на корабель прибульців, сподіваючися, що зможе встановити з ними контакт. Тривалий час землянина не помічали, іноді навіть приймали за тварину, а коли ця відважна людина втратила розум, його напівмертвого, висадили на рідній планеті. Ніхто із творців космічного корабля не захотів вступити з ним у бесіду. Це своєрідний урок гордїй людській свідомості: Всесвіт може просто не побачити людей, не звернути на них уваги...

У творчому світі Стругацьких освоєння Всесвіту відбувалося повільно, ціною колосальних втрат. Їхній Космос наповнений непередбачуваними, а іноді й зовсім незрозумілими небезпеками, тут кожна випадковість могла призвести до загибелі. У романі «Країна багряних хмар» (1959) прекрасно підготовлена експедиція, забезпечена найновішою технікою, все ж виконувала свою місію на Венері з великими втратами. Один із членів команди загинув, а всі останні не могли ні розгадати причини його смерті, ні віднайти тіла: він заблудився і не зміг зв'язатися з експедицією — чи то через несправність скафандра, чи то через щось інше — і пропав.

Брати Стругацькі в 60-ті роки твердо вірили в те, що людство все-таки рухається від мороку до світла. Прогрес, на їхню думку, неминучий, і проявився він не лише в науково-технічному розвитку, а й у перемозі добра і моралі. У майбутньому, через двісті років або й пізніше, настане ера всезагального матеріального благополуччя і щастя: кожен будуватиме своє життя так, як того забажає. Цей світ щасливого майбутнього змальований у збірці «Полудень, ХХІІ століття» (1962), до якої увійшли повість «Повернення» і ряд самостійних оповідань, у яких постав щоденний побут майбутнього.

Ця збірка — доволі оригінальна версія комуністичної утопії, з якої народжувалися нові повісті фантастів. Улюблені герої переходили із твору в твір, але не покидали меж «землі Стругацьких». Усі вони були розумні і добрі, про них не можна сказати — він бездушний, боязливий, злий... Ці світлі герої народилися в свідомості письменників у роки «відлиги», коли на короткий час відродилися надії на щасливе майбутнє і свободу творчості.

«Спроба до втечі» (1962). Головний герой повісті, радянський офіцер, перенісся із часів Другої світової війни (де його очікувала загибель) у далеке майбутнє. Там він подорожував у товаристві двох молодих людей. Ця подорож закінчилася зіткненням з похмурою цивілізацією: концтабір там — не давно забуте минуле, а жаліве теперішнє. Герой вирішив повернутися назад, щоб боротися і віддати життя за майбутнє, за «світлий полудень» ХХІІ століття.

У пізніших творах — «Населений острів» (1971) «Юнак із пекла» (1974) — письменники не просто використали мотив боротьби за краще майбутнє, а зробили висновок: «світлий полудень» майбутнього вартий боротьби, вартий того, щоб розумні й добрі люди не просто спостерігали за історією, безпристрасно, як боги, а взяли участь у перебудові світу.

Дещо остеронь від основних сюжетів повістей Стругацьких стояли романи «Понеділок починається в суботу» (1964—1965) і «Пікнік на узбіччі» (1972). Це твори-

антиподи, найвеселіша і найстрашніша повісті братів, але пов'язані між собою головною темою: чи байдужий Всесвіт до людства?

Підзаголовок «Понеділка...» — «Повість-казка» для наукових співробітників молодшого віку. У ньому немає сюжету в загальноприйнятому розумінні цього слова. Головний герой — Привалов, співробітник НДІ чаклунства і магії, «подорожуючи» по інституту, розповів читачам про своїх дивовижних колег, про те, які науково-чарівні загадки вони розгадували, як захоплено працювали в оточенні веселих і добрих молодих магів з ученими ступенями. Цей науковий інститут виступив джерелом світла й радості, фантастичним паростком майбутнього в теперішньому. Головне в повісті — настрої веселої казковості.

Дія другої повісті — «Пікнік на узбіччі» розгорнулася також у теперішньому. Земля вступила в контакт з незрозумілим космічним феноменом чи чужою цивілізацією. Контакт вилився в справжній кошмар для жителів шести великих Зон на поверхні планети. Люди загинули або стали каліками через те, що в Зонах були розкидані предмети, призначення яких пояснити не міг ніхто. Дещо являло для людей смертельну небезпеку, а дещо можна було використовувати в побутових, наукових чи військових цілях. І хоча Зони знаходилися під охороною, відчайдушні люди, сталкери, налагодили напівкримінальний промисел і виносили звідти небезпечні «іграшки», які, на щастя, коштували дуже дорого.

Сталкер Редрік Шухарт відправився в Зону за Золотим шаром — предметом, який виконував найпотаємніші бажання людей. Підійшовши до «машини бажань», герой пригадав усе своє життя і побачив у ньому лише «рыла, рыла, рыла... зелененькие... бутылки...». Він пригадав дуже мало щасливих моментів, а в основному — зло, ненависть, безкінечний заробіток грошей. Шухарт — і в його особі усе людство — не знав, що і як йому попросити. Душа його кричала і молила про щастя для всіх.

Добро, радість і любов, які розцвітали у веселій казці «Понеділок...», лише інколи відвідували Редріка Шухарта і його сучасників. Єдине, чим володіла людина, — надія, що коли-небудь все зміниться, і *«не одна життя, і не две життя, не одна судьба і не две судьбы — каждый винтик этого смрадного мира»*.

Найвідомішим твором письменників-фантастів стала повість **«Важко бути богом»**. Професійний прогресор (у романах Стругацьких так називалася людина, яка спостерігала за історичним розвитком інопланетної цивілізації). Антон діяв в Арканарському королівстві на планеті Цуренаку під іменем благородного дона Румати Есторського. У цьому королівстві панував суворий режим на чолі із жорстоким доном Ребою. Люди з оригінальним складом розуму і здатністю вільно мислити тікали або гинули. У королівстві людське життя не становило якої цінності. Антон-Румата тривалий час чесно виконував свої функції спостерігача, але не міг спокійно ставитися до болі й смерті, не міг відійти від реальності й поглянути на кошмар дійсності як на один із ланцюгів у дії історичних законів, що коли-небудь, безперечно, призведуть до світлого майбутнього — як на Землі. Він терпів, стримувався протягом тривалого часу, але врешті-решт вийняв меч і почав вбивати тих, кого вважав за катів і підлих людей. Головний мотив його вчинків полягав у покаранні злочинців і захисті невинних. Але при цьому він сам перетворився на вбивцю.

Твір мав неабиякий успіх у читачів, який частково пояснювався введенням авторами у повість елементів жанру фентезі і філософських роздумів.

Письменники-фантасти намагалися попередити читача про біду, яка насувалася на людство. В одному із інтерв'ю (1999) Борис Стругацький сказав: *«Раз угро-*

за сформульована, она тем самым ... как бы предотвращена. Гораздо больше (и по-настоящему) я боюсь катастроф, которые мы сегодня предвидеть не способны».

Своєрідність творчої майстерності:

- завдання творчості — передбачити загрозу і повідомити про неї;
- ясність і простота, загадковість і складність прози;
- звернення до фентезі і використання її елементів;
- діалог із Всесвітом;
- фінал — відкритий, хоча дія досягала найвищого напруження, читач не міг дізнатися, як складеться доля героїв;
 - «країна Стругацьких» — далеке майбутнє, щасливі часи для людства;
 - герої думають і ведуть себе так, як звичайні люди, з усіма їх страхами і слабкостями, з іронією і навіть чудакуватістю.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У чому полягає новаторство письменника-фантаста Р. Бредбері? Чому повість Бредбері «Культурне вино» називають «спогадом про дитинство письменника»?

2. Чим був зумовлений успіх братів Стругацьких у 50—60-х роках ХХ ст.? Які елементи жанру «фентезі» були виведені у творчості письменників? У яких їхніх творах був використаний мотив боротьби за краще майбутнє? У чому полягає символічність назви повісті «Важко бути богом»? Як головна сюжетна лінія допомагає розкрити основний задум авторів?





Розділ 3

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ



ЗАНЯТТЯ 1

Г. ГЕССЕ. «ГРА В БІСЕР». КРИТИКА «ФЕЙЛЕТОННОЇ ДОБИ»

План

1. «Гра в бісер» — перший постмодерністський роман: історія написання, архітектоніка, особливості жанру, тематика і проблематика.
2. Позачасовість касталійського буття і критика стерильної духовності.
3. Шлях до порятунку — створення людського ордену духовної еліти.
4. Йозеф Кнехт — літописець і найвидатніший Магістр Гри.

Завдання для підготовчого періоду

1. Дайте визначення поняттю «утопія». Простежте за втіленням провідних рис цього жанру в романі Г. Гессе «Гра в бісер».
2. Визначте шляхи розв'язання німецьким письменником у романі «Гра в бісер» одвічних проблем людського існування.
3. Доведіть, що роман «Гра в бісер» можна віднести до філософських творів.

Література

1. *Бабенко К. П.* До технології інтегрованого аналізу роману Г. Гессе «Гра в бісер» // За-рубіжна література. — 2003. — № 8. — С. 25—28.
2. *Завадська Є.* Відгомін культур Сходу у творчості Гессе // Всесвіт. — 1977. — № 5.
3. *Наливайко Д.* Шляхи Г. Гессе // Всесвіт. — 1977. — № 5.

Інструктивно-методичні матеріали

Роман Г. Гессе вийшов у світ 1943 року, а в 1946 році був удостоєний Нобелівської премії.

«Гра в бісер» була завершена й надрукована в роки Другої світової війни. Але марно шукати в романі прямого відгомону подій, які схвилювали увесь світ. Усе, що відбувалося в ньому, було дуже віддаленим у часі від бурхливої та кривавої сучасної історії, було винесено в майбутнє. Художнім простором роману стало зображення фантастичної країни інтелектуальної еліти — Касталії. Вона — своєрід-

ний острів, оточений з усіх боків океаном реальності. У державі духу, культури, мистецтв обранці — члени ордену — займалися тим, що зберігали, охороняли плоди людського генія, культурні надбання людства. Вони не створили нічого нового, тому що нове в царині культури, духовної діяльності знищувало, руйнувало, заступало старе. Колись у Касталії була винайдена гра зі скляними кульками («гра в бісер»), яка ставала все складнішою. Символіка гри в бісер, що викликала багато спроб тлумачення, розшифровувалася по-різному. Найпростіше пояснення — ця символіка була образним втіленням наукових теорій у сфері етики та естетики, чистого мистецтва. Але гру в бісер не можна було розуміти буквально, спрощено. Це творчі експерименти з чудовими, довершеними скарбами людського духу, творення комбінацій, асоціацій, порівнянь тощо з них і на їх основі. «Належати до Касталії» — означає звільнитися від звичного людського життя. Відмовитися від сім'ї, кохання, дітей, індивідуального існування, отже, розчинитися цілком в ордені, служити йому. Навіть індивідуальна мистецька творчість була заборонена в Касталії. Головним героєм став Магістр Гри, член Ордену Гравців у бісер Йозеф Кнехт. У романі викладено три варіанти його життєпису, які мали місце в різні проміжки часу. Це узагальнення долі творчої людини, яка незалежно від історичних і соціальних обставин розвивалася в певному напрямі. Кнехта відібрали, як і інших юних кастальців, поміж здібних дітей за межами Касталії (тому що її мешканці були бездітними). При цьому його походження, соціальний статус у світі, звідки він прибув, не мали жодного значення. Він зростав духовно й нарешті досяг найвищого чину в Ордені — Магістра Гри. Однак він незадоволений своїм життям і творчістю, тому залишив Касталію, щоб за межами Ордену розпочати нове життя. Він мріяв виховати сина свого друга та філософського антипода Пінко Десіньюорі, передати йому свої знання і мудрість.

Однак незабаром після своєї втечі з Касталії Кнехт утопився в гірському озері, змагаючись у плаванні зі своїм учнем. На це змагання його намовив сам малий Фіто. Проте Йозеф Кнехт не зазнав у смерті поразки, а залишився переможцем у більш глибокому розумінні.

Структура роману надзвичайно складна. У ньому перетиналися форми, характерні для різних романних жанрів. Ми знайшли в ньому історію світу на час виникнення Касталії, іронічно змальовану, в якій розвиток країни викладався в науково-пародійному стилі. У книзі були вміщені вірші, вплетені в прозовий текст. У ньому природно співіснували вставні новели, легенди, життя святих, філософські дискусії, головні елементи традиційного роману виховання, ліричні сторінки й фрагменти, побудовані в музичному ключі тощо.

Дія «Гри в бісер» віднесена до далекого майбутнього, що залишило далеко позаду епоху світових війн. На руїнах культури, із незнищеної здатності духу відроджуватися виникла республіка Касталія, що зберігала в недосяжності для вирів історії багатства культури, накопичені людством. Роман Гессе порушував питання, актуальні для ХХ ст.: чи повинні хоча б в одному місці світу зберігатися у своїй чистоті та недоторканності багатства духу, оскільки за їх «практичного застосування», як довело те ж саме ХХ століття, вони часто втрачали свою чистоту, перетворювались на антикультуру та антидуховність?

Саме на зіткненні цих двох ідей будувався головний сюжетний стрижень роману — диспути двох друзів-супротивників — Йозефа Кнехта, скромного учня, а потім студента, який з роками став Магістром Гри у Касталії, і нащадка відомого патриціанського роду, який представляв життєве море, Плінію Дезіньюорі. Якщо бути вірним логіці побудови сюжету, перемога залишилася на боці Плінію. Кнехт зали-

шив Касталію, дійшовши висновку про оманливість її існування поза світовою історією, він пішов до людей і загинув, прагнучи врятувати свого єдиного учня. Однак у романі, як і в повісті, що йому передувала, була яскраво виражена і протилежна за змістом ідея. У доданих до основного тексту життєписах Кнехта, інших можливих варіантів його життя, головний герой однієї з них — Даса, тобто той же самий Кнехт, назавжди залишив світ і побачив зміст свого існування в усамітненому служінні лісовому богу.

Змістовна для Гессе ідея, запозичена ним з релігій та філософій Сходу, полягала у відносності протилежностей. Глибокий трагізм цієї гармонійної книги, трагізм, що відображав ситуацію сучасної дійсності, полягав у тому, що жодна із істин, які стверджувалися в романі, не була абсолютною, жодній із них не можна було віддатися навіки. Абсолютною істиною не була й ідея споглядального життя, проголошена лісовим богом, ні ідея творчої активності, з якою стояла вікова традиція європейського гуманізму. Антагоністи в романах Гессе не лише протистояли одне одному, вони ще й були взаємопов'язаними. Як і раніше, Гессе зберігав рівень своєї неабиякої вимогливості до людей.

Ім'я Кнехта німецькою означало «слуга». Ідея служіння в Гессе не така вже й проста. Кнехт не випадково перестав бути слугою Касталії і пішов до людей. Не випадковим був і крок до лісового усамітнення його індійського втілення Даси. Перед людиною стояло завдання побачити обриси цілого, що змінювалися, і його центр, що теж зазнавав змін. Для того щоб втілити ідею служіння, герой Гессе повинен був привести своє бажання, закон своєї власної особистості у відповідність до продуктивного розвитку суспільства.

Романи Гессе не давали ані уроків, ані остаточних порад і шляхів вирішення конфліктів. Конфлікт у «Грі в бісер» полягав не в розриві Кнехта із касталійською дійсністю, Кнехт поривав і водночас не поривав із республікою духу, залишившись касталійцем і за її межами. Істинний конфлікт — у відважному утвердженні за особистістю права на співвіднесення себе і світу, права і обов'язку самостійно сягати обрисів і завдань цілого і підкорювати їм свою долю.





ЗАНЯТТЯ 2

К. РАНСМАЙР. «ОСТАННІЙ СВІТ». ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА СИТУАЦІЯ ЗНИКНЕННЯ КНИГИ ТА ЇЇ АВТОРА. ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР, СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ

План

1. Оригінальний задум і міфологізація дійсності в романі.
2. «Останній світ» як результат тоталітарного правління. Жертви тоталітаризму: Овідій Назон і Піфагор.
3. Місто Томи — царство оживлених художніх образів.
4. Символіка образу та художня роль Котта.
5. Метаморфози як утеча від абсурду буття.

Завдання для підготовчого періоду

1. Подумайте і поясніть, чи можна погодитися з думкою академіка Д. Затонського, який назвав «Останній світ» антиутопією.
2. Поміркуйте над теорією «метемпсихози» (перевтілення і вічне існування душі), засновником якої був Піфагор. К. Рансмайр стверджував чи заперечував у своєму творі цю теорію?

