

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити:
Завідувач кафедри

**«ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОГО ВИБОРУ ЯК ЕТИЧНО-ФІЛОСОФСЬКА
СКЛАДОВА ПОЕТИКИ ДЖ. ФАУЛЗА»**

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти другого
(магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Філологія. Мова та література
(англійська)»

Заваруєвої Інни Іванівни

Науковий керівник:

Бодик Остап Петрович,
канд. філол. наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології

Рецензент:

Сафонова Наталія Анатоліївна,
канд. філол. наук, доцентка,
доцентка кафедри англійської
філології Дніпровського
національного університету імені
Олеся Гончара

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ТА ФІЛОСОФСЬКЕ ЯВИЩЕ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	6
1.1. Виникнення, філософія та естетика постмодернізму	6
1.2. Дж. Фаулз як представник англійського постмодернізму.....	18
1.3. Проблема морального вибору як провідна тема творчості письменника.....	244
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДЖ. ФАУЛЗА	26
2.1. Художньо-стильові прийоми й засоби Дж. Фаулза	26
2.2. Категорія гри у творах письменника	31
2.3. Інтертестуальність як характерна риса фаулзівської поетики	36
РОЗДІЛ 3. СВОЄРІДНІСТЬ ВТІЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ МОРАЛЬНОМУ ВИБОРУ У ТВОРАХ ДЖ. ФАУЛЗА	41
3.1. Особливості концептів «мегаєвропейський письменник», «англієць» та «європеєць», своєрідність їх смислового наповнення у творчості Дж. Фаулза.....	421
3.2. „Магічний театр” як шлях до істини (роман „Маг”.....	444
3.3. Роман-реконструкція «Жінка французького лейтенанта»	566
3.4. Розкриття ролі митця у циклі повістей «Вежа з чорного дерева».....	655
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	700

ВСТУП

Перші літературні спроби Дж. Фаулза, становлення його філософських та естетичних поглядів припадають на період 50–60-х років, коли в мистецтві продовжувалися вражаючі експериментальні пошуки, коли нового теоретичного статусу набували такі поняття, як слово і текст, читач і автор, визначалися поняття, що формували нові структури і сучасні форми роману.

Дж. Фаулз у своїй творчості не лише спирається на багатовікову міфологічну й літературну традицію, але й творить свій власний метафоризований, подекуди міфологічний, умовний світ, що існує в романах за винайденими автором правилами і канонами. Основним принципом життя у цій другій, художній дійсності стає принцип гри. Навіть при побіжному читанні творів англійського прозаїка впадає в око, що у нього завжди і всюди звучить ігровий мотив. Автор художньо втілює практично в усіх своїх книгах теми гри і мистецтва, театру і маски.

Актуальність дослідження. Вибір тематики морального вибору, зокрема важливої для творчості Дж. Фаулза, обумовлений тим, що цей письменник являє собою складну, серйозну і багатогранну постать англійської літератури, і його творчий доробок робить значний внесок не лише в світовий літературний процес, але й у філософські, етичні та естетичні дослідження сучасності. Романи, повісті, теоретичні роботи Дж. Фаулза співзвучні духовним потребам і моральним пошукам сьогодення.

Об'єкт дослідження. Об'єктом дослідження є проблема морального вибору у творчості письменника.

Предметом дослідження є прозові твори Дж. Фаулза «Маг», «Жінка французького лейтенанта», «Вежа з чорного дерева», в яких художньоосмислюється проблема морального вибору, реалізації такі концепти, як «європеєць», «британець», «англієць».

Мета дослідження. Дипломну роботу спрямовано на вивчення соціально–філософських та етико–естетичних аспектів прозового здобутку Джона Фаулза. Маємо на меті виявити особливості художньої презентації проблеми морального

вибору як етичного складника поетики письменника, визначити специфіку творів митця в контексті загальних тенденцій художнього постмодернізму. Щоб досягти поставленої мети, ставимо такі завдання:

- установити суть постмодернізму як мистецького та філософського явища;
- визначити пріоритетні властивості філософського та мистецького контексту постмодернізму, що вплинули на художні пошуки Дж. Фаулза;
- розкрити розуміння письменником таких концептів, як «англієць», «британець» та «європеець», та визначити своєрідність їхнього втілення у творчості митця;
- проаналізувати значення та особливість впровадження категорії гри як провідної складової постмодерністської поетики у роботах Дж. Фаулза;
- на прикладі романів «Жінка французького лейтенанта», «Маг», «Вежа з чорного дерева» визначити своєрідність постановки та вирішення проблеми морального вибору.

Наукова новизна дипломної роботи визначається поставленим завданням дослідження й полягає у спробі визначення особливостей авторської постановки та шляхів вирішення проблеми морального вибору у творчості сучасного письменника Дж. Фаулза. Безумовно, у критичній літературі про Дж. Фаулза вже ставились питання про висвітлення теми морального вибору творчості письменника, але до цього часу не було спроби поглибленого дослідження, присвяченого саме цьому питанню.

Методологічною основою дипломної роботи є системний підхід, який базується на принципах порівняльно–типологічного, історичного та психологічного дослідження. В ході роботи ми орієнтуємося на сучасні досягнення вітчизняних і зарубіжних літературознавців та філософів із загальних та окремих проблем культури, мистецтва та літератури.

Теоретико-методологічною базою дослідження стали праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців про філософську й інтелектуальну прозу Великобританії ХХ століття (Тетяна Кушнірова [19], Соломія Павличко [25, 26]), концепт гри як визначальний складник постмодерної літератури (Леся

Пікун [29], Оксана Сачик [31, 32], Алла Павлюк [27]), рецепцію творчості Фаулза в українському літературознавстві (О. Кирилова [15]) та ін.

Практичне значення. Вважаємо можливим використовувати матеріали дипломної роботи для підготовки занять з історії зарубіжної літератури і літератури країн, мова яких вивчається, при написанні курсових та реферативних робіт.

Структура дипломної роботи зумовлена її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, 3 розділів і списку використаної літератури. Обсяг дослідження – 72 сторінки без списку літератури. Бібліографія нараховує 42 позицій.

У *Розділі I «Постмодернізм як мистецьке та філософське явище в англійській літературі»* розглядаються особливості постмодернізму у світовій літературі, а також визначаються основні характерні стильові риси, що притаманні цьому мистецькому напрямку і які використовує у своїй творчості Дж. Фаулз.

У *другому розділі «Особливості поетики Дж. Фаулза»* аналізуються художньо–стильові прийоми і засоби, що властиві творчості письменника, зокрема категорія гри та інтертекстування.

Розділ III «Своєрідність втілення проблеми морального вибору у творах Дж. Фаулза» присвячено аналізу центральної теми творчості письменника, на прикладі таких творів, як «Жінка французького лейтенанта», «Маг», «Вежа з чорного дерева» аналізується своєрідність постановки та вирішення цієї проблеми. Також у цьому розділі розглядаються авторські неологізми, їхнє значення і втілення у творчості письменника.

У **загальних висновках** підсумовуються результати проведеного дослідження, окреслюються перспективи подальших студій з обраної проблематики.

У роботі використано елементи мотивного, рецептивно-інтерпретаційного, компаративного та психоаналітичного методів аналізу.

РОЗДІЛ 1.

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ТА ФІЛОСОФСЬКЕ ЯВИЩЕ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Виникнення, філософія та естетика постмодернізму.

Згідно з Британською енциклопедією, постмодернізм – це рух кінця ХХ століття, що характеризується скептицизмом, суб'єктивізмом або релятивізмом, сумнівом щодо можливостей розуму, гострою чутливістю до ролі ідеології в утвердженні та збереженні політичної та економічної влади [42].

Одні науковці вважають, що початково цей рух сформувався у повоєнній Європі, потім поширився в США, і лише після здобув популярність на батьківщині. Інші ж впевнені, що це виключно американський феномен. Постмодернізм – один з провідних напрямків у світовій літературі і культурі останньої третини ХХ століття, що відобразив найважливіший етап релігійного, філософського та естетичного розвитку людської думки, що дало багато визначних імен та творів. Постмодерністська філософія виникла наприкінці 70-х років у Європейських країнах як антитеза культурі, що ґрунтувалася на цінностях та ідеалах Просвітництва. Постмодернізм намагався виявити джерела репресивності соціальних інститутів та авторитарності влади взагалі. Ці джерела вбачалися в ідеї розуму, що була базовою для філософії Просвітництва. Постмодерністи порушили низку проблем, важливих для дослідження механізмів влади у найширшому розумінні, і зокрема комунікативної природи передавання знань від одного покоління до іншого. При цьому вони не тільки застосовували ідеї сучасної філософії, але й радикалізувавши їх, перетворивши на засіб політичної та ідейної боротьби проти соціальних інститутів, проти цінностей і норм взагалі. Нігілістичний комплекс, що виник ще за часів Ф. Ніцше, передбачає не стільки «переоцінку всіх цінностей, скільки відмову від класичних цінностей і норм, висування на перший план несвідомої суб'єктивності, пріоритет вітальних, емоційних і тілесних потреб людини».

Для художньої практики постмодернізму притаманні такі стильові особливості, як свідомо орієнтація на еkleктичність, мозаїчність, іронічність, ігровий стиль, пародійне переосмислення традицій, неприйняття розділення мистецтва на елітарне та масове, подолання границі між мистецтвом та повсякденним життям.

Теоретичне осмислення нової художньої реальності виникло пізніше. Лише на початку 80-х років була висунута спроба поставити проблему постмодернізму як цілісного феномену сучасного мистецтва, як особливої ідейної течії, що об'єднує в єдине ціле найновітніші напрямки у різноманітних видах мистецтва, які визначалися як постмодерністські.

Теоретико-методологічною основою такого об'єднання став французький постструктуралізм, ті підходи та концепції, котрі були розроблені наприкінці 60-х – 70-х років у працях таких провідних представників філософії, як Ж. Дерида, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Лакан та ін. Саме постструктуралізм як особливий комплекс ідей та уявлень порядку світосприйняття став тією основою, на якій почав своє формування постмодернізм як широка ідейна течія і здійснювати експансію у всі сфери суспільного життя, претендуючи спочатку на статус загальної теорії сучасного мистецтва, а вже потім – особливої ментальності, найповнішого вираження «духу часу» [30, с. 33].

Використання постструктуралістських підходів у літературній критиці породило феномен деконструктивізму. У літературі цей напрям оформився у США, перш за все у працях представників Єльської школи – П.де Мана, Дж. Хартмана, Х. Блума и Дж. Х. Міллера. У подальшому своєму розвитку деконструктивізм вийшов за рамки літературно-критичної практики й у силу характерного для постструктуралізму уявлення про культуру як сукупність текстів перетворився на загальну методологію постмодернізму, яку можна було використовувати в аналізі будь-якого феномена культури, будь-якого тексту.

У 80-ті роки ХХ століття постмодернізм сформувався як єдиний комплекс уявлень, що об'єднував **постмодернізм, постструктуралізм та деконструктивізм**, які часто використовуються як практично синонімічні

поняття. Цей ідейний комплекс став сприйматися як найбільш адекватне духу часу вираження інтелектуального та емоційного сприйняття епохи. Результатом цього процесу можна вважати виникнення специфічного «дискурсу постмодерну», що висвітлює різні аспекти «стану постмодерну», котрий переживає культура, наука, філософія, вся людська спільнота на рубежі тисячоліть.

Уперше проблему постмодернізму порушує французький філософ Жан–Франсуа Ліотар у монографії «Постмодерні умови» (1979), написаній на замовлення університету Квебека. Англійською мовою ця праця вийшла під назвою «Постмодерні умови: звіт про знання» (1984). Постмодернізм як термін і як поняття європейський інтелектуал поставив у центр сучасних інтелектуальних дискусій у галузі мистецтв, гуманітарних та природничих наук. Проголошена ним війна «великим нарративам» ініціювала переоцінювання знань, естетики та політики в післяпросвітницьку добу. На думку Ліотара, якщо культурною ознакою Просвітництва було його звернення до універсальних нарративів, нав'язування правил, то постмодернізм проголошує війну універсальності, акцентуючи відмінності як радикальній неоднорідності [9, с. 243]. Ліотар не пропонував контрметанаративу та метанаративам, що пропонувалися у зв'язку з так званим проектом незавершеності проекту Просвітництва, радше він заперечував заклики до універсальності, внутрішньо притаманні цим нарративам. Мислитель уважав, що й нарративні форми, і неоднорідні думки мають співіснувати, не обмежуючи один одного [9, с. 244]. Послідовник Ліотара Мішель Фуко вважав, що фундаментальною проблемою є те, що люди прагнуть виховувати, дисциплінувати та контролювати один одного в самих себе, знання ж у цьому випадку є способом навчити людей бачити й говорити те, що їм подає їхня епоха: «Ми – вихователі і вчителі самих себе, чинники культурного добору, і кожен входить у матрицю мови та «поведінки», й носить її в собі; на зміну суворо «дисциплінарним» методам (системі лікарень, шкіл, тренувальних, навчальних та виправних таборів і таборів відпочинку, за модель для яких править усюди присутня віртуальна в'язниця–схема) приходять

система технічних засобів, які швидко розвиваються й дають змогу здійснювати «контроль» над населенням поза стінами закритих закладів. Це аудіовідеонагляд, перевірки ідентичності, паролі та ключові слова, електронні наручники, генетичні та кібернетичні імпланти, ліки контролю за настроєм і пам'яттю тощо» [9, с. 446].

Досліджуючи знання у структурі владних відносин, Ж. Бодрійар зображує «заворожуючу гіперреальність симулякрів», Жак Деріда розробляє методологічну процедуру реконструкції літературних та наукових текстів, Ж. Лакан займається переінтерпретацією безсвідомого та ін.

Якщо постструктуралізм виник як суто французьке явище, що мало корені у традиціях національної культури, а деконструктивізм – як феномен культури США, то постмодернізм формувався як інтернаціональне явище в результаті взаємодії різних національних культурних й філософських традицій. Більш того, виникнувши як явище духовного життя Заходу, постмодернізм на рубежі 80–х – 90–х років подолав межі західного суспільства й почав розповсюджуватися не тільки вглиб, але й вшир, породжуючи різноманітні незахідні національні форми постмодернізму, а вслід за ними гострі дискусії відносно автентичності таких форм постмодернізму.

Якщо попередня філософія вважала, що цілісність особистості і її самопізнання зберігаються завдяки тому, що людина ототожнює себе з Розумом, чи з Державою, чи з національно-етнічними єдностями, то постмодернізм відкидає саму необхідність такої самоідентифікації, оскільки пошук її свідчить про «несправжність» існування людини й обертається втечею від свободи. Людина безперервно знаходиться в процесі становлення і зміни у результаті комунікації з іншими людьми.

Постмодерністи відкинули ідеали Просвітництва, тобто гуманістичний образ людини, оскільки, у їхньому розумінні, гуманізм претендує на загальну обов'язковість і універсальну значимість, яку вони пристрасно не приймають. Л. Хоннет говорить про афект проти загального як основну рису постмодернізму [30, с. 37].

М. Фуко зараховує до тих соціальних інститутів, що є репресивними за своєю суттю, й освітні інститути – школи, коледжі, університети. Вони є осередками дисципліни, що індивідуалізує тіла через локалізацію, що означає їх розподіл і циркулювання в системі відносин» [30, с. 29].

Необхідно розмежовувати поняття «постмодерн» і «постмодернізм». Якщо сучасний культурний стан фіксується поняттям «постмодерн», то стан ментальності, що його усвідомлює, – як «постмодернізм».

Теоретики постмодернізму підкреслюють *кризовий характер постмодерністської свідомості*, апеляція до здорового глузду, притаманна критичній практиці ідеології Просвітництва, стала розглядатися як спадок «неправильної буржуазної раціоналістичності» [30, с. 37]. Відмова від раціоналізму й освячених традицією чи релігією віри в загально визнані авторитети сумнів у вірогідності наукового пізнання призводять постмодерністів до «епістемологічної невпевненості». Можливістю найадекватнішого осягнення дійсності наділяються не точні науки чи традиційна філософія, а інтуїтивне «поетичне мислення» з його асоціативністю, образністю, метафоричністю, миттєвими одкровеннями інсайту.

Постмодернізм проникає насамперед у *сферу світовідчуття*, а не світобачення, де на першому місці не раціональна, логічно оформлена філософська рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо пережита реакція сучасної людини на оточуючий її світ. Таким чином, він охоплює глобальну за своїм масштабом сферу. Видатний італійський семіотик, естетик, історик середньовічної літератури Умберто Еко вважає постмодернізм не фіксованим хронологічним явищем, а духовним станом, підходом до справи, даючи цим відповідь модернізму, що руйнував і деформував минуле. Постмодерністський варіант, на його думку, полягає у неможливості змінити чи знищити минуле, запрошує до його іронічного переосмислення. Цей стан уявляється У. Еко як стан чоловіка, закоханого в дуже освічену жінку. Кажучи «люблю тебе безумно», він розуміє: ця фраза не його, а чиясь (як натиск минулого, усього–до–нас–казаного). Вихід є: «За висловом Ліала (італ. письменниці 30–40 рр.) – люблю тебе безумно». Якщо жінка готова

грати у цю ж гру, вона зрозуміє, що освідчення в коханні залишилося освідченням у коханні. Простота їм не вдається, обидва свідомо й охоче вступають у гру іронії... Все–таки їм вдалося щераз поговорити про любов» [7, с. 478].

Ключовим поняттям постмодернізму є «постмодерністська чутливість», що виражається у специфічному *баченні світу як хаосу*, позбавленого центру, логіки і ціннісних орієнтирів, що відображається у людській свідомості у вигляді ієрархічно неупорядкованих фрагментів. Важливим елементом в етичній рефлексії постмодерністів, зокрема, Д. Рюелля, Ж. Баландьє, є розмірковування про порядок і хаос Всесвіту. Оперуючи категорією «хаос», вони не хочуть миритися з хаосом як поясненням Всесвіту. Хаос переосмислюється ними як надскладний неявний порядок, що потенційно виявляється у безкінечній багатоманітності структур. І оскільки після «смерті Бога» «вичерпався» і сам суб'єкт, постмодерністське прагнення відродити його у новій якості поєднане з *пориванням до Бога*, що відчувається як душевне переживання.

