

**КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ,
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Оксана Гальчук

**АНГЛІЙСЬКИЙ І АМЕРИКАНСЬКИЙ
НЕОРОМАНТИЗМ
У ПОСТАТЯХ І ТЕКСТАХ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Видавець Кушнір Г. М.
Київ – 2023

УДК 821.111(73).09:7.036

Г 17

Рекомендовано Вченою радою Університету

(протокол №3 від 27 квітня 2023 р.)

Рецензенти:

Бітківська Галина Володимирівна – доктор філологічних наук, доцент, завідувачка кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ)

Прушковська Ірина Віталіївна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри іноземних мов НН інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Київ)

Девдюк Іванна Василівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)

Гальчук Оксана.

Г 17 Англійський і американський неоромантизм у постатях і текстах : Навчальний посібник. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2023. 163 с.

ISBN 978-617-7926-51-0

УДК 821.111(73).09:7.036

Навчальний посібник присвячений творчості найвідоміших представників англійського і американського літературного неоромантизму. Розглянуто тексти, які формують неоромантичну парадигму світового письменства доби порубіжжя. Навчальний посібник є допоміжним виданням у вивченні курсу «Історія світової літератури: Історія зарубіжної літератури», зосередженого на періоді кінця XIX – початку XX століть. Розглянуто такі питання, як особливості національних інваріантів неоромантизму та авторська реалізація основних концептів його естетики й поетики.

Рекомендовано студентам спеціальності 035 Філологія освітнього рівня «бакалавр», які вивчають історію зарубіжної літератури порубіжжя, та всім, хто цікавиться творами англійського і американського неоромантизму.

На обкладинці репродукція картини Дж. Пайпера «Shawdell Park» (1977)

ISBN 978-617-7926-51-0

© Гальчук Оксана, 2023,

© Київський університет

імені Бориса Грінченка, 2023.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
ВСТУП. НЕОРОМАНТИЗМ У ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ ПОРУБІЖЖЯ	7
РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРА АНГЛІЙСЬКОГО НЕОРОМАНТИЗМУ: ПЕРЕ(ВІД)РОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ	17
• 1.1. Мужність стилю «батька-засновника» Роберта Луїса Стівенсона.....	21
• 1.2. Глибини «морів» Джозефа Конрада.....	33
• 1.3. «Чоловіча» проза Артура Конан Дойла.....	47
• 1.4. Героїчна екзотика/екзотичний героїзм Ред'ярда Кіплінга.....	58
• 1.5. Світ наукової фантастики Герберта Веллса	70
• 1.6. «Несподіваний» неоромантик Оскар Вайльд.....	82
РОЗДІЛ 2. АМЕРИКАНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ НЕОРОМАНТИЗМ: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ВАРІАНТІВ	94
• 2.1. «Шляхетний» неоромантизм Генрі Джеймса	98
• 2.2. Сміх, сльози і маски Марка Твена.....	109
• 2.3. Фронтирний герой Джека Лондона.....	125
ВИСНОВКИ	140
ГЛОСАРІЙ	145
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	155

ПЕРЕДМОВА

Минають десятиліття, а інтерес науковців і читачів до історико-літературного періоду кінця XIX – початку XX століть, який називають «переходовою добою» чи «помежів'ям» /«порубіжжям», тільки зростає. Серед причин – співзвучність сучасності з цією добою як *кризових*, коли відбувається кардинальна *ревізія* здобутків попередніх епох і *пошук* нових моральних й естетичних орієнтирів, оприявлених у *багатовекторності* мистецького (і насамперед літературного) процесу.

Актуальність дослідження різноманітних явищ літератури кінця XIX—початку XX століть, у тім числі й пов'язаних з естетикою неоромантизму, зумовлена необхідністю визначити тогочасні духовні та художні тенденції. Їхнє усвідомлення допоможе краще зрозуміти сьогодення, коли стаємо свідками гострого протистояння, свого часу спрогнозоване С. Гантінгтоном як зіткнення різних типів локальних цивілізацій. На думку американського політолога, воно проявляється в нерозумінні засадничих духовних принципів суспільного життя різних цивілізаційних утворень, а відтак у свідомому неприйнятті самотності соціокультурних феноменів одна одної¹. Примножене на імперські амбіції, зрощені на невігластві в історії, культурі, літературі, тобто насамперед на фальсифікаціях у гуманітарній сфері, таке неприйняття у XXI столітті набуло агресивно-репресивних форм. Війна, розв'язана в 2014 році росією проти України, виявила, що оголошений Ф. Фукуямою «кінець історії» як остаточне усунення в історії людства перманентної ворожості, на превеликий жаль, завчасний. Перебуваючи не в кінці, а в перебігу цієї історії, ми, як, напевне, ніхто інший, усвідомлюємо важливість знань із гуманітаристики. Знань, на яких має ґрунтуватись розуміння нашої мети і нашого шляху як цивілізованої незалежної спільноти.

¹¹ Див. Гантінгтон С. *Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку*. Львів : Кальварія, 2006. 474 с.

Пізнати, а отже, зрозуміти і визнати самоцінність Іншого навіть за умови його інакшості – щонайвища мудрість і держави, і кожної окремої людини. Та лише тоді, коли і особистість, і держава знають, ким вони є. Твори неоромантиків, на нашу думку, допомагають символічно наблизитись до цієї мудрості. Адже чи не всі герої їхніх текстів постають перед проблемою ідентичності (чи самоідентифікації) і проходять свій шлях у її пошуку. Ознайомлення з художніми версіями такого досвіду – важливий крок у формуванні власного коду ідентичності сучасного українського студента.

Вивчення творів неоромантичної парадигми англійських і американських письменників – *складник курсу*, присвяченого періодові кінця ХІХ – початку ХХ ст. Відповідно цей навчальний посібник є частиною навчально-методичного комплексу дисципліни «Історія світової літератури: Історії зарубіжної літератури» для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 035 Філологія.

Матеріал посібника є допоміжним для досягнення мети дисципліни – ознайомлення із закономірностями літературного процесу Західної Європи і Америки межі ХІХ – ХХ століть; визначення ролі суспільних, філософських й естетичних ідей у формуванні особливостей культури порубіжжя; аналізу авторських варіантів інтерпретації основних ідей модерністської доби. Висвітлення здобутків англійського й американського неоромантизму в контексті оновлення тогочасної літератури є окремим питанням одного зі змістових модулів цієї дисципліни.

У запропонованому навчальному посібнику маємо на *мети* розширити уявлення студентів про неоромантичний літературний «канон» і його затребуваність читацькою аудиторією різних поколінь та про кореляцію тексту Автора (біографії) і тексту Твору. Відповідно *завданнями* є висвітлення в перебігу аналізу творів неоромантизму їхньої морально-естетичної, філософської і соціальної проблематики, ролі пригодницьких і екзотичних сюжетів, особливої сміховій стихії, жанрового новаторства. Власне того, що і забезпечує високий індекс

читабельності неоромантичних текстів.

За структурно-змістові принципи посібника обрані концепти «персоналія» і «текст». Де «персоналія» – це визначні постаті в англійській і американській літературах, творчість яких сформувала національну версію неоромантичної парадигми, тобто «текст». Поділяємо думку М. Моклиці щодо модернізму як певної цілісності в історії культури, що функціонує через розмаїття проявів індивідуальності творчих геніїв: «Модернізм визначається неймовірним розмаїттям груп, шкіл, течій і задекларованих програм. Водночас серед хаотичного нагромадження прокладаються стійкі стильові стежини, які перетворюються на потужні напрями»². А стиль відповідно – це сума проявів людської суб'єктивності. Отже, традиційний для викладу навчального матеріалу ракурс «життя і творчість» інтерпретуємо «постатями і текстами», розглянутими крізь призму неоромантичної естетики й поетики.

У Вступі посібника розгорнуто загальну характеристику неоромантизму як явища літератури порубіжжя. У першому розділі «Література англійського неоромантизму: пере(від)родження традицій» проаналізовано доробок англійських письменників, розмаїття тематики і жанрових різновидів творчості яких демонструє оновлення романтичної традиції. У другому розділі – «Американський літературний неоромантизм: особливості авторських варіантів» – окреслюється національний варіант американської неоромантичної літератури, представлений його авторськими художніми версіями.

² Моклиця М. *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк : Вежа, 2002. С. 81.

ВСТУП

НЕОРОМАНТИЗМ У ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ ПОРУБІЖЖЯ



В. Тернер. «Сині вогні» (1831)

Зійшовши з підмостків французьких Салонів, модернізм як діалектика нового (Т. Адорно) розпочав в 1870-х роках свою драматичну і тріумфальну ходу Європою, а потім і Америкою. До кінця Першої світової війни він оприявнився в основних напрямках і стилях, які склали зміст його раннього періоду, – у *символізмі, імпресіонізмі та неоромантизмі*.

Незалежно від національних варіантів, у творах кожного з них тією чи тією мірою можна зчитати риси, властиві модерністській свідомості як певному типові художньої свідомості. Про ці риси вів мову Р. Шепард у дослідженні «Проблематика європейського модернізму», наголошуючи, що модерністській культурі притаманні «безкомпромісний інтелектуалізм» (Беебе), «абсорбація нігілізмом», «нетяглість», потяг до діонісійського елемента, «формалізм», «позиція

дистанційованості», використання міфу «довільним засобом впорядкування мистецтва» на рівні з «рефлексійністю», «антидемократичні переконання», «акцент на суб'єктивності», «відчуття алієнації й усамітнення», відчуття «постійної загрози хаосу... в поєднанні з налаштованістю на пошук», а також «досвід панічної враженості», особлива форма іронії, виведена з «розриву між уявою і світом», «свідомість, спостереження й дистанціювання», а ще переконаність щодо метафори як «самої суті поезії». Р. Шеппард солідаризується з позицією тих учених, які трактують модернізм не «одноразовою й уніфікованою відповіддю, а як «певний корпус відповідей на спостережену кризу», і вважає, що «оскільки модернізм був продуктом епохи, яка зазнавала радикальних змін, його обличчя не було просто, а багаторазово Янусовим... Відтак будь-яке його висвітлення має бути зверненим водночас не у два, а в багато напрямків. І власне це подвійне розуміння, що модернізм – активний відгук на сейсмічний струс, а водночас і явище гетерогенне...»³.

Як відомо, трьома «китами», на яких базується естетика модернізму, є філософські категорії *Особистість*, *Інтуїція* (як метод пізнання) і *Психоаналіз* (як об'єкт пізнання). За кожною з цих категорій стоїть ім'я автора концепції, із якою вони асоціюються, – Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фройд. Так, песимістичні настрої доби як розвиток положень про обмеження можливостей людських суджень досвідом (І. Кант) і сумнівів у гносеологічній цінності всього, що пізнане людством, позаяк це лише уявлення (А. Шопенгауер) довів до кульмінації Ф. Ніцше. Він проголосив смерть деміурга – «Бог умер!». Як наслідок, людство здобуло вседозволеність. Адже якщо немає Бога милостивого (інакше, чому стільки горя, війн, голоду і страждань випало на долю людства) і Бога караючого (тобто не варто боятись гріха і покарання за нього), тоді людина сама вирішує, як їй вчинити. Ф. Ніцше вводить культ надлюдини – особистість із сильною волею, яка здатна протистояти загальному хаосу. Вона здатна перетворювати

³ Sheppard R. *The Problematics of European Modernism*. London : Routledge. 1993. Цит. за Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ : Основи, 2002. С. 13-14.

світ навколо себе й прилаштовувати його до своїх потреб. Тобто перебирає на себе роль Бога. Саме така людина із сильною волею здатна збагнути таємниці Всесвіту. У літературі неоромантизму ніцшеанські мотиви експліцитно чи імпліцитно притаманні практично всім творам, де отримали різні художні версії і навіть стали підґрунтям для полеміки (як у Г. Веллса і Джека Лондона).

Натомість основоположник інтуїтивізму *А. Бергсон* вважав першоосновою світу «чисту тривалість», а матерію, час, рух – лише формами її прояву. На його думку, пізнати цю «тривалість» можна лише за допомогою інтуїції, яку він розумів безпосереднім «узрінням», де акт пізнання збігається з актом, що породжує нову дійсність у свідомості людини. Найвищим знанням *А. Бергсон* проголосив індивідуальне переживання, інтуїцію, а мистецтво – формою такого пізнання світу, оскільки джерело художньої уяви – душа людини, неповторна й унікальна. Протагоністи неоромантичних творів відповідають такій концепції людини – унікальної особистості, яка гостро і навіть болісно реагує на всі зміни зовнішнього світу.

Великий вплив на становлення модернізму мала і філософія *З. Фрейда*. Австрійський психолог доводив, що підсвідоме відіграє важливу роль у вчинках і фантазіях особистості. Її поведінкою керують ірраціональні психічні сили, а розум, інтелект не є засобом відображення реальності, а лише маскує ці психічні сили. Тож у літературі модернізму і неоромантизму зокрема інтерес до проявів складної людської психіки поєднується із зображенням табуйованих християнською мораллю тем. Важливою тезою для поетики модернізму стала інтерпретація *З. Фрейдом* підсвідомого, а потім його учнем і опонентом *К.Г. Юнгом* – колективного несвідомого як «сховища» архетипів. На їхній основі формуються символи, виникають метафори, алегорії тощо. У неоромантичних творах із міфопоетичним складником ця тенденція є особливо виразною. На думку *З. Фрейда*, усвідомлення письменником власних емоційних конфліктів – шлях до одужання душі і світу. Тож мистецтво є засобом психічного лікування кожної окремої особистості і суспільства взагалі.

Це положення на пряму перегукується з неоромантичною концепцією митця і мистецтва.

Отже, орієнтуючись на основні положення учень Ф.Ніцше, А.Бергсона, З.Фройда, модернізм ставив на перше місце інтуїцію, що мала проникати в таємничу сутність буття. Найвищим знанням проголошувалася не наука, а художня творчість, здатна одухотворювати світ, відкривати нікому невідомі глибини індивідуального буття. При цьому зауважимо, що єдиної світоглядної основи модернізм не мав, послуговуючись широким спектром світорозумінь і світовідчуттів, де на одному полюсі – *людина трагічна, самотня в чужому і ворожому щодо неї світі*, а на протилежному – *уявлення про життєствердний сенс людського існування й історії*. Упевнені, що твори неоромантиків, які розглядатимемо в цьому посібнику, переконують, що саме в цих текстах, як і в постатях їхніх творців, ці «полюси» парадоксально зійшлись.

Отож неоромантизм формується на межі XIX і XX століть, коли відбулася не просто зміна літературних тенденцій, а почався глибинний переворот у світогляді, що за масштабом, на думку дослідників, подібний до переходу від античності до Середньовіччя чи від Середньовіччя до Нового часу. Власне тому і добу називають і *порубіжжям*, і переходною добою, а її нові віяння об'єднали під назвою «модернізм» (від франц. *moderne* – новітній, сучасний).

Якщо уявити мистецький процес порубіжжя бурхливим океаном, а його двома потужними течіями – *модернізм* і «адаптований» до нової культурно-історичної ситуації класичний *реалізм*, то на перетині чи злитті традицій цих естетичних систем і формувався неоромантизм – *новий романтизм*. Перша з проблем, із якою стикаються дослідники, коли про нього заходить мова, – це неусталеність категоріального апарату. Навіть щодо ключового терміна «*неоромантизм*» є різні визначення. *Широке тлумачення* – це, по-перше, термін на позначення всієї літературної епохи кінця XIX – початку XX ст.; по-друге, назва одного з напрямів літератури раннього модернізму. У загальному

значенні *неоромантизм* – це відродження наприкінці ХІХ і початку ХХ століть характерних для романтизму тенденцій як художньої реакції на реалізм і його «крайнощі», себто натуралізм. Неоромантикам властивий підвищений інтерес до внутрішнього світу людини, до таємничо-містичного і до революційного в широкому сенсі – як до бунту індивідуально-естетичного (діонісійство), так і до революційного індивідуалізму. *Вузьке тлумачення* – це, по-перше, фіксація романтичного елементу у творах цієї доби; по-друге, явища структурно-семантичного типу. Із цього погляду неоромантизм – стильова течія⁴, визначальною рисою якої є питома для романтизму спроба подолати розрив між ідеалом і дійсністю завдяки волі й зусиллям сильної особистості, здатної перетворити бажане на дійсне.

Фундаментальними особливостями мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть як перехідного періоду є: мозаїчність картини літературного життя, численні напрями, школи і течії, відсутність магістрального (панівного) напрямку, відкритість меж різних художніх систем, множинність впливів і традицій, розширення літературної «географії» тощо. Усі ці особливості вповні виявились у неоромантизмі.

Особливість неоромантизму полягає не тільки в художній реакції на актуальні філософські ідеї свого часу, а й в абсорбуванні ознак різних літературно-естетичних систем. Як генетично споріднений із романтизмом, неоромантизм «успадкував» певні концепти його естетики. Але, формуючись в інших соціокультурних умовах, він (неоромантизм) інтерпретує їх по-новому. Так само і щодо традицій реалізму: як явище перехідного періоду неоромантизм не міг не зреагувати на його художні напрацювання. У слухному спостереженні М. Моклиці щодо модернізму, який «є віднайденим центром рівноваги у протидії реалізму і романтизму»⁵, замість «модернізм» можна було б

⁴ Див. Соколянський М. Неоромантизм як літературна течія. *Питання літературознавства*. 1993. Вип. 1. С. 24—36.

⁵ Моклиця М. *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк : Вежа, 2002. С. 366.

цілком доречно вжити і «неоромантизм». Умовно це можна відтворити так (табл.1):

Табл. 1



Тож у відношеннях із традиціями романтизму і реалізму неоромантизм переосмислює і розширює їхню інтерпретацію: сюжети творів набувають неординарності завдяки екзотичному, чи історичному, чи навіть містичному хронотопові; у поезиці симптоматичною стає посилена суб'єктивізація викладу; розмивається структура твору. А отже: активізується жанротворення; письменники звертаються до складніших у композиційному, стильовому, жанровому, семіотичному планах форм художньої умовності (міф, притча, парабола) тощо. Тож вважаємо, що в сукупності це стає чинником високої читабельності неоромантичних творів. І як наслідок – задовго до письменників-постмодерністів неоромантики розпочали «боротьбу» за масового читача.

Із цього погляду цікавою є кореляція *художнього світу і реальності та історії* у творах неоромантиків. Відоме зауваження американського вченого Дж. Е. Міллера про бунт модернізму проти «реалізму», а не проти реальності, можна впевнено застосувати до

англійської і американської неоромантичної літератури. Для творчості неоромантиків властивим є продовження розпочатих романтиками шукань історичної свідомості й посиленого вивчення історичного минулого. Ця тенденція є оприявленням підвищеного інтересу письменників-неоромантиків до питань ідентичності, у тім числі й національної. Щоправда, інколи це інтерпретується «втечею» від реальної дійсності в ідеалізоване минуле або у вимріяне майбутнє чи й у фантастику. Окремі письменники усе це цікаво міксували у свої творах. Наприклад, у збірці «Пак з пагорбів»⁶ (1906) Р. Кіплінг зображує поряд із гномами й лісовими духами нормандського лицаря, римського сотника, єврея і будівельника часів короля Іоанна I Безземельного. Історичним тлом збірки стали визначні факти минулого Британії: битва при Гастінгсі, бунт баронів, бої на Адріановому валу, підписання Великої хартії вольностей. Неоромантичний історизм оприявлюється і в збірці Р. Кіплінга «Нагороди та феї» (1910), де персонажами є королева Єлизавета I, король Генріх VII, Дж. Вашингтон. Чи в романі-маскарадї «Принц і злидар» (1881) Марка Твена, де разом із вигаданим героєм Томом один із головних персонажів є син Генріха VIII Едуард Вельський.

Отже, фантазія неоромантиків просувалася в різних напрямках: вони переносили читачів у минуле або в заморські землі. Та письменники не обов'язково відходили від сучасності, а нерідко відображали її з неочікуваного боку, відгородженого від міського рутинного життя. Багатьом неоромантичним твором характерна особлива – містична – атмосфера. Адже їхня поява хронологічно припадає на «готичний ренесанс» кінця XIX – початку XX століть, коли зріс інтерес до символічної мови готики, її ментальності, художньої атмосфери. Це можна спостерігати в новелах неоромантиків Р.Л. Стівенсона, А. Конан Дойла, Г. Джеймса. А в літературного батька Шерлока Холмса і у його щирому й відданому захопленні спіритизмом.

⁶ Уже назва відсилає до історії літератури і фольклору: ім'я «Пак» зріджує в пам'яті читача персонажа Шекспірової комедії «Сон літньої ночі».

Попри те, що в неоромантизмі є елементи і романтичної, і реалістичної естетичної систем, він напрацював власні концепти і успішно втілював їх у літературній парадигмі. Зокрема цікавим у цьому сенсі є питання «автор і герой у неоромантизмі». Так, на відміну від попередньої («старої») літературної традиції, модернізм загалом і неоромантизм зокрема зосередився на Особистості. У художніх творах це реалізувалось, по-перше, у концепції Автора, по-друге, у концепції Героя. На противагу практиці класичного реалізму, автор відмовляється від ролі «літописця», «секретаря суспільства», сповідуючи свободу як найвищий принцип своєї творчості. Письменник-неоромантик, на противагу «всевідаючому» письменнику-реалісту, цінує суб'єктивне сприйняття, переживання, вираження. Цю позицію письменники не лише, так би мовити, ілюструють власними художніми творами, а й декларують у критичних працях. Важливу роль у доробку багатьох неоромантиків відіграють естетичні праці, присвячені питанням оновлення мистецького процесу. Так, Г. Джеймс – автор статей «Майбутнє роману», «Новий роман», збірки «Мистецтво прози». Про потребу відтворення нової реальності в художніх творах вів мову Р.Л.Стівенсон у «Скромному запереченні» і «Зауваженні про реалізм». Чи О. Вайльд у статтях «Занепад мистецтва брехні», «Перо, олівець і отрута», «Істина масок» зі збірки «Наміри».

Паралельно з урізноманітненням форм авторської свідомості в літературі неоромантизму актуалізується автономна сфера думки й переживання персонажа, принципово чи принагідно стверджується позиція агностицизму щодо дійсності, інколи художній твір постає як світ однієї суб'єктивності свідомості. Неоромантичний герой втрачає риси типового персонажа і узагальнене «обличчя» представника певного класу, прошарку тощо. Тепер він виразник власного «Я», відчужений не тільки від колективного «Ми», а й від зовнішнього світу. Через несхожість з іншими, складний внутрішній світ, особливе

відчуття Прекрасного, неоромантичний герой прагне більшого, ніж виправити недосконалий світ. Він хоче збудувати новий.

Якщо герой романтизму нерідко обирає втечу як порятунок від реального світу, то герой неоромантизму відшукує споріднене середовище. Тому саме його автор виокремлює з-поміж оточення, наділяючи особливими здібностями, бурхливою вдачею, екстравагантними звичками тощо. Письменників-неоромантиків цікавить внутрішній світ протагоніста, виражений у вчинках і настроях. Так, англійська і американська неоромантична література подарували світовому письменству цілу галерею цікавих і незабутніх персонажів, людей різних професій – моряків, мандрівників, вчених, вояків, детективів-аматорів. Характерно, що підвищений інтерес до Особистості втілюється і в дослідженні біографій видатних людей. Наприклад, англійський неоромантик Р. Л. Стівенсон в «Етюдах про добре знайомих людей» висвітлює цікаві факти з життя Жуля Верна, Олександра Дюма та ін. А в повісті «Портрет пана В.Х.» О. Вайльд досліджує одну зі сторінок «шекспірівського питання». А саме постать адресата Шекспірових сонетів, захованого під ім'ям «милого друга».

Отже, неоромантики змальовували сильну й активну особистість, яка має досить складні стосунки із суспільством (хоча відкрито це протистояння не завжди показано), стверджували єдність побутового й благородного, можливість співіснування мрії та дійсності. Відповідно *неоромантичний текст* «упізнається» за

✓ однією з типових *тем* – подолання розриву між ідеалом і дійсністю завдяки непересічності протагоніста, що, на відміну від романтичного героя, який «перемагає» радше як виняток, долає цей «розрив» завдяки своїй діяльній позиції;

✓ *сюжетом*, який відзначаються динамічністю, елементами ризику, іноді із фантастичними чи містичними мотивами;

✓ *фіналом*, який може бути трагічним і неоднозначним, особливо, коли в сюжеті містяться елементи інших модерністичних течій;

✓ відтворенням найменших *переживань* особистості;

✓ типом *героя* – мужнім, протиставленим суспільству, тобто відчуженим, самотнім, здатним іти на ризик, таким, що не боїться незвичайних (а часом і екзотичних) обставин, а намагається їх здолати.

Вважаємо, що найповніше неоромантизм втілювався у творчості англійських (британських) – Роберта Луїса Стівенсона, Ред'ярда Кіплінга, Джозефа Конрада, Артура Конан Дойла, Оскара Вайльда, Герберта Веллса – та американських – Генрі Джеймса, Джека Лондона, Марка Твена – письменників. Саме вони і є тими «постатями», «тексти» (твори) яких розглядатимемо в цьому посібнику як репрезентантів неоромантичної літературної парадигми.

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРА АНГЛІЙСЬКОГО НЕОРОМАНТИЗМУ: ПЕРЕ(ВІД)РОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ



Дж. М. В. Тернер. «Останній рейс “Тімірера”» (1839)

Коли йдеться про романтичного героя, то зазвичай згадують типаж, який отримав назву «байронічний». І в такий спосіб ставлять умовний знак рівності між романтизмом і його англійським інваріантом. І справді, важко назвати тему, мотив чи образ романтизму, які б не знайшли художнє вирішення в англійській літературі перших десятиліть XIX ст. Тож цілком закономірно, що тенденції останньої чверті століття, як-от: несприйняття побутово-буденного як об'єкта зображення і «звичайного» персонажа разом із підвищеним інтересом до непересічних характерів, екзотичних ситуацій, неймовірних пригод, де герої намагались здолати «розрив» між ідеалом і дійсністю, – впали на родючий ґрунт англійської національної романтичної традиції.

Употужнені кризою вікторіанської моралі й ідеології, ці тенденції, на відміну від оприявленень символізму й імпресіонізму, стали визначальними в літературному процесі Британії. Неоромантична

літературна парадигма репрезентована такими іменами, як *Роберт Луїс Стівенсон*, *Джозеф Конрад*, *Артур Конан Дойл*, *Ред'ярд Кіплінг*, *Герберт Веллс* і *Оскар Вайльд*. Залишаючись яскравими індивідуальностями, вони склали неповторну цілісну мозаїку, зсотану з різних тем, мотивів і жанрів (див. табл. 2. «Новаторство в жанровій парадигмі англійського неоромантизму»).

Вважати англійських неоромантиків згуртованою чи єдиною спільнотою було б перебільшенням. Адже надто різними не лише як творчі особистості, а й за своїми політичними й релігійними поглядами були і ті, кого впевнено (як Р. Л. Стівенсона, Джозефа Конрада, Р. Кіплінга, А. Конан Дойла), і ті, кого з певним упередженням (скажімо, Г. Веллса і О. Вайльда), називали неоромантиками. Та попри все, їх зближували величезний інтерес до проблеми людської активності, до всього незвичного й непояснюваного, що виходило за межі вікторіанського побуту, протест проти лицемірства і святенництва, неприйняття заборони гострих тем тощо.

Табл. 2



Окрім жанрової специфіки, визначальними характеристиками англійського неоромантизму є міфопоетичний художній дискурс, особливий тип героя та елементи дискусій на сторінках літературних творів. Так, із часу введення в широкий ужиток самого терміна «неоромантизм» і незалежно від його застосування, зусилля багатьох дослідників спрямовані на визначення присутньої характеристики міфоцентричних (О.Козлов) творів. Насамперед це актуально щодо творчості Р.Л. Стівенсона, Р. Кіплінга, Г. Веллса. Свідоме, рефлекторне ставлення письменників до міфу постало на традиції його романтичної рецепції. Згідно з нею, потенціал міфології розглядався особливим Всесвітом, який паралельно існує з буденною дійсністю, і, за визначенням Я. Поліщука, як «універсальний, культурний феномен, значення якого виходить за конкретні часові виміри (проте у кожному епоху інсталується в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів»⁷. Саме у творчості романтиків виразно виявилася тенденція і до створення міфоцентричних творів, і до власної міфотворчості. Тому чи не найбільш плідно й цікаво міфопоетичні принципи виявилися в пов'язаних із традицією романтизму неоромантичних текстах. Хоча це радше зв'язок-змагання: письменники порубіжжя намагалися ускладнити ідеалізм своїх попередників, раціоналізувати його, усунути «слабкі», з їхнього погляду, аспекти у творчості, мові, бутті, політиці. Тому в англійському неоромантичному інваріанті яскравіше, ніж в інших літературах, виявлятиметься «прирощеність» тексту світової міфології «суспільним міфом» (М. Еліаде), зокрема художнім осмисленням комплексу міфем імперської ідеології.

Як уже зазначалось, за всієї своєї неоднорідності тексти англійського неоромантизму творять певну цілісність, своєрідний метатекст. Окрім іншого, він позначений виразною інтертекстуальністю, зосібно відродженням традицій «готичного

⁷ Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезії модернізму. *Слово і час*. 2001. №2. С. 36.

роману» (О. Вайльд, Р. Л. Стівенсон), зверненням до архетипно-мотивного біблійного комплексу (Джозеф Конрад), опрацюванням інтелектуально-детективного жанру (А. Конан Дойл), полемічним характером діяхронічного (як, наприклад, полеміка О. Вайльда з античністю) і синхронічного (художня полеміка Г. Веллса з Р. Кіплінгом) типів та особливо – виразним моделюванням тексту за законами міфологічного мислення.

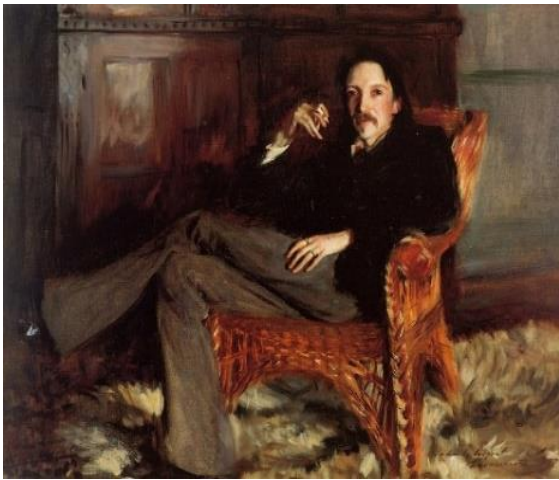
Таким чином, у метатексті англійського неоромантизму виразними стали не тільки риси, характерні для розуміння міфу в добу порубіжжя, але й визначальні для його сприйняття в ХХ ст.: створення власної оригінальної міфологічної системи; відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення; реконструкція, нерідко осучаснення, давніх міфологічних сюжетів; відродження фольклорних та етичних самобутніх пластів національного буття і свідомості; орієнтація на первісні архетипні елементи буття.

Отже, ознайомлення з постатями і текстами англійського неоромантизму – захоплива читацька й дослідницька пригода, у якій кожен має можливість і впізнати добре відоме, і відкрити несподіване, а головне – у шуканнях, сумнівах, перемогах і поразках та особливо у прагненнях головних героїв удосконалити навколишній світ побачити себе.

1.1. МУЖНІСТЬ СТИЛЮ «БАТЬКА-ЗАСНОВНИКА» РОБЕРТА ЛУІСА СТВЕНСОНА

*Патріотизм – це не вибух емоцій, а спокійна й міцна відданість,
що триває протягом усього людського життя.*

Роберт Луїс Стівенсон



*Дж. С. Сарджент.
Портрет
Роберта Луїса Стівенсона (1887)*

На південному заході Шотландії розкинулась Галловейська долина, яка щороку покривалась пахучим червоним вересом, із якого давні пікти варили ель. Ведучи боротьбу із завойовниками скоттами, вони однаково відчайдушно захищали і рідну землю, і таємницю вересового елю. Саме про це в героїчній баладі «Вересовий трунок» і розповів світові Роберт Луїс Стівенсон (1850—1894), поєднавши у творі всі

мотиви, які стануть надзвичайно привабливими для митців неоромантичного спрямування: героїку боротьби за свободу, історію зниклого народу, мотив чудодійного трунку і таємниці, яку оберігають ціною життя, протистояння старшого і молодшого покоління (так званий «генераційний конфлікт») – і «вдягнув» це в улюблений поетами-романтиками жанр балади. Символічно, що рядки цього твору про стійкість і мужність як національну рису («Мене ж не злякає тортура. / Смерть мені не страшна, / І вересового трунку / Зі мною помре таїна!»⁸) цілком могли б стати девізом життя самого письменника. Наведене в епіграфі авторське визначення патріотизму, вважаємо, оприявлює стоїцизм Стівенсона і готовність до «щоденного героїзму» не лише через особистий досвід долання фізичної хвороби,

⁸ Стівенсон Р.Л. *Вересовий трунок*. Пер. Є.Крижевича. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=236>

а й у зв'язку з усвідомленням ним необхідності вибудовування рідної культури як простору формування національної самототожності.

Коли визначаємо роль того чи того письменника в історії національної літератури, нерідко оперуємо вже апробованими дефініціями на кшталт «батько», «основоположник», «зачинатель», «реформатор». Чи, як в історії Сполучених Штатів Америки, – «батько-засновник»⁹. Щодо творчої постаті Стівенсона визначення «"батько-засновник" англійського неоромантизму» цілком слушне, бо:

- ✓ він першим озвучив потребу в новій, на противагу реалістичній, художній творчості сформулював теорію нової естетики;
- ✓ запропонував жанровий гібрид історико-пригодницького жанру, який виявиться запитаним усією літературою неоромантизму;
- ✓ розробив у своїх творах знакові неоромантичні мотиви й типажі, прецедентні і для цього історико-літературного періоду, і для наступних.

Стівенсонові судилося все життя боротись із туберкульозом, довго чекати на особисте щастя, пережити творчі невдачі й численні блукання в пошуках комфортного для його здоров'я клімату. Та він все витримав, знайшовши себе в мистецтві Слова. І хоча деякі критики закидали письменнику, що його оптимізм, захоплення пригодами і романтикою – це життєлюбність важкохворої людини, свого роду втеча від реальних проблем, у тому числі і від власної недуги, це позиція внутрішньо сильної і вільної людини, яка в такий спосіб долає фаталізм приреченого. Творити Стівенсон почав ще дитиною: в шестирічному віці надиктував матері оповідання «Історія Мойсея», а першу книгу опублікував у 15 років¹⁰. За коротке, довжиною всього в 44 роки життя письменник встиг зробити чимало. Незважаючи на слабке здоров'я, плідно й наполегливо працював в різних жанрах –

⁹ Фразу «батьки-засновники», що пішла в народ чи радше в усі сфери людської діяльності, уперше використав сенатор, пізніше 29-ий президент країни В. Гардінг щодо діячів, які відіграли ключові ролі в американській революції, проголошенні незалежності і створенні конституції нової держави – Т. Джефферсона, Б. Франкліна, А. Лінкольна. революції, проголошенні незалежності і створенні конституції нової держави – Т. Джефферсона, Б. Франкліна, А. Лінкольна.

¹⁰ Про дитячі роки Стівенсона можна прочитати в книзі серії «Життя видатних дітей»: Андрій Кокотюха про Луї Буссенара, Тома Майна Ріда. Київ : Грані-Т, 2008.

новелах, оповіданнях, романах, дорожніх нотатках. Багато мандрував не лише рідним краєм, а й Європою (Бельгією, Францією), Північною Америкою... Стівенсона сміливо можна назвати і теоретиком, і «практиком» англійського неоромантизму, який одним із перших відчув потребу в оновленні романтичної традиції і закликав відмовитись від духовної інерції та стереотипів, зокрема літературних.

У статтях «Скромне заперечення» і «Зауваження про реалізм» письменник висловив свої естетичні погляди, сформулювавши в такий спосіб теоретичне підґрунтя неоромантизму. Його *основні положення*:

✓ художній текст має поєднувати «ідеальне і реальне», тобто сполучати правду про життя й уявлення про ідеальне в ньому;

✓ на відміну від героя романтичної літератури, персонаж неоромантизму не відзначається винятковістю, але прагне віднайти одностороннє і «своє» середовище, де пріоритетними є духовні, а не матеріальні цінності; він чуттєвий, але, на відміну від героя сентименталізму, це тип активного, діяльного персонажа;

✓ твори нового типу мають бути пронизані оптимістичним пафосом.

У кожному із творів Стівенсона оприявлюються *типові для літератури неоромантизму тенденції*:

- **екзотика мандрів і відкриття нового** («Дороги» (1873), «Мандрівки всередині країни» (1876), «Подорож з ослом» (1879), книга нарисів «Емігрант-любитель» (1880), повість «Дім на дюнах» (1880));

- **авантюрні пригоди із захопливим сюжетом у пародійному ключі** (серія оповідань «Нові тисяча і одна ніч» у двох циклах «Клуб самогубців» і «Діамант Раджі» (1878));

- **звернення до легендарної постаті минулого**, яка корелює з типом митця-маргінала (новела «Нічліг Франсуа Війона» (1877));

- **психологічна проза** з різними варіантами мотиву двійництва, дослідженням людської психіки (збірка оповідань «Веселі молодці» (1887), етюд «Вбивця» (1886), повість «Химерна пригода з

доктором Джекілом та містером Гайдом» (1886), оповідання «Олала» (1889), роман «Володар Баллантре» (1886));

- відтворення **історичних подій**, де головними подіями є боротьба за незалежність Англії («Викрадений» (1886), «Чорна стріла» (1888), «Катріона» (1893)) чи історія Шотландії (незакінчені романи «Сент-Ів», «Вір Гермістон»);

- **пригодницька тема морських подорожей**, боротьба з піратами, пошук скарбів («Острів скарбів» (1883)).