Література

1. Бігун Б. «Останній світ» К. Рансмайра: звільнення від тексту чи непозбутність тексту? // Зарубіжна література. — 2000. — № 29—32. — С. 24—33.
2. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. — Х., 2000. — С. 144—149.
3. Ненько І. Я. Відображаючи життя як хаос... (Про зумовленість ідейного змісту та поетики роману К. Рансмайра «Останній світ» постмодерністською світоглядною позицією його автора) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2002. — № 5—6. — С. 109
4. Рансмайр К. Останній світ. — К.: Основи, 1994.
5. Стамат Т. В. Метаморфози як вихід з хаосу буття. Спроба інтерпретації роману Крістофа Рансмайра «Останній світ» // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 12. — С. 17.
6. Стамат Т. Постмодернізм у школі // Зарубіжна література. — 2004. — № 16. — С. 16-20.
7. Цибенко Л. Крістоф Рансмайр і його роман «Останній світ» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2002. — № 5-6. — С. 105.

Інструктивно-методичні матеріали

«Останній світ», побудований на грі авторської фантазії, — це подорож у сон, що перейшов у марення, за якими постала світоглядна позиція автора, яка стосувалася найважливіших і найактуальніших проблем земного буття: історичного процесу і місця людини в ньому, сучасного і майбутнього життя людства.

Символічною стала назва твору. «Останній світ» австрійського письменника — це не лише крах цивілізації, а й по-філософському осмислений мотив апокаліпсису, приреченості. Самою назвою твору автор передав одну з головних ідей: в поліфонії тисячоліть найвиразнішим став мотив безвиході, апокаліпсису.

Події, змальовані в «Останньому світі», відбувалися і в античності, і в сьогоденні. Сплав минулого, сучасного й майбутнього в єдине ціле набув позачасових рис. «*Епохи позбувалися своїх назв, переходили одна в одну, перетиналися*». Руйнування реальної хронології зумовило і деформацію простору, в якому розгорнулася дія твору. Рим у Рансмайра — це своєрідна суміш античного та сучасного міста — «центр світу», стосовно якого місто Томи — сукупність хаосу, злиднів, нестабільності й непевності; це — «кінець світу».

У романі «Останній світ» автор розповів про подорож римлянина Максима Мессаліні Котти на околицю Римської імперії, в чорноморське місто Томи (сучасна румунська Константа), куди був засланий імператором Октавіаном Августом поет Публій Овідій Назон. Тут закінчилося земне життя Овідія (і романного, і реального), але ніхто навіть не знав, де могила опального поета. Місто Томи, за Рансмайром, — модель останнього світу. Це край світу, крах людських сподівань, бажань, надій... Тут відійшли в небуття всі інші персонажі твору — мешканці Томів. Саме тому і назва — «Останній світ». Підзаголовок твору «Роман з Овідієвим репертуаром» засвідчив, що час дії тісно пов'язаний з античністю, з її історією і міфологією, а матеріал, на якому автор вибудував свій оригінальний задум, — грандіозна поема Овідія «Метаморфози».

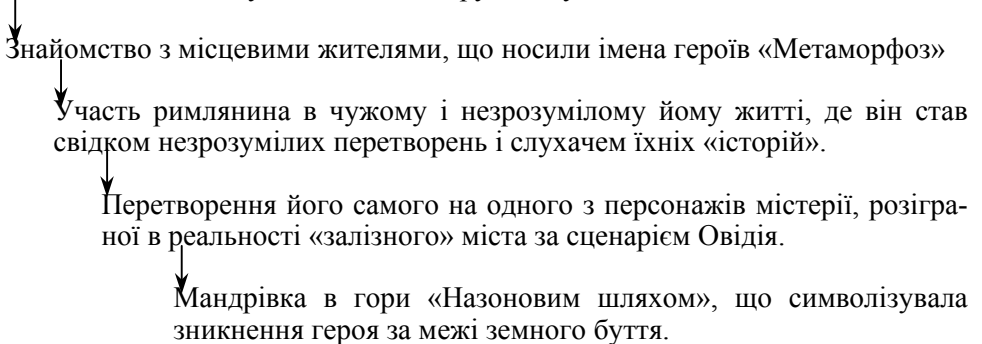
Поштовхом до подорожі героя стала недостовірною звістка про те, що Овідій помер. Котта — прихильник творчості знаменитого поета — вирішив знайти в Томах Овідія або ж свідчення про його смерть. Але головне, що його цікавило, це рукопис «Метаморфоз»: відповідно до сюжету роману, Овідій спалив його перед засланням і, за непрямыми припущеннями і свідченнями, відновив у Томах. У своїх пошуках Котта зіткнувся з дещо цікавішим і захоплюючим — став свідком і учасником своєрідної «матеріалізації» Овідієвих сюжетів і пророцтв у дійсності Томів.

Тема роману — історія зникнення книги та її автора, постмодерна інтерпретація «Метаморфоз» Овідія.

Ідея — заперечення лінійності історичного процесу людства, утвердження рис минулого в сучасності.

Канва подій у творі:

Життя Котти в Томах, пошуки ним Овідія і рукопису.



Образи роману поділені на історичні й міфологічні. До перших належали поет Публій Овідій Назон, імператор Октавіан Август та молодий римлянин Котта. Мі-

фологічні постаті, що склали суспільність Томів, запозичені з Овідієвих «Метаморфоз»: Актеон, Алкіона, Прокна, Батт, Діт, Ехо, Ікар, Кипарис, Лікаон, Ліхас, Марсій, Піфагор, Прозерпіна, Прокна, Терей, Ясон та ін. Спектр їхніх фахових занять як для жителів античного міста був доволі широким: тут і різник, і крамарка, і цілитель, і ткаля, і художник, і гробар, і линвар, і винокур, і ... кіномеханік. Таким чином, автор змішав міфологічні історії, давньоримські події та реалії ХХ ст., що створило атмосферу принципового антиісторизму. Межа між історичними і художніми реаліями, у свою чергу, стерта за допомогою анахронізмів, що пройняли увесь роман, адже з перших же сторінок погляд читача наткнувся на розклад автобусів, на продавців лотерейних квитків.

Руйнуванням реальної хронології була зумовлена і дійсність міста Томи. Життя в ньому являло собою повний абсурд, дисгармонію. Люди були зневірені й безпорадні перед лицем абсурду, їх ніщо не тримало на цій землі — ні релігія, ні мистецтво, ні любов, бо вони не вміли любити, вони були самотні. Повністю присвятивши себе матеріальному світові — користі і наживі, вони забули про душу. Жителі Томів не знали справжнього мистецтва, вони давно вже нічого не читали, їхні діти нічому не навчалися.

Ідею паралельної і рівнозначної течії історичного й художнього часів Рансмайр підкреслив наявністю наприкінці книжки своєрідного довідника — «Овідієвого репертуару», де коротко охарактеризовані персонажі «Останнього світу» та їхні прототипи в давньому світі. У формі енциклопедично стислого викладу австрійський письменник створив «невеликий подвійний ескіз» до кожного персонажа роману, провівши паралель між міфологічними та історичними постатями, процитувавши відповідні місця з Овідієвих «Метаморфоз» чи інших літературних та історичних джерел. Письменник подав інтерпретацію персонажів, пояснив їхнє місце в сюжеті та образній системі, їхню роль у розвитку авторської думки.

Центральною постаттю твору став давньоримський поет **Овідій**, хоча протягом усього роману він не з'явився жодного разу. Його німа присутність відчувалася щомиті. Публій Овідій Назон обернувся на спогад. Основна увага письменника сконцентрована на протистоянні поета абсолютистському режиму. Самого **Октавіана Августа** — «імператора і героя світу» змальовано лаконічно й однозначно: це типовий деспот, що втішався усвідомленням своєї влади, годинами споглядаючи її уособлення — носорога. Картину дійсності для Августа формував «апарат». Поет Публій Овідій Назон для імператора — «промовець під восьмим номером», адже *«хто має владу й силу, той книжок не читає»*.

Протагоніст роману **Котта** — це молодий римлянин, «такий, як багато інших». Він вирушив у подорож на «край світу» ніби «просто від нудьги». Але мотив, що підштовхнув Котту на такий вчинок, досить егоїстичний — це звичайне шанолубство. У цьому образі багато сучасного — це і яскраво виражений індивідуалізм та прагматизм, і жадаба вражень та слави.

З'єднувальною ланкою між історичним та міфологічним світами став образ **Піфагора**. Старогрецький філософ в Овідієвій поемі був виразником впевненості античного поета у тому, що все може змінитися. В «Останньому світі» — це гротескна постать старого, переконаного у реальності попередніх реінкарнацій людської душі. У розпачі та стражданнях поета він упізнав свою власну долю і знайшов гармонію між своїми та Назоновими думками. Саме він намагався увічнити поета, поставивши пам'ятник на честь кожного його слова.

Завершальна сцена роману — початок апокаліпсису. Змінився клімат, усе стало підвладним скам'янінню і спустошенню. На руїнах забуяла дика природа. Зник і

твір Овідія, література перетворилася на окремі елементи — слова, написані на клаптиках тканини, які перебирав напівбожевільний Котта. Як і Овідій, австрійський письменник використав принцип перетворення не лише як один із мотивів свого твору, а й як основний композиційний та смисловий принцип. Запозичену з І книги «Метаморфоз» історію про чотири віки людства, від золотого до залізного, та всесвітній потоп як кару для людей Рансмайр вклав у уста Ехо. Те, що було в античного поета зображено прачасом і розпочинало його епічний твір, у сучасного письменника стало фіналом. Під час всесвітньої катастрофи постало увінчане снігом громаддя — **Олімп**, місце перебування богів. З хаосу народилося нове покоління людей. Котта читав на трахілських каменях долі не тільки колишніх, а й майбутніх мешканців залізного міста. Проте ці нові люди — бездушне покоління «з каменю». Фінал роману досить песимістичний. Зникло все, єдине, що залишилося, — це творіння. Саме тому сучасний австрійський письменник і вів діалог з античним поетом.

Отже, цивілізація в романі велетенськими кроками простувала до своїх витоків — кам'яного віку, і «ніщо не залишало своєї подоби» на цій Землі.

Манера письма Рансмайра стримана, безстороння. Він зберіг певну дистанцію. Тон розповіді — жорсткий і лірично гнучкий водночас. У способі висловлювання простежувалася тенденція до сюрреалізму (деталі в описах розкішної рослинності зниклого світу, гіпнотичне змалювання процесу вмирання у сцені зі слимаками в Овідієвому саду), подекуди можна натрапити на яскраво експресіоністичну колористику (пурпуровий гірський мох та ін.). На сторінках цього роману автор часто вдавався до натуралістичного змалювання: у найбільш вражаючих і бридких сценах, описах видінь, галюцинацій, жажіть.

Твір Крістофа Рансмайра знайшов широке коло читачів, здобувши визнання в німецькомовних країнах. Протягом короткого часу його було перекладено двадцятьма чотирма мовами світу. Українською мовою надзвичайно вдало передав особливості стилю та багатство мови роману «Останній світ» Д. Логвиненко. Його переклад визнано найкращим перекладом 1993 року в Україні і відзначено премією ім. М. Лукаша.





ЗАНЯТТЯ 3

ДЖ. ФАУЛЗ. «МАГ» («ВОЛХВ») ІСТИННІСТЬ МАГІЧНОГО ПРОСТОРУ МИСТЕЦТВА

План

1. Задум роману, художні варіанти, інтерпретація назви.
2. Ніколас д'Ерфе — типовий представник англійської молоді покоління 60-х років.
3. «Психологічний експеримент» Кончіса як спроба розрізнити істинне і фальшиве в душі головного героя.
4. Фінал твору як сутність душевних пошуків кожної людини.

Завдання для підготовчого періоду

1. Розкрийте значення понять «волхв», «маг». Подумайте, в якій із запропонованих назв найбільше втілено задум твору.
2. Зверніть увагу на епіграфи до кожної з частин твору. Кому вони належали? Чи можна їх вважати співвідносними з подіями, що розгорталися на сторінках роману?

Література

1. Козюк О. В. Ідейні та образно-стильові засоби постмодерністського роману: на прикладі творчості Джона Фаулза // Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 23—26.
2. Павличко С. Інтелектуальна проза Джона Фаулза // Всесвіт. — 1989. — № 5. — С. 117—120.
3. Сачик О. Мистецтво гри (проза Джона Фаулза) // Слово і час. — 1997. — № 8. — С. 68—69.

Інструктивно-методичні матеріали

«Маг» («Волхв») — «дев'ятий вал» письменника.

Це твір, який «обрушився» на Європу в 1966 році і сповістив про народження нової літературної зірки. Роман «Волхв» отримав неоднозначні відгуки серед поціновувачів сучасного мистецтва слова: «истинный пир для ценителей талантливых повествований»; «великое произведение искусства, которое не отпускает читателя ещё долго после того, как перевёрнута последняя страница».

Головний герой роману — Ніколас д'Ерфе народився в родині бригадного генерала. Після короткочасної служби в армії він у 1948 році вступив до Оксфорду, а через рік його батьки загинули в автокатастрофі. Однак час лікував будь-які рани. Маючи невеликий прибуток, Ніколас продовжив навчання, його привабила літературна творчість. Він вважав себе поетом, захопився книгами французьких екзистенціалістів, *«приймаючи метафоричний опис складних світоглядних систем за самовчитель правильної поведінки... не розуміючи, що улюблені герої-антигерої діяли на строфіках літературних творів, а не в реальності»*.

Після закінчення університету герой зміг отримати лише місце вчителя в маленькій школі на сході Англії. Пропрацювавши лише рік, він звернувся до Британської ради з проханням допомогти йому отримати роботу за кордоном. У результаті Ніколас опинився в Греції, влаштувавшись викладачем англійської мови у школі лорда Байрона на Фраксосі, невеликому острові, розташованому на відстані 80 км від Афін.

Перед від'їздом до Греції він познайомився з Елісон, дівчиною з Австралії, що жила з ним по сусідству. Їй виповнилося 23 роки, а йому було 25. Молоді люди покохали одне одного, однак незабаром змушені були розлучитися: Ніколас поїхав до Афін, Елісон отримала роботу стюардеси.

Острів Фраксос був прекрасним, але пустельним. Ніколас не зійшовся близько ні з ким із місцевих мешканців. Він годинами блукав на самоті райською місцевістю, насолоджуючися ще маловідомою йому красою грецького пейзажу, писав вірші, розмірковував про життя. Саме на цій землі якимось дивним чином йому стала зрозумілою справжня міра речей. Герой раптом зрозумів, що ніякий він не поет, вірші його занадто манірні, і взагалі щось у його житті складалося не так, як треба. Ці роздуми спричинили депресію і ледве не призвели до самогубства.

Настав травень, а з ним — і період див. Ніколас зацікавився сусіднім селищем і став збирати відомості про власника вілли Бурані, пана Конхіса. Той жив усамітнено, ні з ким не спілкувався, місцеві жителі майже нічого про нього сказати не могли. Атмосфера таємничості, суперечностей, що оповила цю людину, зацікавила Ніколаса, і він вирішив познайомитися із власником вілли.

Нарешті, знайомство відбулося. Кончіс (так він просив називати себе) показав Ніколасу свій будинок, який справив на молоду людину велике враження: величезна бібліотека, оригінали Модільяні та Боннара, старовинні клавикорди, давні скульптури та розписи на вазах. Після чаювання Кончіс сказав Ніколасу, що вважає себе *«дуже багатую людиною»* та *«тим, хто бачить духів»*.

Ніколас вражений: таких людей, як Кончіс, він раніше не зустрічав. Віднині він по-справжньому жив лише вихідними днями, коли проводив час на віллі Бурані, а в будні механічно відпрацьовував свої години в школі, яка йому вже набридла. Молодого чоловіка не полишало *«відчайдушне, дивне, античне почуття, що він просувався казковим лабіринтом, що йому на долю випали неземні щедроті»*. Кончіс розповідав йому історії з власного життя, і герої цих розповідей матеріалізувалися: одного разу в селищі Ніколас зустрів старого іноземця, який представився йому де Дюканом (якщо вірити Кончісу, в 30-ті роки від де Дюкана він отримав у спадок старовинні клавикорди і свій величезний статок). Якось до вечері прийшов привид Лілії, яка померла в 1916 році і колись була нареченою Кончіса. Згодом виявилося, що це жива дівчина. Вона зізналася, що її звать Жюлі Холмс, у неї була сестра-двійнятко Джун і що вони — молоді англійські актриси, які приїхали сюди за контрактом на зйомки фільму, але замість зйомок їм довелося брати участь у *«виставах»* Кончіса.

Перед героєм з'являлися *«живі картини»*, що зображували гонитву сатира за німфою під звуки рога, в який грав Аполлон, або привид Роберта Фулкса, автора книги *«Повчання грішникам. Передсмертна сповідь Роберта Фулкса, вбивці»*, написана в 1679 році (цю книгу Кончіс дав прочитати Ніколасу перед сном).

Ніколас майже втратив відчуття реальності. Він уже не відрізняв правди від вигадки, однак припинити цю незрозумілу гру був не в змозі.

