МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ФАКУЛЬТЕТ РОМАНО-ГЕРМАНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

**Л. І. Войтенко**

Навчально-методичний посібник з курсу

«Новітня література англомовних країн»

ОДЕСА-2020

**УДК 821.111’06 (075.8)**

**ББК**

**Рецензенти:** д.ф.н., проф. **Колегаєва І.М.,**

Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова;

д.ф.н.,проф.**Карпеко О.Ю.,**

Одеськаий національний університет ім. І.І. Мечникова

Рекомендовано до друку Навчально-методичною Радою Одеського національного університету імені І.І.Мечникова

Протокол № від 2020р.

**УДК 821.111’06 (075.08)**

Рекомендовано до друку

Навчально-методичною Радою

Одеського національного університету імені

І.І.Мечникова

Протокол № від 2020р.

**Рецензенти:** д.ф.н., проф. **Колегаєва І.М.,**

Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова;

д.ф.н.,проф. **Карпенко О.Ю.,**

Одеський національний університет ім.І.І.Мечникова.

**Войтенко Л.І.**

Навчально-методичний посібник з курсу «Новітня література англомовних країн» / Л.І. Войтенко. – Одеса: видавництво., 2020. – 88с.

ISBN

Метою даного посібника є формування і вдосконалення навичок літературознавчого аналізу текстів сучасних англомовних авторів студентами факультетів іноземних мов (переклад включно) та перекладацьких відділень вищих навчальних закладів відповідно до навчальних програм. В основі запропонованої у посібнику методики – комплексний підхід до аналізу художніх текстів, суть якого полягає у вивченні літературознавчих, стилістичних, лінгвокультурологічних особливостей й застосуванні отриманих знань у процесі аналізу цих текстів.  
 Посібник призначений для здобувачів вищої освіти ступеня «магістр» 1 року навчання, відділень перекладу та факультетів іноземних мов (переклад включно), викладачів, фахівців, зацікавлених у самостійному розвитку навичок аналізу художніх текстів сучасної англомовної літератури.

УДК

821.111’06(075.08)

© Войтенко Л.І. , 2020

© видавництво., 2020

**ПЕРЕДМОВА**

Цей навчально-методичний посібник з новітньої зарубіжної літератури розроблено спеціально для студентів і викладачів факультету романо-германської філології Одеського національного університету ім. І.І.Мечникова. Курс «Новітня література англомовних країн» входить до циклу літературознавчих дисциплін, це один з найбільш складних розділів дисципліни «Зарубіжна література». Курс передбачає знання літературного матеріалу, знайомство з філософськими, культурологічними та естетичними теоріями сучасності. Даний посібник становить собою стислий огляд сучасної англомовної літератури. **Мета посібника** полягає в ознайомленні студентів-магістрантів з сучасним літературним процесом англомовних країн і в систематизації матеріалу, який є новим для наукового осмислення. Виявлення та тлумачення особливостей новітніх літературознавчих понять та напрямків на матеріалі творів сучасних англомовних авторів, запровадження літературознавчих термінів у науковий обіг можна вважати провідною метою запропонованого курсу.

Даний посібник сприяє також формуванню загальних та фахових компетентностей у студентів, поглиблення їх теоретичної бази та вироблення навичок літературознавчого аналізу різножанрових текстів. Посібник допомагає ознайомленню студентів з теоретичними засадами аналізу художніх засобів та прийомів створення образів, композиційних та сюжетних форм організації тексту; виробленню у студентів практичних навичок аналізу текстів; розвиває вміння визначити метод та літературний напрямок тексту.

Посібник розроблено відповідно до робочої програми  
з навчальної дисципліни «Новітня література англомовних країн» для здобувачів вищої освіти ступеня «магістр» 1 року навчання Одеського  
національного університету ім. І.І.Мечникова. Він розрахований на 16  
академічних годин. В основі програми лежить системний підхід до вивчення та аналізу художніх текстів сучасної англомовної літератури відповідно до основних художньо-мистецьких напрямків та течій. У результаті вивчення даного курсу студент повинен **знати:** художні тексти сучасних авторів США та Європи; існуючі сучасні літературні школи та напрямки, концепції щодо інтерпретації та аналізу художніх текстів.

У результаті вивчення даного курсу студент повинен **вміти**: аналізувати художні твори у загальнолітературному контексті країн Європи та США; окреслити творчий шлях письменника і визначити місце твору, що вивчався, у його спадку; охарактеризувати загальні закономірності розвитку літератури та мистецтва в означений період; виявити знання основних теоретичних понять та положень, вільно оперувати спеціальною літературознавчою термінологією; показати навички типологічних зіставлень літературних творів різних авторів, здійснювати перекладацький аналіз тексту, вміти визначити спосіб перекладу стилістичного прийому, довести доцільність / недоцільність перекладацького рішення, вміти запропонувати власне перекладацьке рішення.

Матеріал у посібнику згруповано по персоналіях, з короткими біографічними даними та основними текстами авторів. Подано стислий аналіз основних художніх творів автора та список літератури.

Знання сучасних художніх текстів у наше століття єдиного  
інформаційного простору й у час «четвертої промислової  
революції», більш відомої як «Індустрія 4.0», є елементом  
освіти не тільки фахівців-перекладачів. Такі знання необхідні і  
ширшому колу фахівців, які залучені до загальнокультурного контексту та прагнуть бути в курсі сучасних тенденцій у сферах своєї  
спеціалізації. Тому пропонований посібник, сподіваємося, буде корисним і  
таким фахівцям, а також усім тим, хто цікавиться псучасною зарубіжною літературою.

**!. 1. Життєвий та творчий шлях Дж. Фаулза**

Письменник народився 1926 року в містечку Лі-он-Сі, в графстві Ессекс. Його батько, Роберт, до Першої світової війни працював адвокатом, але згодом був змушений торгувати цигарками в родинній крамниці. Мати Джона, Ґледіс, була вчителька.

Фаулз навчався у двох школах – привілейованій Аллінз-Скул і Бедфордській. Хоча й нарікав на брутальність, яка панувала в останній, проте там він був зразковим учнем і неперевершеним гравцем у крикет. На шкільних канікулах Фаулз приїжджав до батьків у Девон, куди вони були змушені переселитися. (Згодом він описав ті часи в деяких епізодах «Денієла Мартіна»). Там він міг висловити захват від світу природи. Захоплення природознавством йому, ще дитині, прищепили дядько-ентомолог і два кузени, один із яких знався на мурахах.

У 1945 році Джон став студентом Единбурзького університету, а потім мусив відбути півторарічну військову службу лейтенантом у Королівській морській піхоті Великобританії. Цю сторінку зі свого життя він волів би вирвати. Саме там він почав вести щоденник. 1947 року Фаулз поновив навчання – в Новому коледжі Оксфордського університету, спеціалізуючись на німецькій і французькій мовах. Там він мріяв про «безсмертну літературну славу», показавши себе як інтелектуальним снобом, так і франкофілом. Майбутній письменник проводив свої студентські канікули на півдні Франції. Здобувши диплом, він викладав в Університеті Пуатьє.

Тоді ж він закохався в Елізабет Крісті – дружину свого колеги-вчителя.

1953 року Елізабет заради Фаулза покинула свого чоловіка та дворічну дочку Анну й повернулася до Лондона. Дитину вона залишала неохоче. Джон і Елізабет одружились у квітні 1954 року. Анна залишилася зі своїм батьком. Ця втрата була ще болючіша через те, що подружжя Фаулзів не могло мати своїх власних дітей. За кілька років мати і донька випадково зустрілися й не впізнали одна одну.

До 1963 року Фаулз вчителював у Коледжі Святого Годрика, що на півночі Лондона, наприкінці ставши головою відділу. Весь цей час він писав і ще 1953 року запропонував літературному агентові Полу Скотту (майбутньому успішному письменникові) видати роман про Грецію під назвою «Острів і Греція» й дістав відмову. Це не був прототип для написання «Мага». Він також над ним працював. Це мала бути надприродна праця, написана в стилі «Оберту гвинта».

Спочатку роман «Маг» мав назву «Гра в Бога». Як Фаулз сам пізніше писав, впродовж років «до твору вносилися численні зміни» як за настроєм, так і за стилем написання. Всі версії базувалися на одному і тому ж сюжеті, у якому молодий вчитель англійської мови Ніколас Ерфе покидає свою кохану (прототип Елізабет) і самотою мандрує на грецький острів, щоб там вчителювати.

Там він зустрічає багатого і таємничого Моріса Кончіса, і виявляється втягнутим у небезпечні містичні ігри розуму через неймовірне захоплення героя звабливою дівчиною. (Спочатку письменник мав намір зробити персонаж Кончіса жінкою, проте так і не наважився це втілити). На написання роману вплинули й інші твори – нині маловідома новела «Бівіс» (1882) Річарда Джефферса і, більшою мірою, роман Алена-Фурньє «Великий Мольн» (1913). Сум за втраченим магічним світом роману перекликалися з його власними почуттями від виїзду із Спеце.

Відклавши на потім «Гру в Бога», Фаулз взявся за написання іншого твору – роману «Тессера», в якому йдеться про двох людей, що безтямно любили Грецію, але мусили назавжди покинути її. Тоді в нього з’явилася ідея маленької хитрости (на той час він мав ще дев’ять неопублікованих творів).

В першому варіанті «Колекціонера» розповідається про клерка, який захоплюється колекціонуванням метеликів і викрадає на чотири тижні дівчину-студентку, в яку він закоханий. (Пізніше Фаулз признався, що його улюбленою фантазією було «ув’язнення жінки в підземеллі»). У 1963 році роман, вийшовши у світ, був майже одноголосно схвалений критиками, а два роки по тому за мотивами «Колекціонера» знято однойменний успішний фільм в головній ролі з Теренсом Стемпом. Досвід Фаулза, який він отримав, поїхавши до Голлівуду для написання сценарію для фільму, пізніше частково допоміг йому створити підґрунтя для написання «Денієла Мартіна».

Віртуозно написана, вона була опублікована у 1965 році і, попри критичні зауваги, зразу ж набула масового успіху, особливо поміж студентів. У передмові до переглянутої версії, опублікованої у 1977 році, він написав: «Тепер я знаю, у якому віці читачів найбільше приваблює «Маг»; знаю також і те, що він повинен назавжди залишитися романом про юність, написаним рукою юнака-переростка».

Фільм, який вийшов у 1968 році з Майклом Кейном і Ентоні Квінном у головних ролях, був сумнозвісно поганим. Не додала оптимізму й оцінка фільму від Вуді Аллена, який, жартуючи, зауважив: «Якби мені довелося прожити своє життя заново, я б робив все те саме, окрім того, що я б більше не дивився «Мага».

На той час Фаулз з дружиною жили у Дорсеті, на фермі Андергілл з чудовим виглядом на море, за півтори милі вздовж узбережжя від Лайм-Реджиса. Одного дня, повернувшись з Лондона, подружжя побачило, що зник клапоть їхньої ділянки й кілька дерев – усе зсунулося в море. Елізабет ненавиділа Дорсет, бо взимку вона там почувалася самотньою і впадала в депресію. Водночас Фаулз хотів переїхати до Франції (він чудово володів французькою й вважав себе радше європейським, аніж британським письменником). Однак вони купили у Лайм-Реджисі замок Бантер – просторий будинок зі старовинним фасадом, який мав непевне минуле, і величезний, обнесений стіною сад з багатьма деревами. Подружжя оселилося там у 1968 році.

Вона була його музою. Саме Елізабет надихала на створення багатьох образів незбагненних і таємничих жінок у його прозі. Також вона була безжальним редактором творів чоловіка. Елізабет глузувала зі спроб написання п’єс, змінювала закінчення творів письменника, вносила різкі зміни в текст. Одного разу вона зауважила, що Фаулз має «свій власний жіночий стиль».

На краще чи на гірше, але саме вона наполягла, щоб у найбільш успішному романі письменника – «Жінці французького лейтенанта» (1969) – було два альтернативні закінчення.

Цей твір народився уві сні – Фаулз був переконаний у важливости ролі підсвідомости письменника для створення художнього твору: «Вам слід віддатися уяві». Часто він записував свої сни. В одному з них він побачив жінку, яка стояла на Коббі (широкий штучний мол у Лайм-Реджисі, який було добре видно з саду Фаулза). Оскільки він не знав, чому вона там стояла, він вирішив написати роман, щоб з’ясувати це.

В романі вона стала антигероїнею Сарою Вудраф – гувернанткою, яка мала тісний зв’язок з французьким морським офіцером і тому її бойкотувало все коло знайомих. «Жінка французького лейтенанта» повторила шлях своїх попередників, через три роки після написання ставши успішним кінопроектом, який втілився у майстерно знятий фільм з Меріл Стріп у головній ролі. Сценарій до шедевру, який згодом номіновано на п’ять премій «Оскар», написав Гарольд Пінтер.

Декілька років тому він бадьоро сказав мені: «Я ніколи не міг закінчити твору. Я завжди маю ідеї для закінчення, думаю, що все під контролем, а тоді – хай йому чорт! – в останню хвилину до голови приходить якась чергова геніальна ідея».

В результаті Фаулз став відомий небажанням «прощатися» зі своїми творами взагалі. Один із видавців письменника зазначив, що той немов скнара, який трясеться над своїм золотом.

У 1970-му Елізабет настільки гостро критикувала Фаулза (насамперед йдеться про трилер «Пристрої», який було недавно завершено), що чоловік більше ніколи не пропонував їй коментувати свої твори у процесі їх написання. За наступні два десятиліття письменник опублікував лише чотири прозові твори: «Вежа із чорного дерева» (1974), «Денієл Мартін» (1977), «Мантиса» (1982) і «Личинка» (1985). Він порівнював написання романів з процесом пивоваріння: «Це означає, що ви у наперед визначений період створюєте ідею твору чи пишете його основну частину. Тоді треба дати спокій твору, і той, як хороше пиво, ставатиме сильнішим, вишуканішим і з плином часу тільки кращатиме.

Однойменний твір зі збірки новел «Вежа із чорного дерева» у 1984 році став фільмом у головних ролях з Лоуренсом Олів’є і Ґретою Скаккі. Напівавтобіографічний роман Фаулза «Денієл Мартін», який охоплював 40-річний період з життя сценариста, викликав неоднозначні відгуки, а «Мантису» одностайно схвалили. В цій повісті розповідається про боротьбу головного героя і музи у формі кепкування над «богами» постмодернізму. Звичайно ж, музою була його дружина Елізабет. Він пояснював: «Муза – це не зовсім те слово. Але Елізабет стояла поза всіма моїми персонажами жінок, вона була моєю музою в ролі доповнення, свого роду двійником, копією».

У романі «Денієл Мартін» головний герой має стосунки з двома жінками – молодшою і старшою. Старшою була Елізабет, проте вона не усвідомлювала цього. «Коли Елізабет вперше прочитала твір, вона сказала, що ненавидить цю жінку», – згадував він.

Роман «Личинка» вважався тріумфальним поверненням до колишнього стилю. Дивне поєднання таємниці 18-го століття, наукової фантастики і історії, яке втілюється у релігійному трактаті, – все це народилося зі звичайного зображення самотніх мандрівників на горизонті. На додачу до всіх вищезгаданих творів, творчий доробок письменника був значно більший. Фаулз переклав для Національного театру з французької такі відомі твори, як «Дон Жуан», «Лоренцаччо», «Лотерея кохання» і «Мартін». Він був автором численних сценаріїв, зокрема для трилера Айри Левіна «Сад доктора Кука». Також він написав тексти для кількох фотоальбомів, найвідоміші з них – «Корабельна аварія» (1975), «Острови» (1978) і «Дерево» (1979).

У 1984-му Фаулз задумав написати роман «У Геллугулі» – про жінку, яка на початку твору потрапляє в безвихідь на чужині саме тоді, коли спалахує Друга світова війна. «Мені ніколи не вдавалося визначати, як моїм жіночим персонажам у творах слід діяти», – казав пізніше письменник. Він то працював над твором, то припиняв, визнаючи, що став «жахливо ледачий». А 1989 року в нього стався інсульт. Фаулз ослаб і не міг швидко говорити. Роман так і не вийшов у світ.

Тим часом його дружина, потерпаючи від частих нападів депресії, втекла до Лондона, де ситуація тільки погіршилася. Тоді, у 1990 році, у Елізабет виявлено рак, а вже за тиждень вона померла. Фаулз важко переносив смерть дружини. Протягом року він нічого не писав. Його стан здоров’я значно погіршився, але з допомогою пасербиці і ще декількох жінок, які надихали його, він врешті зміг знову писати.

У 1998 році письменник опублікував збірку есеїв під назвою «Червоточина». Впродовж останніх восьми років Фаулз зустрічався з багатьма молодшими за себе жінками, і в тому ж році він одружився з Сарою Сміт, яка була другом сім ї і дочкою майора Пітера Сміта, засновника Секретаріату асоціації жокеїв. Вона дбала про нього, заради нього розірвала зв’язки з деякими його подругами, піклувалася над ним, коли він захворів. Фаулз казав: «Я ніколи б не подумав, що знайду когось, хто буде значити для мене стільки ж, як і моя перша дружина».

Фаулз підупадав на здоров’ї – у 1988 році перебув інсульт і операцію на серці. Переїхавши до Лайм-Реджиса, він став самітником. Не пристосований до реалій сучасного світу, він дбав про свою окремішність. Здається парадоксальним той факт, що його остання робота, яка побачила світ, була найбільш особистою. Це були його «Щоденники», перший том яких вийшов у 2003 році, а другий у 2006. З цього приводу Фаулз сказав: «Я лише сподіваюся, що вони покажуть людям, ким я був насправді. Сам я б не хотів зрозуміти свою власну сутність».

Звертаючись до процесів в англійській літературі, не можна не помітити строкатість літературного життя, властиву сучасній Великобританії. Серед цього літературного різноманіття, тим не менш, важко пройти повз творчості Джона Фаулза. В англомовній літературі критики високо оцінюють Фаулза як «самий цікавий і важливий талант, що з'явився в 60-ті роки». В нашій філологічної області творчість цього письменника у чому обділена увагою лінгвістів і літературознавців.

Джон Фаулз добре відомий читачам за романами «Колекціонер» (1963), «Маг» (1966, 1977), «Жінка французького лейтенанта» (1969), «Даніел Мартін» (1977), «Мантиса» (1982), повісті «Вежа з чорного дерева »(1974), філософською книгою «Аристос» (1964). Дж. Фаулз - автор статей, коментарів, перекладів. Незважаючи на жанрове та стилістичне розмаїття цих творів, їх відрізняють незвичні поєднання поетичності з жорстким, позбавленим ілюзій поглядом на життя, вимислу з реальністю, психологізму з філософськими узагальненнями. Всі ці особливості роблять твори Фаулза привабливими і цікавими. Більш того, три перші романи письменника були

екранізовані [1].