Відкидаючи логіку Тотожного, постмодернізм у значній мірі апелює до алогічної сутності світу, доводить, що він пізнається не на основі принципу бінарності, а в результаті вживання у багатоманітність світу людей і культури. Основним у сучасній ментальній парадигмі є бажання зберегти розбіжності, не зводячи їх до протилежностей. Постмодернізм виражає езотерику у всіх формах знання, синергетичність стилів і напрямів думки; взаємопроникнення, а не відокремленість і протидію. Одним з визначальних понять даного феномену є *трансгресія* як вихід за межі можливого, спроба створення нової свідомості, що базується на таємниці, свободі, хаосі і грі, відмові від «універсально–нейтральної моралі».

Статус етики як універсальної теорії моралі у некласичній традиції філософії піддається сумніву навіть у якості можливості. Згідно з позицією Фрідріха Ніцше, «етиці як науці про моральність до теперішнього часу бракувало ...проблеми власне моралі...». Те, що філософи називали «основою моралі», було «тільки вченою формою доброї віри у пануючу мораль, новим засобом її вираження» [7, с. 237]. Альтернативою традиційним претензіям етики

пропонується аксіологічно нейтральна теоретична модель моралі Ніцше на створення «генеалогії моралі», тобто реконструкції її історичних трансформацій без універсалізації системи. Натомість культура постнекласичного типу, зокрема, постмодерну, взагалі виключає зі свого семантико–аксіологічного простору конституювання етики у традиційному її розумінні.

Аналізуючи даний феномен, М. Можейко виділяє наступні причини відмови постмодерної культури від традиційної етики:

- даний культурний простір проголошує себе як профамово плюралістичний і ацентричний, поза будь-якою можливістю визначення аксіологічних чи інших пріоритетів. Відбувається відмова від «метанарації», ригористичних за своєю природою. Доктринально-нормативний характер етики унеможливорює її існування в умовах мозаїчної організації культурного цілого, що передбачає принципове позаоцінювальне розташування і практичну реалізацію різних (аж до альтернативних і взаємовиключних) поведінкових стратегій;

- сучасна культура може бути охарактеризована як заснована презумпцією ідіографізму. Це передбачає відмову від концептуальних систем, організованих за принципами жорсткого дедуктивізму і номоетики: явище і факт набувають статусу співбуття, адекватна інтерпретація якого передбачає його розгляд як одинично-унікального без будь-яких аксіологічних шкал;

- проголошується «смерть суб'єкта», відмова від феномену «Я» у будь-яких його артикуляціях, тоді як необхідною умовою існування традиційної етики є саме феномен суб'єкта;

- метафізичність етики трансформується сучасною культурою у «постметафізичне мислення» з відмовою від презумпції логоцентризму, іманентності змісту тощо;

- культурна ситуація постмодерну характеризується програмовою відмовою від ідеї бінарних опозицій (добро/ зло, належне/ існуюче, аскетизм/ гедонізм, егоїзм/ альтруїзм та ін.), тому у даному ментальному просторі «немислимі дуалізм чи дихотомія, навіть у примітивній формі добра і зла»

(Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі) [30, с. 39];

- сучасна культура здійснює рефлексивно осмислений поворот до нелінійного бачення реальності (принцип ризому). Спрямованість вектора еволюції у біктого чи іншого «світу» з безлічі можливих об'єктивно випадковий. Тому біфуркації, що передують даному моменту, знімають відповідальність індивіда за здійснені у цей момент вчинки (за Ж.Дельозом, «немає більше Адама – грішника, а є світ, у якому Адам згрішив»), проте накладають відповідальність за майбутнє, що визначається вчинками індивіда тут і зараз [30, с. 40].

У цілому, етика в сучасному світі можлива тільки за умови відхилення своїх традиційних базових характеристик. Сучасна філософія загалом орієнтується на радикально альтернативні стратегії: постмодернізм пропонує модель самоорганізації людської суб'єктивності як автохтонного процесу, без нав'язування їй зовнішніх регламентацій, обмежень з боку певних моральних кодексів. Йдеться, за словами М. Фуко, про «утворення себе через різного роду техніки життя, а не придушення за допомогою заборони чи закону» [17, с. 94]. З цього приводу Юлія Крістева вважає, що перед сучасною етикою постає питання: «які коди (звичаї, соціальні узгодження) повинні бути зруйнованими, щоб, нехай на час і з ясним усвідомленням того, що сюди залучається, дати простір вільній грі негативності» [17, с. 127]. Таким чином, авторитарності, догматизму протиставляється вільний вибір без принципу примусової «стилізації поведінки». Даний принцип актуалізується лише для тих, хто «хоче надати своєму існуванню найбільш прекрасної і завершеної форми» (М. Фуко) [17, с. 97]. Цей підхід поділяє Е. Джердайн, акцентуючи не на виконанні загального припису, а на виключно ситуативному «людському керуванні собою» за допомогою абсолютно не універсальних механізмів. Конкретні практики поведінки осмислюються постмодерністами як продукт особливого (герменевтичного) індивідуального досвіду, спрямованого на усвідомлення й організацію себе у якості суб'єкта – своєрідної «практики існування», «естетики існування» чи «техніки себе», не підлеглої ні ригористичному канонові, ні жодному загальному правилу, що щоразу

вибудовується суб'єктом по-новому. Д. Мак-Кенс постулює у цьому контексті можливість етики як «відкритої» чи «множинної», де під множинністю розуміється не простий кількісний плюралізм, а принципова відмова від можливості конституювання канону, тобто «множинність», яка, згідно з Ю. Кристевою, реалізується як «вибух».

Вплив постмодерністських ідей на свідомість людей сьогодення має всеохоплюючий характер. Спостерігається їх повсюдна присутність у мотивації індивідів. У результаті радикально змінюється суб'єктивний аспект сутнісних сторін діяльності людини, задається новий тип світовідчуття. На побутовому рівні сформувалося уявлення про постмодернізм як нігілізм, ірраціоналізм, реконструкцію з уявним перебільшенням духу всезагального заперечення. Хоча здебільшого за «нігілізмом» постмодерністів проступає тяжіння до плюральності та терпимості. Це зумовлено насамперед формуванням концепції «відкритої раціональності», де ірраціональне є частиною раціонального, його необхідною складовою, джерелом нових типів раціональності. Постмодернізм як новий сучасний етап розвитку філософії прагне розширити способи оволодіння дійсності за рахунок розуму, так і «іншого»: ірраціонального, трансцендентального, міфологічного. Необхідно культивувати, поєднувати власну ідентичність з рівноцінною унікальністю **Іншого та Інакшого** в ім'я істинної спільності. Постмодернізм відкидає абстрактно-унікальні способи суджень і цінностей, тому особливу увагу звертає на релігію, історію, психологію і т.п., що є яскравим виявом плюральності.

Даючи філософсько–етичну оцінку сучасної людини і світу, канадський філософ **Чарльз Тейлор** *виділив «три хвороби сучасності»*: індивідуалізм, експансію інструментального мислення та втрату індивідуальної свободи [30, с. 35]. Варто детальніше зупинитися на «симптомах» цих хвороб для кращого розуміння моральних горизонтів у культурі постнекласичного типу загалом і постмодерну зокрема.

Одним з найвагоміших здобутків сучасності більшість людей називає свободу, формою якої виступає індивідуалізм. Попередні покоління – наші предки

—живуть у чітко регламентованому всесвітньому, соціально—моральному просторі. Кожне явище природи, рослина, тварина, людина мають своє рівноцінне місце і відповідну роль у загальному «ланцюгу життя». Моральні норми надають смислу навколишньому світу та соціальній діяльності, але чітко обмежують людське життя. Сучасна свобода виступає наслідком відмови від такого загального плину: людина більше не приноситься у жертву вимогам вищих священних порядків (на необхідності чого наголошує Ф.Ніцше). Ми маємо право обирати власний спосіб життя, свідомо вирішувати, яких переконань дотримуватись; ці нові можливості, в основному, гарантовані правовими системами. Це позитиви. Проте сучасна людина залишається наодинці зі світом, без комфорту «колективної відповідальності». Викликає занепокоєння і те, що з розширенням соціальних, космічних горизонтів втрачається важливе: йдеться про так звану втрату «героїчного виміру» життя.

С. К'єркегор застерігає від втрати почуття вищої мети, браку запалу, сходження до «маленьких і простих задоволень» (А. де Токвіль), жадання жалюгідного комфорту (Ф. Ніцше). На думку Ч. Тейлора, індивідуалізм призводить до зосередження виключно на приватному житті, наслідком чого є «вирівнювання і звуження» горизонтів життя людини.

Щастя й добробут окремої особи як пріоритет досягається засобами інструментального мислення: обчислюються найекономічніші засоби досягнення мети. Це спричиняє небажані наслідки у політичному житті: відчуження від громадської сфери призводить до втрати політичного контролю у централізованому бюрократизованому суспільстві. Таким чином, ми наражаємося на небезпеку втрати політичного контролю над своєю долею: усім керуватиме «безмежна опікунська влада» [30, с. 33]. Французький політолог і соціолог Алексіс Токвіль єдиним захистом проти цього вважає сильну політичну культуру, де цінуватиметься участь громадянина як на рівні уряду, так і на рівні добровільних об'єднань.

Постмодерністи досить гостро відчують потребу бути *терпимими і безкорисливими*. Водночас, на їх думку, за певних умов слід вміти підніматися над докорами сумління, терпимістю і безкорисливістю, володіти певним свавіллям. В

основі доброчинності вбачають здатність здолати цю доброчинність. Ідея моралі втрачає для них смисл, тому що в її традиційних висновках ніколи не враховується цей момент. Й оскільки, вважають постмодерністи, виявити «чисту екзистенцію моралі» неможливо, їх інтерес зосереджується на понятті **«імморалізм»**. Справжній амораліст – це людина надто «природна», яка не знає страждань і каяття, не усвідомлює зла, котрого завдає. На противагу аморалістові, іммораліст відчуває конфліктну суть людини. У ньому вже ніби генетичне закладене співчуття, що не властиве ні моралісту, ні аморалісту. Зосереджуючи інтерес на табуйованих областях культури, постмодерністи особливу увагу приділяють трактуванню імморалізму як Інакшого традиційної моралі. Вони вважають за необхідне досліджувати всі «небезпечні» стани людини, щоб бачити її об'єктивно, а не в неправдивому світлі, *не приховувати людину від неї самої*.

Ці судження певною мірою доповнюють дискусію про *істину*: вона об'єктивна, і все ж відносна. Всезагальна мораль, без будь-яких винятків, також навряд чи існує. Є ситуації й мотиви, які надзвичайно складно проаналізувати. Злосприймається постмодерністами як утвердження свободи, водночас свобода цього зла для них є запереченням. Цю парадоксальну діалектику вони і намагаються відстоювати. Основним завданням постмодерністів є намір виявити зло у замаскованому під цінності вигляді. На їх думку, заклик до доброчинності у підкреслено пропагандистській формі слугує не стільки вищій справедливості, скільки інтересам владної меншості, та є виразом ідеї підкорення.

Моральне висловлювання у постмодернізмі може бути тільки недискурсивним, що виключає імперативність. Для постмодерністів дуже важлива практика «щоденності», а не моральні приписи. Адже людина як «символічна», «та, що сміється», незавершена тварина, вільна і відкрита, яка еволюціонує і інволюціонує, рухається життям без якихось орієнтирів. Возвеличення моралі, як і розуму, породжує стан «некомунікабельної індивідуальності».

Таким чином, феномен постмодернізму перебуває на даний час у фокусі філософського інтересу, про що свідчить значний масив фундаментальних аналітичних праць, присвячений даній проблематиці. Проблемно-

концептуальний пошук філософії постмодернізму реалізується у руслі розвитку сучасної культури, орієнтується на дослідження найактуальніших проблем, серед яких визначне місце відводиться проблемі моралі.

Відмова від раціоналізму й освячених традицією чи релігією віри в загально визнані авторитети, сумнів у вірогідності наукового пізнання спричинили недовіру до традиційної моралі. Специфічне бачення світу як хаосу, позбавленого центру, логіки і ціннісних орієнтирів, відображається у людській свідомості у вигляді ієрархічно невпорядкованих фрагментів. Перед людиною сучасності постає свобода вибору власного шляху – одного з багатьох (ризому) – і визначення щомиті свого майбуття (футуристична темпоральність). Нове бачення вирішення проблем етики постнекласичної філософії спричинило зміни й на соціальному та суспільному рівні. Теоретики постмодернізму (зокрема, Ч.Тейлор) застерігають від можливих небажаних наслідків звуження моральних горизонтів до індивідуальної площини.

Постмодернізм є не що інше, як субпродукт культури новітнього часу: він широко використовує філософсько–естетичний доробок попередніх епох, не розбудовуючи власних, самобутніх естетичних форм опанування дійсності. Разом з тим, попри усі „перегини» постмодерну, що пов'язуються з його естетичною, виховною, ідеологічною індиферентністю, не можна не визнати однієї фундаментальної риси, що окреслює ціннісне поле цього явища. Постмодернізм як тип творчості, може, як жодний інший, рішуче повернув мистецтво до його першовитоків, до гри! Ігрова ситуація, за правилами якої вибудовується дискурс, стає ключовим фактором оповідного сюжету, „згуртовує» художні прийоми до рівня базових ігрових метафор, що пронизують текст.

Автор-постмодерніст розхитує й руйнує не лише ідеологію жанру, а й ту систему суспільних цінностей, що містив і містить у собі класичний жанр. Ігрова організація оповідних ходів і структури сюжету змушує переосмислювати категорії «істинності», «художньої правди», «типізації» в параметрах «розважальності», «міфологізації», «міфопоетики», «символіки» тощо.

Аналізуючи міф, гру, історію, прийоми гіпертекстуальності, жанрову невизначеність тощо у якості основоположних структурних і смислових доміант сучасного роману, варто відзначити тенденцію їх внутрішнього поєднання, що свідчить про рух новітньої (вже постпостмодерністської) літератури до синкретичного жанру, параметри якого визначаються не майстерністю вибудовування сюжетно–композиційної колізії, а рівнем руйнування звичних оповідних схем, парадоксальністю, підкресленим алогізмом оповіді.

Усе вищесказане окреслює можливі витoki й контекст творчості Дж. Фаулза, перегуки його мистецьких пошуків зі складними процесами літературної й естетичної еволюції ХХ століття. Формування смислової парадигми його творчості відбувалося саме завдяки внутрішнім динамічним процесам культурної переорієнтації середини сторіччя. Сьогодні вже творчість Фаулза безпосередньо формує коло літературних послідовників. Звідси й випливає спроба погляду на поетику Дж. Фаулза у контексті постмодерної традиції. Обґрунтування тісних взаємин філософсько-естетичного змісту та сюжетно-композиційної і стильової колізії у творах Фаулза вже склало не одну сторінку літературознавчих досліджень: у розділі окреслюються основні напрями і тенденції наукових пошуків, визначаються риси постмодернізму, що знайшли своє втілення у творчості Дж. Фаулза, наголошується її комплексність, віртуозне моделювання митцем практично всіх форм оповіді, вільне володіння інструментарієм «реалістичних», «магічних», «інтелектуальних», «детективних» прийомів.

1.2. Дж. Фаулз як представник англійського постмодернізму.

Досліджуючи англійську літературу ХХ століття в культурологічному вимірі, Тетяна Кушнірова зазначила, що постмодернізм як напрям у літературі посібника звертає увагу, що стосовно часу зародження цього напрямку побутують різні думки: одні науковці вбачають його витoki в романі Дж. Джойса «Поминки за Фіннеганом» (1939), інші називають 50–ті роки, а перші

його вияви пов'язують з оприлюдненням роману Дж.Фаулза «Подруга французького лейтенанта» (1969). При цьому Т. Кушнірова акцентує: «Постмодернізм як літературний напрям щопередає відчуття «духу епохи» другої половини й кінця ХХ ст., найпоплідніше втілено у творчості П. Акройда, Дж. Барнса, Д. Лоджа та ін. Його поетику («постмодерністський код»), деякі прийоми втілення реалій дійсності в художніх образах часто використовують Р.Дал, Г.Свіфт, М.Еміс» [19, с. 10].

«У Дж.Фаулза домінує потужний психологічний стрижень намежі із психоаналізом», «Джон Фаулз, використовуючи принцип гри, створює роман «Волхв», експериментує із техніками метароману у «Жінці французького лейтенанта» [19, с. 53].

Джон Фаулз – один з тих сучасних англійських письменників, які значно збагатили художню й жанрову форми роману. Його творчість викликає гострий інтерес у критиків і читачів. Серед художніх переваг його прози – оригінальність задуму та композиції, гострота етичних конфліктів і глибина характерів, міцні зв'язки з реальним людським досвідом.

У період захоплення формалістичним пошуком, коли як значна частина західних письменників і критиків стверджує, що форма реалістичного роману вичерпала себе, Дж. Фаулз не втрачає віри в комунікативну і виховну функції жанру роману. На межі 70-х років автор присвятив так званій кризі роману есе з полемічною назвою «Чи помер роман?». Фаулз переконував читача, що роман вижив і житиме, і розширення сфери впливу засобів масової комунікації не може похитнути його позицій. Роман для Фаулза – спосіб передавання людського досвіду, недоступний іншим видам мистецтва, а процес читання – неповторний вигляд співтворчості. Применшити значення цього жанру, за Фаулзом, – означає відмовитися від права, украй істотного для розвитку людини: «від права, від влади, від необхідності використовувати індивідуальну уяву».