Таким чином, неоромантизм у творчості Стівенсона проявлявся в незвично драматичних ситуаціях; у загостреному психологізмі; у фантастичних елементах; в екзотичних обставинах, у яких розгорталися сюжети; у дієвому типі героя. Авторським акцентом є домен моральної проблематики.

Щодо жанрової палітри творчості митця, то вона різноманітна. У прозі – від новели і до роману. У поезії Стівенсон віддавав перевагу улюбленому жанру романтиків, який відновили до життя його сучасники (наприклад, майстром балади був Р. Кіплінг). Сам Стівенсон пропонував типологію жанру роману, виокремлюючи *пригодницький, драматичний і роман характерів*. Вважаємо, що елементи всіх цих різновидів можна виявити у творах письменника, де виразними є такі стильові особливості авторського почерку, як *екзотичність, осуд несправедливості соціальних взаємин і насичений історичний колорит*.

«Острів скарбів» («Treasure Island») (1883)

Цей роман приніс Стівенсонові всесвітню славу, можливо, несподівану навіть для нього самого. Адже спочатку твір був орієнтований на дитячу аудиторію: уперше розділи роману, де автор заховався за ім'ям «капітан Джордж Норт», з'явилися на сторінках дитячого журналу «Young Folks».

Сюжет: Джим Гокінс, підліток із передмістя Брістоля, мимоволі опиняється в центрі неймовірних пригод: у таверні «Адмірал Бенбов»,

який належав його родині, один із пожилеців, Біллі Бонкс, виявився колишнім штурманом капітана Флінта. Пірати розшукували його, щоб заволодіти картою острова, де сховані скарби грізного капітана. Але Біллі Бонкс раптово помирає, а карта опиняється в Джима. Хлопчик розповідає про це докторові Лівсі і сквайєру Трелоні, і вони рушають за скарбами на кораблі «Іспаньола», де Джим стає юнгою. Щоправда, команда, яку набрав Трелоні за порадою одноногого кока Джона Сілвера, викликає сумніви в капітана корабля Смоллетта. І не даремно. У морі більшість команди переходить на бік піратів, яких очолює кок Сілвер. І надалі Джимові потрібно буде виявити всю свою сміливість і здогадливість, щоб допомогти друзям не тільки вижити, відбивши атаки піратів, а й знайти скарб, врятувати острівного самотника Бена Ганна і щасливо повернутись додому.

Поетика твору: поєднання елементів традиційного для англійської літератури жанру морського пригодницького роману (його творці – Д. Дефо, Дж. Свіфт, В. Скотт та ін.) і роману виховання з просвітницької жанрової парадигми утворюють своєрідний жанровий синтез твору.



Автор, розв'язуючи етичні проблеми, переносить цивілізаційний конфлікт на острів (так само традиційний прийом англійських

письменників), де немає соціокультурних норм. Власне Джим Гокінс і повинен ці норми встановити. Відповідно, як у творі, задум якого був пов'язаний із дитячою аудиторією, автор акцентує на мотивові подорослішання головного героя.

Як слушно стверджує А. Галенко, Джим Гокінс «як благородний хлопчина проходить через низку випробувань, втрат і розчарувань, що є досить знаковою рисою неоромантичного героя. Вагомим є те, що, попри мотив подорожі – пошук скарбів, головний герой чітко розмежує матеріальні та духовні цінності. Саме духовність, людяність є дороговказом у його житті. Це людина, що завжди стає на бік правди, завжди лишається на світлій стороні, попри зваби оточення. Подорож для хлопчини – це випробовування особистості, сформованості характеру»¹¹. Відповідно, у романі увиразнена тема формування ідентичності головного героя, що відбувається на острові як місці перевірки його дорослості.

Завдяки міфоконцепту дитини (підлітка), у романі «Острів скарбів» художньо зреалізована авторська спроба протиставити респектабельному й раціоцентричному світогляду вікторіанської доби незаангажований, неупереджений погляд на світ, щоб побачити його справжність. Водночас це можна інтерпретувати і як подальший розвиток Стівенсоном просвітницької концепції «природної людини» (чи не найповніше це втілено у відомій кіплінгівській формулі «Ми з тобою однієї крові – ти і я!»), де за маскою наївного простака ховається дитинно-мудрий персонаж (подібне і в образі Мауглі Р. Кіплінга, і в Томі Сойері та Гекльберрі Фіннові з трилогії американського неоромантика Марка Твена).

Захоплива фабула розкриває задум письменника, але не порушує «поезії обставин», тонкощів психологічних характеристик. У романі особлива нарація: оповідь від першої особи. Разом із примітками доктора Лівсі оповідь Джима Гокінса створюють враження довірливої

¹¹ Галенко А. Компаративний аналіз хронотопу дороги в пригодницьких романах світової літератури (на прикладі творів «Острів скарбів» та «Джури козака Швайки»). *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*. Вип. 3. 2021. С. 20.

розмови і надають достовірності пригодам, які випали на долю підлітка. Пірати зображені жорстокими й жадібними. Але образ одноногого кока Джона Сілвера, підступного спільника піратів, вийшов надзвичайно вдалим саме завдяки неодновимірності: разом із негативними рисами автор зобразив його енергію, розум, витривалість.



Кадр із мультфільму
«Острів скарбів» (1982).
Реж. Д. Черкаський

Уважний читач впізнає у творі Стівенсона, зокрема в образі головного героя, риси Діка Сенда з «П'ятнадцятирічного капітана» Жуля Верна, а в історії Бена Ганна – мотив «Робінзона Крузо» Д. Дефо. Цікаво, що роман надихнув американця Артура Д. Гоудена Сміта написати передісторію (приквел) пригод на острові в романі «Золото з Портобелло», а

Р.Ф. Дерделфілда – доповнення: такий собі літературний спів-офф, де врятований Бенн Ганн розповідає Джиму, що він пережив (роман «Пригоди Бенна Ганна»).

Починаючи з 1920 року роман Стівенсона екранізувався зі стійкою регулярністю – більше 30 разів в кіно і на телебаченні. Щоправда, не завжди з однаковим успіхом. Так, американо-британська версія 1990 року (у ролі Джима – Крістіан Бейл) отримала схвальні відгуки, тоді як британський фільм 2012 року переважно негативні. Хоча там грали такі зірки, як Елайджа Вуд і Дональд Сазерленд, фільм отримав невисоку оцінку від критиків переважно за відхід від *прототексту* – первісного тексту, основи екранізації. Є алюзії на «Острів скарбів» (персонажі Джон Сілвер, Біллі Бонс, згадуваний у романі капітан Флінт) у серіалі «Чорні вітрила». А в сатиричній версії 2007 року на пошуки скарбів разом із відомими героями вирушає і жінка.

Надзвичайно цікавим є прочитання «Острова скарбів» Київською кіностудією науково-популярних фільмів (режисер Д. Черкаський, композитор В. Бистряков), де анімація поєднується з кадрами гри і музичних номерів у виконанні «живих» акторів, що перетворює фільм на сатирично-пародійний анімаційний мюзикл.

**«Химерна пригода
з доктором Джекілом та містером Гайдом»
(«*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*») (1886)**

Ця повість у своїй популярності і подальшій активній рецепції світовим кінематографом може позмагатись із «Островом скарбів».

Сюжет: науковець доктор Джекіл винаходить речовину, за допомогою якої вилучає свою «злу» сутність. Так з'являється містер Гайд, для якого не існує ні моралі, ні справедливості, ні добра. Так доктор Джекіл, шановний і законослухняний громадянин, отримує можливість проекспериментувати: жити, не зважаючи на закон, нехтуючи загальноприйнятими правилами людської спільноти, зневажаючи моральні цінності цивілізованого суспільства. Та з часом доктор Джекіл все менше контролює себе в масці Гайда. І навіть коли повертається у свій звичний вигляд, то його зле «єство» бере над ним гору. Єдиний вихід для Джекіла позбутись Гайда – це самогубство.

Цікаво, що в містера Гайда був реальний прототип – декан В. Броді (Броуді), який жив в Единбурзі XVIII ст. Заможний, розумний, серед знайомих якого члени елітарного творчого Кейп-клубу Р. Бернс, Р. Фергюссон, Г. Реберн та ін., він упродовж багатьох років вів подвійне життя: вдень джентльмена, вночі – грабіжника Единбурга, а потім і Лондона. Кли Броуді разом із чотирма поплічниками схопили і засудили до страти. То для спільноти шокуючим були не лише факти грабежів, здійснені злочинцями, а й те, як в одній людині поєднувались такі протилежні риси. Не дивно, що навіть після смерті Броуді залишався персонажем міських легенд про джентельмена-перевертня, а його образ викликав інтерес у письменників. Так, Стівенсон у

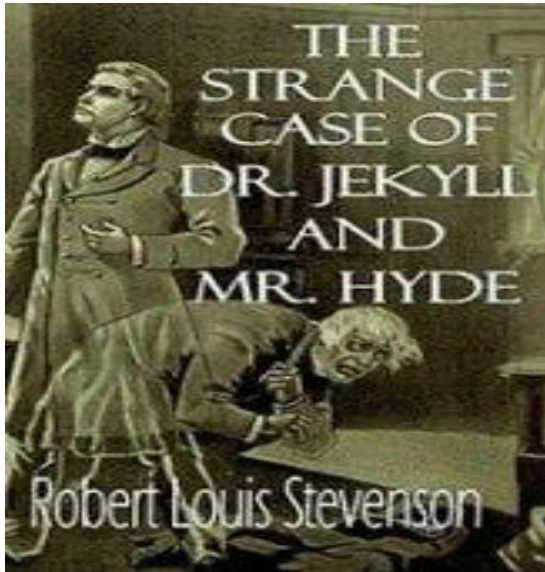
співавторстві з В. Хенлі написали драму «Декан Броуді, або Подвійне життя». Проте великого успіху у глядачів і критиків вона не мала. Та після гучної слави «Острову скарбів» письменник знову повернувся до цього сюжету, і в результаті постала повість, яку можна назвати зразком неоромантичної прози.

Поетика твору: на каркас готичної повісті чи повісті жахів Стівенсон «нанизав» моральну проблематику дидактичної прози, елементи фантастичного детективу, дослідження людської психології. Як наслідок – твір перетворився на притчу про добро і зло, між якими людина завжди повинна робити вибір.

У повісті «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» типова неоромантична тема бунту проти авторитету поєдналась із характерними для неоромантичної поетики мотивами двійництва (Джекіл і Гайд; топос реального Лондона і Лондона містичного) і маски (Гайд як «маска» доктора Джекіла). А також фаустіанського мотиву про вченого, який експериментує з людською природою і духом (речовина, яку винайшов доктор Джекіл), із розгорнутою полемікою з філософськими ідеями часу (дискусія з ніцшеанською ідеєю «надлюдини»). Важливо відзначити, що мотив двійництва, який уже мав тривалу історію рецепції у світовій літературі, Стівенсон наділив новими нюансами. Відомо, що в добу романтизму до цього художнього топосу звертались Е.Т.А.Гофман («Еліксир диявола»), М. Гоголь («Страшна помста», «Тарас Бульба»), Е. А. По («Вільям Вільямсон») та ін. Новаторство Стівенсона полягає в тому, що власне мотив двійництва опиняється на периферії, а на перший план виходить морально-філософське питання, яке змушує читача замислитись, кого в ньому більше – Гайда чи Джекіла?

У «Химерній пригоді...» мотив двійництва ускладнюється також авторською розробкою міфомотиву Голема. На відміну від попередників (Дж.Г. Байрон, Ч. Діккенс, Е.Т.А. Гофман, Е.А. По, М. Гоголь та ін.), які розробляли тему двоїстості людської натури, Стівенсон звів внутрішні протиріччя до зовнішнього вираження: його Джекіл перетворюється на вбивцю-потвору Гайда не тільки фізично, а

й змінюючи своє тіло і душу. А в фатальному бажанні доктора Джекіла створити інше «Я», де буде сконцентрований увесь негативний первінь людської природи, вгадується властивий празькій легенді про Голема мотив експерименту, який уже отримав романтично-драматичну інтерпретацію у «Франкенштейні, або Сучасному Прометеї» Мері Шеллі.



Обкладинка першого видання твору
1886 року

Розмірковуючи на тему етичної відповідальності вченого перед суспільством за свої дії, авторка підкреслює в образі творця надлюдини Віктора Франкенштейна його фанатичне прагнення пізнати таємниці природи. Він, як пізніше і доктор Джекіл у Стівенсона, керувався шляхетною метою допомогти цими знаннями людині в її боротьбі за існування. Але, на відміну від твору Мері Шеллі, у «Химерній пригоді з доктором Джекілом та містером

Гайдом» «витвір» чи «створіння» вченого одновимірне: Гайд є втіленням зла, тоді як Франкенштейн – істота, у потворному тілі якого живе відкрита й чиста душа. Він прагне завоювати прихильність людей, натомість отримує ненависть і страх. Відтак цей трагічний образ втілює авторську думку про небезпеку «гри в Бога» і усвідомлення наслідків своїх вчинків. Цікаво, що цей мотив у варіанті відповідальності за «тих, кого ми приручили», стане лейтмотивом «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері.

Віктор Франкенштейн, як і доктор Джекіл, відмовляються від своїх творінь, знищуючи їх. Отже, позиція Стівенсона суголосна тій, яку Мері Шеллі відстоює у власному творі щодо сучасної людини, яка «вихована у дусі ідей освіти, але морально не готова до відповідальності за свої дії, яка страждає через це і приносить

страждання іншим»¹². Синтезуючи в одному творі жанрові елементи готичного роману і детективного оповідання, мотивів двійництва, маски та фаустіанські мотиви, дискутуючи з ніцшеанськими ідеями «надлюдини» й осмислюючи тип нового неоромантичного героя-вченого, Стівенсон створює, як уже зазначалось, притчу про добро і зло. І водночас, завдяки зв'язку з глибинною психологією підсвідомості, зміст «Химерної пригоди...» ілюструє перехід традиційних міфологем у новітній «суспільний міф».


Із часом сюжет повісті перетворився на джерело численних наслідувань, трансформацій, у тому числі і пародій. Особливо в кінематографі. Так, один із перших «фільмів жахів» був знятий у 1931 році саме за мотивами твору Стівенсона. А потім у різних країнах з'явилися свої версії цього сюжету у форматі фільмів і серіалів. Герої на прізвище Джекіл чи Гайд зринали і як персонажі другого плану, зберігаючи «класичні» характеристики. Наприклад, у фільмі «Ван Хельсінг», у якому, окрім твору Стівенсона, неважко впізнати мотиви «Дракули» Б. Стокера і «Франкенштейна» Мері Шеллі, у перших кадрах головний герой, мисливець за вампірами (у виконанні Г. Джекмана), переслідує Джекіла-Гайда, щоправда, на дахах Парижа. Або в несподіваному спін-офі «Мері Райлі» (у головній ролі Джулія Робертс), де в центрі історія служниці, яка дізнається, що її господар доктор Джекіл і містер Гайд – одна й та сама людина. Отже, буття героїв Стівенсона мовою інших мистецтв триває.


Українська рецепція Стівенсона. Важливо відзначити, що в українського Стівенсона надзвичайно насичена історія: перший переклад «Острова скарбів», здійснений К. Кахникевичем, побачив світ у 1918 р. У 1920 році І. Мисик підготував переклад роману, але він не був надрукований. Цікаво, що видання роману 1936 року в перекладі Ю. Корецького містило і словничок морських термінів. Пізніше твір Стівенсона в різні роки інтерпретували українською різні перекладачі (І. Толока, С.Тугай, Л. Кузнєцова, Д. Щербина та ін.) Із-


¹² Оксень Н. «Франкенштейн» Мері Шеллі: взаємодія романтичного і готичного в романі. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 60. Філологічні науки. 2011. С. 214.


поміж останніх відзначають автора перекладу 2018 року львівського видавництва «Урбіно» фахівця з історії піратства(!) В. Губарева, завдяки якому герої Стівенсона «зазвучали» по-особливому.

Орієнтовні питання для обговорення:

 Визначити роль Р. Л. Стівенсона в англійському неоромантизмі

 Аргументувати наявність типологічних рис прози Просвітництва і романтизму в романі «Острів скарбів»

 Схарактеризувати протагоніста роману «Острів скарбів» крізь призму типового неоромантичного героя

 Окреслити специфіку авторської інтерпретації мотиву двійництва в повісті «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом»

1.2. ГЛИБИНИ «МОРІВ» ДЖОЗЕФА КОНРАДА

*Анатом людського серця,
зосереджений на таємницях людського життя.
Вільям Лайон Фелпс*

Так американський критик В. Л. Фелпс писав про письменника, який, здається, знав про море все. Про море справжнє (і йому належить слава автора-мариніста), і про бурхливе море життєйське. Із-поміж представників англійського неоромантизму Джозефу Конраду (1857—1924) належить особливе місце одного з класиків. При тому, що ввійшов він в англійську літературу в дорослому віці як носій іншої національної свідомості, вихований в інших культурних традиціях.

Справжнє ім'я письменника – Юзеф Теодор Конрад Коженювський. Син польського шляхтича, майбутній класик англійської літератури народився в Україні, у Бердичеві. За участь у підпільному визвольному русі його батьки опинилися на засланні. Тож одна з таких тем творчості письменника, як неприйняття жодної форми рабства, ненависть до російської імперії цілком органічна. Як і критика агресивної загарбницької політики Британії, що давала привід її прихильникам закидати Джозефові Конрадові «непатріотичність». Хоча сам письменник зазначав, що «...англійцям довів, що джентельмен з України може бути так само професійним моряком, як вони, і має що їм сказати їх власною мовою».



*Х. Херт.
Портрет Джозефа Конрада*

Щоправда, до упередженого ставлення письменнику було не звикати. Пізніше навіть успішному митцеві дорікали то за «зраду» (як полька Ельза Ожешко), то навпаки – за «чужорідність» англійській

літературі (як Вірджинія Вулф). Проте Джозефу Конрадові вдалося стати і класиком британської модерністської літератури, і письменником, вплив творів якого на формування польської ідентичності вивчають і донині. Знаменно, що Г. Блум у своїй фундаментальній праці «Західний канон» саме Джозефа Конрада не раз називає письменником, завдяки якому утвердились нові тенденції в літературі, і наголошує на його важливій ролі вчителя модерністів¹³. При цьому окремого розділу, присвяченого його творчості, у «Західному каноні» немає. Одна з імовірних причин цього – неможливість звести до «спільного знаменника» складну і різнопланову конрадівську поетику.

У життєвому «морі» майбутнього письменника частіше траплялися шторми, аніж штилі, які і закинули його з лави краківської гімназії в Марсель, де він став моряком. Згодом Джозеф Конрад перейшов до англійського флоту. Досвід морського «вовка» дався знаки у визначенні однієї з центральних тем його творчості – героїчне самоутвердження особистості в екстремальних умовах, де море є варіантом таких умов. Парадоксальність авторської позиції полягала в тому, що ця виразна неоромантична тема поєднується з морально-філософською проблематикою фаталізму і вищого суду совісті.

Дебют письменника відбувся в 36-річному віці і не без цікавого збігу: серед пасажирів корабля був письменник Джон Голсуорсі, і Джозеф Конрад віддав йому рукопис роману «Олмейрова примха», присвяченої дядькові, Т. Боровському, який після смерті батьків виховував його. Голсуорсі дав схвальний відгук і рекомендував рукопис видавцеві. Успіх роману спонукав його автора зробити вибір між морем і письменницькою працею (питанню біографії Джозефа Конрада присвячена монографія польського ученого Здзіслава Найдера «Джозеф Конрад. Хроніка»¹⁴).

¹³ Див. Блум Г. *Західний канон: книги на тлі епох*. Київ : Факт, 2007. 720 с.

¹⁴ Праця польського науковця Здзіслава Найдера, відомого дисидента, історика польської літератури, була перекладена на англійську мову *Joseph Conrad: A Chronicle* і вважається основним дослідженням у конрадознавстві.

У творчості письменника виокремлюють три періоди. Перший збігається в часі з 1890-ми роками, другий з 1902—1910 рр., третій із 1911 р. Спільною темою для всіх періодів є героїка морського життя, де є місце виснажливій праці, екзотиці, небезпеці. У ранній період творчості, окрім «Олмейрової примхи» (1895), Джозеф Конрад розробляв цю тему у «Вигнанці островів» (1895), «Негрові із “Нарциса”» (1897). У ностальгійній за характером повісті «Дві сестри» (1895) письменник тужить за рідними місцями і веде мову про своє несприйняття Заходу. На відміну від ранніх досить песимістичних творів, у повістях зрілого періоду «Юність» (1902) і «Тайфун» (1903) звучать оптимістичні мотиви в поєднанні з авторською поблажливою іронією. Гучний успіх припав на долю таких творів із потужним психологічним складником, як «Серце п'ятьми» (1900), «Лорд Джим» (1900), «Ностромо» (1904), «Таємний агент» (1907).

Романи Конрада «Вигнанець островів» (1896), «Фрейя Семи островів» (1912), «Перемога» (1915) критики називають «острівними». Дослідниця В. Лозенко доходить висновку, що «специфічні особливості острова (людний / безлюдний, великий / малий, толерантний або нетерпимий до “іншого”, чужинця) зумовлює вчинки героя, віддзеркалює індивідуально-особистісне начало, стаючи метафорою людського “я”, або стає картиною майбутніх подій, що мають відбутися на острові»¹⁵.

У пізніх творах, окрім морської тематики, Джозеф Конрад порушує низку питань соціально-політичного штибу. Тепер «морем», де герої ведуть фатальну сутичку з Долею, стає політика, революційний рух: «Очима Заходу» (1911), «Випадок» (1913), «Тіньова риска» (1917) та ін., збірки оповідань «Поміж сушею та морем» (1912), «Припливи та відливи» (1915).

Цікавим аспектом творчості письменника є «українська тема». В оповіданнях «Емі Фостер» (1903) і «Князь Роман» (1925), повісті «Дві

¹⁵ Лозенко В. Топос острова в «острівних» романах Дж. Конрада. *Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії*. Львів, 2018. С. 12.

сестри» (1896, 1928), книзі «Зі спогадів» (1912) змальовано природу України, зображено побут українців і місця, де в юнацькі роки побував Джозеф Конрад, – Бердичів, Київ, Чернігів, Житомирщина, Гуцульщина.

Етика персонажів Джозефа Конрада ґрунтується на необхідності захищати свою честь навіть ціною життя і зберігати вірність у найбільш безнадійних обставинах. У романі «Лорд Джим» така авторська концепція персонажа отримала щонайвиразніше втілення.

«Лорд Джим» («Lord Jim») (1900)

Цей роман належить до найбільш відомих і найкращих творів Джозефа Конрада. Його можна вважати зразком з погляду питомої для творчості автора проблематики і стильових особливостей.

Сюжет: капітан Марлоу розповідає історію моряка Джима, сина англійського священника, якого вдячні малайці, у поселенні яких він згодом опинився, нарекли Туаном Джимом, тобто лордом Джимом. Хлопець із дитинства марив морем, плавав помічником капітана в південних морях. І коли вирішив повертатись до Англії, несподівано став штурманом на пароплаві «Патна», яким курсували мусульмані-паломники. Та коли судно почало йти на дно, Джим опинився в шлюпці з капітаном і його помічниками, залишивши сплячих пасажирів. Це було порушенням і морських законів, і злочином проти духу людяності, страшним і непоправним злочином Джима проти самого себе. На щастя, пасажирів пароплава врятували. Дізнавшись про це, шкіпер і механіки втекли, тож перед судом постав лише Джим. На капітана Марлоу, який був присутнім на цьому суді, Джим справив незабутнє враження як людина романтичної вдачі, із почуттям гідності й муками сумління. Згодом капітан допоміг Джимові влаштуватись на роботу. Але той щоразу залишав посади, ніби тікав від чогось, аж поки не опинився в містечку Патюзан у глибині лісів Малайї у факторії Штейна.

За ті роки, що Джим був у Патюзані, він завоював величезний авторитет і любов місцевого населення своїми вчинками: упокорив розбійника Алі, змусив жадібного і підступного раджу зважати на нього, потоваришував із вождем племені бугі Дораміном і навіть одружився з напівкровкою Джуел. Усе це впевнило Джима, що він заслуговує на прощення. Та виявилось, що попереду його чекало найважливіше випробування: «джентльмен Браун», напівпірат,



Френк Вільям Бренгвін. Порятунок (1887)

напівволоцюга, захопив іспанську шхуну і сподівався пограбувати поселення, де мешкав Джим. Община згуртувалася і вирішила чинити опір. Намагаючись врятуватись, Браун пропонує Джимові угоду: його баркасові дають відплисти, тоді не проллється нічия кров. Джим, спокутуючи свій давній вчинок, бере на себе цю відповідальність. Але бандити здійснюють напад на загороджувальний загін, який очолює син вождя племені, друг Джима. Той гине. І хоча родина і слуги просять Джима захищатись або втекти від гніву племені, він іде до вождя з готовністю віддати своє життя за життя його сина. Капітан Марлоу підсумовує, що Джим покинув цей світ, залишаючись таємницею.

Поетика твору: Джозеф Конрад знову в межах одного твору синтезує жанрові ознаки морського роману, роману виховання, філософської прози. Дослідниця Н. Яковлева відзначає, що своєрідність художньої структури роману виявляється «в нелінійності його сюжету, ускладненості композиції, змішуванні і переплетенні часопросторових планів, застосуванні принципу накладання оповідних точок зору, < і > є ізоморфною щодо екзистенційної проблематики твору і авторського переконання в нескінченості і нез'ясовності внутрішнього світу людини»¹⁶. У результаті «Лорд Джим» є книгою про провину і її спокутування, про те, що найсуворіший присуд виносить людина сама собі, про честь і безчестя, про конфлікт прагматичного і романтичного сприйняття світу. Натомість польська дослідниця Л. Войтковська наголошує на автобіграфічному змісті образу Джима: його стрибок у шлюпку з пароплава вона тлумачить авторським художнім втіленням власної експатріації¹⁷.

Глибоко символічно, що сам Джозеф Конрад назвав Джима «одним із нас». І. Девдюк висновує, що письменник «перетворює його на символ екзистенційної тривоги людини зламу століть». І покликаючись на наведену вище цитату Л. Войтківської, зазначає, що так у героєві «екстраполуються тривоги й сумніви самого письменника-неоромантика, пов'язані з особистим вибором та відповідальністю, що бентежили його, були джерелом художніх роздумів усієї творчості»¹⁸.

«Серце нітьми» («Heart of Darkness»)(1902)

Із-поміж численних подорожей, які випали на долю Джозефа Конрада, особливий вплив на його творчість справила поїздка в Конго.

¹⁶ Яковлева Н. Особливості художньої структури роману Джозефа Конрада «Лорд Джим». URL: file:///C:/Users/User/Downloads/Npkpnu_fil_2011_28_141.pdf

¹⁷ Voitkovska L. Reading as Homecoming: Expatriation as a Critical Discourse in «Lord Jim». *The Conradian*. 2000. Vol. 25. № 1. P. 48– 63. URL: <https://www.jstor.org/stable/20874163>

¹⁸ Девдюк І. *Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду*. Івано-Франківськ: Видавець Г.Кушнір. 2020. С. 116.

Побачені жахи в тодішній бельгійській колонії стали поштовхом до написання одного з найвідоміших в антиколоніальній літературній парадигмі творів – роману «Серце п'тьми»¹⁹.

Сюжет: на борту яхти «Неллі», яка стоїть у гирлі Темзи, Чарлі Марлоу розповідає друзям про свою мандрівку в глиб Конго. Тоді його метою було забрати звідти агента факторії, який займався заготівлею слонової кістки, на прізвище Куртц. Дорогою капітан стає свідком жорстокої експлуатації чорношкірих тубільців, їхніх страждань, смерті від хвороб, беззаконних розправ. Ці картини різко контрастують із красою величних і таємничих джунглів. Вони сприймаються особливим світом, колискою людства: *«...ті створіння, вони виють, стрибають, корчать страшні гримаси..., але вас найбільше лякало усвідомлення того, що вони – такі ж люди, як і ви, – усвідомлення віддаленої солідарності з тим диким і запальним ревом»*²⁰.



Кадр з фільму «Серце п'тьми» (1993).
Реж. Н.Роуг.
У ролі Куртца – Джон Малкович

В уяві Марлоу Куртц, який постачає слонової кістки стільки ж, як всі інші агенти факторії разом, поставав людиною, що уособлює поступ цивілізації, такий собі «посланець милосердя, науки і прогресу». Та це уявлення розвіюється під час особистої зустрічі. Марлоу бачить на частоколі навколо його хатини відрубані голови тих, кого європейці називають дикунами. Куртц робив це задля залякування і грабунку: він силою забирає слоновою кістку і проголошує себе богом. Куртц постає втіленням зла і з погляду моралі, і як творець своєї «імперії». Його смерть від тропічної лихоманки сприймається авторською алегорією приреченості на загибель будь-яких імперій. Характерно, що образ

¹⁹ Зауважимо: лише в останні роки в Україні були опубліковані аж три переклади цього роману: у 2015 році переклад Ігоря Андрющенка (видавництво «Астролябія»); у тому ж році переклад Марії Головки (видавництво «Знання») і в 2016 році – Тараса Бойка (видавництво «Комубук»).

²⁰ Конрад Дж. *Серце п'тьми*. Київ : Астролябія, 2015. С. 70.

Куртца мав реальних прототипів: сумнозвісний Леон Рома, який прикрасив 21 черепом свій квітник, і агент Кляйн, який помер від лихоманки, повертаючись з африканського континенту додому.

Поетика твору: загалом алегоричність, метафора, сарказм, концентрація проблем різного (соціального, морального, гендерного, державного, політичного) характеру є визначальними рисами цієї повісті. Так, прізвище одного з прототипів – Кляйна – у перекладі з німецької означає «малий» (нім. Klein), а прізвище персонажа «Серця п'ятьми» – «короткий» (нім. Kurtz), тоді як у творі він дуже високого зросту. Сарказм автора спрямований на невідповідність так би мовити форми і змісту. Центральна метафора вказана в назві повісті – «п'ятьма», «темрява». І в тексті вона має різні варіанти втілення: захід сонця, захід історичних імперій (приміром, думки Марлоу про римлянина, що висадився на березі річки на околиці імперії як образ-двійник Куртца; споглядання жінок, які у приймальні Марлоу займаються плетінням на кшталт античних богинь долі за роботою), і «заглядання» в п'ятьму людської душі. Отже, «п'ятьма» («темрява») стає синонімом «зла». У такий спосіб письменник переосмислює поширену у вікторіанській Британії ідею «місії» білої раси, яка несе цивілізаційні блага колонізованим народам, і спростовує поширену позитивну конотацію поняття «імперіалізм». Цікавим у цьому сенсі є фрагмент повісті, де ключовим образом постає річка Темза як втілення ролі Британії в долях інших країн: *«Ріка знала і служила всім, ким пишається нація, – від сера Френсіса Дрейка й до сера Джона Франкліна: то були лицарі, титуловані і безтитульні, – славетні морські волоцюги. По ній плавали всі кораблі, назви яких, наче самоцвіти, сяють крізь п'ятьму часів: від “Золотої лан”, що вертала додому з округлими боками, везучи гору скарбів, щоби після візиту Її Величності Королеви увійти в легенду, до “Ереба” і “Страху”, які поривались до інших звершень, але так і не вернули назад. О, ця ріка знала величні кораблі і величних людей! Вони вирушали з Детфорда, з Грінвіча, з Еріта – авантюристи й перші поселенці; кораблі військові й*

торгові; капітани, адмірали, таємничі “контрабандисти” східних морів і повноважні “генерали” Східноіндійського флоту. Шукачі золота чи слави, вони спускались долірич, тримаючи меча, а часто й смолоскипа, – посланці влади всередині країни, носії іскри священного вогню. Яку велич несли відпливні течії цієї ріки до таємниць невідомих земель! Мрії людей, зародки держав, паростки імперій...».²¹

Зауважимо, що Е. Саїд у праці «Культура й імперіалізм» зараховував «Серце пільми» Джозефа Конрада, як і його «Ностромо», до тих творів (а у списку дослідника «Домбі і син» Ч. Діккенса, «Кім» Р. Кіплінга та ін.), що належать до «імперського експансивного процесу, частиною якого вони демонстративно й неприховано були»²².

У «Серці пільми» особлива нарація: автор використовує прийом «оповідання в оповіді». Наратором є капітан Марлоу, який уже фігурував у романі «Лорд Джим». Він поєднує в собі і власне оповідача, і персонажа, і водночас є alter ego автора.

Традиційний для творчості Джозефа Конрада синтез пригодницької (авантюрної) і філософської прози, де питома для неоромантизму екзотика африканського буття поєднується з пафосом викриття імперського колоніалізму, показом світоглядного конфлікту, роздумами про добро і зло. Складність і багатогранність проблематики робить цей твір відкритим для різноманітних інтерпретацій. Цікаво, що текстові повісті в українському перекладі 2015 року передували відомий вислів Ф. Ніцше: «Коли ти довго вдивлятимешся у безодню, то також безодня загляне у тебе». Автор післямови О. Фешовець зауважує, що це не запропонований автором епіграф до тексту, а «пропонований напрямок його інтерпретації»²³, який мав би виходити за рамки «теми колоніалізму».

Перенісши події з Конго в часи війни у В'єтнамі, всесвітньо відомий режисер Френсіс Форд Коппола зняв за мотивами «Серця пільми» стрічку «Апокаліпсис наших днів» (1979). У 1993 році

²¹ Конрад Дж. *Серце пільми*. Київ : Астролябія, 2015. С. 9—10.

²² Саїд Е. *Культура й імперіалізм*. Київ : Критика, 2007. С. 15.

²³ Фешовець О. Післямова до українського видання. *Конрад Дж. Серце пільми*. Київ : Астролябія, 2015. С. 154.

з'явилась телевізійна адаптація книги Джозефа Конрада, де роль Куртца зіграв Джон Малкович, а Марлоу – Тім Рот.

Важливо окремо наголосити на книзі «Очима Заходу» у творчому доробку Джозефа Конрада. І до сьогодні вона вважається однією з найбільш «антиросійських». Англо-американською критикою ця книга інтерпретується варіацією на мотиви романів «Злочин і кара» і «Біси» Ф. Достоєвського, якого Джозеф Конрад зневажав. У творі він продемонстрував не тільки своє ставлення до творчості російського письменника, а й до політики загалом та революційного руху зокрема. У романі «Очима Заходу» автор ілюструє певний закон революцій: влада потрапляє до рук вузьколобих фанатиків і лицемірних тиранів, а чесні вожді стають жертвами, «їхні сподівання потворно зраджуються, їхні ідеали окарікатурюються». Окрім особистих причин, які зумовлювали гостре неприйняття Джозефом Конрадом усього, що було пов'язане з російською імперією, у тім числі і творчості Ф. Достоєвського, є об'єктивні причини авторського розуміння ролі цього політичного монстра як «імперії порожнечі» (див. про есеї «Самодержавство і війна»). Це доля рідної Польщі. Хоча в доробку письменника немає твору, де б тема Польщі була центральною, проте вона нерозривна для Конрада з мотивами відчуження, еміграції, екзистенційного вибору. Опосередковано вона оприявнюється в повістях «Емі Фостер» (1903) і «Князь Роман» (1925). Про «польськість» автора сигналізує і обране ним для псевдоніма ім'я Конрад, яке асоціюється з героями «Конрада Валленрода» і «Дзядів» А. Міцкевича – класикою польського романтизму.

Авторитетна польська дослідниця М. Яніон вважала, що в романах Джозефа Конрада польське історичне тло ототожнюється зі злом існування. Із цього погляду його твори надали польському досвіду історії універсального характеру, а відтак катастрофа оприявнилась тотальним досвідом буття. «Польський досвід лиха», на думку дослідниці, Конрад перетворив у глобальний досвід людства. При цьому головною характеристикою творів письменника вона,

солідаризуючись із іншими науковцями, вважає «безкінечне і відчайдушне відчуження», як і долі його народу.

Частиною спадку Джозефа Конрада, окрім художніх творів, були літературно-критичні статті про Г. де Мопассана, Д. Голсуорсі, А. Доде; передмови до власних творів; публіцистика. Особливе місце в його публіцистиці, на нашу думку, належить есею «Самодержавство і війна» чи «Автократія і війна», написаному після поразки російської імперії в російсько-японській війні. У ньому Джозеф Конрад чітко проартикулював свою думку, де базовою метафорою стало визначення Бісмарка: «росія – це ніщо» («La Russie, c'est le néant»). Зверніть увагу, як по-сучасному звучить кожне слово цього есею, написаного понад сто років тому.

«Самодержавство і війна» (1905)²⁴

«Протягом сотні років примара російської могутності нависала своєю фантастичною масою над країнами Центральної і Західної Європи, сидячи на надгробку самодержавства й відгородивши від повітря, світла й від усяких знань про себе і про світ поховані живцем мільйони російського народу» (С. 7).

«Західний світ ще ніколи не мав нагоди зазирнути так глибоко в чорне провалля, яке відокремлює бездушне самодержавство, що прибирає пози арбітра Європи (і навіть вірить, ніби є ним насправді), і темні, зголоднілі душі його народу. Це справжня наочна наука цієї війни, її незабутня інформація» (С. 10).

«...падіння російської могутності неминуче. Вона існувала, мов примара, і згине, мов примара, не лишивши пам'яті бодай про один великодушний учинок, про єдину надану – навіть мимоволі – послугу спільноті країн. Існували й інші деспотії, але не було жодної, походження якої було б таким жорстоко фантастичним за своєю ницістю і початок кінця якої був би таким моторошно ганебним.

²⁴ Цит. За Конрад Дж. *Очима Заходу. Самодержавство і війна*. Пер. П. Таращука. Київ : Темпора, 2019. 456 с.

Дивує лише міф про її нездоланну силу, міф, що вмирає так важко» (С. 13).

«Лунали голоси, які стверджували, що пора для реформ у росії вже минула. Це поверховий погляд на набагато глибшу істину, що на пам'яті людства для росії ніколи не існувало такої пори. Немоżliво запровадити раціональний план реформ на стадії сліпого абсолютизму, а в росії ніколи не було чогось іншого, до чого після віків помилок могла б повернутись, як до роздоріжжя, найслабша традиція» (С. 17).

«Концепції законності, широкого патріотизму, національних обов'язків і прагнень сформувалися в затінку давніх монархій Європи, що були витворами історичної необхідності. Навіть у їхніх помилках і надуживаннях містилися зерна мудрості. Вони мали минуле й майбутнє, вони були людськими. А в затінку російського самодержавства не могло вирости нічого. Російське самодержавство не досягло успіху ні в чому: воно не мало історичного минулого і не може сподіватись на історичне майбутнє. Воно може тільки скінчитися» (С. 18).

«Ця деспотія не має ані європейського, ані орієнтального походження, ба більше, вона, здається, не має ніякого коріння ані в інституціях, ані в безумствах нашої землі. В її характері якраз і приголомує щось нелюдське. Це кара Божя, немов прокляття небес, що падає в п'ять віків на рівнини лісів і степів, що мовчки простерлися на межах двох континентів: справжня пустеля, що не дає притулку Духові ані на заході, ані на сході» (С. 19).

«Великий секрет урядування цією імперією, яку князь Бісмарк, будиши прозорливим і сміливим, назвав «néant», полягав у докорінному знищенні всякої інтелектуальної надії. Вимовляти перед лицем такого

минулого слово “еволюція”, що якраз і виражає найвищу інтелектуальну надію, – жорстокий жарт. У могилі не може відбуватись ніякої еволюції» (С. 20).

«росія – не «néant», вона була і є просто запереченням усього, задля чого варто жити. росія – не пуста порожнеча, а спрагле провалля між Сходом і Заходом, бездонна прірва, що поглинула всяку надію на милосердя, всяке сподівання на особисту гідність, на свободу, пізнання, всяке піднесене прагнення серця, всякий спасенний шепіт сумління Ті, хто зазирає у ту прірву, де мрії про панславизм, завоювання світу змішані з ненавистю і зневагою до західних ідей, безсило дрейфують, наче клаті туману, добре знали, що вона бездонна і в ній немає ґрунту ні для чого, що бодай найменшою мірою могло б служити навіть найнижчим інтересам людства, – і, безперечно, немає готового ґрунту для революції» (С. 21—22).

«Самодержавній росії, внаслідок хоч якого збурення, судилося спіткати свій кінець; у цій країні ніколи не буде революції, плідної на моральні наслідки для людства. Там не може бути нічого іншого, крім повстання рабів. Це трагічна обставина, що єдине, чого можна побажати російському народові, що ніколи в очі не бачив ані закону, ані порядку, ані справедливості, ані права, ані правди про себе й решту світу, що не знав нічого, крім сваволі своїх безвідповідальних господарів, – знайти для своїх слуг у щоразу ближчу мить потреби ні організатора чи законодавця з мудрістю Лікурґа чи Солона, а принаймні силу енергії та відчаю якогось ще не відомого Спартака» (С. 23).





«Самодержавна росія матиме жалюгідний кінець, що перебуватиме в гармонії з її ницим походженням і ганебним життям, і в цьому, здається, немає сумнівів. Проблему безпосереднього

майбутнього становить не можливий спосіб її зникнення, а саме наближення цього факту» (С. 32).

Сьогодні світ і Україна зокрема переживають нове відкриття Джозефа Конрада, твори якого сприймаються розповідями про совість, відповідальність і ненависть до будь-якої форми рабства. Тобто про те, що є ознакою цивілізованої людини як зодчого цивілізації, цінністю якої є гуманізм.

Українська реценція Джозефа Конрада: окремі твори письменника перекладали С. Вільховий, М. Калинович, В. Петровський, М. Рошковський, М. Лисиченко та ін. Творчість англійського неоромантика досліджували А. Ніковський, Г. Майфет, М. Калинович, С. Родзевич. Юрій Косач у статті 1946 року назвав письменника «конкістадором з України». Такий інтерес до його творчості сигналізував про актуальність доробку письменника запитам новітньої української культури. О. Ткачук називає цей час класичним чи раннім етапом українського конрадознавства. Науковиця присвятила питанню дослідження творчості Джозефа Конрада ґрунтовну статтю²⁵.

Орієнтовні питання для обговорення:

-  Аргументувати власне визначення авторського варіанту неоромантизму на матеріалі творчості Джозефа Конрада
-  Визначити чинники приналежності творчості письменника до антиколоніального дискурсу
-  Пояснити актуальність проблематики ідентичності для творчості Джозефа Конрада
-  Визначити ключові слова есею «Самодержавство і війна»

²⁵ Ткачук О. Джозеф Конрад у контексті сучасних досліджень. *Наукові праці. Літературознавство*. Вип. 188. Том. 200. 2012. С. 102 -105. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2012/200-188-22.pdf>

1.3. «ЧОЛОВІЧА» ПРОЗА АРТУРА КОНАН ДОЙЛА

Геніальність – це здатність безкінечно долати труднощі.

Артур Конан Дойл

Чи не найвідоміший англійський неоромантик – Артур Конан Дойл. Сер Артур Конан Дойл, який отримав цей титул за літературну діяльність (за іншою версією – за роботу в польовому госпіталі під час англо-бурської війни в 1899—1902 рр.). Сучасник Дойла письменник Джером К. Джером говорив про нього як про людину великого серця, великого зросту і великої душі. А наші сучасники знають це ім'я переважно завдяки неймовірній популярності його літературних «синів» Шерлока Холмса і доктора Ватсона. Щоправда, сам письменник сподівався, що його пам'ятатимуть не тільки як автора детективних оповідань шерлокіани. Порівняймо: подібна ситуація склалась свого часу і з Д. Дефо, спадщина якого налічує більше вісімдесяти творів, але для читачів усього світу Дефо – це насамперед «батько» Робінзона Крузо.



Артур Конан Дойл

Шотландець за походженням, Дойл (1859—1930) народився в Единбурзі в родині архітектора та художника, яка пишалась родинними зв'язками з Вальтером Скоттом. По закінченню коледжу Стоніхерст і медичного факультету Единбурзького університету майбутній письменник недовго був корабельним лікарем на китобійному судні, служив у війську. А з 1885 року займався лише літературною творчістю. Окрім того, Дойл був публіцистом, правозахисником, зокрема брав участь у «справі Джорджа Ідалджі», де виступив на боці несправедливо звинуваченого (порівняйте, «справа Дрейфуса» в біографії Е. Золя). Письменник був хорошим

спортсменом: займався боксом, грав у більярд, одним із перших організував авторалі. І водночас грав на банджо, любив мандрувати. Неймовірно активний спосіб життя Дойла схожий на життєвий сценарій героя неоромантичного твору, який прагне покращити світ, здолати «прірву» між ідеалом і недосконалою дійсністю. І не на словах, а ділом: саме письменнику приписують ідею тунелю під Ла-Маншем і пропозицій щодо обов'язкових надувних гумових човнів на кораблі для порятунку команди і пасажирів, камуфляжних сіток, захисної броні тощо.

Особливою сторінкою в життєписі Дойла є щире й послідовне захоплення спіритизмом. Щодо останнього, то письменник-постмодерніст Джуліан Барнс у романі «Артур і Джордж» («Arthur and George») розглядав вивчення письменником окультних наук складником його біографічного міфу поряд із міфемами «лицар», «митець», «патріот», «детектив-аматор»²⁶.

Як і Р. Л. Стівенсон, Дойл працював у багатьох жанрах, розробляючи цілу парадигму неоромантичних жанрів і персонажів. Провідними у його творчому спадку є:

- **історичні романи** («Білий загін» (1891), «Сер Найджел» (1906));
- **наукова фантастика** («Загублений світ» (1912), «Отруєний пояс» (1913));
- **історико-пригодницькі романи** («Відкриття Рафлза Хоу» (1891), «Вигнанці» (1892), «Дядько Бернак» (1892), «Родні Стоун» (1896), «Велика тінь» (1894), «Подвиги і пригоди бригадира Жерара» (1903));
- **детективні оповідання** (оповідання про Шерлока Холмса (1887 – 1927 рр.) і повість «Собака Баскервілів» (1900).

Спільним для них усіх є тип дієвого героя «чоловічого» (masculine) роману. У таких різновидах пригодницької прози, як

²⁶ Зауважте, що Конан Дойл є також персонажем містичного роману Марка Фроста «Список семи» (1993), де допомагає Джекові Спарксу вести боротьбу зі світовим злом. А в циклі романів Кристофера Голдена і Томаса Е. Снігоскі «Звіринець» (2004—2007) взагалі постає в образі могутнього мага і «лицаря короля Едварда».

історична, містична, детективна, науково-фантастична, постає активний, готовий до авантур і боротьби за справедливість герой (див. табл. 3).

Табл. 3.

ДІАПАЗОН НЕОРОМАНТИЧНОГО ГЕРОЯ «ЧОЛОВІЧОЇ» ПРОЗИ ДОЙЛА

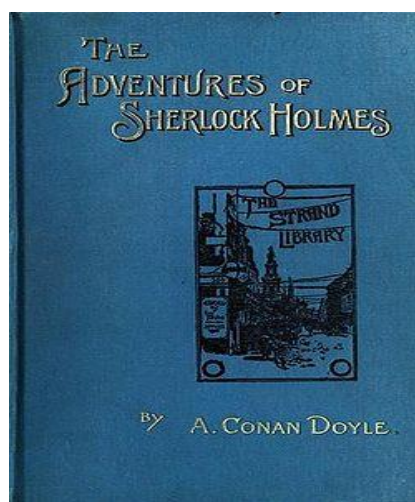


Іноді це відома історична особа (скажімо, Наполеон у творах «французької» тематики), людина сильної волі, енергії, неабиякий здібностей, в окремих випадках – ексцентрик. У такій моделі типового героя вчуваються традиції попередників – В. Скотта, Е. А. По, Ф. Купера, О. Дюма та ін. А з-поміж письменників-сучасників найближчий до Дойла за типом героя виявляється Р. Кіплінг. Обоє митців почасти називають представниками «літератури дії». Як і Кіплінг, Дойл уславляв Британську імперію в книзі «Велика бурська війна». Водночас, як і Джозеф Конрад, він розвінчував жорстокість бельгійських колонізаторів в Африці у «Злочині у Конго» (1909).

Шерлокіана Конан Дойла

Шерлокіана – цикл творів Дойла, об'єднаних жанром (детективна проза) і героєм-протагоністом (Шерлок Холмс) – створювалась письменником із перервою впродовж 30 років. Перший твір, де з'явився приватний детектив і його помічник, був опублікований у 1887 році («Етюд в багряних тонах»). Потім були оповідання, повісті й навіть п'єса. А останній твір циклу – «Архів Шерлока Холмса» – побачив світ 1927 року. Усього шерлокіана складається з 4 повістей і 60 оповідань, укладених у 5 збірок.

Детектив у варіації Дойла – це ще один вагомий аргумент до тези, сформульованої Келлі Коннеллі у її праці «Від По до Остера: літературний експеримент у жанрі детективу» (2009). Дослідниця стверджує, що розквіт детективного жанру у всіх його іпостасях триває вже не одне століття завдяки гнучкості жанру та його здатності до адаптації. А кожне покоління письменників не тільки підлаштовувало формулу детективу до власних мистецьких «потреб», а й використовувало його для вирішення соціальних питань часу²⁷.



Обкладинка першого видання
оповідок
про Шерлока Холмса

В образі Шерлока Холмса, який став візитівкою автора, сконцентрувались риси практично всіх типових персонажів Дойла. Хоча жанр детективного оповідання був уже знаний у літературі, саме англійський неоромантик підняв його на новий рівень популярності. Не дивно, що в результаті з'явився не тільки термін «шерлокіана», а й «холмсознавство», що напряму пов'язаний із дослідженням поетики циклу оповідань про Шерлока Холмса і доктора Ватсона, де також

²⁷ Connelly C. K. From Poe to Auster: literary experimentation in the detective story genre. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/p245801coll10_41668.pdf

вивчаються факти з їхнього життя як реальних людей. Без перебільшення жоден персонаж світової літератури не зазнав такої шаленої популярності, зумовленої збігом кількох чинників, як-от: розвитком криміналістики як науки і поєднанням двох поширених у неоромантизмі типів персонажа в головному героєві шерлокіани – детектива, який встановлює справедливість і захищає добро, і супермена, надлюдини «наполеонівського» типу.

В образі Шерлока Холмса поєдналися риси реальних прототипів, зокрема відомого діагноста лікаря Джозефа Белла і власне самого автора (як засвідчував син письменника). А також літературного – персонажа детективних новел Е. А. По Шарля Огюста Дюпена (про це в одному із творів говорить сам Шерлок). Разом із тим Шерлок Холмс нагадує інших героїв творів Дойла: як Наполеон («Велика тінь», «Ватерлоо»), він амбітний і геніально обдарований, як Челленджер («Загублений світ»), він ексцентричний і примхливий, як сер Найджел («Сер Найджел»), він по-лицарськи шляхетний, як бригадир Жерар («Подвиги і пригоди бригадира Жерара»), він артистичний і любить театральні ефекти. Усе це поєднується з такими оригінальними рисами, як відданість Британії і «хвороби віку» – депресії. При цьому Холмс нерідко протистоїть Скотленд-ярду. Щоправда, це протистояння не політичного чи соціального характеру, а радше старих і нових методів розслідування, профанації державних слідчих і майстерності приватного детектива. Водночас Холмс – типова людина доби порубіжжя: у дні, коли не займається розслідуваннями, заповнює порожнечу шкідливою звичкою, вважаючи вживання кокаїну ментальною гімнастикою. І разом із тим він любить боксувати, займатись фехтуванням і грати на скрипці, є саркастичним майстром імітацій. Усе це щедро «заміщується» сміливістю, готовністю прийти на допомогу, байдужістю до фінансової вигоди.

Отже, головний герой шерлокіани цілком відповідає визначенню «неоромантичний герой» як самостійний і незалежний у діях і судженнях, самодостатній, що постає проти злочинного світу в боротьбі за тих, хто стає його жертвами, схильний до театралізації

дійсності, якій, на його думку, бракує досконалості і живих барв. Перемоги його надихають, а поразки, якщо і трапляються, то не змушують відмовитись від справжнього лицарського двобою зі злом.

Найцікавішими аспектами шерлокіани є дует «Холмс – Ватсон» і дедуктивний метод, за допомогою якого аналітичний геній за підтримки відданого товариша досягає блискучих результатів, викриваючи злочинців різних мастей і рангів. Пізніше цей метод назвуть *методом Шерлока Холмса*.

Дует головних персонажів є авторським втіленням мотиву двійництва: образ Ватсона як помічника й літописця розкриття злочинів є доповненням до образу Холмса за принципом «раціональне – емоційне». Щоправда, сам Ватсон вважав детектива емоційним і неспокійним, натомість Холмс сприймав це за свій недолік. Окрім того, що мотив двійництва – надзвичайно популярний і має багато авторських варіантів вирішення в літературі неоромантизму. Тоді як поява і «живучість» цієї пари персонажів є продовженням славнозвісного сервантесівського «дуету» Дон Кіхот – Санчо Панса. Відомо, що ця традиція знайшла благодатний ґрунт в англійській літературі ще з часів Просвітництва, зокрема у творчості Г. Філдінга Л. Стерна та ін. Також необхідно враховувати жанрову специфіку, де прийом пояснення, коментування Ватсоном думок і логіки вчинків Холмса, сприяє творенню «інтелектуального» детективу.

У результаті практичного застосування власного методу, Холмс перетворився на приватного детектива-консультанта, заявивши в такий спосіб про появу оригінальної професії експерта з надзвичайних і заплутаних ситуацій, до якого звертаються як до останньої і найвищої інстанції в пошуку справедливості. Усе, що і як робить Холмс, підпорядковане потребам його методу: до набуття знань він підходить вибірково. Скажімо, віддає перевагу хімії, анатомії, криміналістиці, юриспруденції перед літературою, філософією, політикою, обираючи лише ту інформацію, що допомагає ефективно застосовувати її на практиці. Його метод передбачає гіперболізовану увагу до деталей,

вивчаючи які, детектив відтворює цілісну картину злочину. Зауважимо, що в літературі французького Просвітництва, зокрема в блискучій філософській повісті Вольтера «Задіг» аналогічну здібність мав її головний герой. Із ім'ям Задіга і пов'язаний термін «задігізм» у зарубіжному літературознавстві. Шерлокіана Конан Дойла рясніє *задігізмами* – прикладами мисленнєвих операцій, до яких вдається герой-детектив, аби реконструювати за зовнішніми прикметами професію, спосіб життя і характер невідомих йому людей.

Холмс оперує метафорою «людський мозок – це горище», де дурник завалює його всіляким непотребом, позбавляючи себе можливості зберігати те, що насправді потрібне й корисне. Натомість розумний складатиме там у зразковому порядку лише необхідне²⁸. Відповідно до методу Холмс «упорядкував» і свої звички, і свої погляди. Таким чином, із професійного інструменту метод перетворився на світоглядну парадигму, крізь призму якої детектив інтерпретує все і всіх. А сам Холмс став його персоніфікацією.



*Кадр із серіалу "Шерлок" (2010—2017).
У ролі Шерлока Холмса Б. Камбербетч,
у ролі Ватсона – М. Фрімен*

Щодо визначальної риси поетики детективних оповідань Дойла, то варто підкреслити, що вона зумовлена особливістю їхнього створення, що також нагадує певний метод: як вказують біографи, письменник спочатку придумував загадку і її рішення, потім накидав загальний план, а вже потім писав оповідання. Тобто розпочинав із фіналу.

²⁸ Зауважте, як по-новому «заграв» у Дойла образ-метафора горища, який у романтичній і особливо в готичній літературі нерідко був топосом, де концентрувались страшні, а то і жахливі таємниці. Їхнє викриття нерідко призводило до моральної чи фізичної поразки героїв.

Подібну сюжетну схему має кожна з історій про розслідування, які ведуть Шерлок Холмс і доктор Ватсон. Сталим є «акторський склад»: геніальний детектив і його помічник, видатний лиходій-злочинець, жертва злочину (шантажу, вбивства, пограбування тощо), недалекий представник поліції. При цьому герой, який просить про допомогу в розкритті загадки (це потім з'ясовується, що за нею – злочин), має не просто розповісти якусь історію, а насамперед дивну, алогічну, непояснювану на перший погляд. А отже, зацікавити приватного детектива може не сам злочин, а невідоме, дивне, ірраціональне, бо воно по-справжньому лякає. Певне порушення у звичному порядку речей перетворюється у зловісне *Щось* – небезпечне й деперсоналізоване, а відтак непередбачуване і лихе. Здолати його – це відновити порядок у хаотичному світі. Про таке розуміння «законів жанру» вів свого часу мову Х. Л. Борхес в есею «Детектив»: «У цей, такий хаотичний час, є скромний жанр – детектив <...> На захист детективного жанру я додав би, що він не потребує захисту: він читається сьогодні з почуттям переваги, *зберігає порядок в епоху безладдя* (курсив – наш)»²⁹.

Холмс з'являється саме в момент, коли відчуття хаосу, у який занурюються герой, досягає кульмінації. Приватний детектив повинен розкрити таємницю, дешифрувати код зла. «Зброєю» Холмса є логіка, здоровий глузд у поєднанні з його власною ексцентричністю і виразною ігровою поведінкою, схильністю до театралізації дійсності. У цьому йому допомагає персонаж-двійник Ватсон. Його роль важлива: він не тільки «глядач», присутність якого надає тому, що відбувається, характеру гри, а і «слухач», якому Шерлок пояснює хід власної думки, і «коментатор», із яким детектив обмінюється іронічними зауваженнями.

²⁹ Borges J.H. The Detective Story. P. 134.

Популярність героїв Дойла зашкалює і не знижується з роками. І сьогодні мільйони читачів відмовляються думати, що Шерлок – це лише літературний персонаж: на адресу його офіційної резиденції на Бейкер-стріт, 221b у Лондоні надходять листи з проханням допомогти викрити злочин і покарати лиходіїв. Фан-клуби героїв Дойла є по всьому світу. А кінематографісти різних країн примножують їхню популярність численними версіями «життя і подвигів» неймовірного дуету персонажів шерлокіани, які надійно ввійшли до числа традиційних у світовій літературі – Шерлока Холмса і доктора Ватсона. Відомо, що перевершити шерлокіану за числом екранізацій ще не вдалося жодному твору: нараховують більше 200 її кіно- і телеінтерпретацій. Як тут не повірити словам американського актора і режисера О. Веллса, що Шерлок – «це та людина, яка ніколи не жила, але яка ніколи і не помре».

«Загублений світ» («The Lost World») (1912)

Цей роман відкриває цикл науково-фантастичних творів Дойла, спільним героєм яких є професор Челленджер. Окрім «Загубленого світу», до циклу входять такі романи, як «Отруєний пояс» (1913), «Країни туману» (1926), «Коли Земля скрикнула» (1928) і «Дезінтеграційна машина» (1929). Тема «Загубленого світу», окрім іншого, сигналізує і про читацький інтерес британців до питань палеонтології і зоології, інспірований ще працями Карла Ліннея, а потім його учня Річарда Оуена. Саме останньому належить авторство терміна «динозавр». Тож у романі знайшла відображення дискусія про науковість чи «художність» ідей щодо доісторичного світу.

Сюжет: професор Джордж Челленджер після експедиції в Південну Америку стверджує, що бачив там доісторичних тварин. От тільки доказів, окрім частинки крила підстреленого ним птеродактиля і альбому загиблого на Амазонці натураліста Мепл-Вайта, де зображений динозавр поряд із людьми, немає. Тож наукова спільнота не сприймає Челленджера серйозно. Йому закидають фальсифікацію фактів і брехню про плато з «вимерлими» істотами.

Професор хоче ще раз вирушити в експедицію, щоб довести правдивість своїх слів. До нього приєднуються саркастичний 65-річний професор Саммерлі, відомий мисливець і мандрівник лорд Рокстон і молодий журналіст Мелоун, який, окрім іншого, прагне довести своїй коханій Гледіс, що він вартий її уваги. Адже ідеал Гледіс – це готовий до небезпечних пригод і подвигів молодик (чим не неоромантичний герой?). Саме Мелоун є оповідачем і безпосереднім учасником та літописцем подій.

Потрапивши у глиб лісів Амазонки, мандрівники в супроводі індіанців і темношкірого провідника Самбо віднаходять плато і бачать тварин, яких уже давно вважали вимерлими. Учасникам експедиції доведеться вести боротьбу за виживання в небезпечних умовах з динозаврами і птеродактилями, але і долати супротив інших людей. Так, найнятий помічник Гомес хоче помститись за свого брата лордові Рокстону і відкидає колоду, яка служила мостом над прірвою, щоб британці не змогли повернутись. Та експедиції вдалось зібрати необхідні докази. Особливо прислужився молодий журналіст Мелоун. Він виліз на дерево, щоб накреслити карту «загубленого світу», зустрівся з динозавром, звільнив товаришів, які опинились у полоні людиномавп – диких предків людей. Об'єднавшись із туземцями-індіанцями, Мелоун і Рокстон рятують учасників експедиції від неминучої смерті. А вдячний син вождя, якого врятували учасники експедиції, допоміг їм знайти вихід із загубленого світу.





Після повернення мандрівники демонструють у Музеї природничої історії докази своєї експедиції. І хоча наляканий публікою птеродактиль вилітає у вікно, всі переконуються, що професор Челленджер мав рацію. Щоправда, Мелоуну, на відміну від визнання професора, пощастить менше: Гледіс вийшла заміж за клерка з нотаріальної контори, забувши про свій романтичний ідеал. Та фінал твору цілком у дусі пригодницької літератури: друзі зустрічаються на вечері в лорда Рокстона, згадують свої пригоди і зі здивуванням дізнаються, що тепер вони ще й небідні люди. Виявляється, Рокстон

прагнув опинитись у нетрях Амазонки заради алмазів. Цей скарб він ділить між своїми друзями.

Поетика твору: роман засвідчує значний інтерес літератури доби порубіжжя до жанру наукової фантастики, який в англійському неоромантизмі повнокровно репрезентує творчість Герберта Веллса. У «Загубленому світі», вважаємо, оприявлюється художньо рецепційований Дойлом досвід французького фантаста Жуля Верна. У результаті окреслюється пригодницько-фантастичний роман із героєм-науковцем, який «виконує» позитивну програму неоромантичного героя. Тобто бореться з міщанською рутиною, упередженнями й обмеженим світоглядом, сміливо кидаючись у вир небезпечних пригод і доводячи домен духовного над матеріальним.

Українська рецепція Дойла: перший переклад однієї з детективних новел Дойла («Блакитний карбункул») з'явився ще в 1903 році й належить Я. Гординському. А перший переклад українською «Загубленого світу» здійснила у 1922 році С. Вольська (у її інтерпретації – «Пропавший світ»). Пізніше значну частину доробку Дойла українською запропонував перекладач М. Дмитренко. Одним із ґрунтовних досліджень в українському літературознавстві, присвячених творчості Дойла, є дисертація Л. Расевич «Шерлок Холмс А.Конан Дойла як інтерпретація “міфу надлюдини” у форматі мідллітератури» (2016).

Орієнтовні питання для обговорення:

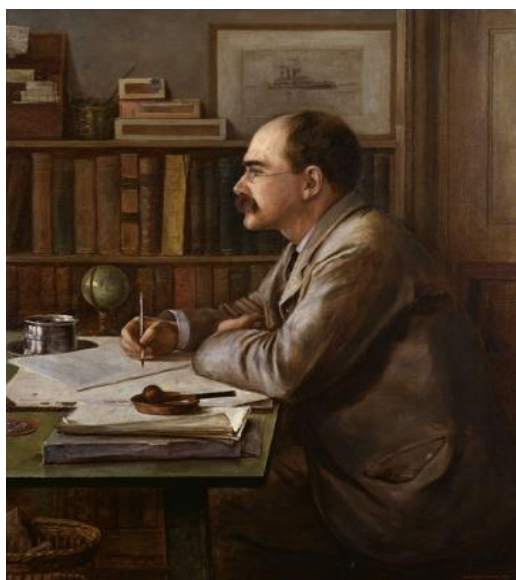
-  Дати визначення «шерлокіани».
-  Виокремити в образі Шерлока Холмса і доктора Ватсона риси, притаманні типовому неоромантичному герою.
-  Проаналізувати будь-яку оповідку про Шерлока Холмса з погляду реалізації в ній сюжетної моделі детективної прози Дойла.
-  Назвати жанрові ознаки наукової фантастики в романі «Загублений світ»

1.4. ГЕРОЇЧНА ЕКЗОТИКА / ЕКЗОТИЧНИЙ ГЕРОЇЗМ РЕД'ЯРДА КІПЛІНГА

*Перше, що потрібно зробити,
щоб зрозуміти незнайому країну, – це вдихнути її запах.*

Джозеф Ред'ярд Кіплінг

У пошуку ключових слів для характеристики творчої постаті Джозефа Ред'ярда Кіплінга звертаємось до визначень «творець літературної Індії», «представник “літератури дії”» «перший англomовний лауреат Нобелівської премії» і водночас «співець Британської імперії», «бард імперіалізму» (Е.Саїд). Творча біографія Кіплінга вражає. І не тільки багатством тем і жанрів, у яких він працював. Але і величезною працездатністю автора, його внутрішнім неспокоєм. Та не менше – шовіністськими й расистськими висловлюваннями митця, суперечки навколо яких тривають і по його смерті, та ідеями, що збурювали



*Ф. Бернс-Джонс.
Портрет Р. Кіплінга (1899)*

художню полеміку серед письменників-сучасників по обидва боки Атлантики. За іронією долі, масовий український читач другої половини ХХ століття сприймав Кіплінга винятково в парадигмі творчості для дітей, як письменника, що подарував світові «Книгу Джунглів» і «Прості оповідання з гір». Натомість сьогодні частіше звертаються до лірики Кіплінга з виразними мотивами війни, втрати, уславлення мужності. Характерно, що і в Англії «повернення» Кіплінга-поета також відбулося в роки Другої світової війни і не без

сприяння іншого нобеліанта – американо-англійського поета Томаса Стернза Еліота.

Майбутній письменник народився в 1865 році в родині професора архітектури у Школі мистецтв у Бомбеї. І тема Індії назавжди ввійшла у його творчість легендами, віруваннями, пейзажами, давньою історією і новітньою історією драматичних взаємин з Британією як метрополією, перетворившись на вагому частину художньої картини світу. Цікава деталь, яка свідчить про романтизм батьків Кіплінга: його перше ім'я Джозеф було дане на честь діда, а друге Ред'ярд – у пам'ять про англійське озеро, на берегах якого вони (батьки) познайомились. У майбутньому саме батько стане першим ілюстратором творів Кіплінга. А в 1891 році навіть вийде спільна книга з ілюстраціями батька і текстом сина «Людина і звірі в Індії» («Man and Beast in India»).

У дитинстві Ред'ярд мав травматичний досвід шестирічного проживання в чужій родині в Портсмуті, куди батьки відправили хлопчика разом із сестрою, де його принижували й ображали. А потім було навчання в напівмілітаризованій школі в коледжі Юнайтет Сервісес. Спогадами про спартанські умови в ній Кіплінг поділився пізніше в повісті «Сталкі і компанія». Порятунком від муштри і гнітючої атмосфери солдафонства стали для нього книги і власна творчість. Коли Ред'ярду було 15 років, батьки потай від нього опублікували книжечку його юнацької лірики. А з 16 років Кіплінг уже працював в одній із газеті в Індії. Загалом журналістика стала хорошою школою письменства для Кіплінга. І до 35 років він уже мав славу всесвітньо відомого автора 4 романів, кількох збірок поезій і оповідань, за плечами якого були подорожі в США, Південну Африку, Японію, Гонконг і Сінгапур. Але у його житті були і втрати. Через пневмонію загинула маленька донечка. А пізніше, у 1915 році, на фронті Першої світової зникне безвісти син Джон. Офіційно загибель Джона Кіплінга буде підтверджена лише в 1992 році.

В Індії були опубліковані перші книги Кіплінга – збірка пародій на вірші поетів-вікторіанців «Відлуння» («Echoes», 1884), поетична

збірка «Чиновницькі пісні» («Departmental Ditties», 1886) і книга оповідань «Прості оповідання з гір» («Plain Tales from the Hills», 1888). Але справжня слава прийшла до письменника по поверненню в Англію. Він став не просто популярним, але й успішним: його книги виходили великими накладками, гонорар письменника у 25 разів перевищував гонорари пересічних літераторів. Масштаб популярності Кіплінга відзначив і Нобелівський комітет у своєму протоколі 1907 року, вручаючи письменнику премію за мужність стилю, «за спостережливість, оригінальність уяви, зрілість ідей і видатний талант оповідача, який характеризує твори цього всесвітньо відомого автора». Більше того, ім'я Кіплінга було назване поряд із іменами Д. Дефо, Джейн Остін і Ч. Діккенса, а отже включене до списку визнаних класиків англійської літератури. До сьогодні звання наймолодшого нобеліанта (Кіплінгові на момент присудження було 42 роки) належить йому, першому англійцю, удостоєному цієї винагороди. Але цікаво, що від лицарського титулу і Британської премії поетів він відмовився. Ще за життя письменника в 1927 році (а помер він у 1936) було створено Кіплінгівське товариство, виходив друком «Кіплінгівський журнал», а як результат величезної популярності його «Книги Джунглів» в Англії і Америці зорганізовувались «вовчі клуби», де підлітки навчались правилам виживання у дикій природі.

Трьома «китами» творчості Кіплінга, вважаємо, є такі концепти, як «екзотика», «героїка», «буденність». Але «екзотика» не театральномаскарадна, а не знаний досі читачам метрополії її внутрішній зміст: побут, важка праця, злидні, забобони тощо туземців Індії. Усі ці концепти оприявлюються і в поезії, і в прозі письменника, ніби підтверджуючи, що, як представник «літератури дії», він проголосив культ мужнього оптимізму, життєлюбного світовідчуття і оспівував енергійні пошуки особистістю самостійних рішень в екстремальних умовах.

Поетична спадщина Кіплінга у своєму розвитку пройшла два етапи, де водорозділом є англо-бурська війна 1899—1902 рр. Поетичні

збірки першого етапу – «Чиновницькі пісні» (1886), «Казармені балади» (1892), «Сім морів» (1896). Другого – «П'ять націй» (1903). Спільним для всіх збірок є ліричний герой, який утілював певну програму поведінки, ідеальну модель, суголосну з новим моральним кодексом часів кризи вікторіанської свідомості, можливу для застосування в щоденному житті.

Новою, у порівнянні з досвідом попередників, стала солдатська тема в поєднанні з екзотикою життя в колоніях. Однією з оптимальних поетичних форм для Кіплінга виявилась, як і для Стівенсона, балада. Та, на відміну від Стівенсона, який у пошуках героя звертався до романтизації минулого, Кіплінг виявляв романтику чину в сучасності. На думку дослідників, ключовими образами-символами його лірики є

✓ образ солдата – це центральний образ-символ служіння в широкому сенсі;

✓ образ коня – він символізує рух, розвиток і є антонімом до образів піску, пилуки як символів застою, бездіяльності;

✓ образ казарми – попри те, що це місце перебування солдата – центрального образу Кіплінга, вона символізує місце дисципліни, нудьги, пригнічення, одноманітності, загибелі. На протилежному полюсі семантичного поля опиняються образи веселої корчми, мотив бунту, образ гір чи природної стихії;

✓ образ кордону, прикордонної зони, що розділяє світ на такі антиномії, як Захід – Схід; життя – смерть; свій – чужий; рабство – свобода; молодість – старість.

Вірші Кіплінга завжди сюжетні, у них йдеться про буденні, але водночас цікаві події. Вони відзначені простим і яскраво вираженим ритмом, близьким до ритму фольклорних творів (балад, народної пісні). Мова віршів близька до лексики й інтонації звичної мови; містить діалектизми й жаргонізми.

Поезія Кіплінга ґрунтується навколо кількох смислових груп антиномій, що властиво і романтичній, і неоромантичній естетиці. У поетичній спадщині Кіплінга виокремлюють такі смислові групи антиномій: мотив сотворення – руйнування, втілений у поетичних

концептах «життя – смерть», «порядок – хаос», «рух – застиглість», «війна – світ», «юність – старість»; біблійні мотиви «рай – пекло», «Бог – диявол», «християни – іновірці», «віра – безвір'я»; мотив дому – не-дому, оприявлений в антиномічних образах «Англія – Індія», «цивілізація – природа», «високе – низьке», «правитель – рядовий» (тобто «король – васал», «солдат – не-солдат», «тубілець – європеєць-колонізатор»); мотив протиставлення «свободи – рабства»; етична антонімія «добро – зло» так само розглядається Кіплінгом через пари «імперія – не-імперія», «Схід – Захід», «цивілізація – природа»; етичне – неетичне («сміливість – боягузтво», «героїка – вульгарність», «героїзм – злочин», «слава – ганьба»). При цьому центральними антитезами творчості Кіплінга є антитеза «Схід – Захід» та «імперія – не-імперія», синонімічна традиційному протистоянню добра злу або порядку хаосу.

Важливо відзначити, що письменник ніколи не закликав до визискування колонізованих народів, осуджував жорстокість і лицемірство представників адміністрації метрополії. Проте його уявлення про колонізаторську політику як форму «прилучення до сучасної цивілізації» відсталих (?) народів – це, на жаль, типовий обмежений погляд людини, яка некритично осмислює імперськість своєї країни. При цьому зауважимо, що «тягар білої людини» як один із найвідоміших авторських концептів у ліриці Кіплінга – це про виснажливу, жертвну і самовіддану працю «рядових» цієї імперії для подолання дистанції, яка, на думку автора, пролягла між цивілізацією і розвитком колонізованих народів. Так само, нерідко вириваючи з контексту, цитують рядки з «Балади про Схід і Захід» (*«Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох, / Допоки Землю і Небеса на Суд не покличе Бог»*) як переконання автора про кардинальний антагонізм двох різних цивілізаційних систем і вартостей, законів і світоглядів, на яких вони ґрунтуються. Насправді, вважаємо, Кіплінг лише починає баладу з цього стереотипу, щоб у фіналі його спростувати, озвучивши ідею, яка виразно корелює з неоромантичною концепцією людини:

усправлює силу духу людей, здатних піднятися над національними й кастовими забобонами, щоб об'єднатись у спільноту вільних:

*Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох,
Допоки Землю і Небеса на Суд не покличе Бог;
Та Сходу і Заходу вже нема, границь нема поготів,
Як сильні стають лицем у лице, хоч вони із різних світів!*³⁰

Цікаво, що в 2013 році було оголошено, що в бібліотеці Кембриджа віднайшли ще не відомі на той час вірші Кіплінга, які і були включені в збірку «Кембриджське видання поезії Ред'ярда Кіплінга». Тож шлях поета до свого читача продовжується.

Щодо прозової творчості Кіплінга, то загалом у ній можна виокремити кілька тематичних напрямів:

- **тема конфлікту між колонізаторами і туземцями, мешканцями Індії**, які вповні відчували, що таке «тягар білої людини» («Три солдати» (1888));
- **аніمالістична тема** («Книга Джунглів»(1894, 1895)), «Просто так казки для маленьких дітей» (1902));
- **драматична доля митця в сучасному світі** (роман «Світло згасло» (1890));
- **фантастичні оповідання**, де є персонажі-привиди і озвучується авторський інтерес до концепції заблукалих душ й екстрасенсорики («Рикша-привид», «Втрачений легіон», «Мадонна в окопах», «Найкраща у світі історія», «Вони»);
- **морські пригоди** («Мужні капітани» (1897));
- **шпигунська тема** («Кім» (1901)).

Щодо останньої, то варто відзначити, що в романі «Кім», на відміну від «Книги Джунглів», Кіплінг відходить від міфологізування, зосереджуючись на новій для тогочасної літератури темі долі людини, яка розривається між двома батьківщинами, культурами, цивілізаціями. Історія сироти Кіма, який виріс в Індії, позначена романтикою гри, пригод. Він сміливий, вміє виконувати будь-які

³⁰ Кіплінг Р. Балада про Схід і Захід. Переклад М. Стріхи.

завдання англійців, має талант розвідника. Усі події відбуваються на тлі індійських пейзажів, звичаїв, вірувань. Роман «Кім», як зазначалось вище, стоїть біля витоків шпигунської літератури ХХ століття. Саме завдяки Кіплінгу шпигунство почали називати «великою грою». Але значення твору полягає насамперед у тому, що Індія в ньому зображується місцем взаємодії різних культур, кожна з яких є окремим втіленням ідеї єдиного буття. Автор досліджує психологію героя, у душі якого стикаються обов'язок перед європейцями і симпатії до індусів. Особливостями поетики роману «Кім» є

- засвоєння Кіплінгом традицій пікареского роману, роману Сервантеса «Дон Кіхот» (подорож Кіма в супроводі лами Індією) та ін.;
- використання шпигунської фабули як стрижня, на який нанизується історія духовних пошуків головних героїв;
- неоромантична стилістика (місцевий та історичний колорит, «атмосфера дії», екзотика тощо);
- відсторонена оповідь, завдяки якій досягається ефект об'єктивності.

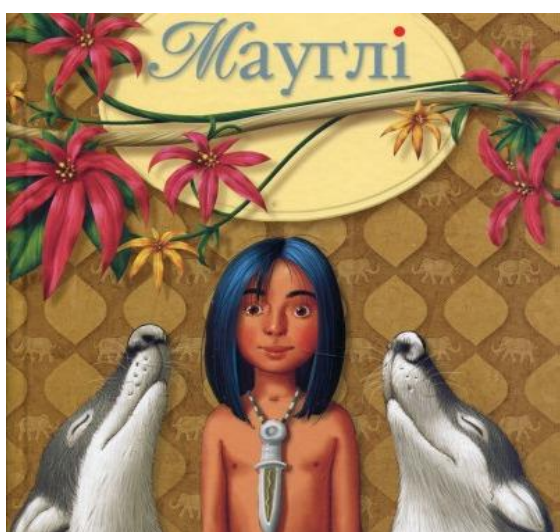
«Книга Джунглів»

(«*The Jungle Book*», 1894; «*The Second Jungle Book*», 1895)

Зміст обох «Книг Джунглів» дає можливість говорити про систему цінностей письменника, серед яких чи не найважливішою є здатність стати «своїм» у чужому середовищі; досягнути мудрість іншого життєвлаштування і при цьому залишитися вірним самому собі.

У центрі цих книг опиняється історія хлопчика, якого виховала зграя вовків. Окрім того, Кіплінг, спираючись на індійський фольклор, традиції світового байкарства (Езоп, Федр) розповідає читачам (зауважимо, не тільки дитячій аудиторії) захопливі історії на кшталт міфів – оповідок, якими в архаїчні часи пояснювали створення світу і сил, які ним керують. «Як і чому» – це і є завдання письменника, який розповідає історію сміливого мангуста Ріккі-Тіккі-Таві, який рятує

родину, що його прихистила, від смертельно небезпечних кобр («Ріккі-Тіккі-Таві»); пояснює, чому у слонів довгий «ніс» («Чому у слона довгий хобот») або в носорога особлива шкура («Чому в носорога така шкура»); припускає, що саме так з'явилися броненосці («Як виникли броненосці»); а в оповідці про кішку, яка все ж вирішила балансувати між світом людей і природи («Про кішку, яка гуляла, як собі знала»), закодовує історію приручення людиною диких звірів. Водночас Кіплінг і сам виступає в ролі міфотворця: створює міф про людську спільноту, роль і місце в ній Особистості.



Обкладинка аудіокниги "Мауглі"

У «Книзі Джунглів» Кіплінг конструює новий міф, у якому звучать мотиви, суголосні дарвінівській теорії еволюції з її тезою про виживання найсильнішого. Слід зауважити, що всі дослідники творчості Кіплінга солідарні в тому, що міфологізм і містичність, властиві художньому мисленню письменника, де модель світу є, з одного боку, універсальна, позаяк побудована як класичний міф (міф про нового культурного героя, універсального солдата, надлюдину нового зразку), з другого боку, містить виразні національні риси, елементи місцевого колориту і алюзії, не сприймалися британцями суто екзотикою, а були цілком зрозумілі.

Як уже зазначалось, у творчості Кіплінга виразним є розширення літературної «географії» – включення у європейський літературний простір інших письменств, у тім числі й екзотичних для читача, скажімо, Індії. «Книга Джунглів» стала певною міфологемою англійського письменства як зразок міфологічної літератури, що вплинув на формування свідомості кількох поколінь, породив численні художні інтерпретації і продовження. Особливо це стосується оповідань про Мауглі. У 1893 року Кіплінг написав перше

оповідання про Мауглі («In the Ruch»), де дорослий і одружений герой, який працює лісником, розповідає про своє чудесне «всиновлення». У «Книзі Джунглів» історія персонажа набуває цілісного вигляду. А в силу переконливості та через звернення автора до глибин людської свідомості цей образ став одним із прецедентних у світовій літературі.

В оповіданнях про Мауглі Кіплінг «порушує такі питання, як взаємодія права (закону) і свободи, взаємин людини і природи, конфлікт між Заходом і Сходом. Водночас автор пропонує новий біблійний міф із його впізнаваними “атрибутами”: із горою Сінай і Законом, що з’являється після першого вбивства, з еволюцією Людського Дитинчати в месію, Сина Людського, з образами і мотивами, які символізують поетапний розвиток людства – від полювання, пізнання вогню, отримання зброї і до встановлення своїх “суспільного договору”».

Кіплінг творить світ, географічно конкретизований (джунглі Індії) і структурований “Законом Джунглів” або “Законом Зграї”. З одного боку, це ідеологічна міфологія, де в цілісному екзотичному світі є свій “вищий і справедливий” порядок та Закон. Із другого боку, світ оповідань про Мауглі створений за законами міфологічного світу. У ньому синтезовані давні уявлення про первісну гармонію природи, положення теорії Дарвіна та просвітницькі ідеї виникнення держави. Дослідники вважають, що Закон Джунглів, який виражає філософію Порядку у Кіплінга, став своєрідним “суспільним договором” Т. Гоббса, але таким, який виник природним еволюційним шляхом.

Свій космогонічний міф Кіплінг ускладнює відтворенням структурованості світу реальної Індії з її величезною кількістю етнічних і релігійних груп, каст тощо. Так само складним є і світ персонажів “Книги джунглів”. Позаяк віра завжди пов’язана з рухом по вертикалі, з вертикальною ієрархією, то і в авторському міфі домінує народжена вірою логіка вертикалі. Її відчитуємо і в системі персонажів. Так, нижчим рівнем ієрархічної вертикалі створеного Кіплінгом світу джунглів є вихователі Мауглі. Характерно, що їхні

імена позбавлені індивідуальності, адже на хінді Багіра – це і є пантера, Балу – ведмідь, бандерлоги (від “бандар” – мавпа, “лог” – народ), Хаткі – Слон, Наг – кобра. Шер Хан – “Шер” (тигр) і хан (титул правителя)³¹. Середній рівень репрезентують вовчиця Ракша, ім’я якої співзвучне з ім’ям демона в індуїстській міфології, та Акела (“одинак”). Імена вже оригінальні, але однаково ще тісно пов’язані з природою свого буття. Тоді як Мауглі є уособленням третього – вищого – рівня. Окрім своєрідної ієрархії створеного світу, система персонажів “Книги джунглів” є і дзеркальним відображенням авторських тенденцій у застосуванні міфопоетичних принципів. Так, тотально антопоморфізуючи анімалістичні образи, у творенні персонажів нижчого рівня Кіплінг обмежується запозиченням з індуїстської міфології, тоді як у персонажах середнього рівня поєднуються традиційне й авторське, де завдяки психологізації трансформується узвичаєне сприйняття образу з тваринного світу. А при творенні персонажа вищого ієрархічного рівня активізується авторська міфотворчість: хоча Мауглі, за поясненням вовчиці Ракші, – це “жабеня”, насправді, як наголошують дослідники, Кіплінг сам вигадав це ім’я. Завдяки ролі медіатора між світом звірів і світом людей, Мауглі наділений особливою здатністю піднятися і над Природою, і над людською цивілізацією. Так, жоден зі звірів не може витримати його погляду, і навіть волелюбна Багіра називає його “Паном”. У цих ознаках “надлюдини” прочитуємо, по-перше, авторів відрух у бік Ф. Ніцше з його синтезом мрії про “надлюдину”, яка примирить звіра і людину. По-друге, вбачаємо і дискусію з романтиками, на відміну від яких, Кіплінг інтерпретував “розіп’ятість” героя (на зразок байронівських Гяура, Корсара та ін.) між двома світами не як трагедію, а навпаки – як можливість стати “своїм” у “чужому” світі, пізнати його, не втративши при цьому себе. У цьому сенсі оповідання про Мауглі перегукуються з романом “Кім”, у якому також виразною є ідея інтеграції в інше середовище.

³¹ Важливо, що ім’я «Шер Хан» – це також історична алюзія у творі: Шер-Ханом звали афганського загарбника Індії XVI століття, який для індусів став символом чужинця й узурпатора влади.

Щоправда, елемент винятковості є і в кожній із тварин-вихователів Мауглі: Балу – єдиний, кому вовки дозволяють бути присутнім на зборах зграї, Багіра – рідкісний вид ягуара з надлишком пігменту меланіну і єдина істота джунглів, народжена в неволі (тут, можливо, маємо елемент ідеологічного міфу, осмисленого іронічно: рідкісна чорна тварина як символ білого колоніста, що виховує аборигена), Каа – унікальний за довжиною і здатністю до масового гіпнозу. Навіть лиходій Шер-Хан “унікальний” через кульгавість: у природі саме кульгаві тигри стають людожерами.






Таким чином, перед читачем не індуські притчі алегорично-повчального характеру, і не натуралістичні оповідання про тварин на зразок Е. Сетона-Томпсона, і не байки «нових часів». Якщо в притчах і байках фігурують знайомі людські типажі, заховані під масками тварин, то в Кіплінга зворотний процес – тварини “олюднюються”, але настільки, щоб не втратити своєї природної суті. У центрі свого Всесвіту Кіплінг розміщує людину. Людські поняття і почуття проєктуються на Всесвіт, тому в сучасному світі можливе змішування тваринного і божественного, високого і низького. Водночас у “Книзі Джунглів” трансформується старозавітний мотив загубленої дитини, вихованої в чужорідному середовищі. Відомо, що цей мотив надихав письменників упродовж століть своїм дидактичним і символічним потенціалом – від духовного роману про Іоасафа і Варлаама до П. Кальдерона і Я. Г. Гріммельсгаузена, авторів просвітницьких романів виховання і, власне, творів кінця ХІХ – початку ХХ ст. При цьому Мауглі в Кіплінга не тільки інтегрується в “чужий” світ, а й, підпорядковує його, піднімається на вершину.

Отже, “Книга Джунглів” як авторський міф Кіплінга – це космогонічний міф, трансформований у міф про новітнього Прометея – Мауглі. У творі створена оригінальна міфологічна система (сформоване особливе середовище, у якому по-особливому взаємодіють люди і звірі – зграя вовків, селище, де хлопчик був пастухом). Відтворено особливе поєднання міфологічного й

історичного часу, різнорідних просторів, вибудована система двійників (повстання сипаїв і час у джунглях, протиставлення тваринного і людського, взаємини Півночі і Півдня, чоловічого і жіночого). Осучаснений міфологічний сюжет про викрадення вогню (образ Червоної Квітки). Показані особливості мислення інуїтів і мислення індусів (мисливці Катучо, мисливець Балдео). Вагомими елементами оповіді стають архетипні образи, як-от вогонь, житло, їжа тощо. У результаті постає міфоцентричний твір із впізнаваними елементами космогонічного міфу, де відтворені структура і принципи побудови авторського світу; символічно зображений шлях розвитку людства; показана складність і суперечливість людської природи; історія Мауглі може інтерпретуватись виразним “суспільним міфом”, примноженим “гендерним”, за яким Хаос світу долається Порядком, утіленим в імперії, збудованій Мужчиною»³².

Українська рецепція Кіплінга: перші українські переклади творів Кіплінга з’явилися наприкінці ХІХ ст., а окремим виданням – з 1910 р. У різні роки поезію і прозу англійського неоромантика перекладали Н. Романович-ткаченко, М. Йогансен, Ю. Лісняк, Є. Сверстюк, В. Стус, М. Стріха. Цікавий факт: у січні 2012 року у Вінниці відбувся Перший «Кіплінг фест». Програма включала зустрічі в найбільших вінницьких книгарнях і концерт за мотивами творів Р. Кіплінга. Серед учасників фестивалю – перекладачі М. Стріха, В. Чернищенко, Н. Тисовська, співаки К. Булкін, Ю. Броварна, С. Василюк.

Орієнтовні питання для обговорення:

-  Визначити провідні мотиви лірики Кіплінга
-  Назвати чинники, які зумовили таку дефініцію сучасниками громадянської і творчої позиції Кіплінга, як «залізний Ред’ярд»
-  Виокремити риси міфопоетики в «Книзі Джунглів» Кіплінга
-  Проаналізувати вірш «Якщо»
-  Окреслити риси образу Індії у творчості Кіплінга

³² Детальніше про це у статті Гальчук О. Міфопоетика як модус метатексту англійського неоромантизму. *Мова і культура*. Вип. 18. Т. V (180). 2016. С. 12—18.

1.5. СВІТ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ ГЕРБЕРТА ВЕЛЛСА

Той, хто не дивиться вперед, опиняється позаду.

Герберт Джордж Веллс



Герберт Веллс

«Ми кажемо “наукова фантастика” і розуміємо “Герберт Веллс”. І навпаки». Десь приблизно так читач реагує на ім’я письменника, творчість якого також розглядатимемо в парадигмі неоромантичного письма. Особливо виразно його елементи оприявлюються в ранній творчості Веллса, до Першої світової війни, коли і були написані такі художні «візитівки» англійського прозаїка, як «Невидимець», «Війна світів», «Машина часу» та інші. Хоча творчий спадок письменника – це не лише

науково-фантастичні романи, а й публіцистика, праці, присвячені питанням політики і філософії, літературознавчі дослідження («Сучасний роман», (1911)), книги для дітей, кіносценарії, соціально-психологічні романи. Та саме через «відданість» науковій фантастиці Веллса не тільки обожнювали читачі багатьох країн, а й кілька разів викреслювали зі списків претендентів на Нобелівську премію за надмірну популярність в межах одного жанру.

Майбутній письменник, Герберт Джордж Веллс, народився 21 вересня 1866 року в родині садівника і служниці, які були, як тоді казали, «в служінні» у великому старовинному маєтку Ап-парк. Після початкової школи Герберт був змушений іти працювати. Але з часом як молодший вчитель у Мідхерсті, учні якого виявили високий рівень знань, він отримав стипендію і право на навчання в лондонській Нормальній школі. Вивчав біологію та природничі науки в учня Ч. Дарвіна професора Т. Хакслі. У 1891 році Веллс отримав вчене звання

з біології і став викладати точні науки в коледжі. Цікаво, що у школі, де він викладав, навчався майбутній автор «Вінні Пуха» Алан Александр Мілн. Із 1893 року Веллс почав професійно займатись журналістикою, а згодом отримав замовлення на серію прозових творів із науковим нахилом. У цей же 1893 рік написав «Підручник біології» й опублікував перше оповідання «Препарат під мікроскопом». Під тим самим «знаком біології» і перша збірка новел Веллса «Викрадена бацила та інші пригоди».

Визнання до Веллса-письменника прийшло одразу, як побачив світ його перший роман «Машина часу» (1895), де автор показав свою візію майбутнього. А всесвітня слава прийшла після виходу «Війни світів» у 1897 році. Історія про напад марсіян на Землю стала продовженням підвищеного наукового інтересу до цієї планети на межі ХІХ–ХХ століть. Веллс був настільки переконливим у своїй версії недружнього візиту марсіян, що коли в 1938 році американці почули радіопостановку цього твору, то зчинилась справжня паніка.

Цікавою сторінкою художньої діяльності Веллса є його соціально-психологічна проза. Власне, звернення до цього жанру – характерна ознака другого періоду творчості письменника: побутова тематика, продовження традиції Ч. Діккенса в зверненні до образу «маленької людини», психологічний аналіз, тема шлюбу, свободи й рівності між чоловіком і жінкою притаманні таким творам, як «Кохання і містер Люїшем» (1900), «Кіппс: Історія простої душі» (1905), «Анна-Вероніка» (1909), «Тоно Бенге» (1909), «Історія містера Поллі» (1910), «Шлюб» (1912), «В схованках серця» (1922), «До речі, про Долорес» (1938).

Веллс також уважно відстежував соціальні зрушення в суспільстві і мовою художніх творів говорив про них із позиції члена Фабіанського товариства (Fabian Society³³). Як відомо, із цим товариством, що проголошувало необхідність мирного і покрокового реформування суспільства, співпрацював і Б. Шоу. Саме на прохання

³³ Своєю назвою товариство обрало ім'я римського полководця Фабія Максима Кунктатора, який віддавав перевагу вичікувальній, повільній тактиці у війні з Ганнібалом.

фабіанців він підготував лекцію «Квінтесенція ібсенізму», що стала однією з програмових праць у розвитку «нової драми» в англійському театрі доби модернізму. Своєю чергою Веллс написав для Фабіанського товариства кілька десятків брошур. Письменник мріяв про час, коли буде створена єдина Світова держава рівності, без расового і національного гноблення. У пошуках прикладів реалізації такого проєкту він навіть відвідав у 1920 році росію, де зустрівся з лєніним. Результатом авторового розчарування стала книга «Росія уві млі», де він назвав співбесідника «кремлівським мрійником» і висловив сумніви щодо відродження країни після революції і війни. Проте в 1934 році Веллс мав зустріч зі сталіним, і його схвальний відгук викликав суперечки. Щоправда, пізніше в книзі «Святий терор» (1939) на прикладі Сталіна, Гітлера і Муссоліні він описав психологічний портрет сучасного диктатора.

За активну антифашистську позицію, висловлену ще в романі «Напередодні» (1927), Веллс потрапив до числа заборонених у нацистській Німеччині письменників. Остання книга Веллса «Розум на краю безодні» (1945) сповнена песимістичних прогнозів щодо майбутнього людства. Помер письменник у 1946 році.

У рецепції творчості Веллса нерідко оперуємо поняттями «вперше» і «новатор». Так, саме у його книгах уперше вжито таке звичне для сьогоденного читача і глядача словосполучення «паралельні світи». Як і Жуль Верн, Веллс передбачив велику кількість відкриттів і винаходів людства в найближчий час. Щоправда, більшість із них, на жаль, у сфері озброєння: перетворення літаків на бойові машини, застосування під час війни отруйних газів, атомної бомби. Зробив Веллс і прогноз щодо світових воєн. Як і Жуль Верн, він говорив про підкорення космосу і «буденність» міжпланетних подорожей, описав ту роль, яку відіграватиме авіація в житті людства. І хоча французький прозаїк уже був відомим автором творів наукової фантастики, саме Веллс став справжнім новатором у цьому жанрі, творчо скориставшись багатьма ідеями свого попередника. Отже,

прийнявши естафету від Жуля Верна і в багатьох моментах перегукуючись із ним, Веллс продовжив розвідку майбутнього.

У своїй фантастиці Веллс розповідає про незвичайні відкриття, пише про можливості підкорити природу силами людського розуму, змальовує картини майбутнього. А в побутових романах описує нудну буденщину, знайомить читача з колом повсякденних справ та інтересів героїв – звичайних обивателів. Така двоплановість, поєднання фантастичного і буденного, вигаданого та реального загалом властива творчості Веллса. Письменник не лише показує людину в теперішньому часі, у її буденних ситуаціях, а й розкриває закладені у ній потенційні можливості. На переконання письменника, людина – це поєднання двох сутностей: за своїми можливостями вона велика й могутня, але важкий тягар умов життя не дозволяє їй уповні розкритися, нерідко перетворюючи в злостиву та нікчемну істоту. Веллс пише про два типи людської особистості: в одному живе дух протесту та пошуку, у другому – схильність до обивательського спокою та комфорту. Погляди письменника на загальну перспективу розвитку суспільства були песимістичними: він не вважав, що технічні досягнення здатні зробити людей щасливішими.

Веллс розмірковував над долею людства, надаючи важливого значення моральному аспектові розв'язання порушених проблем. Його фантастика спрямована в майбутнє, але й пов'язана із сучасною письменникові дійсністю. Отже, у творчому доробку Веллса як наукового фантаста сформувались такі **провідні теми**:

- ✓ соціальні зрушення і світові катаклізми;
- ✓ жорстокі війни і колоніальні загарбання;
- ✓ роздуми щодо можливостей науки і сили людського розуму;
- ✓ відповідальність учених за наслідки втілення їхніх ідей.

Центральне місце посідає проблема шляхів розвитку науково-технічного прогресу та його впливу на долю людства. У перший період творчості, тобто до 1901 року, Веллс написав свої найвідоміші науково-фантастичні романи «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1896), «Невидимець» (1897), «Війна світів» (1897), «Коли

сплячий прокидається» (1899), «Перші люди на Місяці» (1901).

Цікавим видається той факт, що творчість Веллса була ще й таким собі «подразником» для письменників-сучасників. Так, його ранні утопії політичні романи були об'єктом пародії в романі «Спадкоємці» («The Inheritors», 1900), авторами якого були Джозеф Конрад і Ф. Мердок. Але і сам Веллс брав участь у літературній полеміці, зокрема після виходу «Книги Джунглів» Р. Кіплінга. У романі «Острів доктора Моро» («The Island of Dr. Moreau», 1896), на відміну від Кіплінга, який пропонував новий варіант еволюційного міфу, Веллс, осмислюючи проблему співвідносності чи неспіввідносності наукового прогресу і питань моралі, вибудовував міф есхатологічний.

У романі Веллса «Острів доктора Моро» маємо перетин кількох типових для неоромантизму зокрема і ранньомодерністської літератури загалом мотивів: змагання вченого з Богом, його відповідальність перед людством; уцілілий у кораблетрощі; острів як модель держави; місце людини і тварини в дарвінівській «піраміді» та ін. В історії доктора Моро автор оприявнив питому для своєї творчості трагічну модель образу вченого, відкинутого суспільством. Як і в романі «Невидимець», доктор Моро прагне помститись суспільству, яке його зневажило, і сам перетворюється на тирана.

В есхатологічній концепції Веллса «страшний суд» на острові, де проводить свої експерименти доктор Моро, – це результат прагнення вченого стати творцем нової генерації покірних «гомункулів». За допомогою болючої трансплантації («вівісекції») він перетворює різні види тварин на людей. Цю нову генерацію, усупереч кантівським уявленням про виховання-просвітництво, покликане навчити дітей мислити, доктор Моро дресує, керуючись Законом: *«Не ходити рачки – це Закон. Хіба ми не люди? – Не хлебтати воду язиком – це Закон. Хіба ми не люди? – Не їсти ні м'яса, ні риби – це Закон. Хіба ми не люди? – Не полювати на інших людей – це Закон. Хіба ми не люди?»*³⁴. Пародіюючи текст кіплінгівського «закону джунглів», Веллс

³⁴ Веллс Г. *Острів доктора Моро*. Київ: Дніпро, 1977. С. 200.

ставити питання про те, чи можна «виховати» суспільство, згуртоване страхом, і чи ті, хто не ходить рачки, їсть із посуду й не виходить на полювання, і є люди.

Доктор Моро перебирає на себе функції Бога – і того, хто творить, і того, хто карає. На його острові вся історія цивілізації сконцентрована в межах життя одного покоління. Поєднання реального і фантастично-символічного планів дозволяє автору поставити гостре питання, чи можливо олюднити тварину і чи здатна людина вичавити з себе повністю звіра, адже методи «олюднення» на острові важко назвати гуманними. Так само небезпечним і таким, що призводить до деградації, Веллс вважає і бунт. Спрямований проти жорстокості Закону, за яким вибудований всесвіт доктора Моро, бунт, на думку письменника, несе ще більшу жорстокість і повертає тварин у світ звірів. Псевдолюдська цивілізація доктора Моро гине. Отже, учений постає злою пародією на міфічного Прометея як творця людства. Для Моро жива істота є результатом біологічного поєднання фізичних і хімічних процесів, без душі, керована його власним Законом.

Окрім мотиву есхатологічного міфу, в «Острові доктора Моро» виразна і рецепція античної міфологічної парадигми. Зокрема міфу про чаклунку Цирцею, яка перетворювала людей на тварин, у подібні яких упізнаватиметься їхня гріховна сутність. У романі цей міфомотив має «зворотне» тлумачення, де Цирцея – доктор Моро – перетворює тварин на людей, зберігаючи їхні звірині домінанти. Тож «Острів доктора Моро» можна розглядати авторським переконливим «словом» у полеміці, що розгорнулася в анімалістичній літературі порубіжжя щодо фатальної ролі людини в перетворенні тварини у звіра. Відголоски цієї полеміки звучатимуть і у творах Джека Лондона «Біле Ікло», «Поклик предків».

«Машина часу» («The Time Machine»)(1895)

Це дебютний фантастичний роман Веллса. І спочатку як

журнальний варіант він друкувався під назвою «Повість мандрівника в часі». У романі використана ідея незавершеного твору Веллса «Аргонавти хроносу». «Машина часу» мала надзвичайний успіх і відкрила світові жанр наукової фантастики, якому судилась неймовірно висока читабельність серед аудиторії ХХ ст. і до сьогодні.

Великому успіху «Машини часу», стверджувала Т. Денисова, сприяло те, що вона «вписалась у комплекс тем, які дуже хвилювали мислителів кінця ХІХ століття, і головним з них були перспективи подальшого, пов'язаного з науково-технічним прогресом розвитку людства в цілому і людини як виду. Веллс зосереджується на обох животрепетних проблемах»³⁵. Як потім і у романі «Війна світів», у «Машині часу» змальована песимістична картина майбутнього: наукові відкриття та технічні досягнення обертаються проти людини.

Сюжет: Мандрівник у часі винаходить механізм для переміщення в часовому просторі. Своїм гостям – Психологу, Лікаря, Провінційному Мерові і Дуже Молодому Чоловіку – він розповідає про можливість Машини часу. А також про небезпеку, яка чатує на мандрівників. Щоб розвіяти сумніви слухачів, він знову вирушає в подорож у часі, а повернувшись, розповідає про те, що пережив впродовж 8 днів у 802701 році. У майбутньому він зустрів тендітні створіння елої, вродливі і витончені, які живуть життям паразитів, адже задля їхнього комфорту важко працюють у глибоких колодязях під землею морлоки – схожі на лемурів істоти морлоки. Вони працюють у підземеллях, обслуговують різноманітні машини для забезпечення життя на поверхні, але вночі полюють на елоїв. Так у романі визначається основна символіка, пов'язана з категорією часу: «день» – це безпека, сила, впевненість, а «ніч» – смертельна небезпека, яку морлоки несуть і елоям, і Мандрівникові.

Мандрівник вирішує повернути свою машину. Йому допомагає дівчина Віна. Але морлоки оточують їх, і дівчина гине. Відбившись від нападу, Мандрівник добрався до статуї сфінкса, де знайшов свою

³⁵ Денисова Т. Фантасти із реального світу. *Веллс Г. Машина часу*. Харків: Фоліо, 2003. С. 5.

машину і вирушив далі в майбутнє. Опинившись у тридцятимільйонному році, Мандрівник бачить зруйновану і спустошену планету. Про це вже у своєму часові і своїй лабораторії він розповідає друзям. А попереду на нього чекають нові подорожі.

У романі «Машина часу» Веллс відтворює притаманне сучасній йому науці уявлення про лінійність часу, позаяк теорії відносності часу, взаємовпливу топосу (місця) і хроносу (часу) були ще попереду. Але час у романі зображений як багатовимірний і неоднорідний; є хронотоп часової «петлі» і часової «ями». А оповідач вдається до *ретроспекцій*, згадуючи свої подорожі. Поєднання різних часових пластів, зміна просторово-часових координат уможлиблює розширення ідейно-тематичного плану «Машини часу».



Кадр із фільму
«Машина часу» (2002).
Режисер Саймон Веллс – правнук
автора роману

Поетика твору: Веллс вимальовує сумну перспективу деградації людства. Характерно, що один з епізодів роману (пізніше його друкуватимуть окремо під назвою «Сіра людина» («The Grey Man»)), де нащадки людей перетворились на їжу для гігантських комах, був видалений видавцем. У цьому сенсі «Машину часу» можна вважати прикладом *антиутопії* – жанру, що стане надзвичайно популярним у літературі першої половини ХХ ст., де майбутнє людства зображується як регрес і панування тоталітаризму. Як і в кожній антиутопії, у «Машині часу» звучить попередження про необхідність змінити недосконалий світоустрій. Інакше – виродження людей як біологічного виду, приреченість людської цивілізації загалом. Про антиутопічність твору сигналізує і його соціальна проблематика: у романі виразною є критична позиція Веллса щодо соціального дарвінізму Г. Спенсера, який набирив тоді популярності. Соціолог

пропонував розглядати життя суспільства як життя біологічного організму, що функціонує за відповідними законами, і закликав кожному класові зосередитись на певному видіві діяльності, розвиваючи свої навички і вміння. Веллс зображує у своїй книзі майбутнє, де житимуть саме такі «спенсерівські» істоти, які сформуються в перебігу класового поділу. Елої – це нащадки колишньої еліти, натомість морлоки – робітників. Але і ті, і ті приречені на вимирання, бо за роки існування під землею морлоки перетворились на слабких істот, які бояться світла і вміють тільки фізично працювати. А непристосовані до праці елої втратили навички виживання і розумової діяльності.

Завдяки сюжетній лінії «Мандрівник у часі – Віна», у романі поряд з елементами антиутопії виокреслюється любовна історія. І хоча вона має трагічний фінал, її сентиментальність контрастує з картинами майбутнього за принципом «вічність – тимчасовість».

Отже, уже дебютний роман став серйозною заявкою щодо перспектив науково-фантастичного жанру як репрезентанта творчості Веллса. Як і щодо перспектив наукової фантастики у світовій літературі й кіно в цілому. Не дивно, що «Машина часу», як і сюжет мандрівок у часі взагалі, стали популярними знахідками для кінематографістів усього світу, однаково цікавими і для дитячо-підліткової, і для дорослої аудиторії. Цікаво, що в кіноверсії «Машини часу» 2002 року, знятій правнуком Веллса Саймоном, події перенесені з Лондона в Нью-Йорк 1899 року. Звідки вчений Олександр Гартдеген мандрує то в 2030-ий, то в 2037-ий, то в 802701-ий, то в 635427810-ий. Цікаво, що в кадрі з'являється і портрет Герберта Веллса, а один із персонажів радить прочитати «Машину часу». Не можемо не погодитись із цією рекомендацією!

«Невидимець» («*The Invisible Man*») (1897)

У цьому романі, розповідаючи трагічну історію вченого-хіміка Гріффіна, Веллс використав принцип поєднання фантастики з

побутовими реаліями і елементами роману жахів.

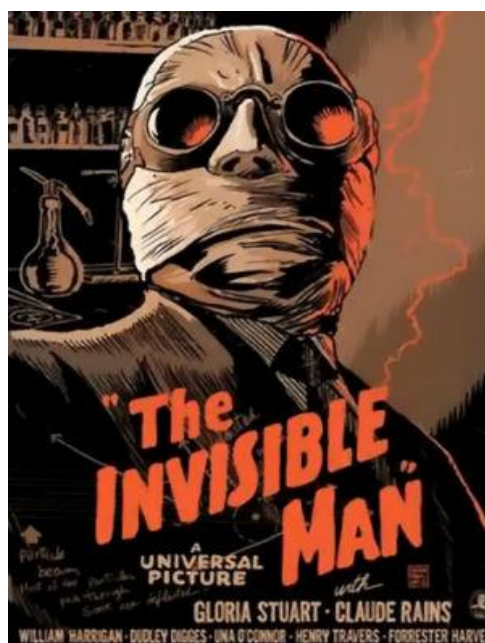
Сюжет: у селищі Айпінг у трактирі «Кучер і коні» оселяється дивний постоялець. Із часом він все більше тривожить місцевих своєю відлюдьковістю, нелюб'язністю, таємничими дослідями, які проводить за зачиненими дверима, звідки тхне хімічними препаратами. Виявляється, що це учений-хімік Гріффін, який став невидимим через проведений над собою науковий експеримент. І тепер він безуспішно намагається повернути собі нормальний вигляд. Та коли у Гріффіна закінчуються гроші, а власники трактиру не хочуть його годувати, із розпачу він іде на грабунок. Потім, переслідуваний натовпом, Гріффін опиняється на вулиці й змушує волоцюгу Марвелла йому допомагати. Діставши поранення, учений проникає в дім доктора Кемпа і просить його про прихисток. Виявляється, у біографії Гріффіна і раніше були «темні» сторінки. Так, він пограбував власного батька, вкравши гроші, які тому не належали. Через це батько покінчив життя самогубством. А коли Гріффін став невидимим, то зрозумів, що, попри нові можливості, отримав чимало незручностей. Тому і переселився з Лондона в Айпінг. Усі зусилля винайти препарат, за допомогою якого можна було переходити з невидимого стану знову у видимий, виявились даремними. Гріффін пропонує докторові Кемпу співпрацю. Але той бачить перед собою небезпечного фанатика, тому повідомляє поліції. І та влаштовує справжні лови на Невидимця. Він хоче помститись докторові Кемпу, але натовп накидається на нього і жорстоко розправляється. Та таємниця Гріффіна так і залишається нерозгаданою: його записи намарно намагається розшифрувати Марвел, який за вкрадені в Невидимця гроші перетворився з волоцюги-п'янички на власника трактиру.

Поетика твору: як і в «Острові доктора Моро», у романі «Невидимець» науково-фантастичний сюжет примножується соціальною, етичною, філософською проблематикою, перетворюючись на твір-притчу. У романі автор продовжує розмірковувати над проблемою винаходів, які породжують озлоблення і прагнення стати надлюдиною. На думку Веллса, талант не

виправдовує мстивості і лиходійства. Письменник доводить Гріффіна до загибелі, викриваючи проблему взаємин генія і суспільства, несумісності егоцентризму і прогресу науки. Реалістичність авторських роздумів вразила читачів, змусила повірити в невидиме, яке постає у творі в гротескному, ексцентричному вигляді, оскільки схема об'єктивного в ньому порушується: зазвичай вчений робить відкриття, яким намагаються скористатись, збагатившись, інші. Натомість Невидимець прагне аморальним шляхом досягти влади.

Таким чином, образи Гріффіна і Моро репрезентують тип трагічного ученого, яким Веллс доповнює парадигму неоромантичних персонажів. А вся його наукова фантастика загалом продовжує формувати традицію творів-попереджень, до змісту яких мало б дослуховуватись людство в ім'я збереження власного існування.

Сюжет роману не міг не зацікавити кінематографістів. Перша екранізація припадає на 1933 рік. Потім були і цікаві продовження, як, скажімо, «Людина-невидимка повертається» (1940), де з'являється брат Гріффіна, який прагне помститись за смерть хіміка. Чи дівчина-невидимка в однойменному фільмі («Дівчина-невидимка») 1944 року. А в «Агенті-невидимці» протагоністом є уже внук Гріффіна. І на відміну від попередніх інтерпретацій, де домінують мотиви помсти і перетворення винаходу вченого на його прокляття, формула невидимості працює на користь держави: Гріффін допомагає американській армії у Другій світовій війні. В одній із останніх кіноадаптації 2000-2002 рр. замість ученого, який влаштовує експеримент над собою, головним героєм є дрібний злодюжка Даріан Фокс. Він погоджується на вживлення ртутного



Постер першого фільму
«Людина-невидимка» (1933) за мотивами
роману Г. Веллса





імпланта, щоб у будь-який момент ставати невидимим. Та після успішної операції його проблеми тільки розпочинаються...

Отже, можливість поєднати фантастичний сюжет із соціально-психологічним у черговій інтерпретації роману Веллса мовою кінематографу залишається одним із перспективних завдань і до сьогодні. Своєю чергою це сигналізує про актуальність проблематики творів англійського письменника, яка знаходить відгук у серці читача як класика науково-фантастичного жанру.

Українська рецепція Веллса: не дивно, що вже в перші десятиліття ХХ ст. творами Веллса надихались українські письменники. Скажімо, «батько» української фантастики Ю. Смолич, автор низки романів цього жанру, як-от: «Останній Ейджевуд», трилогії «Прекрасні катастрофи», «Господарство доктора Гальванеску» – «добротної суміші фантастики й детективу» (Ярина Цимбал). Твором Веллса 1906 р. «Двері в стіні» («The Door in the Wall») надихався поет-неокласик М. Зеров в однойменному сонеті.

Ім'я Веллса згадується і поряд з іменами Жуля Верна, Карела Чапека, наукову фантастику яких перекладали в нашій країні. Українською романи Веллса в різні роки інтерпретували М. Іванов, Д. Паламарчук, О. Логвиненко.

Орієнтовні питання для обговорення:

-  Визначити риси жанру наукової фантастики на прикладі одного з романів Веллса
-  Назвати ознаки «Машини часу» як антиутопії
-  Схарактеризувати типовий образ вченого у творчості Веллса
-  Пояснити чинники полемічності творчості Веллса

1.6. «НЕСПОДІВАНИЙ» НЕОРОМАНТИК ОСКАР ВАЙЛЬД

*Хочете знати в чому найбільша драма мого життя:
вона в тому, що свою геніальність я вклав у своє життя,
і тільки свій талант – у мої твори.*

Оскар Вайльд

Питання приналежності Оскара Фінгала О'Флаєрти Вілса Вайльда (1854—1900) до англійських неоромантиків належить до числа дискусійних. Зазвичай його творчість розглядають у контексті *естетизму* – руху, представники якого, відкидаючи духовне убозтво, викриваючи суспільний фальш і лицемірство, закликали поклонятись красі в усіх її проявах. Тож як і неоромантики, Вайльд гостро реагував на недосконалість сучасного світу, протиставляючи його потворності Красу. Як і неоромантики, він не сприймав прямолінійності реалізму і особливо такої його радикальної форми, як натуралізм³⁶. Як і неоромантики, Вайльд більш комфортно почувався у світі казки, містики, одним словом – у світі умовностей. Як і представники неоромантизму, письменник тяжів до міфотворчості, а його персонажі зазвичай – трагічні герої, які протиставляються безжальному філістерському натовпу. І при всіх цих дотичних до неоромантичного світосприйняття і художнього



Оскар Вайльд

³⁶ При цьому зауважимо, що в статті «Занепад брехні» Вайльд став на захист письменника-натураліста Еміля Золя, на якого накинута критика після виходу роману «Жерміналь», називаючи твір аморальним. Не сприймаючи роман із художнього погляду, Вайльд вважав «Жерміналь» цілком моральним, оскільки роман – правдивий.

світовідтворення моментах, творчість Вайльда вирізняється саме культом Краси і культом Творчості. Як окрема тема і проблематика митця і мистецтва вони стануть питомими для всього модернізму. Тож у цьому сенсі Вайльда – модерніст, естетизм якого є інваріантом неоромантизму.

Біографія Вайльда схожа на роман із захопливим сюжетом і приголомшливою розв'язкою, що нагадує класичну драму, де герой падає «з небес» до «низин». За гострий розум, вміння привертати увагу людей, демонстративний дендизм сучасники називали його «Королем життя», «Принцом Парадоксом», а за неймовірне красномовство – «Шахерезадою салонів»³⁷.

Народився Вайльд 16 жовтня 1854 року в Дубліні. Хоча мовою творів письменника була англійська, любов до Ірландії була і в крові, і в традиціях родини. Його батько Вільям Вайльд, який за видатні заслуги в медицині був удостоєний титулу баронета, відомий як автор праць із медицини, залюблений в археологію, етнографію, ірландський фольклор. А мати, Джейн Франческа, яка вела родовід від Данте Аліг'єрі, підписувала свою патріотичну поезію для руху «Молоді ірландці» ім'ям «Speranza» (Надія). Можливо, не в останню чергу через Б. Шоу це іронічно, а можливо, і ні, називав Вайльда «дуже ірландським ірландцем».

Вайльд навчався в королівській школі Портора, потім у Дублінському Трініті-коледжі, по закінченні якого як один із перспективних учнів одержав можливість стати студентом Оксфордського університету. Уже тоді юнак захопився античною літературою й мистецтвом: його першою публікацією став переклад хороших партій із комедії Аристофана «Хмари» у 1875 році. А в 1881 році – перша збірка віршів, позначених рисами *імпресіоністичного* стилю: зорові і слухові образи творять пейзаж як джерело миттєвих

³⁷ Див. наукове дослідження Р. Елманна *Оскар Вайльд*; Лангледа де Жака *Оскар Вайльд, або Правда масок*; блискучий біографічний роман випускника Львівського університету 1923 року Я. Парандовського *Король життя* (1930).

вражень, синтез об'єктивного і суб'єктивного, внутрішнього і зовнішнього.

Наприкінці 1881 року Вайльд вирушив до Нью-Йорка з лекціями про англійську літературу і як «живе втілення»... дендизму. Для Вайльда бути «денді³⁸» означало більше, ніж увага до своєї зовнішності. Про його дендизм можна сказати словами Анни Сидор із дослідження про Ш. Бодлера, який за чверть століття до Вайльда сформулював власне розуміння, хто такі «денді». Французький поет наголошував, що надмірна любов до вбрання та тілесної витонченості для денді – це лише символ аристократичності духу. Бодлерівський денді (додаємо – і Вайльдовий), «підносить на п'єдестал Красу та Чуттєвість, як єдині сили, здатні заспокоїти наші внутрішні пристрасті, спонукати до думання та відчуження»³⁹. Або ж можемо покликатись на думку А. Ренсома, біографа Вайльда: «Вайльд приймав позу естета. І він був естетом. Він приймав позу блискучої людини. І він був блискучою людиною. Він приймав позу людини високої культури. І він був людиною високої культури»⁴⁰.

Отже, дендизм Вайльда – це не тільки і не стільки про його культивування краси зовнішньої. Це, по-перше, форма протесту в умовах кризи вікторіанської ідеології й моралі, по-друге, це форма пропаганди естетизму. Саме в одній із прочитаних ним у Нью-Йорку лекції – «Відродження англійського мистецтва» – і були сформульовані основні положення програми англійського естетизму. Пізніше у збірці «Наміри» (статті «Занепад мистецтва брехні», «Перо, олівець і отрута», «Істина масок») Вайльд поглибив цю характеристику, продемонструвавши, що вирішальну роль у формуванні його творчої особистості відіграли «прерафаеліти» Д. Г. Россетті, В. Морріс. Зокрема сповідуваний ними культу Краси й

³⁸ Денді (англ. dandy) – соціально-культурний тип кінця XVIII-XIX ст. чоловіки, який приділяє велику увагу зовнішньому вигляду, вишуканим манерам, мові, жестах. Зазвичай денді – представники вищого і середнього класів. Характерна мова і поведінка денді сформували естетику дендизму.

³⁹ Сидор А. Шарль Бодлер та «релігія дендизму». *Вісник Львівського університету*. Серія іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 139.

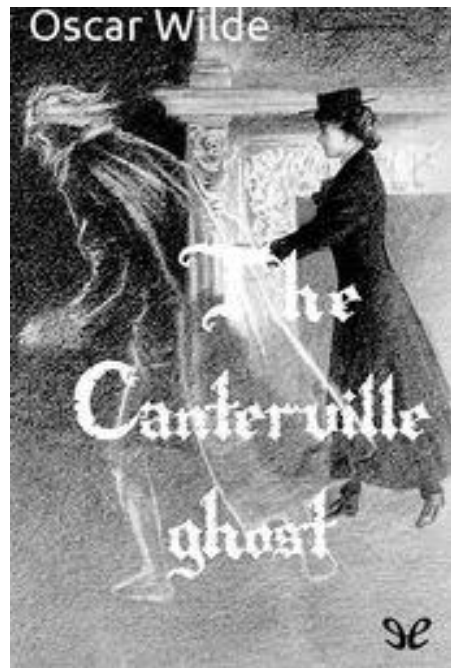
⁴⁰ Цит. за Стріха М. Оскар Вайлд на тлі українських сюжетів. *Всесвіт*. 2007. № 41.

опрацювання містичних і еротичних мотивів. А також апологети естетизму професори Оксфордського університету В.Пейтер і Дж.Раскін. Вайльдову програму естетизму можна звести до таких основних тез:

- ✓ буттєві проблеми вирішуються винятково як естетичні;
- ✓ краса – найвищий сенс і єдине виправдання світу;
- ✓ усе «погане» мистецтво походить від прямого звертання до життя;
- ✓ втрата вміння «прекрасно брехати» (у Вайльда це – фантазувати, відходити від принципу копіювання природи тощо) призводить до деградації мистецтва.

Про який твір Вайльда не йшлося б, у ньому імпліцитно чи експліцитно оприявлюватимуться перегуки з цими положеннями.

Упродовж 1887 – 1889 рр. Вайльд редагував журналу «Жіночий світ». Щодо художніх творів цього часу, то виокремлюється гротескно-сатиричне оповідання «Кентервільський привид» (1887) – чи не найбільш неоромантичний, на нашу думку, твір. Оповідання має підзаголовок «Матеріально-ідеалістична історія». У цьому авторському визначенні міститься вказівка на складність творчого методу Вайльда, якого зближувала з неоромантиками ще одна риса:



письменник намагався переконати читачів, що життя надзвичайно розмаїте і не зводиться до фактів буденної дійсності. Сюжет – це фантастична історія про те, як дівчина врятувала привида, який був привабливим «доповненням» до середньовічного англійського замку, купленого її заможною американською родиною. У творі можна виокремити кілька типових для неоромантизму конфліктів: по-перше, між ідеалом (мрією) і дійсністю, здолати який і намагається неоромантичний герой чи то пак неоромантична героїня; по-друге,

конфлікт прагматичного, раціонального підходу до життя, який втілює родина дівчини, та ідеалістичного й високоморального (мотив прощення грішника-привида); по-третє, конфлікт двох типів цивілізацій – Старого і Нового Світів⁴¹. Окрім іншого, у «Кентервільському привиді» йдеться про авторське розуміння складних взаємин між вигадкою і реальністю, фантазією і фактом, а отже, між життям і літературою.

До 1895 року були створені майже всі твори – прозові, драматичні, поетичні – що забезпечили визнання і славу Вайльду. Але стрімкий письменницький злет обірвав скандальний судовий процес: батько лорда Альфреда Дугласа, коханця письменника, звинуватив його в «аморальних збоченнях». І за «непристойну поведінку» митця засудили до двох років ув'язнення і важкої праці в Редінгській тюрмі. Там був написаний твір-послання до Альфреда Дугласа «Epistola: In Carcere et Vinculis» («Послання: з в'язниці і в кайданах»), відомий під назвою «De Profundis» за першим рядком 129 псалма «З глибин...» (український читач одразу згадує цикли Франкової збірки «З вершин і низин»). Як продовження цієї тематики в 1898 році буде опублікована пронизлива «Балада Редінгської в'язниці», підписана тюремним номером Вайльда «С.3.3», де є гірке усвідомлення:

*Коханих кожен убива –
І зна про це загал, –
Вбиває слово нищівне
Облуда, пристрасть, шал;
Цілунок – зброя боязким,
Сміливому – кинждал. (пер. М. Стріхи).*

Після суду від письменника відвернулись друзі, видавці і навіть родина. Так, дружина емігрувала і навіть зміна прізвище їхніх синів із «Вайльд» на «Холланд». Твори Вайльда були вилучені з бібліотек, а п'єси зняті з репертуарів театру. Відтак він змушений був покинути Англію. Останні роки напівголодного життя під ім'ям Себастьяна

⁴¹ Зауважимо, що ця тема стане однією з центральних у творчості Г. Джеймса – американського неоромантика, одного з перших репатріантів, якого європейські критики визначатимуть письменником-імпресіоністом.

Мельмота (дуже символічно з огляду на назву готичного роману «Мельмот Блукалець» ірландського романтика Ч. Р. Метьюріна – двоюрідного діда Вайльда) він провів у Парижі, де й помер у дешевому готельному номері від менінгіту 30 листопада 1900 року. Поряд був лише єдиний друг Р. Росс, який не відвернувся від письменника.

Хоча критики й називають Вайльда однією із найяскравіших постатей свого часу, напряду пов'язуючи з естетизмом, вони солідарні, що митець є прикладом *недовтіленості генія* у своїх витворах (зверніть увагу на епіграф як автодефініцію письменника). Та попри це у його спадщині можна виокремити широке коло питань і розмаїття жанрове:

- **проблематика «митець і суспільство», «доля автора і його творів»;** те, що можна назвати *металітературою* – творами про мистецький процес і творчу особистість (збірка літературно-критичних есеїв «Наміри» (1891); блискуче літературознавче дослідження «Портрет пана В.Х.» (1887) з версією про «любого друга» – адресата Шекспірових сонетів);
- **питання Краси і Добра в казковому або фантастичному сюжеті** (збірки «Щасливий Принц та інші казки» (1888), «Гранатовий будиночок» (1891); оповідання «Кентервільський привид» (1887));
- **соціально-філософське осмислення «змісту» Душі, відповідності естетичного моральному** (інтелектуальний роман «Портрет Доріана Грея»(1891));
- **нова концепція людини як двоїстої істоти** (оповідання «Злочин лорда Артура Севіля» (1887));
- **історична й міфологічна тематика в переломленні трагедійного жанру** («Герцогиня Падуанська» (1883), «Саломея» (1891), «Флорентійська трагедія» (опубл. 1908));
- **сатира на вищий світ, його лицемірну мораль** (так звані «світські» комедії «Віяло леді Віндермір»(1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1895), «Як важливо бути серйозним» (1895));

• осмислення трагічних сторін людського буття крізь призму автобіографізму («Балада Редінгської в'язниці», «De Profundis» (1898)).

Та навіть наголошуючи на різних темах і мотивах Вайльдової творчості, пам'ятаймо, що кожен із них розкриватиметься в «супроводі» проблематики естетизму. Власне, це і є потужним аргументом для тих дослідників, які розглядають творчість письменника лише в рамках естетизму.

Почасти погоджуючись із такою позицією, в огляд творів із неоромантичним складником не включаємо драматургічний доробок Вайльда. Комедії «Віяло леді Віндермір», «Жінка, не варта уваги», «Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним» тяжіють до

традиції сатиричних п'єс доби Реставрації, які, завдяки ситуативним і словесним парадоксам автора, перетворюються на вишукані зразки нової «світської» комедії, де висміюється лицемірство і подвійна мораль вищого світу вікторіанської доби. Натомість із певними художніми концептами неоромантизму корелюють трагедії Вайльда (особливо «Саломея»). Зокрема в орієнтації на історичний і міфологічний контекст та в амбівалентності персонажів, які набувають обрисів символічних фігур.



Ілюстрація Обрі Бредслі до "Саломеї" Вайльда 1893 р.

«Щасливий Принц та інші казки»

(«The Happy Prince and Other Tales») (1888) і

«Гранатовий будиночок» («A House of Pomegranates») (1891)

На окрему увагу заслуговують літературні (авторські) казки Вайльда, в основі яких трансформовані традиції фольклорної чарівної

казки і художній досвід Е.Т.А. Гофмана і Г.Х. Андерсена. Цей жанр виявився оптимальною формою для «розмови» письменника про розмаїття реальної дійсності, що, на його думку, було б неможливо мовою реалістичного, орієнтованого на фактографічність письма.

Зміст казок збірок «Щасливий Принц та інші казки» і «Гранатовий будиночок» можна сприймати унаочненням основних положень естетизму, сформульованих Вайльдом. «Краса, не употужнена Добром, перетворюється на потворність», – спільна ідея обох збірок.

Провідна проблематика казок збірки «Щасливий Принц та інші казки» пов'язана з роздумами про співвідношення добра, користі та краси. Вона оприявлюється в таких мотивах:

✓ уславлення жертвності в коханні, міркування над долею митця і твору («Соловейко і Троянда»). У казці Соловей як справжній художник вивищується не лише над дівчиною, що мислить поміщанськи, а й над прихильником логіки Студентом, для якого філософія важливіша за кохання. Тоді як лише Художник цінує кохання вище за життя і жертвує ним заради щастя закоханих (на жаль, фальшивих);

✓ виявлення ціни справжньої дружби («Вірний друг»);

✓ роздуми над проблемою щастя («Велетень-егоїст»), яке герой віднаходить, коли робить добро іншим;

✓ осуд егоцентризму й марнославства аристократів («Чудесна Ракета»);

✓ розвінчання утилітарного ставлення до краси, яке було чужим і неприйнятним для авторської естетики («Щасливий Принц»). Щоправда, письменник парадоксальним чином суперечив самому собі, адже краса душі і серця казкового Принца оприявились саме у його діяльній позиції – прагненні бути корисним для людей.

Натомість у другій збірці літературних казок «Гранатовий будиночок» домінує повчальна проблематика і відповідно – християнська образність у підтексті:

- ✓ усвідомлення соціальної несправедливості і вияв істинного співчуття до злидарів («Юний Король»);
- ✓ осуд жорстокості, яка змушує забути про фізичну красу («День народження Інфанти»);
- ✓ уславлення милосердя як шляху до істинної краси й престолу («Хлопчик-зірка»);
- ✓ поетизація кохання й очищувальної сили страждання («Рибалка і його Душа»).

Основними стилістичними рисами ідіостилю Вайльда як автора літературних казок є наявність парадоксів (висловлювання і ситуації), застосування прийому контрасту (як засіб порівняння і увиразнення основної ідеї твору), насичення тексту такими декоративними елементами, як екзотичні порівняння, епітети, метафори тощо.

Суттєва відмінність його казок від фольклорної чарівної казки – нерідко конкретизація часопростору, іронія і трагічний фінал: Щасливого Принца скидають із п'єдесталу, гине закохана в нього Ластівка; помирає Велетень; гинуть маленький Ганс і Карлик, помирає закоханий Рибалка. Але справжніх героїв, що мають співчутливе серце і покликані чесно й віддано служити людям, роблячи їм добро (як Юний Король чи Хлопчик-зірка), письменник благословляє іменем самого Бога. Тож загальну інтонацію збірок літературних казок, особливо «Гранатового будиночка», можна назвати трагічним оптимізмом. І таким чином погодитись із висновком фінського літературознавця А. Ояла про казки Вайльда як «духовний заповіт» письменника.

«Портрет Доріана Грея» («*The Picture of Dorian Gray*») (1891)

Перший варіант єдиного і водночас найбільш відомого роману Вайльда «Портрет Доріана Грея» був написаний у рекордно короткий термін – за два тижні. Потім була хвиля нищівної критики і звинувачення в аморальності. Але письменник не відмовився від свого «дітища». І за рік, значно доповнивши роман і написавши передмову з

25 афоризмів-парадоксів, які по суті стали маніфестом естетизму, опублікував остаточну версію.

Власне, авторське розуміння естетизму визначає не тільки пафос роману, а й особливості розгортання сюжету, інтертекстом якого можна вважати традицію готичної літератури Е.Т.А. Гофмана і М. Гоголя, фаустіанські мотиви угоди з диявольськими силами й мотив експерименту за Й.В. Гете, соціальні акценти О. де Бальзака, мотиви казки Г.Х. Андерсена «Тінь».

Сюжет: надзвичайна краса юнака Доріана Грея стає об'єктом прискіпливої уваги двох дорослих чоловіків – художника Безіла Холуорда і світського лева лорда Генрі. Художник хоче написати портрет Доріана. А лордові Генрі цікаво, що може собі дозволити в житті така молода вродлива, та ще й знатного походження людина, тому він готовий бути «провідником» недосвідченого юнака в лабіринтах вищого світу. Доріан, побачивши свій портрет, у якому художник втілює власний ідеал довершеної Краси, подумки побажав собі вічної молодості, щоб не втратити цей божественний подарунок. Із того моменту він перестане старіти, а весь його життєвий досвід відобразатиметься тільки на портреті.

Зустрівши актрису Сибілу Вейн, Доріан закохується у її прекрасний талант, але як тільки відчуває фальш її гри на сцені, покидає. Від розпачу Сибіла кінчає життя самогубством. І тоді Доріан помічає перші зміни в портреті, які «закарбували» в такий спосіб його відступ від моралі. Із часом гріхів на совісті юнака стало так багато (розпусне життя, убивство художника Безіла, який міг викрити таємницю його нестаріння, шантаж студента Кемпбелла, аби той допоміг знищити тіло вбитого художника, пристрасть до гри і наркотиків, постійний обман та ін.), що портрет спотворюється до невпізнання.

Проходять роки, а Доріан усе ще залишається молодим і вродливим. Проте у всіх, хто його знав, це викликає не тільки здивування, а й жах. Щоб припинити життя в постійному страхі перед викриттям, Доріан вирішує знищити портрет. Саме в той момент

витвір мистецтва знову стає прекрасним, а під ним на підлозі лежить тіло старого потворного чоловіка.

Поетика твору: домінантним текстотвірним мотивом роману є фантастичний прийом створення «живого» портрета, який має здатність старіти і відбивати усі зміни, що відбуваються із його моделлю. Цей фантастичний мотив уможливорює розгляд таких визначальних для усієї творчості Вайльда проблем, як роль краси в житті людини, співвідношення краси зовнішньої (тілесної) і внутрішньої (моральної), мистецька краса і поклоніння їй. Письменник залишається вірним своїм принципам: він стверджує, що неодоухотворена, позбавлена моральної основи Краса стає потворністю. Тобто, божественна Краса стає красою диявольською. Із цього погляду образ портрета в романі є персоніфікацією душі, совісті людини, яка морально деградує.

Разом із тим письменник показує, у щό перетворюється людина, яка вирішує служити винятково красі й насолоді. Утверджуючи цінність Краси, Вайльд змушує замислитися над її духовним змістом, над її зовнішньою і внутрішньою сутністю.

Зауважимо, що вже в античності філософи вели мову про подвійну природу Краси, у якій відбита двоїстість, людини, світу і мистецтва. При цьому неоплатонік Прокл проголошував: «Справедливість водночас є Краса, та не все Прекрасне справедливе. Краса є Добро, але джерело всього доброго переважає своєю красою будь-яку Красу». Тобто, пропонував символічну тріаду «Краса – Добро – Справедливість». Цю думку поділяє і Вайльд. Зауважимо, що така позиція стала основоположною для неокласиків, у тім числі й українських – поетів М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, М. Рильського, О. Бургардта (Юрія Клена). Адже вона напряду корелювала з античною *калокагатією* – естетичним поняттям, яке означає ідеальне поєднання фізичної краси і духовної досконалості.





Особливістю авторської позиції Вайльда в романі є проголошення ідеї нерозривності і взаємозумовленості Краси і Добра

мовою парадоксів. Вони спонукають читача до активного мислення й пошуку істини. Символічним є фінал роману «Портрет Доріана Грея», пронизаний оптимістичним пафосом. Відновлений портрет – це і символ незнищенності власне мистецтва.

«Портрет Доріана Грея» визначають інтелектуальним романом, оскільки, по-перше, автор вдається до цитування, філософських роздумів, описів; по-друге, головний герой у роздумах про своє життя і себе зачіпає поняття зі сфери етики, естетики, психології, змушуючи читача замислитись над такими питаннями, як життєвий вибір, добро і зло, бажання і можливості, совість; по-третє, у творі персонажі ведуть дискусії, обговорюють полемічні питання; по-четверте, умовність персонажів, які є персоніфікацією положень певних умонастроїв та ідей: лорд Генрі – гедонізму, Бейзіл Холуорд – естетизму; Сибіл – театралізації життя; Доріан Грей – ідеї вічної молодості як надмрії людства. А отже, вони виступають образами-абстракціями і образами-символами. Так задовго до появи самого терміна «інтелектуальний роман» Вайльд запропонував його модерністський зразок.

Українська рецепція Вайльда: одне з ґрунтовних досліджень доробку письменника здійснив одеський літературознавець М. Соколянський. Окремі аспекти творчості Вайльда досліджували К. Міщук, М. Стріха та ін. Українською прозу письменника перекладав Р. Доценко, поезію – О. Зуєвський, Оляна Рута, М. Стріха.

Орієнтовні питання для обговорення:

-  Визначити взаємозв'язок дендизму Вайльда і його програми естетизму
-  Виокремити елементи неоромантизму в авторських казках Вайльда
-  Зіставити поетичну формулу фольклорної казки і вайльдівської авторської казки
-  Проаналізувати авторську передмову до «Портрета Доріана Грея» як зразок інтелектуальної провокації Вайльда, положення якої він «спростовує» в тексті роману

РОЗДІЛ 2

АМЕРИКАНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ НЕОРОМАНТИЗМ: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ВАРІАНТІВ



Т. Коул. Водоспад Каатерскіл (1826)

Як і для англійської, для американської літератури неоромантизм є очікуваним і закономірним свідченням трансформації потужної романтичної традиції в нових історико-культурних умовах. Відомо, що відлік історії власне національної американської літератури дослідники розпочинають саме із творів романтиків: ще донедавна майже всі хрестоматії американського письменства відкривались новелою «Ріп Ван Вінкль» представника раннього романтизму В. Ірвінга. Тобто текстами, написаними після Війни за незалежність (1775 – 1783), де знайшли відображення події історії нової нації та характерні риси національної ментальності, ідеї і міфи, якими вони наснажувались.

Майже все ХІХ ст. в американській літературі пройшло під

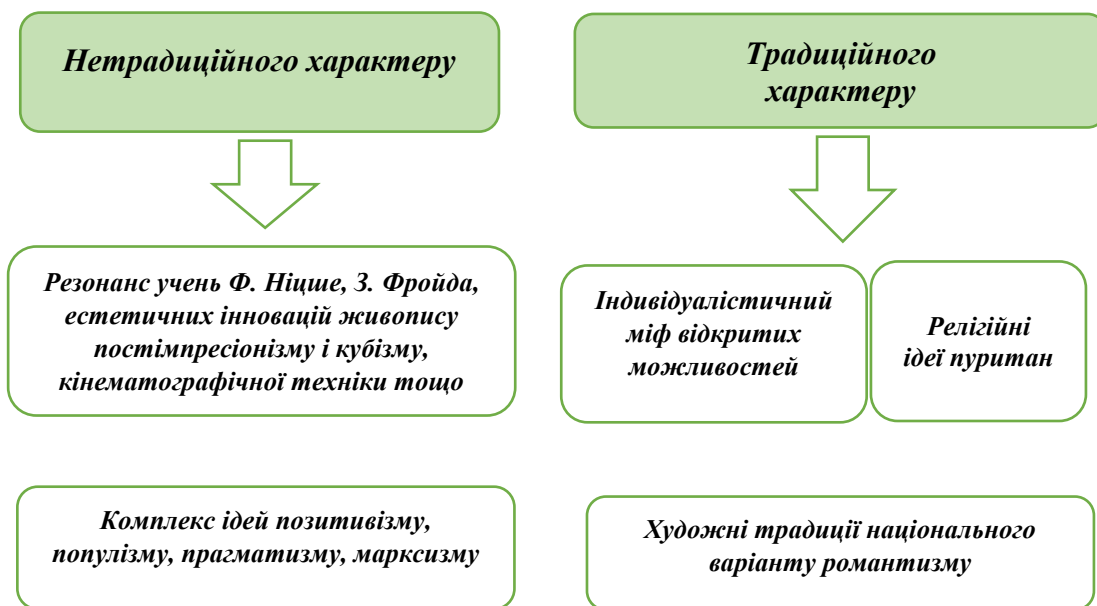
знаком романтизму. На відміну від свого європейського аналогу, він формувався під впливом таких чинників, як ідеологічні традиції пуританства, відстоювання незалежності від метрополії, а потім Громадянська війна (1861–1865), специфічний досвід життя на рухомому кордоні – фронтірі⁴². І знову ж таки, на противагу завданням, які ставили перед собою європейські романтики, американським, окрім іншого, необхідно було утверджувати статус своєї літератури як самодостатньої і формувати національну ідентичність американців. Одним зі шляхів досягнення цієї мети стало активне опрацювання в літературі новоствореної міфології, засадничої для американської ідентичності. Її структурують «великі» і «малі» міфи: про відкриття Америки; про кохання індіанської принцеси і англійського солдата; пуританський міф про Америку, на теренах якої «новий Адам», завдяки важкій і героїчній праці, будує власний рай; про людину, яка сама себе створила; фронтірний міф про просування на Захід; про американців як новий тип нації і її культури, сформованій у «плавильному казані».

Мотиви й концепти цих міфів так чи так оприявлюються у фундаментальному індивідуалістичному міфі про відкриті й рівні можливості реалізувати себе (читай – досягти визнання і матеріального успіху) у цьому «новому Едемі» або в міфі про «американську мрію». Із розвитком романтизму в літературі разом з увиразненням цієї міфології розгортається і її критична ревізія як нова авторська міфотворчість.

Подальшого розвитку ці тенденції набули в умовах кінця ХІХ ст. Характер динаміки американської літератури в той час визначали чинники традиційного і нетрадиційного характеру (див. табл. 4). У результаті сформувалась інша, ніж у західноєвропейській культурі, ідейно-естетична ситуація.

⁴² Нагадуємо: у 1810 році населення США – це 7,2 мільйони, то в 1900 – уже 76 мільйонів людей. Коли після Війни за незалежність у нову країну об'єдналися 13 штатів-засновників, то на 1900 рік їх було вже 48. Останні, 49 і 50 штати – Аляска і Гаваї – ввійшли до США у 1959 році.

Табл. 4.



Ознаки цієї ситуації: з одного боку, не склалася декадентська атмосфера епохи «fin de siècle» з властивими їй художніми і філософсько-естетичними ознаками, уже засвідченими в європейській культурі; не з'явилися постаті на кшталт Ф. Ніцше, Г. Ібсена, О. Вайльда; символізм і натуралізм не означилися в самостійні явища. Із другого, – тенденції до оновлення традиції ставали все виразнішими: у літературі знайшли відображення ідеї ніцшеанства; усе більшої популярності набували ідеї прагматизму і соціодарвінізму. Провідною стає тема нового відкриття країни. Її інтерпретація могла бути різною, але постійною була міфологема американської історії. Отже, на межі століть література США впевнено рухалась своїм шляхом, остаточно втративши риси провінціалізму, і ставала повноправним суб'єктом світової культури.

Визначальними рисами американської літератури порубіжжя є:

- ✓ мотиви суспільного протесту з високим індексом критики негативних сторін американського суспільного життя;
- ✓ з'являються такі нові теми, як розорення й зубожіння фермерів; урбаністична тема, на тлі якої розгортається трагічна доля «маленької людини»; викриття монополістичного капіталу; тема трагічної Америки;

- ✓ типологічними рисами стають достовірність (фактаж, реальні, документально підтвержені події) і публіцистичність;
- ✓ соціальна спрямованість літератури і як результат – розвиток жанрів соціального роману, соціального оповідання, соціального нарису, нарису-памфлету, соціальної утопії;
- ✓ формуються нові типажі в літературі: «героями часу» стають фермери, ремісники, люди «з низів», інтелігенція; продажні політики, енергійні, але безпринципні антигерої-бізнесмени; «шляхетний» волоцюга тощо;
- ✓ продовжується міфологізація історії.

Сукупність цих рис дозволяє висновувати про *домен* в американській літературі порубіжжя *неоромантичних концептів* (тем, мотивів, образів). Більше того, американські дослідники не тільки визнають домінування неоромантизму в літературному процесі кінця XIX – початку XX ст., а й поширюють його «матрицю» на всі художні явища того часу. Відтак американський неоромантизм типологічно розмаїтий (див. табл. 5).

Табл. 5

Типологія американського неоромантизму

ШЛЯХЕТНИЙ
(Г. Джеймс,
Е. Вортон)

УТОПІЧНИЙ
(Е. Белламі)

НАРОДНИЙ
(Марк Твен,
Б. Гарт)

ФРОНТИРНИЙ
(Джек Лондон,
Ст. Крейн,
В. Кессер)

Зауважимо, що в основі цієї типології різні чинники. Це і ставлення до традицій («народний»), провідна тематика («утопічний» і «фронтирний»), стилістична вишуканість («шляхетний»). Можна говорити і про відносну автономність кожного різновиду. Деякі дефініції належать власне американській критиці⁴³ і їхня правомірність залишається відкритим для дискусії питанням.

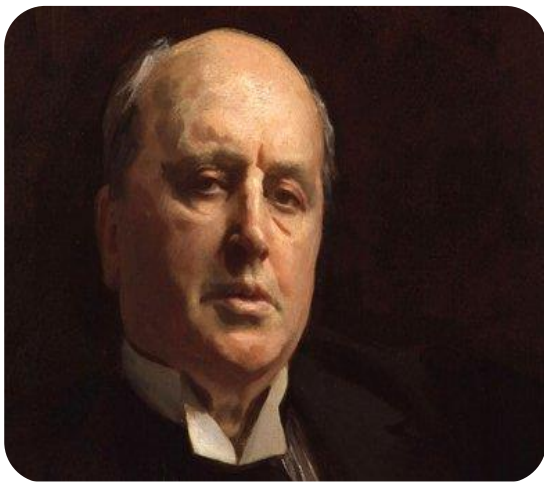
⁴³ Див. *Literary History of the United States* (1955—1963). Spiller, Robert E.; Thorp, Willard; Johnson, Thomas H.; Canby, Henry Seidel. New York, The Macmillan Company.

2.1. «ШЛЯХЕТНИЙ» НЕОРОМАНТИЗМ ГЕНРІ ДЖЕЙМСА

Де почуття – там я.

Генрі Джеймс

Ведучи мову про умовність типології американського неоромантизму, щойнайкраще апелювати в пошуку аргументів цієї



*Д. Сінгер.
Портрет Генрі Джеймса*

тези саме до творчості Генрі Джеймса (1843 – 1916). «Шляхетним неоромантиком» його називає саме американська критика. Тоді як європейська традиція ідентифікує Джеймса імпресіоністом. Так само залишається відкритим питання приналежності творчості письменника до тієї чи тієї національної літератури, адже Джеймс – один із перших експатріантів, який повернувся на

«батьківщину предків», де і був визнаний як англійський імпресіоніст. Митець зробив відчутний внесок у розвиток англійської літератури. При цьому поряд із ним нерідко згадують ім'я його молодшої сучасниці Едіт Вортон. Більше того, К.Д. Лівіс називає її «послідовницею Джеймса», а американська критикиня М. Белл відкидає це визначення як ейджистське і сексистське і вважає письменницю «самостійною і оригінальною». Незалежно від визначень, Едіт Вортон – письменниця, яка прилучилась до творення нових варіантів національних міфів, зокрема в романі «Час невинності» (міф про «нового Адама»), у новелах «Гранатове зерня», «Копія», повісті «Пробний камінь». Авторка активно використовувала

наскрізні образи-метафори, символіку, алегорію, елементи містики⁴⁴, орієнтуючись на Джеймса. Вважаємо, що мають рацію історики літератури й критики, які застосовують щодо Джеймса (і не тільки нього, а й Т. С. Еліота) визначення англо-американський письменник. До речі, британського громадянства Джеймс набув лише в 1915 році, за рік до смерті. Але саме з початком Першої світової війни, щоб у такий спосіб виразити свою підтримку Британії.

Творчість Джеймса нерідко поцінують як переломну, перехідну від власне романтичної літератури ХІХ ст. до реалістичної літератури ХХ століття. Проте, на відміну від письменників-реалістів, як Г. Гарленд, Ф. Норріс, Джеймс не був митцем «буденного». Джеймс – майстер психологічної прози, сферою його інтересів були відтінки, нюанси настрою. Тож європейські дослідники англійської літератури впевнено вписують Джеймса в один ряд із майстрами психологічної прози, творцями готичної літератури, із тими, кого називають «письменниками для письменників» завдяки особливому, імпресіоністичному, стилю. Натомість автори «Літературної історії США» у своїй типології національного неоромантизму відводять Джеймсу місце найяскравішого представника його «шляхетного» інваріанту. І вони мають рацію. Адже в буквальному сенсі коло персонажів творів Джеймса – це вищий світ, це люди мистецької сфери. Але його неоромантизм «шляхетний» і в широкому сенсі – і як позиція щодо мистецтва загалом, і як авторський стиль.

Шляхетною, але не в розумінні Старого Світу, а в сенсі культурних традицій, була родина Джеймса. Майбутній письменник народився 15 квітня 1843 року в родині, яка належала до культурної еліти Нью-Йорка. Його батько релігійний філософ і лектор, який дружив із Р.Е. Емерсоном, Х. Грілі та іншими видатними діячами культури США. Його виразно характеризує така деталь: помираючи, він наказав промовити над могилою такі слова: «Тут спочиває людина,

⁴⁴ Див. Колісниченко А. Міф у літературі американського модернізму. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. №1(21). 2018. С. 73—78.

яка все життя вважала, що шлюбні і похоронні церемонії однаково беззмістовні». Старший брат – Вільям Джеймс – основоположник прагматизму. Його ім'я згадуватимемо в контексті літератури «потому свідомості» як одного з авторів цієї терміносполуки.

У родині був культ книги, освіти, мистецтва. Тож юнацькі роки Генрі провів у Бостоні, а потім навчався в Женеві, Лондоні, Парижі. Освіту здобував у юридичній школі при Гарвардському університеті. За психотипом дослідники вважають його близьким до Г. Флобера, тобто письменником, який віддавав перевагу усамітненню, свідомому дистанціюванню від бурхливого соціального життя, протиставляючи йому творчість. Джеймс скептично сприймав американську дійсність. У цьому він близький до Ф. Купера, який говорив про «розлучення» з Америкою, і до Н. Готорна з його візією країни «банального матеріального процвітання». Джеймс дивився на Америку як на країну, де не вистачає справжньої культури. Тож із 1875 року після численних і тривалих подорожей Європою, які дали йому можливість прилучитися до новітніх художніх віянь і особисто познайомитися з багатьма видатними митцями, Джеймс покинув Америку назавжди. Проте тема Америки залишається актуальною для письменника впродовж усієї творчості.

Джеймс усе життя залишався одинаком, розділяючи любов із персонажами своїх творів і дуже добре розуміючись на самотності, відчуженні і несправджених надіях. Помер письменник 28 лютого 1916 року в Лондоні.

Дебют Джеймса-письменника відбувся в 1864 році. Це було оповідання «Трагічна помилка». Загалом у його ранніх творах відчутний вплив англійця Ч. Діккенса, американців Н. Готорна, В. Ірвінга. Надалі Джеймс знайшов власний стиль і власну тематику. І назва першого оповідання виявилась символічною – тема «трагічної помилки» і «запізнення». Навіть щодо визнання Джеймса можна говорити як про певне «запізнення»: перший успіх виявився короткочасним, читачі марно чекали звичного – динаміки і ефектного

сюжету – від психологічної прози письменника з відкритим фіналом. І тільки його останні твори були високо оцінені критикою. Щоправда, сам автор вважав своїм найкращим твором роман «Посли» (1903).

Загалом у творчості Джеймса центральними стали такі *три теми*:

- **художник і суспільство**, суть і призначення мистецтва, його вимоги до митця, які вступають у конфлікт з особистими інтересами творця краси і соціальними проблемами, від яких він не може бути вільним (романи «Родрік Хадсон» (1875), «Листи Асперна» (1888), «Трагічна муза» (1890), «Уроки майстра» (1892), «Візерунок килима» (1896), «Золота чаша» (1904)). У творах цієї тематики Джеймс демонструє свій перегук із представниками естетизму, поділяючи думку про служіння мистецтву як сенс життя обдарованої особистості.
- **зіткнення двох типів цивілізації**, що склалися по різні береги Атлантики, пошуки залишеного в Старому Світі «дому», колізія, створена американською «наївністю» і європейською «освіченістю» («Дейзі Міллер» (1878), «Європейці» (1878), «Жіночий портрет» (1881), «Крила голубки» (1902), «Посли» (1903)). Зазвичай твори такої теми називають «інтернаціональними» романами чи новелами, де персонажі – представники різних національностей, які є носіями культур своїх країн, цінності яких можуть виявитись несумісними. Важливо зазначити, що цивілізаційний культурний конфлікт у Джеймса не одновимірний.
- **буденні драми**, породжені соціальними умовностями і такими, що духовно розвиваються, духовними традиціями американського життя. У таких творах («Вашингтонська площа» (1880), «Бостонці» (1886), «Пойтонська здобич» (1897)) звучать сатиричні інтонації, спрямовані на викриття прагматизму сучасного авторові суспільства, зневаги до моральних принципів, байдужості до духовних запитів окремих особистостей.

При цьому зазначимо, що ці теми в Джеймса не існують «автономно». Для його прози типовим є, по-перше, переплетення цих тем у межах одного тексту; по-друге, особливістю творчого почерку

автора є примноження тематики кожного з них підвищеним інтересом до психології персонажів, до глибоко прихованих драм особистості, які формують її свідомість, надаючи їй рис болісного розщеплення.

У цілому *художній метод* Джеймса – найбільш «європеїзованого» американського письменника – відобразив його прагнення ушляхетненого, витонченого відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливих миттєвих почуттів та переживань. Поділяємо погляд С. Пригодія – автора чи не найґрунтовнішого в українській «джеймсїані» дослідження, що письменник «...не вписується в рамки якогось одного “ізму”. Його творчість полівалентна»⁴⁵.

Оптимальною жанровою формою, яка б уможлилювала реалізацію автором задуманого, став психологічний роман. Характерними рисами Джеймсового психологічного роману є ускладнена форма; стильові експерименти; символіка і алегорії; посилена зацікавленість найтоншими порухами людської душі; увага не тільки і не стільки до життя героїв чи середовища (соціальні аспекти не були пріоритетними для письменника), а їхнє відображення в індивідуальній свідомості і суб'єктивному сприйнятті.

«Дейзі Міллер» («Daisy Miller») (1878)

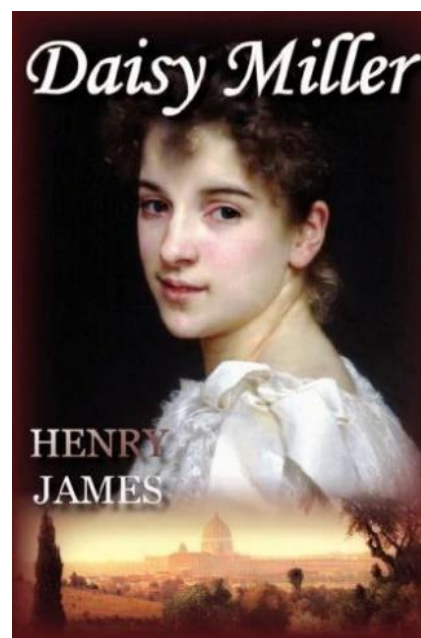
Цю повість називають «хрестоматійною» у творчості Джеймса. Вона зразок психологічної прози, де переплітаються типові для авторового «шляхетного» неоромантизму мотиви: дослідження американської ментальності; драматичний малюнок почуттів, які балансують між кохання, фліртом і практичним інтересом; стосунки представників різних соціальних класів і національностей; осуд лицемірною спільнотою вільного вияву почуттів; раптова смерть головної героїні.

Сюжет: на швейцарському курорті Веве неподалік Шильйонського замку, оспіваного свого часу романтиком Байроном,

⁴⁵ Пригодій С. *Генрі Джеймс. Еволюція творчості*. Київ Дніпро, 1992. С. 4.

відпочивають і європейці, і американці. Останні викликають зацікавлення, а в когось і відторгнення через свою вільну і невимушену поведінку. І мова не тільки про європейців. Так, молодий американець Фредерік Вінтербуорн, який, щоправда, багато років живе у Європі, вражений знайомством із юною Дейзі Міллер – представницею заможної американської родини. Більше, ніж краса дівчини, Вінтербуорна бентежить її відвертість, розкутість, прагнення активного життя без комплексів і обмежень. Різниця в уявленнях про суспільні норми стає очевидною, коли Вінтербуорн пропонує екскурсію до Шильйонського замку, але, злякавшись власного зухвальства (чи сміливості?), обіцяє познайомити і зі своєю тіткою, щоб надати ситуації «пристойного вигляду». Але та не хоче знайомитись з «вульгарними і невихованими» американцями. Відвідини замку все ж відбулись, де дівчина ще більше здивувала Вінтербуорна своєю відвертістю: вона запрошує його в подорож до Італії, просить допомогти з навчанням її братові Рендольфу і наполегливо випитує, хто та «чарівниця», яка чекає на нього в Женеві.

За деякий час вони знову зустрічаються, але вже в Римі. Вінтербуорн дізнається, що Дейзі все частіше бачать у товаристві ефектного, але з простої сім'ї італійця Джованеллі і те, що в очах світського товариства дівчина відчайдушно псує свою репутацію, розмовляючи з ним наодинці, разом відвідуючи цікавинки Рима. Тоді як Вінтербуорн розуміє, що це природна поведінка Дейзі, яка не хоче відмовлятися від свободи заради умовної пристойності. Йому жаль дівчину, якій влаштовують неприємну



сцену: господиня вечора міс Вокер повертається до Дейзі спиною, коли та хоче попрощатись. Чутки про заручини Дейзі змушують Фредеріка прислухатись до себе: «Чи не ревності це?». Але трагічна розв'язка залишить це питання без відповіді: Дейзі несподівано

помирає, захворівши на римську лихоманку. Востаннє Вінтербуорн зустрічається з дівчиною, коли в супроводі Джованеллі вона відвідує нічний Колізей. Як потім розповіли Вінтербуорну, помираючи, Дейзі просила переказати йому, що ніколи не була заручена...

Поетика твору: твір цілком відповідає визначенню «психологічна повість» з огляду на основну увагу автора до почуттів героїв і форми нарації від першої особи (Фредерік Вінтербуорн), яка дає змогу читачеві разом із учасником подій подивитись на все його «очима». Цікавим є образ головної героїні, який справедливо вважають одним із найцікавіших в американській літературі саме завдяки своїй неоднозначності.

Попри те, що Джеймс зазвичай не вдавався до глибокого соціального аналізу у своїй прозі, у повісті виразна знакова для його творчості проблематика цивілізаційного конфлікту. Його авторська інтерпретація загалом і в цій повісті зокрема відрізняється від дещо стереотипних варіантів художнього тлумачення цієї ж теми О. Вайльдом у «Кентервільському привиді» чи Марком Твенем у «Простаках за кордоном». Якщо англійський письменник акцентував, що це конфлікт прагматичного (Нового Світу) і духовного (Старого Світу), а американський неоромантик – як домен наївної «природної людини» (себто американця) над зверхнім і консервативним європейцем, то Джеймс пропонує більш глибокий і об'єктивний аналіз цієї проблеми. Письменник намагається не бути упередженим ні в своїй оцінці американців, ні європейців, а насамперед аналізує людські вчинки і порухи душі.

«Закрут гвинта» («*The Turn of the Screw*»)(1903)

Більшість дослідники зараховують цей твір Джеймса до зразків готичної прози. Хоча сам письменник називав новелу готичною «забавкою» або «трагічною, але витонченою містифікацією». І справді, можна говорити про виразну «готичну» композиційну-нарративну організацію тексту: оповідь у формі щоденника давно

померлої гувернантки про події, свідком і мимовільною учасницею яких вона стала, та улюблений авторський прийом «множинного погляду», де події висвітлюються кількома оповідачами. При цьому їхні версії можуть кардинально відрізнятись одна від одної.

Сюжет: напередодні різдвяного вечора товариство друзів розважає себе «страшними» історіями. Один зі слухачів, Дуглас, запропонував розповісти по-справжньому щось страшне. Про це він дізнався з листа, який 20 років тому надіслала йому перед смертю гувернантка його сестри. Вона і довірила йому історію, свідком і учасницею якої стала.

Її, доньку бідного пастора, найняв гувернанткою до своїх племінників Флори і Майлза лондонський багатій. У його заміському маєтку в Ессексі і в оточенні цілого штату слуг дівчина повинна піклуватись про дітей, але в жодному разі не тривожити його проханнями чи скаргами. Дівчина погоджується. Але одразу виникає проблема: Майлза відраховують зі школи, не пояснюючи причину, а тільки натякаючи на якісь неприємні речі. Водночас дівчина дізнається, що її попередниця гувернантка міс Джессел раптово померла. Як і слуга Пітер Квінт, якого підозрювали не тільки в любовному зв'язку з нею, а й нездоровому інтересі до Майлза. Дівчина починає підозрювати, що незнайомці, яких вона бачила – це душі померлих коханців, які переслідують дітей, бо *«в них є любов до всього злого <...> І ці двоє повертаються раз у раз, щоб плекати це зло, щоб завершити свою демонічну працю»*⁴⁶. Гувернантка намагається з'ясувати, що насправді знають, але бояться розповідати діти. Флора навіть тікає з дому. Коли її знаходять, то, задля безпеки, економка відвозить дівчинку до Лондона. А гувернантка, залишившись у садибі з Майлзом, вирішує поговорити з ним про свої здогади. Та не встигає: привид Пітера Квінта лякає їх. А коли дівчина намагається захистити хлопчика (*«Ти втратив його навіки»*), – кричить вона привидові), то виявляється, що Майлз мертвий.

⁴⁶ Джеймс Г. Закрут гвинта. Київ : Знання, 2020. С. 85.

Поетика твору: новела демонструє, як скориставшись потенціалом готичного оповідання (привиди, старий будинок, рукопис, який читають напередодні Різдва, таємничі смерті і таємний зв'язок тощо) і психоаналітичної прози, автор створює відкритий для різних інтерпретацій текст. Не дивно, що полеміка критиків щодо реалістичності/нереалістичності описаних подій, техніки «ненадійного оповідача», розкриття табуованої у вікторіанській літературі теми сексуального насильства над дітьми, психічної (не)стабільності гувернантки-оповідачки не вчухають і до сьогодні.

Кожен із дослідників, аналізуючи «Закрут гвинта», застосовує власну методологічну призму. І в цьому переваги тексту Джеймса і як об'єкта критики, і насамперед як об'єкта читацького зацікавлення. Так, на думку О. Матвієнко, Джеймс «веде вигадливу гру в готичні настрої, вдаючись до поетики умовчання, мистецтва натяку, асоціативного перебігу, кількома ледь помітними начерками переображує вигляд готичних типажів, відкриває в них нові ракурси, зсуває акценти. Так, безіменна гувернантка, чиїм прототипом послужила “невинна героїня” готики, може сприйматися водночас як шляхетна, жертвна натура, людина тонкої душевної вдачі, – але й як особистість надто вразлива, екзальтована, невірноважена, чиїм оцінкам подій не завжди варто довіряти. В образах привидів, що переслідують невинних дітей, своїх колишніх вихованців Флору й Майлза, письменник ще до З. Фрейда відкриває потайний, підсвідомий вимір: примари постають певними психічними проєкціями несвідомих фобій, тривог, сподівань і прагнень героїні. Чи не вперше в історії англійської літератури інфернальний світ готики поширює свої права й на світ дитинства: дитячі душі у Джеймса виявляються надзвичайно сприйнятливими до філософії зла, їх позбавлено властивого дитині морального імунітету (ситуація принципово неможлива для того ж Ч. Діккенса). Готичне начало нібито підриває камерний, обжитий, знайомий до дрібниць світ, оголюючи заповітне містичне начало в його підмурівку. У повісті неоромантика Г. Джеймса готична поетика відтворює непевну, хистку,

хворобливу атмосферу *fin de siècle*, з її мотивами катастрофічного зламу звичних форм життя і свідомості, зсувом координат картини світу, метафорично позначеним у новелі як «поворот гвинта»⁴⁷.

Із погляду кінотранскрипцій, можливо, саме Джеймсу пощастило найбільше з-поміж усіх американських неоромантиків припасти до душі кінорежисерам. Практично всі його романи, як і повість «Дейзі Міллер» у 1974 році, отримали свої кіноверсії. Що вже говорити про «Закрут гвинта», готичні мови якого стали «магнітом» для численних кіноінтерпретаторів. Є більше 10 екранізацій різних років британських, французьких і американських режисерів 1959 р. (реж. Дж. Франкенхаймер), 1974 р. (реж. Р. Руло), 1985 р. (реж. Е. де ла Іглесія), 1989 р. (реж. Г. Кліффорд), 1992 р. (реж. Р. Леморенд), 1999 р. (реж. Б. Болт), 2003 р. (реж. Н. Міллард) і 2009 р. (реж. Т. Файвелл) та ін.). Або адаптацій, як-от: «Безневинні» (1961), «Нічні прибульці» (1971), «Привиди Гелен Волкер» (1995), «Інші» (2001), «Прокляте місце» (2006), «Вихователь» (2007), знятих за мотивами новели Джеймса. І навіть опера Б. Бріттена «Поворот гвинта» (1954).

Підсумовуючи, зазначимо, що особлива роль Джеймса як шляхетного неоромантика зумовлена тим, що він

- майстер стилю і психологічного аналізу, а отже, з-поміж американських неоромантиків його розуміння природи мистецтва слова близьке до флоберівського;
- розробляв оригінальні теми, пов'язані зі своєрідністю американської свідомості в порівнянні з європейською;
- акцентував не на сюжеті, а на відтворенні атмосфери дії;
- відійшов від традиційної для реалізму позиції «всезнаючого оповідача», безапеляційного та категоричного у своїх судженнях; усі події творів передаються через бачення героїв;
- вдавався використанню як однієї, так і кількох свідомостей, де перехід забезпечується за допомогою консолідуючих елементів (цю

⁴⁷ Матвієнко О. Традиції готики в англійській літературі XIX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Львів : Львівський національний ун-т ім. І. Франка, 2000. 20 с.

тенденцію продовжить представниця «поточку свідомості» Вірджинія Вулф у романі «Місіс Деловей»);

- увів поширений у літературознавчому дискурсі ХХ ст. образ «дому літератури» («the house of fiction»), з «вікнами», де за кожним є постать спостерігача, який бачить лише певний фрагмент дійсності, сприйнятий крізь власну призму. У такий спосіб Джеймс формулює плюралістичну концепцію усвідомлення дійсності (або техніку «точка зору», основним фундатором якої він вважається).

Отже, у цьому плані Джеймса можна назвати одним із попередників модерністського роману ХХ ст. Його пошуки і здобутки в царині психологічного роману вплинули на художній розвиток літератури ХХ століття, на техніку багатьох письменників, схильних до експериментування, таких, як Дж. Джойс, В. Фолкнер, В. Вулф, Г. Стайн, Е. Хемінгуей та ін.

Українська рецепція Джеймса: у 1940-1950-х роках зростає інтерес до творчості Джеймса і формується «джеймсiana» – критична література, присвячена аналізу його доробку. Українські дослідники долучились до її становлення: специфіку художнього методу письменника досліджували Н. Богиня, О. Тимошик, О. Нагачевська, О. Старшова, І. Лівницька, Х. Білинська, Т. Кирпита, С. Пригодій.

Орієнтовні питання для обговорення:

- ✓ Сформулювати зумовленість «культурного конфлікту» у творах Джеймса
- ✓ Аргументувати визначення «шляхетний» неоромантизм Джеймса
- ✓ Обґрунтувати приналежність Джеймса до письменників «флорберівського типу»
- ✓ Виявити елементи готичного в «Закруті гвинта» Джойса
- ✓ Назвати риси школи стилю Джеймса, які сприяли розвитку психологічного роману як провідного жанру літератури ХХ століття

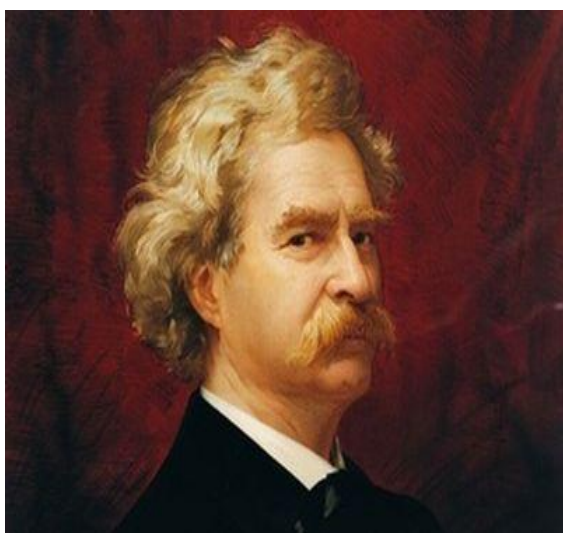
2.2. СМІХ, СЛЪОЗИ І МАСКИ МАРКА ТВЕНА

Він був першим по-справжньому американським письменником.

І всі ми з того часу – його наступники.

Вільям Фолкнер

Найвизначнішою репрезентацією народного неоромантизму в американській літературі стала творчість Марка Твена. Британський драматург Б. Шоу, не надто щедрий на компліментарне слово своїм



*Портрет Марка Твена.
Худ. Ігнасія Спірідон*

сучасникам і не тільки (достатньо згадати його іронічні «стріли» на адресу В. Шекспіра), писав Маркові Твеніві, що досліднику американського суспільства ХІХ ст. доведеться звертатись до його творів так само часто, як французькі дослідники історії ХVІІІ ст. звертаються до творчості Вольтера. Ця аналогія видається доречною і з огляду на письменницьке «амплуа» Марка Твена – гумориста, сатирика, оригінального мислителя.

Письменника, якого за новаторство і гуманізм називали «Лінкольном американської літератури».

Справжнє ім'я Марка Твена – Семюель Ленгхорн Клеменс (1835 – 1910). Його батьківщиною вважається містечко Ганнібал на Міссісіпі, куди родина переїхала з маленьким Семюелем із села Флорида, штат Міссурі в 1839 р. Це місто під назвою Сент-Пітерсберг письменник пізніше оспіває як малу батьківщину Тома Соєра і Гекльберрі Фінна.

Після смерті батька, провінційного адвоката Джона Маршалла Клеменса, 12-річний Семюель, як і його брат із сестрою, змушений був почати працювати. Старший брат Оріон, який мав невелику

типографію, взяв його складачем текстів. І хоча Семюель і залишав свої гумористичні дописи на шпальтах газет, чим дуже дратував брата, найбільшою його мрією був власний корабель. У 22 роки він таки став лоцманом на Міссісіпі, у 24 – отримав документи на право керувати судном. Але Громадянська війна зруйнувала його плани. Майбутній письменник недовго воював на боці конфедератів, потім опинився в Неваді – краю «срібних і золотих міражів», де був старателем. Врешті Семюель влаштувався журналістом у газеті В'їрджинії-Сіті, де публікував гуморески й нариси, у тому числі й «Лист із Карсона» (1863), уперше підписаний ім'ям *Марк Твен*. Тож навіть побіжний погляд на біографію письменника дає можливість говорити про нього як втілення такого концепту американської національної міфології, як *self-made man* – людини, яка сама себе зробила.

Загалом 1860 – 1870-і роки стали надзвичайно успішними для Марка Твена-письменника, який стає відомим усій Америці. Відкривши для американської літератури гумористичне оповідання як жанр, він перетворив його на витвір мистецтва, де заперечував штампи і канони, демонстрував настримну оптимістичну фантазію. У цей час змінилось й особисте життя Марка Твена: після одруження з донькою вугільного магната Олівією Ленгтон письменник переїхав до Баффало (штат Нью-Йорк), потім Гартфорда (штат Коннектикут), став батьком трьох доньок і насолоджувався комфортом, подорожами, славою. Одним словом, став для своєї читацької аудиторії живим втіленням тези про успіх, що обов'язково приходить до енергійних, працьовитих, цілеспрямованих. Тоді ж Марк Твен навіть спробував себе і в ролі підприємця, створивши видавничу фірму. Але згодом, не досягнувши значних результатів, повернувся до письменництва. У його творчості поступово нарастають сатирична тональність, незадоволення сучасністю. Тож бажання повернутись на береги Міссісіпі в часи свого дитинства хоча б на сторінках книг, реалізоване в циклі творів про Тома Сойєра і Гекльберрі Фінна, видається вповні органічним. Автора чекав величезний успіх і визнання вже за межами країни. І за межами

свого часу, про що пізніше напише видатний прозаїк ХХ ст. Вільям Фолкнер, назвавши Марка Твена «першим по-справжньому американським письменником, і всі ми з того часу – його наступники».

Як свідчення визнання можна вважати і присудження Маркові Твену звань почесного професора низки університетів – Єльського, Міссурійського, Оксфордського. Для письменника, який змушений був у 12-річному віці покинути навчання, це було особливим моментом. Хоча треба наголосити, що упродовж усього життя він займався самоосвітою, особливо цікавився різноманітними технічними новинками.

В останні роки життя і творчості Марк Твен багато уваги приділяв соціально-політичній і філософській тематиці. У його різножанрових творах усе виразнішими ставали сарказм і песимістичні роздуми про людину й долю цивілізації загалом. Не всі читачі, які обожають письменника за веселі й читабельні тексти, були готові до таких змін. Жовчний Марк Твен для багатьох виявився «таємничим незнайомцем». Таку назву мала його остання повість, повністю опублікована тільки в 1968 році за незавершеним рукописом. Помер Марк Твен у віці 74 років 21 квітня 1910 року.

Автори типології американського неоромантизму пов'язують творчість Марка Твена з народним неоромантизмом насамперед через її тісний зв'язок із фольклорною традицією і орієнтацією на широку читацьку аудиторію. Як зазначав сам письменник: «Я ніколи не намагався служити подальшій освіті освічених. Мене приваблювала крупна дичина – народні маси. Так що я завжди служив животу, рукам і ногам». Щоправда, така декларація сприймається і як улюблений автором прийом гри в Іншого. Псевдонім «Марк Твен» (буквально «позначка “два”»), тобто два сажні до дна – морський термін, мірка безпечної глибини для проходження пароплава на річці) дозволяв вдягнути маску «свого хлопця», щоб поряд із чуттєвим і глибоким

Семюелем Клеменсом опинився в'їдлиий і непоступливий Марк Твен⁴⁸. І як демонструє вся творчість письменника, а саме його постійний інтерес до мотиву двійництва, персонажів-двійнят, близнят і таких, які міняються місцями, це стало відображенням парадоксального дуалізму авторової натури. Показовою в цьому сенсі є і еволюція Марка Твена. Якщо на перший погляд рух автора від пронизаних життєрадісним гумором «Простаків за кордоном» до песимістичної філософії трактату «Що таке Людина» (1906) і складної філософсько-естетичної проблематики «Таємничого незнайомця» видається дивним і важко пояснювальним. Насправді ж у цьому є своя логіка, причини й наслідки, адже Марк Твен – митець великого перелому в американській історії і свідомості американського народу. Він художник доби, яку сам і назвав «Позолоченим віком». І саме Марк Твен відобразив на сторінках своїх творів кризу власних ідеалів й ідеалів нації в цілому.

Виокремлюючи основні періоди творчої еволюції Марка Твена, звертаємо увагу не тільки на зміну тематики й нові жанри, а і на трансформацію авторових настроїв. Водорозділом **першого і другого етапів** його творчості стали «Пригоди Тома Соєра». На ранньому етапі (1860 – 1876 рр.) формуються типологічні риси народного неоромантизму в авторському втіленні. Марк Твен звертається до фольклору тематично і художньо, запозичуючи сюжети, образи й мову. Його гумористичні оповідки цього часу, наприклад, «Славнозвісна стрибаюча жаба з Калавераса» (однойменна назва

⁴⁸ Деякі дослідники вважають, що письменник міг запозичити псевдонім у літературного персонажа – моряка з гумористичного оповідання А. Ворда «Північна зірка» (1861).

першої збірки оповідань 1867 року), «Як я редагував сільськогосподарську газету», «Журналістика в Теннессі», близькі до фольклорного жанру небилиць. Сміхова стихія цих творів має виразні народні (національні) риси – це американський гумор, трансльований у гротеску, гіперболі, абсурді, шаржі, комічності, згущенні фарб, іронії. Усе це втілюється і в книзі «Простаки за кордоном, або Шлях нових паломників» (1869). Цікаво, що матеріал для неї письменник збирав, коли кореспондентом «Альта Каліфорнія» був у середземноморському круїзі на пароплаві «Квакер-Сіті». Тоді ж Марк Твен відвідав Францію, Італію, Грецію, Туреччину і ... Україну, зокрема Одесу, Севастополь, Ялту. За жанром книга належить до *travelogu* – дорожніх нотаток. Проте традиційний виклад вражень від побаченого і відвіданого автор доповнює історичними екскурсами, анекдотами, комічними епізодами. А подекуди відверто знущається з нудних сучасних путівників із їхніми списками обов'язкових для відвідин місць і псевдо-захопленням «давниною». Основною темою книги стало порівняння Європи і Америки, Старого і Нового Світів, їхніх культур. Головний герой «Простаків...» – це американський «новий Адам». Він наївний, простодушний. На думку критиків, це певна «маскою», в обрисах якої вгадуються автобіографічні риси. Книга «Простаки за кордоном» демонструє характерні для першого етапу творчості Марка Твена оптимістичні мотиви, які перегукуються з просвітницькою традицією. Зокрема з руссоїстською концепцією «природної» людини, втіленням якої є образ простака з його наївним здоровим глуздом.

Марк Твен розробляє не тільки гумористичні жанри, а й сатиричну тематику. Зокрема у творах «Приятель Голдсмита знову в чужій країні (Листи китайця)», «Як мене обирали губернатором», «Позолочений вік» (у співавторстві з Ч. Д. Ворнером). У соціальній сатирі «Позолочений вік», яка і дала назву цьому періодові (знаменно, що підзаголовок роману – «Повість наших днів»), автор висміює американський спосіб життя, продажність політиків і нечистоплотність ділків. На першому етапі визначаються і художні

прийоми ідіостилю Марка Твена – пародія, полеміка з певними літературними штампами, скажімо, з бульварними романами.

Перлиною **другого етапу** (1880 – 1890-і рр.) є трилогія, яка складається з таких творів, як «Пригоди Тома Сойєра» (1876), «Життя на Міссісіпі» (1883) і «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884). Перехід до великої епічної форми – це свідчення того, що художня візія Марка Твена, перерісши естетичні рамки літератури «місцевого колориту», потребувала інших масштабів, оптимальних для авторського задуму ревізувати міф американської мрії.

Масштабування проблематики спонукає письменника звернутись до нового для себе жанру історичного роману. Дебютним став твір «Принц і злидар» (1882). Далі був романі «Янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура» (1889), де автор реципіює мотиви артурівських легенд, запозичені з «Книги про короля Артура і про його доблесних лицарів Круглого столу» Т. Мелорі (1485). Але роман «Янкі з Коннектикуту...» історичним можна назвати з певною умовою. Це насамперед сатиричний роман, у якому автор вдається до безпрограшного для читацької аудиторії мотиву мандрівки не тільки в просторі, а і в часі. До речі, у цьому Марк Твен випередив «Машину часу» Г. Веллса, яка побачить світ у 1895 році.

За сюжетом, американський янкі із промислового Коннектикуту потрапляє в середньовічну Європу 528 року до замку легендарного короля Артура. Уроджене підприємництво допомагає йому не тільки уникнути страти, а й розгорнути неймовірну діяльність, аби перетвори Англію VI ст. на Америку XIX ст. Через «нетогочасні» знання і вміння англійці (на превеликий жаль легендарного Мерліна) сприймають янкі за могутнього чарівника. Але «дива» не сталось: янкі не вдалось реалізувати свої задуми повною мірою, бо церква і лицарі розпочали проти нього і його прихильників війну. Об'єктами сатири у творі є не тільки середньовічна Європа, а й утопічні ідеї індустріальної епохи і водночас літературні стереотипи лицарського роману.

В іншому романі – «Особисті спогади про Жанну Д'Арк Луї де

Конта, її пажа і секретаря» (1896) – головна героїня боротьби Франції у Столітній війні цілком відповідає «параметрам» неоромантичної. Її трагізм автор розглядає як закономірний, адже чесність Орлеанської дівки несумісна зі світом брехні й наживи. У цьому сенсі тлумачення образу Жанни Д'Арк близьке в ідейному плані до інтерпретацій, запропонованих А. Франсом у романі «Життя Жанни Д'Арк» (1908) і Б. Шоу в п'єсі «Свята Іоанна» (1923).

Третій етап творчої еволюції Марка Твена відзначений творами «Американський претендент», «Простак Вільсон», «Таємничий незнайомец», книгою нарисів «По екватору», «Що таке Людина?». Для цього етапу характерними є посилення песимістичних інтонацій, превалювання сатири над епічним первнем. Провідна тема – зникнення індивідуальних особливостей і душевних якостей «середнього» американця, перетворення людини в механічну істоту. Вона продиктована основним конфліктом тодішньої американської дійсності – несумірністю норм буржуазного буття і гуманістичних ідеалів автора.

Свою нову «маску» цього періоду Марк Твен визначає як «розгніваний радикал». У творчій свідомості письменника поглиблюється конфлікт, що оприявлювався в запереченні всіх суспільних інститутів, політичних і моральних орієнтирів, філософських ідей. Песимізм подекуди виливався у відразу до життя і людини. Символічно, що назва твору «Що таке Людина?» – це те саме питальне речення, на якому обриваються записи англійського поета-романтика П. Б. Шеллі, залишені на столі перед його фатальною морською прогулянкою.

Трилогія про пригоди

Тома Сойєра і Гекльберрі Фінна (1876 – 1884)

Повісті «Пригоди Тома Сойєра» («*The Adventures of Tom Sawyer*»), «Життя на Міссісіпі» («*Life on the Mississippi*») і «Пригоди Гекльберрі Фінна» («*The Adventures of Huckleberry Finn*») дослідники називають «епосом річки Міссісіпі». Єдність трилогії визначається не

так сюжетним зв'язком чи завданням епічного зображення патріархальної Америки, а характером марктовенівського ідеалу. Із первісного авторського задуму викрити ходульність повчальних шкільних повістей із їхніми ідеальними дитячими персонажами і такими ж проповідями виросла книга «Пригоди Тома Соєра».

Сюжет: Із гумором, а подекуди й іронією Марк Твен розповідає про життя хлопчика Тома Соєра, який виховується в родині тітки Поллі й мешкає в містечку Сент-Пітерсберг на березі Міссісіпі. Він усією душею не любить нудних уроків у школі і шукає будь-яких приводів, щоб опинитись «на волі». Але навіть покарання Том перетворює на пригоду. Так, коли тітка Поллі наказала йому в суботу пофарбувати паркан за те, що він прогуляв уроки, хлопчик зумів організувати справжній аукціон за право зробити це за нього. Він так старанно імітував, що фарбування паркану – це захопливе заняття, що інші хлопчики готові були віддати йому свої такі необхідні в дитячому світі «скарби», аби лише потримати в руках щітку.

Як і в школі, Томові Соєрові нудно і в церкві. Тож щоб якось розважитись, він приніс на службу жука. І зчинив справжній переполох. «Цілісності» неоромантичному образу Тома надає «любовна» історія: хлопчик закохується в Беккі, доньку судді Тетчера, і навіть пропонує їй заручитись. І так само як неоромантичний герой мріє він про ті далекі часи, коли, на його думку, можна було здійснювати подвиг щодня. Зустрівши в лісі приятеля Джо Гарпера, Том розповідає про Робіна Гуда. І хлопчики погоджуються, що, обираючи між тим, чи бути розбійником у Шервудському лісі, чи бути президентом Сполучених Штатів, вони обрали б перше.

Разом із Геком Том вночі вирушає... на кладовище, щоб пересвідчитись, чи чують мерці голоси живих. Натомість стають свідками вбивства. Потім хлопчикам доведеться навіть підгодовувати обвинуваченого Мафа Портера, адже знають, що справжній вбивця – індіанець Джо. Потім, коли розпочнеться суд, Том дасть правдиві

свідчення і стане справжнім героєм в очах усього міста.

Після того, як Том посварився з Беккі, він разом із Геком і Джо Гарпером будують пліт, уявляючи себе піратами, і безтурботно живуть на острівцю. А в цей час все містечко вже оплакує потопельників, які, як і належить, з'являються перед здивованою паствою, яка зібралась на відспівування їхніх грішних душ!

Було б дивно, якби в цьому ряді пригод і не було пошуку скарбів. І Том із Геком його знайдуть. Турботливі дорослі покладуть знайдені хлопчиками золоті монети в банк, а вдова Дуглас запропонує Гекові «осісти». Але нудного і комфортного життя йому вистачило на три тижні. У фіналі Том і Гек дають один одному обіцянку вічної дружби.

Поетика твору: історія Тома Соєра – своєрідний хлопчачий протест проти застійного міщанського містечка Сент-Пітерсберга (марктовенівського Ганнібала).

Письменник пародіював повчальні дитячі повісті з їхніми штучними персонажами і ходульними проповідями. Водночас у творі торжествує типове американське тлумачення «незіпсованого серця»: життя в згоді з природою, етика «простака», який діє за велінням душі, обов'язково будуть винагороджені практичним успіхом, тобто матеріальним багатством.

У «Пригодах Гекльберрі Фінна» образ світу стає набагато складнішим. Визначаються два провідні мотиви книги: мотив великої річки Міссісіпі, яка стає символом вольності, природності і безкінечності багатоликості буття (аналогія до мотиву дороги в «Дон Кіхоті» Сервантеса, чи в «Історії Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга, чи в «Мертвих душах» М. Гоголя), і мотив реального життя містечок на берегах річки, де торжествує утилітарність, расистські забобони,



злиденність побуту і думок.

У трилогії Марка Твена антитеза «цивілізація – природність (природа)» стає втіленням центрального конфлікту (як у романтизмі), звідси – неоромантичний первінь марктвенівського художнього методу. Твір відзначається особливою типізацією характерів. У зв'язку з цим цікаво подивитись, як герої Марка Твена «вписуються» в парадигму дитячих типажів літератури порубіжжя.

У своїх інтерпретаціях образу дитини (особливо підлітка) письменники кінця XIX – початку XX ст. творчо осмислювали концепції попередніх епох тлумачення образу дитини і дитинства, зокрема таких, як локківсько-русоїстська (дитина – *tabula rasa*), романтична (дитина – «Інший» у цинічно-прагматичному світі дорослих), реалістична (дитина як щонайбільше вразлива частина соціуму – жертва суспільно-політичних обставин).

У літературі порубіжжя спостерігаємо як розвиток, так і дискусію з ключовими тезами цих концепцій, що зумовлено естетичною програмою автора та способами реалізації ним ідейно-художнього задуму в певному текстовому просторі. Різні типи образу дитини й моделі їхнього художнього тлумачення варіюються в межах буквального чи/і алегоричного «прочитання».

На відміну від реалістів, письменники-модерністи виходять за межі практики реалізму зображувати дитину «маленьким дорослим» без врахування специфіки вікової психології і частіше вдаються до метафоризації і символізації образу дитини. Із-поміж різних типів у неоромантиків домінує тип «дитина-шукач пригод». На відміну від дорослих персонажів, які нерідко зазнавали поразки в протистоянні зі світом, герой-дитина перемагає скруту і лиходіїв, хай навіть на короткий час. Окрім потенціалу переможця, англійських і американських неоромантиків вабило в дитячих образах поєднання протилежних первнів: «нестачі» життєвого досвіду та знань і «надміру» віри й наївності. Для письменників це відкривало перспективу створення персонажів амбівалентних або активних, які

набувають знань і досвіду не «кабінетним» способом, а завдяки своїй енергії і дієвості.

«Інакшість» дитини в інтерпретації неоромантиків – це і продовження романтичної традиції. Свого часу, розвиваючи локківсько-руссоїстську концепцію дитини як *tabula rasa*, на якій дорослі пишуть свої «письмена», романтики сприймали її чи не ідеальною завдяки близькості до природи істотою. Романтики висунули культ дитини як культ інтуїтивного пізнання, а отже, для них дитина – це той, хто здатний пізнати приховану від дорослих істину і водночас той, хто не відаючи про жорстокий і несправедливий світ, ще може відчувати себе щасливим. Відповідно через «невідання» дитинство тлумачиться «золотим віком» людського життя, як, скажімо в поезії В. Блейка. Іншою постає ця тема у творах реалістів: діти-безпритульні, заручники боротьби за спадок, голодні і безправні вихованці робітних будинків, принижені учні приватних шкіл, жертви карного середовища. Такими типажами поповнюється галерея дитячих образів після виходу книг Шарлотти Бронте, Ч. Діккенса, Дж. Грінвуда та ін. До образу жорстокого «зовнішнього» світу додається і розкриття теми «внутрішнього», сімейного пекла, де діти нерідко стають жертвами домашнього насильства і тиранії. Одним словом, у соціально заангажованих текстах реалізму образи дітей виконували свою роль «знедолених», але з яскраво вираженим комплексом чеснот – милосердя, відданість, моральна чистота, почуття власної гідності.

На відміну від романтиків, неоромантики акцентують на свободі дитини від будь-яких упереджень і забобонів та готовності активно долати розрив між ідеалом і дійсністю. Тобто вписують образ персонажа-підлітка в парадигму неоромантичного героя, який прагне реалізуватись, наповнюючи життя пригодами, індивідуальним бунтом, ламанням стереотипів тощо.

Як і дорослий неоромантичний герой, персонаж-підліток досить часто ексцентричний, близький до відомого ще з сентименталістської традиції героя-дивака. Йому притаманні гарне почуття гумору, іронії та самоіронії, він схильний до епатажу і суттєвого «прикрашання»

дійсності. Такими є Джим Гокінс з «Острова скарбів» Р.Л. Стівенсона. Доля перетворює його на учасника незабутньої пригоди на кораблі «Еспаньйола» в пошуках скарбів капітана Флінта. І саме Джим завжди опиняється в потрібний час і в потрібному місці: дізнається про змову піратів і допомагає друзям уникнути смерті від рук бунтівників. Саме йому «робінзон» Бен Ган розповідає, де захований скарб. Саме він, Джим, садить на міліну захоплений піратами корабель і врешті допомагає команді щасливо завершити небезпечну подорож. При цьому Джим шляхетний і схильний до милосердя. Він пройшов шлях від хлопчика на побігеньках у трактирі до хороброго моряка, спроможного взяти відповідальність і за своє життя, і за життя своїх друзів. Як справжній неоромантичний персонаж він, по-перше, відчайдушно бореться зі щоденною рутиною і наповнює своє життя енергією справжніх почуттів, вірить у свою мрію. По-друге, Джим виявляє байдужість до багатства: із-поміж усіх членів команди він єдиний, хто вважає найбільшим скарбом пережиті пригоди. По-третє, він – герой, якому необхідно не лише випробувати себе фізично, а й робити моральний вибір. Тільки тоді він віднаходить власну ідентичність.

У Марка Твена, можливо, як ні в кого іншого з-поміж сучасних йому американських письменників, виразними є традиції просвітницького оптимізму і втіленої в образі простака з його «природним» глуздом руссоїстської концепції людини. Із цього погляду твори про Тома Сойера і Гекльберрі Фінна – це більше, ніж історія хлопчачого бунту. Це символічне тлумачення руссоїстської тези про незіпсоване серце крізь призму міфу про американську мрію. Згідно з нею, простака, який живе у згоді з природою і діє лише за наказом серця, чекає винагорода – достаток. Тож характерний для пригодницького жанру мотив пошуку скарбів отримує у «Пригодах Тома Сойера» нове звучання. Знайдений хлопчиками скарб є і винагородою за їхні чесноти, і результатом реалізації сценарію щодо досягнення життєвого успіху як частини міфу про американську мрію.

Таким чином, Том і Гек перетворюються на новий тип культурного героя, який прагне змінити світ-стагнацію на світ-динаміку, який житиме за законами свободи і рівності.

«Принц і злидар» («*The Prince and the Pauper*») (1882)

У цьому творі Марк Твен уперше звернувся до історичного сюжету. Події відбуваються в Англії 1547 року. І якщо історичне тло автор відтворює досить точно, то історія, де син злидарів Том (знову Том, як і в «Пригодах Тома Соєра»!) Кенті на короткий час стає принцом, а схожий на нього як дві краплі води Едуард Тюдор отримав можливість побачити, як живуть його майбутні підданці, – блискуча вигадка Марка Твена.

Сюжет: в один і той самий день у короля Англії і в родині Кенті, що мешкала в лондонському провулку з поетичною назвою Смітний двір, народжуються сини.



*Ілюстрація до книги Марка Твена "Принц і злидар"
(Київ : Андронум, 2022)*

У родині Кенті, яка жила жебрацтвом і крадіжками батька, Томові велося нелегко. Хлопчику пощастило, що старий пастор навчив його читати і писати. І бурхлива уява Тома відносила його в чарівний світ королів і принців, про яких він читав. Так з'явилась мета побачити

справжнього принца.

Завдяки дивовижному збігові обставин, хлопчик опиняється в кабінеті Вестмінстерського палацу, куди його приводить принц Едуард. Том так захопливо розповідав йому про ляльковий театр, хлопчачі розваги (символічно, що прізвище Кенті означає «жвавий», «веселий»), що принцові захотілось поміняти місцями, аби самому побачити все це. Хлопчики міняються одягом і у дзеркалі бачать свою дивовижну подібність. Це ще більше надихає їх на «експеримент». Принц бачить синяк на руці Тома, залишений «люб'язним» вартовим, і кидається до воріт палацу, щоб покарати винного. Та переодягненого в жебрацьке лахміття Едуарда варта не впускає назад. А Тома в одязі принца придворні починають сприймати за сина Генріха VIII, який, щоправда, несподівано збожеволів, бо заперечує, що він принц і поводить ся вкрай дивно. Проте король, який перебуває за крок до смерті, наказує всім виявляти до «хворого сина» належну повагу.

Натомість Едуард Тюдор вповні відчув батьківську «любов» Джона Кенті, який до того ж у нападі люті вбиває пастора Ендрю. Родина поспішно залишає свій жалюгідний дім, і Едуард, скориставшись цим, тікає. Від небезпеки, яка чигає на хлопчика на кожному кроці, його рятує Майлз Гендон. Він син баронета Річарда Гендона, якого через інтриги підступного брата батько вигнав із рідного дому. Пovoювавши і навіть побувавши у в'язниці, Майлз вирішує повернутись на батьківщину. Хлопчика, який називає себе принцом, він вважає нещасним сином Кенті, який через жорстокість батька живе у своєму вигаданому світі. Тож захищає його як молодшого брата. Але поки Майлз купував Едуардові одяг, хлопчика викрадає Джон Кенті. Він підсилає парубка Гуго з брехливим повідомленням про поранення Майлза, і Едуард без роздумів прямує за ним. Дізнавшись про це, Гендон вирушає на пошуки свого маленького друга.

У цей час помирає король Генріх VIII. Перший наказ, який віддає Том, це відпустити засудженого до страти герцога Норфолкського.

Попереду похорон короля і коронація. Не без допомоги дядька принца лорда Гертфорда і Гемфрі – хлопчика для биття (виявляється, що є при дворі була така посада, де за провини принца карали іншу людину) Том все більше дізнається про життя королівського двору. Перед урочистим публічним обідом він знову продемонстрував придворним милосердя і здоровий глузд: наказав розібратись зі справами засуджених до жорстокої страти. І в такий спосіб врятував від смерті звинуваченого в отруєнні чоловіка (насправді в цей момент той рятував дитину, що потопала в Темзі) і жінку з донькою. Їх вважали відьмами, які спричинили бурю.

Едуарда в цей час теж «коронують». Але відбувається це серед ватаги знедолених волоцюг і злодіїв, до яких приєднався Джон Кенті, змінивши своє ім'я на Гобз. Вони проголошують Едуарда королем «Фу-Фу Першим», але так він дізнається, якими несправедливими є закони у його країні, за якими жорстоко переслідують змушених жебракувати. Принцові доведеться звідати не тільки насмішки й знущання, а й побачити справжню доброту бідних людей. Так, коли він втікає від Гуго, то опиняється в сільському хліві, де його знаходять доньки бідної вдови Мерджері і Пріссі. Родина ділиться своїми скромними харчами з хлопчиком. Але звідає і небезпеки, потрапивши до божевільного самітника, який живе у лісі. Виявляється, що саме король, батько Едуарда, винен у тому, що сталося з колишнім ченцем, монастир якого пограбували і зруйнували за наказом Генріхом VIII. Переживши чимало пригод, Едуард і його друг Майлз Гендон знову були разом, щасливо уникнувши шибениці.

У день коронації Едуард і Майлз опинилися в Лондоні. І в момент, коли корону мали одягти на голову Томові, відбулася зустріч двох хлопців. Після «тесту» на знання Едуардом реальній життя в королівському палаці й історії з державною печаткою, якою через незнання Том весь цей час розколював горіхи, принц був проголошений новим королем Едуардом IV. Навчений гірким досвідом, молодий король віддячив усім, хто йому допомагав, і справедливо покарав злочинців. За те, що правив мудро і милосердно,





Том став одним із королівських вихованців. А Майлз Гендон – графом Кентським.

Поетика твору: фантастичний історичний роман Марк Твен трансформував завдяки своєму улюбленому прийому двійництва. Автор оживив традиції філософської притчі, де важливу роль відіграє метафора маскараду.

Головні герої Едуард Тюдор і злидар Том Кенті, які на короткий час міняються місцями, – типові «простаки», бранці станової касти. Просвітницька доктрина єдиного людства втілена в ідеї перемоги здорового глузду і моральності. При цьому письменник залишає за собою право на типові для власного творчого методу «коректури» цієї доктрини засобами гумору й іронії.

Українська рецепція Марка Твена: ранні й високохудожні переклади творів письменника належать Марії Загірній та Насті Грінченко, дружині й дочці Бориса Грінченка. Для відтворення ідіостилю Марка Твена, як дослідила М. Альошина, перекладачки застосовували стратегію «одомашнення». Перекладали твори Марка Твена українською також В. Митрофанов і І. Стешенко, використовуючи прийоми конкретизації, контекстуальної заміни, цілісного перетворення та компенсації»⁴⁹.

Орієнтовні питання для обговорення:

-  Аргументувати визначення Марка Твена як «першого справжнього американського письменника»
-  Означити зв'язок тематики і проблематики творчості письменника з його життєвим досвідом та ідейними переконаннями
-  Виокремити типи авторських «масок» у кореляції з основними періодами творчості Марка Твена
-  Схарактеризувати художній арсенал марктвенівського сміху

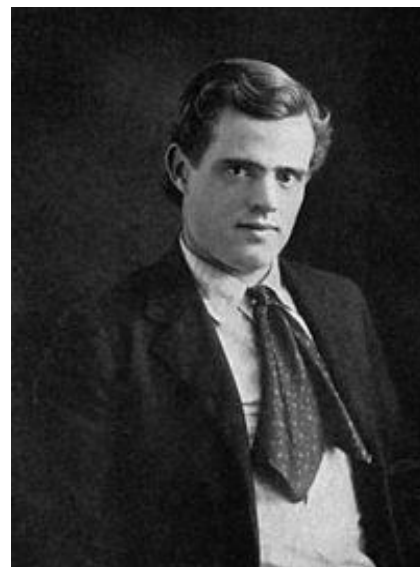
⁴⁹ Альошина М. Відтворення ідіостилю Марка Твена в українських перекладах у зіставленні із російськими та польськими (на матеріалі романів «Пригоди Тома Соєра» та «Пригоди Гекльберрі Фінна»). <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/22468>

2.3. ФРОНТИРНИЙ ГЕРОЙ ДЖЕКА ЛОНДОНА

Істинне призначення людини – жити, а не існувати.

Джек Лондон

Цим гаслом керувався і сам письменник, і герої його творів. Матеріалами для реконструкції біографії Джека Лондона (справжнє ім'я письменника – Джон Гріффіт Чейні) є його власні книги «Мартін Іден», «Джон Ячмінне Зерно. Спогади алкоголіка», «Дорога». Що ж до художнього осмислення життя, творчості і загадки смерті письменника, то це здійснив Ірвінг Стоун у книзі «Моряк у сідлі».



Життя Джека Лондона і справді схоже на захопливий роман, у якому протагоніст втілює традиційний шлях міфологічного героя, що вирушає на *фронтир* (рубіж, кордон, за яким розпочинається неосвоєна територія), щоб випробувати себе в неймовірно складних умовах «чужого» світу і повернутись із найбільшим скарбом – оновленим собою.

Джек Лондон

Джек Лондон народився в 1876 році в родині фермера. Через бідність батьки майбутнього письменника часто змінювали місце проживання. Підлітком Джек Лондон уже працював на консервній фабриці (враження про це – в оповіданні «Відступник»). А в 17 найнявся на шхуну для промислу котиків біля берегів Японії, Аляски, Чукотки. Потім подався на Клондайк у пошуках золота. Але справжнім «золотом» стали почуті від золотошукачів численні оповідки про їхні пригоди, які в майбутньому Джек Лондон відтворить у своїй прозі. Фактом біографії стала і участь в поході хобо (безробітних) на Вашингтон, за що він був заарештований на 30 днів як волоцюга, і

семестр навчання в Каліфорнійському університеті. Якийсь час Джек Лондон захоплювався такими новими популярними філософськими течіями, як соціодарвінізм Г. Спенсера, філософія Ф. Ніцше і навіть марксизм. У 1896 році навіть став членом Соціалістичної партії. Відголоски цих захоплень відчутні в повісті «До Адама», романі-антиутопії «Залізна п'ята», збірці публіцистики «Люди безодні». Природничі науки так само цікавили Джека Лондона. Із цього приводу Т. Денисова зазначала цікавий перегук у творчій реалізації американського письменника і англійця Г. Веллса: «Цікаво, що водночас з Веллсом зовсім інша людина, породжена іншою культурою і способом життя, але підбурювана такою ж пристрасною зрозуміти світ, звертається до природничих наук як до першоджерела. Це – Джек Лондон, який не обмежується лише соціальними вимірами, а намагається встановити місце людини в системі органічного світу (що є традиційним для американської філософської думки). Співставлення двох популярних у своєму часі письменників свідчить не про їхню ідентичність (її немає і не може бути в середовищі митців); воно може служити характерним доказом того, що інтерес до природи, її основних законів став ознакою часу і був необхідним для людей, які бажають зрозуміти власне життя»⁵⁰.

Отже, як і Марк Твен, Джек Лондон міг би назвати себе *self-made man*, а також письменником захоплення, пригоди, карколомні повороти долі якого можна зчитати в біографіях персонажів його творів. А також письменником, якому особливо близький типаж авантюрного, сміливого, такого, що мріє про успіх і визнання героя, який в американській літературі асоціюється з людиною Фронтиру як місця випробування.

Творчий дебют Джека Лондона відбувся у 1893 році. У цей час він повернувся в Окленд і, виявивши, що родина в боргах, змушений був влаштуватись на фабрику за мізерну плату. Та саме тоді одна з газет Сан-Франциско «*Morning call*» оголосила конкурс на кращий

⁵⁰ Денисова Т. Фантаст із реального світу. *Веллс Г. Машина часу*. Харків : Фоліо, 2003. С. 16.

нарис. Джек Лондон надіслав свого «Тайфуна біля берегів Японії», за який здобув першу премію в 25 доларів. Твір 17-літнього юнака оцінили за «масштабність, глибину проникнення і виразність». Окрилений успіхом, Джек Лондон вирішив присвятити своє життя літературній творчості. Але ще не один рік йому доведеться битись об глухий мур небажання видавців брати його твори для публікації. Перше справжнє визнання принесли Джекові Лондону оповідання про Аляску («За тих, хто в путі», «Ціною тисячі смертей», «Син Вовка» та ін.). Вони визначили і подальшу долю письменника.

Потім був приголомшливий успіх, який супроводжував практично кожну збірку оповідань чи роман із 1900 по 1910 роки. У цей самий час Джек Лондон здійснив мандрівку на яхті «Снарк» (1907-1909), враження від якої лягли в основу книги «Подорож на яхті “Снарк”». Тоді як повість «Четвіркою коней на північ від затоки» стала результатом іншої подорожі письменника – через Каліфорнію і сусідні штати верхи на конях.

Помер Джек Лондон 22 листопада 1916 року. Смерть 40-річного письменника, у творах якого («Маленька господиня великого дому», «Мартін Іден», «Джон Ячмінне Зерно») герої здійснюють самогубство чи замислюються над ним, породила різні версії. Є ті, хто вважають, що Джек Лондон так само добровільно пішов із життя. І серед причин називають зниження його письменницької активності. Хоча в останні роки Джек Лондон співпрацював з кінофабрикою як автор сценаріїв, бажаного успіху (у тім числі й комерційного) ці твори не принесли.

Загалом творча спадщина Джека Лондона – це 10 романів, 9 повістей, 16 збірок оповідань, 2 нарисові книжки, 4 драматичні твори. Погодьтесь, для життя довжиною в 40 років – це вражаюча статистика.

Говорячи про Джека Лондона як про представника фронтального неоромантизму, необхідно звернути увагу на формування цього типу американського літературного неоромантизму на кожному з етапів творчої еволюції письменника. Перший, коли закладається основа авторського варіанту фронтального неоромантизму, припадає на 1900 – 1903 рр. Його специфіка – це синтезування у творчому методі Джека

Лондона традицій романтизму, натуралізму і реалізму. Упродовж такого короткого часу письменник здобув славу автора циклу оповідань, присвячених темі Півночі. Це збірки «Син Вовка» (1900), «Бог його батьків» (1901), «Діти морозу» (1902), «Поклик предків» (1903), «Чоловіча вірність» (1904), «Білий Клик» (1906), «Любов до життя» (1907), роман «Донька снігів» (1902).

Тематика так званих північних творів першого періоду пов'язана з образом *джеклондонівського героя* – героя, який утверджує себе завдяки енергії, винахідливості, сміливості в незвичайній, зазвичай ризикованій для життя, ситуації. Цей домінуючий у ранній творчості письменника характер наділений автобіографічними рисами. Герой нерідко поставлений в екстремальні ситуації, стикається зі смертельною небезпекою, коли необхідне не тільки напруження всіх фізичних і душевних сил, а і вияв людської суті.



Кадр із фільму
"Жага до життя" (2012)

Джекклондонівський герой по-романтичному винятковий, але водночас і піднесений. Він вірить у торжество справедливості, якщо для цього прикласти зусилля. У цьому й оприявлюється специфіка творчого методу письменника, де поєднуються елементи не «приземленого», заснованого винятково на побутовій правдоподібності, а натхненного романтикою реалізму, яка ніби вивисує читача над понурою повсякденністю. У координатах американської критики – це фронтірний неоромантизм. Або, за аналогією до типологічних явищ в українській літературі, романтичний реалізм (як, наприклад, творчість Ю. Яновського чи шедеври *українського поетичного кіно*). Провідна тематика творів Джека Лондона є переконливим аргументом на користь такого визначення. Так, у прозі першого періоду з динамічним, стрімким

сюжетом, із напруженою інтригою, гострими драматичними колізіями, підвищеною увагою до психології героїв письменник

- зображує важке сповнене **пригод життя жителів і освоювачів Півночі** – Аляски і Канади – разом із темою
- **благотворного впливу Півночі** як «території, що очищує»; це тема безкорисливої дружби, солідарності людей, які переживають випробування Північчю;
- розробляє **бальзаківську тему негативного впливу золота на мораль людини** («Людина зі шрамом», «На кінці райдуги», «Те, чого ніколи не забути»).
- створює збірний **позитивний образ** («Там, де розходяться дороги», «За тих, хто в дорозі», «На 40-ій милі»), у тому числі образи героїчних жінок («Мужність жінки», «Північна Одісея»);
- продовжує розвиток традиції художнього **аніمالізму** («Біле Ікло», «Поклик предків»);
- започатковує **спортивну тему** в американській літературі («Шматок м'яса», «Мексиканець»);
- продовжує розробку традиційної з часів романтизму **індіанської теми**, акцентує на соціальній проблематиці в мотиві трагічної долі індіанців («Ліга старців», «Смерть Лігуна», «Кіш, син Кіша»).

Важливо відзначити такий цікавий момент: у «північних» оповіданнях, з одного боку, увиразнений американізм автора (якщо говорити про тематику і тип героя), а з другого боку, – інтеграція його творчості у світову традицію. Це відзначають і дослідники американського неоромантизму. Так, С. Пригодій наголошує, що в «північних» оповіданнях Джек Лондон трансформує античні гіпотексти – на рівні назв, внутрішніх мікротекстів, а також текстурі, образності, нарації, стилістиці, де вони (античні міфи, мотиви Гомера

та ін.), оригінально пародіюються, міметуються⁵¹.

Другий період (1903 – 1908) творчості Джека Лондона – це період активних експериментів у жанровій і тематичній площинах. У 1903 році побачила світ книга нарисів «Люди безодні». За характером книга є гострою соціальною публіцистикою. І хоча нариси написані на основі авторських спостережень за життям лондонських робітників, стала своєрідним відкриттям теми робітничого класу саме в американській літературі. Провідна тема книги – важка праця, утиски, соціальна незахищеність робітників. У своїй аргументації Джек Лондон спирається на думки спеціалістів, звіти, офіційні повідомлення, статистичні дані щодо заробітної плати, цін, кількості самогубств у робітничому середовищі тощо. Письменник доходить невтішного висновку в контексті своїх тогочасних політичних захоплень (як уже зазначалось, короткий час Джек Лондон був членом соціалістичної партії) про необхідність скинення уряду, який неспроможний змінити ситуацію на краще.

Проблематика нарисів «Людей безодні» отримує розвиток у романі «Залізна п'ята» (1908). У жанровому плані цей твір є авторським експериментом соціальної утопії. Події роману відбуваються в далекому майбутньому, у XXVII столітті. Історик Ентоні Мередіт знаходить нотатки Евіс, дружини Ернеста Евергарда, яка вела свої записи упродовж 1912 – 1932 рр. Щоб пояснити сучасникам реалії початку XX століття, Мередіт супроводжує записи Евіс і її розповідь про життя і діяльності чоловіка суспільно-політичним коментарем. Ернест Евергард (його прототипом був Білл Хейвуд – шахтар, активний діяч американського і міжнародного робітничого руху) – це герой нового типу. Він очолює робітників, які ведуть боротьбу проти уряду фашистського типу із символічною назвою «Залізна п'ята». Мередіт із погляду майбутнього, де панує рівність, братерство і справедливість, осмислює сповнене соціальних проблем і боротьби за справедливість минуле. Саме переплетення двох

⁵¹ Пригодій С. Транстекстуальність художнього твору (на матеріалі «Північних оповідань» Джека Лондона). *Проблематика семантики слова, речення та тексту*. Вип. 29. 2009. С. 295 – 312.

оповідей із різних часових категорій (умовне теперішнє і майбутнє, яке оцінює теперішнє як минуле) є певною художньою особливістю роману. Як і його публіцистичність і поетика символу.

Жанр морського пригодницького роману став основою для психологічного твору Джека Лондона «Морський вовк» (1904). А біографічний роман «Мартін Іден» перетворився з авторського варіанту роману кар'єри на *метароман*, тобто твір про митця і мистецтво. Спільним для обох – «Морський вовк» і «Мартін Іден» – романів є авторська рецепція ніцшеанських мотивів. У романі «Морський вовк» Джек Лондон веде полеміку з ніцшеанською концепцією надлюдини. Він розвінчує всездозволеність, жорстокість і свавілля головного героя, який мислить себе сильною людиною. Так само і в «Мартіні Ідені», де, переосмислюючи ніцшеанську формулу «митця над натовпом», автор показує його самотність. Втративши талант і стимул писати, Мартін кінчає життя самогубством. Таким чином, важливими ознаками другого періоду творчості Джека Лондона є

- звернення до епічної форми і трансформація мариністського жанру й роману кар'єри;
- розробка нових для американської літератури тем: робітничча тема, теми митця і мистецтва;
- подальший розвиток анімалістичної теми, зокрема такого її аспекту, як людино-звір крізь призму полеміки з ніцшеанськими ідеями «надлюдини».

Творами **третього періоду** (1907 – 1910) творчої еволюції Джека Лондона стали збірка «Казки південних морів», романи «Пригода», «Серця трьох», антиутопії «Багряна чума» і «Час-не-жде». У порівнянні з творами перших двох періодів, ці романи не здобули високої оцінки критиків. Хоча Джек Лондон сподівався, що твори цього періоду – «свіжий подих» у його прозі. Так, задум пригодницького роману «Серця трьох» був інспірований бажанням збагатити сучасний кінематограф цікавим сюжетом про пошук

скарбів, кохання, пригоди. Джек Лондон розкручує історію, яка сприймається класичним голлівудським сюжетом: нащадок пірата Моргана Френсіс вирушає на пошуки скарбів свого предка. Так він рятується не від злиднів, а від нудного заможного життя в Нью-Йорку. У Південній Америці юнак несподівано зустрічає і ще одного свого родича – Генрі Моргана і прекрасну Леонсію Солано. Утрюх їм доведеться пережити чимало пригод, бурхливих почуттів, переслідувань тощо. Потужним неоромантичним елементом у романі є «місцевий колорит» як занурення у проблему винищення культури південноамериканських індіанців.

Отже, Джек Лондон упродовж усього нетривалого, але надзвичайно інтенсивного мистецького шляху залишається відданим обраному векторові творчості, названого критиками «фронтирним неоромантизмом». Його книги, як і твори Г. Джеймса, – це художні дослідження американської ментальності. Ще в далекому 1892 році В. Дж. Тернер у статті «Значення фронтиру в американській історії» зазначав, що «просування фронтиру означало неухильне віддалення від впливу Європи, а разом із тим – постійне збільшення суто американських рис»⁵².

На окрему увагу у творчості Джека Лондона заслуговує анімалістична тема. Письменник долучився до авторів, які художньо осмислювали тему «людина і тварина», і включився в художню полеміку, розпочату Р. Кіплінгом і підхоплену С. Лагерлеф («Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми») і Г. Веллс («Острів доктора Моро»). У творах «Поклик предків» і «Біле Ікло» неоромантик продемонстрував свою любов до «братів наших менших». Особливо собак і вовків, знанням життя, звичок і характерів яких письменник вражав читачів різних поколінь. Цікаво, що свій будинок Джек Лондон пізніше назвав «Будинком Вовка». Але якщо у «Поклику предків» і

⁵² Тернер Ф.Д. Значення фронтиру в американській історії. URL: <https://uamoderna.com/md/18-turner>

«Білому Іклі» ставлення до тварин автор інтерпретує знаком розрізнення персонажів-людей на «свій» і «чужий», то в романі «Морський вовк» у головному героєві виявляється тип персонажа, якого умовно можна назвати «людиною, яка виплекала в собі звіра».

«Морський вовк» («*The Sea-Wolf*»)(1904)

В авторській версії анімалістичної теми Джек Лондон вийшов на новий рівень тлумачення концепту «тварина» в романі «Морський вовк», розглядаючи його крізь призму ніцшеанських мотивів. Зауважимо, що в цьому ж аспекті можна подивитись і на «Книгу Джунглів» Р. Кіплінга, де тварини «олюднюються» і служать або ведуть боротьбу з людиною. Саме вона (людина) опиняється на вершині ієрархічної вертикалі, пристосувавши Закон Джунглів не тільки для свого виживання, а й панування. Кіплінгівський авторський міф про панування Мужчини у створеній Імперії має відрух і в бік Ф. Ніцше з мрією про надлюдину, яка примирить звіра і людину, і в бік положень теорії Ч. Дарвіна, і до просвітницької ідеї виникнення держави. Тоді як роман Г. Веллса «Острів доктора Моро» – художня реакція на ідеологію звіриного індивідуалізму. Вважаємо, що цією ідеєю наснажувався і Джек Лондон. Щоправда, на думку американських літературознавців (Р. Спіллер, Р.Френгір, А.Кейзін) роман «Морський вовк» розглядався текстом, де письменник поєднав ніцшеанський погляд на примітивний людський егоїзм і віру в закон боротьби за існування. Та, думається, не варто перебільшувати значення біологічної філософії життя для авторської інтерпретації анімалістичної теми. У творах Джека Лондона йдеться про інше: людина не повинна пробуджувати звіра у тваринах. Хел у «Поклику предків», Красунчик Сміт у «Білому Іклі» знають лише палицю. Тобто саме ці негативні образи виявляють неспроможність визначень Джека Лондона як апологета закону боротьби за існування. Письменник виступає проти стосунків, заснованих на праві сильного не лише між людьми, а й між людьми і тваринами. Але в романі «Морський вовк»

ця ідея піднімається на новий рівень осмислення.

Сюжет: молодий літературознавець і журналіст Гамфрі Ван-Вейден потрапляє в кораблетрощу. Його підбирає команда корабля «Привид», де капітаном Вовк (Вулф) Ларсен. Ван-Вейден стає свідком жорстокого закону сильного, який проповідує і втілює в життя Вовк Ларсен. Із рятівника капітан стає для Гамфрі «господарем», перетворюючи його на раба і втішаючись тим, що може змусити «білоручку» виконувати важку брудну роботу через страх перед болем і смертю.



Кадр із фільму «Морський вовк» (2008)

Реж. Кристоф Шреве

Ситуація для Ван-Вейдена ускладнюється дивним відкриттям, що Вовк Ларсен діє не імпульсивно, несвідомо, а має свою філософію сильного, обґрунтовуючи нею цинічне право пригнічувати і навіть фізично знищувати інших. Ларсен переконаний, що є певна «життєва закваска», спільна і для людини, і для тварини, аби вижити в жорсткому світі. При цьому він багато читає, щоправда, вихоплюючи з книг лише те, що підживлює його філософію. Тож використовує Ван-Вейдена і як співрозмовника. Вони ведуть диспут щодо ключових питань філософії Ф.Ніцше, ідей соціодарвінізму. Із часом журналіст усвідомлює, що стає «іграшкою в руках цієї потвори», не маючи сили чинити супротиву жорстокості Вовка. Звіряча жорстокість капітана провокує бунт на кораблі, але незгуртована команда програє. Та

несподівано «Привид» знову рятує постраждалих від аварії і поповнюється новим пасажиром. Це Мод Брустер, молода інтелектуалка. І тепер Ван-Вейден може побачити ще один вияв характеру капітана, який бачить Мод своєю власністю.

Але Вовка Ларсена чекає крах: його команду переманює на свій корабель його ж брат-суперник, а розтрощеного «Привида», де виживають, окрім капітана, Гамфрі і Мод, буря прибиває до безлюдного острова. Ларсен усіляко чинить перепони відремонтувати корабель. Він знає, що смертельно хворий, і хоче забрати з собою той світ і Гамфрі, і Мод. У фіналі капітан сліпне і помирає від раку мозку, а Гамфрі і Мод рятує корабель, який пропливає повз острів.

Поетика твору: дія роману «Морський вовк» розгортається в рамках морської подорожі на тлі численних пригод. Ідею роману розкриває сам автор, називаючи його «атакою на ніцшеанську філософію». Він засуджує культ сили й поклоніння їй. Надлюдина, на думку автора, самотня.

Роман вводить в атмосферу жорстокості й страждань, яку створив на кораблі «Привид» капітан Вовк Ларсен. Корабель – світ, який живе за його власними законами, де не визнається права на жоден вияв протесту. Особливо повноцінно характер капітана виявляється у ставленні до матросів Ліча і Джонсона, які намагаються його вбити, до кока Томаса Магріджа (він втрачає ногу), до Мод Брустер, яку капітан хотів згвалтувати. Принцип, за яким живе Ларсен: *«Право у силі, от і все. Слабкий завжди винний. Бути сильним добре, а слабким – погано. Або ще краще, приємно бути сильним тому що це вигідно, і гидко бути слабким, тому що від цього страждаєш»*⁵³.

Джек Лондон зчитує «вовчі» риси Ларсена і з його вчинків, і з його зовнішності. Емоції оповідача хитаються від одного полюсу до іншого: *«Часом я думаю, що Вовк Ларсен божевільний або принаймні напівбожевільний — такі в нього чудні примхи й вибрики. А іноді мені здається, що він має дані на велику людину, на генія. Але зрештою я*

⁵³ Лондон Дж. Морський вовк. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=84>

переконаний, що він справжній тип первісної людини, яка народилася з запізненням на тисячу років або поколінь і є анахронізмом у нашу добу високої цивілізації»⁵⁴.

Концентруючи увагу на капітанові, Джек Лондон щоразу підкреслює його глибинну недостатність – його безкінечну самотність. Життєва філософія Ларсена змушує його дивитися на світ очима вовка. Ця символіка підкреслена іменем Вульф – «вовк», що підсилює термін «морський вовк» на позначення досвідченого моряка. Таким чином, в імені головного героя зроблений акцент на жорстокому і самотньому морякові з досвідом: «*«Таки вовк він. У декого бува кам'яне серце. А в нього й зовсім немає серця. Вовк, чистий тобі вовк, ось хто він. Хіба ж не влучно його назвали?»*»⁵⁵. Автор не захоплюється цим персонажем (як вважали деякі критики, вбачаючи в цьому образі уславлення ніцшеанської надлюдини), а розвінчує його вседозволеність, жорстокість і свавілля.

Отже, Джек Лондон долучається до тих письменників, які попереджували: жорстоким поводженням людина може розбудити звіра у тварині, але і сама через власну жорстокість перетворюється на звіра.

«Мартін Іден» («*Martin Eden*») (1909)

Роздуми над проблемою самотності сильної особистості Джек Лондон продовжує в романі «Мартін Іден». Під час подорожі на яхті «Снарк» у 1907 році була розпочата робота над цим найбільш зрілим і довершеним романом у творчому доробку письменника. *Поетика неоромантизму* в «Мартіні Ідені»: напружений сюжет; система неординарних образів; зображення сильного людського характеру в екстремальній ситуації; ідеалізація головного героя (ніцшеанський ідеалізм); пріоритет естетичних і духовних цінностей; трагедія творчої особистості в суспільстві.

Сюжет: Мартін Іден – звичайний хлопець, колишній матрос,

⁵⁴ Лондон Дж. Морський вовк. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=84>

⁵⁵ Там само.

живе разом із сім'єю сестри. Проте відчуття «чужинності» у рідному середовищі не полишає спрагло до чогось нового юнака. Поштовхом для його амбіцій стає знайомство з Рут Морз – дівчини з буржуазного світу. Мартін урятував її брата Артура у вуличній бійці і так потрапив до будинку родини Морзів. Кохання до Рут, яка втілювала для Мартіна все прекрасне, про що можна було тільки мріяти, надихає Мартіна на рішучі зміни у своєму житті: щоб стати гідним уваги дівчини, він прагне здобути освіту, досягти визнання і матеріального добробуту. Юнак пробує свої сили в письменстві. І долаючи спротив видавців і читацької публіки, здобуває визнання як письменник. Слава і фінансовий успіх відкривають Мартинові двері в новий світ. Та з часом письменник усвідомлює лицемірство цього світу, який дивиться на нього, як на модну іграшку. Як і фальшивими є почуття Рут, яка намагається пристосувати його до правил і етики буржуазного соціуму.

Любов до Ліззі Конналі прийшла до Мартіна запізно, коли в боротьбі за виживання він розгубив свої душевні якості. До того ж для відомого і заможного письменника Ліззі – людина, нижча за суспільною ієрархією. Історія повторюється, але тепер він для Ліззі той, ким для нього була Рут.

Розчарування в людях, слава і гроші відчужують Мартіна Ідена і від свого звичного соціального середовища, і від буржуазного світу, до якого він так прагнув піднятися, але, пізнавши його справжні «цінності», відкинув. Переосмислюючи ніцшеанську формулу надлюдини, митця над натовпом, Джек Лондон показує самотність Мартіна Ідена. Втративши талант і стимул писати, митець кінчає життя самогубством.

Поетика твору: твір можна сприймати американським варіантом роману *кар'єри*, започаткованого Бальзаком («Втрачені ілюзії»), Стендалем («Червоне і чорне»), розвинутим Гі де Мопассаном («Любий друг»), але суттєво доповненим авторськими *роздумами про місце митця в суспільстві*. Таким чином, «Мартін Іден» є внеском Джека Лондона в розвиток типової модерністської теми «митець і



*Кадр із фільму "Мартін Іден"
(реж. П. Марчелло, 2019)*

суспільство» в її неоромантичному прочитанні.

Роман кар'єри як «шлях нагору» в інтерпретації Джека Лондона набув виразних автобіографічних рис. Головний момент автобіографічності – у спільності доль, пошуків і прагнень Джека Лондона і головного героя роману Мартіна Ідена. «Сюжетна» автобіографічність»: портрет Мартіна Ідена, історія першого кохання до Мейбл Епплгарт, такий факт творчого життєпису, як, наприклад, «вибивання» гонорару з видавця журналу «Біла миша», де

в Джека Лондона була подібна ситуація з видавцем «Чорного кота». І водночас історія головного героя кидає фатальну тінь на біографію самого автора: Мартін Іден покінчив життя самогубством у 40 років. У цьому ж віці не стало і Джека Лондона. Оскільки герої прагне реалізації не в політиці чи підприємстві, а саме в мистецькій сфері, то, на відміну від романів кар'єри в інших національних літературах, у творі приділено значну увагу питанням творчого процесу, пошуків митцем себе і мотивації. Мотив соціальної нерівності у творі, вважаємо, дозволяє розгорнути авторську критику міфу про американську мрію: герой скористався шансом реалізуватись, але чи це зробило його щасливим?






Роман «Мартін Іден» кілька разів екранізувався – у 1942 році, 1976 році. Остання кіноверсія твору Джека Лондона – це італо-французький фільм 2019 року (реж. П. Марчелло), де події перенесені в Неаполь початку ХХ століття. Виконавець головної ролі Лука Марінееллі нагороджений за краще виконання чоловічої ролі призом 76 Венеційського міжнародного кінофестивалю.

Українська рецепція Джека Лондона: уперше читач відкрив для себе Джека Лондона українською ще в 1913 році, коли з'явилися

переклади оповідань «Батар», «Бог його батьків», «Син вовка» і «Непохитність жінки». Упродовж ХХ століття, як зауважив Р. Доценко, Джека Лондона «перекладали незрівнянно частіше й більше, ніж будь-кого іншого з американських і взагалі зарубіжних письменників». Це і 12-томне видання творів письменника, і численні видання окремих творів.

Тривалою є також історія літературознавчого осмислення доробку Джека Лондона: неповторний портрет американського «мрійника» ще в 1927 році запропонував О. Бурггардт (поет-неокласик Юрій Клен) у дослідженні «Джек Лондон (Життя і творчість)» як передмову до 24-томного видання творів письменника у видавництві «Сяйво»⁵⁶. Пізніше творчість фронтірного неоромантика вивчали Т. Денисова, Б. Пачерська, З. Савченко.

Орієнтовні питання для обговорення:

-  Сформулювати поняття «фронтірний неоромантизм» на матеріалі творів Джека Лондона
-  Означити роль «північних оповідань» у формуванні джекклондонівського типу героя
-  Схарактеризувати особливість авторської інтерпретації анімалістичної теми в романі «Морський вовк» у порівнянні з розробкою цієї теми Р. Кіплінгом і Г. Веллсом
-  Визначити роль автобіографічного елемента в розкритті теми митця і мистецтва в романі «Мартін Іден»
-  Схарактеризувати діапазон прози Джека Лондона з погляду жанрового експериментування

⁵⁶ Детальніше про це у статті Лазірко Н. Творча постать Джека Лондона в літературознавчій оцінці Юрія Клена. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2016. №23. Том. 1. С. 30—32.

ВИСНОВКИ

Неоромантизм як напрям і *неоромантизм* як характерна риса індивідуального стилю письменників доби порубіжжя отримав найбільше варіантів реалізації в англійській і американській літературах. Спільними для обох літератур факторами домінування в їхньому художньому просторі неоромантичного первню стали

- потужні *традиції романтизму* і водночас гостра потреба *альтернативи реалізоцентричній* творчості;
- поява *кризових явищ* у суспільному житті (криза вікторіанства в Британії, «позолочений вік» в Америці), які збігалися з новим *етапом самоідентифікації націй*;
- *пошуки морально-духовних орієнтирів*, інспіровані, з одного боку, новими ідеями-відкриттями в науці і філософії, а з другого, – усезростаючим релігійним скептицизмом.

Така нова культурна реальність вимагала певного Автора і певного Героя. При уважному розгляді вони виявились новими-старими знайомими – митцем і героєм неоромантичного типу. Тобто бунтарем, експериментатором, першовідкривачем, готовим вести за собою, але і глибоко самотнім, дивним на позір більшості, іронічним щодо світу і себе, але таким, що вірить у вищу справедливість і обов'язок справжньої людини її стверджувати й захищати, із загостреним сприйняттям і розумінням Прекрасного.

В англійській літературі відкривати галерею неоромантичних творів судилося *Роберту Луїсу Стівенсонові*. Пригоди, історія, містика – це тематичні підвалини авторського художнього світу. Разом із тим жанротвірні елементи прози письменника – пригодницького, історичного і готичного роману нового романтизму. Типовий герой творів Стівенсона – це, по суті, культурний герой новітньої міфології, який мусить пройти ініціацію не тільки задля власного «Я», а щоб у такий спосіб одержати право на вдосконалення світу, у який

інтегрується («Острів скарбів»). Або ж, прагнучи перемоги людського розуму, починає «грати в Бога». Та, усвідомивши смертельну небезпеку такої гри, готовий знищити і «витвір» амбітного розуму, який відкинув мораль, і себе («Химерна пригода з доктором Джекілом і містером Гайдом»).

Тенденцію поєднувати моральну проблематику з пригодницькою стихією мариністського сюжету розвиває *Джозеф Конрад*. Єдиний із великих неоромантиків, сформований у традиціях іншої (польської) культури, він збагатив англійську літературу творами-притчами про найвищий суд – суд совісті, яким може судити себе тільки справжня людина («Лорд Джим»). Але і сміливо задекларував, що не мають терміну давності злочини, скоєні проти людяності. А особливо державою, що утверджує свою «велич» насильством і утисками («Серце півми»).

Творчість *Артура Конан Дойла* в усіх її утіленнях дає читачеві можливість зануритись у світ різноманітних пригод яскравих, екстравагантних, привабливих своїми чоловічими вчинками героїв. Вони – Шерлок Холмс, Джон Ватсон, Челленджер – завжди в пошуку справедливості (і для себе, і для інших) і свободи бути собою та займатись улюбленою справою.

Неоромантик «активної дії» *Ред'ярд Кіплінг* також збагатив англійську літературу новими мотивами і прийомами: поєднав іронію і пафос, побутову тему й екзотичну. Ввівши в літературний лексикон солдатський жаргон, професіоналізми, слова з мови хінді й бенгалі, розширив її межі. Як розширив і тематичні межі англійської прози, повному розкривши потенціал орієнталізму («Книга Джунглів»), традиційний для англійського романтизму. Водночас саме творчість Кіплінга, сформовану на перетині двох – англійської та індійської – культур, можна вважати зразком міжкультурної комунікації. На перехресті картин світу двох різних культурних середовищ твори письменника сали новим міжкультурним простором, де інтегровані найбільш типові світоглядні риси обох народів.

Натомість завдяки *Герберту Веллсу* наукова фантастика неоромантизму набула виразних рис «англійського тексту». У сенсі актуалізації в ній питомих для національної літературної традиції художніх концептів острова, трагічного наукового експерименту («Острів доктора Моро»), гострої соціальної заангажованості, полемічності й утвердженні одвічних прагнень людини вдосконалювати себе та навколишній світ разом із усвідомленням нових реалій часу, які вимагають великої відповідальності за способи досягнення бажаного («Невидимець», «Машина часу»).

Витончено-трагічний і парадоксальний *Оскар Вайльд*, який шукав справжню, тобто одухотворену Красу в усьому, по-своєму закинував неоромантичний елемент у власній творчості. Він проявився і в сумних та іронічних казках (збірки «Щасливий Принц та інші казки», «Гранатовий будиночок»), і в інтелектуальному романі («Портрет Доріана Грея»). У романі, що виявився інтелектуальною провокацією, письменник сподівався збурити читацьку аудиторію до полеміки про позбавлену Добра Красу, перетворену на потворність.

На відміну від англійського неоромантизму, американський заявляв про себе одночасно з вирішенням завданнями, що дісталось йому у «спадок» від романтизму, – завершити формування національного варіанту письменства. Таким чином, американський неоромантизм став ще одним доказом «сепарації» літератури колишньої колонії від літератури метрополії. Проте творча рецепція і навіть «змагальність» із британською літературою залишається інтелектуально-художнім подразником для письменників покоління кінця ХІХ століття, творчість яких складає типологічно розмаїту парадигму неоромантизму. Він оприявлювався у варіанті утопічного (Е. Беллами), «шляхетного» (Г. Джеймс), народного (Марк Твен) і фронтального (Джек Лондон) неоромантизму. Для всіх цих варіантів спільною є тенденція кореляції з традицією англійського неоромантизму – із чітко вибудованою оповіддю, із потужним публіцистичним первнем, із використанням повторів певних фраз,

завдяки чому досягається особлива виразність, зі «щільними» пейзажними описами. Але, художньо реціпіюючи досвід неоромантиків Великої Британії, американські письменники не тільки зберегли власне творче «обличчя», а й надали неоромантизму виразно національного характеру.

Генрі Джеймс ставив за мету передати образ світу в конкретний момент крізь призму суб'єктивного сприйняття. Це зумовило особливу художню мову його творів, де опис став фрагментарним, суб'єктивним, мозаїчним. Відповідно це викликало зміни в оповіді його прози: вона певною мірою ліризувалася, а отже, розширювались функції внутрішнього монологу. Загалом усю прозу Джеймса можна вважати сповіддю героїв перед самим собою у момент зіткнення із загадками буття («Закрут гвинта») чи загадками людської природи («Дейзі Міллер»). А разом це проєктувалось на особливий «американізм» шляхетного неоромантика як окрему тему дослідження психології американців «зсередини» і «ззовні».

«Американізм» представника народного неоромантизму *Марка Твена*, художньо втілений і проаналізований у його творах, пройшов кілька етапів. Спочатку його оптимістична версія наснажувалась вірою в молоду демократію, яка рухалась до прогресу, на відміну від Старого світу, що занурювався в атмосферу очікування *fin de siècle* (особливо в «Простаках за кордоном»). Марк Твен стає одним із творців американської історії і культури, яка вбирає міфи індіанців і багатонаціональний фольклор переселенців. Потім з'являється метафора «позолочений вік» (в однойменному романі), яка перетворюється на характеристику цілого періоду в історії Америки. Як спроба повернення не тільки у світ дитинства, а й у світ власних ілюзій можуть сприйматись славнозвісні пригоди Тома Сойєра і Гека Фінна. Їхній ігровий характер, вигадка, гумор, протест проти всього нудного, тупого, забобонного – це засоби захисту захищеного під маскою своїх юних героїв автора від дійсності, де все більше сумного і того, що розчаровує. Романтичне світосприйняття персонажів (і автора), примножене на бажання бути активним учасником і

будівничим цього життя, стає неоромантичним текстом Марка Твена. Символом свободи і вільного життя, якого прагнуть герої Марка Твена, є образ Міссісіпі. Річка надихає на справжній героїзм, адже Гек, який переховує раба-втікача, – це вже виклик жорстоким законам держави, їхнє заперечення дієвою людяністю. Сюжетний хід «підхопить» сам автор, завершуючи свій творчий і життєвий шлях масштабною сатирою на політику, церкву, психологію філістерів, сучасну цивілізацію і саму «американську мрію».

До ревізії «американської мрії» у фронтірному варіанті свого неоромантизму долучився і *Джек Лондон*. Традиційну для американського романтизму тему «життя на фронтірі» письменник реалізував у циклі «північних оповідань» і специфічному типі джекклондонівського героя – індивідуаліста, який оберігає особисту свободу від впливу цивілізації, людина стійка, витривала, загартована дикою Північчю, але при цьому мрійник. Джек Лондон створив справжній неоромантичний епос фронтіру, де людина і природа ведуть свій вічний поєдинок. Його герої кидають виклик самій смерті і виявляють стоїцизм у боротьбі за життя.

Отже, художня парадигма англійського і американського неоромантизму – неймовірно цікава за тематикою, розмаїта з погляду жанру й глибинна за проблематикою література. У її центрі залишається смілива, рішуча і водночас чутлива й трагічна Людина, яка стоїчно долає прірву «між ідеалом і дійсністю», вдосконалює недосконалу реальність і відчайдушно мріє про краще майбутнє.

ГЛОСАРІЙ

Алюзія (лат. *allusio* – натяк) – художній прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету, образу чи історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаного витлумачити закодований зміст.

Анімалістика або анімалістичний жанр (від лат. *animl* – тварина) – зображення тварин, тема «людина і тваринний світ». Одна з типових для літератури неоромантизму тем (Р. Кіплінг, Г. Веллс, Джек Лондон).

Антиутопія – зображення в художній літературі чи кінематографі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментами над людством задля його «поліпшення», певних, часто принадливих, соціальних ідеалів, антитеза утопії. У літературі неоромантизму жанр антиутопії розробляв Г. Веллс.

Амбівалентний – двоїстий, який характеризується одночасним проявом протилежних якостей. Амбівалентний герой – це поширений у літературі неоромантизму тип героя.

Вертикальний контекст – семантико-функціональна категорія художнього твору, що акумулює у своїй структурі екстратекстову інформацію – культурологічну (національно-марковану й загальнокультурну (співвідносну зі світовою культурою)), котрій притаманний імпліцитний спосіб вираження змісту. Особливо виразний в такому неоромантичному творі, як «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда.

Гедонізм – напрям в етиці, згідно з яким ціннісним критерієм моралі визнається задоволення або уникнення страждань. Поняття «гедонізм» використовується для опису матеріально орієнтованого, корисливого погляду на життя. У романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» носієм ідей гедонізму є сер Генрі.

Готична література – твори, у яких зображено незвичні ситуації, життя привидів та інші обставини потойбічного життя, страхіття пекла, жахаюча жорстокість, великі таємниці, що перетворюють людину на іграшку надприродних сил. Готичний роман — один із попередників сучасної детективної літератури, містики та фантастики жахів. Елементи готичної прози є у творчості Р. Л. Стівенсона («Химерна пригода з доктором Джекілом і містером Гайдом»), О. Вайльда («Портрет Доріана Грея»), Г. Джеймса («Закрут гвинта»).

Декаданс (фр. *dekadence* – занепад) – узагальнена назва кризового світосприйняття, загального стану західноєвропейської культури, що виявляється в літературі, мистецтві, культурі на межі ХІХ–ХХ ст.; символ перехідності, амбівалентності, парадоксальності культури, яка болісно переживала розрив між минулим («кінцем») і майбутнім («початком»).

Дендизм – спосіб життя і поведінка денді; потяг до вишуканих манер, намагання мати гарний вигляд. Дендизм у житті і творчості О. Вайльда – це не тільки і не стільки про його культивування краси зовнішньої. Це форма протесту в умовах кризи вікторіанської ідеології та моралі і форма пропаганди естетизму.

Епатаж (фр. *epatage*) – скандальна витівка.

Есей (франц. *essai* – спроба, нарис, начерк) – невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне й визначальне трактування теми.

Естетизм (грец. *αἰσθητικός* – чуттєво сприйманий) – суб'єктивно-ідеалістичний підхід до мистецтва, що ґрунтується на теорії «мистецтва для мистецтва». Послідовники естетизму стверджують, що мистецтво у своїх художніх формах автономне від дійсності, має свої особливі принципи та правила й тільки воно здатне утверджувати красу. Естетизм – тенденція в англійській літературі, яка сформувалася наприкінці ХІХ століття під впливом ідей Дж. Рескіна і В. Пейтера. Найяскравішим представником естетизму став О. Вайльд. На його

думку, мистецтво живе незалежно від дійсності і тому перебуває в опозиції до свого часу; життя наслідує мистецтво, а не навпаки; «немає книжок моральних або аморальних, є книжки добре написані або погано написані».

Етика – філософська наука, об'єктом дослідження якої є мораль, моральність; система моральних норм і цінностей, властива певній спільноті, соціальній, професійній або іншій групі людей.

Імпресіонізм (фр. *impression* – враження) – течія мистецтва раннього модернізму, яка вбачала своїм завданням ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань.

Індивідуальний стиль письменника (лат. *individuum* – неподільне) – новий художній образ світу, складне діалектичне поєднання загального й особливого. Індивідуальний стиль так само, як і художній стиль напряму (наприклад, модернізму), течії (символізму, імпресіонізму тощо), характеризується сталими типологічними ознаками (стильовими константами) і стильовою домінантою. Індивідуальний стиль під впливом різних чинників може змінюватися. Він реалізується на всіх рівнях структури художнього тексту: темі, ідеї, сюжеті, системі образів, композиції, поетиці, жанрі.

Інтелектуальний роман – жанровий різновид роману ХХ ст. Термін «інтелектуальний роман» був уперше запропонований Т. Манном. У статті «Про вчення Шпенглера» (1924) письменник зазначив, що «історичний і світовий перелом» 1914 – 1923 рр. «стирає кордони між наукою й мистецтвом..., створює той тип книги, що... може бути названий «інтелектуальним романом». До цього жанру Т. Манн зараховував і праці Ф. Ніцше. Саме «інтелектуальний роман» став жанром, що вперше реалізував одну з характерних нових рис реалізму ХХ в. – загострену потребу в інтерпретації життя, її осмисленні, тлумаченні, що перевищувало потребу в «розповіданні», втіленні життя в художніх образах. Характерні риси інтелектуального роману: наявність дискусій; «філософічність» побудови (наявність різних «поверхів» буття, співвідносних один з одним, оцінюваних і

вимірюваних одним одним); розірваний на якісно різні фрагменти час; своєрідний психологізм (укрупнене, генералізоване зображення людини не тільки як особистості чи соціального типу, але і як представника роду людського. У світовій літературі «інтелектуальний роман» представлений творами Т. Манна, Г. Гессе, А. Дебліна, Р. Музілея і Г. Броха, К. Чапека, В. Фолкнера і Т. Вулфа та ін. У літературі неоромантизму зразком такого жанру є роман О. Вайльда «Портрет Доріана Грея».

Інтертекстуальність (від фр. *intertextualite* – міжтекстовість) – термін, що вживається для позначення широкого спектру міжтекстових зв'язків і постулює, що будь-який текст завжди є складником широкого культурного тексту. Полягає у 1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) явному наслідуванню чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків) – тут мають місце всі різновиди стилізації.

Інтуїтивізм – філософське вчення, яке абсолютизує інтуїцію як єдино вірогідний вид пізнання; інтуїція (лат. *intuitio* – уважно дивлюся) – здатність безпосереднього розпізнавання істини без обґрунтування за допомогою доказів; здогад, проникливість, що ґрунтується на попередньому досвіді. Основоположником інтуїтивізму був А. Бергсон («Матерія і пам'ять», «Сміх», «Творча еволюція» та ін.), який розробив концепцію мистецтва, художньої творчості. За А. Бергсоном, у всесвіті є дві протилежні тенденції руху життя і матерії. Трактуючи життя як порив психологічного змісту, вважаючи його ірраціональним, не пізнаваним через поняття чи досвід, філософ розвивав положення, що людський розум дає людині знання про світ нижчого порядку, ніж інтуїція.

Ірраціоналізм (лат. *irrationalis* – нерозумний, позасвідомий) – філософські вчення, які, на протиположності раціоналізму, твердять про

обмеженість можливостей розуму в процесі пізнання і протиставляють йому інтуїцію, віру, інстинкт як основні шляхи пізнання.

Калокагатія – поняття давньогрецької естетики, що виражає ідеальне єднання фізичної краси та духовної досконалості як ідеал виховання людини. Полеміка навколо цього поняття відлунує в романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея».

«**Література дії**» – складова частина неоромантизму, культ, що проголосив домінанту мужнього оптимізму, життєлюбного світовідчування й енергійні пошуки самостійних рішень. Представники цієї течії – Р. Кіплінг, Джозеф Конрад.

Маринізм – (лат. *marinus* — морський) — морська тематика в художній літературі, позначена не тільки естетичним переживанням морських краєвидів та життя моряків, а й часто поривом у незвіданий простір, жагою відкриття нового. У літературі неоромантизму розробляти мариністський жанр Джозеф Конрад, Р. Л. Стівенсон, Джек Лондон.

Метароман (або метамистецтво) – твір, найважливішим предметом якого є сам процес його розгортання, дослідження природи твору, творчого процесу і постаті митця. У літературі неоромантизму – це «Мартін Іден» Джека Лондона.

Модернізм (фр. *moderne* – сучасний, найновіший) – літературно-мистецький напрям неміметичного ґатунку на межі XIX–XX ст. У літературі модернізму домінує суб'єктивний спосіб зображення; їй притаманна ускладнена новаторська синтетична художня форма, прагнення до універсалізації, що увиразнює естетичну функцію цього мистецтва та елітарний характер творів; глибинний психологізм, песимістичні настрої. В епоху модернізму потужно розвиваються індивідуальні стилі. Етапи розвитку модернізму: ранній модернізм (символізм, імпресіонізм, неоромантизм), авангардизм (футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, кубізм) і зрілий (чи високий) модернізм («потік свідомості», інтелектуальний роман, екзистенціалізм, «магічний реалізм», театр «абсурду»).

Мотив двійництва – мотив двійництва сягає архетипу культурного героя і його демонічного негативного варіанта, який є пародією на героя, тобто відхилення від норми. Глибоку розробку цей мотив отримав у ХІХ–ХХ ст., у творах Шаміссо, Гофмана, По, Гоголя та ін. До терміна «двійництво» дотичні такі категорії, як двосвіття, дуалізм, діалогізм, антиномічність, контрастність, антитезність, двоїстість, розщеплення тощо. У літературознавчому плані цей термін залучає 1) створення образів-«двійників» (doppelgangers), 2) проблему «двох світів», 3) створення двійників на інтертекстуальному рівні. Серед неоромантиків мотив двійництва особливо активно розробляли Р.Л. Стівенсон, А. К. Дойл, О. Вайльда, Марк Твен.

Ніцшеанство – вчення німецького філософа Ф. Ніцше (1844 – 1900) та його послідовників. У центрі цього віровчення – ідея надлюдини, заснована на «переоцінці всіх цінностей», тобто на критичному запереченні всіх релігійних ідеалів, що розуміються як життєво необхідні фікції, що виправдовують волю до влади: «кожний центр сил конструює, виходячи із себе, весь інший світ».

Неоромантизм – стильова течія модернізму, що виникла в літературі порубіжжя. Із класичним романтизмом його ріднить порив до ідеального, виняткового. Неоромантики змальовували яскраву, неповторну індивідуальність, що характеризуються внутрішнім аристократизмом, бажанням жити за критеріями ідеалу, а не буднів бореться зі злом, повсякденною сірістю. Головна увага у творах неоромантиків зосереджувалася на дослідженні внутрішнього світу людини, через який письменники намагалися зазирнути у світ духовний. Митці часто вдаються до умовних, фантастичних образів, ситуацій, сюжетів; відмовляються від типізації, натомість застосовують символізм

Неоромантизм фронтірний – різновид американського неоромантизму. Його представник Джек Лондон. Пов'язаний із тлумаченням фронтиру як поселення на «вільних» землях у помежів'ї

«варварства» та «цивілізації». Оприявлюється в темах випробування героя в екстремальних ситуаціях.

Неоромантизм «шляхетний» – різновид американського неоромантизму, близький до імпресіонізму. Його представник Г. Джеймс.

Новела – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією. У неоромантизмі новела стала частиною художнього доробку А.К. Дойла, Г. Джеймса.

Поетика (грец. ποιητικὴ – майстерність творення) – 1. Наука про літературу (літературознавство). 2. Розділ літературознавства, що вивчає теорію літератури або стилістику (мовно-стильові особливості художнього тексту). 3. Наука про форму художнього твору в цілому: систему творчих принципів і майстерність письменника.

Прийом парадоксу – (від грец. παράδοξες – несподіваний, дивний), несподівана, незвична (хоч би формою) думка (вислів, пропозиція), що різко розходиться із загальноприйнятою, традиційною думкою з певного питання. Будь-який парадокс виглядає як заперечення деякої думки, що здається «безумовно правильним» (незалежно від того, наскільки вірно це враження). Незалежно від глибини і істинності конкретного вислову парадоксальність його, особливо якщо йдеться про усному вислові, привертає увагу; тому несподіванка висновків, невідповідність їх «природному» ходу думок є (поряд із загальною логічною послідовністю викладу і красою стилю) один з істотних атрибутів ораторського мистецтва. Часто, втім, спостерігається зворотна реакція; явище (або вислів), що перечить, хоч би зовні, «здоровому глузду», характеризується як парадоксальне, що свідчить про «суперечність» відповідного явища (або вислови). Як художній прийом широко використовувався О. Вайльдом.

Порубіжжя – назва періоду кінця XIX – початку XX ст. як особливого етапу розвитку світової культури, для якого характерні декадентські настрої та пошуки модерністських форм їх вираження. Одним із напрямів і стилів порубіжжя є неоромантизм.

Прийом карнавалу – переодягання й маскуванню, нехтування прийнятими соціальними ієрархіями та звичаями, ламання сексуальних табу, осквернення святинь, коронування і скидання з трону короля карнавалу, сміх над серйозними речами, пародія. Прийом карнавалу став одним із компонентів протесту проти «офіціозу», дала поштовх розвитку мистецтва у всіх його жанрах і проявах, зокрема в літературі. Цей прийом успішно використовували неоромантики, зокрема Марк Твен.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* – спогад) – відчутний у художньому тексті відгомін іншого літературного твору на рівні образів, композиції, стилю, фразеології тощо.

Символізм – (від грец. *σύμβολου* – знак, символ, ознака) – одна зі стильових течій раннього модернізму межі ХІХ–ХХ ст., де замість художнього образу, що відтворює певне явище, застосовується символ як провідний засіб творення художньої реальності.

Синестезія (грец. *συναίσθησις* – одночасне відчуття) – художній прийом, поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій. Впливає із природної властивості людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, що зумовлює синтез кількох відчуттів, наприклад, кольору і звуку тощо.

Синкретизм (грец. *συνκρητισμός* – об'єднання) – нерозчленованість, злитість, характерні для початкового, нерозвинutoго стану будь-якого явища.

Стильова домінанта (лат. *dominans* – панівний; головний, панівний принцип, ідея, ознака; найважливіша складова частина) – переважаюча ознака художнього стилю, провідний структуротвірний принцип творчості митця, окремого твору, течії, напряму, епохи.

Стильові константи (лат. *constans* – незмінний, постійний) – типологічні художньо-естетичні полюси стилю, єдність світоглядних, естетичних, змістових, жанрових, формальних його ознак; це концепція світу і людини, яка виявляється за логікою та внутрішнім

законом певного художнього стилю (бароко, класицизму, сентименталізму, романтизму, реалізму, модернізму, символізму, імпресіонізму, футуризму тощо).

Суб'єктивізм (лат. *subiectivus* – підметовий) – світоглядна позиція, що тією чи іншою мірою заперечує об'єктивний підхід до дійсності. Суб'єктивність – індивідуальна особливість у поглядах на речі, оригінальність, відсутність об'єктивності.

Сугестія (франц. *suggerer* – навіювання, натяк) – домінуючий, переважаючий спосіб творення образу-символу, котрий розуміємо як змалювання вражень і переживань з усією палітрою відтінків для навіювання певних смислів (стильова домінанта в поезиці символізму).

Хронотоп (грецьк. *chronos* – час, *topos* – місце) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, у якій розрізняють фабульно-сюжетний час та оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення). Характер й особливості хронотопу залежать від родо-жанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності художнього твору.

Художній стиль (лат. *stilos* – грифель для писання) – закон художньої творчості, що проступає на рівні форми літературного твору, а зумовлюється комплексом ідейно-змістових чинників художнього тексту.

Фронтир – територія на межі двох різних суспільств. Є перехідною зоною, яка, зазвичай, слабо інтегрована в державні

структури та має динамічний характер, визначається високою взаємодією різних, часто ворожих культур. В Америці,

доводив Ф. Тернер, завдяки фронтиру розвинувся дух індивідуалізму й американська нація постала на позаетнічних засадах як «a composite nationality», а демократія зміцніла не тільки в Америці, але й у Європі. Отже, фронтир – один із факторів формування особливостей американської нації, її культури й літератури.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

СПИСОК ХУДОЖНІХ І ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТВОРІВ, ОBOB'ЯЗКОВИХ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ

- ✓ **Стівенсон Р.Л.** «Острів скарбів», «Химерна пригода з доктором Джекілом і містером Гайдом», балада «Вересовий трунок».
- ✓ **Джозеф Конрад.** «Лорд Джим», «Ностромо», «Серце пільми», есей «Самодержавство і війна».
- ✓ **Доїл К.А.** «Собака Баскервілів», «Спілка рудих», «Пістрява стрічка», «Загублений світ».
- ✓ **Кіплінг Р. Дж.** «Якщо», «Балада про Захід і Схід», «Пси», «Мері Глостер», оповідання про Мауглі з «Книги Джунглів», «Кім».
- ✓ **Веллс Г.** «Невидимець», «Машина часу», «Острів доктора Моро».
- ✓ **Вайльд О.** «Хлопчик-зірка», «Молодий Король», «Рибалка і його Душа», «Портрет Доріана Грея», «Балада Редінгтонської в'язниці».
- ✓ **Джеймс Г.** «Жіночий портрет», «Дейзі Міллер», «Закрут гвинта».
- ✓ **Марк Твен.** «Пригоди Тома Сойєра», «Пригоди Гекльберрі Фінна», «Життя на Міссісіпі», «Принц і жебрак», «Пригоди Янкї з Коннектикуту при дворі короля Артура».
- ✓ **Джесек Лондон.** «Любов до життя», «Біле Ікло», «Поклик предків», «Морський вовк», «Мартін Іден».

СПИСОК НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ І НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Підручники і посібники

- Вишницька Ю., Тверітінова Т. *Історія зарубіжної літератури межі ХІХ-ХХ століть* : навч.-метод. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022.
- Література перехідної доби. *Літературознавча енциклопедія*: у 2-х т. Київ. : Академія, 2007. Т. 1.

Загальні праці

- Gray R. A History of American Literature. 2nd ed. Wiley-Blackwell, 2012. 913 p.
- Бежан О. Сучасний американський роман (кінець ХХ – початок ХХІ століття): навчально-методичний посібник. Одеса : Астропринт, 2014. 88 с.
- Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. 2-ге вид. Київ: КМ Академія, 2012. 487 с.
- Живоглядова І. Американський менталітет: форми виявлення в просторі народження національної культури. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2012. Вип. 63. С. 26—30. URL: file:///C:/Users/master/Desktop/Работа на дому/VZhDU_2012_63_7.pdf.
- Лавренко Р. Традиції та новаторство у англійській літературі. Львів : Генеза, 1991. 115с.
- Література Англії ХХ століття : навч. посібник. За ред. К. Шахової. Київ : Либідь, 1993. 400 с.
- Миронюк Л. Генезис неоромантизму. *Актуальні проблеми слов'янської філології* : Міжвуз. зб. наук. ст. : Лінгвістика і літературознавство. Київ-Ніжин : ТОВ Аспект-Поліграф, 2006. Вип. ХІ. С. 133—140.

- Моклиця М. *Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина 2. Зарубіжна література*. Луцьк : Вежа, 1999. 181с.
- Світова література на перехресті культур і цивілізацій : зб. наук. пр. – Сімферополь : Бизнес-Информ, 2013. Вип. 7. Ч. II. 368 с.
- Соколянський М. Неоромантизм як літературна течія. *Питання літературознавства*. 1993. Вип. 1. С. 24—36.
- Чумаченко О. Міф і мистецька гра в естетиці неоромантизму: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2003. 17 с.

До розділу 1

ЛІТЕРАТУРА АНГЛІЙСЬКОГО НЕОРОМАНТИЗМУ: ПЕРЕ(ВІД)РОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ

- Бугрій А. Образ Шерлока Холмса як засіб розкриття культурних цінностей вікторіанської доби. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Сер. : Філологічні науки. 2017. Вип. 14. С. 142 –148. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2017_14_21
- Гальчук О. Міфопоетика як модус метатексту англійського неоромантизму. *Мова і культура*. 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 12 – 18.
- Гижа Л. Неоромантична проза Джозефа Конрада і Юрія Яновського : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2009. 20 с.
- Горбонос О. Літературні казки І.Франка та Р. Кіплінга як авторська анімалістична жанроформа: типологічний аспект. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 2. С. 93 – 96. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_2_17
- Горішна Л. Анімалістичні характери в індивідуальній авторській міфології Р. Кіплінга. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. 2014. Вип. 3(2). С. 79-93. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_3\(2\)_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_3(2)_10)

- Дайчес Р. Редьярд Кіплінг та його світ : досліджування матеріалів. Київ : Наук. думка, 1992. 312 с.
- Денисова Т. Фантаст із реального світу. *Веллс Г. Машина часу*. Харків : Фоліо, 2003.
- Диндаренко О. Образ англо-індійського суспільства Р. Кіплінга в контексті діалогу культур. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Сер.: Філологія. Літературознавство. 2010. Т. 141. Вип. 128. С. 30 – 35. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2010_141_128_8
- Кирпита Т. Моральний аспект творчості Р. Л. Стівенсона. *Креативний простір*: [електронний журнал]. 2021. №50. С. 23–25.
- Корнієнко В. Співець вірності, волі і моря: (Дж. Конрад). *Зарубіжна література*. 1999. № 47. С.1–2.
- Кремінська О. Вплив вікторіанства та індуїстської культури на становлення особистості Р. Кіплінга. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2014. Вип. 36. С.128-131. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2014_36_32
- Левітас С. Міфопоетика жіночих образів у англійській готичній новелі кінця XIX — початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2013. 17 с.
- Луценко О. Англійський та український неоромантизм (Юрій Яновський і Джозеф Конрад). *Літературознавчі обрії* : праці молодих учених. Київ, 2008. Вип. 13. С. 219–225.
- Миронова Є. Джозеф Редьярд Кіплінг. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1996. №10. С. 44–46.
- Опанасенко Ю. Особливості відтворення ідіостилю автора в українських перекладах оповідань А. Конан Дойла про Шерлока Холмса. *Вісник Черкаського університету*. Серія: Філологічні науки. 2015. Вип. 7. С. 83-91. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2015_7_16

- Посудієвська О. Творчість О. Уайльда у контексті міжкультурного діалогу : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2012. 20 с.
- Расевич Л. Шерлок Холмс А. Конан Дойля як інтерпретація «міфу про надлюдину» у форматі мідллітератури: автореф. ... дис. канд. філ. наук : 10.01.04. Кам'янець-Подільський, 2016. 217 с.
- Ржевська З. Естет чи мораліст? *Вісник Житомирського державного педагогічного університету ім. І. Франка*. 2004. Вип. 15. С. 58–61.
- Ровна Н. Філософсько-естетичні погляди Редьярда Кіплінга. *Збірник наукових праць студентів та магістрантів факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського Національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. Вип. 10. С. 73–76.
- Скобельська О. Символіка портрету в романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея». *Знак. Символ. Образ*. Черкаси, 2002. Вип. 6. С. 29–31.
- Соколянський М. Українські ремінісценції Джозефа Конрада. *Всесвіт*. 1996. № 8–9. С. 139–141.
- Стріха М. Кіплінг справжній і вигаданий. *Всесвіт*. 1989. №5. С. 108–110.
- Ткач І. У вічних пошуках краси : (нарис про англійське мистецтво кінця ХІХ - початку ХХ століття). *Зарубіжна література в школах України*. 2015. № 9. С. 56–61.
- Фоміна О. Твори Редьярда Кіплінга як історичні джерела з трансформації ідеї Імперії в британському суспільстві в кінці вікторіанської доби. *Грані*. 2013. № 10. С. 159–164. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Grani_2013_10_29.
- Цололо О. Неоромантизм у творчості Кіплінга. Загадки кіплінгівської манери. *Мови та літератури у полікультурному суспільстві*. Маріуполь, 2016. С. 113–115. URL: 91.250.23.215/jspui/bitstream/123456789/126/1/Movy_ta_lit_v_polikult_usp_2016.pdf#page=113

- Чайка, О. М. «Портрет» М. Гоголя і «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда: творчі наслідування і художні відкриття. *Література та культура Полісся*. Ніжин, 2009. Вип. 54. С. 139–146. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ltkp_2009_54_20.pdf
- Шахова А. Реалізація образу Індії у творчості Редьярда Кіплінга. *Мови та літератури у полікультурному суспільстві*. Маріуполь, 2016. С. 117–118. URL: http://91.250.23.215/jspui/bitstream/123456789/126/1/Movy_ta_lit_v_polikult_susp_2016.pdf#page=117.
- Янченко Ю. В. Естетизм О. Уайльда в оцінках сучасних літературознавців. *Література в контексті культури*. 2011. Вип. 21(2). С. 297–305. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2011_21\(2\)__52](http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2011_21(2)__52).
- Bohlmann O. *An exploration of major existential elements in the principal novels of Joseph Conrad*. Cape Town: University of Cape Town, 1989. 303 p.
- Voitkovska L. Reading as Homecoming: Expatriation as a Critical Discourse in «Lord Jim». *The Conradian*. 2000. Vol. 25. № 1. P. 48–63. URL: <https://www.jstor.org/stable/20874163>

До розділу 2

АМЕРИКАНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ НЕОРОМАНТИЗМ: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ВАРІАНТІВ

- Білинська Х. Особливості поетики точку зору у творчості Генрі Джеймса та Едіт Вортон. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сері.: Філологія. 2019. №42. Том. 1. С. 91–94.
- Богиня Н. Жанров-стильова своєрідність малої прози Генрі Джеймса: автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2004. 19 с.

- Гайдаш А. До проблеми екранізації творів Г.Джеймса: роман «Жіночий портрет» в інтерпретації Дж. Кемпінг (1996). *Американські літературні студії в Україні*. 2016. №9. С 179–186. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/15533/1/A_Gaidash_ALS_9_2016.pdf
- Гречанюк С. Острови і міфи, або Марк Твен і «Пригоди Гекльберрі Фінна». *Вічні книги*. Київ, 1991. С. 3–12.
- Денисова Т. *Джек Лондон : життя і творчість*. Київ : Дніпро, 1978. 123 с.
- Денисова Т. Одісея Джека Лондона. *Зарубіжна література*. 2000. Число 22(38). С. 4–5.
- Джеймс Генрі. Зарубіжні письменники : енциклопедичний довідник. : У 2 т. / за ред. Н. Михальської, Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга- Богдан, 2005. Т. 1: А-К. С. 530.
- Жлуктенко Н. Художній світ роману Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна». *Вікно в світ*. 1999. № 4.
- Кирпита Т. Множинність інтерпретацій «Оберту гвинта» Генрі Джеймса. *Особливості соціально-гуманітарного розвитку суспільства* [колективна монографія]. 2021.
- Корунець І. Джек Лондон. Київ : Знання, 1976. 48 с
- Лепьохін Є. Дихотомія «я» – «інший» крізь призму прийняття власної тілесності (на матеріалі роману Джека Лондона «Морський вовк»). *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2013. Вип. 28. С. 166-176. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvnz_2013_28_20
- Назаренко М. М. Особливості поетики автобіографічних нарисів Дж. Лондона. *Нова філологія*. 2012. № 52. С. 23–26. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Novfil_2012_52_8.
- Пригодій С. Марк Твен: міф, людина, письменник. *Марк Твен. Пригоди Тома Соєра. Пригоди Гекльберрі Фінна*. Харків: Фоліо, 2003. С. 3–18.
- Пригодій С. Транстекстуальність художнього твору (на матеріалі «Північних оповідань» Дж. Лондона). *Проблеми семантики*

слова, речення та тексту. 2009. Вип. 23. С. 295–311.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pssrtt_2009_23_38.

➤ Савченко З. «Північні оповідання» Джека Лондона з погляду індивідуальної авторської манери. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія : Філологічні науки.* 2013. Кн. 1. С. 308-311.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2013_1_60.

Навчальне видання

*Рекомендовано Вченою радою Університету
(протокол №3 від 27 квітня 2023 р.)*

Оксана Гальчук

**АНГЛІЙСЬКИЙ І АМЕРИКАНСЬКИЙ
НЕОРОМАНТИЗМ
У ПОСТАТЯХ І ТЕКСТАХ**

Навчальний посібник

ISBN 978-617-7926-51-0

Віддруковано з готового макету замовника

Підписано до друку 10.03.2023 р.
Формат 60x84 1/16. Умов. друк. арк. 9,47.
Папір офсетний. Гарнітура “Times New Roman”.
Друк цифровий. Зам № 118.
Наклад 100 примірників.



Видавець Кушнір Г. М.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції: серія ІФ №31 від 26.01.2009 р.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шота Руставелі, 1,
тел. (099) 700-47-45, e-mail: kgm.print@i.ua