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 безліч «культурних кодів, формул і структур в більш-менш» відомих формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культур. Взаємодія з текстами творів минулих епох, за допомогою цитацій і аллюзійності, ототожнює діалогічність з літературною традицією, визначаючи її природу як «категорію відносини», як «те, що сприйнято і що, будучи саме мінливим, змінює творчість тих, хто сприйняв традиційні образи», сприяючи постійному обміну між епохами виникнення і впливу художніх творів [4].

У романах присутні й інші риси постмодерністської поетики: наприклад, використання різних кінцівок роману. Вводячи в текст три варіанти фіналу («вікторіанський», «белетристичний», «екзистенційний»), Фаулз спонукає читача зробити свій вибір, перевірити себе. Багатоваріантна відкритість фіналів сприяє втіленню письменника зробити свій вибір, перевірити себе. Центральною для Фаулза є думка про необмежений плюралізм невпинно повторюваного буття – і вікторіанського, і нашого сьогоднішнього, і всякого взагалі.

Експериментуючи в постмодерністській манері, використовуючи пародію, інтертекстуальність, стилізацію, принцип читацького співтворчості та письменницької саморефлексії, відкритість конфлікту і різні варіанти фіналу, Фаулз захищає інститут гуманізму. Тим самим, в романі показані блискучі можливості на шляхах синтезу нової оповідної властивою поетиці постмодернізму, і глибинно-реалістичного за своєю суттю світогляду.

В одному з інтерв'ю письменник зауважив, що перші кроки в літературі робив, імітуючи манеру письма улюблених авторів. цьому принципом, піднявши його до рівня мистецтва, Фаулз слід і в зрілому творчості. У романі «Колекціонер» явно простежуються паралеліз «Лордом Джимом» Конрада, «Злочином і карою» Ф. М. Достоєвського, романом Діккенса «Великі сподівання», «Еммою» Джейн Остін і, звичайно ж, з «Бурею» У. Шекспіра. Фаулз, однак, не робить явних посилань ще на один роман, істотно вплинув на сюжетну канву і манеру оповіді «Колекціонера».

«Є твори, принадність яких осягаєш тільки з віком і накопиченням певного досвіду (читацького в тому числі). До числа таких творів належить роман англійського класика сучасності Джона Фаулза, "Жінка французького лейтенанта" (1969). Краса даного твору стає доступною, коли у читача в запасі є досвід спілкування з текстами англійських класиків» [3].

Всі романи об'єднані мотивом пошуку: себе як особистості, свободи, любові. Головні герої всіх творів Фаулза так чи інакше стоять перед екзистенціальною дилемою вибору. Для письменника, за його ж власним визнанням, написання творів стає «формою навчання», для нього важливіше бути хорошим філософом, ніж хорошим письменником.

Філософське узагальнення в значній мірі сильне в творчості Дж. Фаулза. Якщо більш глибоко зануритися у творчість видатного письменника

сучасності, то неважко виявити обмежену кількість тем, повторюваних в його творах. Ці теми можуть бути класифіковані в чотири основні групи: «деякі» і «більшість», володіння (тема колекціонування), контраст між жіночим і чоловічим началом і тема свободи. Усі зазначені теми утворюють єдину концепцію творчості Фаулза.

У творах Фаулза саме жінка вносить щось містичне в чоловічий світ. Алісон («Маг»), Сара ( «Жінка французького лейтенанта») і Джейн («Даніел Мартін») послужили таким містичним поштовхом життєвих пошуків Ніколласа, Чарльза і Даніела, і містика як така стає життєвою рушійною силою.

Більшість назв творів Дж. Фаулза так чи інакше пов'язані з їхнім головним героєм. Часто назва в цих творах є не тільки смисловим центром книги, на якому зосереджено увагу читача, але і своєрідним джерелом рушійної сили. Наприклад, якщо в романах «Даніел Мартін», «Колекціонер» і «Волхв» головні герої вже згадані в назві, то в «Жінці французького лейтенанта» назва – це своєрідна фікція. По-перше, «жінка французького лейтенанта» не є в тій же мірі головним персонажем, як Чарльз, а по-друге, Сара – зовсім не «жінка французького лейтенанта», це лише її вигадка. Tаким чином, назви творів письменника відрізняються певною своєрідністю і гідні більш детального аналізу [1].

**1.2. Ідейно-художні особливості романів «Колекціонер», «Маг» та «Жінка французького лейтенанта» Дж. Фаулза.**

Романи Дж. Фаулза вражають жанрово-стильовою різноманітністю. До героїв-ідеологів, тобто таких, які виступають носіями певних ідей та життєвих програм, відносяться Клеґґ та Міранда («Колекціонер»), Кончіс та Лілія де Сейтас(«Маг»), Місіс Поултні («Жінка французького лейтенанта»). Ці персонажі аксіологічно полярні і виражають авторський погляд на те,

що суспільство поділяється на «Багатьох» (the Many) та «Вибраних» (the Few). Клеґґ та Місіс Поултні відносяться до негативних, антигероїчних образів, тоді, як Міранда, Кончіс та де Сейтас втілюють авторський ідеал людини-Арістос, тобто людини, яка усвідомлює свій істинний стан у світі, вільна від всіх ілюзій та метаоповідей, приймає всі свої страждання, ізоляцію, смертність і власну свободу, яку спрямовує на перетворення існуючого світу на людяніший: «Прийняти обмеженість власної свободи, власну ізоляцію, відповідальність, вивчити свою особливу могутність, і тоді, за допомогою них, олюднити все: ось що найкраще для ситуації, яка склалася». Кончіс, персонаж, який усвідомив та звільнив ту частину своєї особистості, що її Фаулз називає Арістос, створює особливий простір «мета театр», у якому за допомогою гри позбавляє людей залежності від власних придуманих ролей, неістинної віри у релігійні, політичні та наукові фантоми

і повертає людину до неї самої, до її істинної сутності. Він змушує сучасну типову людину пройти через аналоги історичних випробувань, які випали на долю людства у ХХ столітті і тим самим усвідомити закладене у масовості зло, тому що саме маси винні у війнах та людських стражданнях. «Вирвати людину з пут мас, зробити її самостійною, індивідуальною і відповідальною за свої вчинки — ось у чому полягає мета нового героя Фаулза».

Лілія де Сейтас виступає інтерпретатором подій роману та проповідником основного правила співжиття людей — не приносити біль без потреби. Фактично, обидва персонажі, становлять єдине ціле, яке поєднує в собі чоловіче та жіноче начало. Автор підкреслив у передмові до роману, що хотів Кончіса зробити жінкою, але потім відмовився від цього задуму і створив образ де Сейтас.

Ці образи не можна віднести до класичних героїчних, оскільки вони позбавлені необхідних героїчних чеснот, таких, як сила, відвага, вони не здобувають перемогу на окремому полі битви, не прагнуть слави і увіковічення на скрижалях історії. Їхніми вчинками керує не прагнення розірвати фабулізм життя чи воля бути героєм та коханим. Вчинки спрямовані на сьогодення та на окрему людину, а вже через зміну окремої людини вони намагаються змінити суспільство. Героїзм, в розумінні

Кончіса, передбачає повернення до епохи неоліту та невиправдану гру з життям, єдиним цінним, що є в людини, заради абстрактного замилування романтикою героїзму. Автор зображає Кончіса як дезертира та винуватця

смерті вісімдесяти чоловік, тим самим позбав- ляючи цей образ героїчної потенції. Не можна віднести Кончіса і до соціально-буттєвого типу, тому що він знаходиться поза межами суспільства, поза правилами гри у суспільстві.

Суспільна дійсність дисгармонує з його власними принципами, і конфлікт роману визначається саме опозицією суспільних конвенцій та усвідомленої свободи як персональної відповідальності. Антигероїчним образ Кончіса неможливо назвати через його ціннісну орієнтацію та активність у прагненні перетворити світ на кращий.

Образ Міранди розкриває процес становлення людини-Арістоса в умовах ув’язнення посередністю. На його початку дівчина демонструє несамостійність та певну загубленість у світі; в кінці вона приходить до розуміння основних екзистенцій них категорій, таких як Бог, свобода, істина, буття. У романі «Колекціонер» вперше звучить теза автора про особливу місію, покладену на «Вибраних», які «повинні взяти на себе контроль і спрямувати стихійний рух мас, немов ковбої у фільмах про Дикий Захід». Погляди автора втілюються у програмі про необхідність національної та класової терпимості, лівих політичних поглядів, примат творчості, особливу місію творця. Фаулз переконаний у тому, що єдині люди, здатні змінити ситуацію на краще, складають інтелектуальну еліту, яка змушена опиратися спокусам філістерського світу. Саме з ними ідентифікує себе Міранда: «Терпіти не можу тупих на зразок Калібана, що придушені власною дріб’язковістю, ницістю, егоїзмом. Скільки їх! А меншість вимушена тягнути на спиніцей мертвий тягар. Лікарі, викладачі, люди мистецтва, я — одна з них». Подібні думки Фаулз висловив у своєму есе «Я пишу, а отже я існую», в якому, зокрема, пише проте, що коли Міранда говорить про Вибраних,

то вона має на увазі саме тих, кого вважає Вибраними сам письменник — творців, які не мають вибору, крім бути вільними і саме це відрізняє їх від Маси — Багатьох [5].

Фаулз обережно вводить читача в діалектичну дискусію всередині себе. Прийняті стандарти судження всіх плутанини в книзі знаходяться всередині читача. У цьому сенсі оповідна техніка відображає тему свободи. Свобода читача протиставляється відсутності свободи у Міранди, і аргументи, які він веде в собі - паралельне мислення Міранди в її камері. Читач, як і Міранда, один [7].

Антигероїчні ідеологи Місіс Поултні та Клеґґ виступають у романах Фаулза втіленням антижиття, філістерської стагнації та джерела зла. Колекціонерство для Фаулза — еквівалент антижиттю, так само як і наука, яка заради абстрактної цілі нищить саме життя — ідея, яка проходить через весь роман і низку його есе («Експонати колекціонера. Вступ»,«Сліпе око»), в яких він пише, що сам захоплювався колекціонуванням метеликів, рослин

і подібного, на що «зараз я оглядаюся зі злим соромом». Як пише сам письменник, основною метою написання та вибору назви роману «Колекціонер» було виразити ненависть «легальній первізії, адже всі колекціонери-природознавці в кінці кінців колекціонують одне й те саме: смерть живого», і таке колекціонування заради задоволення є безумовним злом і «жоден з моральних виборів нашого часу не є прозорішим».

Персонажі-архетипи, на думку Ю. Кіндзерської, не є виразниками ідей, але виражають певні складові людської особистості, її вияви. До архитепічних персонажів належать образи Ніколаса Ерфе («Маг») та Чарльза Смітсона («Жінка французького лейтенанта»), процес індивідуального становлення яких складає сюжетну канву романів. На початку роману герої демонструють стан інфантильності і залежності від устоїв, моралі, свою нереалізованість та не автентичність. Після низки випробувань, які вимагають здійснення свідомого вибору, вони приходять до розуміння власної сутності й істинного стану людини в світі. Письменник, сповідуючи на цьому етапі свої творчі погляди екзистенціалізму, відтворює процес автентизації особистості, якій пощасливилось вирватись за рамки власної обмеженості, історичної залежності. Автор описує трагічну свідомість екзистенційно просвітленої людини у кінці романів, досягаючи одночасно параболічної завершеності та дидактичності і залишаючи простір для читацької активної уяви, для перевірки читачем своєї автентичності, як він це робить у романі «Жінка французького лейтенанта»: «Ріка життя, її таємничі закони і таємничий вибір, тече в пустельних берегах, а вздовж другого пустельного берега починає йти Чарльз, людина позаду невидимого лафету, на якому спочиває його власне тіло. Він йде до безжальної смерті, самогубства? Я так не думаю: він нарешті знайшов часточку віри у себе, щось справді унікально неповторне, на чому можна будувати; він вже почав — хоча сам став би гірко, зі сльозами на очах, це заперечувати — усвідомлювати, що життя (якби Сара не підходила на роль сфінксу) все ж таки не символ, це не одна-єдиназагадка і не одна-єдина спроба розв’язання, яка не повинна втілюватися в одному-єдиному обличчі, що не можна один раз невдало витягнути жереб; що життя потрібно неправильно, пусто, безнадійно, в залізному серці міста, але пережити. І знову виходити в розбурханий, солений, чужий океан».

Героїзм персонажів Джона Фаулза олюднений та жертовний, але не стосовно маси, а стосовно окремих людей, а через людей досуспільства в цілому. Чим більше людей усвідомлюють власну цінність та неповторність, власне життя як скарб, тим більше шансів з’являється у світу стати кращим [5].

Також критики нерідко відзначають загадковість сюжету Фаулзових романів та їх композиції. «У романі "Маг" більше дивовижних сюжетів, ніж у будь-якій книзі, яку я коли-небудь читав. Приблизно кожні тридцять сторінок з’являється щось, що змушує читача переоцінити все, про що він дізнався у попередніх розділах» [9].

Твердо відчуваючи, що його художню літературу потрібно використовувати як "метод поширення своїх поглядів на життя", щоб вивести бачення космічного порядку з сучасного хаосу, Фаулз бачив себе в подорожі. Він вирішив це завдання, надаючи своїм читачам опис подорожі, яку вони також можуть здійснити [8].

**1.3. Список літератури:**

!. Антипенко Е. Интертекстуальный характер романов Дж. Фаулза // Балтийский филологический курьер – [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/2bc/Антипенко\_242-251.pdf

1. Ермолин, Е. А. По направлению к Фаулзу // Дружба народов. — 2003. — № 11.
2. Исаева Е. Роман, вызывающий споры (“Женщина французского лейтенанта” Джона Фаулза) – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://elena-isaeva.blogspot.com/2010/12/blog-post.html
3. Терновая Т. Ю. Постмодернизм как культурно-исторический диалог (на материале произведений Джона Фаулза) // Вопросы духовной культуры – ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ – с. 116-117.
4. Чобанюк М. М. Ідейно-художні особливості творчості Джона Фаузла у світлі теорії концептуального художнього синтезу // Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка – 2014.
5. Щербак Н. Демиург сознания: Джон Фаулз и его интеллектуальные романы // Топос. Литератуно-философский журнал – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/demiurg-soznaniya-dzhon-faulz-i-ego-intellektualnye-romany>
6. Katherine M. Tarbox. A Critical Study Of The Novels Of John Fowles // University of New Hampshire, Durham – 1986. – 239 с.
7. Nasrullah Mambrol. Analysis of John Fowles’s Novels // Literary Theory and Criticism (26 June 2020). – [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://literariness.org/2020/06/26/analysis-of-john-fowless-novels/
8. Ted Gioia. The Novels of John Fowles: A Reassessment (6 November 2005). – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://fractiousfiction.com/John_Fowles.html>

**2.1.Життєвий та творчий шдях Томаса Стоппарда**

Том Стоппард народився 3 липня 1937 року у містечку Злін у Чехословаччині під іменем Томаш Штраусслер в інтелігентній єврейській родині. Після вторгнення нацистської Німеччини в Чехословаччину 15 березня 1939 року родина Штраусслерів разом з іншими єврейськими сім'ями втекла до Сингапуру. У зв'язку з загрозою японського вторгнення 1941 року родину евойокували до Індії, а батько Стоппарда, Евжен Штраусслер , залишився в Сингапурі як волонтер Британської армії, його було інтерновано і пізніше він загинув під час бомбардування. Всіх родичів Стоппарда, що залишилися в Чехословаччині, знищили нацисти .

В Індії Стоппард поступив вчитися до школи «Маунт-Гермон» у місті Дарджелінг. Наприкінці 1945 року мати Стоппарда, Марта, одружилася з майором британської армії Кеннетом Стоппардом , який усиновив дітей від попереднього шлюбу, а після війни перевіз всю родину до Великої Британії, поставивши за мету виховати дітей справжніми британцями.  Стоппард поступив до школи «Долфін» у Ноттінгемшері, а пізніше перевівся до школи «Поклінгтон» у Йоркширі.

Отримавши середню освіту 1954 року, Стоппард почав кар'єру журналіста з праці в газеті «*Western Daily Press*» у Бристолі. Вищої освіти він так і не отримав – його вигнали і він зайнявся журналістикою, співпрацюючи в бристольських газетах.У «*Western Daily Press*» він працював з 1954 до 1958. 1958 року отримав пропозицію від іншої бристольської газети -  «*Bristol Evening World*» - вести свою колонку і робити театральні рецензії. Завдяки цій роботі Стоппард потрапив у світ театру і познайомився з багатьма митцями того часу, включаючи режисера Джона Бормена та актора Пітера О'Тула, кар'єра яких тоді тільки починалася.

Особливої слави в Бристолі Стоппард не здобув. 1960 року він переїхав до Лондона, де почав активно писати для радіо і телебачення. 1960 року він дописав свою першу п'єсу «Крокуючи по воді» (*A Walk on the Water*), яку пізніше доробив і перейменував на «Входить вільна людина» (*Enter a Free Man*). За словами самого Стоппарда, при написанні п'єси він знаходився під впливом творів Роберта Болта «Квітуча вишня» (Robert Bolt *Flowering Cherry*) та Артура Міллера «Смерть комівояжера» (Arthur Miller *Death of a Salesman*). Вже цю першу п'єсу схвально сприйняли в театральній спільноті, її було поставлено в Гамбурзі, а 1963 року екранізовано британською телекомпанією «ITV». Серед інших успішних п'єс цього періоду варто назвати*"M" is for Moon Among Other Things* (1964), *A Separate Peace* (1966) та *If You're Glad I'll Be Frank* (1966).

З вересня 1962 до квітня 1963 Стоппард працював театральним критиком для журналу «*Scene*», пишучи під своїм ім'ям та під псевдонімом Вільям Бут (*William Boot*). Сам псевдонім походить від імені персонажа в романі Івліна Во *Scoop*).

1966 року Стоппард написав п'єсу «Розенкранц і Гільдернстерн мертві» (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*). Це був перероблений варіант одноактної п'єси, написаної ним у Берліні 1964 року під назвою «Розенкранц і Гільдерстерн знайомляться з Королем Ліром» (*Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear*). Саме ця п'єса принесла йому світову славу – після прем'єри у Театрі Вік (Vic Theatre). Саме ця п'єса є одним з найвідоміших мистецьких творінь і яскравих прикладів постмодерністкой інтертекстуальності.

Т. Стоппард став одним з перших, хто знайшов успіх, створивши оригінальний твір, що відкриває шекспірівський світ з іншої перспективи. Саме ця п'єса, на наш погляд, дала поштовх появі низки різних «варіацій» на шекспірівські мотиви : «Макбетт» (1972) Е. Іонеско , «Місце, яке називається Рим» (1973) Дж. Осборна , «Купець» ( «Шейлок») (1976) А. Вескер, «Гамлет-машина» (1977) Х. Мюллера , «Вбивство Гонзаго» (1987 ) Н. Йорданова, «Фортінбрас спився» (1990) Я. Гловацького, «Гертруда і Клавдій» (2000) Дж. Апдайка , «Гамлет. Версія. Трагедія в двох актах» (2002) Б. Акуніна і ін.

Незважаючи на те, що ролі в п'єсі виконували студенти Оксфордського університету, а не професійні актори, її прем'єра на Единбурзькому міжнародному фестивалі експериментальних театрів в серпні 1966 р викликала великий інтерес не тільки у глядачів, але і у критиків. В одній рецензії п'єса була названа «самим блискучим дебютом молодого драматурга з часів Джона Ардена». У квітні 1967 р права на її постановку були придбані Національним театром Великобританії . Саме ця п'єса.

Протягом наступних десяти років, крім власних драматургічних творів, Стоппард активно займався перекладами п'єс Славоміра Мрожека, Йогана Нестроя, Артура Шніцлера таВацлава Гавела. В цей час Стоппард підпав під вплив польських та чеських абсурдистів, вступає в «Утрапо» , французьку мистецьку групу, яка ставить перед собою (не зовсім серйозну) мету вдосконалення акторської гри за допомогою науки.

У літературознавстві з'явився термін «стоппардійський» по відношенні до творів, в яких автор використовує дотепні фрази для створення комедійності, одночасно порушуючи глибокі філософські питання.

Мотив непізнаваності людської особистості, її подвійності, хиткість, притаманний Стоппарду і надалі ( «Справжній інспектор хаунд» (1968), «Після Магрітта» (1971). Для Стоппарда також характерний прийом поєднання непоєднуваного: п'єси «Стрибуни» (1972), де автор зводить в одному сюжеті філософів і акробатів; «Пародії» (1975), дія якої відбувається в Цюріху часів першої світової війни і де зведені в рамках одного сюжету Ленін, Джойс і Трістан Тцара. в цих, як і в наступних п'єсах, Стоппард виступає як блискучий майстер театрального парадоксу, продовжувач традицій англійської фарсу. Однак у всіх них за зовнішнім комедійно-буфонадний фоном ховаються серйозні і цілком здорові думки - зокрема, про мистецтво, про місію художника. Ці роздуми Стоппард сформулював в радіо-п'єсах «Міст Альберта» (1969), «Художники» (1973), «Відображення» (1983).

Стоппард - один з небагатьох авторів, кому вдалося поєднувати роботу драматурга і кіносценариста. Напевно, знавці його творчості навскидку скажуть, що він сам адаптував для кіно «Розенкранц і Гільденстерн» і сам же зняв фільм з Тімом Ротом і Гері Олдменом в головних ролях.

Фільм отримав «Золотого лева» Венеціанського кінофестивалю - навіть незважаючи на те, що частина критиків скаржилася на неможливість адекватно перенести текст п'єси на екран. Проте, він відмінно виглядає як Абсурдистський вправу, і не в останню чергу завдяки прекрасній акторській грі.

Крім цього, Стоппард був співавтором сценарію знаменитої антиутопії Террі Гілліама «Бразилія». Більш того, мало кому відомо, що Стоппард, за словами Стівена Спілберга, «відповідав за кожну репліку» у фільмі «Індіана Джонс і останній хрестовий похід», хоча прізвище його в титрах не значиться. Він працював над доведенням сценарію під псевдонімом Баррі Уотсон і, крім «полірування» діалогів, вирізав деякі сюжетні лінії, замінивши їх на більш вдалі.

Наступний чисто сценарний досвід Стоппарда, адаптація шпигунського роману Джона Ле Карре «Російський дім», не зустрів такого теплого відгуку. Критики відзначали, що в перекладенні Стоппарда репліки героїв стали звучати нехай і дотепно, але ніяково (Роджер Еберт і зовсім назвав сценарій «статичним, нудним і млявим»).

Нарешті, за «Закоханого Шекспіра» Стоппард отримав «Оскара» в номінації «Кращий оригінальний сценарій» в співавторстві з Марком Норманом. Багато глядачів до цих пір не можуть пробачити «Шекспіру» його нагороди, які нібито більш заслужив спілбергівський «Врятувати рядового Райана».

У світлі недавніх одкровень щодо агресивних кінематографічних лобі Харві Вайнштейна, який продюсує фільм, це дійсно може виглядати підозріло. Але, на наш погляд, порівняння тут з розряду apples and oranges, і вже до сценарію «Шекспіра» причепитися дуже важко - він дотепний, дуже інтертекстуален, навмисно сповнений очевидних і неочевидних анахронізмів. Тому вже «готовим» шанувальникам Стоппарда і бажаючим ознайомитися з його творчістю краще проходити повз цього фільму тільки через ситуацію з «Рядовим Райаном» точно не варто.

Далі Стоппард працював виключно над адаптаціями літературних творів: тут і міні-серіал по тетралогії «Кінець параду» Ф. М. Форда, і чергова «Анна Кареніна» (режисер Джо Райт), і провальна «Тюльпанова лихоманка» за романом ірландки Дебори Моггак.

Незважаючи на вік (в минулому році драматургу виповнилося 80), Стоппард бере активну участь в роботі над новими адаптаціями своїх робіт. Правда, він з деяким невдоволенням зазначає, що сценарії і робота в театрі віднімають час від нових п'єс.

Чисто гіпотетично автор такого рівня міг би піти на творчу пенсію вже давно, особливо з огляду на трохи менш теплий прийом своїх останніх п'єс. The Guardian, наприклад, вліпила «Важкою проблеми» трійку за ... недостатню інтелектуальність.

Проте, Стоппард не тримає зла на критиків (можливо, позначається власну критичну минуле) і суворий лише з самим собою: «Я все менше займаюся тим, що для мене становить життя письменника, і все більше часу витрачаю на все інше. І все частіше про це бурчить ».

Спори про мистецтво, про позицію художника мають для Стоппарда не тільки чисто естетичне, а й політичне значення: звідси його п'єси з виразною політичною «адресою». П'єса «Хороший хлопець стоїть доброго ставлення» (1978), була присвячена радянським дисидентам Фейнберг і Буковського, які пережили у собі жахи каральної психіатрії. П'єса «Закодований Гамлет і Макбет» (1979) була написана на матеріалі чеських подій, а Телепьеса «Квадратний коло» (1984) присвячена польському руху «Солідарність».

Після вигнання з «великої» сцени, чеські актори Павло Ландовский і Віра Храмостова, кочуючи по празьких квартирах, грали виставу «Макбет», поставлений Павлом Когоутом. Саме цей факт надихнув Тома Стоппарда на написання п'єси «Справжнє». Вона мала великий резонанс в театральному світі, поряд з п'єсою «Професійний трюк», яку Стоппард присвятив драматургу Вацлава Гавела, згодом став Президентом Чехії.

Більшість критиків відносять п'єсу «Розенкранц і Гільденстерн мертві» до театру абсурду, хоча деякі з них і відзначають, що на відміну, наприклад, від широко відомої беккетівською антідрами «В очікуванні Годо» 1952) п'єса позбавлена ​​тотальної похмурості і в ній присутні елементи істинного комізму. Термін «театр абсурду» був запропонований Мартіном Есслін , яке випустило книгу під такою ж назвою в 1962 році, для позначення п'єс, в яких за допомогою ефекту абсурдності того, що відбувається підкреслюється безглуздість життя, а героями піднімаються споконвічні екзистенційні питання, на які у них , скільки б вони не намагалися і не ламали голови, так і не знаходиться відповіді. Найчастіше як такого сюжету в п'єсах подібного роду просто немає, і їх фабулу вкрай складно переказати. Персонажі «театру абсурду» зазвичай ведуть бесіду, позбавлену будь-якого логічного сенсу, а в їх вчинках відсутня будь-яка чітка послідовність. Саме тому часто абсурдистские п'єси називають антип'єса.

Деякі дослідники цей термін не приймають і пропонують інші варіанти. Так, Е. Іонеско в своєму виступі «Чи є майбутнє у театру абсурду?» зізнавався: «... я з трудом приймаю цей термін, але тепер, коли вже він став повсякденним для визначення якогось театру і вживається по відношенню до театральних творів, до театрального течією епохи, якщо вже цей термін і цей театр належать літературної історії, то я маю підставу називати абсурдним - театр абсурду ». Слідом за Еммануелем Жакар драматург вважав за краще поняття «театр глузування», вважаючи, що персонажі цього театру в більшій мірі смішні, ніж трагічні або комічні, оскільки позбавлені психології в звичайному розумінні цього слова .

На думку А. Н. Горбунова, Шекспір ​​першим відбив безглуздість і абсурдність життя в монолозі в «Макбеті» :

*Ми дні за днями шепочемо: «Завтра, завтра».*

*Так тихою ходою життя повзе*

*До останньої недописаної сторінці.*

*Виявляється, що всі «вчора»*

*Нам ззаду висвітлювали шлях до могили.*

*Кінець, кінець, недогарок догорів!*

*Життя - тільки тінь, вона - актор на сцені.*

*Зіграв свою годину, побігав, пошумел -*

*І був такий. Життя - казка в переказі*

*Дурня. Вона сповнена тріскучих слів*

*І нічого не означає.*

Сам Т. Стоппард помітив, що герої його п'єси грають у словесну чехарду, якій не видно кінця і краю. Цей прийом створює особливе відчуття дурненького комізму, неохайно підкинутого майстерні рукою драматурга в п'єсу з досить похмурим кінцем. Абсурдність діалогів героїв тільки передбачає ті страшні відкриття, які можна порівняти з гамлетівської грою в безумство і здатні так само вражати глядача, як і героїв п'єси Шекспіра, що виявляють у нескладних словах симулює Гамлета особливу проникливість і глибину.

Якщо судити тільки по назвою п'єс, Т. Стоппард звертався до Шекспіра ще як мінімум двічі: «Закодований Гамлет і Макбет» (1979) і «П'ятнадцятихвилинний Гамлет» (1979). Однак не одному його твору поки не вдалося перевершити популярність п'єси «Розенкранц і Гільденстерн мертві».

Основна перевага стоппардовского прочитання Шекспіра полягає в тому, що йому вдалося вийти за межі традиційного кола вічних образів, укорінених в загальноєвропейському культурному свідомості при сприйнятті «Гамлета». При проголошенні назви шекспірівської п'єси ми жваво уявляємо собі образи шляхетного Гамлета, яка страждає Тіні батька Гамлета, божевільної Офелії, віроломного Клавдія, нерозбірливою Гертруди, хитромудрого Полонія. Т. Стоппарду ж вдалося обезсмертити ще двох героїв шекспірівської трагедії - Розенкранц і Гільденстерн.

Т. Стоппард виробляє трансформацію шекспірівського сюжету, «працює у вільному від" Гамлета "просторі, залишеному Шекспіром» , причому в філософсько-культурологічному аспекті важливо зрозуміти те, як і наскільки відрізняється картина світу, представлена ​​в п'єсі «Розенкранц і Гільденстерн мертві », від картини світу єлизаветинської епохи.

При всій своїй сукупності багатьох питань, які виникають при аналізі шекспірівського сюжету «Гамлета» і над якими продовжують битися нові покоління вчених, слід визнати, що шекспірівський світ, скоріше, тяжіє до логічної впорядкованості, коли «реальність може бути викладена за допомогою мови, а відомі закони / логіка цілком істотні ». Це не означає, що у Шекспіра немає елементів абсурдності. Однак у Т. Стоппарда як яскравого представника «театру абсурду» буття не виражається словами, оскільки герої повністю позбавлені впевненості в спроможності того, що вони думають і говорять.

Гамлет у Т. Стоппарда показаний не з кращого боку: при прочитанні шекспірівського тексту у багатьох частіше виникає почуття якщо не гарячої підтримки, то принаймні співпереживання по відношенню до принцу, а стоппардовскій варіант дає зовсім інше уявлення про Гамлета, який постає своєрідним Анти Гамлетом - диригентом доль навколишніх його людей, життями яких він без коливань розпорядиться так, як йому завгодно в обставинах, що склалися. Гамлет у п'єсі Стоппарда НЕ шляхетний, він - макіавеллістіческій антигерой. Драматург бере за основу діалог принца з Гораціо, який стався після повернення Гамлета в Данію:

*Гораціо. Значить Розенкранц і Гільденстерн пливуть на власну страту.*

*Гамлет. А як же інакше, мій друг? Вони доклали всіх зусиль в цій справі. Але совість не мучить мене. Причина їх фіаско в тому, що вони увірували в брехню. Небезпечно, коли простий смертний потрапляє між молотом і ковадлом розлючених сильних світу цього.*

*Гораціо. Але чому, що стало з королем!*

*Гамлет. Нічого, сам подумай, твій борг повірити - той, хто вбив мого батька і матір мою зробив повією, а потім засунув своє рило в боротьбу за трон, мої надії погубив, закинув вудку з наживкою для мене, і хитрістю такий - хіба не краще усвідомити , що розумніші відплатити йому ось цією рукою? Чи не означає бути проклятим, давши цій виразці на нашому тілі створити інше зло?*

Холоднокровна рішучість Гамлета, що відправив без усякого жалю двох своїх друзів дитинства на смерть, глибоко обурила гуманіста-школяра Гораціо. Він вражений трансформацією, що сталася з його університетським товаришем. Це обурення шекспірівського персонажа відчув Т. Стоппард і перевів у площину соціального, статусного та особистісного конфлікту.

С.Д. Павличко: «... проблеми сенсу життя спочатку визначили сутність центральної колізії, побудова сюжету ... Роман постає своєрідним полігоном розвитку умоглядних ідей, інтелектуальної дискусії. І герой його завжди поставлений перед необхідністю вирішення складної моральної дилеми. До того ж він обов'язково є носієм певної життєвої філософії ».

Близький друг і колега Стоппарда театральний режисер Джон Вуд говорить про зміни в характері драматурга таким чином: «Том з роками змінився ... Він ніби став частіше хмуріться..Не можу сказати, що життя розчарувала Тома, але думаю, що раніше він вірив , що за всієї її абсурдністю криється система, тепер же він 18 дізнався, що це не так ... »

На думку Стоппарда театр, як і мистецтво, впливає на людину опосередковано, дієва сила його видалена в часі, що, однак, не применшує його критичних і дидактичних можливостей. Слідом за О. Уайльдом, Стоппард часто наділяє серйозні ідеї в комічну форму, як би інвертуємо глибоке і поверхневе, тим самим, створюючи парадокс надзвичайно об'ємний філософсько-стилістичний прийом. Здається, що висловлювання Уайльда про те, що «Життя занадто важлива річ, щоб говорити про неї серйозно» ( "Life is much too important a thing ever to talk seriously about ir") ", прімменімо і до Стоппарду.

Дослідники П.Делані і К.Іннес вважають Стоппарда «найвиразнішим драматургом з часів Шоу», "а також« багато в чому сучасним еквівалентом Б.Шоу ». Дійсно, він-один з небагатьох майстрів слова, якому підвладне в лаконічній формі драматичного діалогу не тільки представити на суд глядача глибокі ідеї, а й повідомити йому необхідну для «засвоєння» цих ідей додаткову інформацію. За словами А.0. Скотта, Стоппард змушує свого глядача повірити, що він [глядач) розбирається в квантовій фізиці, теорії множин, класицизм і романтизм, античної поезії, моральної філософії та філософії мови та ін. Парадокс, оксиморон і тавтологія - улюблені стилістичні прийоми Стоппарда, без яких не обходиться жодна його п'єса. З філософської точки зору парадокс і оксиморон повністю описують багатовимірність, диалектичность і багато в чому ірраціональність буття, а зі стилістичною -іллюстріруют унікальну взаємозв'язок ідей в максимально економічною формою. Тавтологія поглиблює ідею і підсилює комічний ефект.

Іншою відмінною рисою поетики Стоппарда можна вважати пріоритет діалогічного мовлення героїв над монологом. Причиною тому є ідейна найнасиченим його п'єс. Знамените висловлювання Стоппарда: *«Я пишу п'єси, тому що діалог - це єдиний пристойний спосіб заперечити самого себе»*.- цитує чи не кожне третє інтерв'ю.

В силу того, що пьсси Стоппарда є своєрідним полем брані між опозиційними ідеями, виникає потреба наділяти практично кожного персонажа здатністю ясно формулювати висловлювання . у цього драматурга немає затинається і безграмотних персонажів, часто говорять на просторіччі або з сильним акцентом, як, скажімо, у Вескер або Пінтера. Стоппард дотримується позиції нерозділена героїв за вмінням висловлювати свої ідеї: *«Я зацікавлений тільки у вдалому вираженні героями ідей, і часто, коли я переписую свої п'єси, мені не важливо, хто скаже ці рядки. Якщо вони мені знадобляться в іншому місці, я віддам їх іншому персонажу ».*

**2.2. Список літератури:**

1. Shakespeare’s Hamlet: Transformation by Tom Stoppard [Электронный ресурс] // GradeSaver. 2002. February 13. URL: [**http://www.gradesaver.com/classicnotes/titles/rosencrantz/essay1.html**](http://www.gradesaver.com/classicnotes/titles/rosencrantz/essay1.html) [архивировано в **[WebCite](http://www.webcitation.org/6XRdugARh" \t "_blank)**]
2. [Электронный ресурс] // <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BC_%D0%A1%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B4>
3. Аникст А. Послесловие к «Гамлету // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т.М., 1960. Т. 6. С. 588.
4. Белинский В. Г. Гамлет, принц датский… Сочинение Виллиама Шекспира// Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 308.
5. К. Рубинская «Том Стоппард: Виртуоз театрального слова, действия и структуры» , // газета «Concepture»
6. Л.Л. Мармахова «Миф и биография в интеллектуальной драме Т. Стоппарда 90-х годов»
7. Олейников А. Шекспир vs. Стоппард [Электронный ресурс] // Международный литературный клуб «Интерлит». URL: [**http://www.interlit2001.com/oleynikov-4.htm**](http://www.interlit2001.com/oleynikov-4.htm) [архивировано в **[WebCite](http://www.webcitation.org/6XRaW3puv" \t "_blank)**]
8. Фридштейн Ю. Розенкранц, Гильденстерн и другие // Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы. Пьесы / Пер. с англ. А. Качерова, С. Сухарева. СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2007. С. 308.

**3.1. Творчий та життєвий шлях М. МакДонаха**

Важко переоцінити внесок ірландців як в британську, так і в світову драматургію. Досить згадати імена Бернарда Шоу, Семюела Беккета, Шона О'Кейсі. На сьогоднішній день цей список поповнився ще одним яскравим ім'ям - це Мартін МакДонах, чиї п'єси з великим успіхом йдуть не тільки на провідних сценах Лондона, але й у всьому світі.

Мартін МакДонах народився 26 березня 1970 року у Лондоні, в ірландській родині робітника і прибиральниці, і має подвійне громадянство - ірландське і британське. На сьогоднішній день його вважають провідним з нині живих ірландських драматургів. Коли Мартін був ще хлопчиком, батьки переїхали назад до Ірландії, графство Голуей, залишивши його з братом Джоном Майклом, який пізніше став режисером і сценаристом, закінчити освіту в Лондоні. Влітку Мартін відвідував батьків у Голуеї і саме під час цих відвідин і познайомився з життям ірландської глибинки і, можливо, саме тоді усвідомив свої ірландське коріння, відчув прихильність до цього суворого краю, який і зробив місцем дії своїх двох перших найбільш відомих трилогій. Це трилогія Лінона, дія якої розгортається в Ліноні, невеликому селі на західному узбережжі Ірландії; в неї входять п'єси «Королева краси з Лінона» (1996), «Череп з Коннемара» (1997) і «Сиротливий захід» (1997). Друга трилогія фокусується на островах Аран, недалеко від узбережжя графства Голуей, і складається з творів «Каліка з острова Інішмаан» (1997), «Лейтенант з Інішмор» (2001) і «Банши Інішир». Остання п'єса так і не була опублікована, оскільки МакДонах наполягав на тому, що в ній «немає нічого хорошого», хоча і висловив бажання повернутися до неї, коли стане старшим [11].

Мартін МакДонах зіграв значну роль в розвитку як ірландського, так і англійського театру 1990-х. Він сприяв тому, що кваліфікується як ренесанс англійської драматургії. Патрік Лонерган виділяє три основні характеристики цього явища: навмисна провокаційна подвійність, вплив ринку і нарочито шокуючі образність, тематика і мова [8].

Британські критики називають МакДонаха однією з ключових фігур руху, який Алекс Сьєрж визначив як театр «In-Yer-Face», що можна приблизно перекласти як «б'є в обличчя». Сьєрж пише, що це «така драма, яка бере свою аудиторію за комір і трясе доти, поки до неї не дійде" message "- смисл, часто використовуючи тактику шоку» [8]. Згідно з Сьєржем, плюс подібного театру полягає в тому, що шок руйнує звичний погляд і змінює відносини між глядачем і виконавцями. Так, у всіх п'єсах МакДонаха ірландська глибинка постає перед нами як місце, що лякає. Крім того, як зазначає у своїй монографії Патрік Лонерган, МакДонах замахується на те, що в ірландській культурі вважається святая святих - сімейні підвалини і цінності; він іронізує над ними. Ця обставина, за свідченням Лонергана, як і те, що він народився і виріс в Лондоні, породили звинувачення автора в тому, що він не є тим ірландським драматургом, який сміється разом з ірландцями, але відноситься, скоріше, до англійських драматургів, що сміються над ірландцями. Що стосується самого МакДонаха, то він протестує проти того, щоб його відносили до тих чи інших, так як відчуває себе десь «посередині» - "somewhere between the two" [8].

У своєму посібнику для студентів з сучасної ірландської драми Джеффрі Доусон виділив кілька рис, характерних для більшості п'єс ірландських драматургів. Ось деякі з них: холодний, часто сумний ландшафт, характерний ритм мови, прямолінійний гумор, натуралістична сценографія (кухня, часто убоге житло або бар), загальна пристрасть до алкоголю, побутові дії на сцені, неблагополучні сім'ї, розпад сім'ї, трагікомічне, мрія вирватися з лещат жалюгідної рутини і почати все заново [5].

Все це повною мірою характерно і для МакДонаха. Здавалося б, це дозволяє зробити висновок про очевидну національну приналежність його драматургії. Але в той же час образ ірландської глибинки у МакДонаха набуває широкого сенсу і національне поступається місцем загальнолюдського: він зображує задвірки сучасної цивілізації, де живуть задавлені безглуздістю існування і нездатні подорослішати діти.

Зупинимося докладніше на першій, «Лінонській» трилогії драматурга. Дія всіх трьох п'єс розгортається в убогих оселях героїв або на тлі суворого пейзажу, навіть на кладовищі ( «Череп з Коннемара»). На сцені багато п'ють - але не горезвісний ірландський віскі, а самогон; лаються, б'ються, їдять чіпси і печиво, заварюють чай, щось смажать на плиті, найчастіше в розмові допускають нецензурні вирази. Перед нами буденність у всіх її проявах, лякаюче впізнавана, хоча справа відбувається в далекій ірландській глибинці, на Заході Ірландії. Дія п'єс першої трилогії відбувається в 1990-і, але перед нами світ без часу, задвірки цивілізації, так схожі у всіх країнах.

Дію зведено до мінімуму: це в основному діалоги досить недорікуватих персонажів, які практично не несуть комунікативного навантаження, при цьому досить смішні, проте джерелом комічного тут виступає сумний сам по собі факт - відверта дурість персонажів. Однак при всій зовнішній статичності тут є рух - це рух в минуле, що дозволяє говорити про аналітичну композицію п'єс МакДонаха. У цьому плані показова друга п'єса трилогії - «Череп з Коннемара». В основі сюжету лежить ситуація реальна і в той же час абсолютно жахлива, що і створює характерне для багатьох п'єс драматурга відчуття сюрреалістичності подій: через переповненість сільського цвинтаря було прийнято рішення про ексгумацію останків, похованих кілька років тому, для звільнення місця новим небіжчикам. Цим і займається головний герой Мік Дауд. Разом з тим ця ситуація набуває метафоричного сенсу і стає реалізацією відомого англійського прислів'я про скелет у шафі. Так, Міку належить ексгумувати останки своєї гаряче коханої дружини, в смерті якої винен він сам, так як вона загинула в аварії, коли Мік в нетверезому вигляді вів машину.

Однак є й інші думки - в селі ходять наполегливі чутки про те, що Мік спочатку в пориві п'яної люті завдав Уне удар по голові, а вже потім імітував аварію. Саме тому сільський поліцейський-невдаха Том Хенлан викрадає череп дружини Міка і випилює в ньому дірку, щоб знову порушити справу й отримати в свій актив хоча б одне успішне розслідування. Глядач так і не дізнається, що сталося насправді. Ця риса характерна для більшості п'єс МакДонаха. Зрозумілим є одне: Мік постійно веде діалог зі своїм минулим і, розбиваючи молотком згнилі кістки, ніби хоче знищити його.

Є свій «скелет» і у Морін ( «Королева краси з Лінона»), яка, як зловтішно повідомляє її мати, потрясаючи довідкою, в результаті нервового зриву лікувалася в психіатричній лікарні. Це згодом пояснює той факт, що вона придумала щасливий кінець своїх відносин з місцевим хлопцем Пато, і тільки повідомлення про його майбутнє одруження повертає її до реальності. «Скелет» знаходить плоть, коли Морін, дізнавшись, що її мати спалила лист Пато, в якому той пропонував їй виїхати з ним з Лінона, обливає її киплячим маслом, що призводить до смерті, хоча в селі ця смерть кваліфікується як нещасний випадок.

А ось в п'єсі «Сиротливий Захід» скелет навіть не особливо захований; і хоча завдяки свідченням одного з братів Коннор було визнано, що їх батько загинув в результаті нещасного випадку, між собою вони не приховують того, що Коулмен просто пристрелив старого тата, тому що той критикував його зачіску, а Вален його покрив, тому що завдяки цьому успадковував всі гроші старого, про що згодом вони досить спокійно повідомляють місцевому священику Уелш.

Як випливає з вищесказаного, всі п'єси трилогії так чи інакше пов'язані сімейної темою, які багато інших п'єси драматурга. В даному випадку важко говорити про патріархальні сімейні цінності, які, як прийнято вважати, ще живі в глибинці. В даному випадку сім'я - це криваве поле битви, де брат піднімає руку на брата, чоловік на дружину, син на батька, а дочка на матір. Це дозволило Майклу Біллінгтону написати в рецензії на «Королеву краси з Лінона», що п'єса являє собою «шалену атаку на ірландську віру в святість сім'ї» [1].

Та й все село постає в цих п'єсах як одна велика сім'я, де всі про всіх знають, все, в буквальному і переносному сенсі перемивають один одному кістки, люблять і ненавидять один одного. Ці люди здатні на варварську жорстокість і в той же час наївні, як діти, що створює особливий гумор цих п'єс. Навіть відверта жорстокість і помста тут часто набувають характеру дитячого садизму: один брат відрубує вуха улюбленій собаці брата, інший - мочиться йому в пиво ( «Сиротливий Захід»); недоумок-підліток смажить хом'яка і журиться, що у мікрохвильовки непрозорі дверцята ( «Череп з Коннемара»); мати, щоб позлити дочку, виливає нічний горщик в умивальник, а дочка навмисне купує їй печиво, яке та терпіти не може ( «Королева краси з Лінона»); син стріляє в батька, бо той покритикував його зачіску(«Сиротливий Захід»).

Всі вони одночасно і кати, і жертви, і всі мріють вирватися, виїхати з провінції. Але куди? В Лондон, де тебе називають «ірландська рожа»? Або в Америку, де ти просто чужий? Морін ( «Королева краси з Лінона») вже була в Лондоні і не прагне туди ще раз, а її скороминуща надія на щастя з Пато в Америці грубо руйнується втручанням матері.

Вони все-не відбулися. Не випадково в «Сиротливому Заході» повідомляється про нез'ясовне самогубство невдалого поліцейського Тома Хенлана з «Черепа», який посидів на березі, про щось подумав, та й пішов в воду, поки не зник під нею.

Єдина людина у всій трилогії, яка прагне щось змінити, - це католицький священик Уелш. Про нього згадується у всіх п'єсах, але сам він з'являється тільки в останній - «Сиротливий Захід», яка стає логічним завершенням всієї трилогії. Він теж не визначився. Коли він приїхав в Лінон, то був зачарований тишею і спокоєм цього містечка, але незабаром зрозумів, що цей спокій оманливий: «Я - нікудишній священик, прихід у мене нікудишній, ось і вся розповідь», - говорить він братам Коннор . «На прихід два вбивства, і ще ніхто не сповідався ні по одному з них. Що я чую на сповіді від цих виродків - тільки про ставки на скачках та нечисті помисли »[13]. В результаті він теж біжить, біжить від життя, здійснюючи найстрашніший для священика гріх - самогубство. Але перед смертю він залишає братам лист, який звучить як звернення до всіх персонажів трилогії:

«Шановні Вален і Коулмен, пише вам батько Уелш. Сьогодні ввечері я їду з Лінона, і захотілося на прощання написати вам кілька рядків. Проповіді читати я вам не збираюся, та й з якого дива? Коулмен, я не буду говорити про злочинницьке вбивство, хоча воно і стосується мене, як священика і людини совісної. Вбивство на твоїй совісті, і настане день, сподіваюся я, коли ти усвідомиш скоєне і захочеш замолити свій гріх. Адже якщо хтось пройшовся по твоїй зачісці, це ж ніяк не привід для вбивства. Спробую-но я поговорити про інше. Чому ви стали ворогами? Що найшло на вас? В чому причина? У мене думка така - ви запроторили ваше братське почуття глибоко-глибоко в душі, і залишилася лише злість, ненависть і дріб'язкова заздрість. І все-таки я впевнений, що в самій глибині душі ви любите один одного, і, готовий битися об заклад найдорожчим, що це так, а якщо ні - нехай мені вічно горіти в пеклі. Просто ви загрузли в дріб'язкових розрахунках, а на душі у вас вічно туга і самотність. А мужності зробити рішучий крок назустріч один одному у вас не вистачає. Може бути, мій лист допоможе вам зробити цей крок? Чому б вам обом не скласти загальний список всіх образ, недомовленостей і непорозумінь, які накопичувалися і накопичувалися роками, і пункт за пунктом не обговорити їх чесно і відкрито. А потім, зробивши глибокий-глибокий вдих, взяти і пробачити все один одному. І, якщо ви не зробите цього заради себе, може бути, зробите заради мене? Заради одного, який переживає за вас і не хоче, щоб ви проломили один одному голови. І для мене, священика-невдахи, це було б найбільшою перемогою за все моє перебування в Ліноні »[13].

Однак, на відміну від батька Велша, автор не настільки оптимістичний: брати, дійсно, чесно каються один перед одним у нанесених образах і дрібних капостях, але потім один хапається за ніж, а інший - за рушницю. Так все приходить на круги своя.

Таким чином, незважаючи на активне протистояння персонажів один одному, в кінцевому рахунку вони конфліктують з середовищем, зі своїм нікчемним існуванням і, не вміючи його змінити, мстять навколишнім за свою неспроможність.

Другим циклом п'єс МакДонаха є так звана «Аранська» трилогія. У неї входять наступні п'єси:

• «Каліка з острова Інішмаан» - похмура комедія, в якій покалічений підліток намагається зіграти в «Людині з Арана», документальному фільмі про життя на Аранських островах;

• «Лейтенант з Інішмор», що була написана як відповідна реакція на терористичні атаки в Ворінгтоні в 1993 році, коли в результаті вибухів, влаштованих Ірландською республіканською армією, загинули двоє дітей. Це похмура комедія, в якій божевільний лідер відколовся від групи Ірландської національно-визвольної армії виявляє, що його кращий друг - кіт - був убитий;

• Фінал трилогії про острови Аран, «Банши Інішир», так і не був опублікований, проте, зі слів Мартіна МакДонаха, мова п'єса розповідає про «старіючого письменника з погіршеними навичками» [11].

До сімейних п'єс можна віднести і п'єси з даної трилогії - перш за все, звичайно, це «Каліка з Інішмана», де, з одного боку, за кадром залишається історія батьків головного героя Біллі, але з іншого - на очах глядача розгортається історія його відносин з його тітками, а також відносини місцевого пліткаря Патінмайка і його матусі.

Головним героєм п'єси «Каліка з острова Інішмаан» МакДонах вибирає начебто самого «нещасного» жителя цього острова Біллі Клейвена: сирота, каліка, який живе на маленькому острівці найбіднішої частини Ірландії.

З перших же рядків п'єси стає ясно, що автор є майстром «по-звірячому блискучого діалогу» ( «bloody, sparklin 'dialogue», [7]) - цей епітет з критичної статті театрального критика Кеннета Тайнена про Брендана Біена (відомого ірландського драматурга) може бути без сумніву застосований і до написаного Мартіном МакДонахом. Уміло регулюючи швидкість подачі реплік персонажів, він надає певний емоційний настрій чітко побудованим мізансценам своїх п'єс. Блискавичне перекидання фразами між героїнями п'єси Кейт і Ейлін (дві жінки похилого віку, в будинку яких виріс каліка Біллі) відразу передає аудиторії нервове напруження, викликане очікуванням ними головної дійової особи, каліки Біллі, який десь затримується.

У своєму першому діалозі Кейт і Ейлін описують портрет Біллі, відповіднодо їхнього розуміння особистості цього персонажа, і відкривають аудиторії деякі факти з його біографії: з народження хворі ноги, негарний, живе з двома старими тітками, відправився на прийом до лікаря через можливі проблеми з легенями, любить «витріщатися» на корів (як він сам пізніше пояснює - щоб втекти від тіточок, замучили його своєю нав'язливою турботою), але, незважаючи ні на що, він славний хлопець. Розмова стосується й інших жителів села, яким тітоньки щедро навішують ярлики (Бартлі Маккормік - тупий як пробка, дочка Джима Фіннегана цілує всіх без розбору): так легко, двома-трьома рисами, на першій же сторінці п'єси автор описує і самого каліку Біллі, і його тіточок, і ще деяких персонажів з їх оточення.

Поява наступної дійової особи, сільського пустодзвона Джонніпатінмайка, рознощика новин, від яких «навіть квола бджола здохла б з нудьги», необхідна автору, щоб передати картину місцевих звичаїв, підкреслити глухоту забутого Богом села, де роками практично нічого не відбувається. Джонніпатінмайк намагається надати ваги кожній найнезначнішій події, що сталася в їхньому селі, радіє будь-якій зміні ситуації, нехай це навіть сварка чи бійка: «Ворожнеча - це добре. ... забудуть, помиряться - які тоді новини? » [12]

З появою цього героя емоційне напруження від очікування Біллі знімається - Джонні повідомляє, що недавно бачив каліку цілим і неушкодженим (до того ж той і сам незабаром повертається до тіточок), і увага аудиторії перемикається на утримання балаканини Джонніпатінмайка. Саме він, всупереч своїй репутації пустодзвона, проголошує новину, яка служить зав'язкою сюжету і відправною точкою для всіх подій, що розгортаються в подальшому ході п'єси ( «перша пристойна новина за двадцять років»): знімальна група, яка приїхала з Америки на сусідній острів, відбирає місцевих жителів для виконання ролей у фільмі про Аранські острови. Джонні називає імена Роберта Флаерті (режисер фільму «Людина з Арана») і Коулмана Кінга, який зіграв у цьому фільмі одну з головних ролей. В кінці свого виступу Пустозвонов вимовляє фразу, яка стає лейтмотивом усієї п'єси: «Правильно, Ірландія не така вже діра ...»

Почувши цю новину, каліка Біллі приймає рішення: за будь-яку ціну спробувати переконати американців, що приїхали на острови, дати йому роль в картині. Ним керує бажання вирватися з мізерного і одноманітного острівного життя, вийти за межі образу каліки,я кого всі дражнять, довести оточуючим - але перш за все самому собі - свою вагомість як людини, у якої є такі ж можливості, як і у інших, тих, яких на Інішмаані каліками не вважають. За його словами, «в житті кожного хлопця настає момент, коли він повинен взяти долю у свої руки і спробувати щось зробити, і навіть якщо він знає, що у нього один шанс на мільйон, він все ж повинен його використати, інакше для чого тоді жити? » [12]. Так, Біллі, не бажаючи миритися зі своєю долею і не дивлячись на активні протести своїх тіточок, здійснює неймовірне: отримує пропозицію пройти проби для зйомок в голлівудському фільмі, для чого й їде в Америку зі знімальною групою «Людини з Арана». Крім бажання самореалізації, для Біллі від'їзд до Америки має й інше значення: він переконаний, що його померлі батьки, яких він ніколи не бачив, свого часу теж «хотіли дістатися до великої землі, а звідти в Америку». Таким чином, він намагається не тільки домогтися виконання своєї мрії, але і виконати, як він вважає, останнє бажання своїх батька і матері

Серед героїв п'єси є ще один персонаж, який мріє про Америку, - правда, не роблячи активних спроб туди переїхати. У Бостоні, штат Массачусетс, живе тітка шістнадцятирічного Бартлі Маккорміка, яка одного разу прислала йому в подарунок кілька цукерок. І з тих пір ці невигадливі солодощі стали для нього бажанішими і смачнішими будь-яких ірландських. Крім того, в Америці, на його думку, «широкий вибір телескопів», а телескоп - кришталева мрія Бартлі. Тобто прагнення цього персонажа не йдуть далі бажання придбати за океаном конкретні матеріальні цінності. Героям п'єси належить відповісти на основне питання: чи краще в Америці, ніж в Ірландії, і чи дійсно цукерки там солодші? Діра все-таки Ірландія або НЕ діра?

Як це іноді буває, заповітна мрія, яка здавалася колись недоступною блискучою вершиною, по досягненні її виявилася фальшивкою, непотрібною пустушкою. Переконавшись в цьому, Біллі Клейвен повертається додому зі словами: «Чи не тому я повернувся, що не міг більше терпіти розлуки з вами? Я ж пройшов кінопроби місяць тому, і янкі сказали, що роль у мене в кишені. Але я їм відповів, що не піде, і неважливо, скільки грошей вони мені запропонують, бо тепер я знаю, Голлівуд - не для мене. Моє місце тут, на Інішмаані, з тими, хто любить мене, і кого люблю я »[12].

Пояснюючи своє повернення, Біллі говорить про те, що «не так вже й складно було кинути Голлівуд. Такі лайно -тексти мене змушували читати. "Невже я чую голосіння плакальниць, хоча я так далеко від безплідного острова, де мій дім?" ... Я ірландець! Століття гноблення не зломили мій дух, зміцнили моє мужність. Ось щас дістану свою ірландську дубину! Загалом, суцільне лайно »[12]. Очевидно, що ставлення каліки Біллі до певної голлівудської кінопродукції про Ірландію збігається з таким у автора п'єси.

Як уже згадувалося, дія «Каліки з острова Інішмаан» розгортається під час і після зйомок знаменитого фільму Роберта Флаерті «Людина з Арана». Фільм цей «став гімном життя аранських остров'ян як символу автентичної Ірландії» [9]. Персонажі п'єси висловлюються про згаданий голлівудський шедевр або негативно, або байдуже. Після закінчення колективного перегляду звучать знакові слова героїні Хелен, що виражають загальне для героїв відношення до фільму, який явно не викликав у них ніякого підйому патріотизму: «Слава богу, ця хрень скінчилася. Купа лайна »[12].

Деякі дослідники вважають, що «відносини МакДонаха з Західною Ірландією, які можна охарактеризувати як любов-ненависть, залишаються невирішеними» [4]. Можливо, тому, що вирішення цієї проблеми не є основним завданням його драматичної творчості. Ірландські реалії в п'єсах МакДонаха - найчастіше не більше ніж антураж для героїв, які вирішують аж ніяк не суто ірландські, а глобальні проблеми.

У творчості МакДонаха присутній також неірландський цикл п'єс, дія яких розгортається в Лондоні і навіть США. До нього входять такі твори:

• «Людина-подушка» ( «The Pillowman», 2003) - перша «неірландська» п'єса МакДонаха, дія якої розгортається у вигаданій тоталітарній державі. Головний герой-письменник піддається допиту з приводу змісту декількох його оповідань в стилі братів Грімм;

• «Відсікання руки в Спокані» ( «Behanding in Spokane», 2010) - чорна комедія 2010 року. У цій п'єсі персонаж на ім'я Кармайкл чверть століття шукає свою зниклу ліву руку;

• «Кати» ( «Hangmen», 2015) - п'єса про Гаррі Уейда, одного з кращих катів Англії, після скасування смертельної кари у вигляді повішення в Великобританії в 1965 році;

• «Дуже, дуже, дуже темна матерія» ( «A Very Very Very Dark Matter», 2018) - п'єса, дія якої відбувається в особняку в Копенгагені; в ній розкривається темна основа казок дитячого письменника Ганса Христіана Андерсена, а також не менше лякає джерело натхнення Чарльза Діккенса.

П'єси «Людина-подушка», «Відсікання руки в Спокані» і «Кати» на перший погляд повністю поривають з традиціями сімейної драми. Проте і в них важливу роль відіграє тема сімейних відносин. Одна з наскрізних тем драматургії МакДонаха - тема дитинства. Драматург дуже добре усвідомлює, що ми всі родом з дитинства, і причини того, якими ми стали, треба шукати, перш за все, в сім'ї. Так, «Людина-подушка» при всій своїй притчевості заснована на відносинах між батьками і дітьми, причому ця тема множиться і обігрується в різних варіаціях. Перш за все, це дитинство героя, Катуряна, батьки якого вирішили розвинути творчі здібності свого молодшого сина досить своєрідним чином: вони мучили ночами в сусідній кімнаті його брата Міхаеля, щоб розбудити його уяву. У своєму роді це подіяло: Катурян став письменником - автором страшних історій, але потім дізнався, що відбувалося за стіною його спальні, і що в результаті цього експерименту його брат став розумово відсталим. Потім ситуація жорстокого поводження з дітьми повторюється в сім'ях кожного з поліцейських, які ведуть допит Катуряна, і в кінцевому рахунку - в оповіданнях Катуряна, повністю присвячених цим взаєминам, які в підсумку переростають в метафору взаємин автора і його творчості. У п'єсі цілком чітко формулюються основні питання, які досить часто звучать в літературі, - моральна відповідальність художника за своє творіння, так само як відповідальність батьків за вчинки своїх дітей, а також правомірність обмеження свободи творчості.

Самим парадоксальним є титульний образ Людини-подушки. Це благодушна істота, придумана Катуряном, яка приходить до дітей у дні їхнього щасливого дитинства і пропонує піти з життя, поки воно не стало кошмаром. Погоджуються не всі, і ті, хто відмовився, потім гірко жалкують про те, що не почули умовляння таємничого рятівника. Все це, здавалося б, свідчить про всеосяжний релятивізм, що пронизує п'єсу, і все в кінцевому рахунку залежить від глядацької і читацької інтерпретації. Якщо обов’язок письменника - розповісти історію, то інтерпретувати її - справа читачів і критиків. У зв'язку з цим переконливим видається міркування Жозе Лантер: «Те, що іноді розуміється як , збочена" моральність Мартіна МакДонаха, має бути переглянуто і визначено як його спосіб вираження моральності, заснованій на умовній істині і втіленій в тексті п'єси, а не тієї моральності, що грунтується на ідеї універсальної абсолютної істини »[6].

Дія п'єси «Відсікання руки в Спокані» розгортається в номері готелю, що як би відразу стає сигналом відсутності дому. При цьому протягом п'єси герой розмовляє зі своєю напівбожевільною матір'ю. І, нарешті, в «Кати» хоча конфлікт і виходить далеко за рамки сім'ї, весь розвиток дії зав'язано на сімейній історії - відносинах між батьками і дочкою й її зникнення.

У п'єсі «Каліка з острова Інішмаан» присутня тема небажаної дитини: героїня говорить, що «батьки Біллі пішли і втопилися, коли виявилося, що Біллі калікою вродився ... вони намагалися втекти від тебе, все одно як, чи не виїхати, так померти» [12 ]. Також у багатьох п'єсах присутні образи підлітків - тих, хто ще не виріс з коротких штанців, перш за все, в моральному сенсі - брат Пато Рей ( «Королева краси з Лінона»), через дебільності якого в кінцевому рахунку і відбувається трагедія; брат поліцейського Хенлана Мартін, радісно пустуючи, молотить кувалдою по черепах ( «Череп з Коннемари»); підліток з п'єси «Лейтенант з Інішмор», що задавив кота, який став причиною кровопролиття; закомплексована дівчинка-підліток з п'єси «Кати», чия пригніченість сімейним укладом і призводить в результаті до трагедії.

Однак ще більш важливими в драматургії МакДонаха є інфантильні дорослі, які продовжують залишатися дітьми, що є одночасно джерелом трагічного і комічного в його п'єсах. Відверта жорстокість їхньої поведінки часто набуває характеру дитячого садизму. Навіть в поведінці настільки немолодих героїв, як Кармайкл ( «Відсікання руки в Спокані») і Гаррі ( «Кати»), є щось дитяче. Так, Кармайкл, тягає з собою всюди валізу з відрубаними руками, постійно, як маленький хлопчик, розмовляє по телефону зі своєю мамою, скаржачись на її надмірну опіку, в той же час не будучи в змозі без неї обійтися; а в упертості, тупості і абсолютній впевненості в своїй правоті ката Гаррі є щось від дитини, твердо засвоїв урок, який йому дали в сім'ї - в даному випадку в суспільстві - про те, що правильно і що неправильно. І якщо дитина, подорослішавши, починає мислити самостійно, то Гаррі не здатний вийти за рамки того, що було колись вбито в його голову. Ось чому такою трагедією стає для нього скасування смертної кари - це означає, що установки, що визначали весь хід його життя, переглянуті; він не може і не хоче це прийняти, і в кінці він знову діє, виходячи зі звичної системи координат.

У п'єсах Лінонської трилогії одним їх наскрізних мотивів стає їжа, яка, як відомо, має сакральний зміст - вона супроводжує всі ритуали, родину об'єднує Морін мстить своєї матері саме через їжу, наполегливо купуючи печиво, яка та не любить, а коли в ній на коротку мить прокидаються дочірні почуття, згадує про її улюблені ласощі ( «Королева краси з Лінона»). У п'єсі «Каліка з острова Інішмаан» на грунті їжі виникають конфлікти героїв. Так, один з героїв, Джонні Патінмайк, що розповідає жителям острова новини про їжу, вимовляє: «Як мінімум, шматок баранини за цю новину мені забезпечений», - на що отримує відповідь: «Баранину ти з переламаною шиєю жерти будеш .. . ти, старий хрич »[12]. Конфлікт самого Патінмайка зі своєю матір'ю також відбувається на тлі їжі: «Джонні: Більше ти в моєму будинку омлету не дочекаєшся, сучка! - Матуся: Я морквяний омлет все одно терпіти не можу »[12]. Так, у МакДонаха їжа стає символом розпаду сімейних відносин, безпосередньо пов'язаних з дискредитацією її сакральної функції - недарма переломлення хліба в знак примирення брати Коулмен ( «Сиротливий Захід») замінюють поділом чіпсів. Крім того, їжа в п'єсах МакДонаха також є символом морального зубожіння героїв, які все в житті вимірюють матеріальними благами.

Дія у всіх п'єсах Мартіна МакДонаха відбувається в замкнутому просторі убогого житла персонажів, найчастіше на кухні, у горезвісної кухонної раковини, - тут п'ють, б'ються і займаються любов'ю, сваряться, моляться, катують і вбивають, навіть розбивають молотком череп. Побут домінує над усім, він відтворений у всіх деталях з кухонним начинням, фермерськими інструментами, плитою, чайником, нічним горщиком. Бен Брентлі з The New York Times у своїй рецензії на постановку п'єси МакДонаха «Кати» пише, що автор «розуміє, що самі шокуючі сцени часто трапляються в самих приземлених життєвих деталях» [2]. Цей побут фіксується з скрупульозною точністю, включаючи запалену плиту, киплячу олію, розкришені чіпси. У той же час у МакДонаха всі ці деталі складаються в одне монолітне ціле, яке можна визначити як середовище. Це поняття у нього одночасно соціальне, що включає убозтво життя ірландської глибинки, де єдиною розкішшю є телевізор, і біологічне - це спосіб існування людей, загальмованих в своєму розвитку і не тільки породжених цим середовищем, а й ним створених. Подібна просторова обмеженість сприяє граничному нагнітанню напруги і більш яскравому висвіченню характерів - вони постають як би під яскравим променем прожектора, поступово оголюючись перед глядачем. Цьому також багато в чому сприяє аналітична композиція, яку ще в XIX в. ввів в драматургію Генрік Ібсен і яка була однією з характерних прикмет «нової драми» рубежу XIX-XX ст. Вона полягає в тому, що дія рухається не вперед, а назад, йде по шляху розкриття минулого, яке зумовило сьогодення і, якщо з ним не розібратися, - вплине на майбутнє. По суті, це актуалізація відомої англійського прислів'я про скелет у шафі, і кожен виток дії - це «викопування» якоїсь таємниці, що має вплив на те, що відбувається в сьогоденні.

Всі герої МакДонаха - одночасно кати і жертви, в цьому сенсі п'єси драматурга можна з повним правом назвати п'єсами без героя. Тут практично немає жодного персонажа, здатного протистояти або якось переломити обставини, і, як у Гоголя, єдиним позитивним героєм стає сумна іронія автора.

На перший погляд, конфлікти в п'єсах МакДонаха - прості і драматургічно вивірені; дія розвивається завдяки конфлікту між основними персонажами: брати конфліктують один з одним за цілком зрозумілих причин - один багатий, а інший бідний, та ще й залежимо від свідчень першого ( «Сиротливий Захід»); мати перебуває в конфлікті з дочкою, що досить характерно для одиноких жінок, що живуть разом («Королева краси з Лінона»); Мік Дауд ( «Череп з Коннемара») - з поліцейським, тому що той намагається звинуватити його у вбивстві дружини і навіть йде заради цього на підробку; лейтенант ( «Лейтенант з Інішмор») конфліктує, з одного боку, зі своїми колишніми соратниками з ІРА, яких вважає ренегатами, а з іншого - з батьком, який не вберіг улюбленого кота; каліка Біллі ( "Каліка з острова Інішмаан») певною мірою перебуває в конфлікті з жителями містечка, що не бажають бачити в ньому повноцінну людину; Катурян ( «Людина-подушка») - з обвинувачуючими його поліцейськими; Кармайкл ( «Відсікання руки в Спокані») - з шахраями, які подсунули йому мавпячу лапу; і нарешті, Гаррі («Кати») - з молодим чоловіком на ім'я Муні, якого підозрює у викраденні своєї дочки.

У той же час це лише поверхневий сюжетотвірний шар. Не випадково автор так активно використовує аналітичну композицію, яка дозволяє створити другий, глибинний шар, який має набагато глибше значення для розуміння його п'єс. Незважаючи на бійки, скандали і навіть вбивства, що відбуваються в цих драмах, тут немає відчутного сюжетного розвитку - дія як би топчеться на місці. Такий конфлікт є усвідомленням своєї нікчемності, нездатності бути щасливим і бажанням помститися за неї всьому світу. Він спонукає героїв до втечі - втечі від дійсності, в якій вони просто більше не можуть існувати, і втечі від самого себе. У пияцтві шукає забуття Мік Дауд, несамовито розбиваючи черепи, ніби бажаючи позбутися від переслідування його «скелета»; Морін, яка намагалася реально втекти від остогидлого життя спочатку в Лондон, де її називали «ірландська морда», потім з Пато в Америку, в кінці остаточно йде в світ своїх ілюзій без будь-якої надії налагодити контакт із зовнішнім світом. Тут МакДонах буквально відтворює самий хрестоматійний для західної літератури міф Американської мрії, який мав особливу актуальність для Ірландії. Драматург дуже іронічно розвінчує цей міф: в країні загальної рівності і рівних можливостей воліють, щоб каліку зіграв професійний актор, який буде більш переконливим у цій ролі.

Таким чином, незважаючи на жанрове та стилістичне розмаїття, драматургія МакДонаха являє собою єдине ідейно-художнє ціле, в якому теми, проблеми, конфлікти і образи переплітаються, взаємодіють і втілюються в нових художніх формах. Зруйнувавши в своїх п'єсах багаторічні ірландські стереотипи, розбивши вщент символи католицької віри і патріархального домашнього вогнища, МакДонах все-таки дещо залишає читачеві, крім питань без відповідей. Про це, наприклад, говорить Батько Уелш: «У житті багато поганого, але і багато хорошого. Що переважить? Добро чи зло? У будь-якого життя багато радостей, нехай навіть найпростіших ... слідкувати за перебігом річки, подорожувати, або просто дивитися футбол по телевізору ... »[13] Але, якими б гротескними або, на перший погляд, умоглядними не були його п'єси, в них завжди звучить біль і співчуття, бажання побачити в людині людське. Мартін МакДонах постарався своїми п'єсами не тільки неприємно здивувати і шокувати, але і змусити задуматися про хвороби сучасної людини, пробудити співчуття і, в кінцевому рахунку, заглянути в самого себе. Цей шлях і є найбільш продуктивним шляхом розвитку сучасного мистецтва, який не виключає експерименти і новації, але звернений, перш за все, до людини.

Крім драматургії, Мартін МакДонах досить голосно заявив про себе і в кінематографі, написавши сценарії і виступивши в якості режисера кількох фільмів. Письменник неодноразово заявляв, що він вважає за краще писати сценарії до фільмів, ніж п'єси, оскільки «відчуває повагу до всієї історії кінематографа і легку неповагу до театру» [10]. У бесіді 1998 року з ірландським драматичним критиком Фінтаном О'Тулом в журналі «BOMB» МакДонах пояснив: «Справа не в тому, що я не поважаю театр. Я досить розумний, щоб знати, що п'єса може надихнути людину не менше, ніж фільм. Але зі мною цього ніколи не траплялося, і театр - це не те, з чим я відчуваю зв'язок; з особистої точки зору я не можу цінувати те, що роблю »[10].

У 2006 році МакДонах отримав премію «Оскар» за короткометражку «Шестизарядник» - перший фільм, який він зняв за власним сценарієм. «Шестизарядник» - це чорна комедія, в якій головну роль виконує ірландський актор Брендан Глісон. У короткометражному фільмі персонаж Глісона зустрічає дивного, з психопатичними нахилами молодого чоловіка під час поїздки на поїзді додому після смерті його дружини.

У 2008 році вийшов перший повнометражний фільм МакДонаха - «Залягти на дно в Брюгге», сценарій до якого він також написав сам. За сюжетом, два ірландських кілери після невдалої операції відправляються в бельгійське містечко Брюгге, де їм належить переосмислити своє життя і зіткнутися з фатальними обставинами. Головні ролі у фільмі зіграли такі імениті актори, як Колін Фаррелл, Рейф Файнс і Брендан Глісон.

У 2012 році світ побачила кримінальна комедія «Сім психопатів», в якій бідний сценарист випадково виявляється втягнутим в злочинний світ Лос-Анджелеса після того, як його дивакуваті друзі викрадають улюблену собачку небезпечного гангстера.

Нарешті, в 2018 році на екрани виходить найуспішніший і схвально оцінений критиками фільм МакДонаха - драма «Три білборда на кордоні Еббінг, Міссурі», що отримав дві премії «Оскар», в тому числі в категорії «краща жіноча роль». У головній ролі знялася Френсіс Макдорманд - вона грає Мілдред, жінку з Міссурі, яка орендує три рекламних щити, щоб привернути увагу до нерозкритого зґвалтування і вбивства її дочки. Кого хвилює, що рекламні щити зробили її громадським ізгоєм? Мілдред вимагає справедливості і вважає, що для цього не існує занадто високої ціни. Ксан Брукс, кіножурналіст, відгукнувся про Мілдред як про «лайливу героїню, якої всі ми потребували» ( «foul-mouthed heroine we need», [3]). «Мілдред», - пише Брукс, - «це ідеальне втілення епохи Харві Вайнштейна і руху за рівноправність статей #MeToo - стійкий, полум'яний ангел помсти» [3].

Мораль в творах Мартіна МакДонаха багатогранна. Письменник, здається, озброївся гаслом Альбера Камю «кинути звинувачення - і дарувати прощення». Він до останнього вірить, що людина, яка вдивляється в смерть, стрепенеться перед її обличчям: якось викрутиться, виправиться - і на цьому обвалі гуманізму в останню мить зуміє пробачити і себе, і оточуючих. Його п'єси - це постмодерністське мораліте, де персонажі швидше виступають матеріальними оболонками абстрактних понять: жадібність, егоїзм, занепад, садизм або чесноти. Як і в житті, чесність в п'єсах МакДонаха виглядає не особливо надихаюче - але це не означає, що її немає. Потрібно дочекатися, коли всі його персонажі розбредуться, відрубані кінцівки заметуть за куліси, а тонкий промінь прожектора висвітить сором, ніжність і боязку надію, що весь цей час ховалися десь за сценою.

**3.2. Список літератури:**

1. Billington M. Hallowed myths exposed in humorous dig at life in rural Ireland: “The Beauty Queen of Leenane” // The Guardian. – 2010. – 23 July.
2. Brantley B. Review: A Criminally Enjoyable ‘Hangmen’ From Martin McDonagh [Електронний ресурс] / Ben Brantley // The New York Times. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nytimes.com/2018/02/05/theater/review-hangmen-martin-mcdonagh-atlantic-theater-company.html?auth=login-google>
3. Brooks X. Three Billboards director Martin McDonagh: ‘Little girls don’t have a James Dean to emulate’ [Електронний ресурс] / Xan Brooks // The Guardian. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theguardian.com/film/2018/jan/11/three-billboards-director-martin-mcdonagh-little-girls-dont-have-a-marlon-brando-or-james-dean-to-emulate>
4. Chambers L. The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories / L. Chambers, E. Jordan., 2008. – 443 p. – (New edition). – (Carysfort Press Ltd.).
5. Dawson J. Irish Drama // URL: <http://hsc.csu.edu.au/drama/hsc/studies/topics/2759/Irish_theatre.html>
6. Lanter J. The Identity Politics of Martin MacDonagh // Russel R.R. (ed) Martin MacDonagh: A Casebook. – London: Routledge, 2007. – P. 9 – 24.
7. Lewis P. From the archive: Brendan Behan [Електронний ресурс] / Phil Lewis // The Guardian. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theguardian.com/theguardian/from-the-archive-blog/2014/mar/20/from-the-archive-brendan-behan>
8. Lonergan P. Too dangerous to be done? Martin MacDonagh’s Lieutenant of Inishmore // Irish Studies Reviev. – 2005. – Vol. 13, № 1 // URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0967088052000319535>
9. O’Casey S. A Century of Irish Drama: Widening the Stage (Drama and Performance Studies) / Shivaun O’Casey, et al., 2001. – 1264 p. – (Illustrated edition).
10. O’Toole F. Martin McDonagh by Fintan O’Toole [Електронний ресурс] / Fintan O’Toole // BOMB Magazine. – 1998. – Режим доступу до ресурсу: <https://bombmagazine.org/articles/martin-mcdonagh/>
11. Zinoman J. Is He Mellower? Ask the Guy Missing a Hand [Електронний ресурс] / Jason Zinoman // The New York Times. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nytimes.com/2010/03/07/theater/07mcdonagh.html>
12. МакДонах М. Калека с острова Инишмаан (пер. с англ. Курбакова Ю., Просунцова Н., Качковский О.) [Електронний ресурс] / Мартин МакДонах. – 1996. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rulit.me/books/kaleka-s-ostrova-inishmaan-read-419003-1.html>

МакДонах М. Сиротливый Запад (пер. с англ. В. Хитрово-Шмыров) [Електронний ресурс] / Мартин МакДонах. – 1997. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rulit.me/books/sirotlivyj-zapad-read-76462-1.html>

**4.1.Творчий і життєвий шлях Джеффрі Євгенідіса**

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

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

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

В своєму романі неперевершений мастер прози підіймає багато проблем.

Джеффрі Євгенідіс народився 13 квітня 1960 року в Детройті, штат Мічиган. Його дитинство пройшло в оточенні іржавих автомобілів і згасаючих фабрик: після економічного розквіту середини століття регіон повільно занепадав. Похмура обстановка не перешкодила письменникові пронести любов до цих місць через все життя. У творах Євгенідіс раз у раз з'являється Детройт: тут живуть знамениті незайманки-самогубці і їх сусіди, тут після еміграції влаштувалися герої «Середнього статі», ці місця не раз згадуються в збірці оповідань «Знайти винного». Сам автор каже, що в долі Детройта він бачить втілення історії всієї американської нації, так що виходить свого роду синекдоха. Бабуся і дідусь письменника переїхали до Америки з півострова Анатолія, де займалися шовком. Батько Євгенідіса – банкір грецького походження, мати – домогосподарка, наполовину англійка, наполовину ірландка. У коледжі вона вивчала англійську літературу, але залишила навчання, щоб займатися будинком. Завдяки великій материнській бібліотеці Євгенідіс полюбив книги і досить рано вирішив, що стане письменником. В університеті він спеціалізувався на літературі: якщо збираєшся стати її частиною, треба добре знати попередників. 1982 року здобув ступінь бакалавра в Браунському університеті, після чого рік подорожував Європою. Співпрацював з матір'ю Терезою в Колкаті. Здобув диплом магістра в Стенфордському університеті у сфері творчого письма.

1986 року оповідання «Here Comes Winston, Full of the Holy Spirit» принесло Джеффрі стипендію Американської академії кінематографічних мистецтв і наук. Його оповідання друкувалися в різних журналах та збірниках «The New Yorker», «The Paris Review», «The Yale Review», «Best American Short Stories», «The Gettysburg Review», «Granta». 1991 року в журналі «Paris Review» з'явився перший розділ його дебютного роману «Самогубці-незайманки». Повністю цей роман «Самогубці-незайманки» вийшов в 1993 році. Це похмура, але чарівна історія короткого життя п'яти дівчат очима закоханих сусідських хлопчаків. Читачі так і не дізнаються, скільки їх було, і повторюється протягом книги безлике «ми» додатково працює на створення потойбічної атмосфери. Ми спостерігаємо повільне і невідворотне крах сім'ї: оточуючі не здатні їй допомогти - і, здається, не дуже прагнуть. Книгу перевели на 34 мови, а через кілька років Софія Коппола зняла з неї свій перший фільм, який отримав хороші відгуки.

Потім Євгенідіс деякий час жив у Сан-Франциско, згодом переїхав до Брукліна (Нью-Йорк), де працював секретарем в Академії американських поетів. У Нью-Йорку познайомився з багатьма письменниками, зокрема з Джонатаном Франзеном. Публікація першого роману привернула до Євгенідіса увагу видавців, і вже незабаром письменник підписав контракт на наступну книжку. Так, 2002 року світ побачив другий роман письменника — «Середня стать», що 2003 року був відзначений Пулітцерівською премією і перекладений більше ніж 15 мовами. Це багатогранний роман-епопея про інтерсексуала Калліопу, що в ході розвитку історії перетворюється на Калла.

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

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

Нарешті, в 2017 році побачила світ збірка оповідань «Знайти винного», велика частина вже виходила в різних журналах, але деякі були надруковані вперше. Виявилося, що Євгенідіс досконало володіє мистецтвом мініатюри, коли всього з декількох фраз народжується глибока неоднозначна історія [1].

Проза Євгенідіса масштабна і при цьому неймовірно детальна. Він дуже повільно пише і часто переробляє вже готовий текст. У такому підході є і свої складності – автор скаржиться, що йому непросто зберігати єдину тональність розповіді протягом багатьох років. Наприклад, «Середню стать» Євгенідіс писав десять років – за цей час він встиг подорослішати, позбутися батька і сам стати батьком. Перші частини роману довелося неодноразово переписувати, щоб вони відповідали фіналу.

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

Євгенідіс не раз підкреслював, що голос оповідача має для нього важливе значення [1]. Він довго мучився з початком свого дебютного роману, поки не зрозумів, що хоче, щоб історія загадкових сестер Лісбон викладалася від імені сусідських хлопчаків – і справа одразу ж пішла на лад. Роман «Середня стать» написаний від імені Калліопи, і в своїх інтерв'ю автор зазначав, як важливо для нього було побачити сюжет саме її очима. В оповіданні «По свіжих слідах» йдеться про випадкову зв'язку між професором і студенткою, яка потягнула за собою катастрофічні наслідки: банальний сюжет, на який так і хочеться повісити пару-трійку ярликів. Незвично в цій історії те, що голоси обох героїв звучать в рівній мірі яскраво. На думку Євгенідіса, письменнику дуже важливо мати «гермафродитне мислення» - говорити від імені і чоловіка, і жінка. Тут ми бачимо таке мислення в дії: дві болі, дві трагедії стають рівноцінними, і вибрати одну зі сторін стає зовсім нелегко.

З виходу останнього роману пройшло вже дев’ять років, і читачі з нетерпінням чекають нового. Однак автор не поспішає. Євгенідіс мимохіть згадував, що працює над черговою великою книгою, але подробиць не розкривав [1]. Можна припустити, що новий роман буде походити на «Середню стать»: письменник якось зізнався, що після замкнутої малофігурної композиції «Шлюбного сюжету» його потягнуло на більш масштабні полотна.

Роман «Незайманки-самогубці» розповідає про п’ять молодих сестер Лісбон, які в оточенні аури таємничості та захоплення вирішують покласти край своєму короткому, здавалося б, нормальному життю, викликаючи здивування та подив своїх передміських сусідів. *«Сестрам Лісбон було тринадцять (Сесілія), чотирнадцять (Люкс), п'ятнадцять (Бонні), шістнадцять (Мері) і сімнадцять (Тереза). Ніхто з них не відрізнявся зростанням, джинси вигідно підкреслювали їх округлені сідниці, а пухкенькі щічки кожної з сестер відрізнялися тій же м'якістю. Всякий раз, коли нам випадала можливість поглянути на них, їх особи здавалися непристойно відкритими, немов би ми звикли споглядати жіночі лики виключно затягнутими вуаллю. Ніхто не міг зрозуміти, як же містеру і місіс Лисбон вдалося привести на світ настільки миловиде потомство»* [10].

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

У романі «Незайманки-самогубці» сім'я Лісбон намагається відстояти своє місце в приміській громаді після того, як Сесілія, наймолодша сестра, намагається покінчити життя самогубством. «*Першою була Сесілія, молодша з сестер, тринадцяти років, - наслідуючи стоїків, вона порізала собі вени на зап'ястях, поки приймала ванну. Коли її знайшли лежить в мутно-рожевій воді, з жовтими білками прочинених очей, як у одержимою, і дитячим тільцем, оповитий запахом дорослої жінки, медики були так налякані спокоєм її рис, що спочатку просто стояли навколо, немов заворожені»* [10]*.*

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

Закриваючи очі на справжню проблему і не піклуючись про розуміння причин, що стоять за нею, дорослі у передмісті поводяться безвідповідально, приймаючи роль як замінник цілого. Єдина можливість Сесілії прямо пропонується пояснити свій вибір смерті протягом життя, коли лікар, зашивши їй рани на зап'ясті, запитує її, що вона робить. Лікар починає своє питання з припущення, що вона занадто молода, щоб мати серйозні занепокоєння - ідея, яка знову з’являється в романі, коли сусід спрощує заміську тривогу підлітків і заявляє, що якщо діти хочуть неприємностей, *«їм слід жити в Бангладеші»* [10]. Урочиста відповідь Сесілії - *«Очевидно, докторе, ви ніколи не були тринадцятирічною дівчиною»* [10; 7] - сприймається колективним оповідачем як її єдина записка самогубця. Відмовляючись дати задовольняючу відповідь, Сесілія демонструє зріле розуміння життя, «як саме того, що перевищує будь-яку інформацію, яку ми можемо спробувати дати про нього» [5].

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

Незабаром після самогубства Сесілії приміська громада стає одержимою огорожею, на яку вона стрибнула, та її потенційною небезпекою. Далеко не виявляючи жодних ознак симпатії чи занепокоєння, вони починають говорити про самогубство як про *«нещасний випадок, який повинен був статися»* [10]. Зрештою, чоловіки з району збираються і планують зняття огорожі; простіше заради добробуту громади зосередитись на вбивчих можливостях огорожі, фізично видаляючи його і тим самим уникаючи розмов про те, що вони вважали б девіантною поведінкою.

Ще один приклад із роману, де ми можемо побачити спроби приміської громади впоратися зі смертю Сесілії, - це прийняття «Дня скорботи» в місцевій середній школі. Спочатку малося пам’ятати, що сталося з Сесілією, табу автоматично формується навколо теми самогубства, а чотири залишені сестри Лісбона проводять день замкненими у шкільних ванних кімнатах, намагаючись уникнути ставлення до них із удаваною турботою. Одного разу дівчата зізнаються хлопцям з району, що вони просто хочуть жити, якщо хтось дозволить їм [10; 132]. Знову цей крок вперед є ілюзією, оскільки наступного дня місіс Лісбон приймає рішення ізолювати своїх дочок як покарання за порушення комендантської години. Вона перетворює дім у в'язницю суворого захисту, свого роду виправний центр для відновлення чесноти.

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

Групове читання щоденника Сесілії дозволяє їм на мить переступити гендерні межі та відчути на собі так би мовити *«ув’язнення бути дівчиною»* [10; 43]. Цікаво, що щоденник також написаний у множині від першої особи, що відображає їх власний переказ і змушує їх визнати дівчат своїми «близнюками». Хоча їхнє бажання виконується на мить, вони також відчувають себе спантеличеними записами в щоденнику, де дівчата виглядають як *«міфічні істоти з десятьма ногами і п'ятьма головами, що лежать у ліжку і їдять шкідливу їжу»* [10; 42]. Як бачимо, сестри Лісбон залишаються загадкою, стародавнім і нерозбірливим ієрогліфом.

Джеффрі Євгенідіс у романі «Незайманки-самогубці» розповідає історію хлопчиків-підлітків, які дивляться на п’ять сестер Лісбон, що захоплюють все околиці своїм світлим волоссям та молодою красою. Молоді жінки позиціонуються як предмети, просто на них дивляться чоловіки-оповідачі, які, спостерігаючи за ними, прагнуть отримати знання про життя і смерть. Тому роман ризикує дотримуватися традиційної патріархальної теми, де чоловіки є активними суб'єктами, а жінки - пасивними об'єктами. «Незайманки-самогубці» несуть феміністичне послання, що суперечить об'єктивації та замовчуванню молодих жінок [12].

Розповідь у романі «Незайманки-самогубці» незвична, оскільки вона полягає в тому, що вона від першої особи множини, важлива для інтерпретації історії, оскільки множинність впливає на її надійність. Процес читання тексту художньої літератури дозволяє читачеві взяти на себе суб’єктивність голосу, що розповідає [6]. У романі «Незайманки-самогубці» особистість оповідачів ніколи не розкривається читачеві. Ми знаємо лише те, що це група хлопчиків, які проживають у тому ж передмісті, що і родина Лісбон, і проводять велику кількість часу, спостерігаючи за сестрами та одержимі ними. Оскільки розповідний голос є колективним, здається, це обіцяє, що він надійніший, ніж був би окремий голос. Однак надійність, яка, здавалося б, притаманна авторитету множинного голосу, є сумнівною, оскільки всі оповідачі однаково спантеличені діями сестер, проілюстровані в реченнях, що починаються з *«ми не розуміли, чому»* і *«ми не могли не зрозуміти»* [10].

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

Читачеві нагадують про ненадійність пам’яті, коли хлопці запитують пару дам по сусідству, що сталося, коли вони принесли тости місіс Лісбон після похорону Сесілії. Один з них з обуренням згадує, що місіс Лісбон просто взяла торт і поставила його в холодильник, не пропонуючи їм шматочка, а інший стверджує, що вона запропонувала їм по шматочку і люб’язно подякувала [10; 15].

Вище зазначене важливо відзначити, оскільки воно пропонує читачеві поставити під сумнів авторитет оповідачів у їхньому представленні молодих дівчат. Для того, щоб оскаржити погляд на текст як підтвердження ідеї, що жінки - це лише предмети, на які чоловіки можуть проектувати свої мрії та бажання, читач повинен протистояти нормам, переданим хлопчиками, і замість цього намагатися знайти голос сестер.

Однак, зосередившись на сестрах, можна виявити, що те, що вони говорять, показує, що вони зовсім відрізняються від того, як їх сприймають хлопці. На випускному балі сестрам дають шанс довести, що вони звичайні підлітки, що, нарешті, ігнорується хлопцями, які твердо вирішили розглядати їх як втілення жіночої таємниці. Під час танцю сестри веселі та насичені життям, насолоджуючись «відпусткою» від гнітючого середовища, що є їхнім будинком.

Криза ідентичності дівчат Лісбон у підлітковому віці в основному спричинена батьками. Вони складають і застосовують правила до всіх своїх дочок, які є підлітками. Правила, які застосовуються, є прямими і суворими. Правила обмежують дочок спілкуватися з іншими, особливо хлопчиками. Порушення правил означає, що вони повинні бути покарані. Обмежена соціалізація перетворюється на кризу ідентичності [2].

Підлітки починають мати сексуальний інтерес та сексуальні дослідження для формування своєї особистості [9]. Це трапляється і з Люкс Лісбон, але місіс Лісбон перешкоджає цьому. *«Було добре відомо, що містер і місіс Лісабон не дозволяють своїм дочкам зустрічатися, і що пані Лісабон, зокрема, не схвалює танці, випускні бали та припущення того, що підліткам слід дозволити лапати один одного на задніх сидіннях»* [10]. Надмірний контроль батьків впливає на дівчат. Непокора правилам приносить їм покарання. Містер та місіс Лісбон ігнорують бажання підлітків, формуючи свій власний стиль виховання в цій складній ситуації. Вони відкидають будь-яке спілкування та соціалізацію дочок, оскільки хочуть відокремити їх від спілкування з хлопцями. Батьки не хочуть зрозуміти своїх доньок, дати їм хоч трошки свободи. Замість розмови з ними вони вирішують, що набагато простіше буде просто закрити дівчат у домі, ізолюючи їх від навколишнього середовища. Люкс Лісбон не відчуває підтримки з боку батьків, тому вирішує хоч на якусь мить, але відчути підтримку когось, зрозуміти, що вона бажана, що вона значить хоч щось в цьому світі. Саме нелюбов з боку батьків штовхає її на шлях нерозбірливих статевих зв'язків. «*Ми знали, як це бачити хлопчика з роздягнутою сорочкою, і чому це змусило Люкс написати ім’я Кевін фіолетовим маркером по всьому підшивку з трьома кільцями і навіть на ліфчиках та трусиках, і ми зрозуміли, як її взлютувало прийти додому одного дня і дізнатись, що місіс Лісабон змочила її речі в Clorox, відбілюючи всіх «Кевінів»* [10]*.*

Шукаючи порятунку від суджень своїх сусідів, місіс Лісбон стає «вбивцею моралістів», оскільки такий акт засудження та насильства над дівчатами виправдовується в ім'я етики. Як в результаті сестри Лісбон здійснюють спільне самогубство на внутрішньому просторі, перетворюючи "дім, милий дім" у "дім, смертельний дім". Беручи все це до уваги, ми могли б сказати, що трагічні події у романі «Незайманки-самогубці» можна було б краще описати як, перефразовуючи Габріеля Гарсію Маркеса, хроніку провіщеної смерті, а не нещасного випадку, що очікується.

Релігійність подружжя Лісбон, з самого початку не переходить меж, стає особливо показовою, коли регулярні заборони призводять до бунту у дочки Люкс. *«Побачити місіс Лисбон нам вдавалося зрідка, частіше вранці, коли вона, при повному параді (хоча сонце ще не встало над горизонтом), робила крок на ганок, щоб підібрати запітнілі картонки з молоком, або ж по неділях, коли сімейство відправлялося в своєму автомобілі в католицьку церкву Святого Павла на озері»* [10]*.*Негласний закон виховання свідчить, що якщо обмежити у дитини свободу, обмежити спілкування з протилежною статтю, то це може вилитися як мінімум в непристойну поведінку, як максимум, у втечу з дому, проституцію, злодійство, у такі крайні заходи, якими скористалися героїні.

«Незайманки-самогубці» мають спільні мотиви та теми з новелою Кортазара «Queremos Tanto a Glenda» (1980) та творами Гарсії Маркеса (наприклад, «El Otoño del Patriarca», 1975 та «Crónica de una Muerte Anunciada», 1981). Крім того, тенденція тексту стосуватися цих відхилених впливів та відходити від них передбачає використовувати ідею Енн Уайтхед [17;104], що зв’язки між персонажами та колективним оповідачем дозволяють встановлювати зв’язок між різними видами травм, які можуть розсіяти смуток і самотність, що існують в основі роману.

У тексті, здається, постійно присутня меланхолія або «смуток, [що] почався задовго до» самогубств, як вказує в якийсь момент один із людей, що формують оповідний голос [10; 120]. Цей смуток, підсилений інтертекстуальністю, ніколи не покидає атмосферу оповіді, постійно нагадуючи про «суміжність граничних переживань», використовуючи слова Майкла Ротберга [14;139], це подібно до того, що говорили Гарсія Маркес, Фолкнер, та до роботи Кортазара. Цей інтертекстуальний простір, на думку цього критика, може відкрити того, хто вижив, для страждань інших. Саме на це працюють взаємопросвітні діалоги роману «Незайманки-самогубці»: хоча оповідач каже нам, що не існує справжньої історії, і все сказане просто постійно трансмутується, текст говорить про безліч дійсних історій, про які ми дізнатися завдяки інтертекстуальності.

Кінець роману живе в неоднозначності: хоча останні слова колективного оповідача схиляються до вічної меланхолії, вони тим не менше відзначають, що *«коли ми робимо свої висновки, ми відчуваємо, як горло закупорюється, бо вони і правдиві, і неправдиві»* [10; 247].

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

Реакція публіки на роман була бурхливою. Наприклад, свого часу писав Entertainment Weekly: *«Незайманки-самогубці» мають риси грецької трагедії та переробляють їх у заворожуючу, ексцентричну, часто дивну американську фантазію про тиранію нерозділеного кохання та непізнане серце кожної родини на землі, але особливо сім'ї по сусідству»* [16].

Пітер Гітрідж з журналу The Independent поставив книжці оцінку «відмінно», написавши про нього: *«Запевнена суміш Євгенідіса від щирої ностальгії – про приміське життя рідко згадували з такою любов’ю, - і темний гумор сприяє зачаровуючому читанню. Хоча і не позбавлені недоліків, роман «Незайманки-самогубці» є дивовижно оригінальним»* [16].

*«В руках когось іншого, історія про п'ять дівчат підліткового віку з однієї родини, які забирають собі життя, може бути жахливою, темною та гнітючою. Але, незважаючи на жахливий характер його теми або, можливо, через це, Джеффрі Євгенідіс ніколи не втрачає почуття гумору. Безумовно, завжди непомітно, відчуття абсурду у Євгенідіса невблаганне (.....) Іншою видатною рисою роману Євгеніда є його голос: роман розповідається від першої особи множини»* - Крістін Макклой, The Los Angeles Times [16].

*«Євгенідіс - один із тих рідкісних письменників, котрий може одночасно керувати симпатією та відстороненістю - і творити маленькі чудеса словами. Коли «Незайманки-самогубці» проносять своїх героїнь до пекла, його читачі, як не дивно, будуть у захваті»,* - описував роман Девід Гейтс із Newsweek [16].

Майкл Гріффіт з Southern Review писав про роман: *«Те, що наполегливість розповіді є неприродною, усюди очевидно, але ніде явно не визнано - адже це вся суть книги. По суті, «Незайманки-самогубці» це спосіб, яким пристрасна уява може повернути мертвих до життя, хоча б лише метафорично. Попри всі свої експериментальні атрибути (атрибути, які часом можуть виглядати як винахідливі прийоми), «Незайманки-самогубці» багато в чому є старомодним романом. Одним із найприємніших його атрибутів є те, що, незважаючи на постмодерну піротехніку, книга глибоко відчувається, вона написана з душею»* [16].

Уолтер Кендрік з Yale Review був просто у захваті від роману і написав: *«Книга є екскурсією з кількох пунктів. (...) «Незайманки-самогубці» - це єдиний відомий мені роман, який розповідається «нами», колективним голосом, що належить цим вже не молодим чоловікам (.....) Найкраще досягнення Євгенідіса - це не прийоми; це потужне висвітлення того, як ми почуваємось, коли ХХ століття наближається до свого хрипучого кінця»* [16].

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

Творчість Євгенідіса надихала та продовжує надихати безліч людей по всьому світу. Наприклад, Софія Коппола дебютувала як режисер саме з екранізацією роману «Незайманки-самогубці» [8]. Фільм тільки підсилив популярність Євгенідіса як письменника та зробив його більш впізнаваємим. Екранізація роману вийшла по-справжньому чудова. Звичайно, Копполі не вдалося уникнути деяких неузгодженостей і, як і багато дебютантів, в деяких моментах вона явно сумнівається в глядачеві. Тому вже дуже прямолінійно дає зрозуміти, що саме хотіла сказати тій чи іншій сценою (на кшталт моменту, яким завершується інтерлюдія з подорослівшим Тріпом), або перегинає з очевидними метафорами на кшталт хворого дерева, що росте перед будинком сім'ї Лісбон, і конфлікту навколо необхідності його спиляти. Але ці дрібні недоліки не впадали б в очі, якби все інше в фільмі не було виконано на такому високому рівні, а оповідання не було настільки тонким, зворушливим і тверезим.

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

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

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

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

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

Тема соціуму також займає важливе місце у романі. За ілюзією добросусідської турботи та солідарності криється хворобливе захоплення трагедією та невміла неможливість впоратися з бідами. Закриваючи очі на справжню проблему і не піклуючись про розуміння причин, що стоять за нею, дорослі у передмісті поводяться безвідповідально. Наприклад, ніхто навіть не намагається зрозуміти мотив Сесилії, чому саме вона наклала на себе руки.

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

**4.2. Список літератури:**

1. A Conversation with Jeffrey Eugenides. James A. Schiff, Jeffrey Eugenides. The Missouri Review, University of Missouri.
2. Aras, Goksen. 2015. Personality and Individual Differences: Literature in Psychology- Psychology in Literature. Page 251-257.
3. Bauman, Zygmunt. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2004.
4. Beuka, Robert. SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
5. Butler, Judith. Giving an Account of Oneself. New York: Fordham University Press, 2005.
6. Chris Power / Fresh Complaint by Jeffrey Eugenides review/ The Guardian/5Oct 2017 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.theguardian.com/ books/2017/oct/05/fresh-c.
7. Coppola, Sofia. The Virgin Suicides: Screenplay. Paramount Classics. 2000.
8. Dwight Garner / 4. Books of The Times/ The New-York times/ 3 October 2017 [Электронний ресурс]. Режим доступу: https://www.nytimes.com/2017/10/03/ books/review-fresh.
9. Erikson, Erik H. 1980. Identity and the Life Cycle. New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1968. Identity Youth and Crisis. New York
10. Eugenides, Jeffrey. The Virgin Suicides. London: Bloomsbury Publishing, 1993.
11. Foucault, Michel. “Of Other spaces.” Diacritics 16. 1 (Spring 1986): 22-27.
12. Howe, Susanna. “The Virgin Suicides.” A New Generation’s Companion to Film 1.1 (Summer 1999).
13. Mumford, Lewis. The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects. London: Secker & Warburg, 1961.
14. Rothberg, Michael (2009). Multidirectional Memory. Stanford (CA): Stanford UP.
15. Stewart, Susan. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham and London: Duke University Press, 1993.
16. The Complete Review. The Virgin Suicides. [Электронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.complete-review.com/reviews/popus/eugenj2.htm#basic>
17. Whitehead, Anne (2004). Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh UP.

**5.1. Життєвий та творчий шлях Джуліана Барнса**

Барнс (Барнз), Джуліан (Barnes, Julian — нар. 19.01.1946, Лестер) - англійський прозаїк. Дитинство провів у передмісті Лондона

У 1957— 1964 pp. Барнс навчався у школі лондонського Сіті, у 1968 р. з відзнакою закінчив філологічний факультет коледжу св. Магдалини Оксфордського університету. Після цього три роки працював лексикографом, а з 1977 р. — «New Statesman» та «New Review». Протягом цього періоду Барнс, за його власним зізнанням, був паралізованим мовчанкою, коли йому доводилося брати участь у щотижневих зібраннях редакційних колективів. З 1979 по 1986 роки він також працював телевізійним критиком, спершу в журналі «New Statesman», а згодом у «The Observer».

Починаючи з 1980 p., Барнс зажив популярності як письменник. Джуліан Барнс — лауреат багатьох літературних премій. Постійно живе і працює в Лондоні.

У 1965 році Барнс разом з іншими оксфордськими студентами вирушив у подорож Європою, під час якої відвідав також деякі міста СРСР, зокрема Брест, Мінськ, Смоленськ, Москву, Ленінград, а також Київ, Одесу та Харків. Про цю подорож він побіжно згадує у збірці «Листи з Лондона», а потім, деталініше, в інтерв'ю Леву Данілкіну. Наразі автор живе та працює в Лондоні [1].

Барнс — автор одинадцяти романів, книги оповідань і двох збірок есеїстики. Перший, багато в чому автобіографічний, роман Барнса — «Метроленд» («Metroland», 1980) приніс йому літературне визнання і премію С. Моема. Цей роман започаткував «французьку» тему в творчості письменника, вірність якій Барнс зберіг у багатьох творах, постійно звертаючись до теми англо-французьких відносин. У «Метроленді» англійський студент-філолог Крістофер, який захоплюється французькою культурою і осмислює крізь її призму власне існування, відтворює французькі події бурхливих 60-х pp., зокрема травневі події 1968 р.

Французька культура очима англійця постає і в другому романі Барнса — «Папуга Флобера» («Flaubert's Parrot», 1985), котрий здобув Букерівську премію, премію Медічі та Меморіальну премію Дж. Фабера. Герой твору — колишній лікар Джефрі Брейтуейт — захоплений творчістю Ґ. Флобера; він подорожує Францією, розмірковує про автора «Пані Боварі» та намагається створити власну версію його біографії. Ця версія повністю побудована не на фактах, а на припущеннях. Брейтуейт розповідає про Флобера не як про геніального письменника, а як про людину з комплексами, суперечностями, бажаннями, створює «біографію друга» (вислів Г. Флобера). За Барнсом, письменник — це його тексти та їхня інтерпретація кожним окремішнім читачем; письменник — це «папуга», що повторює чужі слова, адже він має справу із мовою, яка належить водночас всім і нікому.

Менш відомими з ранніх романів Барнса є «До знайомства з нею» («Before She Met Me», 1982), в якому йдеться про те, як ревнощі до дружини знищують головного персонажа Грема Хендріка, та «Дивлячись на сонце» («Staring at the Sun», 1986), де автор досліджує від дитинства до старості життя пересічної героїні Джин Серджент, яка у пошуках істини пізнає красу та дива повсякденного життя.

У 80-х pp. Барнс створив також чотири детективні романи, які були видані під псевдонімом Ден Кавана: «Даффі» («Duffy», 1980), «Місто шахраїв» («Fiddle City», 1981), «Похибка» («Putting the Boot In», 1985) та «Поїздка до собак» («Going to the Dogs», 1987), їхнім героєм є колишній офіцер поліції Даффі, який розслідує різні таємничі злочини.

В одному з інтерв'ю Барнс зізнався, що після «Папуги Флобера» у нього виник задум написати «путівник по Біблії» від імені того самого оповідача. І хоча пізніше письменник відмовився від цієї ідеї, багато що з неї втілилось у наступному, найвідомішому романі Барнса — «Історія світу в 10 1/2 розділах» («History of the world in 10 1/2 Chapters», 1989), що приніс письменнику світову славу.

Роман «Як усе було» («Talking it Over», 1991) також належить до експериментальних. У ньому Барнс відмовляється від авторського слова, надаючи можливість читачеві та персонажам спілкуватися «без посередника». Герої роману — Стюарт, Джиліан, Олівер та ін. — по черзі сповідаються перед читачем, який не може не сприймати їх як своїх живих сучасників. Продовженням книги «Як усе було «став роман «Кохання і т.д.» («Love, etc», 2000). Він написаний у тій самій манері, має тих самих персонажів, але події відбуваються «через десять років». Події ж іншого роману Барнса — «Дикобраз» («The Porcupine», 1992) відбуваються в одній з країн Східної Європи (очевидно, в Болгарії) після повалення комуністичного режиму. Головна сюжетна інтрига — безпрецедентний в історії Європи відкритий суд над колишнім президентом країни Стойо Петкановим, відправленим у відставку.

Наступний твір Барнса — «Через Ла-Манш» (1997) складається з десяти оповідань. У них змальовані епізоди тривалої історії англо-французьких відносин: від 40-х років н.е., коли полонені римлянами бритти побудували першу у Франції дорогу, аж до перших десятиліть XXI ст. Роман Барнса «Англія, Англія»(«England, England». 1998) присвячено проблемі ізольованої, замкнутої у собі культури. У ній зібрано велику кількість стереотипних думок англійців про свою країну.

У 1995 р. вийшла друком перша книжка есеїстики Барнса «Листи з Лондона» («Letters from London»). До неї увійшли твори, написані у першій половині 90-х pp., коли Барнс працював лондонським кореспондентом американського видання «New Yorker».

Останніми книжками Барнса наданий час є збірка «Хочу заявити» («Something to Declare», 2002), куди увійшли есе про французьку культуру, написані впродовж двадцяти років, та «У державі болю» («In the Land of Pain», 2002) — зібрання упорядкованих і перекладених нотаток французького письменника А. Доде, зроблених ним під час смертельної хвороби [8].

Барнс отримав кілька нагород та відзнак за написання творів, в тому числі Букерівську премію у 2011 за «Передчуття кінця».

А три його романи потрапили в шорт-лист Букерівської премії («Папуга Флобера» 1984 р., «Англія, Англія» 1998 р., «Артур і Джордж» 2005р.).

Серед інших нагород Барнса - премія Сомерсета Моема («Метроленд» 1981), Меморіальна премія Джеффрі Фабера (FP 1985); Prix ​​Médicis (FP 1986); Премія Е. М. Форстера (Американська академія та Інститут мистецтв і літератури, 1986); Премія Гутенберга (1987); Премія Грінзане Кавур (Італія, 1988); та Prix Femina (Talking It Over 1992).

Барнс був признаний шевалером Ордена мистецтв і мистецтв у 1988 році (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres), Офіцером мистецтв та літератури (Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres) в 1995 році та командиром мистецтв і мистецтв (Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres) у 2004 році.

У 1993 році він був нагороджений шекспірівською премією фонду FVS і в 2004 році отримав Австрійську державну премію з європейської літератури. У

2011 році він був нагороджений премією Девіда Коена за літературу. Нагорода, що вручається раз на два роки, відзначає життєві досягнення в літературі письменника англійською мовою, який є громадянином Сполученого Королівства або Республіки Ірландія. Він отримав премію Sunday Times за літературну майстерність у 2013 році та премію Zinklar 2015 року на першій щорічній церемонії Blixen у Копенгагені.

У 2016 році Американська академія мистецтв та літератури обрала Барнса почесним іноземним членом. Також у 2016 році Барнс був обраний другим лауреатом премії Зігфріда Ленца за його видатний внесок як європейського оповідача та есеїста.

25 січня 2017 року президент Франції призначив Джуліана Барнса в ранг офіцера Національного ордену Легіона д'Оннера. Цитата посла Франції в Лондоні, Сільві Берман, визначив: "Завдяки цій нагороді Франція хоче визнати ваш величезний талант і ваш внесок у підвищення популярності французької культури за кордоном, а також вашу любов до Франції". [9]

Переклади творів українською мовою:

* Джуліан Барнз. *Відчуття закінчення* / Пер. з англ. В. Кузнецової. — К.: Темпора, 2013
* Джуліан Барнз. *Рівні життя* / Пер з англ. В. Кузнецової. — К.: Темпора, 2014
* Джуліан Барнз. *Шум часу* / Пер. з англ. В. Кузнецової. — К.: Темпора,
* Джуліан Барнз. *Історія світу в 10 1/2 розділах* / Пер. з англ. Г. В. Яновська К.: Клуб сімейного дозвілля, 2018 [ISBN 978-617-12-4960-8](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0:%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B0_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/9786171249608)
* Джуліан Барнз. *Одним одна історія* / Пер. з англ. [Ярослави Стріхи](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D1%82%D1%80%D1%96%D1%85%D0%B0). — К.: Темпора, 2019 [11].

Твір, написаний у традиції колажного постмодерністського письма, синтезував різні жанрові форми та дискурси: історичну розвідку і журналістику, науковий звіт і детектив, архівний рукопис і приватний лист. Барнс зазначає у творі, що історія — це «не те, що трапилося», а «лише те, що розповідають нам історики», і пропонує свою версію біблійного сюжету про потоп, розповідаючи про нього з різних точок зору.

Книга складається з 10 новел («10 розділів») та інтермедії між восьмим і дев'ятим розділами (це, власне, і є «1/2 розділу»). Однак Барнс наголошував, що «Історія світу...»не є збіркою новел; вона «була задумана і виконана як ціле». «Розділи» роману об'єднані біблійним міфом, але для кожного з героїв потоп — не далекий міф, а особисто пережита історія. У книзі обігруються мотиви «плавання по водах» і всесвітніх катастроф, презентуються різні епохи: від Ноя до Чорнобильської аварії. Так, наприклад, у першому розділі зображується історія Всесвітнього потопу і Ноєвого ковчега, із нею також пов'язані шоста і дев'ята новели; у другому розділі дія переноситься у наш час: арабські терористи захопили у Середземному морі пароплав з туристами; дія третього розділу відбувається у 1520 р. У четвертій новелі йдеться про знамениту трагедію фрегата «Медуза» у 1811 р., а в п'ятій містяться «три прості історії»: про людину, яка двічі врятувалася з «Титаніка»; про пророка Іону в череві кита та про депортований з гітлерівської Німеччини теплохід із євреями, котрий жодна країна світу не бажала прийняти. В останньому розділі оповідач пізнає устрій сучасного Раю та дізнається про таке саме сучасне Пекло.

На думку Барнса, історія завжди є фрагментарною, це не безупинний лінійний хід часу, а елементи, через поєднання яких можуть бути виявлені окремі історичні закономірності. Барнс зазначає: «Усі ми знаємо, що об'єктивна істина недосяжна, що будь-яка подія породжує безліч суб'єктивних істин, а потім ми оцінюємо їх і створюємо історію, яка нібито оповідає про те, що відбулося «насправді».

Джуліан Барнс говорить, що «Історія - це не те, що сталося. Історія - це саме те, що нам говорять історики. Був зразок, план, рух, експансія, марш демократії; це гобелен, потік подій, складний переказ, пов’язаний, пояснюваний. Одна хороша історія веде до іншої» [9].

Рендалл Стівенсон, шотландський професор і дослідник літератури 20 століття і постмодерністської фантастики, твердо вірить у здатність британської фантастики поглинати іноземні впливи з метою збереження своєї свіжості, складності та займати лідируючих позицій у сучасній фантастиці. Джуліан Барнс як сучасний письменник, і постмодерніст один із багатьох важливих аспектів його творчості відображає думку Стівенсона щодо британської художньої літератури [2].

«Історія світу в 10 1/2 розділах» Барнса відображає сприйняття історії згідно з постмодерністськими теоріями, щоб створити один із найуспішніших своїх романів, Барнс у десяти з половиною розділів описує послідовність критичних моментів нашої культури та історії. Протягом усього роману автор іронічно пародує яскравих герої всесвітньої історії та історичні події, що перегуються з традиційними історичними романами. Проте майже всі глави у романі перегукуються одне з одним і мають тонкі точки перетину, Саме тому інтертекстуальність та пародію є основними прийомами цього твору.

На думку канадської дослідниці теорії літератури Лінди Хатчен, інтертекстуальне використання минулого часто показано в постмодерністських роботах, тому Барнс вдається до пародії, щоб висміяти, прокоментувати або висміяти оригінальний твір, його тему, автора, стиль чи якусь переслідує іншу ціль за допомогою жартівливого, сатиричного чи іронічного наслідування. Науковиця Хатчен на пародію вважає, що Барнс у цьому тексті. Барнс «не руйнує минулого»; насправді, а ставить під сумнів закріплене минуле. Це те, що Хатчен називає це явище «постмодерніським парадоксом» [2].

Європейські дослідники вважають, що метою даного роману було продемонструвати, що Джуліан Барнс зосередився на інтертекстуальності та пародії, тим самим автор висловлює свою незгоду з релігією, можна, навіть, виявити прихований напад на християнство та висміювання його. У першій главі "Безбілетник" автор відмовляється від загальноприйнятих уявлень про

Потоп як таким та створює діалог із традиційним біблійним текстом. Він бере символи та події священного тексту та відтворює їх у вигаданому контексті, тим самим позбавляє біблійний текст святості. Таким чином він створює історію з іншим ефектом.

Найчастіше текст у західних та у вітчизняних роботах аналізується з урахуванням того, як Барнс використовує інтертекстуальність для співвідношення історії та вигаданих світів і як, в рамках релігії, він критикує християнство та його догми. Також виокремлюють такі текстові операції, як інтертекстуальність, пародія та розбиття кадрів, що використовуються автором та дозволяють йому надати нове значення певним історичним подіям.

Так от наприклад професорка Національного університету Кордови (Аргентина) Гарцієла Саранно у свої роботі «Самобутня версія Ноєвого ковчегу в романі «Історія світу у 10 ½ главах» (A Subversive Version of Noah´s Ark: A History of the World in 10 ½ Chapters), визначає, що глузування над християнством є головною темою у "Безбілетнику». Барнс критикує релігію в цілому. Він посилається на надмірності, корупційних дії та абсурду в результаті зловживання владою. Деякі проблеми автор створює, щоб висловити невдоволення і несхвалення щодо релігії - це реакція проти догм, несправедливості та роздільності людського суспільства, несправедливості та роздільності людського суспільства, дискримінації та виключення, багатство, невірність, використання символізму та розділення всередині католицької церкви, далекі від спостережливого прийняття католицької історії та догм. Релігія як важлива тоталізуюча догма знаходиться під судом. Таким чином Барнс підтверджує свою точку зору, що історію можна було б розповісти з іншої сторони [2].

Чеський дослідник, визначає, що однією з ключових тем даного роману є тема пам’яті. Вона присутня у різних форма та кожному розділі. Найвизначніший і найпомітніший спосіб його вивчення – всередині зв’язок з історією. Другою і, можливо, менш сформульованою темою, що стосується пам’яті, є її невловимість. Втрата пам’яті та маніпуляції є важливими, на думку Барнса, у стосунках з історії та поза нею, оскільки наша пам’ять - це наша ідентичність, і ми не маємо іншого вибору, крім як покладатися на неї. Джуліан Барнс узагальнює критику історії в десяти коротких главах та одному нарисі таким недбалим чином, що неуважний читач майже не міг би пропустити її. Це пов’язано з тим, що Джуліан Барнс резонує з кількома принципами постмодернізму до такої міри, що його методологія письма саме те, що слід очікувати: він передає свою теорію про створення та сприйняття історії, не формулюючи її. Сама розповідь є фрагментованою і вона прихована в абсурдних історіях, і його книга просто показує недоліки історії та історіографії та залишає за читачем розшифрувати наслідки [7].

Як ми вже говорили, то Джуліан Барнс змішує історичний матеріал з уявними подіями, для того, щоб знищити достовірність історичних знань і переосмислює історію як "помилку". Це правда, що багато подій, що відбулися у світовій історії, зберігаються у текстових формах (наприклад, хроніки, офіційні архіви, щоденники, спогади живих свідків), але ми не знаємо точно ступінь об’єктивності цих джерел, джерел, зафіксованих не лише істориками, а й невідомими особами. З цієї причини певна і абсолютна істина сьогодні недоступна для нас. Нам просто вдається наблизити минуле, не маючи змоги точно скласти сценарій подій, що відбувалися в незапам'ятні часи. Отже, історіографічна мета цього роману довести, що історія - фікція, «історія дразнить нас існуванням минулого як реального, також свідчить про те, що немає прямого доступу до цього реального, яке не було б опосередкованим структурами наших різних дискурсів про нього» [6]

Рецензії та літературна критика у світових ЗМІ представлена у британському виданні The Guardian, автором статті є відомий британський письменник Джонатан Ко. А також в американському всесвітньовідомому виданні The New-York Times, автором статті відома американська письменниця Джойс Керол Оутс.

Так от наприклад відоме британське видавництво The Guardian, називає Джуліана Барнса «новим Богом», а сам його роман характеризують як «напружений, жартівливий, дружній до читачів. Історія світу в 10 1/2 глав, хоча й навряд чи новаторський експерименталізм, проте досягає успіху в тій же мірі, наскільки він є інтелектуальним та інтелектуально доступним. Роман відмовляє читачеві в реальному зображенні загальноприйнятих подій, а також людської участі в них»[4].

В статті розкривається структура тексту, що «роман містить 10 новел, які різняться за місцем та історичним періодом, проте вони мають точки перетину». Також, The Guardian називає самого Барнса агностиком, що «що наступних історіях човни та деревоподібні черв’яки часто з’являються, а в двох кращих, «Гора» та «Проект Арарат». Протягом всієї книги це також дозволяє Барнсу гратися з ідеєю Бога з точки зору агностика: він, схоже, обрав її для цього, тому що можливо ... Потоп не показує Бога в найкращому світлі».

Аналізується також, що Джуліан Барнс «відмовляється від книги як надто інтелектуальної (чи просто розумної)», проте автор не менш серйозно ставиться до піднятих у творі тем. Однією з головних проблем роману є природа історії, і досить природно Барнс – як добрий, вільнодумний, має здоровий глузд, є лібералом кінця 20 століття - відкидає будь-яку теорію історії як зразок або континуум: "Це більше схоже на медіа-колаж '', - пояснює він, і це, звичайно, є обґрунтуванням власної структурної роз'єднаності роману» [4].

Проте Джонатан Ко, британський письменник та автор статті у The Guardian, не розуміє, чому Джуліан Барнс не занурюється у своєму романі у політику та вдається до зображення людських відносин: «…і саме тут Барнс розчаровує: я не пам’ятаю, щоб читав роман, який демонстрував настільки малий інтерес до політики повсякденних стосунків, - чи той, який би там не було, який так нещадно ізолював їх від своєї сфери інтересів» [4].

Це підводить нас до «Інтермедії», або напівглави, яка починається як сповідальна, вона на думку літературного критика незрозуміла: «Барнс розповідає нам, як сильно він любить свою дружину, - а потім це перетворюється на відступ про любов, який, певним чином, є і занадто неприємним, і занадто крутим у в той же час. «Ми повинні бути точними з любов'ю», - наполягає Барнс (тричі), але надмірна символіка щодо форми серця і того, як воно перетворюється на піраміду після смерті ("це завжди було одним із чудес світу") нічого не пояснює, не кажучи вже про такі твердження, як «Як ти обіймаєшся в темряві, це визначає те, як ти бачиш історію світу» [4].

Проте Ко сприймає цю напівглаву, як «…існує ще одна проблема з цією авторською штукою "від душі": коли вона розміщена серед набору таких грайливих наративів, як цей, як ми можемо знати, що це не просто ще один інтелектуальний прийом роману? Як сказав один проникливий критик у 1975 році: `` Такі моменти передбачуваної автентичності ... стають, у свою чергу, пихатістю, і чесність, незважаючи на найкращі зусилля автора, стає самовпевненою.. (До речі, критиком був Джуліан Барнс; але з тих пір він, можливо, передумав)».

Хоча, загалом відгук на роман від The Guardian можна вважати позитивним, який підштовхує на прочитання роману: «Читачі цього роману, напевне, будуть вражені спектром його проблем, ретельністю його досліджень та спритністю, з якою Барнс зображує події. Але коли на кону такі серйозні теми, читач може втомитися від того, щоб його дражнили, хоч і колись химерно. Це все одно, що нарешті лягти спати з партнером своєї мрії, а потім, замість того, щоб займатися любов’ю, отримувати веселе гарне лоскотання» [4]. Тобто, на думку Джонатана Ко, автор з нами грає у ігри, оповідаючи своє бачення історії.

Інше авторитетне видання The New-York Times також після виходу книги у 1989 присвячує роману «Історія світу у 10 ½ главах» статтю, говорячи, що книга є «постмодерністською концепцією, але доступна для всіх». На створення роману могли вплинути такі видатні постатті ХХ століття як: «неминучі Борхес, Кальвіно і Набоков, а також Ролан Барт і, можливо, Мішель Турньє»[3].

Самі теми, якими переймається «містер Барнс є абстрактними та філософськими, хоча його тон невибагливий; його предмети на передньому плані - Ноєвий ковчег, викрадення арабськими терористами середземноморського круїзного судна, аварія французького корабля "Медуза", Йона в животі кита, спляча жінка, аварія кінорежисера у Венесуелі, американський астронавт, перетворений шляхом конверсії досвід, ситуація, комедія, бачення неба - лише вихідні точки для спекуляцій. Подібно до Борхеса, Джуліан Барнс має схильність відстежувати лейтмотиви за допомогою різноманітних метаморфоз. Знаменита розробка Маркса ідеї Гегеля - "Історія повторюється, перший раз як трагедія, другий раз як фарс", - цитується паном Барнсом, є одним із принципів організації в "Історії світу" в 10 1/2 розділів ''. Іншим може бути збентежений запит: `` Чи прогресує світ? Або це просто човник туди-сюди, як пором? '', Поставлене оповідачем попередньої роботи містера Барнса, `` Папуга Флобера ''»[3].

Хоча, химерний переказ історії Ноєвого ковчега викликав у Джойс не найприємніші відчуття « я зізнаюся, що моє серце трохи стиснулося, коли я виявив, що перша глава - це балакуча фальшива історія Ноєвого ковчега, про яку розповідає один із семи безвільних паразитів виду Anobium domesticum (деревний черв'як або терміт) разом із фантастичними тваринами - бегемот, саламандра (справжня саламандра, яка жила у вогні), василіск, грифон, гипогріф, єдиноріг та ін. - і ревізіоністська інтерпретація Ноя».

Найбільше письменницю вражає глава «Кораблетроща», яка описує реальну катастрофу французького корабля «Медуза» у 1816, яку зобразив французький художник Жеріку у картині «Сцена корабельної аварії», відома в народі як «Пліт Медуза». Найважливіше у цій главі те, що Барнс говорить: «Катастрофа стає мистецтвом: можливо, це її мета» [3].

Підсумовуючи, вищезазначене Джойс Керол Оутс визначає цей роман що: «демістифікує своїх предметів і робить їх майже звичайними: «Міф стане реальністю, яким би скептичним ми не були». Якщо читач не підійде до книги з певними очікуваннями прозової фантастики - що ідеї будуть драматизовані з таким імпульсом розповіді, що забудеться, що вони є виключно «ідеями «, і що цілі світи будуть викликані за допомогою прози, не просто обговорюється - це грайливий, дотепний та розважальний збір домислів людини, для якої ідеї цілком очевидно важливі: здавалося б, квінтесенційний гуманіст із до-постмодерністських видів»[3]

**5.2. Список літератури:**

1. Британніка. Офіційна Британська електронна енциклопедія. Електронний режим доступу: <https://www.britannica.com/biography/Julian-Barnes>
2. Габріелле Саранно. A Subversive Version of Noah´s Ark: A History of the World in 10 ½ Chapters (Версія Ноєвого ковчегу у романі «Історія світу у 10 ½ главах), Кордоба, - 2013 рік. Електронний режим доступу: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1585/Serrano%20Graciela.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
3. Джойс Керрол Оатес, A History of the World in 10 1/2 Chapters. Електронний режим доступу: <https://www.nytimes.com/1989/10/01/books/a-history-of-the-world-in-10-12-chapters.html>
4. Джонатан Ко, A reader-friendly kind of God A History of The World in 10 1/2 Chapters, by Julian Barnes. Електронний режим доступу: <https://www.theguardian.com/books/1989/jun/23/fiction.history>
5. Кейт Саммерскейл, Julian Barnes: Life as he knows it. Електронний режим доступу: <https://web.archive.org/web/20110717133634/http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3671554/Julian-Barnes-Life-as-he-knows-it.html>
6. Ліана Мітху, Дослідження прототипу Ноєвого ковчегу у романі «Історія світу у 10 ½ главах». Електронний режим доступу: <https://www.researchgate.net/publication/272558854_Revisiting_Noah'S_Ark_in_Julian_Barnes'_A_History_of_the_World_in_10_12_Chapters>
7. Міріам Джуранкова (MIRIAM JURANKOVÁ), Тема пам’яті у ромі Джуліана Барнса «Історія світу у 10 ½ главах), Прага. Електронний режим доступу: <file:///C:/Users/ALYONA/Downloads/BPTX_2013_2_11410_0_319975_0_140644%20(1).pdf>
8. Національна французька бібліотека. Джуліан Барнс. Електронний режим доступу: <https://data.bnf.fr/en/12058243/julian_barnes/>
9. Офіційний сайт письменника Джуліана Барнса. Електронний режим доступу: <http://julianbarnes.com/bio/index.html>
10. Шлипацька А.А., «Композиционные и языковые признаки гипертекстуальности в романе Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах»». Електронний режим доступу: <http://www.julianbarnes.com/resources/archive/KraftHistoryThesis2015.pdf>
11. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%BB%D1%96%D0%B0%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%81>

Навчальне видання

**Войтенко** Леся Іванівна

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК З КУРСУ**

**«НОВІТНЯ ЛІТЕРАТУРА АНГЛОМОВНИХ КРАЇН»**

**Випускні відомості**