Літературознавчі статті письменника свідчать про те, що він не позиціонує себе як представника постмодерністської течії, виражають його сумніви щодо найновітніших теорій угалузі літератури та літературної критики. Фаулз раз у раз

стверджує, що його абсолютно збивають з пантелику інтелектуальні ігри теоретиків літератури. Так, наприклад, у статті «Франція сучасного письменника» він висловлює наступну думку: «Я прочитав, правда, далеко не все з того, що пишуть Дерида, Лакан, Барт і їх колеги–метри, і виявився абсолютно збитий з пантелику, і швидше розчарований, чим освічений». У статті про Кафку він називає літературознавчі школи «корпорацією трунарів», готових на вбивство ради того, щоб провести розтин. «Мої квазінаукові погляди» на літературу, говорить він, навряд чи можуть зацікавити учених; і проте, незважаючи на постійні глузливо–іронічні образи, вчені виявилися зацікавлені. Більш того, найдивніший з романів Фаулза – «Мантиса» – доводить, що письменник не просто змайомий, але сповна оволодів деконструкцією й компетентно знається на теорії постструктуралізму [25, с. 118].

Дослідники визначають Дж.Фаулза як постмодерніста винятково завдяки використанню ним певних технічних прийомів: інтертекстуальне цитування, гра з роллю автора (Н. Мікеладзе), застосування анаграм в іменах персонажів (Л. Романчук), жанр псевдодокумента (І. Рєпіна), введення міфологічних персонажів (О. Долінін) та ін., тоді як у філософському аспекті незмінно відзначають зв'язок Фаулза з парадигмами екзистенціалізму й марксизму, з окремими ідеями Ф. Ніцше, Г. Гадамера (С.Павличко), Ж.–П. Сартра (Н.Бушманова). Проте не менш важливим є зв'язок Фаулза з іншими течіями французької гуманітаристики: філософією постструктуралізму (Р.Барт, Ю.Крістєва, Ж.Лакан) і деконструктивізму (Ж.–Ф. Ліотар, Ж.Дерида), антропологічними реконструкціями IV покоління «школи анналів» (Ж.–К.Шміт, Р.Шартє), а постмодерним здобутком його творчості виступає опис оригінальних моделей життєтворчості його героїв.

Твори Дж. Фаулза свідчать про можливість їх інтерпретації у руслі постмодернізму – провідного літературного напрямку другої половини ХХ століття. Творчість письменника відбиває моменти еволюції філософсько–естетичних засад постмодернізму, тож його твори на різних рівнях поезики перегукуються з тенденціями творчої комплексності, нашарування, стильового багатоголосся тощо.

Крім того, романи Дж. Фаулза окреслюють загальнофілософські проблеми людського буття, утверджують ідею екзистенційного вибору та свободи як головного життєвого ідеалу. Художня завуальованість та мінливість прозової структури – риса, якої все більше і більше набуває письмо Дж. Фаулза, від більш-менш «прозорого» „Колекціонера» до наскрізь метафоризованої «Мантиси» чи параболічної структури „Примхи».

Без сумніву, Дж. Фаулз є письменником, який поєднує новаторство й традицію, розширює формальні межі роману. Зокрема, художньою основою його творів невіддільно вважається принцип гри. Для письменника гра обставин, характерів, подій є не лише художнім прийомом: функція гри виступає в його творах в її найсуттєвіших аспектах. У своїх романах Дж. Фаулз створює архетипову систему поглядів, коли глибини людської свідомості й психіки розкриваються за допомогою аналізу сфери уявлень, почуттів, емоцій, прийомів віддзеркалення, міфопоетичного перевтілення героїв-двійників тощо. Мотив гри чіткіше окреслює проблему сенсу життя, істинності буття та ідентифікації особистості.

Проза Дж. Фаулза пов'язується з комплексом постмодерністських філософських, психологічних, етичних ідей; вона містить елементи реконструкції багатьох світоглядних схем, що сягають, з одного боку, міфологічного підґрунтя, а з іншого – співвідносяться з традицією новітніх постмодерністських концепцій мистецтва.

У художній структурі творів Дж. Фаулза тісно переплелися і взаємодіють елементи гри («Колекціонер», «Маг»), міфу й міфопоетичного («Маг»), історії («Жінка французького лейтенанта», «Примха»). Саме вони формують поетику жанру, впливають на сюжетно-композиційне завершення творів письменника, пов'язуючи його мистецькі пошуки зі складними процесами літературної й естетичної еволюції ХХ століття. Вивчення стильових домінант фаулзівського письма дозволяє говорити про його ремінісцентне начало, гру художніх форм, літературні та мистецькі алюзії, складну систему метафор тощо. Увесь цей спектр образно-стильових засобів і формує аспекти власне постмодерністської

інтерпретації творчості Дж. Фаулза, її зв'язки з новітніми мистецькими стратегіями. Інтерпретація творів Фаулза в руслі постмодерністської естетики прояснює його пошуки в системі художніх форм, доповнює і конкретизує наші уявлення про постмодернізм як художній феномен.

Дослідження поезики творів Дж. Фаулза свідчать про різний рівень їх „входження» в постмодерністську художню систему, а відтак – про складні процеси кореляції творчих пошуків митця з філософсько–естетичним контекстом другої половини ХХ століття.

Джон Фаулз народився в 1926 р. у невеличкому містечку графства Ессекс. Він навчався в Оксфордському університеті, де спеціалізувався з французької літератури, яку, за власним визнанням, опанував тоді значно краще за літературу англійську. Такий вибір спеціалізації не був випадковим. Наприкінці 40–х, коли Фаулз вступив до університету, інтерес до сучасної французької культури був повсюдний. Популярний на той час екзистенціалізм був для англійських інтелектуалів, кажучи словами Фаулза, наче «ковток свіжого повітря» [25]. Вплив екзистенціалізму позначився й на його перших трьох романах, хоча цей вплив не слід розуміти занадто вузько. Фаулз творив не копії, а свої варіації на відому тему, розвиваючи на англійському літературному ґрунті ситуації й проблеми, гостро поставлені французькими екзистенціалістами.

Закінчивши університет, Фаулз деякий час викладав у Франції, потім у Греції. Саме там з'явилося у нього бажання писати і саме там виник задум роману «Маг». Сміливість втілити його, однак, прийшла не зразу. «Перша книжка, яку я спробував опублікувати, була подорожнім щоденником. Я послав її невідомому на той час літературному агенту Полові Скоту, тепер одному з найвидатніших наших письменників. Він сказав: «Як подорожній щоденник книжка не годиться, але, думаю, з вас вийде прозаїк...». Ще він сказав, ніби щось у тій книжці йому нагадало Хемінгуея. На жаль, саме цього письменника я не дуже любив, але не зізнавався у цьому. Тоді це було високою похвалою» [25, с. 117].

Тепер Фаулз – автор шести романів, повісті, низки оповідань, філософської книги «Арі стос. Автопортрет в ідеях», а також статей про англійську класику і навіть коментарів до фотоальбомів. Він живе у містечку Лайм-Ріджис, майже нікуди не виїжджаючи. А своїх героїв у буквальному розумінні наближає до себе. Саме сюди, у Лайм-Ріджис та його околиці, письменник поселив свою надзвичайну героїню Сару Вудраф. Саме тут за примхою автора відбуваються головні події роману «Жінка французького лейтенанта».

Фаулз абсолютно об'єктивно оцінює сучасні процеси, що відбуваються в жанрі роману: «Так звана криза роману впирається в самосвідомість романіста. Форма завжди була засобом, умовністю, свого роду грою. Суворо кажучи, роман – гіпотеза, більш менш переконливо викладена. Свідомість того, що зображення відрізняється від реальності, лежить в основі спроб одних романістів скпульозним чином наслідувати реальності, а інших – видавати «гру» з головою, розкривати умовність творчого процесу, робити її зримою в самому тексті...» [2, с. 87]. Але якби не були незвичайні характери і ситуації, їх корінь – у настрої, у ставленні до світу. Цей момент зв'язку мистецтва й реальності є для Фаулза невід'ємною межею дійсного мистецтва. Різноманітність прийомів його прози, винахідливість форми підпорядковані завданню глибшого дослідження змальовуваних явищ і (за винятком хіба що романа «Мантиса») не порушують гуманістичного контакту між автором і його читачами. Еволюція Дж. Фаулза і в теорії, і в творчій практиці пов'язана із зміцненням і поглибленням реалістичних тенденцій, але дуже просто було б бачити в ній пряму і рівну дорогу від екзистенціалізму до реалізму. Ці дві естетичні системи взаємодіють у його творчості. Екзистенціальний світоглядний комплекс і віддзеркалення реальностей світу за законами гуманізму представляють у прозі Дж. Фаулза складну єдність, досить типову для багатьох крупних художників сучасного Заходу. До речі, в інтерв'ю 1982 року Фаулз визнав, що розцінює екзистенціалізм як свого роду літературну метафору: «Я давно почав

сумніватися в тому, чи має він дійсну філософську цінність в багатьох положеннях про свободу» [46, с. 119].

Творчість англійського прозаїка Джона Фаулза багатогранна, вона, на думку Н.Ю. Жлуктенко, значно збагатила художню й жанрову форму роману, різноманітність прийомів його прози, винахідливість форми підпорядковані завданню глибшого дослідження змальовуваних явищ і не порушують зв'язку між автором і читачем. Створюючи свої твори в рамках постмодернізму, письменник майстрово відображує в них і багатовікові жанрові традиції [10, с. 135].

1.3. Проблема морального вибору як провідна тема творчості письменника.

Світовий прогрес другої половини ХХ ст. визначився передусім розвитком західної цивілізації, що мала як переваги, так і недоліки. З одного боку, люди отримали сучасну техніку, поліпшились умови життя, а з іншого – цивілізація почала поглинати особисті інтереси, негативно впливаючи на моральний стан суспільства. Посилюється загальна відчуженість, дійсність перетворюється «на механічний театрмаріонеток, де режисером виступила пані Машина» (А. Камю) [6, с. 24]. Урбанізація призводить до знеособлення людини, яка відчуває себе «дуже незатишно у холодному Всесвіті» (У. Еко). Кінець ХХ ст. викликав занепокоєння у багатьох представників культури. Відчуженість людини, зміна суспільних устоїв, бурхливий розвиток цивілізації, відмова від колишніх ідей поставили нові запитання: що буде з людиною і світом, куди прямує суспільство, як відновити моральні цінності?

Зміни, що мали місце у англійській літературі у середині 1950–х – першій половині 1960–х р.р., торкнулися не тільки художньої форми, але й проблематики творів. На перший план виходить не соціально-ідеологічне, як це було у попереднє десятиріччя, а етичне. При цьому цілком природним є й поглиблення психологізму. Проза другої половини 1950–х – першої половини

1960–х р.р. намагалася якщо не вирішити, то хоча б поставити екзистенціальні питання про можливість людської особистості у прикордонній ситуації, співвідношення цілі та засобів її досягнення, права та насильства, цінності життя людини, моральний вибір та відповідальність, що пов'язана з ним. Остання з цих проблем очевидно представляла особливий інтерес для Дж. Фаулза.

Письменник звертається до різноманітних тем, прагнучи висвітлити цю проблему в різних ракурсах і контекстах: це часи й середньовіччя, й вікторіанської Англії, коли норми моралі відчутно відрізнялися від звичних норм сьогодення, і сучасна Англія письменника, коли суспільство отримало великий обсяг свободи, що іноді не залишає місця для духовності та збіднює внутрішній світ людини. Досліджуючи тему морального вибору, необхідно враховувати процеси, що вплинули на розвиток суспільства, власні морально–етичні погляди письменника.

Британське суспільство 1950–1980–х років прозаїк розглядає як загрозу людській особистості, її свободі й суверенності. В «Арістосі» він відзначає, що звичайна людина опинилася в «задушливому смозі поглядів, що нав'язує їй суспільство», і все більше втрачає незалежність думки і власний погляд. Коментуючи це висловлювання, Керрі МакСуїні пише, що цей «смог» – дещо протилежне до хмарини таємничості й загадки, в якій тільки й спроможні дихати свобода і незалежність. Оскільки Фаулз англієць, його інтерес до особистості головним чином зосереджується на тому, без чого (як іноді видається) не може існувати жоден англійський роман, – це пильна увага до проблеми класу». Під цією проблемою дослідниця розуміє обставини, визначені класовою приналежністю, котрі людину формують, і, найголовніше, необхідність переступити обмеження, які накладає на особистість її класова свідомість. Вона вважає, що саме в цьому криється суть сюжетної моделі романів «Маг» і «Жінка французького лейтенанта», іншими словами, в цьому суть гри.

Оцінюючи феномен сексуальної революції 1960–х, Джон Фаулз на подив короткозорий. Соціальну причину в тому, що відбувається, він убачає в «загальному занепаді релігійної віри». Проте, гедонізм, про який пише автор, –

породження філософії протестантизму, направленої на здобуття всього, що тобі належить, на Землі. Пуританська мораль вікторіанської Англії, якнайглибшим знавцем якої є Фаулз, до пори стримувала соціальний вибух, але він був неминучий. Прорахунок англійця через вельми пристойний відрізок часу повторить американець – Патрік Б'юкенен, який у своїй книзі «Смерть Заходу» оцінює молодіжні бунти 1960–х років як джерело соціально–політичних бід сучасної Америки. Саме вони призвели до демографічної катастрофи, яка загрожує природним вимиранням груп населення, складових національно–культурного осердя західної цивілізації. У слідстві він теж бачить причину.

Сучасний інтелектуал і знавець мистецтва, а саме для таких людей пише Фаулз, може виявитися звичайною посередністю, якщо замкнеться в шкаралупу свого духовного світу, хоч яким би він не був багатим. Гонитва за ілюзіями – небезпечна, якщо не згубна, гра і для художніх персонажів, і для живих людей. Але крім пошуку Фаулз як письменник нічого не може запропонувати.

Керрі Мак Суїні, зіставляючи творчість Фаулза, Енгуса Вілсона, Браяна Мура і В. С. Найпула – чотирьох видатних прозаїків Заходу, пише про те, що одним з головних тематичних зацікавлень Фаулза залишається «ставлення особистості до своєї культурної та історичної ситуації, а також до свого суспільства», яке Фаулз зображує суспільство в несподіваному ракурсі. Він ніколи не зупиняється надто детально на художньому зображенні системи в її економічних чи політичних структурах, хіба що в «Жінці французького лейтенанта», але й тут скоріше аналізує проблеми як учений, а не відтворює їх як письменник.

Герої Дж. Фаулза у певний час мають зробити вибір. Зазвичай цей вибір не вирішує глобальних проблем суспільства, але відіграє важливу роль у їхньому подальшому житті. Для більш яскравого висвітлення цієї проблеми автор зазвичай використовує непересічні образи – це й представники кіноіндустрії, митці, письменники, художники.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДЖ. ФАУЛЗА

2.1. Художньо-стильові прийоми й засоби Дж. Фаулза.

Аналізуючи поезику Дж. Фаулза, слід вказати на тяжіння автора до традиційних схем та форм (наприклад, свідоме наслідування вікторіанського роману у «Жінці французького лейтенанта», мотиви середньовічних європейських романів у повісті „Вежа з чорного дерева» або про роман «Деніел Мартін», написаний, за загальним визнанням літературознавців, у суто класичній реалістичній манері). Елементи посилення на літературні образи та мотиви, їх творче запозичення, алюзії, прийоми „упізнавання» та дзеркального подвоєння складають невід’ємну частку фаулзівського художнього письма.

Найбільшу увагу привертають новаторські риси поезики Фаулза, ознаки оригінальності його художнього світогляду. Насамперед йдеться про поєднання постмодерністських прийомів з традиційною оповідною формою, гру з літературними підтекстами, наявність філософських схем, «закодованих» у сюжетах.

Творчу манеру Дж. Фаулза важко визначити якимось одним літературознавчим терміном – реалізм, романтизм, модернізм тощо. У більшості з його книг присутні (і це впливає з самого творчого завдання письменника) елементи різних художніх систем. Кожний новий твір – це стильовий експеримент і експеримент саме у сфері основних стилістично розмаїтих напрямів мистецтва. Як письменник сучасної епохи, Дж. Фаулз не просто грає з героями і читачами, він рефлексує з приводу своєї творчої манери й предмета, статусу літератури взагалі. Дж. Фаулз – митець постмодерністського часу, творчість якого об’єднує реалістичні, романтичні та імпресіоністичні, модерністські та постмодерністські тенденції.

Тісний взаємозв’язок гри і творчості Дж. Фаулза демонструють форма художніх творів письменника, їх композиція, стиль. У своїх творах Дж. Фаулз

часто використовує так званий прийом «роману в романі», поєднує різнотипові оповіді, включає до текстів газетні статті, коментарі, поєднує художній й документальний стилі. Цього автора можна назвати й великим майстром ігрових стилізацій, який часто робить «варіації» на теми відомих жанрів. Своєю побудовою та атмосферою деякі його твори нагадують лицарські або готичні романи, романи дороги чи виховання, інші – побудовані за правилами історичного або детективного жанру, літературної пародії, вони можуть бути також віднесені до інтелектуальної прози й названі філософськими притчами.

Дж. Фаулз займає специфічну авторську позицію й веде особливу гру з читачем. Він може зазначити, що не є автором-деміургом і тому не може керувати своїми персонажами й повідомити про них, та іноді ж він говорить, що письменник є, перш за все, творцем, який створює художній світ за власними смаками і бажаннями. Проте, все це – маски, і автор–оповідач постійно змінює їх як у межах одного роману, так і від твору до твору, керуючи читацьким сприйняттям і закликаючи читачів до співтворчості. Письменник змушує і своїх героїв, і своїх читачів робити власний вибір. Таким чином, кожний твір Дж. Фаулза стає виразом особливого екзистенційного і творчого досвіду.