Незбагненим для себе образом Ніколас закохався в привабливу Жюлі-Лілію і, коли надійшла телеграма від Елісон, яка планувала приїхати на вихідні до Афін,

відмовився від дівчини, яку колись кохав. Однак Кончіс так майстерно «вибудував обставини», що Ніколас усе ж таки зустрівся з Елісон в Афінах. Молоді люди піднялися на гору Парнас і серед величної грецької природи стали коханцями. Ніколас, раптом відчувши, що в нього не було людини ближчої, ніж Елісон, розповів їй про все, про що раніше розповідати не хотів, — про віллу Бурані, про Жюлі, як на сповіді, не відокремивши її від себе і не думавши про те, як вона все це сприйняла. Елісон зробила єдино можливий для себе висновок — Ніколас її не кохав. Вона впала в істерику, не бажала його більше бачити і вранці, попросившись із ним, виїхала з готелю.

Ніколас повернувся на острів Фраксос. Він мріяв зустрітися із Жюлі, однак коли прийшов на віллу, то перед його очима постав порожній будинок — усі зникли. Повернувшись уночі до селища, він став глядачем й учасником ще однієї вистави: його схопила група німецьких карателів зразка 1943 року. Побитий, з пораненою рукою, він страждав не тільки від фізичного болю, скільки через відсутність звісток від Жюлі. Нарешті отримав від неї листа, ніжного і натхненного, а разом з ним — і звістку про те, що Елісон покінчила життя самогубством.

Ніколас, не гаючи часу, відправився на віллу, але там знаходився на той момент тільки Кончіс, який сухо повідомив йому, що він погано впорався зі своєю роллю і вже завтра повинен залишити його будинок, а сьогодні на прощання зможе почути останню главу його життя. Як пояснення Кончіс висунув ідею глобального метатеатру: *«Всі ми тут актори, друже. Кожен розігрує свою роль»*.

Ніколас боявся запитати про те, що мучило його: навіщо вони розігрують свої ролі? І ніяк не міг зрозуміти, що це запитання вже не важливе, що набагато важливіше пробитися крізь докори самолюбства до істини, яка була «безжальною, як пошмішка Кончіса», і до свого істинного «я», яке відставало від його самосвідомості, як маска від обличчя, — а роль Кончіса в цьому, його цілі й методи, по суті, не були такими уже й важливими.

За своєю суттю усі розповіді Кончіса — про одне й те саме: вони оповідали про вміння розрізняти істинне та несправжнє, про вірність самому собі, своєму природному та людському початку, про правду життя з такими його поняттями, як вірність обов'язку, коханій жінці. І перед тим, як залишити острів, Кончіс повідомив Ніколасу, що той негідний свободи.

Кончіс зник, а Ніколаса на острові чекала Жюлі. Увечері до нього прийшла її сестра Джун, котра пояснила Ніколасу, що все те, що з ним відбувалося, було «психологічним експериментом». Кончіс нібито був колишнім професором психіатрії, світоцем медицини. Фінал та апофеоз експерименту — процедура суду: спочатку «психологи» описували своїми термінами особистість Ніколаса, а потім він повинен був винести свій вердикт учасникам експерименту, — вони ж були акторами метатеатру.

Отямившись після «суду», Ніколас зрозумів, що знаходився в Монемвасії, звідки йому до Фраксосу доводилося добиратися морем. У себе вдома серед інших листів він знайшов вдячність матері Елісон за виявлення співчуття з приводу смерті її доньки.

Зі школи Ніколаса звільнили, вілла Бурані була нікому не потрібна, її вікна забиті дошками. Починався літній сезон, на острів з'їжджалися курортники, і Ніколас перебрався до Афін, продовжуючи розслідування того, що і як з ним відбулося в дійсності. У Афінах він з'ясував, що справжній Кончіс помер чотири роки тому, і навіть навідався на його могилу. Того ж дня перед ним постала Елісон. Полегшення

від усвідомлення того, що вона жива, змішалоя в Ніколаса із гнівом — виходить, що вона також брала участь у заколоті проти нього.

Відчуваючи себе, як і раніше, об'єктом експерименту, Ніколас повернувся до Лондона, одержимий єдиним бажанням — побачити Елісон. Чекати на неї стало його єдиною метою в житті. Після деякого часу дуже багато в його душі прояснилося і він зрозумів просту річ: Елісон потрібна йому тому, що він не міг без неї жити, а не для того, щоб розгадати загадки Кончіса.

І нарешті настав момент, коли Ніколас зрозумів, що його оточувала реальне життя, а не експеримент Кончіса. Жорстокість експерименту була його власною жорстокістю по відношенню до близьких, що постала перед ним, як у дзеркалі. Після такого прозріння в його житті знову з'явилася Елісон.

Роман був завершений таким латинським висловом: *«Завтра познаєть любовь не любивший ни разу, и тот, кто уже отлюбил, завтра познает любовь»*.

Популярність творів Дж. Фаулза — одна із загадок сучасної літератури. Можна сказати, що його творчість цілком відповідала світовідчуттю сучасної людини, письменник аж ніяк не прилаштовувався під читача, відкривавши перед ним правду про життя, розширювавши уявлення про мистецтво. Майже в такому самому руслі сприймався й роман «Волхв», у якому був поданий достеменний образ «героя нашого часу» — англійця зразку другої половини ХХ ст., якому дивовижний «маг», непересічна людина, демонстрував за допомогою різноманітних ігрових ситуацій-тестів його егоїзм, тривіальність, нездатність любити тощо.

За суттю «Волхв» став типовим сучасним «романом виховання», однак вирішеним за допомогою досить оригінального способу. Для оповіді був характерний гострий динамічний сюжет із несподіваними поворотами, елементами детективу та фантастики. І цей несподіваний сюжет підкорений одній ідеї — показати шлях самопізнання героя, усвідомлення себе як особистості, що пробивалася до істин буття. Письменник вдало поєднав у романі культуру окультних вчень, силу вигадки та жорстокий реалізм, особливо в описі еротичних сцен, які являли собою, можливо, краще, що було написано про похотливе кохання в другій половині ХХ ст.

Напевно, справедливими були коментарі, вміщені в газеті «Сенді Телеграф», що відзначили роман «Волхв» як *«великий твір, у якому напруження постійно зростає, а людський розум опиняється в ролі піддослідної свинки. Фаулз експериментує зі складною темою — попадає точно у ціль»*.

Відомо, що кожен новий прорив у галузі прози лише додавав авторитету роману як жанру літератури. Джон Фаулз зумів здійснити такий прорив, довівши тим самим невичерпність художнього мислення, яке живиться реалізмом, поєднаним із надзвичайною силою зображення.





ЗАНЯТТЯ 4

ДЖ. СЕЛІНДЖЕР. «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ». ДУХОВНА ОПОЗИЦІЯ ГОЛДЕНА КОЛФРІДА ЯК НАСЛІДОК ПРОТЕСТУ ПРОТИ «ДОРΟΣЛИХ» ПРАВИЛ ГРИ

План

1. «Над прірвою у житті» — авторська концепція життя молоді ХХ ст. Символічність назви та жанрова специфіка роману:

- монологічна форма оповіді;
- сповідальний характер твору;
- невимушений стиль;
- розмовна мова тощо.

Тематика та проблематика твору.

2. Голден Колфілд і Америка — два світи роману.
3. Багатогранна система образів, їх характери та роль у творі.
4. Багатство і складність символів.

Завдання для підготовчого періоду

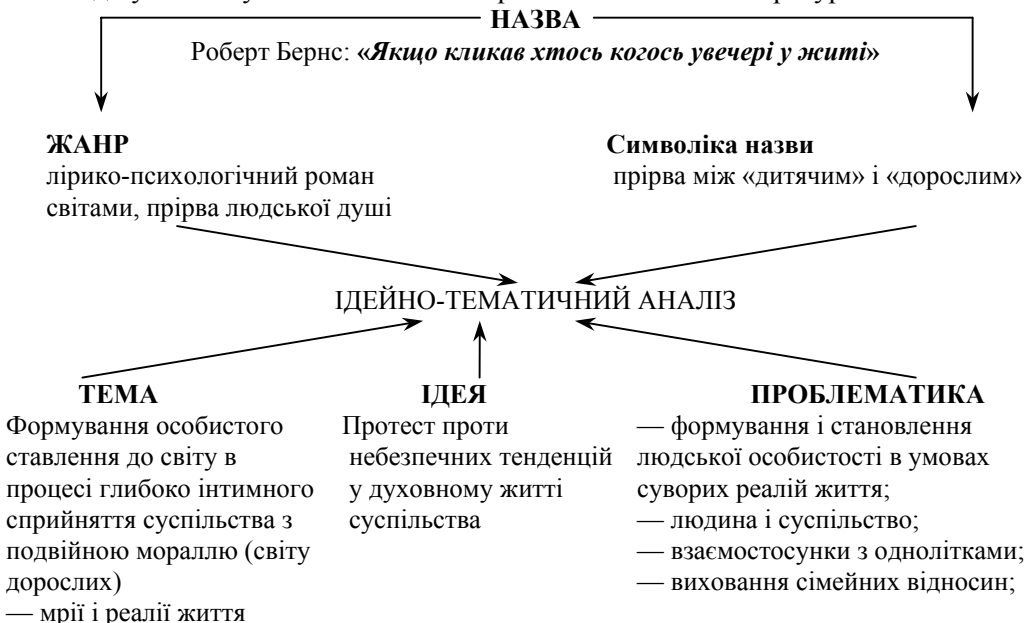
1. Дайте визначення поняттям «роман» і «повість». Визначте жанр твору Дж. Селінджера.
2. Подумайте і скажіть, хто ж насправді Голден Колфілд: саїтник, бунтівник, егоїст чи сумління молодого представника американської нації.
3. Поясніть символічну деталь портрета Голдена — «чуб із сивиною», «з одного боку, з правого, у мене мільйон сивих волосин».

Література

1. Братко В. Письменник, якого завжди будуть читати. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах. — 2002. — № 1. — С. 11.
2. Дудка Н. Відзеркалення нонконформістського світовідчуття. Позакласне читання за творчістю Дж. Селінджера. // Зарубіжна література. — 2006. — № 8. — С. 11—16.
3. Єременко О. В. Дж. Селінджер «Над прірвою у житті», матеріали до варіативного вивчення. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. — 2000. — № 4. — С. 56—58.
4. Козленко Р. О. «Де вони діваються взимку?». Матеріали до вивчення роману Селінджера «Над прірвою у житті». // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 37—40.
5. Красуцька І. Крутий обрив дійсності. // Вікно у світ. — 1999. — № 6. — С. 163—167.
6. Марченко М. П., Савчук Р. П. Сенс просвітлення. Постмодернові роздуми про роман Дж. Селінджера «Над прірвою у житті»// Всесвітня література та культура. — 2001. — № 5. — С. 52.
7. Мулярчик. Сучасний реалістичний роман США. — М., 1988.
8. Селінджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. — Львов: Вища шк., 1987.

Інструктивно-методичні матеріали

Однією з найпомітніших подій у післявоєнній літературі Сполучених Штатів Америки стала поява роману «Над прірвою у житті» (1951), головний герой якого назавжди увійшов у коло класичних персонажів світової літератури.



«Над прірвою у житті» — сповідь головного героя, який пережив момент внутрішнього переходу, кризу віднаходження себе самого, і, не криючись, переповів читачам про свої відчуття й думки в момент «ініціації» — трагічного і болісного зростання, свідомого входження мислячої індивідуальності в суспільство, де задовго до неї встановлено правила гри й розподілено ролі. У приватній клініці напередодні Різдва герой пригадував те, що сталося з ним рівно рік тому.

З життя Голдена Колфілда вихоплено події, що відбувалися з ним протягом трьох трагічних днів: це час зламу і випробувань юнака. Через нетерпимість до брехні він не міг прижитися в жодній із шкіл. Навчаючись уже в четвертій за переліком школі, знову виявився виключеним, бо багато чого не приймав і не розумів як в учителях, учнях, так і в існуючих у школі порядках. Дивлячись у майбутнє, Колфілд не бачив нічого, крім сірої буденності. Йому здавалося, що для нього в житті не відведено місця, адже його не цікавила жодна професія. Опинившись у Нью-Йорку, герой пробував таке життя, яке за нормальних умов підліткові заборонено: нічний готель, бари, кафе, дансинги, вистави, Нью-Йорк богемний. Всі враження, пригоди, розмови, зіткнення із зовнішнім світом підсумовувалися одним — поняттям лицемірства і нещирості. «Доброчесність, порядність, рівність — усе, що проголошується суспільством як чесноти, на які воно спирається, виявляється лицемірством і брехнею».

Америка середини ХХ ст. не здалася Голдену затишною. Понад усе його пригнічували не особисті обставини (виключення зі школи, конфлікт зі шкільною фех-

тувальною командою, капітаном якої він був, складні взаємини з товаришами), а дух загального обману і недовіри між людьми, що панували у США. Юнака обурювала відсутність елементарної людяності, навколо він бачив лише бездуховність, душевну порожнечу, породжену світом наживи і бізнесу. Його очима читач спостерігав за навколишнім урбаністичним світом, де все було протиприродним. Відтак Голден і Америка — два світи роману, повністю несумісні: герой «випадав» із системи, зараженої зухвальством, бездушністю і лицемірством. Він уособлював чистоту і щирість «світу дитинства». Більше за все в житті Колфілд боявся стати таким, як усі дорослі.

Лейтмотив книги — рядок з вірша Роберта Бернса, винесений у заголовок, рядок, який Голден, не дочувши, витлумачив собі як дитячу пісеньку про невинність серед природи, яку треба вберегти від падіння в прірву дорослості. Недаремно своїм єдиним покликанням у цьому світі він вважав фантастичну роль ловця, людини, яка оберігала маленьких дітей, що бавилися на величезному полі, в житі, від падіння в прірву. Головна проблема полягала в збереженні дитячої чистоти і щирості: не дати «світу дорослих» занепасти невинне дитинство... Саме про це й мріяв Голден Колфілд.

Герою були властиві чуйна душа, розвинена уява, неабиякий культурний рівень. Його вразлива, емоційна натура хворобливо й подекуди упереджено реагувала на негаразди в суспільстві, на стосунки між людьми, дорослими і підлітками, на всілякі конфлікти й суперечки, що призвело юнака до розчарувань і стресу. Він категорично не приймав будь-якої фальші, глибоко внутрішньо протестував проти усього надуманого, показного в навколишньому світі. Голдена дратували загальноприйнята вульгарність, банальність, що стали нормою поведінки. Йому гидкі і солоденька реклама школи Пенсі, і фальш директора Хааса, і благодійництво «похоронного» ділка Оссенбергера, і непорядність Стредлейтера.

«Не люблю», «терпіти не можу», «ненавиджу» — ось слова-рефрени, які часто вживав Голден. На формування його характеру найбільше вплинув вік героя — шістнадцять років. Він наче опинився між двома світами, «дитячим» і «дорослим», але повністю не належав жодному з них. Деколи герой більше безпорадний, ніж дитина, деколи розумніший, ніж старі, а частіше — все разом. Він перебував у становленні, в пошуку, він формувався.

Голдена Колфілда не можна назвати шляхетним молодим джентльменом, бо він міг бути брехливим, лінивим, егоїстичним, непослідовним. Однак його щирість та відвертість, з якою він розповідав про себе, безперечно компенсували багато недоліків його ще несформованих характеру та свідомості.

Чуйна натура шістнадцятирічного юнака мала таку властивість, що всі люди, з якими йому доводилося зустрічатися, ніби стали частиною його самого, ніколи не полишали його байдужим:

Образ Голдена Колфілда тісно пов'язаний з основними **мотивами**:

Червона мисливська шапка з великим козирком і навушниками символізувала виклик, який кинув Колфілд усім ровесникам, дорослим, життю; стала для нього рятівною соломинкою, за яку він хапався в скрутну хвилину.

Качки — символ ставлення героя до всього живого загалом, а не лише до людей чи суспільства. Він розумів, що Всесвіт вибудовано з дрібниць.

Спортивні ігри, що ними захоплювалися в школах, стали для героя символом поділу суспільства на сильних і слабких «гравців».

«**Ловець у житі**» з'явився тоді, коли в душі Голдена запанувала нестійка, але дорогоцінна гармонія. Це мета його життя — опікуватися дитячою грою на ланах життя, які обривалися безоднею; тобто жити для когось, а не для себе.

Мотив Різдва, коли герой переживав духовне відродження, воскресіння. Покликання Голдена — нести в жорстокий, недобрий світ добро, гармонію, радість, ширість дитинства.

Герой ніби дійсно «переходив» з дитинства в доросле життя, і цей перехід дався йому важко. Завершився роман його поверненням додому. На закінчення Колфілд сказав, що не знає, що буде далі. Але очевидно, що одна з найбільших криз у житті підлітка відбулася. До дитинства повернутися неможливо, дорослішати необхідно.