Дж. Фаулз у своїй творчості не лише спирається на багатовікову міфологічну і літературну традицію, але й творить свій власний метафоризований, подекуди міфологічний, умовний світ, що існує в романах за винайденими автором правилами і канонами. Основним принципом життя у цій другій, художній дійсності стає принцип гри. Навіть при побіжному читанні творів англійського прозаїка впадає в око, що у нього завжди і всюди звучить ігровий мотив. Автор художньо втілює практично в усіх своїх книгах теми гри й мистецтва, театру і маски.

Для творчості Дж. Фаулза характерний глибокий і багатогранний зв'язок зі світовою культурною традицією, бо письменник розглядає мистецтво як безперервний процес, життєстійкість якого зумовлюється усвідомленням свого коріння. І це коріння веде до античності.

Інтерес до античної міфології для Джона Фаулза з'явився як наслідок його глибокої захопленості психоаналітичними ідеями, зокрема філософією Карла–Густава Юнга.

Для розуміння причин звернення англійського письменника до античної міфології необхідно розглянути ту частину його філософської концепції, в якій ідеться про сучасне суспільство. Він глибоко переконаний у тому, що характерною рисою сучасного суспільства є руйнування зв'язку життя минулого з життям сьогодення. У зв'язку з цим особливої значущості набувають слова Моріса Кончиса, одного з героїв роману «Маг», про те, що на острові минуле зливається з майбутнім. Адже для Фаулза саме в міфі, що оповідає про минуле, промальовувалося сьогодення і вгадується майбутнє. Таким чином, простір острова в романі «Маг» виявляється ідентичним простору міфу, що сприяє відтворенню порушеного зв'язку між минулим і сьогоденням в душі головного героя Ніколаса.

Але якщо в романі «Маг» античні ремінісценції й алюзії очевидні, то в «Колекціонерів» вони завуальовані. Твір Дж. Фаулза «Колекціонер» – це не просто роман, а свого роду шарада, запропонована читачеві для розв'язання, літературний гібрид, що таїть в собі невичерпне багатство пародійних прийомів та образів. Автор цього дивного роману розраховує на таку читацьку аудиторію, яка здатна оцінити іронію, «майстерну продуманість» твору, відстежити в ньому інтертекстуальні коди, тобто розважатися, але одночасно отримувати нове знання.

Як М. Кончис перетворює простір острова на міф, а Ф. Клегг – простір будинку, так Джон Фаулз перетворює свої романи на міф, в якому реальне зливається з міфічним. Зрощуючи свої романи за допомогою античних ремінісценцій і алюзій з міфом, Фаулз намагається відновити в сучасних читачах втрачене ними відчуття взаємозв'язку минулого з сьогоденням і майбутнім, без якого гармонійне існування людства неможливе.

В одному з інтерв'ю Дж. Фаулз відзначив, що такі межі грецької ментальності, як міфологічний потенціал, здатність створювати міфи, які живі

ще й сьогодні, захоплюють його більше всього. Людство відчуває потребу звертатися до них постійно, оскільки вони є моделями людської поведінки. Дж. Фаулз вважає, що класичний світ, світ Древньої Греції та Риму ні в якому разі не помер і не повинен померти на цьому світі.

Підтвердженням тому є роман англійського письменника «Колекціонер», який у літературі постмодернізму є прикладом синтезу різних форм міфотворчості. Через оповідання просвічує глибинний міфологічний рівень – це й давній міф про «пошуки» і сходження в пекло, міфи про народження Афродіти, Пігмаліона та інші.

Дж. Фаулз в есе «Острови» пише, що перший роман світової літератури «Одіссея» «справив значний вплив на подальший розвиток оповідних жанрів – і в тематичному, і в технічному відношенні». Цей шедевр містить у собі вічні теми – мандри по життєвій подорожі в глибини самого себе, тему пошуку і прагнення до пізнання того, що оточує. Ці ж теми близькі й англійському письменникові Дж. Фаулзу, який трансформує їх у своїй творчості. Таку трансформацію ми можемо спостерігати і в романі «Колекціонер». У цьому романі Дж. Фаулз продовжує традицію звернення до сюжетів гомерівського епосу. Як це не парадоксально, але англійський романіст в «Колекціонері» змальовує сучасного Одіссея. Слід зауважити, що «саме його ім'я [Одісей] означає «гніваюся», тобто він – «жертва» гніву або, іншими словами, параноїк». А в творі Міранда називає Клегга божевільним і параноїком [34, с. 174].

У романі один міф, стикаючись з іншим, утворює цікаву картину, подібно до того, як змінюється візерунок при обертанні калейдоскопа. Варіюючи різні міфологічні сюжети, Дж. Фаулз веде інтелектуальну гру в дусі постмодернізму, висвітлюючи проблему з різних сторін, граючи різними сенсами.

Окрім гри на сюжетному рівні, у творчості письменника можна також спостерігати гру з формами письма. Кожен твір відрізняється за стилем та манерою написання, автор експериментує і в той самий час використовує здобутки своїх попередників. До таких експериментів належить різноманіття фіналів, яке ми спостерігаємо у романі «Жінка французького лейтенанта».

Кожна з трьох кінцівок роману є виваженою, довершеною назмістовному рівні й досить реальною. Використовуючи такий прийом, автор дає читачеві змогу самому обирати кінець твору, який, на його думку, є більш прийнятним або логічним. У цьому можна вбачати бажання письменника максимально наблизитися до свого читача, вступити з ним у взаємодію.

Такий тісний зв'язок також досягається наступним сюжетним прийомом автора – його періодичною присутністю у творі («.....» – це є портретним описанням Дж. Фаулза). Так званий персонаж є статичним, він не впливає на хід подій. Його навіть не можна назвати повноцінним персонажем, він виконує епізодичну роль, не вступаючи ні в які відносини з головними героями роману. Характерною рисою є те, що автор з'являється у переломні життєві моменти головних героїв (епізод у потязі – у той момент Чарльз Смітсон робить непростий для нього вибір, що вплинув на його майбутнє, Дж. Фаулз також з'являється у парку біля маєтку Сари Вудраф, після довгоочікуваної зустрічі головних героїв). Таким чином, письменник наголошує, що лише головні герої є творцями своєї долі, й лише їм дано право вибору певного життєвого шляху. Треба зазначити, що такий спосіб висвітлення подій створює ефект «присутності» й у той самий час ефект «відокремленості» автора від життєвих ліній у романі.

Роман «Колекціонер» також представлений у незвичній для письменника формі. Події висвітлюються у формі записів у щоденниках головних героїв. Такий прийом дає читачеві змогу зрозуміти й проаналізувати внутрішній світ кожного персонажа, самотійно дійти певних висновків без впливу власної думки письменника. Таким чином, автор досягає максимальної дистанційованості від подій роману.

2.2. Категорія гри у творах письменника.

Протягом тривалої історії людства філософи, культурологи, психологи, математики, лінгвісти, літератори створювали різноманітні концепції гри, що продовжують існувати до цього часу.

Гра як явище, як феномен взагалі взаємопов'язана з людською культурою. Відомий нідерландський історик Й. Гейзинга у своїй праці «Homo ludens» розглядає гру як один з найголовніших факторів формування культури. Він вважає, що культура не лише виходить з гри в результаті еволюційного процесу, але, більше того, «культура виникає у формі гри». Однією з найцікавіших концепцій ХХ ст. є відома робота М.М. Бахтіна про народну культуру середньовіччя та Ренесансу. На відміну від Й. Гейзинги, М.М. Бахтін протиставляє гру і серйозність, пов'язує гру лише з народною «низовою» культурою, а також виводить елементи гри з народної сміхової традиції [32, с. 5].

Феномен гри часто стає аспектом будь-якого виду діяльності, а саме: спілкування, художньої творчості, навчання тощо. Література як вид мистецтва і, з іншого боку, як дзеркало життя знаходить свої особисті точки зіткнення з грою. Образно кажучи, саму літературу можна розглядати як гру фантазії чи уяви митця, прозаїка, поета. Література, як і мистецтво, має ігрову природу; вона умовна і тому не є самим життям, а його естетичним перетворенням.

Розглядаючи літературу під кутом зору відтворення в ній елементів і мотивів гри, можна виявити, що гра має багато різних іпостасей і розкривається в того чи іншого автора з різних точок зору. З найдавніших часів у літературно–художніх творах та філософсько-естетичних трактатах гра знаходить втілення перш за все в образі явища і стає предметом зображення, так би мовити, дійовою особою, в окремому художньому творі (Г.Гессе, «Гра в бісер»). Мотив гри може відігравати філософсько–концептуальну роль у творчості окремого письменника (В.Теккерей, К.Абе). У багатьох творах відображається також ідея ставлення до життя і творчості як до гри, а образи більшості дійових осіб мають ігровий характер (твори Е.Гофмана, Ф.Достоевського, С.Моема, А.Мердок) [32, с. 7 – 8].

Момент гри присутній і в творчості самого митця, прозаїка чи поета. Автор може по–різному грати зі своїми персонажами, повідомляючи про них все або приховуючи істину. З цим аспектом пов'язане питання відносності або багатозначності істини. Письменник приймає або не приймає життєву позицію

своїх героїв, може відкрито їх засуджувати або відсторонено спостерігати за ними. Гра письменника як митця проходить на різних рівнях, створюючи притаманний лише йому одному стиль, своєрідно вибудовуючи композицію книг, викликаючи у свідомості читача згадку про театр або ярмарок.

Безумовно, феномен гри можна схарактеризувати за допомогою таких понять, як умовність, символічність, вільна фантазія, уява. Але враховуючи багатозначність поняття гри і безліч його тлумачень, слід зауважити, що саме слово припускає також й удавання або обдурювання, виконання якоїсь ролі. На цій неоднозначності ґрунтується, зокрема, визначення життя людини як гри.

Теза «життя – це гра» існує ще з античних часів, та в різні періоди ця філософсько-літературна формула висвітлювалась і тлумачилась по-різному. У діалогах Платона, наприклад, життя і гра нероздільні, гра є всезагальним законом життя (діалоги «Закони», «Держава»). Ігрова атмосфера панує й у творах ренесансних митців, зокрема, В.Шекспіра. Для Шекспіра життя – це, перш за все, особливим чином оформлена гра, а саме – театр. Так звана театралізація життя стає основною концепцією трагедій і комедій великого драматурга. Специфічне ставлення до гри виявляє й період романтизму. У філософській і художній практиці романтиків розвивались ідеї ототожнення життя й мистецтва, мистецтва і гри, а також романтичної іронії, яка зі своєю умовністю та «ілюзорністю будь-яких обмежувальних форм життя» є грою самого життя. Інтерпретація життя і мистецтва як гри притаманна й творчості окремих письменників–реалістів XIX ст., зокрема В.М. Теккеря. У його романах грають не лише персонажі, граєз читачем і сам письменник, який іронічно виконує роль автора–деміурга.

Історія літератури від античності допочатку XXст. демонструє так звані стихійно-ігрові елементи. А у XX ст. відбувається корінний злам у свідомості людства, «змінюється напрямок» і ракурс філософських пошуків: Гра стає певною позицією художньої творчості, специфічною концепцією художнього твору, зокрема літературного. Гра підіймається над життям, літературна умовність не є більше життєподібною, а стає естетичною грою. Цей ігровий

компонент набуває самоцінності, про що свідчать зміни художньо–естетичних напрямів і шкіл сучасного мистецтва.

Яскравим прикладом гри як творчої позиції та ігрового елемента в літературному творі сягає у другій половині ХХ ст. мистецтво постмодернізму. Особливе зниження приділяється стилізації та манерності письма, мовній грі, не тільки тому, що сказано у творі, але й тому, що стоїть за словом. На думку У.Еко, гра й постмодернізм – це майже синоніми. Він називає постмодернізм іронією, грою іронії, мовною грою.

Сучасний англійський письменник у своєму філософському трактаті «Арістос» висловлює свої напрочуд оригінальні думки з цього приводу. Він зазначає, що ігри значно важливіші для нас, і в значно ширшому сенсі, ніж ми хочемо собі зізнатися. За його поглядами, гра – це певна система зі своїми правилами та законами, система одвічна й безкінечна, це ситуація, в якій народжується краса.

Філософсько-естетичні погляди письменника Дж. Фаулза, безперечно, відбиваються у його творчій діяльності. Власне, його художня творчість стає цікавим предметом для дослідження експериментальних, ігрових мотивів як на сюжетному, так і композиційному, образному, мовному рівнях його творів. Спираючись на велику традицію, Дж. Фаулз не повторюється, а цілком оригінально та своєрідно підходить до ігрової тематики. Майже в усіх своїх книгах він звертається до мотиву гри, використовуючи його переваги у різних аспектах, і створює загадкову, таємничу, часто барвисту й умовну атмосферу – атмосферу гри.

Треба зазначити, що в мистецтві постмодернізму концепція гри відіграє ключову роль. На думку Умберто Еко, гра і постмодернізм – це майже синоніми. Визначаючи постмодернізм як певний духовний стан, підхід до роботи, Еко вважає, що в системі постмодернізму можна брати участь у грі, навіть не розуміючи її, сприймаючи її цілком серйозно. Саме як провокацію до неусвідомлюваної читачем гри можна розглядати коментарі Фаулза до власних творів [31, с. 115].

Можна впевнено стверджувати, що письменник знаходиться у постійному контакті з читачем не тільки за допомогою своїх творів, але й вступних статей, з яких завжди починаються романи Дж. Фаулза. У них він додатково пояснює деякі моменти своїх творів, які можуть бути незрозумілими для пересічного читача. У перевиданнях своїх творів він вносив певні доповнення, що виникли в результаті отримання певних відгуків та запитань від його читачів, котрі вже прочитали виданий роман.

Така «інтеракція» письменника з читачем створює відчуття «прозорості», відсутності будь-яких рамок, таємниць та недомовленості. Це є свідченням того, що письменнику важливо, щоб його зрозуміли «правильно», не породжуючи при цьому будь-яких «різночитань».

У той же час так звана «відвертість» письменника не позбавлена грайливого присмаку. У своїй збірці статей «Кротові нори» він дає цьому певне пояснення: «Письменники, – стверджує Фаулз, – ніби фокусники, прекрасно розуміють, як вводити в оману»[32, с. 12]. А фокуснику (або магові) менш за все хочеться, щоб його шаманські трюки, його особлива магія була виставлена на загальний огляд.

Це гра письменника з читачем, досвідченої людини із захопленням прихильником, що прагне пізнання. Її можна спостерігати у програмному творі письменника «Маг», де гра проходить на трьох рівнях – текстовому, сюжетному та інтерактивному (рівні взаємодії автора та читача). Читач у цьому випадку ототожнюється з образом Ніколаса Ерфе (у випадку з «Жінкою французького лейтенанта» читач утілюється в образі Чарльза Смітсона). Автор не хоче відразу відкривати йому завісу невідомого і залишає читача у стані омани. Таким чином письменник спонукає читача замислитися над цінністю людського буття, як істоти, що здатна сама зробити незалежний вибір. І тепер сам Фаулз виступає у ролі «мага», котрий підводить нас до пошуку істини. Калейдоскоп подій, що відбуваються з головними героями, а також події історій, що влітаються в оповідання, несе в собі приховану загадку, зашифровану істину, яку повинен осягнути читач.

2.3. Інтертекстуальність як характерна риса фаулзівської поетики.

У своїй праці «Постмодернізм: словник термінів» науковець І. Ільїн дає детальну характеристику прийому інтертексту. Цей термін був уведений в 1967 р. теоретиком постструктуралізму Ю. Крістевою і став одним з основних в аналізі художнього твору постмодернізму. Він може вживатися не лише як засіб аналізу літературного тексту або опису специфіки існування літератури (хоча саме в цій області він вперше з'явився), але й для визначення того світо– і самовідчуття сучасної людини, яке отримало назву постмодерністської чутливості [17, с. 98].

Ю.Крістева сформулювала свою концепцію інтертекстуальності на основі переосмислення роботи М. Бахтіна 1924 р. «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості», де автор, описуючи діалектику існування літератури, відзначив, що, окрім даної художникові дійсності, він має справу також з попередньою і сучасною йому літературою, з якою він знаходиться в постійному «діалозі», що розуміється як боротьба письменника з існуючими літературними формами. Ідея «діалогу» була сприйнята Ю.Крістевою суто формалістично, як обмежена виключно сферою літератури, діалогом між текстами, тобто інтертекстуальністю. Справжній сенс цього терміну Ю.Крістевої прояснився лише в контексті теорії знаку Ж. Дерріди, який зробив спробу позбавити знак його референційної функції.

Під впливом теоретиків структуралізму і постструктуралізму (в області літературознавства в першу чергу А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Же. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріди і ін.), що відстоюють надмовний характер мислення, свідомість людини була ототожнена з письмовим текстом як нібито єдиним більш-менш достовірним способом його фіксації. У результаті все стало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія, сама людина.

Положення про те, що історія й суспільство є тим, що може бути «прочитане» як текст, призвело до сприйняття людської культури як єдиного «інтертексту», який у свою чергу служить як би передтекстом будь-якого тексту, що знов з'являється. Важливим наслідком уподібнення свідомості тексту було

«інтертекстуальне» розчинення суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, складових «великого інтертексту» культурної традиції. Таким чином, автор будь-якого тексту «перетворюється на порожній простір проєкції інтертекстуальної гри» [17, с. 8]. Ю.Крістева підкреслює несвідомий характер цієї «гри», відстоюючи постулат імперсональної «безособової продуктивності» тексту, який породжується як би сам по собі, окрім свідомої вольової діяльності індивіда: «Ми назвемо *інтертекстуальністю* цю текстуальну інтеракцію, яка відбувається усередині окремого тексту. Для суб'єкта інтертекстуальність, що пізнає, – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію [17, с. 443]. У результаті текст набуває практично автономного існування, здатності «прочитувати» історію. Згодом у деконструктивістів, особливо в П. де Мана, ця ідея стала загальним місцем.

Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з теоретичною «смертю суб'єкта», про яку сповістив М. Фуко, і проголошеною потім Р. Бартом «смертю автора» (тобто письменника), а також «смертю» індивідуального тексту, розчиненого в явних або неявних цитатах, а кінець кінцем і «смертю» читача, «неминуча свідомість цитати» якого настільки ж нестабільнай невизначена, як безнадійні пошуки джерел цитат, що складають його свідомість. Найвиразніше дану проблему сформулювала Л. Перрон-Муазес, що заявила, що в процесі читання все троє: автор, текст і читач – перетворюються на єдине «нескінченне поле для гри письма».

«Децентралізація» суб'єкта, знищення меж поняття тексту і самого тексту, відрив знаку від його референційного сигніфіката, здійснений Деррідою, звели всю комунікацію до вільної гри тих, що означають. Це породило картину «універсуму текстів», в якому окремі безособові тексти до безкінечності посилаються один на одного і на все відразу, оскільки всі разом вони є лише частиною «загального тексту», який у свою чергу збігається із завжди вже «текстуалізованими» дійсністю й історією.

Проте конкретний зміст терміна істотно видозмінюється залежно від теоретичних і філософських передумов, якими керується в своїх дослідженнях

кожен учений. Загальним для всіх служить постулат, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти.

Канонічне формулювання понять «інтертекстуальність» та «інтертекст» дав Р. Барт: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш впізнаних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожен текст є новою тканиною, створеною із старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і так далі – всі вони поглинені текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й довкола нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що даються без лапок» [7, с. 102].

Так, Л. Делленбах, П. Ван ден Хевель трактують інтертекстуальність більш звужено і конкретно, розуміючи її як взаємодію різних видів внутрішньотекстових дискурсів – дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого; тобто їх цікавить та ж проблема, що й Бахтіна — взаємодія «свого» і «чужого» слова [7, с. 110].

Аналогічно діяв і французький дослідник Ж. Женетт, коли в своїй книзі «Палімпсести: Література в другій мірі» (Genette: 1982) запропонував п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів:

1) інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат і т. д.); 2) паратекстуальність як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфа і т. д.; 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилення на свій передтекст; 4) гіпертекстуальність як осміяння і пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів. Ці основні класи інтертекстуальності дослідник ділить потім на багаточисельні підкласи і типи, простежує їх взаємозв'язки, що створюють на перший погляд значну структуру, але таку, що важко реалізовується на практиці аналізу [7, с. 113].

Для підтвердження вищесказаного потрібно звернутися до творчості відомого англійського письменника Джона Фаулза, інтерпретація романів якого немислима без дослідження інтертекстуальних зв'язків. У своїх творах англійський письменник створює настільки несхожі світи на принципі діалогічності, відображаючи в них тим самим художню спадщину минулих поколінь.

За авторським задумом тексти твору немов вступають в діалог з текстами його попередників. Використовуючи поняття постмодернізму, ми можемо погодитися, що кожен твір Джона Фаулза містить в собі безкінечне розмаїття культурних кодів, формул і структур в більш–менш впізнаних формах: тексти попередньої культури й тексти навколишньої культури» [31, с. 116]. Взаємодія з текстами творів минулих епох за допомогою цитації та алюзійності ототожнює діалогічність з літературною традицією, визначаючи її природу як «категорію відношення», як те, що сприйнято і що, будучи самомінливим, змінює творчість тих, хто сприйняв традиційні образи» [5, с. 30], сприяючи постійному обміну між епохами виникнення і впливу художніх творів.

Визначивши однорідність понять постмодерністської діалогічності й традиції в класичному її розумінні, ми можемо вслід за англійським літературним критиком Т.С. Еліотом уважати, що в традиції, а отже і в постмодерновому її прояві – діалогічності– «виявляється безсмертний дар попередників автора, його літературних предків, нині покійних» [31, с. 117]. Наступним доказом однорідності традиційного й діалогічного є вислів Т.С. Еліота про те, що традиція, подібно діалогічності постсучасності, дозволяє минулому й сьогоденню співіснувати в одному вимірі – на сторінках художнього твору: «Значущість традиції набагато ширша. Її не можна передати у спадок. У першу чергу традиція передбачає відчуття історії, а відчуття історії передбачає сприйняття минулого не лише як того, що пройшло, але і як сьогодення; відчуття історії вимагає, щоб людина писала так, немов не лише все його покоління сидить у нього усередині, але неначе вся європейська література, починаючи від Гомера, а разом з нею і вся література його власної країни, існує синхронно, складає якусь синхронну впорядкованість. Таке відчуття історії,

тобто відчуття позачасового й сучасного, одного в іншому і разом з цим іншими робить письменника традиційним, одночасно надаючи йому гостре усвідомлення свого місця в часі, приналежність до свого часу» [31, с. 119].

Наслідуючи англійську літературну традицію, письменник-постмодерніст Джон Фаулз вступає в діалог з письменниками попередніх епох. Повернення до художньої спадщини минулого в умовах постмодернізму дозволяє письменникові трансформувати й дати естетичну, ціннісну переоцінку літературного мистецтва, актуалізувати творчість творців минулих часів, повному розставляючи акценти в їх творчості.

У творчості англійського письменника яскраво виражене співіснування часів. Письменник новаторськи співвідносить як художні світи своїх романів «Маг» і «Колекціонер» з п'єсою Вільяма Шекспіра «Буря», так і культурно-історичні реалії в романі «Жінка французького лейтенанта» з безсмертними образами Томаса Гарді.

Джон Фаулз визнає свою приналежність до традиції англійського роману: «Гарді цікавить мене, зокрема, тому, що він, якщо можна так висловитися, мій колишній сусід. Я бачу його «країну» з вікна свого кабінету» [39, с. 440]. У своїх інтерв'ю автор підкреслює особливу значущість впливу художньої спадщини Томаса Гарді: «Тінь Томаса Гарді завжди стоїть у мене за плечима. Оскільки він і Томас Лав Пікок – два мої улюблені письменники. Ця тінь мені не заважає. Здається, набагато розумніше використовувати її; за цікавим збігом, про який я і не подумав, поміщаючи дію своєї книги в рік 1867» [39, с. 227].

Він майстерно відтворює життя вікторіанської епохи на сторінках роману «Жінка французького лейтенанта», тим самим доповнюючи, переосмислюючи художню спадщину Томаса Гарді. Цей роман ми схильні розцінювати як доповнення до слів, що належать Томасу Гарді: «Ти не пишеш нічого такого, про що вікторіанські романісти забули написати, але може бути щось таке, про що хтось з них написати не зумів» [39, с. 229]. Замінюючи соціально-етичний конфлікт міжособовим, Джон Фаулз змальовує взаємини чоловіка й жінки у всій їх складності і суперечності. Сам автор говорить, що пише, керуючись лише

уявою «про двох людей вікторіанської епохи, що займаються любов'ю» [39, с. 41].

Міркуючи про письменство, Джон Фаулз підкреслює особливу значущість роману як літературного жанру, зумовлену етимологією самого слова «роман»: «Не забувай про етимологію «novel». Воно означає «щось нове». Роман повинен якось співвідноситися із «зараз» письменника» [39, с. 32]. У своїх творах письменник віртуозно перетворює традиційну форму роману. Письменник, удаючись до новаторського «оригінального використання традиційних форм» [39, с. 67], пропонує читачеві три варіанти відкритої кінцівки роману.

Спільність творчості Гарді та Фаулза є відчутним багато в чому: в темах, стилістиці тексту. У «Жінці французького лейтенанта» Джон Фаулз звертається до епохи, що є сучасною Гарді, використовує не лише метод і стиль великого романіста ХХ століття, але й дає авторську інтерпретацію трагічної зумовленості любовної тематики, міркує про проблему свободи вибору в любові. Таким чином, можна стверджувати, що твори Джона Фаулза, написані в руслі постмодернізму, взаємодіючи з творами минулих епох засобами культурно–історичного діалогу, відображують літературну спадкоємність сучасного англійського роману.

РОЗДІЛ 3.

СВОЄРІДНІСТЬ ВТІЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ МОРАЛЬНОМУ ВИБОРУ У ТВОРАХ ДЖ. ФАУЛЗА

3.1. Особливості концептів «мегаєвропейський письменник», «англієць» та «європеєць», своєрідність їх смислового наповнення у творчості Дж. Фаулза.

Програмною статтею письменника з питання приналежності людини (митця) до певної нації є стаття «Бути англійцем, а не британцем», що увійшла до його збірки «Кротові нори» («The Wormholes»), де він висвітлює основні положення свого розуміння різниці цих, на перший погляд, синонімічних понять.

Фаулз сприймає «британство» як «поверхове перетворення» своєї *„фундаментальної англійськості, новий фасад, незграбно прикріплений до більш старі будови”* [39, с. 144]. „Британія” для Фаулза – паспортне слово, що є зручним організаційно та доцільним політично. Крім того, назва „Британія” асоціюється для нього, передусім, з войовничим характером Британської імперії, а „англійськість” («Englishness») з чимось протилежним.

За Фаулзом, Англія й „англійськість” – явища „неімперські”, тобто „небританські”. Необхідним стає визначити основні критерії „англійськості”. За Фаулзом, не чистота крові або спільність мови є основоположними маркерами „англійськості”. На думку Фаулза, фундаментальною властивістю англійського народу, що важко піддається ідентифікації, є „маніакальне прагнення справедливості”. Головним же критерієм ідентифікації з Британською імперією є „прагнення бути сильнішою за будь-яку іншу країну світу”. Якщо англієць і приймає цей погляд, то лише тому, що вважає це єдиним способом поширити свою ідею справедливості на весь останній світ. Проте в глибині душі, за Фаулзом, він завжди вважав за краще жити в найсправедливішій, а не в найсильнішій країні.

Письменник припускає, чому саме англійці найчастіше ототожнюються з британцями: „Ми завжди відчували, що зобов’язані показати іншим, як бути британцями, тому ми вимушені бути британцями, але ми хочемо бути

англійцями» [39, с. 148]. Таке осмислене офірування собою заради інших, внутрішній сум за тим, ким ніколи не зможеш бути прилюдно та витончена іронія з цього дражливого становища ще більше увиразнює психологічний портрет британця.

Попри той факт, що більшу частину життя Фаулз провів на своїй батьківщині, внутрішньо він відчувається таким же відчуженим, як і його співвітчизник Дж. Г. Байрон. Ці гіркі письменникові слова трохи прояснюють його складне й неоднозначне ставлення до рідної країни. «З різних причин я давно почуваюся в Англії вигнанцем. Пару років тому я натрапив на таку фразу в одному дивному французькому романі: «Ідеї – єдина батьківщина». Відтоді це для мене найстихіше визначення моєї віри». Того самого року вийшов найбільший за обсягом роман письменника «Деніел Мартін». Його герой – відомий кіносценарист, що повертається з Голлівуду на батьківщину. І він сам, і з ним, звісно, автор намагаються збагнути англійський характер, англійську історію, англійську культуру. І тут виявляється, що для Деніела Мартіна існує дві батьківщини – Англія й Британія. Англія символізує свободу бути собою, імперська Британія – суворість і зарозумілість, небажання визнати сам хід історії. Фаулз разом зі своїм героєм не любить Британію і таких її героїв, як, наприклад, фельдмаршал Кітченер, але Англія і тільки Англія залишається для нього єдиною культурною батьківщиною, без якої не могло б бути і його самого як письменника.

Непогодження у деяких принципових аспектах політичного життя своєї країни та неприйняття характерних національних рис робить письменника більш відкритим до культур інших країн. В Оксфорді майбутній письменник глибоко вивчав французьку літературу, згодом викладав англійську у Греції. Всі ці фактори допомагають усвідомити, що в сучасному суспільстві межі ментальності стають більш прозорими, що призводить до виникнення представника нової національної приналежності – європейця – тільки не в суто територіальному сенсі, це слово набуває нового концептуального значення. Саме Дж. Фаулз увів поняття «мегаєвропейський письменник».

За Фаулзом, європейцем не народжуються, ним стають у результаті певних життєвих ситуацій. У творах письменника це стає своєрідним результатом нескінченних „паломництв” своїх героїв. Усвідомлюючи свою „англійськість” в

Америці, кіносценарист Деніел Мартін, головний герой однойменного твору, глибоко цінує свої американські риси, набуті на чужині. Моріс Конхіс (роман „Маг”) являє собою калейдоскоп ментальностей, де можна ледве вловити „чисту” рису, яка є притаманною певному народу.

Треба зазначити, що в європейця розуміння проблеми морального вибору (іноді це взагалі перестає для нього бути проблемою) значно стає значно ширшим. Тому письменник часто змальовує „еволюцію” образів своїх героїв з метою дослідження своєрідних змін моральних цінностей, поглядів на питання, що є принциповими для його героїв у певні періоди їхнього життя.

Американський літературознавець Майкл Барбер висунув припущення, що Деніел Мартін є дуже схожим на Ніколаса Ерфе двадцять років потому, а Генрі Бреслі (герой „Вежі з чорного дерева”) – ще однією проєкцією даного персонажа на більш пізню епоху, що разом вони складають „портрет художника в юності”, а також у зрілості й старості [39, с. 625]. На думку самого письменника, така гіпотеза не є безпідставною, але така проєкція виникла випадково. Доречним буде ще раз пригадати вислів письменника про те, що „письменнику, як істинному фокуснику, менш за все хочеться, щоб їхні трюки були викриті кимось іншим” [39, с. 12].

3.2. «Магічний театр» як шлях до істини (роман „Маг”).

Хронологічно «Маг» – перший роман Фаулза, та спочатку вийшов друком «Колекціонер». У 70-х роках письменник вніс до «Мага» деякі зміни. Навіть для самого автора цей роман залишається загадковим. Колись Фаулз пояснював, що книга стала своєрідною метафорою його життєвого досвіду. Очевидно, метафора в цьому визначенні – поняття найважливіше. Роман розпадається на безліч складних метафор і філософських символів, пов’язаних і не пов’язаних між собою. Існує ціла низка досліджень, присвячених саме цьому роману. Безсумнівно, „Маг” дає матеріал для різноманітних філософських інтерпретацій і літературних паралелей. Найчастішим предметом інтересу залишається те питання, що з цього приводу думає автор, який сам принципово відмовляється витлумачувати свої твори, для якого кожен роман живий і цікавий доти, доки не написаний.

Український літературознавець С. Павличко, розглядаючи роман «Маг» як яскравий приклад інтелектуальної прози і втілення постмодерністської гри, підкреслює, що Фаулз не хотів, щоб його твори були хоч якось інтерпретовані. Підставами для цього є теза самого письменника: „В якійсь академічній статті «Маг» порівнювався з однією з оповідок Чосера, здається, це була «Оповідка Мірошника» – я погано знаю Чосера. Йшлося про історію Ніколаса й Елісон. Хтось написав роботу і надіслав її мені. Мабуть, я дуже розчарував її автора, тому що не читав Чосера до того, як написав «Мага»... Загалом, на мою думку, академічна манія полювання за впливами досить нудна, а також небезпечна для мисливця” [46, с. 119].

І все ж той, хто не знає Шекспіра та Т.С. Еліота, Серена Кіркегора та Альбера Камю, хто не орієнтується в історії культури від античності до наших днів, зрозуміє лише зовнішній, сюжетний бік такого роману, як «Маг», і зовсім не збагне його внутрішньої, філософської, міфологічної, або притчевої складової.

Герой роману „Маг” потрапляє в інший, незнайомий для нього світ. І хоча все, що він там зустрічає, неправда, не може бути правдою, він починає вірити в існування цього світу й охоче сприймає правила існування в ньому, тобто правила гри, запропоновані його господарем – магом. Режисер хитромудрого спектаклю наче жартома, з порожньої примхи вибирає персону для випробування, саме для випробування, для якої гра стане певним життєвим екзаменом.

Маг вигадує гру і формує її правила. Той, кого він випробовує, – пасивне знаряддя в його руках, його добровільна жертва. Маг моделює, творить його життя, однак залишає йому при цьому якусь частину свободи. На кожному етапі гри об’єкт випробування стикається з вибором, який має здійснити самостійно, без сторонньої допомоги. Необхідність вибирати пробуджує його, мобілізує всі його інтелектуальні і душевні сили.

Провідною філософською темою «Мага» є взаємовідносини мистецтва і дійсності, світу та уявлень про нього. Для того, щоб розкрити цей задум, Фаулз не має потреби в зображенні реальності. Об’єктивної суспільної дійсності певної людини в романі немає. Дійсність — лише один із знаків філософського ребуса,

який розгадує в своєму житті сучасний західний інтелектуал, герой роману. І, слід зазначити, що цей інтелектуал не викликає у Фаулза захоплення.

Ніколас Ерфе і за віком, і за освітою схожий на самого Фаулза й на героя іншого, пізнішого роману письменника – Деніела Мартіна. В кінці 40-х років він навчається в Оксфордському університеті, обожає Девіда Герберта Лоуренса, захоплюється екзистенціалізмом.

Природно, що після отримання диплома, хоча й третього ступеня, нудне життя шкільного вчителя не могло задовольнити Ніколаса Ерфе. Загалом його ніщо не задовольняло. Він бачив себе вищою духовною істотою і прагнув інтелектуального життя і посвячення в таємниці мистецтва. Людина освічена, скептично настроєна, майже вчений, атеїст, що не визнає містики і спиритуалізму, він прагне до життя високого, романтичного. Тому він так радіє можливості поїхати працювати викладачем в закриту школу імені лорда Байрона, розташовану на невеликому грецькому острові. Він любить Грецію, навіть ще не бачивши її, адже ця країна втілює для нього світ поезії і краси, яких в Англії немає.

Якщо Ніколас Ерфе не бажає і не вміє бачити реальний світ, то його подруга Елісон намагається буквально втекти від життя. Якщо для Ніколаса наслідування зразків типово екзистенціальної поведінки – поза, претензія на оригінальність, то Елісон у своїй істеричній заяві: «Більшу частину життя я провела без бажання жити» [38, с. 31] – цілком щира. І сексуальна нерозбірливість Елісон, що межує з аморальністю, – так само форма її втечі від життя. Але при цьому Елісон володіє рисами, яких Ніколас позбавлений, – природністю поведінки, добротою, емоційною чесністю, інтуїтивним розумінням людей, благородством. Спочатку Ніколас не здатний оцінити всі ці риси, але це станеться пізніше. А поки що слова першого листа Елісон: «Я люблю тебе, але ти не можеш зрозуміти, що це означає, тому що сам ти ніколи не любив» [38, с. 42], – викликають в героя тільки роздратування. Він радіє, що вдало втік, позбувся набридливої подруги.

Греція, треба сказати, не зразу принесла Ніколасу Ерфе жадані таємниці й романтику, спочатку нудна шкільна буденщина розчарувала молодого шукача

пригод. Магія починається з того моменту, коли на порожньому пляжі свого острова герой знаходить томик поетичної антології. Деякі, як йому здається, найзначніші строфи Т. С. Еліота, Е. Паунда і У. Г. Одена підкреслені. Ніколас знає, що книжка може належати тільки одній людині на острові – Морісу Конхісу, котрий самотньо живе у власному будинку. Учитель сприймає знахідку як сигнал до дії. Він згадує, правда, що його попередник, викладач англійської в школі імені Байрона, застерігав його від зустрічей з Конхісом. Але застереження лише розпалює цікавість, і Ніколас прямує в дім загадкового схимника.

Виявляється, що там його вже чекають. Він вражений цим домом, цінною колекцією живопису від Фра Анджелико до Модільяні, велетенською бібліотекою, в якій, однак, немає художніх творів, але особливо романтичним, дивакуватим господарем. «... Він був не схожий ні на кого з тих, кого доводилося зустрічати раніше. Щось більше за звичайну самотність, більше за прості старечі фантазії і примхи спалахувало в його вражаючих очах, в його уривчастій розмові, котра то обмацувала, то зненацька уривалася, в його несподіваних, незрозумілих поглядах, спрямованих в нікуди...» [38, с. 79]. Конхіс показує гостеві кам'яну голову, розбиту майже вщент, залишок античної скульптури. На її обличчі залишалася тільки усмішка, таємнича, дивна, «посмішка драматичної іронії, посмішка того, хто володіє привілейованою інформацією» [38, с. 139]. Такою видавалася і посмішка самого Конхіса, скептичного спостерігача, посмішка всезнаючого мудреця.

Дослідник творчості Фаулза Пітер Вулф вважає, що прізвище Конхіс – є фонетичним омонімом англійського слова «conscious» – свідомий [26, с. 83]. Така гіпотеза виникла не випадково. Конхіс – організатор свідомих містифікацій, майстер гри. Він не лише маг, чарівник у сфері духу, він ставить перед своїм гостем і піддослідним завдання, яке включає його свідомість на повну потужність. Воно полягає в тому, щоб розібратися у складній взаємодії мистецтва й моралі, інтелекту і чуття, реальності й ілюзії.

Конхіс як метафоричний образ втілює і письменника, що творить художній світ, якимось чином відображаючи й самого автора. А гра – метафора не лише

життєвого шляху й самовиховання молодого героя, але й символ творчості загалом. «Тепер Конхіс видався мені романістом без роману, який творить за допомогою людей, а не слів» [38, с. 228], – розмірковує Ерфе на якомусь етапі гри. І таке тлумачення образу Конхіса і романної дії в цілому як твору про взаємовідносини творця й об'єкта, письменника і його героя так само припустиме.

Конхіс розповідає своєму гостеві історії з власного життя, а потім персонажі цих історій, яких Конхіс часто представляє як людей давно померлих, з'являються в його загадковому домі. Ніколас не просто знайомиться з ними — сюжети, відомі йому з розповідей Конхіса, розігруються по-справжньому, і вже не Конхіс, а він сам стає центральною дійовою особою в складних ситуаціях, коли герою необхідно зробити вибір і котрий колись нібито стояв і перед магом.

Моріс Конхіс розповідає про свою юність, про те, як його захоплювали патріотичні ідеї, як він добровільно пішов воювати під час першої світової війни, щоб виконати свій обов'язок перед батьківщиною, як усвідомив марноту кривавого побоїща і став дезертиром. Після цієї історії Конхіс пропонує своєму гостеві перше випробування. Він вручає йому кістку і шість таблеток. У тій, що під шостим номером, – ціаністий калій. Ерфе зобов'язується бути чесним у цій ризикованій грі, кидає кістку, і двічі підряд йому випадає шістка. Проте у нього не вистачає волі стати самогубцем, і він відмовляється від свого задуму. Конхіс пояснює, що й суспільні обов'язки людини – свого роду гра, договір, часто позбавлений сенсу, який кожен має право розірвати, вибравши для себе іншу долю.

У цій першій грі знайшла своє відображення, і не випадково, класична екзистенціальна схема. Фаулз, що пережив вплив екзистенціалізму й осмислив його уроки, бере цю схему як вихідну позицію. У ній, здається, втілена квінтесенція методу. Це – екстремальна ситуація, котра має визначити всю подальшу долю героя, ситуація вибору між «справжнім» і «несправжнім» існуванням. У цій ситуації людина повинна вирішити, чи відкинути їй суспільні обставини, що тиснуть на її особистість, як фальшиві, чи навпаки, пристосуватися, слідувати загальноприйнятим правилам і нормам, пожертвувавши власною свободою і духовністю. Фаулз розвинув цю схему,

поширивши її можливості і вказавши на недоліки. Вибір його героя передбачає певну етичну позицію.

Так, під час Другої світової війни Конхісові довелося пережити трагічну ситуацію. Віммель, командир невеликого гарнізону, що окупував острів, маніпулює Конхісом, немов режисер. Він ставить його перед вибором – власноруч знищити двох грецьких партизанів, захоплених у полон, і тоді вісімдесят селян-заручників будуть звільнені, чи відмовитися від обов'язків ката, підписавши вирок невинним людям. Замордований командир партизанів постійно повторює лише одне слово – свобода. І Конхіс робить вибір – кидає зброю і стає у ряди партизанів. Та свобода, заради якої готовий іти на смерть і муки грецький патріот – найвищий вибір, можливий для людини.

Чи здатен Ніколас Ерфе на свій етичний вибір? Ось – центральне питання роману. Але поки герой бере участь у грі і загалом не замислюється над своїм ставленням до дійсності. Його вибір моделюється магом. І все ж, незважаючи на залежність Ерфе від Конхіса, модель його поведінки частково наближається до тієї концепції, яку Серен Кіркегор розробив у дисертації «Поняття іронії, розглянуте з постійним зверненням до Сократа». Моральна ж позиція Сократа, як пам'ятаємо, полягає в неможливості прийняти жоден з вірогідних етичних принципів, адже все має підлягати експериментові.

Ніколас Ерфе так само нездатен до вчинку, принаймні, на початку свого шляху по магічному лабіринту. Тому він так захоплений, зачарований маскарадом, який розігрується для нього одного, що навіть закохується в його учасницю. Це – Лілі Монтгомері, наречена Конхіса, котра нібито померла 1916 року. Дещо пізніше, заінтригувавши свого гостя, Конхіс пояснює йому, що красива, незвичайна дівчина, котра живе в його домі, хвора на шизофренію, а він – лікар–психіатр, котрий запевнив її, що вона і є Лілі Монтгомері. У свою чергу, Лілі розповість Ніколасові зовсім іншу історію. Вона розкаже про те, що справжнє її ім'я – Джулі Холмс. Вона – актриса, яка уклала контракт з Конхісом. Її роль полягає в тому, щоб заманити, зачарувати, спокусити Ніколаса Ерфе. Навіщо? Так звелів Конхіс, якого вона радить Ерфе остерігатися. Але й перша, й

друга версії виявляються фальшивими. Лілі-Джулі справді заманює Ніколаса в пастку, а у фіналі сама виявляється лікарем-психіатром Ванессою Максвелл, котра таким дивним способом – грою досліджує психіку Ніколаса Ерфе. Але й це останнє пояснення скоріше за все чергова містифікація, чергова брехня. Ерфе, правда, так і не вдається розкрити таємницю ні цієї дівчини, ні Конхіса. Спектакль припиняється так само несподівано, як і почався.

Відчувши себе центром магічної дії, герой переповнюється почуттям власної значимості, обраності. Заради химерного маскараду він готовий жертвувати багато чим і легко відмовляється від Елісон. Фінал гри приносить гірке розчарування, Ерфе – уже не центральна постать дивовижного спектаклю, а безпомічна, жалюгідна жертва сваволі невідомих йому сил і людей. Коли гра закінчена і вже немає жодної надії на її продовження чи хоча б пояснення, залишається почуття спустошеності, самотності, приреченості. Ніколасові досить важко орієнтуватися в реальному світі. Адже життя вимагає більшої інтелектуальної та моральної напруги за гру, з якої він також не вийшов переможцем. Але саме гра дозволила йому прозріти, розірвати окупи духовного герметизму і обмеженості.

Може видатися, що роман Фаулза – міф про непізнаваність і відносність буття. Таємниче і слово «таємниця» зустрічаються на сторінках роману найчастіше. Багато сучасних прозаїків услід за Сартром могли б повторити слова: письменник обдурює, щоб сказати правду. Щось подібне говорить і Ніколас Ерфе, характеризує Конхіса: «Кожна правда була свого роду брехнею, і кожна брехня – свого роду правдою».

У грі, що розгортається на сторінках роману, зміщені не лише предметні і часові, але й етичні та інтелектуальні пропорції. Одне з правил магічної гри – відсутність остаточної істини. С. Павличко припускає, що в пошуках істини Фаулз свідомо чи несвідомо наближається до «естетично-ігрової» концепції культури німецького філософа Ганса Георга Гадамера, автора одного з найвидатніших творів філософії ХХ ст. – «Істина і метод». Гадамер, зокрема, вважає, що гра самоцільна і самодостатня, предмет гри є сама гра. Але людина

має розчинитися в грі. Це не означає, що можна обійтися без її правил. Гра не має мети, на якій би вона могла припинитися. Будь-яке знання, правда, істина, наука перетворюються, таким чином, у гру [26, с. 88].

У процесі розгортання магічного театру Ніколас Ерфе потрапляє в безліч химерних ситуацій, часто живе чужим життям і думає чужими думками. Він намагається розшифрувати смисл дії, а коли йому здається, що він нарешті збагнув його, виявляється, що його відкриття сутності, його розуміння того, що трапилося, фальшиві. У широкому символічному значенні цього героя можна сприймати як представника людей взагалі, а його ілюзії – як вікові помилки людства.

Якщо магічний театр визначає закон будови світу, то перед його героєм стоїть проблема його розуміння й тлумачення, тобто проблема за своєю суттю герменевтична. А розуміння, за Гадамером, є процес творчий: «Розуміння – це не просто репродукування знання, тобто це не просто акт повторення того самого. Іншими словами, розуміння усвідомлює той факт, що насправді є актом повторення. Август Бекх вже узагальнив цей факт, назвавши розуміння «впізнаванням відомого».

Після символічного суду над Ерфе маг і його супутники зникають. Крім того, школа не відновлює контракт. Збурений суперечливими думками, він намагається розшукати Конхіса, домогтися від нього пояснень, нарешті, продовжити гру. Але невдовзі він розуміє, що гра ще не завершена, хоча вона стає небезпечною і неприємною пригодою. Режисер, якого Ніколас Ерфе вже не бачить, хоча майже фізично відчуває його незриму постійну присутність у своєму житті, переконує свого підлеглого і піддослідного, що Елісон не померла, що вона жива. З цього моменту герой усвідомлює, що в цій дівчині, з якою він так несправедливо й жорстоко обійшовся раніше, його єдиний порятунок. Він розшукує Конхіса, щоб повернути Елісон. Після довгих пошуків нарешті натрапляє на слід. Під час зустрічі з колишньою коханою він то переконує її вирішити, на чиєму вона боці, то вимагає втекти, впевнений, що за ними спостерігають помічники Конхіса. Зустріч з Елісон, якою завершується роман, нарешті відкриває очі Ніколасові Ерфе. Він раптом розуміє — те, що

відбувається, вже не гра, а саме життя, що ніхто за ними не спостерігає: «Театр був порожнім. Це був не театр» [, с. 607].

Причиною життєвого фіаско героя стає його небажання бачити реальний світ, егоїзм. Його герметизм, гонитва за ілюзіями згубні для нього самого, згубні для його оточення, в першу чергу для Елісон, котру він колись так легковажно покинув. Але дії магічного спектаклю, поставленого Конхісом, калейдоскоп неймовірних подій, котрі переживає герой, маскарад, в якому він бере участь, виховують його, повертають до реальності. Його прозрінням завершується цей сучасний роман виховання. Побачивши Елісон, Ніколас Ерфе збагнув головний урок Конхіса: «Плану не існує. Все — випадок. І єдине, що нас врятує, — це ми самі». Людина не є рабом гри, а сама може й повинна визначати своє життя.

У розділі „Ігри” книги Джона Фаулза „Арістос. Автопортрет в ідеях” є думка: „Ігри значно важливіші для нас і в значно глибшому смислі, ніж нам би хотілося визнати це... Гра – система для досягнення переваги. Ще більшою мірою це система ... котра якимось чином є людською відповіддю нелюдським випадковостям космічної лотереї; виграш у грі компенсує програш за межами контексту гри”. В „Арістосі” письменник розмірковує про різні аспекти поняття гри: від спортивного до соціального й філософського. А в романі „Маг” досліджує гру як всеохоплюючу модель буття і мистецтва, показує творення штучної дійсності, її вплив на дійсність об’єктивну.

Концепція гри для письменника невідривно пов’язана з його ідеями про дійсність як феномен, філософське поняття і предмет літератури. Це питання, найважливіше для письменника-інтелектуала, висувалося екзистенціалістами. Воно полягає не тільки в тому, копіює мистецтво реальний світ чи творить його, а ще й у тому, що є реальність взагалі.

Фаулз, як Голдінг, Мердок, Даррелл і переважна більшість сучасних західних письменників, розчарований в силі науки і раціонального пізнання. Він вважає, що істина відкривається лише в мистецтві, наука ж показала свою нездатність збагнути правду. Письменник міркує над цими питаннями у спеціальному розділі „Арістоса”. Але наука й мистецтво, безперечно, близькі в

найголовнішому: „Різноманітні засоби і мови; різні поверхові поняття про те, що важливо для існування, відповідно різні поверхові цілі; різні мови; і все ж усі великі вчені, по-своєму художники, а всі великі художники по-своєму вчені, адже в них одна людська мета: наближення до реальності, відтворення реальності; відображення реальності, доведення реальності до свідомості. Всі серйозні вчені і художники хочуть одного й того самого: правди, яку нікому не потрібно буде зраджувати”. Таким чином, Фаулз стверджує, що метою будь-якої розумової діяльності є осягнення реальності. Далі він пояснює своє розуміння реальності: „Ні реальність, виражена науково, ні реальність, виражена засобами мистецтва, не є справжньою. ”Справжня” реальність – особливість, котра нічого не пояснює, повна непов’язаність, всюдисуще одиничне, загальна розмежованість. Це – листок білого паперу; малюнки або рівняння, якими заповнюємо папір, ми не називаємо папером. Наші інтерпретації реальності – не більше ”реальності”, ніж білизна паперу – малюнок. Наші малюнки, наші рівняння є найвіддаленішими псевдореальностями, але вони єдині реальності, котрі нас стосуються, адже це – єдині реальності, котрі можуть нас стосуватися” [26, с. 93].

Аналізуючи найприкметніші стильові елементи роману „Маг”, треба звернути увагу на наскрізну класичну метафору «життя-театр», що організовує сюжет роману. У творі розгортаються ігри-вистави („гра в Бога»), що постає глобальним філософським символом буття. Всі герої залучаються до дійства, яке розігрує Моріс Конхіс. Він створює штучний світ на острові Праксос, наповнюючи його ритуальними атрибутами та філософсько-мистецьким підґрунтям.

Сюжетно та композиційно роман моделює міфологічні пригоди героя. Тут втілені постмодерністські ідеї про світ як текст, читача як учасника створення тексту, кризу мови як знаряддя описових систем. Герой намагається розгадати, по-своєму інтерпретувати вистави Конхіса.

Надзвичайно важливим у романі є авторське розуміння функції мови в сучасному світі. Для Ніколаса слова та мова виступають знаряддям для самоутвердження та маніпуляцій близькими людьми. Він ховається за слова від

зовнішніх загроз та дискомфорту, оскільки вони дозволяють перетворити реальний факт на нереальний. Девальвація слова, а загалом і мови, стає лейтмотивом усього роману.

Важливою метафорою роману можна вважати „острів”, що символізує мікрокосм, форму буття зі своїм Богом – Конхісом. З іншого боку, острів Праксос стає для Ніколаса островом власного „я”.

Отже, як письменник–постмодерніст, Дж. Фаулз віддає перевагу інтелектуальній грі з читачем, пропонуючи складні образи–символи, змушуючи читача проникати в їхню логіку, а потім, руйнуючи її, пропонує нову версію і інтерпретацію, постійно створюючи нову модель буття.

Міфопоетична складова художньої структури роману „Маг”– зазначається, що наскрізна фаулзівська ідея кореляції життя і мистецтва інтерпретується у „Магові” у категоріях „потаємного”, „містичного”, „магічного”, „прихованого”, „чарівного” тощо. Підсилений елемент „містичного” та „магічного” рішуче розводить сюжетно–композиційні колізії „Колекціонера” і „Мага”. Художній концепт „незбагненого” й „таємничого” утворює силове поле романного сюжету, у яке потрапляє й „вічна” любовна історія Ніколаса й Елісон з „вічною” невизначеністю її фіналу: „непрозорість” і „магія” переливчастих смислів складають основу повісткування, адресують читача не стільки до окремої події, скільки до „суцільного контексту”, міфопоетичної праоснови оповіді.