	ІМ'Я	СИМВОЛКА	РОЛЬ У ЖИТТІ ГОЛДЕНА
<p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>ГОЛДЕН КОЛФІЛД</p> <p>— не сприймав світ і правил гри, які той нав'язував кожному; — замкнутий у собі</p> <p>—рятівник дітей від прірви дорослішання; —його мрія — поля жита</p>	Фібі	«Сяюча»	Просвітлював настрій Голдена, давав йому справжнє щастя, утримував його від необдуманих вчинків
	Саллі Гайс	«Обманний туман»	Голден нітився під її поглядом, вона затуманювала його свідомість
	Фейс Кавендіш	«Підсолоджений жувальний тютюн»	Віра Голдена в те, що він міг виглядати дорослішим
	Джеймс Касл	«Високі ідеали»	Смерть Касла викликала паралель з поступовим падінням здоров'я Голдена
	Еклі	«Вигуки огиди»	На його прикладі Голден указував на фальш, що панувала в Пенсі
	Карл Льюс	«Світло»	Голден захоплювався Карлом через його високий інтелект
	Вард Стредлейтер	«Широко розставляти ноги»	Характеризувала його вдачу, нахабність, самовпевненість





ЗАНЯТТЯ 5

К. ВОННЕБУТ. «БІЙНЯ НОМЕР П'ЯТЬ». БІЛЬ ПИСЬМЕННИКА ЗА ДОЛЮ ЛЮДСТВА

План

1. Автобіографічні мотиви як джерело написання твору.
2. Назва твору. Особливості її тлумачення.
3. Художній простір роману. Засоби його осягнення і усвідомлення.
4. Прийоми створення і специфіка розуміння «воннегутівського» стилю.

Завдання для підготовчого періоду

1. З'ясувати значення поняття «антивоєнний роман». Прослідкувати за втіленням основних рис цього жанру в романі К. Воннегута «Бійня номер п'ять».
2. Подумайте, чи збігалися підходи до зображення війни К. Воннегута із загальноприйнятими європейською літературою традиціями?

Література

1. *Аствацатуров А.* Молчание абсурда в романе К.Воннегута «Бойня номер пять» / Воннегут К. Бойня номер 5, или Крестовый поход детей — Спб.: Азбука-классика, 2004. — С. 239—254.
2. *Мендельсон М. О.* Американская сатирическая проза XX века. — М., 1972.

Інструктивно-методичні матеріали

Курт Воннегут належав до плеяди тих найвідоміших американських письменників, творчість яких була гідно оцінена як у себе на батьківщині, так і за її межами. У літературознавстві поширеною стала думка, що американський романіст своєю творчістю заявив про народження нового — «воннегутівського» стилю, який щонайбільше втілюється в романі «Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей».

Зображені в романі події мали безпосереднє відношення до життя Воннегута. У 1945 році частина, в якій він служив, була розбита під Арденнами, а сам майбутній письменник опинився в полоні і був відправлений до Дрездена. Тут він став свідком однієї з найстрашніших катастроф ХХ ст. — бомбардування союзною авіацією Дрездена. Після закінчення війни К. Воннегут повернувся до США, навчався в Чиказькому університеті, потім працював репортером. Його творча діяльність розпочалася фактично на початку 1950-х років. У романах «Механічне піаніно» (1952) та «Сирени Титана» (1959) Воннегут уже засвідчив про себе як творець дивних, абсурдних світів, в описі яких відчуття безвиході буття поєднувалося з гострою іронією. Відомість і славу йому приніс роман «Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» (1969). Цей твір став етапним для Воннегута — насамперед тому, що він являв собою його творчу автобіографію.

Простір роману — це розгорнутий символ художньої свідомості самого письменника, який намагався себе осмислити. У творі була наявна фігура автора як самотійного персонажа, який рефлектував, прагнув проникнути в глибини своєї психіки. Крім того, присутність автора відчувалася в образах інших героїв.

На початку роману автор-оповідач повідомляв про своє бажання написати твір про бомбардування Дрездена в 1945 році, свідком якого він став. Ця операція була проведена, з точки зору воєнних стратегів, блискуче: руйнівним ударом авіації місто супротивника було знищене протягом усього декількох годин. Було б цілком логічно, якщо б Воннегут, який сам особисто брав участь у війні проти німців, сприйняв бомбардування Дрездена як акт справедливої помсти за всі здійснені ними злочини. Однак автор «Бійні» здригався від жаху. Він нагадував читачеві, що квітуче і прекрасне місто миттєво перетворилося на грудю каміння та попелу, а кількість загиблих, серед яких переважали жінки, люди похилого віку і діти, перевищувала цифру в сто тисяч. Жоден етичний принцип, ніяка цілеспрямованість не в силі виправдати те, що здійснили союзники. Бомбардування Дрездена було абсолютно безглуздом. Саме ця безглуздість поставала загрозливо катастрофічною.

Ще одним аналогом дрезденської бійні, який знайшов відображення в назві твору, Воннегут назвав «хрестовий похід дітей», який за історичними джерелами розпочався в 1212 році з проповіді двох одержимих підлітків про те, що Бог мав віддати Святу землю в руки безгрішних дітей, і навіть море розступилося перед ними. У цьому поході взяли участь діти з Франції та Німеччини. Усталеною стала думка, що частина з них загинула під час штурмів, але більшість була продана в рабство на Сході.

Цей приклад достеменно ілюстрував ситуацію, коли важко було адекватно і об'єктивно дати оцінку певним історичним подіям. Американський письменник прагнув розібратися в тому, що сталося, підбирав ті слова, які б адекватно відтворювали його ставлення до дрезденського бомбардування. У самому тексті твору Воннегут зазначав, що робота над романом давалася йому не так уже й легко, книга не писалася. Саме ця творча невдача, нездатність розібратися в найголовнішій події його життя призвела до усвідомлення думки про незабгненність буття. Письменник прагнув переконати читачів, що думка про досконалість і раціональність світу була хибною.

Хоча американський романіст відкрито заявляв, що в творі йшлося виключно про бомбардування, проте не було розширених описів цієї події. Навіть її наслідки чітко не були окреслені. Здавалося, письменник навмисне уникав можливості зайвий раз заглибитися в сутність трагедії. Насамперед це могло бути пояснено пошуком можливих варіантів ідеологічного осмислення війни та її наслідків. Він піддав сумніву підтриману більшістю думку про те, що бомбардування Дрездена було карою за злочини німців перед людством. Закономірно, що подібна думка, виправдавши і пояснивши хід історії, провокувала подальше виникнення такого роду «бійнь». Звідси саме тлумачення романів такого типу, як «антивоєнних» (спрямованих проти війни) позбавлене глузду.

Таким чином, у своєму романі автор піддав сумніву існування таких понять, як «героїчна війна», «герої війни», «героїзм» тощо. На сторінках твору він полемізував із своїми сучасниками щодо причини їх виникнення і подальшого масового використання. Воннегут намагався довести, що принцип «героїзації» війни насправді не такий уже й безневинний. Мистецтво такого типу (варто зазначити, що більшість творів про війну мали саме такий характер) було набагато загрозливіше, ніж сама війна. У цьому намагалася переконати автора «Бійні» і Мері О'Хейр (до речі їй та Герхарду Мюллеру — таксисту — й присвячено цей твір), коли дізналася про його бажання написати роман про війну: *«Вы притворитесь, что вы были вовсе не детьми, а настоящими мужчинами, и вас в кино будут играть всякие Фрэнки Синатры и Джоны Уэйны или ещё какие-нибудь знаменитости, скверные старики,*

которые обожают войну. И война будет показана красиво, и пойдут войны одна за другой. И драться будут дети, вон как те наши дети наверху».

Письменник намагався утвердити думку про абсурдність виникнення і функціонування такого поняття, як «героїзм». Оскільки війна як явище абсолютно безглузде, то не могло навіть і мови йти про те, що участь у ній, смерть, подвиг мали якусь цінність. Саме тому в романі К. Воннегута про війну були відсутні майже всі атрибути класичного воєнного роману. Письменник зайвий раз намагався підкреслити, що його провини в тому як письменника, як майстра своєї справи не було. Він володів усіма прийомами майстерного написання епічного твору і доводив це, розкривавши перед читачем те, що мало завжди залишатися за лаштунками. Таким чином, увага читача з тексту твору переносилася на творчий процес, який супроводжував його появу, і сам роман оповідав про те, як писався роман, точніше, про те, як він не писався.

К. Воннегута так і не вдалося написати роман. Твір являв собою нотатки, чернетки, уривчастий текст, який потребував доопрацювання. Хронологія подій була порушена, інколи читач не міг логічно співвіднести просторово-часові межі твору. Такими були стиль автора, концепція його творчості. Письменник намагався запевнити читача, що роман створювався в нього на очах, саме це змусило його забути про існування минулого, теперішнього і майбутнього, і переконатися в тому, що час зупинився.





ЗАНЯТТЯ 6

Х. КОРТАСАР. «ГРА В КЛАСИКИ». МАНІАКАЛЬНИЙ ПОШУК ОСОБИСТІСТЮ ПРИЧИН СПРАВЖНОСТІ ЖИТТЯ

План

1. Історія написання роману, назва твору, тема, особливості композиції.
2. Символіка імен та прізвищ героїв у романі, їх смислове вантаження.
3. Образ Орасіо Олівейра як втілення поглядів письменника на проблему сучасного співіснування людини у світі. Трагізм головного героя.

Завдання для підготовчого періоду

1. Подумайте та визначте риси, які об'єднували творчість Хуліо Кортасара із творчими здобутками представників літератури Латинської Америки.
2. Доведіть, що роман «Гра в класики» є новаторським за формою. У чому полягає складність прочитання твору?
3. Порівняйте образ Орасіо Олівейра з образами полковника (повість Г. Г. Маркеса «Полковнику ніхто не пише») та чоловічими образами родини Буендіа (роман Г. Г. Маркеса «Сто років самотності»).
4. Поясніть причини трагізму образу Орасіо Олівера.

Література

1. Андреев В. Примечание // Кортасар Х. Игра в класики — СПб: Азбука-классика, 2004. — С. 564—567.
2. Мамонтов С. П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки. — М., 1983.
3. Назарець В. М. Біографічні літературні довідки: Амаду Доржі, Астуриас, Мігель Анхель, Кортасар Хуліо // Всесвітня література та культура. — 2005. № 9. — С. 36—38.
4. Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. — М., 1976.

Інструктивно-методичні матеріали

Роман Кортасара «Гра в класики» вийшов друком у 1963 році в Буенос-Айресі. У Росії читачі мали змогу ознайомитися з твором вже після смерті письменника у 1986 році. Книга принесла авторові популярність у світі. До 1967 року, коли з'явився роман Маркеса «Сто років самотності», це був найбільш популярний бестселер. Критики — літературознавці визнали книгу аргентинського письменника новаторською. Високу оцінку йому дали і аргентинські митці, серед яких Хорхе Луїс Борхес, Габріель Гарсія Маркес, Пабло Неруда та ін. Наприклад, Варгас Льоса дав таку оцінку роману Кортасара: «До появи самого значительного из романов Кортасара *«Игра в классики»* его творчество было попеременно то реалистическим, то фантастическим... Эти два направления соединяются в романе *«Игра в классики»*, где не существует границы между реальным и воображаемым. Однако

эти два мира не смешиваются, а сосуществуют таким образом, что невозможно указать черту, которая их разделяет».

Той факт, що книга вийшла у світ в Аргентині в той час, коли письменник жив у Парижі, це не випадково. Аргентинська ностальгійна нота звучить у деяких главах роману. Глави роману, присвячені Аргентині, письменник називав «З цієї сторони». Підтвердженням звернення до аргентинської тематики свідчив і той факт, що митець у творі використовував лундарфо — мову жителів Буенос-Айреса, яка багата всілякими словесними іграми. Назву твору тлумачать у декількох варіантах:

1) «Класики» — принцип руху від клітинки «земля» до клітинки «небо» — пошук рятівної гармонії, подолання розладу і людського роз'єднання.

2) «Класики» — принцип організації розповіді, тобто подорож розділами-клітинками послідовно або обговореним автором зигзагоподібним чином.

«Гра в класики» — це один із постмодерністських творів з оригінальною структурою. Книгу можна читати двома способами: **«традиційним»** — послідовним прочитанням 56 глав, які об'єднували дві частини твору, залишаючи поза увагою третю. У такому випадку до роману входила лише половина його сторінок; **зигзагоподібним**, застосовувати який потрібно було з глави 73, рухатися вперед зигзагоподібно і слідувати весь час вказівкам автора. Автор допомагав читачеві, націлюючи його звертати увагу на складену письменником таблицю.

Ці два, але не єдині способи прочитання роману, дали початок різним книгам. Крім автора і читача, у романі був ще й третій герой, роль якого така ж важлива — це культура. Цей персонаж займав третю частину роману. Кортасар зібрав ряд чужих текстів, які виступили як повноцінні глави роману. Таким чином, що стосувалося композиційної побудови, роман «Гра в класики» — твір із найбільш оригінальною структурою.

Тема роману — показ «плинності життя», роздуми про призначення людини.

У творі використані «метафори-прізвища».

Орасіо — іспанська форма імені Горацій, це нагадування про римського поета і персонажа із трагедії «Гамлет», трьох братів Гораційів, які перемогли Кураційів, поклавши кінець війни між Альба-Лонгой і Римом. Це ім'я улюбленого письменника Кортасара Орасіо Кіроги (1878—1937), аргентинця, який, будучи тяжко хворим, наклав на себе руки.

Олівейр — слова «олива», оливкова гілка миру (мудрості й слави), гора олів у Гефсіманському саду. Контур класиків на асфальті нагадував хрест.

Рокамадур — назва містечка в південно-західній частині Франції, містечко паломництва, яке було пов'язане з культом Діви Марії.

Мага — жіночий рід від слова «маг».

Берт Трепа — слово, що означало «смерть». Піаністка синтезувала «Танець смерті» Сен-Саїса.

Старий Труя — це прізвище французького письменника — сюрреаліста Кловіса Труя (1889—1970).

Олівейр спокушав долю, укладав з нею парі. Його реальний маршрут: Париж — Монтевідео — Буенос-Айрес.

Дія роману відбувалася в 1950-ті роки. Головний герой, Орасіо Олівейра, сорокалітній аргентинець без певних занять, проживав у Парижі дуже скромно на гроші, які час від часу надсилали йому родичі з Буенос-Айреса. Його улюблене заняття — без мети ходити вулицями міста. Орасіо приїхав до Парижа, як і більшість його співвітчизників, «для виховання почуттів». Він постійно був заглиблений у себе, аналізував свій стан, і, нарешті, переконався у своїй несхожості і протиставив

себе оточуючому світу. З часом герой зрозумів, що *«гораздо легче думать, чем быть и действовать. Попытки найти себя в этой жизни — это топтание в кругу, центр которого — повсюду, а окружность — нигде»*.

Орасіо почував себе повністю самотнім. Він не зміг розібратися в стосунках із жінками — французенкою Полою та уругвайкою Магою. Дізнавшись про те, що Пола хвора (у неї рак груді), він порвав із нею будь-які стосунки і зробив свій вибір. Мага хоче стати співачкою і бере уроки музики. Свого маленького сина Рокамадура вона залишила в сільській місцевості у годувальниці. Для економії засобів Мага і Орасіо вирішили оселитися разом. *«Мы не были влюблены друг у друга, просто предавались любви с отстраненностью и критической изощренностью»*, — буде згадувати Орасіо. Час від часу Мага навіть дратувала героя, оскільки вона була не така освічена, не доволі начитана, він не знаходить у ній витонченої духовності, до якої прагне.

Орасіо мав компанію друзів, куди входили художники Етьєн і Перімо, письменники Вонг, Гі Моно, Осип Грегоровиус, музикант Рональд, керамістка Бепс. Свою інтелектуальну групу вони називали Клубом Змії і кожен тиждень збиралися у мансарді Рональда і Бепс у Латинському кварталі, де палили, випивали, при світлі зелених свічок слухали джаз зі старих витертих пластинок. Вони годинами розмовляли про мистецтво, літературу, філософію, але їх спілкування скоріше нагадувало не розмови друзів, а суперечку снобів. Але навіть спілкуючись зі своїми друзями та однодумцями, Орасіо не відчував глибокої прихильності до тих, з ким *«чисто випадково перенісся в часі і просторі»*.

Коли Рокамадур захворів, Мага забрала дитину і доглядала за нею. Орасіо не міг перебороти розчарування і незадоволення. Не проявив ніяких емоцій герой навіть тоді, коли хлопчик помер. Мага покинула Орасіо, а герой, залишившись самотнім, лише тепер зрозумів, що кохав дівчину, а, втративши її, втратив життєвий стрижень.

Виявившись по-справжньому самотнім, герой шукав розради серед жебраків. Він потрапив до поліції, в результаті чого на нього чекала депортація.

І ось через багато років відсутності Орасіо знову опинився в Буенос-Айресі. Прибувши сюди, герой підтримував стосунки зі своїм давнім товаришем Тревелером і його дружиною Талітою, які працювали в цирку. Таліта чимось нагадувала йому Магу, і герой відчував потяг до неї. Чоловік помітив знаки уваги до дружини збоку Орасіо, але не міг розірвати старої дружби. Хоча з часом Орасіо мало не розбив сімейних стосунків його друзів.

Одного разу господар цирку Феррагуто купив психіатричну клініку, і троє героїв влаштувалися туди працювати. У незвичній обстановці їм доводилося важко, а в Орасіо все частіше стають помітними прояви психічного захворювання. В його голові декілька разів з'являлися думки про самогубство. Одного разу, закрившись у кімнатці, він міркував: *«Ужасно сладостный миг, когда лучше всего чуть наклониться вниз и дать себе уйти — хлоп! И конец!»*.

Але він знав, що на нього чекають друзі — Тревелер і Таліта.

Фінал роману Кортаса зробив відкритим. Чи зробив Орасіо свій останній крок у пустоту чи передумав — це доведеться вирішувати читачам. Але, здається, що, відчувши всю справжність людських стосунків, Орасіо погодився з тим, що *«единственно возможный способ уйти от территории — это влезть в нее по самую макушку»*.



ЗАНЯТТЯ 7

І. КАЛЬВІНО. «ЯКЩО ОДНІЄЇ ЗИМОВОЇ НОЧІ ПОДОРОЖНІЙ...» — РОМАН-ПАРОДИЯ НА ЛІТЕРАТУРНІ СТИЛІ

План

1. Італо Кальвіно — неперевершена постать італійської літератури ХХ ст.
2. Роман «Якщо однієї зимової ночі подорожній...» — «феєрична літературна гра». Поняття «гіпертекст» та втілення його ознак у творі.
3. Погляди письменника на роль літературних стилів.
4. Образи Читача і Читачки — головні і наскрізні персонажі роману, їхня функція у творі.

Завдання для підготовчого періоду

1. Випишіть зі словника літературознавчих термінів поняття «текст» та «гіпертекст», їхні ознаки. Подумайте, чи вдало використав Італо Кальвіно ознаки гіпертексту у своєму творі.
2. Поясніть, яка роль у творі відведена 10 вставним розділам, що складають оригінальну мозаїку твору.
3. Подумайте, якого висновку дійшов письменник у фіналі твору. Чому він заговорив про непереривність життя і неминучість смерті?

Література

1. Помаранська О. Італо Кальвіно: біо-бібліографічний нарис // Всесвіт. — 2002. — № 11 — 12. — С. 32—33.
2. Покальчук Ю. Сучасна латиноамериканська проза. — К., 1978.

Інструктивно-методичні матеріали

Роман «Якщо однієї зимової ночі подорожній...» зайняв центральне місце у творчій спадщині Італо Кальвіно. Цей прозовий твір став утіленням постмодерністських ознак, оскільки він — новаторський за змістом і за формою. У ньому яскраво проявилися ознаки гіпертексту. Італо Кальвіно упорядкував текст таким чином, що він перетворився на систему, ієрархію текстів, одночасно складаючи певну сюжетну єдність.

Літературні критики визначили роман як «феєричну літературну гру», оскільки особливістю композиції стало наявність десяти вставних розділів, які доповнили і розширили ідейний задум автора.

Тема твору — зображення роздумів автора про особливості літературних стилів.

Ідея — засудження поширення масової культури та плагіатства.

Автор розпочав роман із настанов про те, як потрібно читати поданий твір, оскільки траплятимуться вставні розділи та епізоди: «Устройся поудобнее: сидя, лежа, свернувшись калачиком, раскинувшись. На спине, на боку, на животе. В кресле, на диване, в шезлонге, на пуфе. В гамаке, если есть гамак. На кровати. Разумеется,

на кровати. Или в постели. Можно вниз головой, в позе йоги. Перевернув книгу естественно. Скажи еще громче, крикни: «Я начинаю читать новый роман Итало Кальвино». А не хочешь — не говори, авось и так оставят в покое».

У першому розділі оповідач наголосив, що Італо Кальвіно уже декілька років нічого не друкував, тому його роман «Якщо однієї зимової ночі подорожній...» відразу привернув до себе увагу читачів. Але під час прошивання примірників у видавництві допустили помилку і зшили роман не так, як потрібно. Таким чином читача було підведено до висновку, що ця помилка спричинила складність читання та розуміння твору.

Опис подій розпочався з вокзалу. Головний герой, від імені якого ведеться оповідь, — Алекса Зіннобер, маючи слабке здоров'я, відправився на морське узбережжя підлікуватися. Характеризуючи його, автор сказав: «...Ця людина зветься «я», більше про нього ти нічого не знаєш...». Протягом роману читач дізнався про те, що герой — молода людина, лейтенант, народився і отримав виховання в протестантській родині, проживав у передмісті Парижа, займався розведенням тропічних риб — «...тиха справа, яка передбачала розмірений, як ніколи раніше, спосіб життя, оскільки рибок не можна покинути без догляду ні на добу...». Герой вів усамітнений спосіб життя. Він цікавився молодими жінками, але серйозних стосунків із ними до цього часу не мав, бо був переконаний у тому, що ще не зустрів гідну себе. Протягом подорожі на море він зустрічався з людьми різних професій, але його увагу особливо привернула зустріч із книговидавцем і письменником. Після знайомства лейтенанта зі своїми подорожніми між ними зав'язалася розмова про видання книжок, про серйозність надрукованого і про плагіатство. З їхніх слів Алекс зробив для себе висновок, що література на сьогодні абсолютно різна, існують твори серйозні, які написані для широкого загалу читачів, і — списані в інших авторів. Характеризуючи літературні стилі, підвів до висновку, що кожен із них мав свої особливості, які яскраво проявлялися в тому чи іншому творі.

Щоб яскравіше розкрити погляди на літературні стилі, Кальвіно ввів образи Читача і Читачки, які посіли важливе місце у романі, оскільки виражали свої думки з таким проблем:

1) **особливості побудови будь-якого твору:** «деякий текст повністю створений із повторень, які призначені передавати плинність часу. Ти від початку готовий сприймати авторський задум, від тебе нічого не сховається»;

2) **читання та сприймання прочитаного змісту:** «Слухати, коли тобі читають, — зовсім не те, що читати про себе. Читаючи про себе, ти можеш утримати швидкість читання чи, навпаки, — швидко пронестись по низці фраз, тому що часом розпоряджаєшся ти. Коли читає хтось інший, нелегко поєднати власну увагу зі змінним часом його читання...»;

3) **проблеми, зображені у творах:** «...під час читання вони будуть відзначати, як відображено в романі той чи інший спосіб виробництва, процес відчуження власності, сублімація пригнічення, семантичні коди, поля, метамова тіла, порушення рольових установок у галузі соціальних і міжособистісних взаємин...».

У фіналі твору письменник підвів читача до пояснення назви роману: «Якщо однієї зимової ночі подорожній недалеко від хутора Мальборк, над крутим пагорбом схилившись, не боючись вітру і запаморочення, дивиться вниз, де збирається темрява...». Автор поставив запитання читачеві: «Що чекає подорожнього наприкінці?». Устами одного з героїв він сказав, що все повернеться на свої місця, і оповідь знову почнеться з першої сторінки, але про подорожнього уже не йтиметься.



ЗАНЯТТЯ 8

П. КОЕЛЬО. «АЛХІМІК». ЖИТТЯ ЩЕДРЕ ДО ТИХ, ХТО ЙДЕ ЗА ПОКЛИКОМ СВОЄЇ ДОЛІ»

План

1. Історія написання роману, назва, жанр, композиція.
2. Образ Сантяго.
3. Символи твору.

Завдання для підготовчого періоду

1. Повторити літературознавче поняття «притча».
2. Дати тлумачення словам: алхімік, алхімія.

Література

1. Бульвінська О. І. «Ти бачиш, хід віків — то наче притча...». жанр філософської притчі у творчості Річарда Баха і Пауло Коельо // Зарубіжна література. — 2004. — № 2. — С. 7—11.
2. Новікова І. Не зрійкайся своєї мрії. Матеріали до вивчення роману-пошуку Пауло Коельо «Алхімік», 11 кл. // Зарубіжна література. — 2006. — № 15—16 (463—464). — С. 33—35.
3. Стамат Т. В. Сон, нав'яний коханням. За казкою-притчею Пауло Коельо «Алхімік» // Зарубіжна література. — 2004. — С. 16—18.

Інструктивно-методичні матеріали

Роман «Алхімік» — бестселер № 1 у 30-ти країнах світу, з 1998 року входив до першої десятки найпопулярніших книг, перекладений більш як 40-ма мовами, а загальний тираж його сягнув близько 65 мільйонів примірників.

За жанром — це роман-притча. **Притча** — це повчальна алегорична оповідь, у якій фабула підпорядкована повчальній частині твору, на відміну від багатозначності тлумачення байки. У притчі зосереджена певна дидактична ідея. Цей жанр був широко відомим у Євангелії, оскільки в алегоричній формі виражав духовні настанови [притчі Соломона, що вслід за Псалтирем набули широкого вжитку за часів Київської Русі. «Повість про Варлаама та Йосаафа», яка мала великий вплив на творчість І. Франка, оскільки саме оригінальні притчі склали композиційну основу його збірки «Мій ізмарагд» (1898)]. До жанру притчі зверталися і сучасні поети (Д. Павличко, Л. Костенко та ін.). Притча як жанр позначилася і на розвитку українського малярства, зокрема на серії малюнків Тараса Шевченка. У новітній європейській літературі вона стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих панівних у суспільстві уявлень. У притчі не зображувалось, а повідомлялося про певну ідею. В основу був покладений принцип параболи: оповідь немовби віддалялася від даного часопростору і, рухаючись по кривій, поверталася назад, висвітлюючи явища художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті (Б. Брехт, Ж. П. Сартр,

А. Камю). У такій новій якості використана притча і в творчості сучасних українських письменників (Валерій Шевчук «Дім на горі», «На полі смиренному»).

Творам постмодернізму була притаманна «мутація» жанрів, часу, іноді й простору, поєднання істин, часом полярно протилежних, багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій. Тому «Алхімік» просто розривався між жанрами. Скільки не були виділені елементи оповідання, пригодницького роману, мемуарів, апокрифів, алхімічних і філософських трактатів, біблійних текстів, нарису, міфу — все одно твір визначали як роман-притчу.

«Алхімік» був написаний 1998 року після паломництва Коельо до Сантьяго де Компостелу. Випадкова зустріч у Амстердамі привела письменника до католицького ордену RAM, створеного ще в 1492 році. Тут Коельо почав розуміти мову знаків і передбачень, що траплялися на людському шляху. Відповідно до «ритуалу шляху», орден скерував його в паломницьку подорож до Сантьяго в Компостелу. Пройшовши 80 кілометрів по легендарній стежці прочан, Коельо описав цю подорож у своїй першій книзі «Паломництво» (1987). За нею був «Алхімік». *«Вся моя книжка заснована на стародавній перській легенді, яку написав у Римі».*

Свого часу цю легенду використав Хорхе Луїс Борхес, аргентинський письменник, як сюжет для одного із своїх оповідань.

Книга оповідала про пригоди Сантьяго, пастуха з Андалузії, який одного разу повів свою отару слідом за своїми мріями. Описуючи його шлях і духовне збагачення на цьому шляху, Коельо використав символічну мову, що описала людину, її життя й її мрії. *«Головна думка моєї книги «Алхімік» у фразі, яку, звернувшись до пастуха Сантьяго, промовив цар Мельхіседек: «Коли ти чого-небудь забажаєш дуже сильно, весь Всесвіт допомагає тобі досягнути цього».*

Назва роману досить проста і водночас незвичайна. **Алхімія** — середньовічне містичне вчення, спрямоване на пошук чудодійної речовини — «філософського каменя», за допомогою якого можна було б перетворити прості метали на золото, срібло та лікувати різні хвороби.

Умберто Еко зазначав: *«А назва — це завжди компас, який вказує читачеві шлях до інтерпретації тексту».*

«Алхімік» — назва символічна. Алхімія, як стверджував Коельо, не обмежувалася пошуком Філософського Камея або, як його іноді називали, «червоного лева», чи створенням Еліксиру Безсмертя. Один із героїв твору — Англієць — так і не зміг осягнути таємниць алхімії, тому що не розумів головного: істинний Алхімік — це той, хто збагнув Душу Світу і знайшов там призначені для себе скарби, тобто зрозумів свій шлях у житті.

Пауло Коельо добре розкрив філософію цих пошуків. Можливо, саме тому роман «Алхімік» назвали ще «мудрою казкою». Це книга про мрії і бажання людини, яка поступово пізнавала свою мету в житті.

За сюжетом «Алхімік» — це твір про пошуки і знайдення істини. Він мав кільцеву композицію. Іспанський вівчар Сантьяго, як біблійний блудний син, мандрував світом, щоб переконатися, що обіцяний йому скарб лежав на тому місці, звідки й почалися його мандри. За час подорожі герой набув життєвого досвіду, знайшов справжнє кохання, пізнав Всесвітню Мову, тобто став Алхіміком, і, нарешті, отримав гроші.

До 16 років Сантьяго побував у семінарії. *«Не розумію, як вдалося мені знайти Бога в семінарії. Це була спроба пізнання Бога та пильного дослідження людських гріхів».*

Сантьяго мав одну мрію — він хотів мандрувати. «Він вважав, що йому в житті призначено мандрувати». Набравшись сміливості, сказав батькам, що не хоче бути священиком. «Треба вибирати між тим, до чого звук, і тим, до чого прагнеш». Якось вночі він лежав і розмірковував, тишив себе думками про «новий», а не «чужий» світ, про те, що в пастухи він повернутися встигне завжди, а от мандрувати? Такою стала зав'язка твору. Головний герой чітко визначився зі своїми бажаннями, визначив перед собою мету і шляхи, які йому доведеться пройти, щоб досягти її.

У творі можна визначити три ключові моменти, три ключові слова — це **мрія**, **кохання** і **сон**. Подорож у пустелю, зустріч з Англіцем і безліч пригод супроводжуватимуть шлях до істини.

Кохання Сант'яго — це кульмінаційний момент у творі. Герой почав усвідомлювати своє призначення в житті. Сенс буття полягав у засвоєнні мови Знаків. У цьому й полягало новаторство Пауло Коельо, адже він використав людське почуття кохання по-своєму, по-філософськи. Якщо раніше в художній літературі письменники використовували це слово для передачі найвищих людських почуттів, то Пауло Коельо дав йому філософську інтерпретацію. За допомогою кохання героєм усвідомив себе часткою Всесвіту, досягнув найважливішу і наймудрішу частину тієї мови, якою промовляв світ, яку люди пізнавали серцем. Вона називалася Любов. Вона була давніша за рід людський.

Кохання мало свою символіку, що полягало в усвідомленні мети і призначенні людини. Зрозумівши мову кохання, мову Знаків, автор підготував героя до головного: до розуміння самого призначення людини у цьому світі.

Твір побудовано в певній послідовності: перед героєм постало завдання, яке він виконував протягом усього твору, послідовно, крок за кроком.

На перший погляд сюжет здавався простим і зрозумілим, але в той же час мав атрибути загадковості.

Як і кожен постмодерновий твір, «Алхімік» глибоко символічний. Символіка розкривала сутність саме тієї Всесвітньої істини, про яку «забуло» людство. Ця істина прийшла через сон — це дзеркальне відображення реального життя, це спосіб, за допомогою якого людина спілкувалася з Богом.

Через сон Бог послав людині Знаки, розгадавши які, вона мала зрозуміти істину, згідно з якою кожна людина повинна була виконати на Землі лише одну місію: навчитися Алхімії життя. А це означало — навчитися жити в гармонії зі світом, «*зрозуміти, що наші долі і вся світова історія написані однією Рукою*» — Рукою Творця. Усвідомивши свою роль у світобудові, людина повинна присвятити себе Богу і беззаперечно слідувати й коритися божественним законам. Тоді зникав будь-який страх перед смертю, бо душа людини вічна, як вічна світова Душа.

На жаль, більшість людей переймалися іншими тимчасовими проблемами, безжально марнуючи час. Їм ніколи не дістатися Пірамід. Для того щоб зрозуміти цю просту істину, не треба навіть вирушати в довгу дорогу, бо знайти її можна скрізь, навіть на власному подвір'ї: треба тільки пильніше прислухатися до власного серця. Там, де воно заплаче, там і скарб.

Образ Сантьяго. Постмодерний образ — це літературний колаж. Ім'я та характер героїв «запозичив» у старого рибалки Е. Хемінгуея («Старий і море»). Як Жюльєн Сорель («Червоне і чорне» Ф.Стендаля), він навчався в семінарії, але прагнення пізнати світ пересилило потяг до Бога. Пауло Коельо запозичив образ у різних письменників і вивів свій власний, новий, образ — постмодерністичний.

Сантьяго — пастух, чабан. Цей рід занять він здобув за допомогою гаманця з трьома старовинними золотими, що їх батько знайшов у полі. Саме цей образ було

запозичено з Біблії. В індійській традиції покровителем чабанів був саме Крішна, в грецькій — Аполлон, Геліос, Паріс, які, у свою чергу, самі були пастухами. Божественними покровителями пастухів були Пан і Дафніс. Чабан через них був пов'язаний і з небом, і з Богом, а через овець — з тваринним і рослинним світом (навіть розумів їхню мову), тому до пастуха зверталися за порадою, за ліками — травами, за прогнозом на врожай. Через відмежованість від громади та постійних мандрів на чабана дивилися як на чаклуна. Не варто забувати й про давню іудейську традицію: Бог — пастир, Земля — пасовисько, а люди — вівці, що їх доглядав і охороняв Бог. Можна порівняти Сантьяго із «божественною дитиною», з «героїчною дитиною», з людиною, що об'єднувала Небо, Землю, Людей і Бога, з багатозначним образом.

«Алхімік» — це біографія письменника, завуальована філософськими роздумами, а Сантьяго — це сам Пауло Коельо. Адже сюжет твору тісно переплітався з багатьма епізодами із життя митця: наприклад, заперечення батьківських вимог щодо побудови життя Пауло; бажання досягти мрії — стати письменником. Можливо, саме за це Пауло Коельо і називали «алхіміком», яким став і Сантьяго.

Крім того, у творі показано саму філософію Пауло Коельо, а от переживання і емоції випущено, щоб залишити ореол загадковості особистості.

Твір насичений філософськими роздумами, але водночас його сюжет простий для прочитання. Усі важливі думки у творі взято в лапки, тобто, виділені для читача, автор ніби сам підкреслював і наголошував на головному.

«Письменники пишуть, критики критикують, читачі читають. Якщо ці правила змінити, не відбуватиметься нічого вартісного. З іншого боку, я переконаний, що моя літературна манера є до певної міри новаторська, хоча й ґрунтується на вельми дивній оповідній традиції, і це — як завжди — децю шокує представників академічної школи, яка й досі дотримується канонів XIX століття», — говорив сам митець.

Врахувавши життєстверджуючу концепцію твору, можна говорити про те, що цей твір переріз із постмодернізму і розпочав нову еру постпостмодернізму, або «Високого модернізму», про який зазначав у своїй праці «Політика теорії» відомий сучасний американський критик Ф. Джеймсон. Аналізуючи спадщину Ж.-Р. Ліотара, він зробив висновок, що постмодернізм покликаний перебудувати та підготувати прихід високого модернізму, *«тому сучасний постмодернізм навколо нас можна розглядати як обіцянку повернення та нового відкриття, тріумфальну повторну появу нового високого модернізму з його усією колишньою могутністю та життєвою свіжістю».*

Пауло Коельо написав роман португальською мовою. Можливо, він боявся критики з боку влади, не бажаючи опинитися за ґратами чи знову в психіатричній лікарні. Шлях письменника до вершини світового визнання завжди був складним і тернистим.

До української мови його «адаптував» співак, а відтак — і перекладач Віктор Морозов, який паралельно працював над англomовним Гаррі Поттером. Першою книгою, з якою він ознайомив українського читача, та й власне ознайомився сам, був роман «Алхімік».

Розгорнувши оригінал, прочитавши його, В. Морозов кинувся перекладати: *«Не знаючи, що буду робити з цим перекладом, не знаючи, чи хтось опублікує, але відчуваючи, що маю це зробити саме я. Твори Коельо просякнуті містикою, яка притягує, із центром у казковій системі. В «Алхіміку» українець пізнав себе — чи то в героєві, чи в авторові, чи в польоті яструбів».*

Сам автор стверджував, що *«ця книга написана, щоб усвідомити свої сокровений шлях»*.

Переклад з португальської російською мовою зробив А. Богдановський. Більшість читачів схилилося до російського варіанту «Алхіміка», пояснюючи це милозвучністю, ритмічністю, довершеністю твору і навіть легкістю у сприйманні.

«Алхімік» — це немовби сучасний «Маленький принц». Глибока і проста книжка», — зазначав Милорад Павич.

У полеміку з Милорадом Павичем вступив український письменник Юрій Андрухович: *«Мабуть, найуспішніший письменник світу — Пауло Коельо. Абсолютно чесно можу сказати: я не хочу бути таким письменником, як він. Мені не цікаво його читати, я уявляю собі, наскільки це велика мука таке писати. Якщо це так важко читати, то писати, мабуть, набагато нудніше»*.

На міжнародному Фестивалі Книги в Единбурзі кілька років тому Коельо заявив, що дав колись собі слово зробити все можливе, щоб «мудра казка» ніколи не стала фільмом. Але, прочитавши сценарій, запропонований Лоренсом Фішборном, змінив своє рішення. *«Це не той сценарій, який написав би я, але це — чесний сценарій (13.09.2003)»*.

Права та зйомки фільму придбала компанія Уорнер Бразерс Пікчерс. Бюджет фільму становив 80 мільйонів доларів США. У головних ролях планувалося зняти Джерелі Айронс і співачку Мадонну, яка була палкою шанувальницею творів бразильця. Фішборн став не тільки автором сценарію, режисером, а й виконавцем однієї з головних ролей.

За право екранізації цього твору сперечався французький режисер Клод Лелюш, російський — Микита Михалков і американський — Лоренс Фішборн.

«Моя душа мандрує відокремлено від мене у вигляді книжок, тому, відвідуючи будь-яку країну світу, я завжди знаходжу своїх читачів і ніде не почувуюся чужинцем», — говорив Пауло Коельо.

Нині продовжують публікувати притчі великого Алхіміка, який не тільки багато подорожував світом, а й не переставав дивувати нас несподіваним сприйняттям людей і витонченими асоціаціями, які виникали в нього під час взаємодії з явищами, що стали для нас непомітними. Роздуми людей про важливість взаєморозуміння нагадували кожному з нас, що були і є цінності, загальні і важливі для всіх людей на Землі. І сам Коельо, загадково посміхаючись, продовжував виконувати свою місію — пробуджував у людях потяг до загадок і чудес, звільняв від суму і безсилля їхню свідомість.

За даними інформаційного агентства «Рейтер», Пауло Коельо входить до трійки найпопулярніших письменників світу. У 2004 році на Московській міжнародній книжковій виставці-ярмарку він отримав звання Письменника року. Його роман «Одинадцять хвилин» зайняв друге місце в рейтингу найпопулярніших книг 2004 року, поступившись лише «Гаррі Поттеру» Джоан Роулінг.



ЗАНЯТТЯ 9

Р. БРЕДБЕРІ. «МАРСІАНСЬКІ ХРОНІКИ» РОЗДУМИ ПИСЬМЕННИКА НАД СУТНІСТЮ ДУХОВНИХ ОРІЄНТИРІВ, ЩО ВИЗНАЧАЮТЬ РОЗВИТОК ЛЮДИНИ

План

1. *Причини виникнення та особливості розвитку жанру наукової фантастики. Відмінність наукової фантастики від «фентезі».*
2. *Історія написання повісті «Марсіанські хроніки», особливості композиції.*
3. *Образ Джона Картера — американського офіцера, першого поселенця на Марсі.*
4. *Земляни та марсіани: причини конфліктів, ставлення до культурних надбань і традицій, занепад та виродження людства.*

Завдання для підготовчого періоду

1. Визначте спільні та відмінні риси жанрів «фентезі» та наукової фантастики.
2. Подумайте, в чому полягає новаторство письменника-фантаста Р. Бредбері.
3. Підберіть матеріали для порівняльної характеристики земних колоністів та мешканців Марсу.
4. Доведіть, що повість «Марсіанські хроніки» є повістю-застереженням людству.

Література

1. *Назарець В. М.* Повісті Рея Бредбері «Кульбабове вино» і «Марсіанські хроніки» // Всесвітня література і культура. — 2004. — № 9. — С. 28—33.
2. *Павленко Г. М.* Безумний всесвіт Р.Бредбері. До вивчення творчості Рея Бредбері 1995 — 1996 років // Всесвітня література і культура. — 2006. — № 7—8. — С. 43—44.

Інструктивно-методичні матеріали

Повість «Марсіанські хроніки» знаменна для творчості Бредбері насамперед тим, що саме вона поклала початок його письменницькій долі. За свідченням самого Бредбері, марсіанською тематикою він захопився ще в дитячі роки під впливом марсіанської серії романів знаменитого на той час американського письменника Едгара Райса Берроуза. Головний герой цієї фантастичної серії, колишній американський офіцер Джон Картер телепортувався на Марс, де відразу потрапив у самий вир карколомних пригод, беручи активну участь у військових сутичках марсіанських рас і численних романтичних історіях кохання до марсіанських красунь. Нова хвиля асоціацій, пов'язаних із марсіанською тематикою, з'явилася у Бредбері наприкінці 30 — початку 40-х років. У 1939 році письменник відвідав всесвітню виставку науково-технічних досягнень у Нью-Йорку, яка навіяла йому образи високорозвиненої технологічної цивілізації мешканців Марсу. Тоді ж, на початку 40-х років, він написав ряд оповідань, які пізніше у переробленому вигляді увійшли до марсіанського циклу. Доля циклу склалася нелегко. Довгий час Бредбері не вдава-

лося надрукувати жодного з оповідань. У Нью-Йорку один із співробітників видавництва «Даблдей» порадив авторові-початківцю об'єднати розрізнені оповідання на марсіанську тематику в єдиний цикл, що нагадував би своїми ознаками роман або повість. Так письменник і зробив за одну ніч. Твір отримав назву «Марсіанські хроніки» і був опублікований у 1950 році, здобувши визнання своєму авторові і неабияку популярність серед шанувальників фантастики.

Події, зображені в «Марсіанських хроніках» Бредбері, відбувалися майже 30 років, а саме: з січня 1999 по жовтень 2026 року. Композиція твору, внаслідок такого незбігу, який виник між первісним задумом і остаточним варіантом, мала новелістичний характер, тобто розпадалася на досить умовно скріплені між собою картини життя мешканців Марса, людей, що прибували на цю планету, та їхніх непростих взаємостосунків. Внутрішній зв'язок окремих новел повісті обумовлений тематично: всі вони стали свого роду невеликими замальовками, що в символічній формі ілюстрували історію освоєння Марса людиною.

Загалом у повісті тематично виокремилися три більш самостійні частини:

— перша частина хронік розповідала про історію розвідувальних експедицій на Марс, про перші контакти людей з марсіанами і про перші конфлікти та непорозуміння, які виникли між самими розвідниками з приводу їх різного ставлення до пам'яток марсіанської культури. Автор дав зрозуміти, що в минулому могутня, високорозвинена цивілізація тепер неухильно занепаде, і поява людей на планеті лише прискорить цю агонію. Мешканці Марса, володіючи даром телепатії, очевидно, відчули потенційну ворожість намірів землян, і тому перші три розвідувальні експедиції були знищені. Але постраждали і самі володарі планети: віспа, необережно занесна землянами на планету, спричинила епідемію. Залишки марсіан знайшли притулок у сховищах гір. Четверта експедиція на Марс знайшла там лише мартві міста та численні свідчення високої розвинутої тості марсіанської культури;

— друга частина хроніки присвячена історії грабіжницької колонізації Марса. Люди тисячами і десятками тисяч переселялися на цю планету, знищуючи залишки марсіанської культури і цивілізації. Подекуди відбувалися поодинокі зустрічі людей з марсіанами, які в чомусь співчували їм і намагалися інколи надати допомогу або застерегти землян. Але в цілому плин життя двох цивілізацій проходив окремо, не знаходячи точок порозуміння;

— третя частина хроніки ілюструвала завершальну фазу занепаду і загибелі людської цивілізації. Третя світова війна, що спалахнула на Землі, змусила повернутись туди більшість із марсіанських колоністів. Невеличка частка тих, хто залишився, нагадувала про сумну долю марсіанської цивілізації. Земля загинула в полум'ї ядерної війни, і лише жменька останніх землян знову прибула на Марс, сподіваючись започаткувати там нову цивілізацію, вільну від помилок минулого.

На думку Бредбері, люди надто захопилися технічним прогресом, машинними технологіями, а це небезпечно, оскільки неминуче призведе людство до глобальної катастрофи. Марс став для людини свого роду випробувальним полігоном, тестом на людяність, цивілізованість.

У цілому в настроях «Марсіанських хронік», як це й властиво творам-утопіям, творам-застереженням, більше песимізму, ніж оптимізму.



Розділ 4

ДОДАТКОВІ МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ

4.1. КОРИГУЮЧІ МАТЕРІАЛИ: ПИТАННЯ ДО ЗАЛІКУ, ТЕМИ РЕФЕРАТІВ

Питання до заліку

1. Втілення рис наукової фантастики в романній творчості Рея Дугласа Бредбері.
2. Проблема занепаду та виродження людства (за повістю Р. Бредбері «Марсіанські хроніки»).
3. Тлумачення назви та принцип прочитання роману Хуліо Кортасара «Гра в класики».
4. Сміслові навантаження та символіка імен і прізвищ (за романом Хуліо Кортасара «Гра в класики»).
5. Переплетення філософських та земних проблем у поетичній спадщині Кортасара-лірика.
6. Погляди письменника на життя людини (за оповіданням Кортасара «Слини диявола»).
7. Особливості «магічного реалізму» як провідного напрямку літератури Латинської Америки ХХ ст.
8. Сімейна хроніка «Сто років самотності» Г. Г. Маркеса — «поетичне відтворення дитинства письменника».
9. Самотність як ключова категорія повісті Г. Г. Маркеса «Полковнику ніхто не пише».
10. Літературна та політична діяльність Алехо Карпентьєра.
11. Проблема несумісності латиноамериканської дійсності з раціональною логікою в романі Алехо Карпентьєра «Превратності методу».
12. Г. Пінтер — театральний режисер, актор, поет та визначний полеміст.
13. Антигуманні тенденції сучасного суспільства у повістях Італо Кальвіно «Будівельна афера» та «Хмара смогу».
14. Погляди на літературні стилі в романі І. Кальвіно «Коли однієї зимової ночі подорожній...».
15. Образ Орасіо Олівейра як втілення поглядів письменника на проблему сучасного співіснування людини у світі (за романом Х. Кортасара «Гра в класики»).
16. Антивоєнна спрямованість роману К. Воннегута «Бійня номер 5».
17. К. Воннегут — майстер американської сатиричної прози. Формування художніх переконань письменника.
18. Постмодерністська манера письма і традиції вікторіанської літератури в романі Дж. Фаулза «Жінка французького лейтенанта».

19. Проблема складності взаємовідносин Автора та Його Музи в романі Дж. Фаулза «Мантиса».
20. Роман Дж. Фаулза «Маг» (Волхв) як спроба досягнути істинності людського існування.
21. Міф про Кентавра та його відтворення в однойменному романі Дж. Апдайка.
22. Дж. Апдайк «Кролику, біжи!» Конфлікт героя з моральними підвалинами суспільства 60-х років.
23. Тема самотності в романі Ф. Саган «Чи любите ви Брамса?»
24. Роман Дж. Фаулза «Колекціонер». Глумачення назви, сюжет, проблематика, система образів.
25. Риси утопії в романі Г. Гессе «Гра в бісер».
26. Г. Гессе — представник німецької інтелектуальної прози.
27. Специфіка «жіночої» літератури на прикладі творчості Ф. Саган.
28. Відтворення абсурдності світу через свідомість головного героя в романі Дж. Хеллера «Пункт-22».
29. Тематика та проблематика творчості Дж. Хеллера.
30. Фантастика і реальність у романістиці А. Азімова.
31. Айзек Азімов — учений і письменник.
32. Своєрідність японського світобачення і світовідчуття в прозі Харуки Мураками.
33. Роман «Після сутінок»: специфіка назви, система образів, провідні мотиви.
34. Хорхе Луїс Борхес — визначний аргентинський письменник. Загальна характеристика творчості.
35. Метафорична природа оповідань Х. Л. Борхеса.
36. Гра з часом і безкінечністю у фантастичних новелах Х. Л. Борхеса: «Вавилонська бібліотека», «Книга піску» та ін.
37. Життя і творчість австрійського письменника К. Рансмайра.
38. Художній час і простір, символіка образів у романі К. Рансмайра «Останній світ».
39. Роман «Останній світ» К. Рансмайра — своєрідний пошук вічних тем та проблем античної міфології в сучасності.
40. Генрі Грем Грін — майстер політично гострих і сатиричних романів. Загальна характеристика творчості.
41. Дослідження складних психологічних процесів людської душі в романі Г. Гріна «Тихий американець».
42. Проблема відповідальності людини за долю іншого в романі Г. Гріна «Комедіанти».
43. Айріс Мердок — письменниця щасливої долі. Інтелектуально-психологічні романи, характеристика їх.
44. Тема кохання і мистецтва в романі Айріс Мердок «Чорний принц».
45. Генрі Валентайн Міллер — видатний американський романіст сучасності. Особливості творчої майстерності письменника.
46. Тісна ідентифікація головного героя з особою автора в романі Г. Міллера «Тропік рака».
47. Ірвін Шоу — американський письменник-гуманіст. Загальна характеристика новелістики митця.
48. Романна творчість Ірвіна Шоу, її загальна характеристика.
49. Панорама життя американського суспільства в романі І. Шоу «Багач і бідняк».

50. Джером Девід Селінджер — майстер «короткого» роману. Характеристика творчості.

51. Мотив складного переходу з юності у світ дорослих у романі Дж. Селінджера «Над прірвою у житті».

52. Брати Стругацькі — класики російської і світової фантастики. Загальна характеристика творчості.

53. Елементи жанру фентезі і філософські роздуми у повісті братів Стругацьких «Важко бути богом».

Тему рефератів

1. Г. Пінтер — драматург, поет, памфлетист.

2. Хуліо Кортасар та Хорхе Луїс Борхес: особливості світовідчуття письменників Латинської Америки ХХ ст.

3. Жартівливі казки-притчі Хуліо Кортасара. «Історія хронотопів і слав» — погляд автора на людські типи та суспільні верстви.

4. Фантастика як прийом відображення гострих етичних проблем сучасності в романній трилогії Італо Кальвіно «Наші предки».

5. Роздуми Італо Кальвіно про миттєвості земного існування в романі «Паломар».

6. Взаємозв'язок життєвого і творчого шляху Алехо Бальмонта Карпент'єра.

7. «Царство земне» Алехо Карпент'єра — маніфест естетичних канонів сучасного латиноамериканського роману.

8. Мотив самотності як основна домінанта роману Г. Г. Маркеса «Сто років самотності».

9. Проблема тиранії в романі Г. Г. Маркеса «Осінь патріарха».

10. Поєднання елементів фентезі та готичного роману в прозовій спадщині Рея Дугласа Бредбері.

11. Вплив літературної спадщини Герберта Веллса та Едгара По на Бредбері-фантаста.

12. Міфологічний епос Овідія «Метаморфози» як основа роману К. Рансмайра «Останній світ».

13. Зумовленість ідейного змісту та поетики роману К. Рансмайра «Останній світ» постмодерністським світоглядом автора.

14. Взаємовідношення кохання і мистецтва, їх відповідність загальним принципам життя у романі А. Мердок «Чорний принц».

15. Філософська і соціально-психологічна спрямованість роману А. Мердок «Під сіткою».

16. Роман А. Мердок «Море, море» — «людська комедія» в жанрі трагіфарсу.

17. Політична загостреність і сатиричність роману Г. Гріна «Тихий американець».

18. Відповідальність за долю людини — головна проблема романістики Г. Гріна.

19. Повісті «Понеділок починається в суботу» і «Пікнік на узбіччі» — твори-антиподи братів Стругацьких.

20. Елементи жанру фентезі у творчості братів Стругацьких (на прикладі повісті «Важко бути богом» та ін.).

21. Відкритий фінал повістей братів Стругацьких: «Жук у мурашнику», «Далека Веселка».

22. Віддзеркалення нонконформістського світовідчуття у циклі про Глассів Д. Селінджера.
23. Молодий герой і Америка в романі Д. Селінджера «Над прірвою у житті».
24. Д. Селінджер і художній світ його роману «Над прірвою у житті».
25. Автобіографічний характер роману Г. Міллера «Тропік Рака».
26. Оригінальні погляди на стосунки чоловіка і жінки у романістиці Генрі Міллера.
27. Художній світ інтелекту і фантазії у новелістиці Хорхе Луїса Борхеса.
28. Мотив смерті в детективних новелах Хорхе Луїса Борхеса.
29. Сплав історії і реальності в «аргентинських» оповіданнях Х. Л. Борхеса.
30. Гуманістичний пафос роману «Молоді леви» І. Шоу.
31. Соціальні і моральні суперечності американського життя у романі І. Шоу «Багач і бідняк».
32. Проблема втрати гідності людиною, яка підкорилася власним бажанням у романі Дж. Хеллера «Щось трапилось».
33. Специфіка «чорного гумору» в романістиці Дж. Хеллера.
34. Відтворення ситуації технократичного контролю над часом у романі А. Азімова «Кінець вічності».
35. Попередження людства про небезпеку надмірного зловживання досягненнями науки у романі А. Азімова «Самі боги».
36. Побут і психологічні нюанси люських взаємин в романі Дж. Апдайка «Ферма».
37. Сучасний моральний клімат американської дійсності в романістиці Дж. Апдайка.
38. Проблема утвердження творчої особистості в антигуманному суспільстві в романах Г. Гессе «Деміан» та «Степовий вовк».
39. Інтелектуальний підхід до відтворення одвічних філософських проблем буття у романі Г. Гессе «Гра в бісер».
40. Скептицизм і бездуховність французької інтелігенції в романі Ф. Саган «Краплина сонця у холодній воді».
41. «Жіночий» роман: витоки, специфіка жанру, художня і тематична еволюція.
42. Збірка оповідань Дж. Фаулза «Башта із чорного дерева» в контексті сучасної постмодерністської літератури.
43. Новітня інтерпретація потягу до колекціонування в романі Дж. Фаулза «Колекціонер».
44. Шляхи розвитку цивілізації майбутнього в романі К. Воннегута «Галапагос».
45. Прийоми наукової фантастики і традицій гротескної й притчової літератури у творчості К. Воннегута (за романами «Колиска для кішки» та «Балаган, або Кінець самотності!»).
46. Проблема тероризму та його трагічних наслідків у романі Харукі Муракамі «Підземка».
47. Філософське підґрунтя та глибина осмислення реального життя сучасної людини в романі Харукі Муракамі «Хроніки Заводного Птаха».

4.2. ВІДОМОСТІ ПРО ПРЕМІЇ

ПУЛІТЦЕРІВСЬКА ПРЕМІЯ

Джозеф Пулітцер



Пулiтцерiвська премiя (з англ. *Pulitzer Prize*) — одна з найпрестижнiших нагород США в галузi лiтератури, журналістики, музики i театру.

Магнат угорського походження Джозеф Пулітцер (1847—1911) заснував благодійний фонд на своє ім'я. Після смерті залишив для нього два мільйони доларів.

Премія вручається щорічно з 1917 року в перший понеділок травня попечителями Колумбійського університету в Нью-Йорку. Розмір винагороди становить 10 тис. доларів.

За час свого існування Пулітцерівська комісія неодноразово критикувалася за неправильне присудження премії. Протиріччя часто виникали між рахунковою комісією та суддівською колегією. Однак

комісія ніколи не приймала популістських рішень. Більшість примійованих книг ніколи не входили до списку бестселерів, а багато нагороджених комісією п'єс ніколи не ставилося на сценах бродвейських театрів.

У журналістській номінації такі головні видання, як *New York Times*, *The Wall Street Journal* і *The Washington Post*, зібрали чимало нагород. Однак комісія часто відзначала і маловідомі газети.

НОБЕЛІВСЬКА ПРЕМІЯ

Одна з найвідоміших міжнародних премій, заснована в 1900 році. Названа на честь шведського інженера-хіміка, винахідника та промисловця Альфреда Нобеля, котрий утворив благодійний фонд для нагородження премією свого імені тих, «*хто впродовж року зумів найбільше бути корисним людству*». Вона складається із золотої медалі із зображенням А. Нобеля та відповідним написом, диплома та чека на 10 млн. шведських крон (1.33 млн доларів). Присудження Нобелівської премії з літератури, згідно із заповітом А. Нобеля, доручено Шведській академії у Стокгольмі. Посмертно ця премія не присуджується. Урочисті церемонії вручення проводяться у Стокгольмі 10 грудня, в річницю смерті А. Нобеля. За встановленою традицією шведський король вручає золоті медалі лауреатам. За статутом лауреат повинен упродовж 6 місяців після отримання премії виступити з Нобелівською лекцією у Стокгольмі.

БУКЕРІВСЬКА ПРЕМІЯ (Великобританія)

Заснована в 1968 році торговельним конгломератом «Booker plc», присуджується за найкращий роман. Номінуватися на неї можуть громадяни колишньої Британської Співдружності, а також Ірландії, Пакистану і Південної Африки. Усі справи,

пов'язані з премією, покладено на незалежну благодійну організацію — Книжковий фонд. Грошова винагорода становить приблизно 50 тисяч фунтів стерлінгів.

ПРЕМІЯ МІГЕЛЯ СЕРВАНТЕСА

Щорічна літературна нагорода, яку вручають іспаномовним письменникам за їхні творчі здобутки. Претендентів на нагороду називає Академія мови, а саму нагороду вручає від імені міністерства культури король Іспанії 23 квітня, в день народження М. де Сервантеса. Грошова винагорода становить 90 тис. євро.

НАЦІОНАЛЬНА КНИЖКОВА ПРЕМІЯ В ГАЛУЗІ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ (США)

Заснована в 1950 році групою видавців. Її вручають у чотирьох номінаціях: художня література, поезія, дитяча література, документальна література. Переможців у кожній номінації визначає незалежне журі із 5 осіб. Приз — близько 10 тис. доларів і кришталева статуетка. Церемонія вручення відбувається у Нью-Йорку.

4.3. СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ПОНЯТЬ

Абсурд (від лат. безглуздий) — нісенітниця, безглуздя. Термінологічного статусу поняття набуло у словосполученні «література абсурду», яке використовувалося для умовної назви художніх творів, що змальовували життя у вигляді начебто хаотичного нагромадження випадковостей, безглуздя, на перший погляд, ситуацій. Підкреслений алогізм, ірраціональність у вчинках персонажів, мозаїчна композиція творів, гротеск і буфонада у засобах їх творення — характерні риси такого мистецтва.

Алегорія (від грец. — інакомовлення) — спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями, з характерними ознаками приховуваного.

Анахронізми — культурно-історичні, хронологічні та інші невідповідності в художньому творі, зумисне чи мимовільне привнесення у літературний текст невластивих певній добі застарілих поглядів, звичаїв, суджень, лексики.

Антивоснний роман — епічний твір, сповнений пафосного зображення війни та її згубного впливу на свідомість та почуття людини. Спільним для авторів цих романів стало світовідчуття, заперечення війни і мілітаризму.

Белетристика (від франц. — красне письменство) — у широкому значенні — твори художньої літератури взагалі, у вузькому — художня проза, для якої характерні гостросюжетність, інтрига, несподівані перипетії. Все частіше в сучасному літературознавстві цим терміном позначають легку, жваву доступну розповідь про якусь подію чи наукову проблему з метою її популяризації.

Бестселер — книга, що видається великим тиражем, враховуючи читацький попит чи комерційні інтереси, часто зумовлені модою.

Богема — назва середовища художньої інтелігенції, стиль життя якої різниться від загальноприйнятих норм невпорядкованістю, безпечністю.

Гротеск (від франц. — химерний, незвичайний) — вид художньої образності, для якого характерні: 1) фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, ексцентричних, спотворених форм; 2) поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей, що веде до абсурду, робить неможливою логічну інтерпретацію гротескного образу; 3) заперечення усталених художніх і літературних норм; 4) стильова неоднорідність (поєднання мови поетичної з вульгарною, високого стилю з низьким).

Гуманізм — в етичному плані — моральний принцип, в основі якого лежить переконаність у безмежних можливостях людини та її здатності до удосконалення, ідея про право людини на щастя.

Інтелектуалізм — умовна назва стильової домінанти твору або літературної течії, пов'язаної з вагомою перевагою інтелектуально-раціональних елементів образного мислення митця над емоційно-чуттєвими. Виявляється у схильності персонажів, оповідача до розумових рефлексій, самоаналізу, у яких переважає абстрактне мислення; у схильності письменників до певних жанрів, у яких органічно виражаються ці якості персонажів і особливості змісту творів (притчі, медитації, філософські романи тощо).

Інтелектуальна проза — прозові твори, в яких виявляється схильність персонажів, оповідача, ліричного героя до розумового самоаналізу, до абстрактного мислення.

Інтелектуальний роман — епічний твір, який спрямовує читача на роздуми і формує погляди й переконання.

Інтерпретація — дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвідношення з цілістю вищого порядку.

Інтертекстуальність — міжтекстові співвідношення літературних творів, побудова тексту з цитат інших текстів.

Інтрига — спосіб організації подій за допомогою складних, напружених перипетій, гострої боротьби мотивів, часто прихованих намірів.

Іронія (від грец. — глузування, удавання) — художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення до предмета зображення. Іронія — це насмішка, замаскована зовнішньою благоприсойною формою.

Казка — один із основних жанрів народної творчості, епічний, сюжетний художній твір усного походження. В основі казки — захоплююча розповідь про вигадані події та явища, які сприймаються і переживаються як реальні.

Колажність — різні фрагменти довільно об'єднаних образів, які залишаються незмінними, нетрансформованими у єдине ціле; кожен з них зберігає свою відокремленість.

Магічний реалізм — реалізм, у якому органічно поєднуються елементи реального та фантастичного, побутового та міфологічного, дійсного та уявного, таємничого.

Метафоричність — розкриття сутності одних явищ та предметів через інші за схожістю чи контрастністю.

Новела — невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією.

- Оповідання** — невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (рідко кількох) епізоді з життя одного (іноді кількох) персонажа.
- Оповідь** — зображення подій і вчинків персонажів через суб'єктивний виклад їх від першої особи.
- Парабола** (від грец. — порівняння, зіставлення, подоба) — повчальне інакомовлення, близький до притчі жанровий різновид, у якому за стислою розповіддю про певну подію приховується кілька інших планів змісту.
- Парадокс** (від грец. — той, що суперечить здоровому глузду) — міркування, яке не належить до ряду істинних чи хибних.
- Паціфізм** — ідейний рух, учасники якого заперечували будь-яку війну, незалежно від її мети.
- Постмодернізм** — загальна назва новітніх тенденцій у мистецтві, що виникли після модернізму та авангардизму. Тяжючи до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, постмодерністи постійно «перетрушують багаж» культури.
- Притча** — повчальна алегорична оповідь, у якій фабула підпорядкована моралізаторській частині твору.
- Психологізм** у літературі — це характеристика художнього твору, сукупність стилістичних прийомів та засобів, за допомогою яких письменник передає внутрішній світ своїх персонажів. Вчинки героїв оцінюються опосередковано, з допомогою підтексту, який виникає у свідомості читача через зіставлення окремих ситуацій, висловлювань персонажів тощо.
- Реалізм** (від лат. — речовий, дійсний) — один із ідейно-художніх напрямів у літературі й мистецтві XIX ст.
- Ремінісценція** (від лат. — згадка) — відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору. Проявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології.
- Роман** — велика форма епічного жанру літератури нового часу. Основні риси роману: зображення людини у складних формах життя, кілька сюжетних ліній, багато дійових осіб, великий обсяг.
- Сарказм** (від грец. — терзання) — їдка, викривальна, особливо дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті і гнівного презирства. Сарказм не має подвійного, часто прихованого дна. Йому притаманне поєднання гніву, ненависті з гіркою насмішкою.
- Сатира** — особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає у гострому осудливому осміянні негативного. У вузькому розумінні сатира — твір викривального характеру.
- Символ** — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові.
- Стилізація** — свідоме наслідування творчої манери певного письменника, зовнішніх формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру чи напрямку.
- Стиль** (від лат. — грифель для писання) — сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напрямку, індивідуальну манеру письменника.
- Утопія** (від грец. — «ні» і «місце») — твір, у якому розповідається про вигадку, нездійсненну мрію.

- Фабула** — один із невід’ємних чинників сюжету, його ядро, що визначає межі руху сюжету в часі і просторі; розповідь про події, змальовані у творах.
- Фейлетон** (від франц. — аркуш) — невеликий за обсягом жанр художньо-публіцистичної літератури злободенного характеру.
- Феміністична критика** (лат. femina — жінка) — одна з течій постструктуралізму, що виявилася в обґрунтуванні концепції «інакості» жінки, жіночого письма і була зосереджена на критиці «фаллоцентризму». Мала на меті реконструювання жіночої історико-літературної традиції та історіографії, перегляд патріархальних принципів та досвіду лесбійства, актуалізацію природи жіночого тексту.
- Філософська література** — література, спрямована на філософське осмислення світу, людини.
- Хроніка** (від грец. — зв’язаний із часом) — літературний твір, у якому послідовно розкривається історія суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу.
- Цензура** — контроль офіційної влади за змістом, випуском у світ і поширенням друкованої продукції з тим, щоб не допустити або обмежити розповсюдження ідей, інформації, що визначаються цією владою небажаними або шкідливими.
- Центон** — стилістичний прийом, який полягає у введенні до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них; твір, складений із запозичених у різних авторів рядків.

4.4. БІБЛІОГРАФІЯ

1. Автобіографія Милорада Павича // Всесвіт. — 2002. — № 7 — 8. — С. 26.
2. Ален У. Традиция и мечта. — М., 1970. — С. 86.
3. Алехо Карпентьер — хронологія життя та творчості // Всесвіт. — 1981. — № 1. — С. 40—42.
4. Андрухович Ю. Читач книг, ловець безодень // День. — 1999. — 26 серпня. — С. 15.
5. Бах Р., Парриш-Бах Л. Предисловие к русскому изданию романа «Единственная» // Наука и религия. — 1990. — № 5. — С. 44.
6. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худ. лит., 1986.
7. Бахтин М. М. Эпос и роман / Сост. Бочаров С. Г.; Вступ. ст. Кожин В. В. — М.: Азбука, 2000.
8. Белов С. Ирвин Шоу: Профессия — беллетрист // Иностранная литература. — 1983. — № 6. — С. 32.
9. Бігун Б. «Останній світ» К. Рансмайра: звільнення від тексту чи непозбутність тексту? // Зарубіжна література. — 2000. — № 29 — 32. — С. 24—34.
10. Брэдбери Р. 451° по Фаренгейту: Роман: Пер. с англ. Т. Шинкарь / Послесл. И. Головачёвой. — СПб.: Азбука, 2003. — 224 с.
11. Брэдбери Р. О скитаниях вечных и о Земле: Пер. с англ. / Сост. послесл. В. И. Скурлатова; вступ. слово В. А. Джанибекова. — М.: Правда, 1987. — 656 с.
12. Брэдбери Р., Ли Х., Сэлинджер Дж. Д. Вино из одуванчиков. Убить пересмешника. Над пропастью во ржи: Пер. с англ. / Сост. В. Ашкенази; Вступ. ст. А. Лиханова. — М.: Правда, 1988. — 656 с.
13. Брынных М. Пустота западни, или Невозможность прочтения Мураками // Зеркало недели. — 2003. — № 34. — С. 19.

14. Бульвінська О. І. «Ти бачиш, хід віків — то наче притча...». Жанр філософської притчі в творчості Річарда Баха і Пауло Коельо // Зарубіжна література. — 2004. — № 2. — С. 7—11.

15. Бульвінська О. І. «Новий роман» Мілана Кундери: теорія і практика // Зарубіжна література в навч. закладах. — 2003. — № 11. — С. 28—35.

16. Бульвінська О. І. Перший письменник третього тисячоліття, або Милорад Павич і гіпертекст // Зарубіжна література. — 2003. — № 5. — С. 35—40.

17. Васильєва Е. К., Пернатъев Ю. С. 100 знаменитых писателей. — Харьков: Фолио, 2003. — С. 199 — 203.

18. Васильєва Е. К., Пернатъев Ю. С. 50 знаменитых английских писателей. — Харьков: 2004. — С. 341 — 350.

19. В мире фантастики: Сб. литературно-критических статей и очерков. — М.: Мол. гвардия, 1989.

20. Внутренняя сторона света (Проза М. Павича) // Вопросы литературы. — 2003. — № 11—12.

21. «Всі ми — діти світла»: Інтерв'ю журналові «Всесвіт». — 1990. — № 12. — С. 129.

22. Гарольд Пінтер — лауреат Нобелівської премії з літератури 2005 року // Зарубіжна література. — 2005. — № 46. — С. 1—2.

23. Грищенко Л. «Від історії людства до історії духовності». Матеріали до вивчення роману Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» // Всесвітня література та культура. — 2001. — № 5. — С. 41 — 44.

24. Гузь О. А. О Чём кричит «молчание» в рассказе Мураками? // Зарубіжна література. — 2006. — № 7 — 8. — С. 77—84.

25. Гусев Ю. Дождавшись свободы (дилемма «поэт-гражданин» в постсоциалистическую эпоху) // Вопросы литературы. — 2001. — № 4. — С. 224—248.

26. Гюнтер Грасс. Жестяной барабан: Пер. с нем. / Предисл. И. Млечиной. — СПб: Азбука, 2000. — 730 с.

27. Гюнтер Грасс. Под местным наркозом: Пер. с нем.: Предисл. Е. Крепак. — СПб: Азбука, 2000. — 318 с.

28. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ ст. — К., 2002. — С. 115—128.

29. Денисова Т. Н. Плутані стежки Дж. Апдайка // Всесвіт. — 1973. — № 10. — С. 53—58.

30. Денисова Т. Н. Проза Дж. Апдайка // Всесвіт. — 1967. — № 7. — С. 30—32.

31. Денисова Т. Н. Роман і романісти США ХХ ст. — К., 1990. — С. 80—86.

32. Дітькова С.Ю. Приречені на самотність. До вивчення роману Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 9. — С. 13—18.

33. Енциклопедія постмодернізму Пер. з англ. В. Шовкун; / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора: Наук. ред. пер. О. Шевченко. — К.: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 503 с.

34. Егерєва Е. Павич, нарисованный за чаем // Новое время. — 1999. — № 36.

35. Ермолин Н. Человек-овца и Господь Бог. Харуки Мураками и его русские читатели // Континент. — 2002. — № 113. — С. 397—408.

36. Завадська Є. Відгомін культур Сходу у творчості Гессе // Всесвіт. — 1977. — № 5. — С. 17—20.

37. Зарубіжна література ХХ ст.: Посібник для ВУЗів / За ред. Л. Г. Андрєєва — М., 2000. — С. 168—170.

38. Зарубіжна література ХХ століття // За ред. М. І. Борецького. — Львів, 2000. — С. 108—120.

39. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 1: А—К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. — Тернопіль: Навч. кн. — Богдан, 2005. — С. 769—771.

40. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. — Харьков, 2000. — С. 144—149.

41. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Харьков: Фолио; М.: ООО «Изд-во Аст.», 2000. — 256 с.

42. *Зверев О.* Остання творча удача Ірвінга Шоу // *Всесвіт*. — 1985. — № 3. — С. 37.
43. *Йохен Хибер.* «Широкое поле»: драма вокруг нового романа. — Deutschland. 1998. — № 7.
44. *Кабкова О.* Істинність магічного простору мистецтва (за романом Дж. Фаулза «Маг») // *Всесвіт*. — 2006. — № 11 — 12. — С. 52—54.
45. *Кабкова О.В.* Коли відлітають ангели... (Проблемний аналіз новели Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами») // *Всесвітня література*. — 1998. — № 12. — С. 15—17.
46. *Кальвіно І.* Граф Монте-Крісто // *Всесвіт*. — 1991. — № 7. — С. 29—37.
47. *Канторович И. Б.* Легенды и действительность одного бестселлера (о притче Р. Баха «Джонатан Ливингстон. Повесть о чайке» // *Проблемы жанра в зарубежной литературе* (Респуб. сб.). — Свердловск, 1979. — С. 56.
48. *Каратуца В.* Алехо Карпентьер // *Всесвітня література та культура*. — 2005. — № 9. — С. 33—35.
49. *Касаткина Т.* Русский читатель над японским романом // *Новый мир*. — 2001. — № 4 — С. 165—182.
50. *Квіт С.* Борхес, що косить галявинки // *Зарубіжна література*. — 2002. — № 20. — С. 5.
51. *Киченко О.* Міфологічний простір постмодерністського роману: «Маг» Дж. Фаулза у контексті традицій // *Всесвіт*. — 2003. — № 5 — 6. — С. 5—8.
52. *Киченко О.* Європейський постмодернізм: витоки і сучасна літературна традиція. — *Всесвіт*. — 2004. — № 5 — 6. — С. 24—26.
53. *Коваленин Д.* Лучший способ тратить деньги, или делать в период острой джазовой недостаточности // *Мураками Х. Охота на овец: Пер. с япон. Д. Коваленина*. — Спб.: Амфора, 2003. — С. 467—478.
54. *Ковбасенко Л. В.* Хазарська міфологія від Милорада Павича // *Всесвітня література*. — 2003. — № 4. — С. 11—14.
55. *Корда М.* Чайка Джонатан Ливингстон // *На екране Америка. Сб. статей / Под ред. Кокарева Й. Е.* — М., 1978. — С. 148.
56. Круглый стол «Феномен Джулиана Барнса»: Е. Тарасова, М. Табак, Д. Бондарчук, С. Фрумкина, М. Горбачёва, А. Романова // *Иностранная литература*. — 2002. — № 7.
57. *Лейтес Н.С.* Немецкий роман 1918—1945 гг. (эволюция жанра): Учеб. пособие. — Пермь, 1975.
58. *Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І. та ін.* — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
59. *Лучук І.* Прогноз на минуле, чи спогади про майбутнє (рецензія на «Зоряну мантию») // *Дзеркало тижня*. — 2002. — 4 — 20 грудня.
60. *Мазур І.* «Над нашим потоком гріхів та блукань...». За оповіданням Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» // *Зарубіжна література*. — 2005. — № 10 (410). — С. 14.
61. *Мендельсон М. О.* Роман США сьогодні. — М., 1977. — 237 с.
62. *Меншій А. М.* Проблема самотності в японській літературі // *Зарубіжна література*. — 2006. — № 7 — 8. — С. 27—29.
63. *Меншій А. М.* Поетикальні доміанти творчості Мілана Кундери: На матеріалі романів «Некваліфікований», «Справжність» // *Зарубіжна література в школах України*. — 2006. — № 1 — С. 41—42.
64. *Миллер Генри.* Размышления о писательстве: Пер. с англ. и вступление А. Зверева // *Иностранная литература*. — 1991. — № 8. — С. 53.
65. *Михайлович Я.* Проза Милорада Павича и гипертекст // *Павич М. Стеклоянная улитка*. — СПб., 2000. — С. 5.
66. *Михальская Н. П., Аникин Т. В.* Английский роман 20 века. — Москва, 1982. — 443 с.
67. *Михальська Н., Щавурський Б.* Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. Том 2, Тернопіль, «Навчальна книга», 2006. — С. 311—313.
68. *Млечина І.* Художній світ Гюнтера Грасса. — Вікно у світ. — 1999. — № 5 — 6. — С. 154—161.

69. *Морозова Т. Л.* Образ молодого человека в литературе США — М., 1969. — 168 с.
70. *Мулярчик А.* Кролик Енгстром — 30 лет испытаний // *Всесвіт.* — 1991. — № 12. — С. 17—19.
71. *Мулярчик А. С.* Спор идёт о человеке: о литературе США второй половины XX в. — М., 1986. — 201 с.
72. *Наливайко Д.* Шляхи Г. Гессе // *Всесвіт.* — 1977. — № 5. — С. 27—30.
73. *Нев'ярович Н. Ю.* Основні риси поетики «магічного реалізму» (На матеріалі оповідання Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами») // *Всесвітня література.* — 2006. — № 6. — С. 4—7.
74. *Ненько І. Я.* Відображаючи життя як хаос... (Про зумовленість ідейного змісту та поетики роману К. Рансмайра «Останній світ» постмодерністською світоглядною позицією його автора) // *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.* — 2002. — № 5 — 6. — С. 109.
75. *Николаева О. О.* Сильові доміанти бароко в постмодерністському романі М.Павича «Хазарський словник». Спроба його стильового аналізу // *Всесвітня література.* — 2005. — № 1. — С. 44—47.
76. *Новікова І.* Не зрійкайся свої мрії. Матеріали до вивчення роману-пошуку Пауло Коельо «Алхімік», 11 кл. // *Зарубіжна література.* — 2006. — № 15—16 (463—464). — С. 33—35.
77. *Овчаренко Н. Ф.* Канадская литература XX века: Три грани эволюции. — К., 1991; Rosenberg J. H. Margaret Atwood. — Boston, 1984.
78. *Ординець Л. П.* Пауло Коельо в Україні. Враження від зустрічі з бразильським письменником, гостем Фатуму видавців у Львові // *Зарубіжна література.* — 2004. — № 11. — С. 51—54.
79. *Павич М.* Оповідання «Дамаскин» // *Всесвіт.* — 2002. — № 7 — 8. С. 47—73.
80. *Павлова Н.С.* Що таке театр «абсурду»? — М., 1968. — 41 с.
81. *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа. 1900 — 1945. — М. — 1982. — 279 с.
82. *Палій О.* Проблема само ідентифікації людини в оповіданнях Мілана Кундери (Збірка «Смішні люди») // *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених.* Вип. 4. — К., 2003. — С. 277—281.
83. *Письменники Латинської Америки про літературу.* — М.: Веселка, 1982. — 140 с.
84. *Покальчук Ю.* Магічний світ Хуліо Кортасара // *Всесвіт.* — 1981. — № 6. — С. 21—24.
85. *Покальчук Ю.* Сучасна латиноамериканська проза. — К., 1978. — 210 с.
86. *Помаранська О.* Італо Кальвіно: біо-бібліографічний нарис // *Всесвіт.* — 2002. — № 11 — 12. — С. 32—33.
87. *Проза писателів Латинської Америки.* — М., 2003. — С. 437—651.
88. *Пулина Г. А.* Актуальные проблемы романа Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту». 11 кл. // *Всесвітня література та культура.* — 2005. — № 4. — С. 13—16.
89. *Рада І. М.* Пауло Коельо: постмодернізм чи після нього? // *Всесвітня література та культура.* — 2005. — № 9. — С. 29—32.
90. *Рансмайр К.* Останній світ. — К.: Основи, 1994. — 250 с.
91. *Скобельская О. И.* Сон в зеркальном лабиринте Борхеса // *Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України.* — 2006. — № 2. — С. 48—54.
92. *Стамат Т. В.* Сон, навіяний коханням. За казкою-притчею Пауло Коельо «Алхімік» // *Зарубіжна література.* — 2004. — С. 16—18.
93. *Стамат Т.* Постмодернізм у школі // *Зарубіжна література.* — 2004. — № 16. — С. 16—20.
94. *Стамат Т. В.* Метаморфози як вихід з хаосу буття. Спроба інтерпретації роману Крістофа Рансмайра «Останній світ» // *Всесвітня література та культура.* — 2003. — № 12. — С. 17.
95. *Степанов Г. В.* Поучительный эксперимент Х. Л. Борхеса // *Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика.* — М., 1988. — С. 154—159.

96. *Стеценко Т.* Комп'ютерна інтерактивність роману-лексикону Милорада Павича «Хазарський словник» // Зарубіжна література. — 2005. — № 13 (413). — С. 14—17.
97. *Туровская М.* Три жизни «Чайки по имени Джонатан Ливингстон» // Иностранная литература. — 1974. — № 12. — С. 195—198.
98. *Урнов М.* Айрис Мердок: Литература и мистификация // Вопросы литературы. — 1984. — № 11. — С. 27.
99. *Фуэнтес К.* Новый латиноамериканский роман // Писатели Латинской Америки о литературе. — М., 1982.
100. *Хулио Кортасар:* краткая летопись жизни и творчества // Иностранная литература. — 2001. — № 4. — С. 23—30.
101. *Цибенко Л.* Крістоф Рансмайр і його роман «Останній світ» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2002. — № 5—6. — С. 105.
102. *Цофнас А.* Дивлячись на пейзаж, намальований чаєм // Філософська думка. — 2001. — № 5.
103. *Чистяков Г.* Для него рай был похож на библиотеку... // Зарубіжна література. — 2002. — № 20. — С. 7.
104. *Чхартішвили Г.* Невыносимая тяжесть легкости. Японская проза в конце века // Иностранная литература. — 1993. — № 5. — С. 239—244.
105. *Шахова К. О.* П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури: Г. Гауптман, Т. Манн, Г. Гессе, Г. Белль, Г. Грасс: Посібник. — К.: Юніверс, 2001.
106. *Шерлаимова С.* Философия жизни по Милану Кундере (французские романы чешского писателя) // Вопросы литературы. — 1998. — № 1. — С. 244.
107. Эротика и литература (Из бесед в редакции) // Иностранная литература. — 1991. — № 9. — С. 35.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Галина Йосиповна ДАВИДЕНКО
Олена Миколаївна ЧАЙКА
Наталія Іванова ГРИЧАНИК
Марина Олександрівна КУШНЄРЬОВА

ІСТОРІЯ НОВІТНЬОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний посібник

Керівник видавничих проєктів – *Б.А.Сладкевич*
Друкується в авторській редакції
Дизайн обкладинки – *Б.В. Борисов*

Підписано до друку 11.04.2008. Формат 70x100 1/16.
Друк офсетний. Гарнітура PetersburgC.
Умовн. друк. арк. 17.5.
Наклад – 1000 прим.

Видавництво “Центр учбової літератури”
вул. Електриків, 23
м. Київ, 04176
тел./факс 425-01-34, тел. 451-65-95, 425-04-47, 425-20-63
8-800-501-68-00 (безкоштовно в межах України)
e-mail: office@uabook.com
сайт: WWW.CUL.COM.UA
Свідоцтво ДК №2458 від 30.03.2006