Смислове відтворення контекстуальних зв’язків сюжету і складає творче завдання Дж. Фаулза. Наприклад, композиційне завершення психологічних „вистав” Конхіса разюче нагадує колізії класичних кельтських саг, давньогрецьких міфів, казок, романтичних сюжетів тощо. Фаулзівський неологізм „Праксос” перекладається з грецької як „відокремлений, огорожений острів”, семантично підкреслюючи уже знайому ситуацію неволі, „плоту в океані”. Загалом уся топоніміка „Мага” зорієнтовує на атмосферу дихотомії цивілізації й природи, острова й материка, віднайденого і втраченого Едему.

Таким чином, роман структурується за законами „магічного простору”, в якому історія пригод Ніколаса Ерфе сягає узагальненого рівня: поворотним

пунктом сюжету є зміна в тлумаченні автором життєвого сенсу: замість структурального способу аналізу життя Ніколасу відкривається постмодерністський постструктуральний спосіб інтерпретації власного життя та людського світу. Отже, „магічний простір» сюжету в його авторській постмодерністській інтерпретації розгортається впритул до міфологічних, архетипових меж, що окреслюють ідейну площину „Мага”. Саме міфопоетична складова яскравіше виявляє його місце у контексті нової літературної традиції другої половини ХХ століття.

Оповідна колізія „Мага”, образна система роману, що засновані на міфолітературній традиції, повертають цю традицію в площину, де всі усталені знання про світ стають ілюзорними, примарними, розмитими. Розвінчання традиційних ідеологічних фікцій стає завданням і головною ідеєю твору Дж. Фаулза.

Впродовж художнього розгортання романної оповіді Дж. Фаулз втілює ідею життя як гри, як магічного театру. Головний герой „Мага” Ніколас потрапляє під владу фантастичної ігрової ситуації, яку створює для нього Моріс Конхіс – своєрідний „маг” острова Праксос. У процесі розгортання низки ігор–вистав Ніколас намагається пізнати власне „я”. Все, що відбувається на острові, Конхіс називає метатеатром – назва, типова для постмодерного світогляду і приваблива для Ніколаса, котрий поціновує все, що з ним відбувалося, як текст. Текст почергово подається як наратив (розповіді Конхіса про його життя) та випробування у вигляді епізодів метатеатру та переносить епізоди наративу у дійсний світ життя Ніколаса. За допомогою гри Конхіс розкриває Ніколасові неосяжність світобудови, окреслює ілюзії та помилки людства, намагається показати ситуації, хід яких зумовлений заангажованими схемами людської свідомості.

У романі „Маг” Дж. Фаулз використовує традиційну романну схему, проте класичній традиції тут протиставлене постмодерне міфопоетичне начало. Існує думка, що „Маг”– алюзія на класичний „крутійський роман” з традиційним міфологічним мотивом „крутійства”. У постмодерністській художній практиці (не лише у Дж. Фаулза, а й у У. Еко, М. Павича, М. Кундери) з’являються численні античні алюзії з їх тенденцією розвінчання прагматичної ідеології.

Таким чином, у творах митців–постмодерністів зникає установка на універсальність художньої мови, з’являється новий тип світобачення — світ сприймається непізнаним та ілюзорним.

Знову звертаючись до провідної теми роману, проблеми морального вибору, Фаулз аналізує стан сучасного суспільства. Його герой, Ніколас Ерфе, значно простіший тип – він ні про що не збирається попереджувати своє суспільство, він байдужий до його проблем, він замкнувся у сфері своїх думок і почуттів, у сфері приватного життя. Дійсність п’ятдесятих можна відчутти тільки в екзистенціальній чи, скоріше, псевдоекзистенціальній скорботі й самотності Ерфе. І саме вони – ця скорбота і самотність – симптоматично засвідчують хворобу покоління, і навіть ширше – цілого суспільства.

Фаулз прагне показати хворобливість і небезпечність морального сну, який оповиває Ерфе, повернути його до дійсності. І письменникові вдається вивести свого героя, для якого єдиною реальністю був ”магічний театр” Конхіса, з лабіринту гри, визволити з полону ілюзії, хоча іншого справжнього його життя він так і не показує. Ясно, це порушувало б правила жанру. Історія завершена, далі може бути тільки інша історія. Але чи міг би Фаулз показати це життя? На це питання немає однозначної відповіді.

3.3. Роман-реконструкція «Жінка французького лейтенанта».

Роман „Жінка французького лейтенанта” можна назвати постмодерною реконструкцією історії, одним з перших у європейській літературі експериментальних постмодерністських псевдоісторичних романів. Уже сам прийом філософської інтерпретації класичного вікторіанського романного фіналу утворює семантичне поле міфу ХІХ століття, що окреслює всі сюжетні лінії оповіді. Є чимало підстав уважати „Жінку французького лейтенанта” „псевдоісторичним” романом, у якому на основі „вікторіанської матриці” ми прочитуємо власні почуття, враження, духовні прозріння й падіння. Дж. Фаулз будує сюжет роману не на історії, а на історичній метаморфозі: англійський

аристократ середини ХІХ століття Чарльз Смітсон захоплюється „дивною” Сарою, „жінкою з майбутнього”. Контекст „великого» історичного часу рельєфніше окреслює й одночасно руйнує вікторіанський міф: за Дж. Фаулзом, особистісне знаходиться над конкретною епохою, воно важливіше за „велике” соціальне й історичне.

Сам Дж. Фаулз визнає, що „Жінка французького лейтенанта”– роман-реконструкція почуттів, думок, моделей поведінки людини ХІХ століття. Наскрізний мотив кохання стає тут основою філософського погляду на комплекс екзистенційних проблем ХХ століття.

Провідна ідея цього умовно-історичного твору полягає в тому, щоб зіставити століття минуле й теперішнє, дослідити, як вирішує суспільство вічну проблему гуманізму. У системі образів роману питання про свободу особистості Дж. Фаулз розкриває як свободу вибору в коханні.

Важливу роль у формуванні такої ідейної цілісності твору відіграє його постмодерністська структура. На зовнішньому рівні роман традиційно поєднує гру й реальність. Автор використовує тут „матрицю” вікторіанського роману, дотримується багатьох зовнішніх параметрів стилю вікторіанської доби з його характерними відступами, авторським коментарем, оповідачем, що „знає все”, здебільшого іронічним і всевладним, який може в будь-який момент втрутитися в розповідь, одночасно піддаючи вікторіанський роман і реконструкції, і деконструкції. Письменник переплітає дві історичні епохи, прагне проаналізувати хворобу нинішнього покоління, провести паралелі між зламом свідомості вікторіанської епохи і „кризовими” явищами другої половини ХХ століття. Він торкається питання про визначальні чинники життя людини, про те, що впливає на її свідомість. Ці питання пов’язуються насамперед з образом Чарльза Смітсона. Дія нього Сара грає роль своєрідного вчителя, „мага”. Сара залучає Смітсона до своєї гри, виступаючи режисером його життя. У ході цієї гри Чарльз вчиться пізнавати самого себе, робити свій власний вибір у житті. Він потрапляє під силу дії наративу, що створює Сара. Дж. Фаулз пропонує різні фінали роману, підкреслюючи, що гра до кінця залишається грою. Три кінцівки

твору – дві з них можна вважати „відкритими” – дають свободу вибору й читачеві, який обирає ту, що відповідає його власному розумінню конфлікту.

Таким чином, у „Жінці французького лейтенанта” постмодерністська гра набуває широкого психологічного сенсу. Тут спостерігається не лише магічна гра, режисером якої є Сара Вудраф, а й гра з читачем (Дж. Фаулз надає читачеві право вибору „свого” оповідного фіналу).

Тематичним компонентом твору стає наскрізна цитатність, основою авторського міфу про дійсність, прецедентом інтелектуальності письма й разом із тим – його іронічності, пародійності, авторської полемічної рефлексії. Ці компоненти у їх тісних взаємозв'язках і складають текстову „матрицю” роману.

Структурні особливості роману дозволяють зробити деякі теоретичні висновки щодо специфіки побудови постмодерністського сюжету. Його фундаментальною структурною одиницею є абсолютно нове співвідношення традиційної пари „автор – читач”, що мислиться вже не як смислова опозиція, а як одна із сюжетних ліній твору, його реконструктивна складова. Погляд автора і погляд читача ініціюють прочитання у тексті твору його різних („поверхневих” та „прихованих”) семантичних рівнів.

Художня модель утверджується, таким чином, завдяки спробам творчого збалансування „авторського» та „читацького» рівнів, чому слугує наявність ігрового діалогу, низка ремінісценцій, алюзій, символів тощо. Наявність „історичного» в сюжеті сприймається лише як метафора, свого роду „відволікаючий маневр» автора, як уможлядна культурна ситуація, а не перебіг конкретних подій.

Не так легко відповісти на запитання про те, яку саме мету ставив перед собою автор у романі „Жінка французького лейтенанта”, що він прагнув зобразити. Якщо в „Мазі” романний час стискався і розтягнувся, а час історичний не мав практично жодного значення, то в „Жінці французького лейтенанта” все по-іншому. Дія починається в березні 1867 р., через вісім років після того, як вийшла книжка Чарльза Дарвіна „Походження видів”, і за шість місяців до того, як Маркс видав перший том „Капіталу”. Часові рамки

підкреслюються неодноразово і, здається, для того, щоб дати нам зрозуміти – автор прагне показати злам свідомості, який відбувається за благопристойним фасадом вікторіанства. Але ця чіткість в окресленні часу не абсолютна. У романі існує ще один пласт дійсності. Це – сучасність, що розглядається з погляду столітньої ретроспективи, яка робить її водночас складнішою і точнішою. Не випадково автор припускає ситуацію, при якій він сам, письменник Джон Фаулз, сідає в купе поїзда, в якому його герой їде з Лайм-Ріджису Лондон.

У чому ж мета Фаулза – створити роман про вікторіанську епоху, розкривши її істинну соціальну, інтелектуальну й моральну сутність, чи показати своє сприйняття, представити свій літературний і науковий аналіз тієї епохи? Фаулз переконаний, що жоден письменник не може удати, ніби живе сто років тому і бачить події, котрі відбуваються у віддалену епоху, наче її сучасник. І його погляд з точки зору історії, пройденої країною, має надати оповіді, в якій сплетені дві історичні епохи, більшої точності й об'єктивності.

Знову, як і в „Магові”, центральним залишається питання про ”план”, детермінованість людського життя. Що її визначає? Чим вона спричинена – епохою, свідомістю? Чи в ній загалом відсутня будь-яка логіка? У романі це питання передовсім пов'язане з образом головного героя – Чарльза Смітсона.

Перед нами – молодий вчений, дарвініст, майже соціаліст, інтелектуал, для якого почуття іронії рівносильне вірі в себе, людина, котра володіє тверезим поглядом на життя, котра знаходить „англійське суспільство надто серйозним, англійську думку надто моралістичною, англійську релігію надто святенницькою” [37, с. 114]. І водночас це людина, котра поділяє упередження часу, „істинне дитя свого століття”. Існує величезна різниця, якщо не прірва, між тим, що він думає, і тим, які приймає рішення. Вільнодумство й аристократичне походження не завадили йому заручитися з багатою спадкоємицею з буржуазної родини, в майбутньому його чекає добропорядне сімейне життя, можливо, навіть партнерство в торгівельній фірмі тестя. Тому до таких рис героя, як незалежний розум і волелюбність, просяться обмежувальні доповнення – ”майже” чи навіть ”псевдо”. І в цьому він дуже схожий на Ніколаса Ерфе, який так само поверхово

виконує приписи інтелектуальної моди. Нерішучість, боязливість, навіть схильність до конформізму роблять Чарльза Смітсона цілком банальним. Але водночас він не однозначний, як не однозначна, на думку Фаулза, вся ця епоха. Саме у двоїстості, суперечливості Чарльза знаходяться сили, котрі допомагають йому відкинути забобони часу, пізнати його і себе в ньому. Тому головне в герої те, що він „намагається здолати свою історію. Навіть, коли сам цього не знає” [37, с. 257]. Але його доля, співзвучна з епохою й типова для епохи, змінює свою програму під впливом могутнього зовнішнього імпульсу. Внутрішні сили цієї людини сколихнулися після знайомства з Сарою Вудраф.

Сара Вудраф і Чарльз Смітсон – протилежності у всіх відношеннях. І автор зображає їх по-різному. В центрі роману – історія Чарльза, його характер і думки, його внутрішній світ. Перед нами не схема, а складний людський характер. Такими були герої класичного англійського роману XIX ст. Сара, однак, є скоріше не особистістю, а маскою. На відміну від Чарльза, вона залишається таємничою і загадковою. Мотиви її вчинків можна збагнути лише в найзагальніших рисах. Ясно, однак, інше – дії героїні цілеспрямовані й приховують майже символічний смисл. Створена Сарою гра не просто відкривала очі на реальність світу, в ній ще був естетичний сенс, її перша сповідь Чарльзу „здавалася дивною не тому, що була віддаленням від неї, міфом, в якому оголена краса означала значно більше, ніж гола правда” [37, с. 154].

Ще задовго до появи Чарльза в Лайм-Ріджісі вона вигадала свій образ і вжила в нього. Це – образ жінки сумнівної репутації. Він означав розрив з оточенням, виклик вікторіанському лицемірству в тій єдиній формі, що була для неї доступна. Знайомство героїв починається з випадкової зустрічі, але далі Сара заманює Чарльза в магічну гру як режисер, не менш майстерний за Конхіса, вона веде Чарльза вигаданим нею шляхом, на кожному етапі ставить перед необхідністю приймати рішення. В фіналі вона підводить його до вирішального вибору: „Або ти залишаєшся в тюрмі, яку твій вік називає обов’язком, честю, самоповагою, і купуєш цією ціною благополуччя і безпеку. Або ти будеш вільним і розп’ятим; нагородою тобі будуть камені і терні, мовчання і ненависть;

і міста, й люди відвернуться від тебе” [37, с. 314]. По суті, ця ситуація вибору відповідає екзистенціальній схемі.

Але не тільки Сара *розігрує* окреслену роль. Грає також і Чарльз до зустрічі з Сарою, як грає Ніколас Ерфе до зустрічі з Конхісом. Ніколас імітує байдужість і цинізм сучасного Інтелектуала, це, між іншим, забезпечує йому великий успіх у жінок. Чарльз старанно виконує роль аристократа і вченого. Для обох у цих примітивних, слід зазначити, іграх, головне полягає в тому, щоб захопити провідну роль, подавити свого слабшого партнера – Ернестіну або Елісон. Гра, запропонована Ніколасу і Чарльзу сильнішими партнерами, магами, вчить їх. Але гра залишається грою. Попри всю хитромудрість, вона все ж одновимірною в порівнянні з життям. І тільки мага знають, що найкраща ілюзія не замінить правду, не стане добрим фундаментом людського життя. Тому письменник у фіналах своїх романів тяжіє до невизначеності. Невідомо, чи залишиться Елісон з Ніколасом, невідоме остаточне рішення Сари.

Спочатку Сара пробудила інтерес героя до обставин своєї загадкової долі, до своїх страждань, пізніше – закріпила іпоглибила цей інтерес поясненням причин свого морального «падіння», нарешті, виплекала в його серці пристрасть, яку він не зміг здолати і котра примусила його приймати найнесподіваніші рішення. Для Чарльза магічна гра, в яку заманила його Сара, стала сходинкою в пізнанні світу, навчила любити, принесла рішучість вибрати свободу замість умовностей, брехливості й банальності самого часу.

Сара програмує вчинки Чарльза. А от світом, створеним нею, його пробує провести доктор Гроган. Він розшифровує легенду цієї незвичайної жінки, смисл її ролі. Людина науки, тонкий психолог, доктор Гроган пояснює Чарльзові, що „Сара має пристрасті, до своєї меланхолії, як морфініст до морфію” (с. 136), що „її слід розглядати як людину, котра блукає в тумані” [37, с. 137]. Але читач вже розуміє, що доктор Гроган помиляється – Сара чітко знає свою мету. Деяко пізніше доктор Гроган висуне припущення, що у Сари „викручений розум”, „тиф розумових здібностей”, що вона просто дурить

Чарльза. І по-своєму він не помилиться: Чарльз – іграшка в руках Сари, але доктор Гроган далекий від розуміння істинної мети її вчинків.

Сара, котра в результаті зробленого нею вибору вільна, пробуджує в героєві нові для нього думки. По–перше, вона показує йому лицемірство і подвійність вікторіанської моралі. По–друге, відкриває йому очі на себе самого і власну роздвоєність. По–третє, приносить думку про свободу, вчить відкидати табу й заборони часу і класу. Але, звичайно, виховання Чарльза не може бути її єдиною метою, як це розуміє, наприклад, О. Долінін – автор передмови до першого російського видання роману: „Щоб примусити героя прозріти, пробудити в ньому відповідну пристрасть, вона так само (мається на увазі, як і Конхіс в романі „Маг” [11, с.77]) відкриває для нього ”магічний театр” з одним актором – підлаштовує випадкові побачення, підносить йому свою фіктивну оповідь, провокує безрозсудними вчинками і, нарешті, віддавшись йому, зникає без сліду”. Таке тлумачення, при якому Чарльз залишиться єдиним героєм твору і логічним фіналом виявиться возз’єднання закоханих, підсилюється ще й назвою статті: «Паломництво Чарльза Смітсона» [37, с.444]. Сама назва коментаря несправедливо залишає для Сари другорядне місце і звужує розуміння авторського задуму.

Іншої думки дотримується англійський літературознавець Рут Браун, котра по-іншому розставляє акценти у взаємовідносинах героїв: Сара „не просто частина Чарльза; вона особистість з своїми правами, котра діє, щоб задовольнити власні устремління в пошуках власної індивідуальності. Акція з самовизволення може видатися егоїстичною, але ця акція звільняє також і Чарльза”. При такому розумінні головною дійовою особою виявляється Сара, а фінал – повний розрив її з Чарльзом як останній етап на шляху до свободи власної особистості, здається дійсним.

Треба зазначити, що образ Сари викликав велику дискусію серед критиків. Однією з сторін роман пояснювався як твір феміністський, а образ Сари – як жінки, котра бореться за свої права і свободу. І, здається, для такого тлумачення підстав немало. Серед них і посилення Фаулза на Джона Стюарта Мілла, і згадка

про дату 30 березня 1967 р., коли була опублікована праця англійського вченого „Пригноблення жінок”, важлива для розуміння процесів емансипації у Британії. Однак не менш переконливі аргументи і в тієї сторони, котра не сприймає Сару як феміністку і не вважає роман феміністським.

Цікаво, що Сара, головний персонаж роману, його центр, не окреслюється письменником як характер. У романі немає її поглядів, її внутрішнього світу, її мотивації. Тільки її слова чи дії можуть бути певною підказкою, але тільки певною, враховуючи роль Сари як мага. А тому, „позбавлена голосу для вираження своїх думок, Сара залишається образом, котрий ніколи так і не став жінкою або жіночим характером. Замість того, щоб зруйнувати відверто чоловічі міфи, Фаулз підсилює їх, не даючи Сари життя за межами цих міфів...”, – пише в цікавій статті Майкл Магалі. На тему чоловічих міфів у творчості Фаулза існує окреме дослідження.

І ще одне питання, пов’язане з Сарою не стільки як жінкою, скільки як режисером магічного театру. Це питання про моральну оцінку її діяльності, ціну її емансипації. Його влучно формулює Чарльз Скраггс: „Ким є Сара – Беккі Шарп чи Джейн Ейр?”. Доктору Грогану поведінка Сари здається грою ”викрученого” розуму. Чарльз вважає, що Сара любить його і своєю грою хоче розбудити його почуття. Припустимо, що Сара не любить Чарльза, а прагне лише власної емансипації і використовує Чарльза для ролі, що була не до снаги французькому лейтенантові Варгенну.

Власне, три фінали роману – не випадковість. Перший показує, яким чином має закінчитися роман, якби розвиток в ньому пішов за вікторіанськими канонами. Чарльз помирився зі своєю нареченою, вони одружилися, а про Сару невдовзі забулося – „так частіше за все й трапляється; люди, яких ми не бачимо, зникають, розчиняються в тіні того, що близько, поряд” [37, с. 292]. Але перша кінцівка залишилася просто сном Чарльза Смітсона.

Друге завершення передбачає щасливий союз Чарльза й Сари після їх зустрічі через кілька років. І нарешті, третій варіант фіналу: Сара не погоджується стати дружиною Чарльза й загубити свободу, а він не приймає її

дружби. І от уже сам письменник, коментуючи цей останній і остаточний розрив своїх героїв, пише: „... Божественного втручання не існує... нам залишається тільки життя – таке, яке ми в міру своїх здібностей (а здібності – справа випадку!) зробили його самі; життя, як визначив його Маркс, – „діяльність людини, котра переслідує свої цілі ...”[37, с. 398]. Його висновок повною мірою можна віднести й до долі Ніколаса Ерфе, що, як і Чарльз Смітсон, опинився в фіналі перед необхідністю починати нове життя, ближче до реальної дійсності.

У романі „Жінка французького лейтенанта” вікторіанська Англія показана різноманітно й глибоко, в суперечливих тенденціях об’єктивних напрямків і сил. І Чарльз з його постійними сумнівами, і Сара з її жадобою духовної незалежності – істинні діти свого часу. Але все ж зображення вікторіанської Англії певною мірою залишається умовним. Фаулз прагне вхопити пульсацію часу, втілити в своїх персонажах його головні історичні сили. Він наслідує певну схему, у якій своє місце мають аристократ і нувориш, провінційний міщанин і лавочник, вчений–матеріаліст і священник ліберального ухилу, слуга і мешканець лондонського дна. Є тут місце і людям, яких епоха поставила за межами певного соціального прошарку. Це – Сара Вудраф, гувернантка, дочка заможного селянина, котра відірвалася від свого оточення і не прийнята класом вищого рангу, а також люди артистичного, богемного середовища, письменники, художники–прерафаеліти, серед яких знаходить свій дім героїня роману.

Сара Вудраф, очевидно, розуміє, що не зможе повторити долю Джейн Ейр, зламати запрограмованість життя бідної гувернантки. Щоб уникнути цього, вона вигадує іншу, псевдодійсність, вигадує гру. І хоча в романі Фаулза презентовано представників майже всіх історичних типів, що мали місце у вікторіанську епоху, все ж автор не стільки показує суспільство того часу, скільки аналізує, пояснює його. Тому деякі сторінки роману так нагадують не художній твір, а філософсько-історичний трактат, навіть економічне дослідження епохи.

Письменник доводить, що передумови проблеми морального вибору Чарльза Смітсона й Сари Вудраф крилися в самому вікторіанському періоді. А

потім сам себе заперечує, доводить, що гра, за правилами якої організовані стосунки героїв, прийшла з іншого часу. Про це свідчить трактування Фаулзом одного з епіграфів до останнього розділу роману, а саме вислову Метью Арнолда: «Істинне благочестя полягає в тому, щоб втілювати своє знання в своїх діях» [37, с. 394]. Фаулз твердить, що саме цей принцип завжди керував вчинками Сари. І додає: «Сучасний екзистенціаліст замість "благочестя" поставить "гуманність" чи "автентичність", але з самою ідеєю Арнольда погодиться» [37, с. 398]. Письменник, таким чином, прагне знайти і врешті знаходить точки дотику екзистенціалістського й вікторіанського світосприйняття, подає історію доль Сари і Чарльза як передчуття інших конфліктів, що з'явилися в європейській, в тому числі й англійській літературі сто років потому.

3.4. Розкриття ролі митця у циклі повістей «Вежа з чорного дерева».

Збірка «Вежа з чорного дерева» більш присвячується варіанту проблеми взаємин митця і мистецтва, що в той же час є складником проблеми морального вибору. Автор навмисне відроджує у нашій свідомості відомий культурний стереотип – «вежа з слонової кістки» як надійний прилисток для справжнього мистецтва й художника-нонконформіста, проте наскрізною художньою антитезою надає йому несподіваного звучання. У повісті Дж. Фаулз використовує прийом контрасту: насамперед, тут свідомо протиставляється кредо двох художників – Генрі Бреслі та Девіда Вільямса.

Бреслі у своїй творчості використовує реалістичну традицію. Девід – художник-абстракціоніст. Ідея вічного протистояння двох творчих начал надає філософській тематиці повістей рівня притчевості, формує їх спільний лейтмотив. Зазначається, що провідна роль у цьому циклі творів належить не інтризі, а несподіванкам сюжету, таємницям внутрішнього світу персонажів. Прикладом тут може слугувати повість «Вежа з чорного дерева», що не має

чітко прокресленої сюжетної лінії. Сюжет оповіді відходить на другий план, оскільки Фаулз акцентує увагу на інших, позаструктурних аспектах.

За своєю тематикою і композицією ця повість є компактною варіацією роману «Маг». Схожість між повістю і романом виявляється й через загальні принципи створення просторових образів: Котміне (маєток Генрі Бреслі) і острів Праксос виступають топосами, що символізують метатеатр постмодерністської міфотворчості митця. Цей чарівний світ відкриває Вільямсу очі на ілюзорність і дріб'язковість його життєвих цінностей. Отже, Генрі Бреслі стає своєрідним духовним пророком, вчителем, «магом», який розкриває Девідові альтернативний зміст його життя, надає можливість реалізації своїх творчих сил.

Повість «Вежа з чорного дерева» і роман «Маг» поєднуються загальним міфологічним підтекстом. Герої Дж. Фаулза знаходяться у постійних пошуках власного «я», їх еволюція нагадує своєрідну сучасну «одіссею». Міф про Одисея формує один із центральних міфологічних образів повісті й обігрується Дж. Фаулзом протягом всього творчого шляху.

У цілому повісті Дж. Фаулза написані надзвичайно експресивно, сповнені складної символіки (зокрема, екзистенційної), містять міфопоетичні складові й елементи гротеску, алегорії, притчі. Перераховані риси поєднують повісті Дж. Фаулза в єдине смислове ціле, дозволяють говорити про можливий «наскрізний сюжет» циклу, що розгортається як узагальнена життєва ситуація.

Вирішення проблеми морального вибору у повісті викликає неоднозначні оцінки літературознавців. Так, на думку представниці українського літературознавства С. Павличко відмова головного героя від світу мистецтва, за висловом Генрі Бреслі є аморальним апріорі, може тлумачитися як перемога соціальної зашореності та обивательського сприйняття мистецтва. На нашу ж думку, творі перемагає надія автора на силу морально-етичних норм своєї нації, які можна зберегти у епоху змін та руйнації всіх попередніх надбань суспільства. Віра в людину, збереження її істинних цінностей автор підтверджує останнім рядком твору, словами головного героя «Я? Уцілів» [41, с. 123].

Для Фаулза розуміння світу здається недосяжного метою, але письменник не заперечує мистецтво, бо мислить свою творчість як спробу максимального наближення до реальності, досягнення цілковитої правди. У романах «Жінка французького лейтенанта» і «Деніел Мартін» письменник вдається до широкого відтворення і аналізу людського буття, соціального існування особистості, її психології, визначеної об'єктивними, історичними причинами. Для Фаулза, експериментатора, наближення до реальності можливе і в творі іншого типу, в якому притчеве, інтелектуальне начало переважає. В такому романі поняття реальності стає певним знаком в системі інших знаків, у складній інтелектуальній грі, котра нагадує розв'язання рівняння з багатьма невідомими. Тому не дивно, що в «Магу» та «Башті з чорного дерева», де об'єктивна дійсність присутня, немов осколки розбитого дзеркала, що відображає лише якісь окремі фрагменти світу, питання про дійсність, її осмислення стає найважливішим.

ВИСНОВКИ

У ході нашої роботи, спираючись на теоретично-методичні засади, було розглянуто і проаналізовано художню специфіку постмодернізму як мистецького та філософського явища в англійській літературі другої половини ХХ століття, визначено пріоритетні особливості філософського та мистецького контексту постмодернізму, що вплинули на художні пошуки Дж. Фаулза. Ми прагнули розкрити розуміння письменником таких концептів, як «англієць», «британець» та «європеець», визначили своєрідність їхнього втілення у творчості митця та дійшли до наступних висновків:

– аналізовані твори Дж. Фаулза свідчать про можливість їх інтерпретації у руслі постмодернізму, провідного літературного напрямку другої половини ХХ століття. Творчість Дж. Фаулза відбиває моменти еволюції філософсько–естетичних засад постмодернізму, а отже, його твори на різних рівнях поезики перегукуються з тенденціями творчої комплексності, нашарування, стильового багатоголосся тощо;

– у художній структурі творів Дж. Фаулза тісно переплелися і взаємодіють елементи гри («Колекціонер», «Маг»), міфу й міфопоетичного («Маг»), історії («Жінка французького лейтенанта»). Саме вони формують поезику жанру, впливають на сюжетно–композиційне завершення творів письменника, пов'язуючи його мистецькі пошуки зі складними процесами літературної й естетичної еволюції ХХ століття. Аналіз стильових домінант фаулзівської поезики дозволяє говорити про його ремінісцентне начало, гру художніх форм, літературні та мистецькі алюзії, складну систему метафор тощо. Увесь цей спектр образно-стильових засобів і формує аспекти власне постмодерністської інтерпретації творчості Дж. Фаулза, її зв'язки з новітніми мистецькими стратегіями. Інтерпретація творів Фаулза в руслі постмодерністської естетики прояснює його пошуки в системі художніх форм, доповнює і конкретизує наші уявлення про постмодернізм як художній феномен;

– дослідження поетикальної сфери творів Дж. Фаулза свідчать про різний рівень їх „входження» в постмодерністську художню систему, а відтак – про складні процеси кореляції творчих пошуків митця з філософсько-естетичним контекстом другої половини ХХ століття;

– категорія гри у творчості Дж. Фаулза є не лише сюжетним і тематичним мотивом, але й особливим специфічним прийомом його художньої манери. Гра і театральність стають домінуючими принципами, що відбиваються на всіх рівнях художніх творів письменника. Ідейно-тематичні мотиви гри, своєрідність композиційної побудови та особливі стилістичні прийоми Дж. Фаулза складаються у неповторну й оригінальну театральну–ігрову концепцію в літературному процесі сьогодення;

– серед різноманітних тем, що зустрічаються у творах письменника, проблема морального вибору займає центральне місце. Його персонажі стають перед таким вибором або з приводу певних життєвих ситуацій, або в ході гри, учасниками якої вони стають випадково, сприймаючи її як дійсність. Треба зазначити, що письменник також дає змогу читачеві самому зробити цей вибір і взяти участь у цій грі, застосовуючи такі своєрідні сюжетно-композиційні прийоми, як гра фіналів, прийом «роману у романі», пряме звернення до читача, „творча кухня” письменника, наявність шифру, коду, недомовленості;

– такі поняття, як «англієць», «британець» у творчості письменника зазнають певних концептуальних трансформацій, в ході яких отримують додаткове значення. Також Дж. Фаулз вводить нове для сучасного літературознавства поняття «мегаєвропейський письменник», що втілює образ сучасного письменника, котрий поєднав у собі літературні традиції європейських, американських та східних країн;

– творчість письменника багатогранна, вона значно збагатила художню й жанрову форму роману, різноманіття прийомів його прози. Винахідливість форми підкорена завданню більш глибокого дослідження зображуваних явищ і не порушує зв’язок між автором та читачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.
2. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : монографія. Київ : Київський університет, 2009. 519 с.
3. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Києво-могилянська академія, 2008. 430 с.
4. Герасимчук В. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2007. 392 с.
5. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози): навчальний посібник з курсу «Культурологія». – Запоріжжя, 2007. 136 с.
6. Габор В. Від Джойса до Чубая. Львів : Піраміда, 2010. 168 с.
7. Давиденко Г.Й., Стрельчук Г.М., Гричаник Н.І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: Навч. Посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2017. 504с.
8. Еко Умберто. Ім'я Рози. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=160>
9. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун. Київ : Основи, 2003. 503 с.
10. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман ХХ века. Киев : Вища школа, 1988. 153 с.
11. Ісаєнко С.В. Естетико-філософський контекст конфлікту влади і особистості в романі Дж. Фаулза «Волхв». *Вісник Житомир. пед. ун-ту*. 2004. Вип. 16. С. 57–60.
12. Історія зарубіжної літератури ХХ ст [Текст] : навч. посіб. / [В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін.]; за ред. В.І. Кузьменка. Київ : Академія, 2010. 496 с.
13. Качуровський І. Готична література та її жанри. Генерика і архітектоніка. Кн. II / І. Качуровський. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 182–193.

14. Качуровський І. Деякі жанри художньої прози. Генерика і архітектоніка. Кн. II / І. Качуровський. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 218–223.
15. Кирилова О.О. Стратегії переозначування суб'єктів у творах Дж. Фаулза. Київ, 2005. 16 с.
16. Козюра О.В. Проза Дж. Фаулза. Київ, 2006. 20 с.
17. Крістева Ю. Полілог. Пер. з франц. П.Тарашука. Київ: Юніверс, 2005. 481 с.
18. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір) : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
19. Кушнірова Т.В. Англійська література в культурологічному вимірі (модерний і постмодерний аспекти): навчально-методичний посібник / Тетяна Кушнірова. – Полтава, 2017. – 107 с.
20. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 484–486.
21. Літературознавство: словник основних понять / пер. з нім. вид. А. Цяпи. Тернопіль : Богдан, 2008. 280 с.
22. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
23. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
24. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 1997. 752 с.
25. Павличко С. Інтелектуальна проза Джона Фаулза. Всесвіт. 1989. №5 С. 117–120.
26. Павличко С.Д. Лабіринти мислення. Київ : Наукова думка, 1993. 104 с.
27. Павлюк А.Б. Літературна казка від структуралізму до постмодернізму у лінгвістичній перспективі. *Science and Education a New Dimension. Philology*, IX(75), Issue: 257, 2021 Sept. P.49–53.
28. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Київ : Генеза, 2009. 296 с.

29. Пікун Л. Дзеркальна гра набутками культури як явище літератури постмодернізму. *Слово і час*. 2005. №11. С. 40–47.
30. Радченко О. Б. Постмодернізм. Спроба філософсько-етичного осмислення сучасності. *Науковий вісник ВДУ*. 1999. №13. С. 32–40.
31. Сачик О. Творча гра та ігрова творчість (роман „Мантиса” англійського письменника Дж. Фаулза). *Всесвіт*. 1999. №1. С. 45, 114–116.
32. Сачик О.І. Категорія гри в творчості Дж. Фаулза. – Київ, 1997. – 16 с.
33. Філіпчук О. Трансформація класичного сюжетного мотиву в постмодерністському романі Дж. Фаулза „Колекціонер” та роману М. Пруста „Полонянка”. *Науковий вісник ВДУ*. 1999. №13. С. 192–195.
34. Чмирев Р.Г. Античні міфи в романі Дж. Фаулза «Колекціонер». *Вісник Дніпропетровського ун-ту. Літературознавство. Журналістика*. 2005. Вип. 7. №4. С. 172–177.
35. Coote, Stephen. *The Penguin short history of English literature*. London etc, 1993.
36. *Courses in literature: Arbeitsbücher für Englischkurse in der Sekundarstufe II*. Düsseldorf, 1987.
37. Fowles J. *The French Lieutenant's Woman*. Published by Little Brown & Company, 1969. 347 p.
38. Fowles J. *The Magician*. <https://archive.org/details/the-magus-john-fowles/mode/1up>
39. Fowles J. *Wormholes : Essays and Occasional Writings*. Vintage Books (January 1, 1999). 484 p.
40. Fowles John. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/John-Fowles>
41. Fowles John. *The Tower of Ebon*. http://seas3.elte.hu/coursematerial/HarasztoAgnes/The_Ebony_Tower_Short_Stories_John_Fowles.pdf
42. Postmodernism. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy>