

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка

Інститут філології
Кафедра російської мови та зарубіжної літератури

В. В. МІЛОВАНОВА

**СУЧАСНА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
(КІНЕЦЬ XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)**

Навчальний посібник

Суми
Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка
2013

УДК 82.02 (100) «19» (075.8)

ББК 83.3 (0) 6я 73

М 34

Рекомендовано до друку методичною радою Інституту філології
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка

Рецензенти:

В. В. Герман – кандидат філологічних наук, доцент, заступник директора з навчальної роботи Інституту філології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;

Т. Я. Солдатенко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури Бердянського державного педагогічного університету

М 34 Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. посібник / В. В. Мілованова. – Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. – 2-ге вид., випр. і доп. – 172 с.

У посібнику аналізуються численні тенденції розвитку світового літературного процесу помежів'я ХХ–ХХІ століть на прикладі творчості визначних представників літератур різних країн світу, зокрема Франції, Великобританії, Чехії, Італії, Сербії, Німеччини тощо.

Навчальний посібник буде корисний студентам-філологам, учителям та учням загальноосвітніх шкіл, а також усім, хто цікавиться сучасною зарубіжною літературою.

УДК 82.02 (100) «19» (075.8)

ББК 83.3 (0) 6я 73

© Мілованова В. В., 2013

© Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013

ЗМІСТ

ВСТУП	5
ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	7
1. Постмодернізм як явище суспільного	
і культурного розвитку	7
Милорад Павич.....	19
Умберто Еко	25
Бора Чосич	31
2. Література доби постмодернізму	37
Патрик Зюскінд.....	37
Богумил Грабал.....	45
Мілан Кундера	51
Йозеф Шкворецький	57
Міхал Вівег	59
Павел Хюлле.....	61
Мануель Пуїг.....	64
Бернардо Ачага	71
Пауло Коельо.....	73
Крістіна Фалькенланд.....	76
Ерленд Лу	77
Амелі Нотомб.....	78
ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ	83
Ален Роб-Грійє.....	83
Наталі Саррот	84
Анрі Труайя	86
Маргерит Дюрас	87
Мішель Турньє.....	88
Макс Ґалло	90
Франсуаза Саган	91
Патрик Модіано	97
Поль Констан.....	98
Де Сіжі.....	100
Франсуа Чен	101
Паскаль Брюкнер	102
Жан Руо.....	104
Франсуаза Шандернагор.....	105

Мішель Вельбек	106
Віржині Депант.....	112
Фредерик Бегбедер.....	113
Мартен Паж	115
П'єр Мішон	117
Жак Ешноз	118
Антуан Володін	118

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ

ВЕЛИКОБРИТАНІЇ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ.....	122
Грем Грін.....	122
Ентоні Бьорджес.....	123
Джон Фаулз	125
Пітер Шеффер	127
Малькольм Бредбері	129
Джуліан Барнс.....	131
Грем Свіфт.....	136
Пітер Акройд	138
Ієн Мак'юен	143
Кадзуо Ісігуро.....	146
Майкл Ондаатжі.....	149
Моніка Лі.....	150
Салман Рушді.....	150
Мюріел Спарк	156
Маргарет Дреббл.....	157
Пенелопа Фіцджеральд	157
Айріс Мердок	157
Джейн Гардем	158
Беріл Бейнбрідж	158
Антонія С. Байєт.....	160
Анжела Картер.....	162
Сью Таунсенд.....	163
Аніта Брукнер	164
Гіларі Мантел	165
Гелен Філдінг	166
Адам Торп.....	166

ВСТУП

Сучасна зарубіжна література являє собою процес, хронологічно окреслений рамками від 80-х років ХХ століття до початку ХХІ-го. У історичних умовах України, яка пережила перебудову, що відкрила можливість познайомитися із забороненою літературою, ці часові межі є дещо еластичними, адже саме тоді до свідомості читача ввійшли творчість як давно знаних у світі письменників (Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, Ф. Кафки, Г. Міллера тощо), так і тих, хто заявив про себе наприкінці ХХ століття (У. Еко, П. Зюскінда, М. Павича та багатьох інших). Отже, у посібнику представлені найхарактерніші явища і сучасного світового літературного процесу в цілому, і окремих літератур зокрема.

На зламі століть людство переживає переоцінку філософських, соціальних, політичних і естетичних цінностей. Це час панування постмодерністської свідомості й естетики, а також пошуків нових шляхів. Основні ознаки постмодернізму як закономірного явища розвитку суспільства і культури цього періоду в теоретичному аспекті та на прикладі творчості визнаних у світі майстрів цього напрямку знайшли відображення у посібнику.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть триває полеміка про шляхи розвитку жанру роману, і тому письменники та літературознавці зауважують поживлення інтересу, поруч із гіперроманом і гіпертекстом, до класичної реалістичної форми або синтезу постмодерністських, модерністських, реалістичних і навіть класицистичних засобів письма. Така література доби постмодернізму і стала головним об'єктом уваги автора посібника.

Зарубіжна література останніх трьох десятиліть переживає зміну поколінь. Її збагачують як визнані метри, так і молоді та зовсім молоді митці. У посібнику, в основному, представлена творчість тих, хто одержав престижні міжнародні та національні премії, авторів бестселерів, чії твори не просто привернули увагу критиків і читачів, але й стали своєрідною реалізацією закономірностей світового літературного процесу цього періоду. Тому мета даного

наукового посібника – представити розвиток світової літератури в її розмаїтті з урахуванням своєрідності національного, історичного і культурного розвитку.

Зрозуміло, однак, що «не можна охопити неосяжне». Цей афоризм Козьми Пруткова є основним принципом, що лежить у основі добирання матеріалів для наукового посібника, де представлені біографічні дані, визначені найбільш характерні принципи творчості письменників, які не належать у більшості своїй до представників «масової літератури» та відомі в Україні завдяки перекладам і публікаціям, уміщеним, перш за все, у журналах «Всесвіт» та «Иностранная литература».

Матеріали посібника зорієнтовані на програму курсу «Історія зарубіжної літератури ХХ століття» у вищих навчальних закладах, а також на шкільну програму із зарубіжної літератури для одинадцятого класу. Вони стимулюють розвиток пізнавальних інтересів, сприяють поглибленню знань, загальному розвитку учнів і студентів, а також усіх, хто цікавиться історією сучасної зарубіжної літератури.

ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Література вчить нас розмовляти
із собою.*

*Гарольд Блум,
«Західний канон»*

*Коли у людини вичерпується інтерес
до літератури, вона пропала.*

*Бертольт Брехт,
«Книжка на кілька хвилин»*

1. Постмодернізм як явище суспільного і культурного розвитку

Століття, як люди, народжуються, досягають розквіту, старіють і поступаються новому вікові. Саме наприкінці кожного з них і відбувається процес «старіння», який відзначається докорінними змінами у соціальному, економічному і політичному житті, що впливають із особливостей світосприйняття цього періоду. Найчастіше це пов'язано з визначними відкриттями та досягненнями у галузі природничих наук, філософії, науково-технічним прогресом. Так, у другій половині XIX століття, починаючи з 60-х років, було відкрито радіацію, Ч. Дарвін запропонував свою теорію про походження людини, Г. Й. Мендель довів існування спадковості тощо. Світ почав здаватися складним, а становище людини у ньому – нестійким. Філософи (Ф. Ніцше, Г. Спенсер, О. Шпенглер) писали про загибель Європи та смерть Бога. Це час появи нових політичних партій і рухів, воєнних конфліктів, заколотів та революцій. І саме тоді ці пошуки нового у житті, відчуття самотності та одвічне прагнення людини до Ідеалу відбили представники декадансу як у мистецтві в цілому, так і в літературі зокрема.

Століття XX-те також «пережило» і відійшло в історію. За часів його розквіту з'явився модернізм, який своєю назвою підкреслював

новизну і сучасність змісту та форми, хоча тепер, із певної часової відстані, очевидно, що, за висловом Д. Затонського, «художній модернізм ХХ ст. ідеологічно зовсім не відходить від утопій минулого, лише надає їм скандально-епатажної екстремістської форми...» [22, 13]. Американський філософ і літературознавець Ф. Джеймсон вважає, що технічні досягнення і герої-іконоборці модернізму вже «надійно посіли місця в музеях та університетах» [Цит. за: 24, 120]. І тепер модернізм не випадково сприймається як «реалізм» ХХ століття.

Наприкінці ХХ століття, особливо з 80-х років, змінюється погляд людини на світ. Філософи, культурологи, політичні діячі заговорили про появу постмодерної культури як вияву постмодерної свідомості. Італійський філософ В. Страда пояснює це тим, що саме тоді виникла глобальна культура, до складу якої входять «усі культури минулого та різні культури сучасності. Це... процес єдності у різноманітності, який породжує нову культурну ментальність і етику» [40, 201]. Розвиток науково-технічного прогресу призвів до того, що людина впливає на природні процеси на планеті, а кількість атомної зброї визначає існування самої Землі. Усе це стало причиною того, що «... ми не тільки *розуміємо* (виділено автором. – В. М.), але й *відчуваємо* (виділено автором. – В. М.) світ по-іншому, ніж сто або навіть п'ятдесят років тому», – зауважує М. Візель. Завдяки засобам масової інформації «реальність і уявність міняються місцями, дифундують одна в одну». Причому йдеться не просто про зміну формації. Головне полягає саме в тому, що «змінилась реальність – навкруги нас і всередині нас (незалежно від того, яку з них вважати первинною та чи здійснювати взагалі такий розподіл)» [15, 177].

Починаючи з 80-х років, світ змінився і політично, адже зникла з карти світу така велика тоталітарна держава, як Радянський Союз, що не могло не вплинути на свідомість сучасників. У цей період зберігалася характерна тенденція пояснювати особливості розвитку культури (зокрема, літератури) своєрідністю епохи. Так, відомий французький філософ Ж. Ф. Ліотар «поєднує культурно-естетичний сюжет постмодернізму із соціоекономічною сферою постмодерну, естетизуючи

останній, читаючи соціальне як культурне» [Цит. за: 24, 120]. На думку У. Еко, «постмодернізм не фіксоване хронологічне явище, а певний духовний стан...» [Цит. за: 20, 8]. М. Попович зауважує, що «культура постмодерну – не руйнування і хаос, а рафінований вияв реальної абсурдності буття... Колишне потойбіччя обернулося реальним безглуздям нашого життя, безглуздям, яке треба долати, не покладаючись на далекі ідеали» [Цит. за: 22, 9]. Літературознавці Л. Андреев, Б. Бігун, Д. Затонський і багато інших убачають у постмодерністському світовідчутті прикмети характерних для доби кризи, песимізму, і, на думку А. Андреева, «світ постмодерністського мистецтва – світ «симуляторів», несправжніх відомостей, світ референтів, які звільнилися» [3, 25]. Д. Затонський стверджує, що постмодернізм – це домінанта «культури... кризової, поваленої, можливо, навіть кинутої...» [21, 190]. На його думку, все пов'язано із загальним спадом, який наприкінці ХХ століття виявився «дійсно планетарним... саме тому наскрізне розповсюдження має культура якості принципово *антиутопічної* (виділено автором. – В. М.) [21, 188]. Видатний український письменник Ю. Андрухович з іронією характеризує всі визначені негативні риси постмодернізму від А до Я. Він і «агностичний... американський... безплідний... бі (і більше) сексуальний... вторинний... елітарний... інтертекстуальний... комбінаторно-комплікативний... нудний... маргінальний... палімпсестичний... ремінісцентний... яловий...» [4]. Проте, робить висновок автор, «постмодернізм... – це там, де кожен із нас опинився сьогодні...», де «ти лишаєшся наодинці з плутаними рядками, уривками, словами... з усіма мовами світу, з однією єдиною мовою, тебе мордує любов, ненависть, жаль, секс, ти підлягаєш... думкам про смерть, про час і хаос... це сама дійсність, але вона твоя» [4].

Інші дослідники наголошують на продуктивності постмодерністського світосприйняття. Так, на думку Т. Денисової, воно «виглядає антидогматичним, плюралістичним... надає перевагу широкому спектру рівноцінних рішень, пошукам варіантів» [18, 26].

Отже, оцінки цього явища світової культури іноді діаметрально протилежні, однак основні особливості постмодернізму всі визначають приблизно однаково. Постмодернізм виник після

модернізму, звідси й назва, хоча його елементи дослідники, зокрема Б. Бігун, знаходять у «авторів від Арістофана, у творчості якого відображено кризу давньогрецької цивілізації, Овідія і Петронія, котрі зафіксували розпад цілісної системи давньогрецьких традицій; а також Рабле і Сервантеса, чії твори відображали крах ренесансних ідей, тощо і до М. Павича» [10, 90].

Основні принципи постмодернізму було сформульовано у 60 – 70-ті роки ХХ століття філософами-структуралістами (Р. Бартом, К. Леві-Стросом, Р. Якобсоном та ін.), а також постструктуралістом М. Фуко, «концепцією якого живиться практика постмодернізму» [35, 566]. М. Джеймсон зазначає: «Ядро постмодернізму зародилося у дискусіях про архітектуру і навколишню забудову і засноване на критиці високого модернізму... представленого у творах Ф. Райта, Ле Корбюз'є...» [Цит. за: 25]. «Постмодернізм, – стверджує Ф. Кук, – стирає межу між високою і масовою культурою і втілює багато аспектів так званої «культурної індустрії» [25].

Майже одночасно заявив постмодернізм про себе як у Європі, так і в Сполучених Штатах Америки, де центром його досліджень став Йельський університет. Основні риси постмодернізму визначив американський літературознавець І. Хасан. Він нарахував їх тридцять одну, порівнюючи з модернізмом. Найбільш характерними ознаками у ряду «модернізм – постмодернізм», на нашу думку, є такі:

«форма (єдина, закрита) – антиформа (розірвана, відкрита)

мета – гра

ієрархія – анархія

твір мистецтва (завершений твір) – процес (виконання)

.....

синтез – антитеза...

поєднання – роз'єднаність

жанр / границі – текст / інтертекст

метафора – метонімія

метафізика – іронія» [41, 105].

Головною із специфічних рис постмодернізму Д. Затонський вважає «несамостійність (виділено автором. – В. М.)... до

постмодерністських «ознак» належать *тяжіння до пародії і самопародії, готовність у всьому сумніватися і водночас усім і кожному наслідувати, всіх і кожного імітувати* (виділено автором. – В. М.)» [22, 13]. Американський літературознавець Л. Фідлер визначив ще одну ознаку постмодернізму – його органічний зв'язок із поп-культурою.

Особливу увагу постмодерністи приділяють тексту, вони, як писала французька газета «Figaro», насолоджуються текстом. Р. Барт, зокрема, стверджував, що «текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як процес продукування, «підключений» до інших текстів, інших заходів (це і є інтертекстуальність), і за допомогою цього він артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування» [8, 385]. На думку У. Еко, одного з метрів постмодернізму, *інтертекстуальність* – головна ознака такого тексту, адже вона постійно тут присутня, її луна відчутна у процесі роботи над твором, бо «матеріал виявить свої природні якості, але водночас нагадає і про культуру, яка його сформувала» [46, 432]. Проте подібні міркування висловлював ще у ХІХ столітті відомий американський філософ-трансценденталіст і письменник Ральф Емерсон у книзі «Обранці людства»: «Вихваляючи Платона, ми ніби вихваляємо цитати із Солона, Софокла і Філолая. Нехай так. Адже кожна книга – цитата, кожен будинок – цитата... кожна людина – цитата із своїх предків» [49, 131]. Анна Ахматова запропонувала відповідну поетичну «формулу» у відомому чотиривірші 1956 року:

Не повторяй – душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама –
Одна великолепная цитата [6, 301].

Отже, постмодерніст цитує або звертається до відомих сюжетів чи образів, але робить це з іронією, все це – пародія або переоцінка, адже відбувається гра із читачем. Слід зауважити, однак, що свого часу Т. Манн у доповіді для студентів Принстонського університету, присвяченій його роману «Чарівна гора», зауважив, що внаслідок наполегливої праці художній твір зміг «стати витвором мистецтва,

тобто грою, нехай дуже серйозною, але все ж таки грою». Принагідно він згадав слова Й. В. Гьоте, що стосуються «Фауста»: «Це дуже серйозні жарти», і цей вислів може, на думку письменника, «слугувати визначенням для будь-якого твору мистецтва» [28, 161].

Постмодерністська ж гра із текстом часто набуває епатажного характеру. Зразки такої інтертекстуальної гри зустрічаємо вже у XVIII столітті, коли Г. Філдінг представив на суд глядачів свою комедію «Історія Хлопчика-Мізинчика Великого». Сміх присутніх викликала не тільки історія героя, який перемагав велетнів і закохував у себе принцес та якого зрештою з'їла корова, а текст, який повністю складався із цитат. Сербський дослідник С. Дам'янов слушно зауважує, «що предметом цієї гри може бути буквально все: важливо лише, щоб гра відбувалася в новий, відмінний та інший спосіб, щоб з уже існуючих відомих складових зробити непізнавану суміш» [17]. Слід наголосити, що така гра не означає відсутності творчості, вона тільки фіксує своєрідність сприйняття змісту твору, множинність цього явища, адже для кожного реципієнта це матриця, «малюнок якої, – вважає Т. Калугіна, – складений з нескінченного числа найрізноманітніших особистісних і ситуаційних контекстів» [23].

Постмодернізм представлений у всіх родах літератури, але найчастіше у прозі, автори якої користуються такими художніми засобами, як пастиш, іронія, пародія, реконструкція. Письменники-постмодерністи часто вдаються до фантастики, яка є органічною складовою «відкритого твору», тоді як реалістичний дискурс виглядає чужорідним. Прагнення до нової форми призводить до своєрідного «маскування» художнього твору під нелітературні моделі на зразок словників, кросвордів, карт таро тощо.

Сферою інтересів постмодерністів залишається цілий світ – і людина в ньому. Продовжуючи багатовікову – і сучасну! – традицію, вони розмірковують про літературу, про текст, про творчість як за допомогою авторського коментарю щодо власного «писання», виявлення ставлення до стилю інших письменників, роздумів про проблеми поетики тощо, так і, зауважує С. Дам'янов, «через певні картини, символічні уявлення... і... через позірно «чистіший» мовно-

художній дискурс, який, завдяки своїй багатозначності, може практикуватися і як прикрита автопоетична маніфестація, як приховане мовлення про певне специфічне розуміння літератури, її засновників, парадигми та реляції» [17].

Постмодерністські твори вимагають від читача певних рецептивних зусиль, адже їхній жанровий діапазон може коливатись від псевдоісторичного, псеводетективного романів до суто текстуальної гри – і все це часто в іронічному аспекті.

Протягом останніх двадцяти років ХХ століття це «слизьке поняття» «постмодернізм» не критикував, за словами Ю. Андруховича, «тільки лінивий і мертвий», і перш за все за те, що він «підриває віру в призначення літератури... адже постмодернізм – це смерть літератури» [4]. Проте кращі твори цього культурного та літературного явища являють собою синтез методів і стилів різних епох, на що звернув увагу Р. Барт: «Я певен, що ідеальний письменник-постмодерніст не копіює і не відкидає своїх батьків з двадцятого століття й своїх дідів – з дев'ятнадцятого. Першу половину сторіччя він тягає не на спині, а в шлунку: він встиг її перетравити... Ідеальний роман постмодернізму повинен якимось чином опинитись над сутичкою реалізму з ірреалізмом, формалізму зі «змістовністю», чистого мистецтва з ангажованим, прози елітарної – з масовою» [Цит. за: 18, 21]. Уже наприкінці 80-х років у тому ж Йельському університеті з'являються праці, автори яких зауважують, що постмодернізм як явище мистецтва, і перш за все літератури, відходить у історію. Так, професор Джон Гіллс-Міллер зауважує: «Час деконструкції минув. Він пережив свій розквіт, але сьогодні ми із спокійною совістю можемо повернутися до більш теплої, більш людяної діяльності з описання історії, ідеології, класової боротьби... повсякденного життя чоловіків і жінок у суспільстві, яким воно з'являється само по собі і як «відбивається» в літературі» [Цит. за: 2, 36].

А на початку ХХІ століття вже виявом «інтелектуальної мужності» (так визначив цю подію відомий російський літературознавець М. Анастасьєв) став виступ І. Хасана в Києві на конференції, присвяченій проблемам розвитку американської

літератури. Доповідь мала виразну назву «По той бік постмодернізму: до естетики довіри», й І. Хасан закликав усіх, хто професійно займається літературою, повернутися до традиції, тобто від власного «я» до «я» та «суспільство»: «Протріть очі, прошу вас, протріть очі, не впадаючи у непотрібну рефлексію і позбавляючись від забобонів щодо Твору. Такий мій заповіт постмодерністам, який, сподіваюсь, не відгонить ані ностальгією, ані утопією» [Цит. за: 2, 37].

Відомий англійський письменник М. Еміс, автор класичного постмодерністського роману «Гроші», в інтерв'ю зауважив: «Думаю, що всі ми відходимо від ігрового, трюкового тексту. Він схожий на будинок із винесеними назовні комунікаціями... Зараз зрозуміло, що це глухий кут» [Цит. за: 19, 11].

На межі XX і XXI століть критики, зауважує А. Мережинська, «заговорили про розповсюдження таких окремих «в і д г а л у ж е н ь» постмодернізму, як «класичний», «авангардний», «філософський» тощо» [29, 58].

Дослідники пишуть про кризу постмодернізму, про деякі специфічні особливості цього явища на початку XXI століття, зокрема, порушення канону щодо художніх принципів зображення світу. У наш час «сумніву підлягає і справедливість минулих претензій постмодернізму на роль єдиної новаторської художньої мови, здатної описати складну перехідну епоху» [29, 62].

Отже, можна стверджувати, що заявив про себе «гуманістичний постмодернізм», для якого важливими є людські страждання і пошуки відповідей на одвічні запитання. Англійські критики підкреслюють необхідність створення «в художніх текстах впізнаваного світу і сучасної етики. Все це свідчить про «відхід від гетерогенності та деконструктивістської децентризації, руху в бік збагнених смислів» [19, 13].

Постмодернізм – явище, характерне для літератур різних країн. Найвизначнішими його представниками є У. Еко, І. Кальвіно (Італія), Б. Чосич, М. Павич (Сербія), К. Рансмайр (Австрія), Г. Пінчон (США), В. Пелевін, В. Сорокін (Росія), Е. Андієвська, Ю. Андрухович (Україна). Цей перелік, звичайно, далеко не повний, він може викликати

запитання і навіть заперечення. Так, Ю. Андрухович в одному із інтерв'ю сказав, що він не постмодерніст.

Отже, постмодернізм – явище складне і цікаве, воно вимагає від реципієнта певних інтелектуальних зусиль, бо, за своєрідним порівнянням російської дослідниці Тетяни Калугіної, він «подібний до сплячої красуні (чи, можливо, до сплячої потворної відьми), яку збудити від сну може лише промінь живої уваги чи творчої зацікавленості» [23].

У ХХ столітті продовжувався розвиватися жанр роману, з'явилися такі його різновиди, як «роман-джаз», «новий роман», «ще більш новий роман».

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть заявили про себе нові різновиди жанру. Серед них бізнес-роман, спочатку розрахований на професіоналів, а потім він набув популярності серед звичайних читачів, бо в ньому разом із аналізом робочих конфліктів присутні сюжет, діалоги, твори написані легким, цікавим стилем (Ф. Бегбедер, «99 франків»; Е. Гольдрат, «Мета»; Р. Уммельман, «Boss: надзвичайний і непотрібний» тощо).

Запрограмованим на успіх у читача є роман-бестселер, або роман-трансформер, універсальний роман, роман багаторазового використання. Такий твір часто стає основою для кіно- або телесценарію, сюжетом комп'ютерної гри або навіть екскурсійним маршрутом, як це мало місце із зразковим романом цього різновиду, який ще називають романом-андрогіном, – «Кодом да Вінчі» Дена Брауна. Головною їхньою особливістю стає парадоксальність, сенсаційність ідей, які висловлюються.

Продовжується розвиток філологічного роману, створюються цікаві зразки роману університетського. Німецький письменник Райнхард Йиргль створив роман перетинів, у якому немає сюжетної лінії, твір являє собою сукупність фрагментів різного характеру – описи снів, драматичні епізоди, вуличні замальовки тощо. Вони об'єднуються «соціологічними «врізаннями», а також останньою главою. За визначенням німецьких критиків, головною

рисую його стилю є виключна образність мови та висока змістовність тексту («Мама-Тато-Роман», «У відкритому морі», «Прощання із ворогами», «Собачі ночі», «Генеалогія вбивства», «Тиша»).

Ю. Дружніков зауважує, що наприкінці ХХ ст. на Заході «стали популярними романи у жанрі «патографії». Деяку роль відіграв відроджений інтерес до З. Фрейда та К. Г. Юнга [20]. У літературі США виділяють розгалуження роману на три різновиди: загальний (чоловічий), жіночий і для гомосексуалістів. «Гарний роман, – зауважує Ю. Дружніков, – сьогодні дає читачеві шанс відчутти духовну розрядку, яка в хаосі сучасного світу життєво необхідна» [20].

Розвиток романного жанру – це складна проблема, яка виникла вже у XVIII столітті після появи «Трістрама Шенді» Л. Стерна, що його такі відомі й авторитетні сучасники автора, як О. Голдсміт, С. Річардсон і С. Джонсон, не вважали романом. Не випадково Т. Манн у 1942 році відзначив: «Цей літературний жанр завжди був дуже гнучким і мінливим. У наш, однак, час справа, здається, йде до того, що скоро романом буде вважатися все, що завгодно, тільки не сам роман. Утім, можливо, це завжди так і було» [28, 161]. Це стосується і кінця ХХ – початку ХХІ століття, коли голосно заявив про себе жанр гіперроману, який з'явився у 1965 році з уведенням до обігу програмістом Т. Нельсоном поняття «гіпертекст», що означає документ, який складається з фрагментів текстів. Читати їх можна у різній послідовності, і це не впливає на рівень сприйняття. За таким принципом побудовано будь-яку інструкцію, енциклопедію, довідник. З початком ери персональних комп'ютерів гіпертексти набули надзвичайного розповсюдження, причому більшість із них не мала жодного відношення до художньої літератури. Класиком «електронної літератури» називають Майкла Джойса, автора гіперроману «Горе, або Пам'ять про те, що буде». Цей твір поєднує спогади дитинства, щоденник, листи, розповіді про подорожі, а також дещо на зразок словникових статей, які пояснюють поняття, що зустрічаються у тексті. «Все це, – пише М. Візель, – організовано у дуже складну багаторівневу структуру невеликих графічно оформлених фрагментів, пов'язану

контекстними... або «цілковитими»... гіперпосиланнями, але не пов'язаними дією та хронологією. ... «Горе» нагадує лабіринт, хаотично розкиданими фрагментами треба блукати як красивими кімнатами, не намагаючись здогадатися раніше, що буде за рогом» [15, 172].

Гіперромани стали невід'ємною ознакою постмодернізму, коли змінився погляд на текст. І. Хасан серед ознак постмодернізму називає невизначеність, культ неясностей, пропусків, фрагментарність, принцип монтажу. Р. Барт у «S/Z» – спробі «деконструкції» новели О. Бальзака «Серразіна» – проілюстрував перехід від «твору до тексту». Тут він, створивши «справжню інтелектуальну пригоду» [2, 35], дає визначення ідеального тексту, який являє собою переплетення «внутрішніх ходів, що не мають влади один над одним... у нього немає початку, він може перетворюватися; у нього можна ввійти через численні входи, жоден із яких не можна визнати головним... цим сугубо множинним текстом здатні заволодіти різні змістові системи, однак коло їхнє не замикається, адже міра цих систем – безкінечність самої мови» [7, 14]. Р. Барт пропонує ділити текст на «л е к с і ї», тобто «на суміжні і дуже короткі сегменти... Ці сегменти є одиницями читання... Лексія є довільним конструктом, просто сегментом, у якому спостерігається розподіл значень» [8, 386]. Усе це – головні ознаки гіпертексту, розвиток якого більшість дослідників постмодернізму пов'язують із комп'ютеризацією. Деякі, зокрема М. Риклін, О. Геніс, О. Одаренко, пропонують розрізняти гіперлітературу і комп'ютерну (електронну) літературу, адже гіперлітературу, як стверджує О. Одаренко, «можна визначити як сукупність художніх творів, що своєю формою мають гіпертекст» [30, 163].

Існує кілька визначень гіпертексту (Т. Нельсон, М. Візель, В. Руднев та ін.), але всі їх автори наголошують на тому, що це нелінійний або «непослідовний твір» (Т. Нельсон), що складається з окремих уривків-текстів, поєднати які може сам читач, виконуючи тут функцію автора, обираючи за власним бажанням той чи інший сюжет, героя, засоби зображення (кіномистецтво, музика, анімація). Так, був створений інтернет-проект, за яким роман Л. М. Толстого «Війна і

мир» був представлений як гіпертекст, де можна було побачити, що той чи інший герой робить у певний момент.

Отже, за період існування гіперлітератури з'явилися певні її різновиди: художні та нехудожні гіпертексти; гіпертексти, призначені тільки для читання; ізольовані (розміщені на CD) і доступні (розміщені в Інтернеті). Проте елементи гіпертекстуальності, перш за все нелінійність зображення, «лабіринтність» тексту, зустрічаються в літературі, ще, на думку М. Візеля, починаючи з Біблії, «по-перше, через... виняткову за ступенем розробки перехресної системи «паралельних місць» – аналогів гіперпосилань і, по-друге, завдяки прийнятому у християнстві «контрапунктному» прочитанню: всі різнопланові події Старого Заповіту проектуються на події Нового...» [15, 175]. До подібних текстів відносять твори таких відомих письменників ХХ століття, як Х. Кортасар (перш за все, роман «Гра в класики») та Х. Л. Борхес (особливо новели «Огляд світів Герберта Квейна» і «Сад, де розходяться стежки»). В останній автор стверджує: «У всіх творах персонажі, які зустрічають багато альтернатив, завжди обирають щось одне й обирають інше». Автор «створює», таким чином, для одних і тих самих осіб різний майбутній час, різні «завтра», які, в свою чергу, збільшуються та розгалужуються...». У творі «мають місце одразу всі розв'язки, і кожна є вихідним пунктом для інших можливих ліній» [12, 90-91]. Сюди ж належать і «Бліде полум'я» В. Набокова, і диалогія про Алісу Льюїса Керрола, і пізні романи І. Кальвіно, зокрема «Якщо однієї зимової ночі подорожній...», і «Жовта стріла» В. Пелевіна тощо. До цих авторів можна віднести і письменника-просвітителя ХVIII століття Д. Дідро з його повістю «Жак-фаталіст і його хазяїн», в якій теж яскраво виражені непослідовність і розгалуженість, є «гнізда», а роль «мишки» виконує автор, причому читач активно втручається у розповідь, «сперечається» з оповідачем та обирає власні текст і сюжет.

Що ж до перспектив розвитку гіперроману в електронному варіанті, то тут не можна не погодитися з М. Бутовим, який вважає, що

внаслідок лавиноподібного поширення «будь-який гіпертекстовий твір обов'язково одразу вбере у себе весь Інтернет – від порнографічних сайтів до оглядів В'ячеслава Куріцина та Сергія Костирка... чим і прийде до самозаперечення, позбувшись будь-яких характерних ознак», адже «саме поняття художнього явища... стає предметом мистецтва саме через визначення меж, «збирання до рамок» [13, 202].

Метром гіперроману визнано сербського письменника **Милорада Павича** (1929–2009), якого, на переконання О. Геніса, «справедливо вважають першим письменником третього тисячоліття» [16, 167]. Він зростав у родині, члени якої вже з другої половини XVIII століття відомі як поети та письменники. «З того часу ми, Павичі – письменники... у кожному другому поколінні обов'язково є один письменник» [9, 242], – розповів М. Павич у інтерв'ю 1997 року. Цей знаний у світі прозаїк, драматург, літературознавець, перекладач, автор праць з історії сербської літератури XVII – XVIII століть, доктор філологічних наук викладав в університетах Франції, Австрії, він був професором Белградського університету, членом Сербської академії наук і мистецтв.

Писати, за власним зізнанням, М. Павич почав рано, в дитинстві. Вже під час навчання в університеті він зрозумів, що не вміє «писати так, як *треба*» (виділено автором. – В. М.) [9, 242], адже його естетична концепція була своєрідною. Склалася вона, як засвідчують інтерв'ю, оповідання і романи Павича, під впливом сербського фольклору, творів богословів візантійського та російського бароко. Це перш за все «тексти... Венцеловича, Іоанна Златоуста, Григорія Богослова тощо» [9, 243].

У своїх роздумах про мистецтво, творчість, їхній зв'язок із суспільством письменник спирався на релігійну культуру та історію, зокрема в есе «Писати в ім'я отця, в ім'я сина або в ім'я духу братства» (1990), згадуючи своєрідні правила співіснування афонських ченців, М. Павич «прикладає» їх до літератури та доводить, що всі письменники поділяються на киновитів, тобто тих, хто пише у дусі братства (Платон, Л. М. Толстой), хоча вони мали можливість

самовиразитися, не залежали ні від кого; та ідіоритміків, тобто самостійників (Арістотель, В. Шекспір, Ф. М. Достоевський). Себе самого автор називає « ідіоритміком ХХ століття » [34, 254].

У інтерв'ю 2002 року М. Павич зауважив: «Я завжди прагнув перетворити літературу, неповернуте мистецтво на повернуте. Саме тому мої книжки не мають ані початку, ані кінця у класичному розумінні цього слова» [5, 254]. Він задоволений тим, що його романи знайшли своє тіло, свою форму саме в комп'ютері, хоча «Хазарський словник» писався до «комп'ютерної ери»: «Гіперлітература зробила їх активними, вона показала нам, що романи можуть розвиватись у кількох напрямках, як людське сприйняття» [5, 255]. М. Павич – автор поетичних збірок, збірки оповідань «Залізна завіса» (1973), романів «Хазарський словник» (жіноча і чоловіча версії) (1990), «Пейзаж, намальований чаєм» (1991), «Внутрішній бік вітру» (1997), «Остання любов у Константинополі» (1997), «Зоряна мантия» (2002), «Унікат» (2004), «Паперовий театр» (2008), «Мушка» (2009).

Твори М. Павича вражають своєю формою, і тут справа не в епатажі. На думку письменника, «будь-який матеріал і будь-яка тема вимагає своєї, особливої та специфічної форми» [9, 242]. Крім того, в інтерв'ю американському журналу «Огляд новітньої літератури» він зауважив, що «сьогодні настала криза не літератури, а читання як такого. Звичайний роман перестав працювати, тому що він не залишає читачеві свободи, примушує читати себе з початку і до кінця» [Цит. за: 16, 167-168]. Саме тому в побудові своїх романів письменник використовує «нестандартні» формальні структури. Так, роман «**Хазарський словник**» – це дійсно словник, у якому є весь необхідний словниковий апарат: попередні зауваження щодо другого, реконструйованого і доповненого видання, суто словникова частина, висновки, перелік словникових частин. У той самий час це дійсно роман, у якому в контексті так званої «хазарської полеміки» зображена історія хазарів та історія багатьох героїв (хазарської принцеси Атех, Аврама Бранковича, Кирила, Севаста Нікона, Якіра ібн Акшані та ін.) – представників різних країн і епох. Тут, як і в інших своїх творах, М. Павич тяжіє до фантастики, яка «типологічно

пов'язана, – вважає сербський літературознавець С. Дам'янов, – з більшістю фантастичних парадигм, відомих з більш або менш давньої літературної історії: таких, як проекція сакрального... фантастика жахів, онірична, фольклорна чи делірична фантастика... фантастика реальності та просторово-часові ігри, що набувають справжньої актуальності вже в новітній літературі двадцятого століття» [17]. Значну роль у творі відіграють сни, адже, зауважує письменник, «важко відрізнити мої сни від того, що я пишу, важко провести тут чітку межу. Іноді буває, що сни вказують путь» [9, 244]. Через сон герої Павича можуть доторкнутися до вічності, до найвищих сфер, адже сон, – стверджує М. Адамович, – це «певна форма тимчасової смерті, коли дух може літати вільним – тимчасово вільним, зрозуміло. ... Досліджування сну дає героям Павича певне розуміння того, що відбувається у вічності» [1, 18].

Х. Л. Борхес в оповіданні «Сад, де розходяться стежки» показав розвиток категорії часу в нелінійному творі, де «переплетення часів, які зближуються, розгалужуються, ховаються або не стикаються у наших життях, охоплюють усі (виділено автором. – В. М.) можливі варіанти. Ми не існуємо у більшості цих часів, у одних існуєте ви, а я – ні; у других існуємо ми вдвох... час постійно розгалужується, створюючи незліченні варіанти майбутнього» [12, 93-94]. Це характерне для постмодернізму ставлення до часу присутнє і в творах М. Павича, адже він, за власним зізнанням, не бачить «різниці між минулим і майбутнім... література не зобов'язана займатися ні минулим, ні майбутнім, вона має займатися людиною, тобто її думками, розумом, емоціями, інтуїцією, фантазією, внутрішньою і зовнішньою енергією» [34, 258]. Так виникає «внутрішній час», у якому герої живуть дуже швидко, адже це, підкреслює М. Адамович, «швидкість сну, але розмір його швидкості дорівнює нулю, – це рух усередині Істини, усередині Мети, усередині кола» [1, 19].

Твори М. Павича пов'язані між собою сюжетно і героями. Його дружина, відома сербська письменниця Я. Михайлович, охарактеризувала це явище як «а р х і п е л а г П а в и ч», а сам автор наголосив, що він створює не одну велику книгу, а бібліотеку.

Так, із «Хазарського словника» «витікає» сюжет роману для любителів кросвордів «Пейзаж, намальований чаєм», у якому автор називає себе укладачем «цього Пам'ятного Альбому, або цього кросворду голосів» і zarazом пояснює, «як вирішувати цю книгу по вертикалі та по горизонталі» [9, 243]. Існує шість шляхів її вирішення, наприклад: якщо слідкувати за цифрою один, то можна дізнатися про долю головного героя – архітектора Разіна (він же – Атанас Свілар); ідучи за цифрою чотири, визначимо події життя головної героїні Вітачі Мілут; під цифрою п'ять побудовано любовну лінію роману тощо. «Той, хто читає цей роман по вертикалі, – зауважує автор, – прослідкує повороти долі героїв, а того, хто обере горизонтальні лінії, будуть захоплювати головним чином повороти сюжету» [9, 243]. У різних перетинах сюжету (якщо про такий взагалі можна згадувати. – В. М.) з'являються історії, які до нього не мають жодного відношення. Це стосується Амалії Різнич та О. С. Пушкіна (твори якого М. Павич багато перекладав. – В. М.) або президента колишньої Соціалістичної Федеративної Республіки Югославія Й. Броз Тіто, точніше, його численних резиденцій, які наприкінці життя архітектор Разін почав відтворювати на новому місці.

Один із сюжетів «Хазарського словника» – це історія гомункулуса Петкуніна, якого створив Аврам Бранкович і який покохав земну дівчину Калину – в основі сюжету п'єси «Вічність і ще один день». Це меню для театральної вечері, яка складається з трьох закусок, основної страви та трьох десертів. Сюжет про Петкуніна і є основною стравою, до якої читач може обирати одну із закусок та один із десертів. Таким чином, з однієї історії виходить дев'ять комбінацій – з різними початками та фіналами. Російський режисер В. Петров, який дебютував на сцені МХАТу в 2002 році постановкою цієї п'єси, пропонував дві версії – чоловічу і жіночу. Глядачі перед спектаклем голосують за одну з них, а актори перед початком вистави дізнаються, яку версію мають грати. Перша версія має назву «Солодкі фіалки», друга – «Кава без цукру».

Подібний засіб обирає М. Павич і в п'єсі «Ліжко на трьох. Коротка історія людства. Інтерактивна демонстрація моделей одягу із співом і

стріляниною. Белград. XIX – XX століття». Тут глядачі обирають, через який вхід – чоловічий чи жіночий – вони йдуть до зали, що поділена відповідно на дві частини. Сцена має дві завіси, спектакль починається раніше для тих, хто купив «чоловічі» квитки. «Асиметричність спектаклю має зберігатися», – підкреслює автор [33, 58]. Це п'єса про відносність і складність «простих» понять, про життя і смерть, але перш за все, як зазначає автор у коментарі, це твір про суперництво Ліліт і Єви, яке «набуло космічних масштабів» [28, 58].

«Внутрішній бік вітру» – р о м а н - к л е п с и д р а , який треба читати півтора рази та кінець якого знаходиться посередині твору. Письменник знову звертається до зображення існування людини в часі. Герої твору – закохані з грецької легенди Геро і Леандр – живуть у різні часи: Леандр – у добу Середньовіччя, Геро – у XX столітті, однак вони з'єднуються у вічності, тобто смерті. «Письменника, – робить висновок М. Адамович, – цікавить не проблема кохання-ерос, а проблема кохання-агапе. Духовне кохання-агапе – цікавить письменника як окрема проблема теодицеї. Саме тому і проблема смерті займає в романі центральне місце» [1, 14].

Система карт таро лежить в основі структури роману «Остання любов у Константинополі». «Але, – підкреслює автор, – це не просто заповнення певної відхиленої структури літературним сюжетом: карти таро пронизують усю книгу на багатьох рівнях так, що читач цього не помічає» [5, 254]. М. Павич привертає увагу до специфічного кольору карт таро, який «навантажений змістом і алюзіями» [5, 254], а також до звуків. Узагалі для письменника, на чому він неодноразово наголошував у своїх інтерв'ю, дуже важливими моментами є музикальність фрази і те, як читач її почує та відчує: «фраза, яка написана, повинна дуже гарно звучати (дзвеніти!), коли ви читаєте її вголос; саме тоді ви зацікавите читача і «спіймаєте» його» [9, 243], бо для сприйняття творів постмодерністів, і М. Павича зокрема, потрібний дійсно талановитий, ерудований, зацікавлений читач, якого має «зачепити» такий текст, адже це – «складна «головна» проза, що дає матеріал для серця і розуму» [1, 6].

Ця своєрідність прози характерна і для оповідань М. Павича, серед яких найвідомішими є «Коні святого Марка», «Смак солі», «Тайна вечеря», «Яйце», «Капелюх із риб'ячої луски», «Оповідання для комп'ютера і циркуля», «Дамаскин», «Скляний равлик». Так, оповідання «Капелюх із риб'ячої луски» – любовна історія з малюнками, які є не ілюстраціями, а дійовими частинами тексту (від метелика до комп'ютера), хоча події відбуваються за античних часів і герой Андрій карбує на монетах обличчя своєї коханки. Зображення цих монет – шести мідних і однієї срібної – часто зустрічається у тексті.

У 2008 році з'явилася книга «Паперовий театр». Як зазначив сам автор у передмові до її фрагментів, право безкоштовного друку яких він надав журналу «Иностранная литература» (2008. – № 7), цей роман являє собою антологію, що складається із тридцяти восьми оповідань і бібліографічних даних про авторів. Письменник, однак, грає із читачем, адже все запропоноване він створив сам.

М. Павич пояснює, що число не є випадковим, адже «письменники» «представляють реально існуючі, конкретні країни, в яких друкувалися переклади моїх творів» [32, 185]. Щодо самої книги, то автор спростовує думку про те, що він наслідував манеру, стиль, характерний для певної національної літератури. Це прагнення «у ті літератури, до яких ніби відносяться вигадані мною оповідання, додати деякі звуки, котрих у них немає, але які мені хотілося б у них чути» [32, 186].

Вигадані М. Павичем «письменники» живуть у європейських країнах (серед них Росія та Україна), США, Канаді, Японії, Ізраїлі, Туреччині, Китаї, Кореї, Бразилії [32].

Надруковані в журналі «Иностранная литература» п'ять оповідань являють собою філософські роздуми про вічність («Гудзик на штанях» Едмундо Портільо Круса з Аргентини), картини та їхнє створення («Срібний гребінець» Себастьяна Бургоса з Португалії), історію образів («Образи на золоті» Гане Сотироскі з Республіки Македонії). Оповідання «Паперовий театр» Сімеона Бакішеці з Вірменії є розповіддю про злочин – вбивство брата старшою сестрою. У більшості з цих творів присутні національні, історичні та побутові

реалії. Це перш за все твір Катерини Тютчевої з Росії «Картини», де автор розповідає про живописні твори, які бачила в дитинстві на стінах маєтку, де народилася на початку ХХ століття, а далі – про долю свою і картин за часів революції, двох воєн, післявоєнні часи. Ці картини всі загинули і зберігаються тільки «у моїх спогадах. Але і мої спогади скоро згаснуть, тому пам'ять про всі наші картини я передаю читачеві – нехай зберігає їх, поки живе» [32, 195].

М. Павич своїми книгами «змушує нас «зазирнути глибше у себе», і тоді, зауважує письменник, «можна відкрити багато такого, чого ніколи не побачиш, якщо будеш просто дивитися на всі боки» [9, 245]. Більшість його творів перекладена 30-ма мовами світу. Критиками з Європи, США, Ізраїлю та Латинської Америки у 2004 році він був номінований на Нобелівську премію.

«Умберто Еко, – вважає Д. Затонський, – критик і письменник, можливо, найбільш яскрава постмодерністська постать нашого часу» [21, 191]. Цей італійський учений відомий перш за все як автор оригінальних робіт, присвячених проблемам семіотики, історії та естетики. Професор Болонського університету **Умберто Еко** (нар. 1932) виступає з лекціями у відомих університетах світу, зокрема, бере участь у Теннерівських читаннях, започаткованих філантропом, колишнім професором університету штату Юта Робертом Ч. Теннером у 1978 році. Читання проводяться у Кембриджі, Гарварді, Принстоні, Оксфорді, тему обирає сам лектор, однак вона має відповідати принципу: «Обговорювати й розвивати навчальні та наукові дослідження, пов'язані із загальнолюдськими цінностями й оцінками» [Цит. за: 37, 269]. У. Еко – почесний доктор університетів США, Данії, Росії тощо, знаний у світі як автор книжок «Естетична проблематика у Фоми Аквінського» (1956), «Відкритий твір» (1962), «Поетика Джойса» (1966), «Документ із нового середньовіччя» (1973), «Трактат про загальну семіотику» (1975), «Подорожі до гіперреального простору» (1986), «Інтерпретація та надінтерпретація» (1992) та ін.

Широкою популярністю користується книга «Як написати дипломну роботу» (1977), створена автором на матеріалі власного викладацького досвіду в університетах світу. Роздумаю про те, як

впливають письменник на читача та навпаки, присвячена збірка есе «Роль читача» (2001), де автор ілюструє свої ідеї формулами, графіками, таблицями, а також прикладами з літератури – від класики до коміксів.

Різноманітність захоплень У. Еко засвідчують і інтерес до всього, що пов'язано із Джеймсом Бондом, і авторство трьох книжок для дітей.

У своїх працях, присвячених добі Середньовіччя, У. Еко постійно наголошує на тому, що проблеми цього періоду в історії людства не тільки не «канули в Лету», а, навпаки, вона присутня «у глибині будь-якого предмету, навіть такого, який нібито не пов'язаний із середніми віками, а насправді пов'язаний. Усе пов'язане» [46, 435]. У середньовічних хроніках він відкрив «луну інтертекстуальності», адже «у всіх книжках іде мова про інші книжки... будь-яка історія переповідає історію, яку вже оповіли» [46, 437]. Саме у добу Середньовіччя і відбувається дія першого роману У. Еко *«Ім'я троянди»* (1980), який приніс авторові всесвітню славу, протягом 80-х років незмінно входив до списку бестселерів – і не тільки на батьківщині письменника. У. Еко був удостоєний престижної італійської премії «Стрега» (1981) і французької премії Медичі (1982). Успіху сприяла і вдала екранізація роману.

Цей твір супроводжують «Примітки на полях «Імені троянди», в яких У. Еко розмірковує про постмодернізм, його історичні й естетичні витоки. Серед основних правил цього методу письменник виділяє гру з читачем, якого література має створити, щоб він міг, у свою чергу, грати з автором. І така гра починається одразу, коли автор, цілком у традиціях світової літератури («Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Рукопис, знайдений у пляшці» Е. По, «Повісті Белкіна» О. С. Пушкіна), розповідає про рукопис монаха-францисканця XIV століття, розмірковує про проблеми перекладу, дає хронологічні пояснення. Вже у пролозі присутня інтертекстуальність: перша фраза примушує згадати Євангеліє від Іоанна 1:1 («Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог»), а далі протягом усього роману «звучать» тексти творів середньовічних авторів, причому письменник сміливо

послугується латиною. Головний герой – брат Вільгельм Баскервільський – зовні, поведінкою, звичками нагадує Шерлока Холмса. Він також використовує «дедуктивний» метод, щоб з'ясувати за допомогою свого учня Адсона (Ватсон А. Конан Дойла), хто і чому скоює криваві злочини в монастирі. Отже, тут наявні всі елементи детективного роману, однак «Ім'я троянди» відрізняється від творів цього жанру тим, що, за словами У. Еко, «у ньому мало що з'ясовується, а слідчий зазнає поразки» [46, 454].

Автор називає цей твір також історичним романом, бо його герої «повинні були говорити саме те, що вони казали б, живучи у ту епоху» [46, 465]. Не варто, однак, приймати на віру ці авторські підказки, адже, вірний собі, У. Еко лукавить. Його роман – це багатопланова структура, в якій безліч ходів, які закінчуються глухими кутами, це *р і з о м а*, лабіринт: «Мій текст, по суті, історія лабіринтів» [46, 455]. Наприкінці роману ми дізнаємося про вбивцю – сліпого хранителя бібліотеки Хорхе, бачимо його боротьбу з Вільгельмом, розуміємо, що боротьба велась за книгу Арістотеля – і за право сміятися, тобто бути вільним. Хорхе ненавидить сміх, адже той несе сумнів, який може призвести до твердження: «Бога немає!» Вільгельм, посилаючись на Біблію, зауважує: «Господь бажає, щоб ми тренували наш розум на тих неясностях, щодо яких Святе Письмо дає нам свободу роздумів... заради звільнення від абсурдних ідей – сміх являє собою найбільш вдалий засіб» [47, 110]. Він стверджує, що світ, де панує сміх, кращий, ніж той, де вогонь і розпечене залізо стоять поряд, і називає Хорхе дияволом, адже «Диявол – це зверхність духу. Це віра без посмішки. Це істина, яка ніколи не знала сумніву» [47, 408].

У. Еко розмірковує в романі про наслідки фанатичного служіння певній ідеї, яку вважають істиною, адже це призводить до жорстокості заради любові. Саме тому, стверджує автор, треба вчитися «перетворювати будь-яку істину... адже єдина справжня істина – що треба звільнитися від хворобливої пристрасті до істини» [47, 420]. Це призводило як до середньовічних аскетизму й інквізиції, так і до тоталітаризму всіх часів, включаючи і ХХ століття, тому в романі легко помітити риси тоталітаризму по-радянськи.

Відомий філософ Ю. Лотман називав Вільгельма Баскервільського семіотиком XIV століття, «і всі дії, повчання, що звернені до юного послухника, викладки можна назвати практикумом із семіотики» [26, 474]. Дійсно, герой постійно розшифровує знаки, символи навкруги себе, і це допомагає йому врешті-решт зрозуміти будову лабіринту, знайти другу книгу «Поетики» Арістотеля і розгадати таємницю злочинів Хорхе. Розмірковує Вільгельм також про свободу, тобто випадковість назв предметів та явищ, а також їх складність і глибину. Саме тому навіть назва твору, підкреслює У. Еко, «до того насичена змістами, що змісту в неї майже немає... Назва, як і задумано, дезорієнтує читача...» [46, 429], тобто вможливорює різні прочитання та інтерпретації, адже «використовувати текст для своїх мрій зовсім не заборонено» [47, 21].

Цих принципів дотримується У. Еко і в романі «**Маятник Фуко**» (1989), в якому розповідається історія виникнення і зміни релігійних орденів у Європі, що докорінно вплинули на всі ідеї, цінності та витвори людських рук. Роман побудований навколо маятника Фуко, що представляє ступінь руху світу. Для героїв, які прагнуть зрозуміти загадку Всесвіту, вона пов'язана, перш за все, з розвитком науки, завдяки чому люди почали жити за планом, забувши про людські цінності. Саме про це – цінність людини як особистості – і нагадує роман. Вірний собі, автор приділяє велику увагу розповіді про історичні події Середньовіччя – хрестові походи, причому сюжет «дає можливість, – зауважує М. Бутов, – нарощувати словесну плоть за рахунок величезної кількості історичних матеріалів, у тому числі і готових текстів, часто не піддаючи їх іншому художньому перетворенню, крім самого включення до структури» [13, 194]. В. Скуратівський вважає, що «Маятник Фуко» побудовано на основі міфологічного методу, як «Улісс» Дж. Джойса, тільки «італійський романіст, свідомо обравши елементарну техніку авантюрно-масової белетристики, пише про сам міф, про його генезу, будову і функцію, виявляючи при цьому просто-таки мегалічну обізнаність» [33, 75]. У романі знову багато самоцінної літературної гри, яка не може не привернути уваги та навіть певною мірою впливає на

сприйняття твору, читання і розуміння якого вимагає як певної ерудиції, так і зусиль, адже він «більше відповідає потребам інтелектуалів – літературознавців, авторів дисертацій, аніж широкого загалу» [13, 194]. Успіху першого роману У. Еко сприяла вдала екранізація. Роман «Маятник Фуко» теж планував зафільмувати відомий кінорежисер Стенлі Кубрік, однак сценарій він хотів написати сам, на що автор твору не погодився.

«Острів напередодні» (1998) – роман У. Еко, в якому відсутні межі між реальністю і фантазією. Дія відбувається у 1643 році, у творі розповідається про молодого дворянина Роберта, який подорожує на іноземному кораблі у Тихому океані; після катастрофи герой опинився на покинутому судні, яке стоїть у бухті. Роберт знічев'я починає писати роман про свого двійника. Тут у трюмі з'явився дивакуватий учений, дуже схожий на жюль-вернівського, який вважає, що через острів, у бухті якого стоїть корабель, проходить нульовий меридіан. Герой прагне опинитися на ньому, щоб однією ногою стояти у минулому, а другою – у майбутньому. Врешті-решт Роберт підпалив корабель, стрибнув у море, і течія понесла його невідомо куди. У романі знову присутня характерна для творчості У. Еко гра з текстом: Крузо-Роберт, звертання до барочних текстів; кілька сюжетних ліній і авторська іронія. У цілому цей роман був сприйнятий критиками негативно. Так, Д. Затонський назвав його «лукавою белетристикою» [22, 12], М. Бутов відзначив, що «Острів напередодні» – «заявка, яку ніхто і не збирався всерйоз здійснювати». Це літературний дослід: «він (У. Еко. – В. М.) примудряється розтягнути новелу на п'ять сотень сторінок, практично нічого, крім аморфної текстової маси, до неї не додаючи, і все ж досягнувши певного враження цільності» [13, 198].

Роман **«Баудоліно»** (2000) теж викликав інтерес у читачів і критиків, і знову оцінки часто діаметрально протилежні. Так, італійський критик Е. Кардіні в статті «Умберто Еко – брехня на продаж» пише: «Якби в Італії було 10 тисяч осіб, здатних прочитати цю книжку до кінця, зрозуміти її натяки і глибокодумні пасажі і при цьому ще й відчутти задоволення, ми б справді були на висоті, а наше суспільство відрізнялося б од того, яким воно є... Більшість тих, хто

розгорне роман, зупиниться на перших сторінках» [Цит. за: 36, 123]. На думку ж російського критика М. Візеля, «Баудоліно» – наочне свідoctво того, що і в році ММІІІАД «традиційний» роман з пригодами, дивами та любовними інтригами нікуди не зник і прекрасно себе почуває» [14, 296]. Однак усі, хто досліджував цей твір, згодні з тим, що роман пов'язаний із попередніми трьома інтересом до історії та енциклопедичними знаннями в цій галузі, а звідси – постановкою найболючіших питань сучасності («Середні віки вже почалися», – стверджує У. Еко в статті з аналогічною назвою). Сам автор зазначає: «У «Маятнику Фуко» історія постає як вибір хворобливих фантазій. У «Баудоліно» Історія з великої літери є різновидом вигадки, в яку кожний вносить свою частку» [Цит. за: 36, 125]. У творі розповідається історія селянського хлопчика на ім'я Баудоліно, якого у 1155 році, у тринадцятирічному віці зустрів Фрідріх Барбаросса, оцінив його талант, назвав прийомним сином, дав освіту, зробив міністріалом своєї адміністрації. Баудоліно багато подорожує, шукаючи Земного Раю і прагнучи довести право Фрідріха Барбаросси на владу в усій Європі. Завершується, а фактично починається роман взяттям Константинополя 14 квітня 1204 року. Саме з цього дня і веде Баудоліно розповідь про своє життя, яка складається із химерних історій, легенд, ілюзій, снів і маячні.

Італійський критик Ф. Растеллі у статті, присвяченій роману, виділяє три чільні ідеї твору. Перша – «істини як такої не існує, вона суб'єктивна і живе тільки в нашій свідомості... Отже, все робить реальними речі і події, коли ми хочемо, щоб те чи інше явище було справжнім, а не вигаданим» [36, 124]. Друга – «хто має владу, «приречений» чинити зло» [36, 124]. Третя ідея, «його квінтесенція: життя – це тільки гра пристрастей, химерних вірувань, фальші й омани... З тих часів, коли людством керують неправда, вакханалія пристрастей і жадоба, єдиним сховищем є світ мрій» [36, 125]. М. Візель називає головною темою твору «виникнення, розвиток і переміщення сучасних європейських народів та їхніх мов» [14, 295].

У. Еко в романі «Баудоліно» «переглядає» історію літератури і робить свого героя автором відомих текстів того періоду, зокрема,

таких, як листування Елоїзи та Абеяра, віршів вагантів тощо. Письменник продовжує розпочату ним гру з текстом, часом, словом. Роман вражає насиченістю науковими фактами, грою уяви та фантазії, міфами та легендами. «Читач чманіє, просить хоч трохи спокою, але водночас у нього виникає... потреба більше дізнатися про те, що розповідає письменник, освоїти його ідеї і думки» [36, 125]. Все це робить роман «розважальним – у кращому розумінні цього слова...» [14, 295]. Проте культура для У. Еко – серйозна справа, яка нагадує людству, що вигадані сюжети творів, на жаль, дуже часто проектуються на реальність.

Після появи у 2004 році роману «Таємниче полум'я цариці Лоани» розповсюдилася інформація про те, що це останній роман письменника. У. Еко спростував ці чутки в інтерв'ю і випустив роман «Празьке кладовище» (2010).

«Сербським папою постмодерну» (Тетяна Бек) називають лауреата багатьох міжнародних премій і премій колишньої Югославії **Бору Чосича** (нар. 1932) – відомого поета і письменника. Він народився у Загребі, значну частину життя провів у Белграді, де в університеті вивчав філософію. Перші його твори пов'язані з футуризмом, адже Б. Чосич в юнацькі роки перекладав В. Маяковського, саме тоді почав писати романи, повісті. Він є автором книги, в якій викладено історію кіно («Видима і невидима людина», 1962), есе про речі, що є навкруги нас: «Наприклад, каже автор, про солоні огірки. Про будильник. Про карикатури. Про сир. Взагалі, дещо між мистецтвом і життям» [11, 210]. Усього, за словами Б. Чосича, він написав більше сорока книг. За часів Броз Тіто твори письменника були заборонені, лише деякі вийшли друком. Міжнародну славу принесла Б. Чосичу книга «Роль моєї родини у світовій революції». Це дало йому можливість одержати стипендію Берлінської академії та оселитися в Німеччині, де він живе і зараз із дружиною – відомою сербською перекладачкою з російської Лолою Влаткович.

Майже всі твори Б. Чосича, крім написаних у молоді роки, присвячені родині. Він, за словами перекладача його творів В. Соколова, «уважно вивчає, осмислює та боготворить інститут родини і – візьму на

себе сміливість стверджувати – родину власну» [39, 19]. У романах Б. Чосича присутні всі найбільш характерні риси постмодернізму. Це гра, інтертекстуальність, постійна зміна форми. Так, у книзі *«Наставники»* (1982) – «вісімнадцять різних мов, жодна з них не літературна, – мова офіціозу, мова кіно, всілякі нашарування..., – підкреслює автор. – Це рамка, у котрій найважливіше – всі ці мови. І ще: у першій главі початок кожної фрази складає з іншим акровірш. Усе це може читатися наскрізь і як акровірш» [11, 214]. Мова відповідно має свою форму: це і вірші, і драма, і дамський роман початку ХХ століття тощо. Кожна частина твору названа іменем члена родини автора. Так, перша частина має назву «Теодор». У ній розповідається про прадіда письменника, попа Теодора, у вигляді словника, створеного цим персонажем. Тут ми дізнаємося про родовід попа Теодора, про те, що він гарний хазяїн («Дісталось мені її (землі. – В. М.) багато, та й прикупив ще, після вінчання. Виноградників, лісу, пашні та дещо під сад, усе разом дві сотні ютрів» [44, 9]), про його родинне життя з Аною («Почуття до Ани було у мене усередині, а зараз нема його» [44, 12]), про таємні почуття до сімнадцятирічної Марі («Не знаю, що це, але як залишаюсь на самоті, так її й бачу» [44, 12]). Це піп, який розмірковує – і дуже своєрідно! – про рай і пекло, про діву Марію, благодать, проте й усе живе, матеріальне у світі привертає його увагу: і кінь, і віл, і ворони, і гуси – ніщо не залишає його байдужим. Загальні поняття добра, правди, влади теж заслуговують на його увагу. Піп Теодор – філософ і романтик, поет, який уміє бачити у всьому прекрасне («Веселість – коли подумаєш, що серце у тебе цієї ночі не зупинилось, або що паводку не сталось, або що нічого не згоріло, або кіннота жито не потоптала і челядь, і що все на своїх місцях стоїть, і птахи ще є, і бджоли гудуть, і квіти пахнуть» [44, 16]).

Словникові статті «Теодора» побудовані своєрідно: тут є історичні, наукові відомості та разом із тим – роздуми й оцінки автора; назвою статті може бути не тільки іменник, прикметник, але й дієприкметник, дієслово, всі у різних граматичних формах. Автор, укладаючи свій словник, не додержується алфавітного порядку, і це наводить на думку про можливість читання по вертикалі, яка дійсно існує. Слова словникових статей складають фразу: «Слово: у церкві я

під, співаю устами і язиком скільки можу, поки горло не заболить. Ношу каблучку і бороду, а також одяг, примічаю та записую в цих краях все, що бачу і чую». Такий метод нагадує «Лексикон прописних істин» Г. Флобера, герої якого теж через словникові статті висловлювали своє ставлення до того, про що писали, і таким чином характеризували себе. Іронічна проза цього французького письменника XIX століття справила великий вплив на Б. Чосича, який у бесіді з російським критиком Т. Бек зазначив, що Г. Флобер – «усе, з чого я вийшов. Але тільки не з «Пані Боварі», а з «Бувара і Пекюше»... які хотіли ще один раз повторити всю світову історію... вони були дилетантами» [11, 220]. Письменник не уявляє будь-якої значної літератури без іронії, у його творчості поєднуються лубок і філософічність, причому, на його думку, таке поєднання було характерним для античної філософії.

Цю «родинну сагу», де розповідь ведеться від прадіда до самого автора, продовжує бабуся Катарина, до якої приєднуються рідні, сусіди, вчителі і навіть пес та мишка. Їхні роздуми-розповіді сповнені життєвої мудрості та іронії, мають висновки, часто сатиричного змісту. Всі вони – «продукти» свого часу – і просто люди певного прошарку суспільства, на чому наголошує автор неодноразово («Хто стоїть на драбині», «Світ негарний»). Б. Чосич робить висновок, відповідаючи на питання, як же жити у світі, де стільки горя і несправедливості: «У такому випадку краще за все сидіти в багатому будинку і дивитися у вікно на вулицю, де все це відбувається, і щоб тобі ніхто нічого поганого не заподіяв» [43, 235].

Б. Чосич називає деякі свої романи постмодерними, адже в них присутні характерні, як на нього, риси цього явища – «застосування фантазії до документу» [11, 218].

У еміграції Б. Чосич написав велике есе «Вигнанці». Він продовжує працювати, зокрема знову пише вірші, хоча, здавалося, ще замолоду поезію покинув. Його поетичні твори, як і деякі романи, позначені елементами сюрреалізму. Це роздуми про життя, його плінність, про літературу, а найголовніше – про людину. Збірка його творів має назву «Мертві» та підзаголовок «Берлін моєї поезії». У

поезіях звучить печаль і безнадія: «вишневий сад ми продали і покупці його зрубали» [11, 216]. Б. Чосич задоволений своєю творчістю, про що свідчить його відповідь на запитання Т. Бек, чи хотів би він переробити свою долю: «Все залишив би так, як воно є. Кожне слово» [11, 222].

Дослідники творчості Б. Чосича підкреслюють, що він пише у «маслянистому, розмашистому, вигадливому стилі, вправно змішуючи вигадку з реальністю та безперестанно заганяючи читача в інтелектуальні пастки» [45, 226]. Критик підкреслює тяжіння письменника до «масштабної метафори», до зображення та роздумів через минуле до сьогодення [Див.: 45, 224].

Отже, постмодернізм як явище історико-культурне, філософське, мистецьке, представлений у світовій літературі творами оригінальними, які доводять його естетичну своєрідність, багатство і можливості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адамович М. Внутренняя сторона ветра. Проблема времени и вечности в прозе Милорада Павича / М. Адамович // Вопросы литературы. – 2003. – № 6. – С. 3-26.
2. Анастасьев Н. Фантомы / Н. Анастасьев // Вопросы литературы. – 2004. – № 4. – С. 21-38.
3. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм / Л. Андреев // Вопросы литературы. – 2001. – № 1. – С. 3-38.
4. Андрухович Ю. Час і місце, або Моя остання територія / Ю. Андрухович. – Режим доступу: <http://vitaly.rivne.com/andrukhovych/place.htm>.
5. «Архипелаг Павич» // Иностранная литература. – 2002. – № 2. – С. 254-258.
6. Ахматова А. Сочинения : в 2 т. / А. Ахматова. – М.: Правда, 1990. – Т. 1. – 448 с.
7. Барт Р. S/Z / Р. Барт ; пер. с франц. – М.: РИК «Культура», 1994. – 302 с.
8. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 385-405.
9. «Библиотека для талантливых читателей». Беседа с Милорадом Павичем // Иностранная литература. – 1997. – № 8. – С. 242-246.
10. Бігун Б. Постмодерністський образ світу / Б. Бігун // Вікно в світ. – 1999. – № 3. – С. 88-96.
11. Бора Чосич: «Теперь я пишу необычную прозу», или Сербский папа постмодернизма. Беседу вела Т. Бек / Б. Чосич // Вопросы литературы. – 2004. – № 2. – С. 208-223.

12. Борхес Х. Л. Сад, где ветвятся дорожки / Х. Л. Борхес // Круги руин. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 80-94.
13. Бутов М. Отчуждение славой / М. Бутов // Новый мир. – 2000. – № 2. – С. 188-209.
14. Визель М. Гимн повествователю / М. Визель // Иностранная литература. – 2004. – № 3. – С. 292-296.
15. Визель М. Гипертексты по ту и эту стороны экрана / М. Визель // Иностранная литература. – 1999. – № 7. – С. 169-177.
16. Генис А. Книга книг / А. Генис // Иностранная литература. – 1999. – № 10. – С. 166-168.
17. Дам'янов С. Сербська фантастика від середньовіччя до постмодерну / С. Дам'янов. – Режим доступу: <http://proza.com.ua/4 print/258>.
18. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Т. Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18-27.
19. Джумайло О. За границями гри: англійський постмодерністський роман 1980 – 2000 / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 7-45.
20. Дружников Ю. Роман как катарсис: Ответы Юрия Дружникова на вопросы участников круглого стола «Кризис или метаморфозы: судьба романа на рубеже веков (Варшава, 2000)» / Ю. Дружников. – Режим доступа: www.druzhnikov.com.
21. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 182-205.
22. Затонський Д. Про життя, яке саме себе імітує / Д. Затонський // Зарубіжна література. – 2002. – № 24. – 24 с.
23. Калугіна Т. «Постмодерністська модифікація» музею / Т. Калугіна. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/cookie.htm>.
24. Коннор С. Теоретики постмодернізму / С. Коннор // Всесвіт. – 1998. – № 11. – С. 117-125.
25. Кук Ф. Модерн, постмодерн і місто / Ф. Кук. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/cookie.htm>.
26. Лотман Ю. Выход из лабиринта / Ю. Лотман // Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 468-481.
27. Манн Т. Иосиф и его братья / Т. Манн // Собр. соч. : в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 9. – С. 172-191.
28. Манн Т. Введение к «Волшебной горе». Доклад для студентов Принстонского университета / Т. Манн // Собр. соч. : в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 9. – С. 153-171.
29. Мережинская А. Ю. Новые представления о постмодернизме на рубеже XX – XXI столетий / А. Ю. Мережинская // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2005. – № 1. – С. 57-63.
30. Одаренко О. Простір розгалужених шліхів: знайомство з гіперлітературою / О. Одаренко // Всесвіт. – 2003. – № 9/10. – С. 161-168.
31. Павич М. Бумажный театр. Фрагменты книги. Вступление автора / М. Павич // Иностранная литература. – 2008. – № 7. – С. 186-201.

32. Павич М. Вступление автора к книге «Бумажный театр» / М. Павич // Иностранная литература. – 2008. – № 7. – С. 185-186.
33. Павич М. Кровать для троих. Краткая история человечества. Интерактивный показ моделей одежды с пением и стрельбой. Белград. XX – XXI век / М. Павич // Иностранная литература. – 2003. – № 3. – С. 57-88.
34. Павич М. Писать во имя отца, во имя сына или во имя духа братства? / М. Павич // Иностранная литература. – 2002. – № 2. – С. 254-259.
35. Постмодернізм // Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 565-566.
36. Растеллі Ф. Історія як фальсифікація («Баудоліно» Умберто Еко) / Ф. Растеллі // Всесвіт. – 2002. – № 9/10. – С. 123-126.
37. Рейнгольд С. «Отравить монаха», или Человеческие ценности по Умберто Эко / С. Рейнгольд // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 269-274.
38. Скуратівський В. У колі «Маятника Фуко», або Ностальгія за священиком / В. Скуратівський // Всесвіт. – 1998. – № 8. – С. 73-77.
39. Соколов В. От переводчика / В. Соколов // Иностранная литература. – 2004. – № 3. – С. 19-20.
40. Страда В. Модернизация и постмодернизация / В. Страда // Вікно в світ. – 1999. – № 2. – С. 196-201.
41. Хасан І. Культура постмодернізму / І. Хасан // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 99-111.
42. Хьюитт К. Современный английский роман в контексте культуры. Комментарий как форма преподавания / К. Хьюитт // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 46-72.
43. Чосич Б. Катарина / Б. Чосич // Иностранная литература. – 2006. – № 10. – С. 228-250.
44. Чосич Б. Словарь попа Теодора / Б. Чосич // Иностранная литература. – 2004. – № 3. – С. 5-19.
45. Шарый А. Фантомные боли / А. Шарый // Иностранная литература. – 2006. – № 10. – С. 220-227.
46. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 425-467.
47. Эко У. Имя розы / У. Эко. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 7-424.
48. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко ; пер. с англ. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 285 с.
49. Эмерсон Р. Избранники человечества / Р. Эмерсон // Эссе. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 23-384.

2. Література доби постмодернізму

«Сучасний постмодернізм навколо нас можна розглядати як обіцянку повернення і нового відкриття...» [14, 756], зробив висновок Ф. Джеймсон, аналізуючи спадщину Ж.-Ф. Ліютара.

Дослідник провіщає появу нового високого модернізму, однак повернення не тільки до цього явища, але й до реалізму в різних його виявах присутнє у сучасній світовій літературі. Саме тому постмодерністських творів «у чистому вигляді» наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття написано небагато.

У «період постмодернізму» з'явилася певна тенденція називати постмодерністами багатьох сучасних письменників або знаходити характерні ознаки цієї течії в їх творчості. На нашу думку, робити це треба дуже обережно, особливо стосовно таких знаних у світі авторів, як М. Кундера, П. Зюскінд та ін., адже вони тяжіють скоріше до традиції, ніж до авангарду.

Патрик Зюскінд (нар. 1949) – один із найпопулярніших письменників, на твори якого чекають, думка якого з будь-якого питання привертає увагу. Це засвідчує, зокрема, книга «Страх за Німеччину» (1990), яка певною мірою стала відповіддю на прохання висловити свої думки щодо зруйнування Берлінської стіни та об'єднання країни і мала широкий резонанс.

П. Зюскінд народився у м. Амбах у родині письменника. У Мюнхенському університеті він вивчав історію, працював на компанію «Siemens», був тапером, тренером із настільного тенісу, займався журналістикою. Першим надрукованим твором П. Зюскінда стала радіоп'єса для одного актора «**Контрабас**» (1980). Сам автор зауважив: «Контрабас я написав влітку 1980 року. В ньому йдеться – поряд з безліччю інших речей – про буття одного чоловіка в його маленькій кімнаті» [22, 80]. Дійсно, у творі зображений контрабасист, який сидить у маленькій ізольованій кімнаті та розповідає про контрабас, про музику для цього інструменту, про свої почуття, про любов до сопрано на ім'я Сара, про мислення і страждання. Контрабас для героя втілює фатальну силу, яка визначає життя людини. Герой і

ненавидить свій інструмент, який «схожий на товсту стару бабу... Часом мені хочеться його розтрити, розпиляти, розрубати. Посікти й помолоти і розвіяти і в газовій душоугубці для дерева... знищити!» [22, 71], і водночас не уявляє собі життя без нього і тієї насолоди, інколи болючої, яку дарує йому музика, кожен концерт. Інколи він уявляє замість контрабасу, «якого я обмацую своїми брудними мозолистими руками і збуджую брудним вошивим смичком» [22, 78], Сару, і тоді у нього з'являються хтиві почуття.

Герой навіть у вільний час сидить удома, хоча скаржиться на клаустрофобію, яка для нього є синонімом штатної служби, він боїться втратити роботу, хоча запевняє себе: «... мене ніколи не звільнять. Я можу грати й робити, що завгодно, і я не вилечу» [22, 79]. Проте прагнення бути вільним не дає йому спокою, і контрабасист уявляє, як він за власним бажанням піде з оркестру: «Я можу сказати: ось вам заява на звільнення. ... Тоді я був би вільний...» [22, 79]. Наприкінці речення стоять три крапки замість знаку оклику, і це симптоматично, бо така ідея викликає подальші роздуми та запитання: «Так, а що далі?! Що я робив би потім?» [22, 79]. Обмежений у просторі, він таким чином поставлений перед екзистенціалістськими проблемами свободи вибору.

Ця «маленька людина» розуміє свою обмеженість («Я ремісник. В душі я ремісник. Я не музикант» [22, 76]), адже, хоча він одержав першокласну освіту, все йому вдається тільки технічно. Для творчості, композиції чи диригування, йому «чогось не вистачає» [22, 77]. Однак герой живе мрією про тріумф («Колись піднімусь ієрархічними східцями вгору і одного разу подивлюсь на тих, хто плазує вниз» [22, 70]). Він подумки бачить картину, як зриває виставу, крикнучи ім'я своєї коханої, навіть якщо внаслідок цього втратить роботу. Однак чи зробить він це? У п'єси відкритий фінал, бо герой стає перед вибором: «Піду в театр і закричу. Якщо наважуся» [22, 80].

Контрабасист – людина пристрасті, яка викликає різні почуття – від зневаги до співчуття, «а частіше, – зауважує О. Зверев, – всі ці почуття одночасно» [18, 260]. П'єса має величезний успіх у глядачів Лондона і Нью-Йорку, Москви та Києва, бо «Контрабас» – «це

першокласний гротеск про одного третьокласного контрабасиста, про його мрії, переживання, забаганки» («Sonntags Zeitung»).

Наступний твір П. Зюскінда – роман *«Запахи. Історія одного вбивці»* – вийшов друком 1985 року і приніс авторові світову славу. Його було перекладено багатьма мовами, протягом п'яти років роман знаходився у списку бестселерів і зараз не втратив своєї популярності. У 1986 році в Парижі П. Зюскінд одержав премію Гутенберга за найкращий іноземний роман. За даними опитування громадської думки, проведеного телеканалом ZDF влітку 2004 року щодо найпопулярніших творів світової літератури, які читають у Німеччині, серед ста книжок «Запахи» посіли почесне четверте місце.

Цей роман, як і вся творчість П. Зюскінда, викликав інтерес і мав велику пресу. Критики одразу ж почали з'ясовувати, чи присутні у творі елементи постмодернізму, адже надворі 80-ті роки, що «були просто просякнуті духом алюзійності, цитатності, ремінісцентності, гри...» [1, 102]. Саме тому в «Запахах» убачали «інтертекстуальні відсилання то до Діккенса... то до французького реалізму Бальзака й Золя...». Цей роман, як стверджує Н. Білоцерківець, – «в'їдлива пародія на Дідро й Руссо, а водночас і на сучасні «теорії вітальності», пародія (... через натяки на Флобера – «Спокуса святого Антонія» та Манна – «Самітник») високих тем «затворництва» і «єднання з природою», натяк на Достоєвського з його «тварь дрожащая или право имею?»; відгомін реакції німецької літератури на нацизм... і відповідь на новітні філософські теорії тоталітаризму, не кажучи вже про майже наукові викладки зі сфери парфумерії» [1, 102]. У зображенні мрій героя відчутний, як зазначає Д. Затонський, «зухвалий... перегук» із першою книгою Мойсеєвою, що називається «Буття» [17, 10].

Щодо мотивів і тем, то, на думку Н. Білоцерківець, «мотив» чи «схема Цахеса» є вирішальними в постмодерністській системі «Запахів» [1, 103], адже тут теж, на її думку, простежується паралель між гофманівським князівством Керепес, де вводили просвітництво, і добою Просвітництва, за часів якої розгортаються події в романі П. Зюскінда. Справді, цей роман – твір про державу, в якій панує Розум, тобто абсолютний порядок, а якщо так, то відсутні почуття. Країна,

побудована на подібних засадах, здавалася ідеальною Дж. Свіфтові, і він зобразив її в четвертій частині «Пригод Гуллівера». Держава гуїгнгнів тепер, на початку XXI століття, сприймається як прообраз фашистської. Про співіснування розуму, почуття і пристрасті розмірковує і П. Зюскінд у своєму романі. І саме тому можна назвати цей твір «романом-пересторогою», адже автор, на думку О. Якимовича, попереджає: «якщо розум постійно не спить і відганяє все для себе чуже, це може призвести до тих самих результатів, що і безпробудний сон» [53, 228].

Автор «Запахів» ставить у творі питання про владу, тобто про те, чому і як маленькі монстри (Калігула, Наполеон, Гітлер, Ленін, Сталін) приходять до влади і маси людей готові йти за ними та втрачати людське «я» заради химери. Не розуміючи суті Гренуя, його вчинків, натопт під впливом запаху не просто повірив у невинність убивці. Він, підкреслює автор, пережив стан масового психозу, коли залишається тільки бажання любити цього монстра, і «вони не могли, не бажали йому протистояти... Люди ніби розплавилась, їхні розум і душа розчинились, перетворились на аморфну та рідку стихію...» [20, 118]. Любов набуває еротичного, тваринного вигляду – і перетворюється на гидку оргію, про яку пізніше, після пробудження, всі прагнуть забути, як і про винуватця цих подій, який спокійно пішов із міста. І вони забули дуже швидко. Символічного звучання набуває останній абзац третьої частини: «І скоро життя увійшло у свою колію. Люди старанно працювали, і добре спали, і займалися своїми справами, і поводили себе благопристойно. Вода, як і раніше, текла із великої кількості джерел і колодязів і розносила по провулках мул і бруд. Скнарите місто знову гордо височіло на схилах пагорбів над родючою долиною. Сонце пригрівало. Незабаром прийшов травень. Почався збір троянд» [20, 119].

Це роман про трагедію самотності, про людську сутність, про одвічні протиріччя та їхній діалектичний зв'язок. Автор уже на початку твору згадує про маркіза де Сада, який віддався пристрастям, кинувши виклик моралі. Гренуй – герой «Запахів» – теж перебуває в полоні пристрастей, однак «Зюскінда, – зауважує О. Зверев, – цікавить

людина творча. Для його персонажів пристрасть поєднана з творчим даром, вона вивільнює дар у ситуації соціального нехтування, яка не дозволяє йому реалізуватися» [18, 261]. Однак герой твору не переживає моральних потрясінь, адже злочини він скоює заради влади, прагнучи «викликати у людей любов» [20, 89]. Проте така любов – любов натовпу – призводить до смерті Гренуя, якого – з любові! – з’їли покидьки-злочинці на Цвинтарі Невинних. Серед протиріч, оприявлених у творі, відразу привертає увагу протистояння «любов – ненависть». Гренуй ненавидить людей – і прагне їхньої любові, нехай навіть за допомогою чудових парфумів. У момент торжества, коли він дивиться на те, як любов набула вигляду гидкої оргії, герой спочатку відчуває себе Богом: «Йому досить кивнути, і всі зречуться Бога і будуть молитися на нього, Великого Гренуя» [20, 118]. Однак він одразу ж відчув, що може знати тільки єдину втіху: «лише у ненависті своїй до людей і людей – до себе» [20, 118], адже люди, які обожнювали Гренуя, не розуміли істинної причини свого потягу до нього. Саме це і призвело до трагедії героя, який постійно був змушений приховувати своє справжнє духовне обличчя під маскою. Ця тема є однією з наскрізних у романі «Запахи». Зовні Жан-Батист Гренуй – звичайнісінька людина, на яку б і він сам, розмірковує герой, дивлячись у дзеркало, не звернув би уваги. Зазнавши страждань і зневаги з дитинства, він любив тільки себе, у нього «воля до самоствердження була занадто непохитною» [20, 72], щоб зупинитися перед моральними перепонами, яких герой не визнавав. Живучи серед людей, Гренуй навчився майстерності видобувати запахи із живої та неживої природи, а також засвоїв людські вади, і серед них – звичку до брехні, до носіння тієї маски, яка і дозволила йому так довго чинити зло, яким «він був наскрізь просякнутий» [20, 65]. Єдине його бажання – «виразити назовні своє внутрішнє «я», ніщо інше, як своє внутрішнє «я», яке вважав більш істотним, аніж усе, що міг запропонувати зовнішній світ» [20, 66]. Саме тому герой відмовляється від влади, яку приносять унікальні парфуми, адже вони не можуть дати йому власного запаху, тобто зробити таким, як усі, ввести до людської громади. А якщо так, «раз

сам він не має запаху і тому ніколи так і не дізнається, хто він такий, то наплювати йому на це: на весь світ, на самого себе, на свої парфуми» [20, 120]. Так думає Гренуй, ідучи на Цвинтар Невинних у пошуках смерті з любові.

І. Черненко висловлює думку про те, що останні епізоди роману про страту Гренуя, яка не відбулася і перетворилася на мерзенну оргію, «в цілому ряді подробиць є одним із показових прикладів травестії евагнельського сюжету» [48, 280]. Йдеться про події від приїзду Христа в Єрусалим до розп'яття Ісуса у атмосфері ненависті натовпу. Дослідниця вважає також, що у «Парфумах» присутні «мотиви міфа про геніального творця» (про Орфея. – В. М.) [48, 278], а також у зниженій формі представлений обряд причастя до тіла Христа [Див.: 48, 278]. І. Черненко робить висновок, що Гренуй, «який став точкою перетину двох архетипних проєкцій, поступився в «людяності» і Месії, і Орфею. Першому – тому що не любив людей узагалі, другому – тому що не любив конкретної, навечно єдиної людини» [48, 280-281].

Роман «Запахи» посідає, як і будь-який талановитий твір, особливе місце в літературі, адже у ньому виявляються і риси постмодернізму, і зв'язок із «традиційною» літературою. І його аж ніяк не можна назвати компіляцією, навіть геніальною, адже тоді вся література, включаючи постмодерністську, є такою. П. Зюскінд написав роман так, нібито до нього світової літератури не існувало. Він довів, що не обов'язково треба відповідати «духу епохи», тобто іронізувати з будь-якого приводу, грати з текстом, ускладнювати його, втрачаючи глибину змісту. Ця «старомодність» характерна і для наступних творів письменника.

Екранізація роману здійснена у 2006 році. Режисер Бернд Айхингер просив у автора дозволу на це протягом двадцяти років. У Росії була поставлена рок-опера «Парфумер» (2007), лібрето до якої написав Юрій Рибчинський, а музику – Ігор Демарін.

У 1991 році вийшла друком нова книжка П. Зюскінда *«Історія пана Зоммера»*. На березі Штанберзького озера, в якому колись потонув казковий король Людвіг, живе хлопчик, який вчиться

кататися на велосипеді, грати на фортепіано, переживає перше кохання. Твір складається із вдало побудованих епізодів, що показують, як людина вчиться жити, як до неї приходять почуття поваги до інших, самоповаги, примирення і зречення. Герой зустрічає пана Зоммера, імені якого ніхто не знає. Одного разу хлопчик із батьком їдуть у негоду машиною і пропонують панові Зоммеру, який іде пішки, підвезти його. У відповідь вони чують: «Дайте мені нарешті спокій!» Кілька років по тому хлопчик став свідком самогубства пана Зоммера. Після смерті цієї людини починається дорослішання хлопця.

Повість «Історія пана Зоммера» – філософський твір, у центрі якого одвічні роздуми про життя і смерть. Пан Зоммер колись був молодим, про що свідчив «старенький паспортний знімок, на якому годі було впізнати пана Зоммера, бо на фото був молодик із кучмою чорного волосся, рішучим поглядом та впевненою, майже зухвалою посмішкою на вустах» [21, 24]. Від усього цього не залишилось нічого, і герой-оповідач уражений обличчям пана Зоммера, яке він побачив із вікна автомобіля, – «обличчя з напіврозтуленим ротом і величезними переляканими очима... Такий вираз буває в тих, хто боїться; або в тих, кому під дощем так нестерпно хочеться пити, що вони б випили ціле озеро» [21, 11]. У зовнішності цього героя автор постійно звертає увагу на ноги, які змінювали колір залежно від пори року, палицю і заплічну торбу, де були тільки бутерброд і прогумована пелерина з каптуром – усе «знаряддя», необхідне для подорожування без певної мети. Куди йде пан Зоммер або від чого тікає? Це питання хвилює героя все більше по мірі того, як він дорослішає і розуміє, що втрачає характерну, як йому здається, для людини можливість літати та лазити по деревах.

Три «зустрічі» з паном Зоммером допомогли хлопцеві, а потім юнакові знайти відповіді на це запитання. Спочатку це була реакція на стереотип: «Ви себе доконаєте так!» – і герой побачив широко розплющені та перелякані очі, гримасу крайнього розпачу на обличчі й почув слова: «Дайте ви мені нарешті спокій!» Удруге після сварки з учителькою музики, коли хлопцеві здалося, «що цілий світ це не що інше, як несправедлива, зла, ница підлота. І винуватцями цієї

мерзенної підлоти були всі люди. Всі без винятку» [21, 19]. Саме тому він вирішив покінчити життя самогубством, та, коли вже залишилося тільки останнє «три» – і падіння у воду, з'явився пан Зоммер, який теж прийшов на це місце, щоб знайти відпочинок, проте не зміг цього зробити, про що свідчила і його поведінка, перш за все, «хрипкий стогін, глибокий болісний грудний звук, у якому змішалися розпач і туга за полегкістю. І знов той самий звук... – і знову ніякої полегкості, жодної краплі спокою, жодної секунди відпочинку» [21, 21]. Пан Зоммер швидко пішов із цього місця, а хлопець подумав, що немає у нього серйозного приводу йти з життя, бо він «оце щойно побачив чоловіка, який ціле своє життя втікав од смерті» [21, 21]. Остання зустріч, коли юнак став свідком самогубства пана Зоммера, який зайшов у воду та, – вірний собі! – все йшов і йшов, поки не втопився, стала для героя і його таємницею, і розумінням того, що нарешті завдяки смерті пан Зоммер віднайшов спокій, якого так марно шукав.

У творі виявляються характерні для П. Зюскінда поєднання тонкої іронії та ліризму, підкреслене прагнення до фактажу (підрахунки швидкості й сили падіння героя з дерева за галілеєвими законами) та психологічна глибина. Герої повісті продовжують галерею образів, створених у попередніх творах, адже П. Зюскінда, підкреслює О. Зверев, «цікавлять тільки ті персонажі, які різко відрізняються від звичайних типажів» [18, 259]. Ця розповідь з усіма її ознаками: непослідовністю в часі, зверненням до читача, роздумами – робить стиль твору певною мірою схожим на абсурдистські тексти часів «нового роману».

Повість «*Голубка*» (1987) – це розповідь про самотнього чоловіка на ім'я Йонатан Нобель, який побудував своє житло (вмеблював квартиру) на найвищому поверсі, якомога далі від людей. Він працював охоронцем у банку і був цілком задоволений життям доти, коли одного разу, в серпні 1984 року, вранці він побачив біля своїх дверей голубку. Це настільки його вразило, що зіпсувало не тільки цілий день, але й бажання повертатися до помешкання, в душі оселився страх. Урешті-решт він повертається додому і з полегшенням бачить, що голубки немає. Авторитетний німецький

критик М. Райх-Раницький написав, що П. Зюскінд вселяє почуття, «нібито він ніколи не читав Кафку і нічого не чув про Джойса» [Цит. за: 18, 256]. Кафкіанське поєднання реалій з абсурдними наслідками очевидно присутнє в «Голубці», як і самотній герой, для якого замкнутий простір – найголовніше, що дає йому спокій у цьому світі, де панує фантасмагорія, втіленням якої і є голубка, що так несподівано з'явилась біля його дверей. Німецькі критики писали про цей твір: «У повісті майже немає ніякої дії, але вона впливає на людину як буревій» («Express», м. Кьольн); «Рідкісний шедевр сучасної прози, захоплююча, психологічно витончена повість... за своїм художнім рівнем належить до найвищих зразків європейської прози» («Rheinischer Merkur», м. Бонн); «Те, що описує Зюскінд, можна пізнати не лише за запахом, відчутти на смак, побачити та почути; це художник, який вміє представити життя у його внутрішньому драматизмі» («Tages-Anrzeiger», м. Цюрих).

«У певному узагальненому розумінні, – зауважує І. Черненко, – перо Зюскінда, однаково розставляючи етичні акценти, виводить завжди одного й того ж персонажа, який переживає занового все одну й ту ж саму драматичну перипетію» [48, 261].

П. Зюскінд – також автор оповідань «Тяжіння до глибини» (1995), «Три історії» (1995), роману «Про кохання і смерть» (2006), кіносценарію «Россіні» (1997).

Чеська література наприкінці ХХ – початку ХХІ століть продовжує традиції красного письменства цієї маленької країни, де література традиційно мала великий вплив. Так, Я. Шимов, проаналізувавши історію розвитку чеського суспільства, зробив висновок: «чеські літератори створили свій народ» [51, 259]. Своєрідність слова в Чехії полягає в тому, що тут воно, «як ніде, – вважає Б. Дубін, – з одного боку, насичене фольклором, старовиною, її прикметами і повір'ями, а з іншого – дихає вільністю і непередбачуваністю усної, вуличної, застільної мови» [15, 162].

Богумил Грабал (1914–1997) – видатний чеський письменник, творчість якого органічно ввійшла до скарбниці чеської літератури. Він був номінантом на Нобелівську премію 1994 року, лауреатом «Оскара»

за сценарій до фільму за власним романом «Потяги під уважним наглядом» (1967), одержав велику кількість міжнародних літературних премій і нагород у Чехії, в тому числі медалі «За заслуги» (1996).

Продовжуючи національну сміхову традицію, Б. Грабал створив власний стиль, який дослідники називають «п л е б е й с ь к и м с ю р р е а л і з м о м» (Ю. Винничук), «п е р л и н о ю н а д н і» (Ю. Федець), «м о н о л і р и з м о м» (П. Гюлле), «п р а з ь к о ю і р о н і є ю» (Р. Питлік). Естетична концепція письменника вочевидь несе на собі відбиток філософії А. Шопенгавера, який, вважає Ю. Федець, вплинув «своїм моральним вченням і розумінням людини, яка усвідомлює свою примітивну роль на цій планеті» [44, 136]. Не залишилися поза увагою Б. Грабала спадок античних філософів і релігійних мислителів Середньовіччя, східна філософія і твори екзистенціалістів. У постскрипті роману «Я обслуговував англійського короля» автор зазначає, що коли він писав цей твір, то перебував «у зворушенні від «художнього спогаду» С. Далі та фройдівського «защемленого ефекту», що знаходить вихід у мові» [12, 102]. Серед своїх улюблених поетів Б. Грабал називав «батька» сюрреалізму Гійома Аполлінера, який «був для мене недосяжним взірцем, ім'я його вимовляв я з сакральною повагою» [Цит. за: 7, 175]. Іншим кумиром став для письменника Бруно Шульц, твори якого «входять у сферу геніальності, в якій до краю суб'єктивна оповідь сягає класичної об'єктивності» [Цит. за: 7, 175].

Шлях у літературу і до читачів був для Б. Грабала довгим і складним. Він народився у досить заможній родині броваря у м. Брно, у Празі вивчав право в університеті. Під час німецької окупації країни Б. Грабал працював референтом торгової школи, робітником, черговим на залізничній станції. Після війни він склав магістерські іспити та займав посади страхового агента, комівояжера. Саме в цей період Б. Грабал писав сюрреалістські вірші, збірку яких спробував надрукувати, однак, за словами Ю. Винничука, «соціалізм уже твердо ступив на чеську землю» [7, 173], тому книгу розсипали, а сам автор став робітником на ливарному заводі. Згодом, після важкої травми і лікування – праця на складі макулатури в Празі. Саме тут він знаходив

своїх героїв, свої теми, відшліфовував свій стиль. Прозові твори Б. Грабала – збірки оповідань «Розмови людей» (1956), «Шпак на ниточці» (1959), «Перлина на дні» (1963), «Мрійники» (1964), повість «Потяги під спеціальним наглядом» (1968), роман «Я обслуговував англійського короля» (1976), книги спогадів «Весілля в хаті», «Нове життя» (1987) та ін. – популярні та улюблені у світі. Вони перекладені багатьма мовами, за повістю «Потяг під спеціальним наглядом» чеський режисер Іржі Менцль зняв однойменний фільм, який згодом став «оскароносним».

Той факт, що твори і власна доля Б. Грабала є частиною світорозуміння сучасного інтелігента, особливо у країнах колишнього «соціалістичного табору», засвідчує повість відомого польського письменника Павела Хюлле «Мерседес-бенц». З листів Грабалу» (2001). У цьому творі Б. Грабал «присутній» і тим, що автор постійно звертається до нього, адже це листи до письменника; і проведенням паралелей між творами Б. Грабала і реальністю – подіями з життя героя («я... почувався так само, як ваш Гастон, який у Празі, на вулиці Головній, біля вітрини Міського управління роздрібної торгівлі зустрів циганку й одразу зрозумів, що це не так просто...» [46,128]); і характерною для чеського письменника розповіддю про свою родину, адже і в цій повісті автор представляє історію своїх дідуся і бабусі, долі яких тісно пов'язані з розвитком автомобілебудування і соціальними потрясіннями: перша та друга світові війни, соціалізм у Польщі («більшість громадян... не підпадали під класову чистку, адже ніколи не їздили, як ваш вітчим Францин, на чудовому «БМВ», не сиділо, як мій дідусь, за кермом «мерседесу», не володіло акціями броварні або хімічного заводу...» [46, 178]). Герої твору – оповідач і його інструктор з керування авто панна Цивле – згадують про твори Б. Грабала, читають його книжки, відчують його присутність, бо весь світ ніби побудований «за Грабалом». І сама повість написана характерним грабалівським стилем: це розповідь – відверта і виразна, а звідси – жодного абзацу, суцільний текст, який складається з довгих фраз. Свідченням популярності творів Б. Грабала є і те, що герої та сюжети його оповідань стали часткою життя людей з різних країн, саме тому в

1994 році його кандидатуру висували на здобуття Нобелівської премії в галузі літератури.

Роман *«Я обслуговував англійського короля»* (1976) вже давно став класикою світової літератури. Герой твору – «маленька людина» не тільки у переносному значенні. Він малий на зріст, у нього навіть прізвище Дитя. Герой розповідає історію свого життя, про свої мрії та бажання, й «у діалектичному переплетенні долі героя та історичних подій, – зауважує чеський критик Радко Питлік, – життя людини постає перед нами схожим на пісковий годинник: то вниз, то вгору, то вгору, то вниз» [40, 6]. Спочатку Дитя – хлопчик-офіціант, який мріє стати метрдотелем і заробляти великі гроші, а далі відкрити власний готель у Празі, стати мільйонером і «вступити до гільдії володарів готелів та обійняти посаду секретаря всіх празьких готелів, ось коли б вони мали мене визнати – не любити, але рахуватися, а мені нічого у майбутньому і не треба...» [12, 71]. Усі ці бажання здійснилися, і він навіть одержав привілей, як визначення вищого розуміння життя на зразок пана Скришиванека, що обслуговував англійського короля, стверджувати: «Я обслуговував ефіопського короля», який нагородив його орденом. Дитя здобув усе, бо з нещастя він міг зробити щастя. Так, маленький зріст завдавав йому чимало страждань, він постійно прагнув виглядати вищим за допомогою подвійних підшов або високих підборів, однак наполеонівський комплекс у нього не сформувався, бо Дитя співчував усім, із ким зустрічався на своєму життєвому шляху: комівояжеру панові Валдену, офіціантові Зденеку, професорові, Марцелі, кішці, конячці, козі, псу. Ця маленька людина в усьому вмiла бачити красу або зробити все прекрасним: гроші, кохання, жіноче тіло, секс, будинки, природу. Готель, який створив герой, виявив його художній дар: «Я й сам... почав дивитись на мій готель як на художній твір, як на свій витвір...» [12, 77]. Однак поступово Дитя приходить до висновку, що людська оцінка не є головною в житті. Він їде жити та працювати в гори, туди, де майже немає людей, щоб побачити красу лісу, сонця, свою зірку, яка вела його все життя, «щоб довести самому собі, що попереду є щось вражаюче, і у мене завжди перед очима сяє відблиск цієї

зірки...» [12, 88]. Саме тут Дитя зрозумів, що краса залежить від того, чи є людина обранцем, тобто чи вміє бачити красу, жити заради неї, не витратити час марно. Герой усвідомлює, що «сутність життя у розпитуванні самого себе про смерть... це розмова перед лицем безкінечності та вічності, що сам пошук розуміння смерті є початком мислення у прекрасному і про прекрасне... це насолода та переживання своєї загибелі, вона наповнює людиною гіркотою, а значить, красою» [12, 97]. І нарешті Дитя став часткою природи, Всесвіту, громадянином світу, адже зумів «звільнитися від свого фальшивого «я» [12, 99]. Отже, роман дійсно «сповнений віри у непохитність людських цінностей» [39, 6].

У «Слові на закінчення» Б. Грабал, представляючи процес написання роману, підкреслив, що твір складається з перших спонтанних образів, з яких, з часом, можна настригти «маленький роман або велике оповідання» [12, 102]. Ця спонтанність і визначає особливості стилю роману, що складається з п'яти частин, кожна з яких висвітлює певний період життя героя і починається фразою: «Слухайте-но, що я вам розкажу», тільки відрізняється вона або обставинами «тепер», «ще», «уважніше», або формою дієслова «розкажу» – «скажу». Всі глави, крім останньої, закінчуються словами: «Досить вам? На цьому сьогодні закінчу», а остання фраза «Досить вам? На цьому і справді закінчу» звучить як слова стомленого розповіддю оповідача, який у одній довгій фразі об'єднує епізоди із життя, спогади про минуле, роздуми про майбутнє, світ, людину тощо. Стиль Б. Грабала близький тут до «каталогів» В. Вітмена, інтравертної прози М. Пруста, техніки «літератури абсурду», проте це оригінальна проза, в якій зображене життя Чехії напередодні, під час і після Другої світової війни та боротьба людини зі світом і за себе. «Його тексти, – констатує Ю. Федець, – наче ряд фільмових текстів сучасності, що їх автор не коментує, а намагається охопити у всій їхній багатолітності» [44, 136]. У романі майже немає абзаців, отже, думка та розповідь рідко «перестрибують» і перериваються. Відсутні у тексті крапки, замість них стоять три крапки, про значення яких в романі вже написано дисертації. Сам

автор підкреслював, що кожен може прочитати роман по-своєму, і саме таку можливість надають розділові знаки, нерозривність тексту, спонтанність образів.

Герої Б. Грабала – завжди оптимісти. Їхні поведінка, думки, мова відбивають, на думку Р. Питліка, «вплив такого своєрідного літературного феномена, як «празька іронія»... – відображення двох боків життя чеського суспільства, банальності буднів і прагнення до найвищих духовних ідеалів» [40, 5]. У них присутній своєрідний комплекс Швейка – героя Я. Гашека, який дає змогу «тішитися геть усім, навіть у біді знаходячи розраду» [7, 174].

Б. Грабал, як і Я. Гашек, часто використовує розмовну мову, звертається до жаргону, за що свого часу дорікали Я. Гашекові. Його відповідь у післямові до першої частини «Пригод бравого вояка Швейка» («Життя – це не школа витонченої поведінки. Кожний говорить так, як уміє... А цей роман ані підручник салонних манера, ані науковий трактат про те, яких слів прийнято вживати товаристві. Це історичний малюнок певної доби...» [10, 112]) можна сприймати і як позицію його молодшого співвітчизника Б. Грабала. «Маленька людина» Б. Грабала, як і Швейк Я. Гашека, представляють певні періоди розвитку чеського суспільства: якщо початок ХХ століття, вважає Я. Шимов, «це Швейк, веселий цинік, але, якщо придивитися уважніше, навдивовижу впевнена у собі людина, то друга половина – це гантя із «Занадто гучної самотності» Б. Грабала. Сумний філософ, празький самітник, який перетворює своїм гідравлічним пресом книжки на пресований папір і мріє про одне – щоб йому дали спокій, залишили наодинці із його пресом, книжками та пивом» [51, 264]. Подібні думки не залишають і гантю – героя повісті «Барон Мюнгавзен» (1988). Розповіді нібито звичайних людей про банальні події та речі виявилися зовсім небанальними, адже створені вони талановито, і саме тому виглядають неординарними. «Якщо треба вжити якогось сильнішого слова, яке справді було сказано, я, не вагаючись, подаю його саме так, як воно звучало, – писав свого часу Я. Гашек. – Пом'якшувати або замінити їх крапками вважаю безглуздим лицемірством» [10, 187]. Такого принципу додержувався і Б. Грабал.

У лютому 1997 року письменник трагічно загинув: годував голубів і, висунувшись із вікна ортопедичного відділення, де лікувався, впав із шостого поверху.

Оригінальний роман створив і **Мілан Кундера** (нар. 1929), що, за словами автора, «навчає читача розуміти світ як запитання» [41, 137]. Про популярність його творчості свідчить той факт, що у десяти найкращих письменників світу кінця ХХ століття, яку визначали критики з вісімнадцяти країн у 1997 році, М. Кундера посів друге місце після Г. Гарсія Маркеса. Крім того, у 1985 році його було нагороджено Ієрусалимською премією, яка присуджується письменникам, котрі відстоюють своєю творчістю свободу індивіду в суспільстві.

Творчість М. Кундери ввібрала у себе факти його життя і роздуми про цілий світ. Письменник народився у м. Брно. Його батько протягом багатьох років був ректором Брненської академії мистецтв, і в юнацькі роки Мілан серйозно вивчав музику. Під час навчання на філософському факультеті Карлового університету він студіював естетику та історію літератури, однак перейшов до Празької академії мистецтв, після закінчення якої залишився там викладати світову літературу. Саме у цей час М. Кундера почав писати вірші. Це були поезії, які вийшли збірками «Людина – великий сад» (1953) і «Монологи» (1955). Остання мала великий успіх; це засвідчує хоча б той факт, що окремі вірші було перекладено українською Є. Дроб'язком і Г. Кочуром для «Антології чеської поезії» у 1964 році.

У цей час М. Кундера працював як літературознавець, створив п'єсу «Володар ключів» (1962). Він був уже відомим літератором, коли вийшла друком збірка його оповідань «Смішні кохання» (1963). Уже у першому з них, як зізнався письменник у 90-х роках, він «так би мовити, знайшов самого себе, свій власний тон, іронічну дистанцію в ставленні до оточуючого світу і власного життя, і став романістом...», і надалі його творчість «була позбавлена кардинальної зміни орієнтації» [Цит. за: 47, 147]. Саме у цих творах виразно окреслились характерні риси легкого і водночас лаконічного стилю письменника, його вміння «розкручувати» сюжет, обов'язково завершуючи його несподіваними та «меланхолійними» розв'язками» [47, 147].

У 1967 році вийшов перший роман М. Кундери «Жарт», який був перекладений французькою, пізніше іншими мовами та приніс авторові європейську славу. Це був час «празької весни», в яку так вірив письменник. Однак події 1968 року, коли до Чехословаччини ввійшла Радянська Армія і було знищено здобутки демократії, змусили М. Кундери емігрувати до Франції (з 1981 року він громадянин цієї країни), де він живе і зараз. Його романи «Життя не тут» (1973), «Прощальний вальс» (1976), «Нестерпна легкість буття» (1984), «Безсмертя» (1988), «Неквапливість» (1995), «Справжність» (1998), «Необізнаність» (2000), літературознавчі розвідки «Мистецтво роману» (1986), «Порушені заповіді» (1993) тощо відомі всьому світові, їхні переклади входять до списків бестселерів у країнах Європи та США, вивчаються в університетах.

У інтерв'ю американському письменникові Філіпу Роту М. Кундера сказав, що надзвичайно любить французьку культуру і дуже їй вдячний. Серед тих, хто справив особливий вплив на його творчість, він називає Ф. Рабле, Д. Дідро і Л. Стерна, адже ці письменники вдавалися до надзвичайних експериментів із романною формою всіх часів: «Вони відкрили гумор романної форми» [41, 135]. На думку Ф. Рота, прозу М. Кундери «характеризує постійне зіткнення особистого й суспільного», адже чеський письменник підкреслює, «що політичні події, як і приватне життя, керуються тими ж самими законами – у цьому твори М. Кундери «є певним психоаналізом політики» [41, 136]. Саме такий метод і застосовано у романі **«Нестерпна легкість буття»**, який називають найбільш помітною літературною подією останніх десятиліть ХХ століття.

«Роман нічого не стверджує, роман шукає і ставить питання» [41, 137]. Це визначення, яке дав жанру роману М. Кундера, підходить і для «Нестерпної легкості буття» – твору, де вже із самого початку розповідається про поняття «легкість» і «тяжкість», роздуми про які автор виводить з ідеї «одвічного повернення» і ставить питання, чому ж із них віддати перевагу. Письменник згадує теорію давньогрецького філософа Парменіда, який стверджував, що «легкість – позитивна, тяжкість – негативна». «Але чи насправді так?» – продовжує роздуми

М. Кундера і робить висновок, що фактично стає основним питанням, відповідь на яке і шукає письменник разом із читачем протягом твору: «Немає сумніву, що протилежність «тяжкість – легкість» є найбільш загадковою і найбільш багатозначною з усіх протилежностей» [29, 8]. Тяжкість, підкреслює М. Кундера, – це відповідальність. Вона ніби наближає людину до землі, роблячи її більш реальною і правдивою. Легкість – це ніби свобода від відповідальності, яка, однак, робить життя людини беззмисловим. Доля головного героя – талановитого хірурга Томаша – втілює в романі зміст поняття «тяжкість». У нього тяжке (так зовні здається!) життя. Під час подій серпня 1968 року разом із дружиною він емігрував із Чехії до Швейцарії. А коли Тереза повернулася до Праги, Томаш приїхав до неї, далі через свою принциповість втратив улюблену роботу, став чорноробом, нарешті переїхав до села, де працював водієм і загинув із дружиною в автокатастрофі. І це все тому, що у нього є дар співчуття, дуже важкий, «диявольський» дар, який, здається, ускладнює життя, не дає спокою, бо примушує таку людину відчувати страждання іншої як власні й, отже, брати їхню частку на себе. У душі Томаша точиться постійна боротьба між обов'язком, покликанням служити людям – і бажанням свободи, яку він нібито відчув, коли покинув медицину. Герой не втратив головного – власного «я», і саме тому насправді життя його мало «тяжкість» – глибокий сенс, бо він був чесний із собою і чинив так, як веліла совість, бо вмів кохати та брати на себе відповідальність. Саме тому Томаш, у якого, підкреслює автор, біблійне ім'я Фома – натяк на одного із дванадцяти апостолів, який не вірить словам, а тільки тому, що побачить на власні очі, – постійно шукає щастя і знаходить його, коли відчуває себе вільним від вимог авторитарного суспільства.

У назві роману є слово «легкість», а отже, й герой, який таке поняття втілює. Це Сабіна. Розповідаючи про неї, М. Кундера і каже про «нестерпну легкість буття». Сабіна – талановита художниця, красива і розумна жінка. Однак вона дуже рано зазнала радощів від зради. Спочатку зрадила власний дім, батьків, саму себе – а далі пішла ланцюгова реакція зрад. Вона їде до Франції, нічого нікому

не пояснюючи, змінює місця проживання (Париж, Сполучені Штати Америки) і ніде не знаходить щастя. Це, каже автор, драма легкості, бо Сабіна після кожної зради чекала на нову. Нарешті це все скінчилося, і перед героїнею тільки пустка, а життя перетворилося на нестерпну легкість буття. Сабіна нікому не співчувала, нікого не розуміла, вона була нетерпимою до інших. Пізніше, блукаючи Монпарнаським кладовищем, жінка пожалкувала за коханням, за тим, що не захотіла зрозуміти Франца – і «музика їхнього життя не об'єдналася у мелодію» [29, 42].

У романі постійно звучить музика. М. Кундера пише про музику життя героїв, своєрідно, за музичними канонами, будує твір. Так, через увесь роман проходить тема останнього квартету Л. ван Бетховена: автор розповідає історію його створення і навіть наводить ноти основної теми «Es muss sein!» Для Терези цей твір втілює надію на майбутнє, а для Томаша музика Бетховена і тема «Es muss sein!» пов'язана з роздумами про «легкість» і «тяжкість».

Значне місце у творі займає секс. На думку М. Кундери, «сцена фізичної любові дає дуже різке світло, яке раптово відкриває справжню суть героїв і підсумовує їхню життєву ситуацію» [29, 137]. Зустрічі Томаша з різними жінками та сексуальний потяг до них представляють ще одну, суто чоловічу частину натури героя, який не бачить у цих сексуальних пригодах зради дружині, яку кохає: «Він не вмів подолати охоти до інших жінок. Та й не бачив у цьому потреби. Ніхто не знав краще за нього, що ці пригоди Терезі не погрожують. Тож чому він мав зрікатися їх? Це видавалось так само безглуздом, як коли б він отак з доброго дива перестав ходити на футбол» [29, 87].

Розмірковуючи про жанр роману, письменник визначив його як с и н т е т и ч н у п р о з у : «Під поняттям «синтетичний» я розумію бажання романіста охопити предмет з усіх боків і якомога повніше. Іронічне есе, романна оповідь, фрагмент автобіографії, історичний факт, політ фантазії: синтетична сила роману здатна поєднати все це у певну цілість, як голоси у поліфонічній музиці. Єдність книжки не повинна виникати з сюжету твору – вона може бути забезпечена самою темою» [41, 135]. У романі «Нестерпна легкість буття» присутні

ознаки такої прози: романна оповідь, екскурси в історію, філософію і музику, історичні факти та спогади автора. На думку В. Зусевої-Озкан, цей твір належить до метароману, адже йому притаманна «характерна особливість цього жанру – так званий «знак книги», підвищена у порівнянні із традиційним романом літературність... є явні посилання до «Анни Кареніної», «Едіпа» Софокла, «Бобка», а також до деяких інших творів» [19, 210].

М. Кундера, стверджуючи у цьому романі, що лише найбільш наївні запитання дійсно серйозні, змушує читача розмірковувати про свободу особистості; про випадковість та її вплив на життя; про взаємозв'язок душі й тіла; про закони краси; про те, чи можна вважати людину винною, якщо вона не знала про свій злочин (міф про Едіпа); про людське «я»; про доброту і любов; про людину в суспільстві.

Самі назви інших романів М. Кундери – «Неквапливість», «Справжність», «Безсмертя» – привертають увагу очевидним тяжінням до постановки філософських питань. Так, темою роману **«Неквапливість»** стали роздуми про швидкість і неквапливість, а звідси – про насолоду життям, тобто про гедонізм, епікурейство. У цьому синтетичному романі, крім філософських роздумів із посиланням на теорію Епікура, присутні аналіз мистецьких і літературних явищ XVIII століття, зокрема епістолярного жанру на прикладі роману Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки», спогади автора про подорож до приміського замку – і паралельно «спогади»-роздуми про події, які відбувалися тут дві з половиною сотні років тому, що про них довідався письменник із новели Вівана Денона, а також зустріч одного з героїв роману із своїм двійником із XVIII століття. Твір насичений роздумами про дисидентство, його роль і місце у соціальній боротьбі. «Роман «Неквапливість», написаний французькою, екзистенційно-філософський за своєю природою, водночас, як це не парадоксально, можливо, навіть більше, ніж деякі попередні твори письменника, насичений чесько-політичними мотивами та темами, – стверджує І. Ципердюк. – У них без особливих зусиль можна відчутти відгомін давньої суперечки між Кундерою і гавелом щодо дисидентського руху» [47, 149]. Вірний собі, М. Кундера

ставити і залишає відкритим запитання: «Чи можна жити серед насолоди та заради насолоди і при цьому бути щасливим? Чи можна досягнути ідеалу гедонізму? Чи існує надія на це? Або хоча б слабкий проблиск такої надії?» [28, 21]

У есе «Непотрібний спадок Сервантеса» М. Кундера, розмірковуючи про роман, називає «чотири непочутих заклики» цього жанру, які він сам успішно використовує: заклик гри, заклик сну, заклик думки та заклик часу. Письменник у своїх творах постійно «розмиває» кордони між сном і реальністю, змішує час і простір. Для письменника «гра – єдина значима річ у світі, позбавленому значимості» [Цит. за: 2, 52]. Однак у оповіданні «*Квазіавтостоп*» (1992) він попереджає про небезпечність гри, якщо її зробити часткою життя, довести, так би мовити, до абсолюту. М. Кундера розповідає тут про один день із життя хлопця і дівчини, які їдуть машиною у відпустку на чотирнадцять днів і випадково починають грати в гру «чужа пасажирка і чужий водій». І тоді з'ясувалися для них обох і вся двоїстість їхніх натур, і складність проблеми взаєморозуміння, і обмеженість можливостей людини у світі гри, адже, підкреслює автор, «гра – це пастка для гравця... з гри немає виходу... Марно було кликати на допомогу розум й нагадувати нерозважливій душі, що має залишати собі можливість вийти з гри, що не повинна ставитися до гри занадто серйозно. Якраз тому, що це була тільки гра, душа не боялася, не боронилася і впадала від неї в наркотичну залежність» [26, 19]. Гра у квазіавтостоп зробила їхні відносини квазілегкими та квазівільними. Молодик дивиться на дівчину і ставить запитання: «Дівчина, мабуть, гадає, що грою вона *приховує* (виділено автором. – В. М.) справжню себе, та чи не є якраз навпаки? Чи не стає вона сама собою лише в грі? Чи не звільняється за допомогою гри?» [26, 18]. Щоб знайти відповідь на ці запитання, вони пройшли через приниження й образ, і коли гра скінчилася, то повернутися до головного в їхніх стосунках – співчуття – було нелегко («мусив кликати здалека, бо поблизу його ніде не було» [26, 21]). У оповіданні характерний для творів М. Кундери «меланхолійний»

в і д к р и т и й ф і н а л – одна містка фраза: «Попереду вони мали ще тринадцять днів відпустки» [26, 21].

М. Кундери критики часто згадують серед представників постмодернізму, однак сам письменник рішуче це заперечує. Має рацію Ю. Гусев, який підкреслює необхідність «розрізняти літературу постмодернізму і літературу епохи постмодернізму. Для останньої моменти гри, гра з мовою є не тільки питаннями моди та престижу, – вони, ці моменти, являють собою невід’ємну складову їхньої творчої індивідуальності, але все ж таки частину, засіб, а не головну мету, яка все інше відтісняє на другий план» [13, 235]. Справді, твори М. Кундери мають, на відміну від постмодерністських, яскраво окреслену політичну спрямованість і репрезентують екзистенційні погляди автора, а модернізація роману для нього важлива «як засіб пізнання світу, – вважає О. Бульвінська. – Він активно вживає постмодерністські прийоми, але робить це не для дотримання модних тенденцій, а для повного відображення життєвих явищ» [2, 53].

Після роману «Безсмертя» М. Кундера пише твори французькою мовою, проте залишається чеським письменником. Визначаючи значення його творчості для літератури цієї країни, С. Шарлаїмова підкреслює, що «його вплив значною мірою сформував обрис сучасної чеської іронії... Кундера, крім усього іншого, піднімає планку чеської літератури самим своїм існуванням, своїм виключно серйозним ставленням до літературної справи, до якості та обробки своїх творів» [48, 55].

Йозефа Шкворецького Б. Дубін поставив у один ряд із М. Кундерою серед чеських письменників, які «влилися у великий світ» [16, 162]. Це не випадково і тому, що **Йозеф Шкворецький** (1924–2012) – відомий прозаїк, драматург, критик, лауреат міжнародних премій, кавалер ордена Білого Лева і ордена Канади – теж належить до дисидентів, із 1968 року мешкає в Канаді та звертається у своїх творах до проблем чеського буття соціалістичного і постсоціалістичного періодів. Він автор романів, кількох збірок повістей і оповідань, написаних чеською. На межі ХХ і ХХІ століть Й. Шкворецький почав писати англійською. Серед найцікавіших

досягнень – роман *«Два вбивства у моєму подвійному житті»* (2001). Автор уже у підзаголовку визначає жанр твору («Детективний роман із двома паралельними сюжетами»), присвячує твір Вацлаву Гавелу, що одразу змушує припустити присутність теми дисидентства у творі, а епіграфом обраний Шекспірів шістдесят шостий сонет, у якому поєдналися песимізм і гімн коханню. Усе це налаштовує на певне сприйняття твору, і письменник у своєрідній манері будує детективну оповідь, представляючи «психологічний» детектив і спогади маргінала про його життя в Чехії, причому головну увагу він приділяє стражданням своєї дружини. У передмові під заголовком «Перш ніж почати розповідь» Й. Шкворецький підкреслює, що розповідатиме він про злочини тоталітарних режимів, жертвами якого стали мільйони в Європі та Азії. Цей «мегавбивця... знищує не тільки плоть, але й саму душу – сутність співтовариства, що називають словом «народ» [52, 4]. Герої цього твору, написаного не для розваги читача, – «герої серйозного роману» [52, 4].

У творі зображено красу канадського міста Торонто, життя і звичаї, стосунки між викладачами та студентами відомого коледжу. Присутній тут і детективний сюжет, який розкривається через роздуми не «Великого Детектива», а автора детективних творів, водночас професора цього коледжу, який, розкривши таємницю вбивства, «не сказав нікому про те, що знав. Одним безкарним убивцею більше, одним менше – яка різниця» [52, 98]. Проте головна лінія твору – розповідь про знуцання прорадянської влади у Чехословаччині над своїм народом, яке набуває вигляду переслідування з політичних мотивів. Автор, укотре у світовій літературі, підкреслює, що в країні, де відсутня законність, головні моральні принципи втрачають свій первинний зміст. Тільки тут могла мати чинність ідея: «Відсутність у справах компрометуючих документів не була доказом непричетності позивачів, які називалися у агентурних списках, до співробітництва з органами» [52, 38].

Роман Й. Шкворецького – серйозні роздуми про вплив політики на людські долі, про роль і взаємозв'язок правди та брехні у суспільстві. Автор визначає три витоки (на зразок ленінських!)

будь-якого радикалізму: «дурість, нечисту совість і сліпу ненависть» [52, 31]. Він оспівує щасливе подружнє життя, яке стало можливим перш за все тому, що дружина героя була мудрою і «справжньою жінкою... Вона мала те, що притаманне справжнім жінкам: ніжне серце та глибоку інтуїцію. І ще вона була спостережливою» [52, 15].

Роман «Два вбивства у моєму подвійному житті» зберігає всі характерні ознаки класичного детектива, і навіть дві сюжетні лінії та один оповідач надають твору єдності, «цементують» його.

Після «оксамитової революції» в літературі Чехії був «узаконений» постмодернізм, найвиразніше представлений у творчості Іржі Кратохвіла («Віросповідання постмодерніста» (1996), «Ведмежий роман» (1999), «Сумний Бог» (2000), «Лежати, бестіє!» (2002) та ін.), Даніели Годрової («Під обома видами» (1991), «Лялечки» (1992), «Фіта» (1992)), Йоахима Тополя («Сестра» (1994), «Нічна робота» (2001)). Критики наголошують на популярності автобіографізму в сучасній чеській літературі (Людвик Вацулик, Зденек Заплетал), появі «капіталістичного реалізму», тобто поєднання правдивого зображення життя з іронічністю стилю (Міхал Вівег, Владимир Парал), тяжінні до епатажності (Мартін Незвал, Мілош Урбан) [Див.: 49].

Міхал Вівег (нар. 1962) – один із найпопулярніших сучасних чеських письменників. У інтерв'ю він зазначив, що на нього, як на письменника, мали вплив Ф. М. Достоєвський, Л. М. Толстой, Т. Манн, Е. Хемінгуей, Г. Бьолль, Г. Грасс, «магічний реалізм» Г. Гарсія Маркеса і К. Кастанеди, російські «письменники-романтики» І. О. Бунін та І. С. Тургенєв, а також «кращі оповідання» Вуді Аллена і творча манера Р. Кервера.

М. Вівег працював учителем чеської мови, став відомим після виходу друком роману «Найкращі роки – псу під хвіст» (1989). Він автор 15 книг, кращі з яких перекладено багатьма мовами світу. Це романи «Погляди на вбивство» (1990), «Ідеї люб'язного читача» (1993), «Виховання дівчат у Чехії» (1994), «Туристи» (1996), «Роман для жінок» (2001), «Справа невірної Клари» (2003). Збірка оповідань «Історії про подружнє життя та секс» (2009) не перекладена («жвавий

слог, їдкий гумор, тонке чуття на всілякі нісенітності навколишньої дійсності, елементи «полунички», «легка, майже невагома проза», – за визначенням критики).

«Літописці батьківської любові» (1999) – роман, під час читання якого згадуються слова грибоєдівського Фамусова: «Что за комиссия, создатель, быть взрослой дочери отцом!». Твір являє собою коротенькі розповіді про стосунки батьків і дітей однієї родини, де ростуть донька і син, а батьки врешті-решт розлучилися, коли донька була підлітком. Батько обожає дочку, постійно її фотографує, знімає на відео. Рената бунтує, її дратує таке кохання, вона зауважує: «Батьки доньок, які дорослішають. Лицарі сумного образу» [5, 214].

Молода і гарна дівчина, переживає спочатку захоплення Віктором, для якого у світі все звичайне, загальне, серед них і родинні стосунки, і тому є тільки предметом висміювання. Знадобилося два роки, щоб вона зрозуміла: «Два роки я жила з чоловіком, що готовий двадцять чотири години на добу захищати людські права будь-якої меншини, але не бажає визнати ні на мить за моїм батьком право на природні людські бажання» [5, 224-225]. Для батька зустріч із дочкою після розлуки, танок із нею на випускному балі, її поцілунок стали «прямим доказом, що... для доньки я як колись її татко – адже такого доказу, бачить Бог, я... дуже довго потребував» [5, 228]. У своїх роздумах батько приходять до висновку, що «мати дитину – це й справді відповідальність колосальна, і вона зовсім не закінчується з її повноліттям, тому що дитина – довічний обов'язок» [5, 233]. «Діти, як кажуть, тобі і в радість і на біду, і тому треба наперед знати, що за кожную радість рано чи пізно доведеться платити» [5, 255].

У передмові «Від автора» М. Вівег зауважує, що головним у його творі є «болюча звірювальна розповідь про те, наскільки нелегкими бувають відносини батьків зі своїми доньками, які дорослішають» [5, 177].

У романі також багато смішних, гротескних ситуацій, проте серйозно автор розмірковує про життя в соціалістичній Польщі, про художню творчість, про митців і критиків, про тонку грань між розумінням звичайного і неординарного. М. Вівег використовує засіб

мовної характеристики, тому розповідь батька – це міркування немолодої освіченої людини на відміну від сленгу сина.

Роман *«Гра на висадку»* (2005), як зауважує автор у передмові, не є автобіографічним, хоча «багато з його епізодів я пережив особисто» [4, 3]. Це розповідь про юнацькі роки та зрілість красуні Єви, її чоловіка Джефа, їхніх друзів Тома, Скіппі, однокласниці на прізвисько Фуйкова, до якої вряди-годи втручається автор. Твір має символічну назву, адже все далі від юності життя стає «грою на висадку», і саме про сум, який поступово охоплює людину, який «з кожним роком все більше пронизує наше життя» [4, 3], розповідає автор. Ще одна тема – «внутрішні катаклізми», і головний серед них – проблема жіночої вроди, точніше, того, «як можуть впоратися» зі своєю непривабливою зовнішністю дівчата. Саме про це розмірковує некрасива Фуйкова (від «фуй»). Твір написано виразно, з гумором, очевидне гарне розуміння автором чоловічої та жіночої психології.

Однією з особливостей літератури ХХ ст. стало прагнення «дописати», «поширити» епізоди – і особливо фінали! – видатних творів усіх часів і народів. Так, свого часу, на початку 30-х років, Т. Манн, перечитуючи в Біблії історію Іосифа, сина Іакова, згадав слова Й.-В. Гьоте з «Поезії та правди» про те, що це правдива історія, але здається занадто короткою, і тому з'являється спокуса її розповісти докладніше, з різними деталями. Її результатом стала тетралогія «Йосип та його брати» (1933–1943), яка була тісно пов'язана, як відзначив він у доповіді, з якою виступив у бібліотеці Конгресу США у 1942 році, з романом «Чарівна гора» і бажанням переосмислити місце та роль часу в художній творчості.

Відомий польський письменник **Павел Хюлле** (нар. 1957) продовжив цю традицію романом «Касторп» (2004), поштовхом до створення якого стала фраза із «Чарівної гори» Т. Манна: «Позаду залишилися чотири семестри, які він (Касторп. – В. М.) провів у Данцигському політехнікумі». Саме вона стоїть найпершою серед трьох епіграфів до роману. Другий – слова відомого датського філософа ХІХ століття, одного із предтеч екзистенціалізму Серена Кьєркегора: «... Саме та обставина, що це вже було, надає повторенню

новизни». Третій епіграф – то є математична формула $f(x) = \sum_{k=1}^{\infty} \frac{\sin(\pi k^2 x)}{\pi k^2}$, що означає втілення гармонійного симетричного процесу присутності прекрасного у звичайному.

П. Хюлле живе у м. Гданську (німецька назва – Данциг), і дія твору відбувається саме тут, тому мають місце описи вулиць і площ, будинків і пам'ятників.

Перед письменником стояло складне завдання: зберегти маннівський образ Ганса Касторпа і водночас створити оригінальний роман, з яким він впорався дуже вдало.

Роман «Касторп» представляє собою зразок інтелектуальної прози, того інтелектуального роману, визнаним майстром якого був Томас Манн. У ньому герої ведуть розмови серйозні, що стосуються складних питань, зокрема національного, адже у Данцигу (Гданську) напередодні Першої світової війни воно стояло досить гостро, бо тут заявляли про свої амбіції німці, поляки, росіяни. Сатирично змальовуючи суперечку німецького «патріота» і пацифіста, автор зауважує: «Лайка рано чи пізно закінчується перестрілкою» [45, 103].

Молодому оптимізму Ганса Касторпа щодо науково-технічного прогресу протиставлені погляди крамаря Кьєкернікса, який стверджує, що в колоніях «за допомогою батоба, голоду, гвинтівки, опіуму і горілки, а також страху або чоток ми керуємо мільонами рабів. Вони працюють на нас – іншого виходу в них немає!» [45, 40].

У романі П. Хюлле мають місце роздуми про літературу, мистецтво, науку, військову службу тощо. Особливу увагу автор приділяє політичній ситуації за тих часів, і все, про що говорили герої, «мало політичне забарвлення», і це не випадково, «бо такою вже була епоха з її загальним виборчим правом, величезними арміями, народними масами, що однаково жадають хліба і видовищ, нарешті промисловістю, яка з кожним роком випускала все більше гармат, автомобілів, локомотивів і оснащених найновішою зброєю суден...» [45, 104]. Герой гостро сприймає те, що відбувається навкруги, його хвилюють звуки та запахи настільки, що він навіть

бажає смерті – і все це після зустрічі в Сопоті з незнайомкою, яку Ганс вважає росіянкою, а насправді вона полька.

Продовжуючи маннівську традицію, П. Хюлле вводить у роман дискусію, говорить про «смутний дух еристики», тобто мистецтва полеміки, причому відбувається вона під час ванних процедур між Іонатаном Греєм і Вольфрамом Альтенбергом. Суперечку викликають питання про медицину, національний характер, музику Вагнера та Шуберта, «про пруську система освіти ... розлучення, російський роман, перевагу Гьоте над Гейне і навпаки... французьких суфражисток, гомеопатію, розвиток курортів, Пелопонеську війну» [45, 107].

Герой роману багато читає, і не тільки роман «Еффі Бріст» Теодора Фонтане, який справив на нього величезне враження, а й роботи з математики, філософії, вивчає, зокрема, філософську систему Шопенгауера. Усе це є своєрідною підготовкою до тих дискусій, які зображені й у романі Т. Манна «Чарівна гора».

Характеризуючи твір, Т. Манн відзначив, що він «не є реалістичним романом, він (твір. – В. М.) постійно виходить за рамки реалістичні, символічно активізуючи, підіймаючи та надаючи можливість зазирнути крізь нього у сферу духовного, у сферу ідей» [31, 156]. Саме за таким принципом побудований і роман П. Хюлле, який завершує твір словами: «Так давай же, Друже, сідай на свій чудовий велосипед, і нехай ця вулиця назавжди залишиться Твоєю; мені хотілося б щодня бачити, як Ти на синьому «вандерері» котиш Великою алеєю – ти, *віртуальний* (виділено нами. – В. М.), ніби магічна крива Вейерштрассе, над якою повзуть завжди ті ж самі хмари з Балтійського моря» [45, 136].

П. Хюлле – автор трьох збірок оповідань і кількох романів, поява яких стала сенсацією. Вже перший роман «Вайзер Давідек» (1987) був перекладений багатьма мовами та екранізований у 2001 році. Роман «Тайна вечерея» (2009) поєднав, за визначенням критиків, історичні екскурси з особистим минулим персонажів, а ліричні відступи – з публіцистично-футуристичними пасажами. Цей роман називають найкращим виявом нового європейського письма.

Творчість одного з найвідоміших аргентинських письменників **Мануеля Пуїга** (1932–1990) значною мірою пов'язана з «епохою постмодернізму» не тільки хронологічно, а й стильово. Він народився у містечку Хенеральс-Вільєгас, але, як стверджував сам, «виріс у дурному сні, краще – поганому вестерні ла-платської пампи» [Цит. за: 36, 263]. З дитинства і протягом життя він залишався палким прихильником кіно і, як сам зізнавався, був «скоріше кіноглядачем, ніж читачем» [11, 275]. Саме тому найголовніший вплив на його творчість справило кіно. «У Ернста Любика я навчився будувати сюжетну лінію, у Джозефа фон Штернберга взяв атмосферу. Я дуже багато, – каже письменник в одному із численних інтерв'ю, – запозичив у Альфреда Хічкока» [11, 277]. Серед письменників ХХ століття він виділяє В. Фолкнера і Ф. Кафку. У першого М. Пуїгу подобалась «надзвичайна поетичність прози» [11, 277], а Ф. Кафка цікавий, на його думку, тим, що показав вплив середовища і підсвідомості на людину, а також «розповіддю про ту внутрішню в'язницю, яку носить у собі кожний із нас» [11, 277]. Дія у творах Ф. Кафки, зауважував М. Пуїг, відбувалася на рівні уяви, а він свої твори прагнув перенести в реальність. У Дж. Джойса письменник свідомо взяв «ось що: трохи погортавши «Улісса», я побачив, що наприкінці знаходяться по сусідству абсолютно різні художні засоби. І все це мені сподобалося» [Цит. за: 36, 267]. Однак, за оцінками критиків, стиль творів М. Пуїга наводить на думку, що творчість жодного літератора не мала на нього впливу.

Перший роман – «Зрада Рити Хейворт» (1968) – був задуманий як кіносценарій, щоб, за словами автора, у дечому «переконати одного із своїх друзів» [11, 275]. Однак у процесі роботи М. Пуїг зрозумів, що виходить роман, у якому він розповідає історію свою та своєї родини, причому використовуючи засіб кіно – «голос за кадром». Письменник називав тут З. Фрейда прикладом для себе, адже його герої розповіли свої секрети, «відкрили свою душу. Дозволяючи їм говорити або писати листи, я відкриваю для себе дуже багато» [Цит. за: 36, 259]. Аргентинський критик Р. Піглья відзначив: «Головна тема Пуїга – боварізм». Отже, автор ніби переповідає долю і думки флоберівської

героїні, а також зображує «цензуру в романі – як завуальовану пародійну версію цензурних переслідувань «Пані Боварі» [36, 256].

Другий роман *«Підмальовані губки»* (1969) має підзаголовок «Серіал». Англійською мовою твір вийшов під назвою «Сумне танго», і це не випадково, адже цей танок згадується в епіграфах до епізодів роману, в спогадах, роздумах і навіть молитвах героїв. У статті «Пристрасть і поезія» (2001), присвяченій цьому роману, який газета «Мундо» назвала серед ста кращих книг ХХ століття, кубинський письменник Г. Інфанте, друг М. Пуїга, пише, що «назву «Підмальовані губки» взято з танго-фокстрота Гарделя та Ле Пери у фільмі «Танго на Бродвеї»... Мануель наводить слова Альфредо Ле Пери як вірші із святого письма тангопоклонників, і він має рацію: для аргентинців танго – це дещо сакральне» [23, 264].

«Я пишу романи, тому що вони дають багато місця для роздумів» [11, 278], – зауважував М. Пуїг. Коли у середині 60-х після одинадцяти років відсутності він повернувся у рідне містечко Хенеральс-Вільєгас, то переконався, що життя тут не змінилось. «Я був гірко розчарований, коли побачив такими вже пристаркуватих мешканців міста... Не впевнений, що вони самі розуміли, в якому приниженому становищі перебувають, але від них виходив дух відчаю і розчарування... ці люди вірили в балачки про нездоланне кохання і пристрасть, але на їхньому існуванні це ніяк не позначилося» [Цит. за: 36, 259-260]. Про кохання, розчарування, зраду в житті мешканців цього глухого містечка і розповідає письменник. Він вільно поводить із романним часом: розповідь починається з 1947 року, коли з'явилося повідомлення про смерть від сухот відомого в місті красеня Хуана Карлоса. Далі йдеться про події, починаючи з 1935 року. У цей час герой залицявся до дівчат, хотів одружитися з Мабелью, але її батьки заборонили дівчині зустрічатися з хворим. Автор змальовує дріб'язкові сварки, заздрість, зневагу дівчат до тих, хто не вийшов заміж, заміжжя Мабелі та Нене з нелюбамі, їхнє подружнє життя.

Наприкінці твору дія відбувається 1968 року, і М. Пуїг підводить ризику під цим спостереженням за діями та почуттями своїх героїв: одні померли, інші задоволені та сповнені надій. Чоловік Нене,

виконуючи її передсмертне бажання, спалює листи, які колись писав до неї Хуан Карлос: «Листи крутились у повітрі та, перш ніж почорніти від полум'я і загинути, освітлювались на мить. І з'являються слова про життя, смерть, кохання, і залишається остання фраза: «... кожного разу, коли я читаю твого листа, до мене повертається впевненість» [37, 139]. «Оксфордський довідник з іспанської літератури» відзначив, що в цьому романі «Пуїг відтворив комічні та разом із тим зворушливі культурні інтереси середніх класів аргентинської провінції, роблячи це з винахідливістю та іронією, але ніде не впадаючи у похмурий тон» [Цит. за: 23, 265]. Персонажі твору живуть у світі танго і радіопостановок на зразок «Пораненого капітану» і «Забутої обіцянки». Щоб зобразити цей світ, письменник звернувся до жанру роману-фейлетону, в якому «спробував створити нову форму популярної літератури» [Цит. за: 23, 264-265], щоб «продемонструвати, – зазначає М. Пуїг в інтерв'ю, – моему особистому ворогові, одному аргентинському критику, який ненавидів популярні жанри (детективи, мелодрами тощо), що так можна написати...» [11, 275]. У «Підмальованих губках» справді поєднуються різні жанри та засоби відтворення: листи, газетні статті, сторінки записних книжок, хронологія подій життя героїв, монолог циганки, в якому мовчання позначене графічно – пропусками інтервалів у рядках, внутрішні монологи (думки) персонажів, телефонні розмови, поліцейські протоколи, базікання жінок, де автор майстерно використовує техніку подвійного, «внутрішнього» і «зовнішнього», зображення за допомогою шрифту, яким виділяє думки тих, хто розмовляє («Скільки років, як ви стали вдовою? Що в ній знайшов брат? вона така звичайна, погано вдягнена» [37, 108]), уривки з радіовистав, сповідь, молитви, оголошення про похорон. Книга написана у традиціях серіалів, саме тому і має такий підзаголовок.

Поява в 1973 році наступного роману «The Buenos Aires Affair» стала одним із приводів для від'їзду письменника з Аргентини до Мексики, а потім – до США, адже у країні почалося переслідування і винищення без суду та слідства тисяч людей. Цей твір став «інакомовною версією боротьби та полеміки, які визначають літературне середовище» [36, 267]. На думку Р. Піглья, його треба читати

та розуміти у контексті відомих творів аргентинських письменників, зокрема Х. Л. Борхеса, Х. Кортасара, Р. Арльта та ін., які присвячені художникам і письменникам. Це поліцейський роман про художника, якого переслідує критика. Героїня-скульптор (виразний натяк на стиль М. Пуїга) створює свої роботи з непотребу, який збирає на смітнику. Р. Пігльє називає цей роман дотепним параноїдальним полотном і помстою письменника [Див.: 36, 208].

Роман *«Поцілунок жінки-павука»* (1976) критики називають шедевром. Сьюзен Лівайн у біографії письменника під назвою *«Мануель Пуїг і жінка-павук. Його життя і фантазії»*, яку Г. Інфанте назвав книгою, завдяки якій *«Мануель Пуїг увійшов тепер в... історію літератури»* [23, 266], визнала цей твір *«найконструктивнішим, сміливим і найзаповітнішим романом Пуїга, єдиним, де є справжні герої...»* [30, 257]. У творі подано розмови двох в'язнів у камері: гомосексуаліста й оформлювача вітрин Моліни, закоханого у кіномистецтво, а тому знавця безлічі фільмів, та журналіста Валентина, марксиста і революціонера, який і після тортур залишається вірним собі та навіть у в'язниці продовжує навчатися. Заради своїх ідеалів він готовий забути про кохання і фізичну насолоду: *«Вона для мене не така важлива. Для мене найвища насолода – розуміння того, що я присвятив себе найблагороднішій справі... я служу певній ідеології»* [39, 81]. Моліна, як з'ясовується з розмови начальника і в'язня, представленої у вигляді драматичного діалогу, опинився разом із Валентином не випадково: йому, розбещувачу неповнолітніх хлопчиків, пообіцяли дострокове звільнення, якщо він дізнається від того місця явок та імена революціонерів.

М. Пуїг поступово розкриває приховані почуття, бажання, проблеми героїв. *«Залізний»* революціонер Валентин насправді страждає від нерозділеного кохання, від необхідності постійно придушувати фізичний потяг. Сексуальний злочинець Моліна виявляє доброту, терплячість, доглядаючи хворого Валентина, до їжі якого додають отруту на вимогу тюремного начальства. Вони вдвох приходять до розуміння того, що все має кінець, а тому треба сприймати життя таким, *«як воно є і радіти гарному, навіть коли це*

ненадовго» [39, 211]. Валентин зізнається Моліні, що той багато чому навчив його, бо «змусив задуматися про багато речей...» [39, 212].

Особливу роль у романі, зауважує Б. Дубін, відіграє тіло, адже «воно – останнє, що у нас залишилось» [16, 66]. Моліна відчуває в собі чоловіче і жіноче єство, він навіть часто називає себе «вона». І коли вперше Валентин прийшов у ліжко до Моліни («Щоб зробити його хоча б на мить щасливим» [11, 283], – зауважує в одному з інтерв'ю М. Пуїг), герой «Поцілунку...» перестав розуміти, хто він: «На секунду мені здалося... ніби я – це більше не я. Ніби тепер я... став тобою» [39, 190]. Саме тому він і шукає у себе на лобі родимку, яка насправді є у Валентина, а пізніше каже: «Ніби, коли я сам на своєму ліжку, я – це навіть не ти, я хтось інший, не чоловік, не жінка...» [39, 198]. Це взаємопроникнення, цей вплив сприяв тому, що, підкреслює С. Лівайн, «марксист, обмежений своїми політичними поглядами, який не бажає бачити їхньої суперечливості, поступово усвідомлює, що саме терпимість щодо іншої людини необхідна для справжньої політичної діяльності, а його співкамерник-гей, завдяки своїй самовідданості, знаходить внутрішню свободу» [30, 257].

Роман «Поцілунок жінки-павука» написаний у характерній для М. Пуїга манері, яку критики одноставно називають «ефектом Пуїга». Це « р о м а н г о л о с і в », коли герої переповідають або сюжети фільмів (насправді існуючих чи вигаданих, що дає підставу Г. Сперансі стверджувати: «Фільми, які переказує Моліна у «Поцілунку жінки-павука»... зведення кінематографічних пристрастей самого Пуїга» [42, 256]), або згадують про родину, коханих, або сповідуються одне одному в найпотемнішому. Звіт про спостереження за Моліною – це теж «голос», який зображує героя «ззовні», додає важливі деталі до його характеристики та водночас не сприймається як дисонанс у романі, де головні персонажі зображені «зсередини», тобто через розповіді та «зображення» (часто у стилі «потoku свідомості») думок, які автор виділяє графічно. «Потоком свідомості» Валентина (дещо на зразок «Улісса» Дж. Джойса) і закінчується роман «Поцілунок жінки-павука». Автор присутній у творі, але у примітках, що являють собою коментарі з проблем гомосексуалізму, з викладанням існуючих

наукових теорій. М. Пуїг у цьому, четвертому, своєму романі, як і раніше, змішує стилі та форми, високу і масову культуру, використовує сюжет поліцейського роману.

Всесвітню славу роману приніс однойменний фільм, поставлений 1985 року в Голівуді Гектором Бабенко, за виконання ролі Моліни в якому актор Вільям Гьорт одержав «Оскара» і премію Каннського кінофестивалю. Вже після смерті письменника, у 1992 році, відомий американський режисер Гарольд Прінс («Кабаре», «Привид опери» та ін.) поставив на Бродвеї мюзикл, який одержав сім нагород «Тоні».

Далеко від батьківщини М. Пуїг пише романи «Одвічне прокляття тому, хто прочитає ці сторінки» (1980), «Кров взаємного кохання» (1982) й останній – *«Сходить тропічна ніч»* (1990), який називають не інакше як «вражаючим». С. Лівайн побачила в цьому творі і трагедію, і «пустотливий гумор Пуїга», який «то тут, то там маячив у старечій розмові двох хворих і зворушливих жінок» [30, 261]. М. Пуїг в одному з інтерв'ю зауважив, що без гумору його твори стануть занадто сумними: «До того ж у житті так багато смішного, чи не так? ... Не думаю, що я силою втискую гумор до своїх книг, просто він – їхня невід'ємна складова» [11, 277]. Цей роман був задуманий і створений тоді, коли письменник, дивлячись на своїх старих батьків, зрозумів, «що старість – дуже цікавий, епічний час, бо у цьому віці ти більше не хазяїн завтрашнього дня. Все доводиться робити, озираючись на смерть» [Цит. за: 30, 261]. Твір знову являє собою розмову, тепер двох старих сестер Нідії та Люсі, яким уже за вісімдесят. Вони згадують минуле у своїх рідинах, добре і страшно, говорять про власне здоров'я, погоду, красу моря, розмірковують про жінок і чоловіків («вітер нам не до вподоби. Жінкам. Зачіску псує, порох до будинку наносить, вікнами ляскає» [38, 59]; «чоловіки в більшості своїй... мріють про волю, без усіляких пут... Вільний, як вітер, і абсолютно безвідповідальний...» [38, 59]). Найголовнішу ж увагу вони приділяють любовним пригодам сусідки Сільвії, в яких самі беруть певну участь. Цей діалог у стилі «театру абсурду» переривається листами племінника Нідії Куки, листуванням сестер до

смерті Люсі, потім листами Нідії. Це переводить твір до жанру епістолярного роману з елементами детективу, про що свідчать протоколи заяв до поліції щодо зникнення неповнолітньої дівчини Марії Жозе. Звершується роман звітом про політ та обслуговування рейсу Буенос-Айрес – Нью-Йорк з посадкою в Ріо-де-Жанейро, де повідомляється про те, що Нідія прилетіла до Ріо благополучно та «заховала у своїй місткій дамській сумочці один із... бортових пледів» [38, 131]. Отже, життя триває й у 83 роки. Авторська іронія тут очевидна. На думку С. Лівайн, автор двоїсто ставиться до своїх героїнь: «він підсміюється із їхніх заявлених фраз, але водночас співчуває жінкам» [30, 261].

Про своєрідність стилю романів М. Пуїга написано багато. Критики наголошують на інтересі письменника до поп-арта, кітча, кемпа, чого не заперечував і сам автор, зауважуючи, однак, що «поганий смак цікавить мене тільки у тому випадку, якщо я і сам можу отримати задоволення від якогось вульгарного танго, а низькопробний фільм змусить мене пустити сльозу» [11, 278]. Він оновив форму роману, використовуючи традиційно далекі від літератури сповіді та некрологи, журнали мод тощо. М. Пуїг створив жанр цікавий, бо у його творах присутні замовчування, несподівані розвінчання, часто трагічний фінал. На думку Р. Піглья, письменник «відмовився від певного стилю, він пише в усіх стилях, працює в усіх регістрах і тональностях мови» [36, 267]. С. Лівайн слушно зауважує, що М. Пуїг «вдало оминув внутрішню порожнечу постмодернізму, ожививши популярні жанри, та уникнув багатьох кліше латиноамериканських романів (а саме «магічний реалізм»), стверджуючи щоденну реальність і не звертаючись за допомогою до вивертів «магічного» [30, 262]. Для М. Пуїга головним у житті була можливість писати, адже він відчував колосальну потребу в цьому. «Я впевнений, що література рятує», – стверджував він [11, 281].

Творчість М. Пуїга справила великий вплив на літературу і кіномистецтво. Роман «Зрада Рити Хейворт», де кіно зображене як вигадка, випередив фільми Вуді Аллена «Пурпурова троянда Каїра», «Джинджер і Фред» Федеріко Фелліні та ін. «Плакат із чарівною

красунею, – пише С. Лівайн, – відкрив шлях на волю в'язневі з новел Стівена Кінга «Рита Хейворт» і «Втеча із Шоушенка» [30, 262].

Широко відома у світі творчість **Бернардо Ачаги** (нар. 1951) – іспанського прозаїка, поета, перекладача. Він є лауреатом престижних міжнародних премій у себе на батьківщині, в Країні Басків, давно вважається класиком.

Бернардо Ачага – псевдонім Йосеби Ірасу Гармендіа. За освітою він економіст, вивчав також філософію у Барселоні. Змінивши багато професій (робітник типографії, продавець книг, викладач баскської мови, редактор на радіо), Б. Ачага вирішив присвятити себе літературі.

Перші твори Б. Ачаги з'явилися у 70-х роках: оповідання «Про що важко пишеться» (1971), повість «Про місто» (1976), збірка віршів «Ефіопія» (1978). Ці твори, особливо поетичні, викликали великий інтерес, про що свідчать, зокрема, відгук Йосеби Габілондо з університету штату Невада, США: збірка «Ефіопія» «визначила канон баскської поезії» [Цит. за: 32, 71].

Справжнє визнання прийшло до Б. Ачаги після виходу збірки оповідань «**Обабакоак**» (1988). У Іспанії книга одержала Премію критики (1988), Національну премію за кращий прозовий твір (1989), літературну премію Країни Басків – «Евскаді» (1989). Збірку переклали двадцятьма шістьма мовами, вона одержала престижну премію «Три корони атлантичних Піренеїв» (1995).

Пояснюючи походження назви твору, автор розповідає, що діти, на його думку, починають розуміти світ, коли вимовляють звук «б». Саме тому так часто зустрічається він у словах різних мов, що означають «дитина». «Більшість предметів, з якими людина має справу в дитинстві, містить у назві букву і звук «б». Тому і перша літера нашої культури – це літера «б». І я вирішив, що той географічний пункт, який я створю, повинен мати у своїй назві літеру «б». Ось так і з'явилося поселення під назвою «Обаба» [Цит. за: 32, 72].

Б. Ачага, як і свого часу В. Фолкнер із своєю Йокнапатофою, створив власний світ: містечко з його вулицями, церквою, школою, магазинами, населене людьми зі своєрідними філософією, звичаями, історією, міфологією. Це книга про Землю Басків, однак це перш за все

поетична, схвильована, розказана з добрим гумором (найчастіше!) історія про людину. Герої твору страждають від зрадженого кохання (Катарина), захоплюються красою природи і життям, що буває навкруги (Марі та її дідусь-філософ), страждають від непорозуміння з батьком (Естебан Верфель), знаходять своє кохання, бо вміють чути, як співають птахи, риби та змії, можуть заради любові йти на ризик (Лаура Шелдон і містер Сміт). Це люди особливого душевного складу, саме тому вони радіють із того, що трава росте, годують маленьких ластівок, розмовляють із тваринами. Вони вміють розуміти страждання і проблеми ближнього та подарувати віру в казку і щастя.

Перекладачі та критики звернули увагу на «літературну гру, багату алюзивність і... транстекстуальність» [32, 72] у цьому творі. Дійсно, у книзі можна побачити елементи фолкнерівського принципу «чорного дрозда», причому автор використовує тут знову-таки фолкнерівський метод розповіді в розповіді. Як і М. Пуїг, автор вдало використовує різні жанри: листи, спогади тощо. Ім'я та записи у щоденнику Естебана Верфеля – натяк на Франца Верфеля, відомого представника німецького експресіонізму, в творах якого, зокрема, звучала тема «батьків і дітей». Для твору Б. Ачаги характерні «відкритий фінал», несподівані повороти сюжету, символіка деталей. Його проза лаконічна і прозора, звідси – тонкий психологізм.

У 1992 році надруковано твір Б. Ачаги «Спогади однієї корови». Сам автор підкреслював, що ця повість, в якій розповідається і про події громадянської війни, і про життя жінки, і про корову, написана для дітей та дорослих. Твір вивчають у баскських школах, він став часткою домашнього читання у цій країні.

Книга «Самотня людина» (1993) перекладена п'ятнадцятьма мовами, її назвали кращим твором року журнали «Ель Урогальо» й «Елле», вона принесла автору престижні премії. У 1995 році з'явилася повість «Ці небеса», і після цього майже десять років Б. Ачага нічого не друкує. У 2003 році вийшов твір «Син музиканта», який, як вважає популярний іспанський письменник Енріке Віла-Матас, такий, що після нього Б. Ачага назавжди перестане писати. Однак, «усе, що Ачага вже написав, – зауважує Н. Мечтаєва, – гідний внесок і у баскську, і в світову літературу» [32, 73].

Культовим письменником кінця XX – початку XXI століття вважають **Пауло Коельо** (нар. 1947). Письменник називає себе представником покоління хіпі: «Я був учасником того вельми особливого періоду в історії, коли процвітало «вільне кохання» і коли ми висадили в повітря майже всі табу» [8, 15]. Він цікавився ультралівою ідеологією, з політичних причин його переслідувала поліція. П. Коельо відомий як автор рок-пісень, театральний драматург, журналіст і драматург на телебаченні. На форумі видавців у Львові письменник зауважив: «Я живу у протиріччі. Людина, в котрій немає протиріч, не живе своїм життям» [35, 52]. Саме тому від марксизму та ідей Че Гевари, через захоплення алхімією («Протягом одинадцяти років я студював Алхімію» [24, 5]) до католицизму – такий шлях духовних пошуків П. Коельо.

У 1986 році він здійснив паломництво у Сантьяго, результатом якого став роман «Паломництво» (1987). Роман «Алхімік» вийшов наступного року і став бестселером № 1 у двадцяти дев'яти країнах, а у 1998 році ввійшов до десятки найпопулярніших книг світу. Так, у Німеччині, як свідчать результати опитування, проведеного влітку 2004 року, цей твір за популярністю посідає восьме місце серед сотні визначених творів. Інші книги письменника теж популярні: «Бріда» (1990), «Валькірії» (1992), «Мактуб» (1994). У 1994 році з'явився твір «На березі річки Пьєдро сіла я і заплакала» – роман, за визначенням Л. Одинець, «про жіночу природну сутність» [35, 51]. Книга «П'ята гора» (1996) стала своєрідним підходом до написання наступного бестселера «Посібник для Воїнів Світла» (1997). «Книжка – творіння самотності» [Цит. за: 35, 52], наголошує П. Коельо. Саме цьому – Самотності та Самості – він вчить своїх читачів у цій книзі, яка складається з афористичних висловів, тому що, «хоч ніхто не вважає себе за воїна світла, кожен може стати ним» [25, 14]. Досягти гармонії з внутрішнім «я» можна тоді, стверджує автор, коли «пройшов крізь усе... і не втратив надії стати кращим, аніж був до цього» [24, 44]. Усе це, вважає А. Шестак, і дає право «вважати «Книгу...» справжнім «посібником зі становлення особистості» [50, 168].

Про життя та смерть, реальність і надзвичайне розповідає П. Коельо у книгах «Вероніка вирішує вмерти» (1998), «Диявол і сеньйорита Прім» (2000). У 2003 році надруковано роман «Одинадцять хвилин», який одразу став бестселером у Франції, Італії, Бразилії, Португалії. У цій книзі, підкреслює автор, він «мав намір утвердити уявлення про те, що, коли ми по-справжньому близькі, ми близькі не тільки фізично, але й духовно» [Цит. за: 8, 15]. Це історія про кохання і про те, яке місце в житті людини відіграє секс, «сфера, де ми дозволяємо собі брехати, причому, коли брешемо, думаємо, що на благо» [Цит. за: 8, 15]. Насправді ж, зауважує П. Коельо, «страх кохання або почуття провини – це все ті почуття, які, якщо живуть у наших серцях, можуть розхитати наш світ значно більшою мірою, ніж явища фізичні» [Цит. за: 8, 15].

У вересні 2004 року П. Коельо повідомив про появу в квітні 2005 року книги «Захір»: «Це історія про відомого у світі письменника, твори якого перекладаються багатьма мовами. Він такий успішний! І тут його кидає дружина. Він в розпачі: «Як це?» Його ж дружина пройшла весь шлях до його популярності. Тут є риси автобіографії, але дружина мене не кидала» [Цит. за: 35, 52]. Роман надруковано під назвою «Заїр», яка не має жодного стосунку до географічної назви й означає в перекладі з арабської нав'язливу ідею. Одразу після виходу друком книгу було заборонено у мусульманських країнах.

У 2012 році було надруковано книгу П. Коельо «Рукопис, знайдений в Аккрі», дія в якій відбувається останньої ночі перед вирішальною атакою хрестоносців на Єрусалим. Письменник тут залишається вірним собі, розгортаючи не певний сюжет, а представляючи роздуми автора на різні теми у вигляді афоризмів.

Свідченням популярності письменника є той факт, що твори П. Коельо перекладені більш ніж сорока мовами та видані у 120 країнах.

Роман П. Коельо «*Алхімік*» уже визнаний сучасною класикою. М. Павич назвав його глибокою і простою книгою. У романі розповідається про молодого пастуха Сантьяго з Андалусії, який одного дня продає своїх овець і вирушає до єгипетських пірамід, бо йому двічі наснилося, що там він знайде скарб. Юнак зазнав багато

пригод, однак багато чого навчився і зрозумів. Він дізнався, що таке кохання, як жити серед людей, що таке книжки. Найголовніше ж – про те, що у кожної людини є своя Особиста Легенда і своя місія; впевнився: якщо дуже забажаєш чогось, то «мрію можна здійснити будь-коли» [24, 25], бо все у світі створене єдиною рукою, існує Світова Душа, яку вдосконалює Любов; юнак опанував Всесвітню мову.

У «Передмові» до роману П. Коельо підкреслив, що «Алхімік» є символічним твором. «На його сторінках я виклав те, чого навчився сам, але й віддав належне видатним авторам, які опанували всесвітню мову: Гемінгвееві, Блейкові, Борхесу... та ін.» [24, 7]. Цей твір дійсно належить до філософської прози, в якій автор використовує мову символів, вдається до притч, часто звертаючись до Біблії та Корану. Він, як і А. де Сент-Екзюпері, Е. Гемінгвей, Р. Бах, використовує сюжет подорожі, щоб показати, як змінюється людина і до якого висновку зрештою приходять. І тут П. Коельо робить той самий висновок, що і М. Метерлінк: щастя поруч, тільки треба вміти його побачити, але для цього необхідно мандрувати, шукати, працювати: «Життя справді щедра з тими, хто живе Легендою» [24, 108]. У творі відчутні толстовські алюзії: «Очі виявляють силу душі» [24, 90]. О. Бульвінська називає цей твір витонченим парафразом на тему «Маленького принца»: «це кохання без володіння, любов-відповідальність» [3, 10]. «Алхімік» органічно ввібрав у свою тканину східні легенди та поезію, біблійні теми й мотиви, однак, «хоч Коельо і використовує постмодерністський прийом інтертекстуальності, – зауважує О. Бульвінська, – в повісті зовсім немає постмодерністської гри, немає таємності, багатьох рівнів смислу» [3, 10]. За цією позірною простотою книги прихована філософська глибина. За А. Шестак, образи в «Алхіміку» – виразники певних, за К. Г. Юнгом, архетипів, перш за все архетипів структури особистості Тіні, Аніми / Анімус, Самості. Цар Мельхіседек, Алхімік – «виразники архетипу Мудрого Старого, вони вказують Сантьяго шлях до скарбів. Фатима – уособлення архетипу Аніми (чоловічого несвідомого) і зв'язна ланка між героєм і Самістю. Вона спонукає свого обранця звершити задумане» [50, 167]. Однією з умов зростання і розвитку душі героя

твору є пізнання законів природи, рідної землі. Саме тут і «проступає ще один архетип – архетип Великої Матері» [50, 167]. Автор мав на меті допомогти людям зрозуміти сенс існування і знайти шляхи для втілення своїх мрій та бажань і зробив це підкреслено просто, ненав'язливо. Звідси успіх твору в підлітків і дорослих.

Право на екранізацію роману П. Коельо продав Голівуду ще 1993 року і дуже шкодував про це, бойкотував зйомки. Тільки у 2003 році він погодився із сценарієм, який запропонував Лоренс Фішберн, бо вони із сценаристом, як відзначив письменник, дійсно живуть «в одній системі координат» [Цит. за: 5, 15]. П. Коельо підкреслив, що більше жодних прав на екранізацію він не продавав, бо, на його думку, «жодна книга звичайно не підходить для екранізації, тому що у кожного читача в голові прокручується свій власний фільм» [Цит. за: 8, 15].

Ставлення читачів до книг П. Коельо неоднозначне. Одні захоплюються ними та вбачають у його творах філософську глибину, інші називають їх читвом для всіх, «масовою літературою». Є. Дейнека назвала його стиль «фармацевтичним», адже автор створив певний «рецепт» кожного твору: «нехитрий сюжет, головні герої – молоді, привабливі зовнішньо і духовно, до того ж тямущі й релігійні, вдало підібрані міфи і притчі, раз по раз зустрічаються «елегантні діалоги з присмаком філософії» і, звісно ж, обов'язковий хеппі-енд» [Цит. за: 8, 15]. Отже, це «універсальна формула бестселера», в якому обов'язково поданий євангельський епіграф. Твори П. Коельо були та залишаються у списках книг, що найкраще продаються, багатьох країн світу.

У розмові з російським журналістом Д. Воскобойниковим П. Коельо цитував слова В. Блейка: «Дорога нестриманості та надмірностей веде до храму мудрості». Саме таким шляхом ідуть його герої, які обирають пошуки океану замість спокійного життя у маленькому басейні. Автор нагадує, що «кожного дня може відбутися дещо, що спроможне змінити наше життя на краще або гірше» [Цит. за: 8, 15].

Літературу Скандинавії репрезентує творчість двох відомих письменників: К. Фалькенланд і Е. Лу. Шведська письменниця **Крістіна Фалькенланд** (нар. 1967) дебютувала у 1991 році збіркою

поезій «Ілюзія», з 1996 пише романи, які зробили її відомою у світі («Молот і ковадло» (1991), «Скалки розбитого люстра» (1997), «Моя тінь» (1998), «Жага душі» (2000)). У них вона представляє складний світ жіночої душі. Так, у романі «*Моя тінь*» розказана історія життя жінки на ім'я Ракель, яка ушкодила в юнацтві ногу – і це змінило її душу. Ракель стала самотньою, жорстокою, підступною, причому ці почуття химерно – і закономірно! – поєднуються із бажанням кохати, допомагати, бути щасливою. Вона вийшла заміж за Георга, який поховав кохану дружину і залишився з донькою. Ракель не подарувала йому кохання, і вони поступово віддалились одне від одного. Жінка нібито потоваришувала з дочкою Георга – і прагнула завадити її щастю з коханим, а далі, під час епідемії грипу, вбила Корнелію, хоча виправдала себе тим, що позбавила її страждань. Помер і чоловік Корнелії, залишився малий Пауль – син Корнелії. Його Ракель виховала з любов'ю, але це була пристрасть жінки до чоловіка. І Пауль, коли підріс, покинув Ракель, яка відчуває себе без нього мертвою. Твір написано у сучасній техніці: уривки спогадів, роздуми героїні, час лине без послідовності, бо минуле, теперішнє, майбутнє переплелись.

Ерленд Лу (нар. 1969) – популярний норвезький письменник і критик, лауреат кількох національних і міжнародних премій. Перш ніж присвятити себе літературі, він встиг попрацювати у театрі, знімав короткометражні фільми, музичні відеокліпи, працював у психіатричній лікарні, вчителем у школі, критиком у газеті. Його літературний дебют – роман «Під владою жінки» (1993) – був сприйнятий критиками як «надзвичайно смішний і досконалий». У 1996 році вийшов друком роман «*Наївно. Супер*», який було перекладено тринадцятьма мовами. Цей твір зробив молодого автора культовою фігурою. Книгу написано від особи героя, якому виповнилося 25 років і який відчув, що йому все набридло. Роздуми про причини цього, пошуки змісту життя – про це написано просто, ніби наївно, з гумором, але насправді дуже розумно, зворушливо, деталі змальовано точно, майстерно. Одним словом визначити жанрову приналежність твору неможливо: він поєднує риси мемуарів, комедії, притчі, роману і філософського трактату. Критика сприйняла роман як «легкий мазок наївного генія».

Наступним став роман *«Найкраща країна у світі. Факти про Фінляндію»* (2001). Його герой – молодий журналіст. Він бачить уві сні воду і боїться її, тому що вода – до змін. Несподівано герой одержує замовлення – написати захоплюючий путівник по Фінляндії. Його не хвилює, що він нічого не знає про цю країну – адже можна знайти старий довідник і послухати Сибеліуса. Однак муки творчості ніщо порівняно з несподіванками, які з'являються у його житті: таємнича незнайомка, пожежа. Роман написаний у авангардистських традиціях з елементами постмодернізму (інтертекст, іронія), «потоків свідомості». На думку критиків, «це найбільш достойний, розумний, людяний роман, яким тільки норвезька література могла зустріти нове тисячоліття».

Амелі Нотомб (нар. 1967) – бельгійська письменниця, незмінний автор бестселерів. Її перший роман вийшов у 1992 році («Гігієна вбивці»), й усі наступні книги мали великий успіх у читачів («Пеплум» (1996), «Злочин» (1997), «Ртуть» (1998), «Метафізика труб» (2000), «Косметика ворога» (2003), «Антихриста» (2003), «Словник власних імен» (2004), «Біографія голоду» (2004), «Сірчана кислота» (2005), «Щоденник ластівки» (2006), «Токійська наречена» (2007), «Кодекс принца» (2008), «Зимовий пляж» (2009), «Форма життя» (2010), «Убити батька» (2011)). За роман «Страх і трепет» (1999) А. Нотомб одержала Гран-прі Французької академії. Вона також авторка оповідань, повістей, казок, п'єс.

«Любовний саботаж» (1993) – повість про дитинство, яке вона провела в Китаї. Авторка пропонує погляд на події в цій країні часів «банди чотирьох» через сприйняття семирічної дівчинки. Китай для неї пов'язаний із певними конкретними реаліями: чаєм, який тільки і можна купити; велосипедом, схожим на коня; вентилятором, адже в цій комуністичній країні немає кондиціонерів. Стан війни та протистояння в Китаї настільки серйозний, він ніби забруднює повітря, через яке діти дипломатів, що живуть у гетто, теж постійно воюють, знаходячи, точніше створюючи, образ ворога, адже, робить висновок героїня, Христос мав рацію, кажучи: «Люби ворога свого», але не треба миритися з ним, бо тоді ворог стане другом, «а якщо

більше не буде ворогів, буде необхідно шукати нових. І знову все спочатку» [34, 9]. Дітям зовсім не було діла до проблем дорослих, зокрема до страждань китайського народу, однак юна героїня змогла зрозуміти, відчувати красу і кошмар цієї країни, той факт, що вона засліплює, і «люди, які залишають її, розповідають тільки про її пишність. Самі того не бажаючи, вони забувають про загальну убогість, якої не можна не помітити» [34, 6].

Героїня повісті вже з дитинства вміє бачити та цінувати красу, саме тому вона і полюбила прекрасну дівчину-італійку Єлену і відчула муки ревнощів, страждання самотності. Однак вона ні про що не шкодує: «Дякую Єлені за те, що вона навчила мене любити» [34, 64].

Авторка постійно наголошує, що світ дітей і дорослих абсолютно різниться. Дорослі для неї – нездалі діти, в яких немає серйозних справ. Вони мали присвятити себе дітям, а на запитання про майбутнє всі діти «знайшли єдину правильну відповідь: «Коли я стану великим, я подумаю про той час, коли я був маленьким» [34, 29]. Отже, як і в казці А. де Сент-Екзюпері про Маленького принца, діти та дорослі живуть у паралельних світах.

Надрукований у 2003 році роман *«Антихриста»* – глибоке психологічне дослідження, написане від першої особи, розповідь про внутрішній світ шістнадцятирічної студентки університету, яка «замість того, щоб зануритися в універсум, опинилася в самотності» [33, 3], бо ніяк не могла «вписатися» у гурт, хоча страждала від того, що таке становище не було її вибором. Тому випадкова, як їй здалося, увага до неї красивої та сміливої Христи стала для героїні і великим задоволенням, і приводом для постійних роздумів. Христа, яку згодом подумки Бланш почала називати «Антихриста», вираховувала її «хворе місце» – невпевненість у собі, те, що її ніхто не любить, – і «зіграла» на цьому. Вона «пограбувала» родину Дрот, забравши собі їхню любов до дочки, всю батьківську увагу і сподівання. Авторка зобразила, як євангельська історія, християнські традиції добра, милосердя, щирості повернулися навиворіт. Це розповідь про те, як міфоманія може понівечити людську долю і вплинути на світогляд, про те, як сприймають міфи оточуючі й

оцінюють людей за їхніми вчинками, про «стадні» почуття. У творі гостро ставиться питання про дружбу, яка має ґрунтуватися тільки на рівності. «Не треба мені дружби, у якій є хоча б натяк на суперництво, підлість, заздрість, хоча б найменше п'ятенце» [33, 25], – думає Бланш Дрот. Цей невеликий за обсягом твір стоїть у одному ряду з найкращими зразками світової літератури, мова в яких іде про становлення психології молодої людини.

«Біографія голоду» (2005) – книга, яка розповідає про перші роки життя дівчинки на ім'я Амелі Нотомб. Разом із родиною, батько якої є бельгійським дипломатом, вона відвідує Японію, Китай, США, Бангладеш і скрізь бачить голод. Дівчина розмірковує про його причини, створює власну теорію. На її думку, голод підштовхує внутрішню енергію, є головним життєвим стимулом. Роман А. Нотомб певною мірою перегукується із «Голодом» К. Гамсуна як своєрідністю філософії, так і автобіографічним характером розповіді.

Названі автори представляють тільки окремі явища світової літератури певного періоду, визначаючи при цьому провідні, найбільш характерні тенденції розвитку літературного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоцерківець Н. Геніальна компіляція / Н. Білоцерківець // Всесвіт. – 1993. – № 11/12. – С. 102-104.
2. Бульвінська О. І. «Новий роман» Мілана Кундери: теорія і практика / О. І. Бульвінська // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2003. – № 12. – С. 50-55.
3. Бульвінська О. І. «Ти бачиш хід віків – то наче притча». Жанр філософської притчі в творчості Річарда Баха і Пауло Коельо / О. І. Бульвінська // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 2. – С. 7-10.
4. Вивег М. Игра на вылет / М. Вивег // Иностранная литература. – 2007. – № 1. – С. 3-124.
5. Вивег М. Летописцы отцовской любви / М. Вивег // Иностранная литература. – 2000. – № 6. – С. 177-262.
6. Вивег М. От автора (специально для публикации в «ИЛ») / М. Вивег // Иностранная литература. – 2000. – № 6. – С. 177.
7. Винничук Ю. Богуміл Грабал, поет вулиці / Ю. Винничук // Всесвіт. – 1992. – № 1/2. – С. 173-175.
8. Воскобойников Д. Рандеву с Алхимиком / Д. Воскобойников // Литературная газета. – 2003. – № 36. – С. 15.
9. Время свободы. Поверх барьеров с Иваном Толстым. – 25.04.2007. – Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/389999>.

10. Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка / Я. Гашек ; пер. з чеської. – К.: Дніпро, 1970. – 656 с.
11. Говорит Мануэль Пуиг. Из интервью разных лет // Иностранная литература. – 2003. – № 10. – С. 275-283.
12. Грабал Б. Я обслуживал английского короля / Б. Грабал // Иностранная литература. – 1992. – № 1. – С. 6-102.
13. Гусев Ю. Дождавшись свободы (Дилемма «поэт-гражданин» в постсоциалистическую эпоху) / Ю. Гусев // Вопросы литературы. – 2001. – № 4. – С. 223-238.
14. Джеймсон Ф. Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністських дебатах / Ф. Джеймсон // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 748–760.
15. Дубин Б. Вступление. Литературный гид «Чехия: маленькая страна в центре большой истории» / Б. Дубин // Иностранная литература. – 2005. – № 3. – С. 161-162.
16. Дубин Б. Я как другой: инвенция для двух голосов / Б. Дубин // Иностранная литература. – 2003. – № 6. – С. 64-67.
17. Затонський Д. Про життя, яке саме себе імітує / Д. Затонський // Зарубіжна література. – 2002. – № 24. – 24 с.
18. Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда / А. Зверев // Иностранная литература. – 2001. – № 7. – С. 256-262.
19. Зусева-Озкан В. Неутешительная метарефлексия. Милан Кундера / В. Зусева-Озкан // Вопросы литературы. – 2012. – № 1. – С. 209-235.
20. Зюскінд П. Запахи / П. Зюскінд // Всесвіт. – 1993. – № 11/12. – С. 5-123.
21. Зюскінд П. Історія пана Зоммера / П. Зюскінд // Всесвіт. – 1995. – № 1. – С. 4-25.
22. Зюскінд П. Контрабас / П. Зюскінд // Всесвіт. – 1996. – № 12. – С. 63-80.
23. Инфанте Г. К. Страсть и поэзия / Г. К. Инфанте // Иностранная литература. – 2003. – № 10. – С. 263-266.
24. Коельо П. Алхімік / П. Коельо ; пер. з португ. – Львів : Класика, 2001. – 108 с.
25. Коэльо П. Книга Воина света / П. Коэльо ; пер. с португ. – К.: Либідь, 2002. – 109 с.
26. Кундера М. Квазіавтостоп / М. Кундера // Всесвіт. – 2000. – № 1/2. – С. 12-21.
27. Кундера М. Нарушенные завещания : эссе / М. Кундера. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
28. Кундера М. Неспешность / М. Кундера. // Иностранная литература. – 1996. – № 5. – С. 3-75.
29. Кундера М. Нестерпна легкість буття / М. Кундера // Всесвіт. – 1994. – № 8. – С. 3-94; № 9. – С. 68-133.
30. Ливайн С. Д. Читая Мануэля Пуига: взгляд биографа / С. Д. Ливайн // Иностранная литература. – 2003. – № 7. – С. 257-262.
31. Манн Т. Введение к «Волшебной горе». Доклад для студентов Принстонского университета / Т. Манн // Собр. соч. : в 10 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. – Т. 9. – С. 153-171.

32. Мечтаева Н. Вступление к рассказам из книги «Обабакоак» / Н. Мечтаева // Иностранная литература. – 2004. – № 10. – С. 71-73.
33. Нотомб А. Антихриста / А. Нотомб // Иностранная литература. – 2004. – № 10. – С. 3-53.
34. Нотомб А. Любовный саботаж / А. Нотомб // Иностранная литература. – 2006. – № 3. – С. 3-64.
35. Одинець Л. Пауло Коельо в Україні. Враження від зустрічі з бразильським письменником, гостем Форуму видавців у Львові / Л. Одинець // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 11. – С. 51-52.
36. Пигля Р. Мануэль Пуиг и магия повествования / Р. Пигля // Иностранная литература. – 2003. – № 10. – С. 266-268.
37. Пуиг М. Крашеные губки / М. Пуиг // Иностранная литература. – 2004. – № 2. – С. 24-139.
38. Пуиг М. Падает тропическая ночь / М. Пуиг // Иностранная литература. – 2010. – № 10. – С. 3-131.
39. Пуиг М. Поцелуй женщины-паука / М. Пуиг // Иностранная литература. – 2003. – № 6. – С. 67-223.
40. Пытлик Р. Вступление к роману Б. Грабала «Я обслуживал английского короля» / Р. Пытлик // Иностранная литература. – 1992. – № 1. – С. 5-6.
41. «Розуміти світ як запитання». Інтерв'ю Філіпа Рота з Міланом Кундерою // Всесвіт. – 1994. – № 9. – С. 134-137.
42. Сперанса Г. Необъяснимая улыбка / Г. Сперанса // Иностранная литература. – 2003. – № 7. – С. 253-256.
43. У книжной витрины с Михаилом Визелем // Иностранная литература. – 2010. – № 4. – С. 263-265.
44. Федець Ю. Феномен творчості у філософській прозі Богумила Грабала / Ю. Федець // Всесвіт. – 2002. – № 1/2. – С. 134-137.
45. Хюлле П. Касторп / П. Хюлле // Иностранная литература. – 2005. – № 6. – С. 31-136.
46. Хюлле П. «Мерседес-бенц». Из писем Грабалу / П. Хюлле // Иностранная литература. – 2004. – № 1. – С. 118-185.
47. Ципердюк І. MILAN KUNDERA. Відповідь українським «західникам» і «грунтівцям» / І. Ципердюк // Всесвіт. – 2000. – № 1/2. – С. 144-150.
48. Черненко И. Патрик Зюскинд о божественном, творческом и слишком человеческом / И. Черненко // Вопросы литературы. – 2010. – № 4. – С. 260-282.
49. Шарлаимова С. Чешский роман в свободном полете / С. Шарлаимова // Вопросы литературы. – 2005. – № 1. – С. 22-64.
50. Шестак А. Секрет популярності Пауло Коельо / А. Шестак // Всесвіт. – 2004. – № 5/6. – С. 165-169.
51. Шимов Я. История как публицистика и публицистика как история / Я. Шимов // Иностранная литература. – 2005. – № 3. – С. 259-269.
52. Шкворецкий Й. Два убийства в моей двойной жизни / Й. Шкворецкий // Иностранная литература. – 2005. – № 3. – С. 3-98.
53. Якимович А. Пансион мадам Гайар, или Безумие разума / А. Якимович // Иностранная литература. – 1992. – № 4. – С. 226-236.

ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Французька література кінця ХХ – початку ХХІ століть захоплює, як завжди, широким розмаїттям тем, жанрів, форм. Визначається це, зокрема, присутністю в ній різних за віком і вподобаннями митців. Так, продовжували активно працювати такі відомі метри «нового роману», як Ален Роб-Грійє, Наталі Саррот, Клод Сімон. **Ален Роб-Грійє** (1922–2008) ввійшов до літератури ще з другої половини 50-х років, уславившись як головний теоретик школи «нового роману», автор відомих романів («Ревнощі», «У лабіринті», «Будинок побачень» тощо), кіносценаріїв («Минулого року в Марієнбаді», «Безсмертна», «Прекрасна полонянка» та ін.). У середині 80-х років він, за визначенням критики, здивував читачів, випустивши першу частину автобіографічної трилогії «Романески» – роман «Дзеркало, яке повертається» (1985). Друга частина – «Анжеліка, або Чари» – з'явилася у 1988 році, третя – «Останні дні Коринфа» – у 1994-му. У інтерв'ю журналу «Иностранная литература» письменник зауважив, що пише «не для того, щоб висловити щось завчасно визначене... Я нічого не хочу сказати. Я тільки відчуваю потребу писати» [41, 232]. Свої романи А. Роб-Грійє називає «лонгселерами», адже вони досить довго йдуть до читачів. Цього не можна сказати про трилогію, яка зазнала успіху майже одразу. У першій частині автор розповідає про свою родину, яка була хоча і небагатою, однак додержувалася «правих» поглядів. А. Роб-Грійє зображає тут своє дитинство, отрочтво, пов'язане з війною. Другий роман присвячений спогадам про сексуальний потяг і відповідний досвід у житті людини. Третя частина являє історію «нового роману», видавництва «Minuit», взаємин із письменниками. У цій незвичайній автобіографічній трилогії поєдналися три рівня розповіді: автобіографічний, художній і теоретичний, де А. Роб-Грійє розмірковує про літературу та кіно.

У одному з інтерв'ю письменник підкреслив, що його автобіографічна трилогія базується на вигадці: «Я вважаю, що не

тільки маю право, але й насправді повинен брехати, розповідаючи про себе. Лише за допомогою вигадки я можу наблизитися до чогось справжнього. ... Вигадка від тому до тому набуває все більшого значення» [27, 121]. У романі «Анжеліка, або Чари» дія все більше відходить від реалій, у ньому присутні феї, чаклуни, дивовижні події, навіть іноді здається, «ніби, – за словами автора, – війна 1914 року відбувається в якомусь зачарованому лісі з бретонських легенд про лицарів Круглого столу» [25, 121]. У творі письменник розмірковує про спогади взагалі («У процесі спогадів є щось тривожне і бентежне, вони створюють якусь хистку тканину, чиї незліченні нитки постійно рухаються... внаслідок цього виникають то несподівані, то звичні комбінації, візерунки, що постійно оновлюються, у чомусь схожі один на один, у чомусь розбіжні, і кількість їх практично нескінченна» [25, 132]), про зв'язок життя і твору («... я змушений прагнути обережно поводитися із рухом часу, з ходом дії, з пропусками та нез'ясовними випадковостями життя» [25, 158]), тут «діють» герої творів В. Р. Вагнера, Ф. Р. Шатобріана, В. Фолкнера, Ф. Кафки, Ж. Жене, Ф. М. Достоєвського тощо, картини відомих і не дуже художників, твори кіномитців. Це дійсно Текст, який зачаровує і вражає, це розповідь і фантазія.

Останній роман А. Роб-Грійє «Повторення» вийшов друком 2001 року. Він являє собою поєднання пародії та шпигунського роману, дія в якому відбувається за часів «холодної війни».

Наталі Саррот (1907–2000) у книзі «Дитинство» (1983) вперше дозволила собі відкриту суб'єктивність зображення – розповідь від першої особи. Раніше вона прагнула психологічної самостійності, майже дослідницької точності. Це стосується її творів періоду «нового роману». У книзі «Дитинство» вона відроджує епізод свого далекого російсько-французького минулого. Тут Н. Саррот хотіла розповісти про те, як «народжується страждання, яке супроводжує богохульство» [31, 110]. Це богохульство пов'язане з матір'ю, яка відрізнялася безмежною самозакоханістю, вважала себе близькою до ідеалу істотою, а тому не припускала жодних порівнянь з іншими. Пізніше, у Франції, вона ніколи не читала творів, написаних дочкою, а

тільки перечитувала власні книги, написані російською для дітей. Наталка, Ташек – так називав дитину батько – вірила матері до того моменту, коли одного разу в перукарні вона побачила у вітрині ляльку із завитим волоссям і почала порівнювати її з матір'ю. Дитина відчула недосконалість цієї жінки, почала придивлятися і зрозуміла, що це холодна егоїстка, байдужа до всього і всіх, крім себе. Саме матір і призвела до загибелі тих відносин, які були притаманні родині.

Критики звернули увагу на красу слова у цьому романі, на те, як російська мова у творі збагачує французьку. Н. Саррот досягає тут найвищої майстерності – примушує речі розмовляти, що було притаманне Й. К. Ф. Гьольдерліну, Ф. Кафці, З. Фройдю.

Книгою «Ти себе не любиш» (1990) письменниця привернула увагу читачів до питання, наскільки об'єктивно ставляться люди до самих себе. Твір складається з кількох десятків детально записаних розповідей, які авторка «почула» у залах чекання аеропортів і вокзалів. Ці трагічні або смішні історії виявляють, що люди часто демонструють на загал створений образ, який краще знають, ніж власне «я».

У 1997 році надруковано книгу Н. Саррот «Відчиніть», яка складається з п'ятнадцяти невеличких фрагментів-почуттів, що відбиваються у нашій свідомості під час спілкування з різними людьми. Головні дійові особи тут – слова. Твір написаний у формі внутрішнього монологу, однак він, відзначає Н. Кузнецова, «розбитий тут на таку кількість голосів, що за ними не встигаєш слідкувати: голоси виникають, губляться, звучать знову» [15, 5]. Проте така розповідь дає можливість уявити собі героя: «Наприкінці книжки, написаної з чеховським гумором, нам несподівано відкривається і його трагічне безсилля перед зовнішнім світом, і нереальність його буття» [15, 5].

«Старше покоління» французьких письменників у 80-ті роки продовжувало доводити «живучість» реалістичного роману. Це перш за все Робер Мерль, Робер Сабатьє, Арман Лану, Емманюель Боблес, Андре Стіль. Про популярність цього жанру свідчить той факт, що у 1985 році за результатами авторитетного опитування Ерве Базен –

автор романів, які стали вже класикою (трилогія «Родина Резо», «Родинне життя», «Анатомія розлучення» тощо) – був визнаний найбільш популярним письменником Франції цього року.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть продовжував працювати **Анрі Труайя** (1911–2007) – лауреат Гонкурівської премії, член Французької академії. Він відомий як автор романів, серед них найпопулярнішим є «Анна Предаиль», а також історичних і біографічних книг, присвячених, зокрема, зображенню долі митця у складній історичній ситуації. Про це – роман «Дружина Давида» (1990), який розповідає історію видатного французького художника Давида, що був співцем Великої французької революції, а потім перейшов на бік Наполеона і став його придворним живописцем. Розповідь ведеться від імені дружини Давида Шарлотти.

За результатами опитування газети «Monde» на початку 90-х років, А. Труайя названий найвидатнішим французьким письменником ХХ століття. Виходець із Росії (справжнє ім'я Лев Тарасов), він розповів про своє дитинство в романі «Альоша» (1989) і далі постійно звертається у творах до історії своєї батьківщини. Так, у 1992 році вийшла книга «Микола II – останній цар», у якій ідеться про трагедію цієї людини. «Грізні цариці» (1998) – це історія «жіночої влади» в Росії, розповідь про трьох імператриць і одну регентшу: Катерину I, Анну Іоаннівну, Анну Леопольдівну, Єлизавету. Автор прискіпливо досліджує вплив складних, інколи навіть навіжених характерів цих жінок на долю Росії. За книжками створеної ним серії «Російські біографії» («Микола Гоголь», «Катерина Велика», «Антон Чехов», «Олександр II», «Грізні цариці», «Балерина із Санкт-Петербурга», «Марина Цветаєва», «Олександр III») у всьому світі вивчають російську історію.

Інтерес до російської літератури засвідчують романи «Марина Цветаєва» (2002), про який несхвально відгукалася російська критика, звинувативши автора, зокрема, в огульному маніпулюванні фактами. Про життя і творчість автора романів «Злочин і кара», «Брати Карамазови» тощо розповів А. Труайя у книзі «Федір Достоєвський» (2003). У 2003 році у Москві побачив світ переклад роману «Іван

Тургенєв», а у 2004-му – роману «Максим Горький». Останній роман А. Труайя «Облава» вийшов друком у 2006 році.

«Середнє» покоління французької літератури представляє **Маргерит Дюрас (1914–1996)** – відома письменниця, драматург, сценарист. Її книжки завжди викликали суперечки, адже у них своєрідний стиль, «який, – за визначенням Ж.-Ф. Жосслена, – поєднує солодкуватий мелодраматизм із суворою стриманістю нової американської літератури, екзотичність à la Декобра (Моріс Декобра (1885–1973) – французький письменник, чия творчість була насичена елементами еротизму й екзотики. – В. М.) – з елітарністю структуралістського напрямку. При цьому вона відмовляється визнавати будь-які літературні впливи» [11, 69].

Всесвітню славу принесла М. Дюрас повість «**Коханець**» (1984), за яку їй було присуджено Гонкурівську премію. Цей факт деякі критики розцінили як данину більш ніж сорокарічній творчості письменниці. Твір розійшовся великим тиражем (понад мільйон екземплярів), що для Франції, де триста тисяч екземплярів продажу вже є ознакою великого успіху, було сенсацією. У повісті письменниця додержується притаманного їй стилю, розповідаючи про свою родину: матір і двох братів, старший з яких був безчесним і жорстоким, а менший – ніжним, мов янгол. Смерть меншого брата стала для героїні трагедією на все життя. Це повість про родину, в якій поєдналися любов і ненависть, руйнування і смерть, бідність і приниження. У творі – роздуми про історію життя, пізнання дівчиною у п'ятнадцять з половиною років того, що «жінку роблять красивою не сукні, не косметика, не дорогі креми, не рідкісні вишукані туалети... всі жінки не там шукають» [9, 10], про складність сприйняття світу («Я все життя думала, що пишу, але не писала, думала, що кохаю, але не кохала, все своє життя я тільки чекала перед зачиненими дверима» [9, 13]), про спогади, прекрасну екзотичну природу В'єтнаму. Письменниця переноситься з минулого в теперішнє і майбутнє, розповідаючи історію зустрічі її юної героїні із сином багатого китайця, кохання і розлуку, розуміння головного: через багато років він «усе ще кохає її, ніколи не переставав кохати та кохатиме тільки її до самої смерті» [9, 46].

У 1985 році М. Дюрас надрукувала книгу «Біль», що була створена на основі блокнотів, де під час війни та після неї вона розповіла про арешт свого чоловіка і про те, як бажаючи його звільнити, зустрічалася з Дельвалем, який працював у гестапо і заарештовував учасників руху Опору. Лор Адлер пише, що, «за словами соратника Міттерана Жоржа Бошана, Маргерит грала з вогнем, і це їй подобалося. Як каже Жан Мюньє, командир загону особливого призначення, якому Міттеран доручив охороняти Маргерит під час цих побачень, вона дратувала диявола» [2, 72]. Жорстоко і чесно вона розповіла і про те, як після війни сприяла арешту і засудженню Дельваля.

Разом із видатними режисерами М. Дюрас ставила фільми «Хіросіма, любов моя» (Ален Рене), «Модерато кантабіле» (Пітер Брук), «Моряк із Гібралтару» (Тоні Річардсон). Жан-Жак Анно екранізував її «Коханця». Вона зняла рімейк «India Song», а також нову версію під назвою «Її венеціанське ім'я у безлюдній Калькутті», де відсутні актори, а камера під музику з першого варіанту фільму тільки фіксує певні місця. М. Дюрас сама грала в кіно разом із Жераром Депардьйо у кінострічці «Ваговоз».

Завжди молода, енергійна, вона була, за точним визначенням Ж.-Ф. Жосслена, «абсолютним письменником. Адже Дюрас жадібно поглинала і перетворювала все, себе та інших, у матеріал для своїх творів, знову і знову повторюючи кілька мотивів, що переслідували її. Вона не перекручувала дійсність, а створювала її. ... Парадоксальна – занадто» [11, 71]. Ж.-Ф. Жоссленові належить характеристика творчості М. Дюрас, яку так часто згадують критики: «... вона була Піаф нашої літератури і, подібно до неї, невпинно кричала про кохання» [11, 71].

Мішель Турньє (нар. 1924) певною мірою належить до «середнього» покоління французької літератури. Успіх прийшов до нього після виходу друком роману «П'ятниця, або Білі плями Тихого океану» (1967), за який автор одержав Гран-прі Французької академії. У творі письменник звернувся до своєрідного потрактування міфу про Робінзона і П'ятницю, «який пережив, за словами М. Турньє, свого автора, і саме в цьому користь міфу» [46, 36]. За роман «Король

вільхи» (1970) письменник одержав Гонкурівську премію, а через два роки був обраний членом Гонкурівської академії.

Як відзначає критика, він один із небагатьох французьких письменників, до якого однаково прихильні і критики, і літературознавці, і читачі¹. Це засвідчила і реакція на появу роману «Золота крапля» (1986), який високо оцінили у Франції та за її межами. Щоб написати цей твір, присвячений долі іммігрантів із мусульманського світу в Парижі, письменник жив і працював із робітниками-іммігрантами. У романі автор звертається до філософських, політичних і моральних проблем, розмірковуючи, зокрема, про те, що таке свобода. Одна з тем, на яку звернув увагу сам письменник у інтерв'ю журналу «Lige», пов'язана з фотографією, про вплив якої на життя і творчість розмірковує автор: «Фотографія – небезпечна зброя в руках профанів» [46, 36].

Творчість М. Турньє 80 – 90-х років значною мірою відбиває його захоплення Біблією. Не випадково своїми вчителями він називає авторів-католиків А. Жида, П. Валері, Р. Мартена дю Гара, П. Клоделя. Письменник у 1996 році стверджував: «Ми йдемо до релігійного століття» [34, 36]. Він, за власним зізнанням, любить перечитувати Біблію, яку називає «чудовою книгою», користувався нею під час написання новели «Гаспар, Мельхіор і Бальтазар» (1980), роману «Єлеазар, або Джерело і куц» (1996). На створення цього останнього твору М. Турньє надихнула історія Мойсея, точніше, його блукання пустелею в пошуках Землі Обітованої. Герой твору носить біблійне ім'я «Єлеазар» – так звали одного з першосвящеників, третього сина Аарона. Автор не випадково звернувся до цього імені, адже він зауважив у ньому гру слів, яка йому так подобається: «Фонетично ми чуємо «Eleazar» і «ef les hasards» (випадок. – В. М.) [34, 35]. У цій грі слів – натяк на одну з головних проблем твору: «Для праведної людини випадок – це провидіння» [46, 35]. Герой роману – ірландський пастор Єлеазар, який змушений через голод емігрувати до Північної Америки (дія відбувається у 1845 році). Саме там, після сорокаденної подорожі на пароплаві, у пустелі Колорадо до нього

¹ Див.: Иностранная литература. – 1986. – № 7. – С. 254–255.

приходить розуміння того, «що біблійний золотий кущ – це зворотний бік джерела, і він шукає кущ. Джерело – це Новий Заповіт, це Ісус, котрий проводить свій час біля води...» [46, 35]. Автор свідомо підкреслює залежність розуміння Біблії від того, де перебуває людина. На його думку, якщо вона живе біля води, то не зрозуміє цієї книги, адже «Біблія – це книга пустелі та піску» [46, 35].

Як завжди у М. Турньє, історія розповідається на двох рівнях: з одного боку, це пригоди, за визначенням автора, «вестерн із... бізонами, зміями, індіанцями та людьми поза законом. З іншого боку, поверхом вище, Мойсей, котрий стає моделлю, завдяки якій Єлеазар розшифровує своє життя» [46, 34-35]. Цей роман письменник присвятив одинадцятилітній дівчині, і саме її оцінка, вважає він, буде найоб'єктивнішою. М. Турньє і спілкується останнім часом тільки з дітьми у віці від шести до дванадцяти років.

Герої творів М. Турньє переживають потрясіння, інколи навіть руйнацію. У книзі «Зворотний бік письма» письменник назвав цей засіб – руйнацію – або пейзажу, або витвору мистецтва, або персонажа через картину – словом «і н о н і з а ц і я». Проте, підкреслює В. Фесенко, після «підміни порядку хаосом» у романах і оповіданнях М. Турньє починається «зародження нового стабільного стану на базі оновлених в своїх правах істини і краси» [40, 6]. Серед останніх творів М. Турньє – роман «Journal extime» (2002).

Макс Галло (нар. 1932) – історик, письменник, політичний діяч, автор понад п'ятдесяти творів різних жанрів. За освітою він історик, викладав сучасну історію в університеті в Ніцці, потім у Парижі. На початку 80-х виступав як автор і ведучий телевізійної передачі «Долі століття», згодом був прес-секретарем французького уряду, міністром і депутатом Європарламенту. М. Авелічева назвала М. галло «Мальро кінця ХХ століття», адже «дуже схожі долі цих двох людей: вони обидва обіймали посади в уряді, обидва писали про Наполеона і де Голля, їх обох не всі вважають письменниками. Героєм романів і Мальро, і Галло є Історія» [1, 253].

Творчу діяльність М. галло почав з історичних есе про Б. Муссоліні, М. Робесп'єра, Дж. Гарібальді. З 1972 року з'являються

його романи. Літературний успіх прийшов до письменника після виходу друком трилогії «Бухта Ангелів» (1974), інтерес до якої зберігається вже майже 40 років, про що свідчить величезний для Франції тираж – більше півмільйона екземплярів. Ці романи розповідають історію італійської родини протягом 100 років. У 1978–1979 роках побачила світ дилогія М. галло «Всі люди народжуються в один день», присвячена історії людей ХХ століття. У 80–90-ті роки письменник створив серію романів під загальною назвою «Людська машинерія», яку критика називає відповіддю М. галло О. Бальзакові з його «Людською комедією». Останній роман із цієї серії вийшов у 1999 році. У романі «Кохання в пору самотності» письменник вивчає людину на тлі історії протягом півстоліття: від Другої світової війни – через «полівіння» французького суспільства у 70-ті роки – аж до воєнних конфліктів у Югославії. Кожен розділ роману – сповідь котрогось із персонажів, у край відверта і немилосердна до себе. Вони розуміють, наскільки важко жити. Деякі йдуть із життя, деякі несуть свій хрест, пам'ятаючи про мертвих. На тлі поразок і страждань двоє сорокарічних людей: Вона, лікар-педіатр, яка щойно втратила сина, що покінчив життя самогубством; Він – журналіст-міжнародник, робить репортажі про страждання людей, зокрема дітей, у світі. Зустрівшись на одній із вулиць Парижа, вони не тішать себе ілюзіями, але все ж таки пориваються одне до одного з полону відчуженості.

Протягом останніх двох десятиліть ХХ століття плідно працювала одна з найвідоміших письменниць Франції **Франсуаза Саган** (1935–2004). У 80-х роках вона звернулася до зображення подій Другої світової війни у притаманній їй манері, адже письменницю завжди перш за все цікавила психологія людини у певний період історії. Саме тому на сторінках романів «Стомлений війною» (1985), «Риб'яча кров» (1987) майже немає батальних сцен. Так, дія у романі «**Риб'яча кров**» відбувається за часів німецької окупації Франції. Ф. Саган розповідає тут історію талановитого кінорежисера Константина фон Мекка, який вважав, що мистецтво вище за політику, що можна триматися осторонь боротьби проти

фашизму, хоча, як чесна людина, він прагнув робити добро. Так, фон Мекк забезпечив фальшивими документами двох євреїв і одного цигана, щоб врятувати їх від знищення, хоча при цьому відмовлявся вірити у жорстокість і довіряв обіцянкам генерала СС: «Розум його інколи вступав у протиріччя з оптимізмом, але й оптимізм часом затьмарював проникливість» [30, 108]. Реалії життя (розстріл заручників, катування полонених) змушують героя змінити свої погляди на Німеччину часів нацизму: «... тепер він побачив усе, від чого до цієї пори відвертав свої очі, все, що, будучи німцем і добровільним соратником німців, відмовлявся знати, оцінювати та судити» [30, 124]. Саме тому він б'є в обличчя генерала Бремена, «у це пихате, брехливе обличчя із сухими рисами, спотворене постійним лицемірством, удаваною жалістю і справжньою жорстокістю. Він бив у це обличчя, яке, мабуть, ось уже три роки було його власним, а він же про це не знав» [30, 129]. К. фон Мекк відмовляється рятуватися втечею до США заради того, щоб допомогти циганові Романо зберегти таємницю, позбавити його зайвих тортур, а заодно і помститися зрадникові. Самогубство героя – один із улюблених фіналів Ф. Саган («Здрастуй, печаль», «Сонячний промінь у холодній воді» тощо) – логічно завершує роман, у якому роздуми героя поєднуються з виразними портретами-характеристиками, розповідями про світське життя, зйомки фільму, роздумами про проблеми мистецтва. І все це написано прозою, головною ознакою якої Л. Зав'ялова вважає «кришталеву прозорість» [12, 190].

Французька критика не дуже високо оцінила ці романи, зауваживши, що Ф. Саган пише про те, чого добре не знає. Саме тому письменниця у наступних творах повернулася до проблем своїх сучасників. Так, у романі «На повідку» (1989) Ф. Саган звернулася до теми «талант і багатство», яку свого часу так плідно розробляли Ф. С. Фіцджеральд, Е. Гемінгвей, Т. Драйзер. Героя твору, талановитого, але небагатого композитора Венсана «тримає на повідку» його багата дружина Лоранс. Принаймні, так йому здається, адже за походженням вона належить до тих, кого так зневажає герой: «кола снобів, шахраїв і лицемірів» [29, 2]. Занадто пізно, коли кохання Венсана змінилося

ненавистю, з'ясувалося, що вони так і не зрозуміли одне одного, адже Лоранс увесь час, усі сім років їхнього подружнього життя кохала чоловіка так, що «не вистачало повітря...» [29, 55]. Відчувши свободу, Венсан створив нову прекрасну мелодію, а Лоранс покінчила життя самогубством.

У 1985 році у видавництві «Галлімар» вийшла друком книга «У пам'ять про найкраще», жанр якої можна визначити і як щоденник, і як автобіографію. «Ця книга, – вважає Л. Зав'ялова, – мозаїчна картина життя Саган, роздрібнена на безліч ретельно перемішаних сегментів» [12, 191]. У книзі розповідається про значний період життя письменниці – від шкільних років до 1980 року – часу смерті Ж.-П. Сартра, якому Ф. Саган присвятила «Любовного листа» і про останній рік життя якого прагнула розповісти правду. Велику увагу авторка приділяє роздумам про літературу і творчість. Так, розповідаючи про своє отрочтво, вона зауважує, що першою книгою, яка «показала мені, хто я є у глибині душі та чим хотіла, чим могла би бути» [28, 173], став роман А. Жида «Пожива тілесна». Далі були «Людина, яка бунтує» А. Камю й «Осяяння» А. Рембо. Після знайомства з поезією А. Рембо «література незмінно, – згадує Ф. Саган, – викликала у мене таке враження, ніби десь розгорілася пожежа, полум'я вже палахкотить скрізь, і саме на мою долю випало її загасити» [28, 178]. Залюблена у творчість М. Пруста, вона «відкрила, що людська правда і чується повсюди, і повсюди відкрита нашим очам, але при всьому цьому вона незбагненна... й у той самий час, як ніщо інше, бажана» [28, 180]. Ще одне відкриття, яке прийшло із заглибленням у прустівську прозу, пов'язане з тим, що «сама матерія літератури, з того моменту, як її відправним пунктом стає людина, безмежна» [28, 180]. Отже, у цих спогадах, за зізнанням самої авторки, «любов до літератури значно переважила просто любов – любов людську» [28, 172].

Відомий сучасний письменник Паскаль Брюкнер відзначив, що «постмодернізм дозволив відкрити силу старих традицій» [41, 238]. Справедливість цих слів засвідчує розвиток французької літератури, перш за все жанру роману. Так, у 80-х роках набув популярності роман «повернення до витоків».

Казати про себе, про інших у світі – амбітна тенденція сучасних романістів: вони зображають життя в усіх його проявах. Автор бажає бути «золотим ключиком» для сучасної людини, який пояснить їй її страждання та її надії. Звідси – претензія на те, що письменник усе знає і його знання ґрунтуються на розповідях свідків, спогадах, життєвому досвіді, історичних фактах. Стрімкий розвиток подій, у епіцентрі якого перебуває сам автор, – ось «рецепт» сучасного роману. Так, твір Доменіка Фернандеса «В руці янгола» являє собою вигадану біографію відомої історичної особи. Це жанр, який створив Д. Фернандес. У романі представлена боротьба особистості із соціальною несправедливістю.

Сучасна література вийшла з «нового роману», і письменники по-різному перетворюють його принципи. Наприклад, класичні форми цього явища використовують Анжела Рінальдї «Троянди Пліна» (1987), Паскаль Кінар «Салон Вюртембергів» (1986). Варіації цього стилю зустрічаються у Франсуа Каванна («Італійці» (1978)), причому мова його твору наближена до розмовної.

Фіктивна біографія, апокрифічні спогади – ще одна тенденція французької літератури, такі твори дуже популярні (Фредерик Трістан, «Героїчні походеньки Бальтазара Кобера» (1980), Анна Дельбе, «Жінка» (1982), Бернар Анрі-Леві, «Останні дні Шарля Бодлера» (1988)). Ці твори були нав'язані власним досвідом авторів. Співаки, політичні діячі пишуть самі або замовляють власні біографії. Дружини або близькі люди відомих людей також не залишилися байдужими до цієї моди.

В основу творів, написаних у серйозному жанрі «роман-документ», покладені документи, які збереглися; так розкриваються сучасні проблеми, причому автори часто змальовують навіть анекдотичні ситуації як історичний або мистецький феномен. Для цього письменники обирають такі теми, як наркоманія, проституція, расизм, тероризм. Своїми творами вони стимулюють інтерес до розкриття цих тем на широкому соціальному тлі («Євангеліє вбитого іудейського поета» (1980) Елі Візеля, «Щастя свободи» (1987) Жака Сомме).

Інтерес до власної історії – характерна риса французької літератури 80-х. Саме це засвідчує «Голубий велосипед» Режин

Дефорж (за його мотивами знято фільм із Летицією Кастою в головній ролі). Цей та інші її твори орієнтовані на великі тиражі. Натомість Бертран Луаро-Дельпеш більше орієнтується на вишуканість: теми його творів – реальність між двох війн і Друга світова війна («Легенда століття» (1981), «Коридори дансингу» (1982), «Літо 36» (1984)). Він далекий від широких тем, створює світ спогадів.

«Література про що завгодно» – це жанр літератури, який повчає, але не примушує багато думати; він дуже подобається французам (Мадлен Шапсаль, «Нефритовий будинок» (1986), Жан-Жак Брошьє, «Вілла «Маргарита» (1982)).

Традиційно популярною залишається розповідь від першої особи. Точний опис подій, конкретне зображення дійсності – ось що характерне для цих творів. Реалізація суб'єктивної точки зору призводить до послаблення чіткої межі між розповіддю й описом. Розповідь усе більше вподібнюється до зовнішнього пейзажу, в який ніби «вмазані» речі, імена, картини, а автор виступає більше як людина, яка тільки занотовує, змальовує факти.

Сучасні французькі письменники повертаються і до елементів класицизму. Бажання відродити стиль, який ніби знищив досвід поколінь, сприяє процвітанню такої прози. «Неокласицистами» називають себе письменники Фредерик Тристан, Жан-Люк Моро, Жан-Клод Болонь та ін. «Творчим кредо Фредерика Тристана і його групи, – зауважує Ю. Покальчук, – є свідоме повернення до класичної форми роману, більше того, до її давнішої традиції, де часто є оповідач, який більш-менш відсторонено оповідає історію життя свого героя. Тобто, за жанром можна сказати, що це здебільшого шахрайський роман» [24, 159].

На початку 90-х років кілька відомих письменників заснували рух «нова література художньої вигадки». Саме під такою назвою у 1992 році було надруковано книжку, до якої ввійшли твори Патрика Карре, Жоржа Олів'є Шаторено, Франсуа Купрі, Юбера Адди, Жана Леві, Марка Петі, Фредерика Тристана. Ж.-Л. Моро зазначає, що «новою літературою художньої вигадки» «ми станемо називати... мистецьку практику, яка відступає від узвичаєної

та оманливої художньої вигадки і повертає їй справжнє лице, і то настільки, що хоч ми й упізнаємо її, а проте, вона справді видається нам новою» [21, 139]. Кожен із названих авторів, які звертаються до різних жанрів – роману, новели, казки, вірша, драми, есе тощо – має своє творче обличчя, однак, за словами Ж.-Л. Моро, їх завжди можна відрізнити за тим, як «обережно зважують вони події на терезах реальності, як охоче і – часто з іронією – звертаються до міфів, з яким лукавством спотворюють саму ідею розважальної літератури, як невтомно дошуковуються смислу, йдучи круговими дорогами історій фантастичних і водночас наповнених конкретним повчальним змістом» [21, 140].

У середині 80-х років минулого століття заявила про себе група письменників, яких називають «мінімалістами». За визначенням І. Кузнєцової, таку назву дали авторам «за спробу досягти емоційного ефекту мінімальними засобами» [32, 303]. До цієї групи відносять Крістіана Остера, Жана-Філіпа Туссена, Жана Ешноза, Еріка Шевійара. Ці автори використовують мінімум художніх засобів, поворотів сюжету. Розповідь у їхніх творах ведеться про особисте життя, про його події, причому часто іронічно. Головним у такому творі є те, що називають «мовний малюнок».

Зразком такого твору можна назвати роман К. Остера «Побачення» (2003), у якому представлені почуття чоловіка, від якого пішла дружина, але він продовжує, подумки, призначати їй побачення, не сповіщаючи її про їх місце та час: «Цей нехитрий виверт дозволяв мені не ображатися на неї за те, що вона не з'явилася» [22, 82]. Через три місяці герой зустрів іншу жінку, яка заради нього покинула чоловіка і дітей. Проте з'ясувалося, що особистий вибір героя «виявився частиною колективного задуму» [22, 127], адже Одрі та її чоловік свідомо підготували та пішли на розлуку і кохання. І тепер, коли герой випадково зустрів свою колишню дружину, то «звернув убік» [22, 129], адже у нього тепер інше життя.

Творчість письменників-«мінімалістів», близька до традицій французької класичної прози, набуває все більшої популярності.

Серед сучасних французьких авторів непопулярні твори, в яких є тільки дія. Її, вважають вони, треба прикрашати. Змінюються оповідачі, твір насичується роздумами, фактажем, діалог органічно вписується і не виступає як діалог – і звідси впливає те, що традиційна інтрига порушується. Автори залежать тут від стереотипів «нового роману», тобто прагнуть дати моральний, фізичний і соціальний портрет персонажа, показати його безпорадність.

Французька критика досить серйозно ставиться до жанру «полара» – не детектива, який виник під впливом американського «чорного» роману і вніс певну новизну в новітню літературу країни. Про таке ставлення свідчить премія «Феміна», присуджена у 1986 році Рене Беллето за роман «Пекло», якому притаманні всі ознаки детективу, проте одночасно – й іронія та роздуми про проблеми, що хвилюють багатьох: нещирість у стосунках, страх перед труднощами життя тощо.

У творах сучасної французької літератури наявний інтерес до філософії, часто сюжет – тільки привід для втілення автором власних філософських, соціальних поглядів або навіть створення власного вчення. Усе це поєднується із грою уяви автора, який вибудовує вигаданий світ.

Сучасний роман звільняється від тягаря, який поклали на нього, починаючи з XIX століття, тобто від завдань виховувати, розважати, повчати. Він стає більш відвертим. Фінал сучасного роману, на відміну від традиційного, тяжіє до відкритості.

Патрик Модіано (нар. 1945) – один із найпопулярніших французьких письменників сучасності – цікавиться минулим, зокрема, періодом окупації. Тому можна казати про його інтерес до стилю «ретро». Головним є те, що через загальні спогади про цю добу він прагне віднайти особисті, зобразити не просто минуле країни, а минуле конкретної людини, визначити ідеї, цінності, через які страждало старше покоління («Юність» (1981), «Загублений квартал» (1984), «Воскресіння Августа» (1986), «Весільна подорож» (1990), «Квіти у руїнах» (1991)).

У романах П. Модіано, вважає В. Фесенко, «головну роль у конструюванні особистості персонажа наприкінці 80-х – на початку 90-х, так само як і в романах 60-х років, відіграють пам'ять і спогади. В оповіді це представлено надзвичайною складністю часових втрат... Справа не в ностальгічних почуттях, а в передродовій пам'яті, яку відчуває в собі Модіано як автор» [39, 141].

Лауреат Гонкурівської та інших премій, П. Модіано пише багато, дуже вдало використовуючи детективний сюжет. Так, у тринадцятому романі письменника «Цирк приїздить» (1992) перед оповідачем, який мешкає в Парижі 60-х років, постає загадка загибелі молодої жінки на ім'я Жизель, яка переховувалася від чоловіка, котрий служив у цирку. Дія книги розгортається в улюблених місцях письменника – у Булонському Лісі, на площі Пігаль і вулиці Дезе. Така вірність темі та методу призвела, як підкреслює В. Фесенко, до того, що він «виписався в одноманітність» [39, 169].

Серед творів П. Модіано – романи «Нічна подія» (2002), «Люди хмар» (2003), автобіографія «Родовід» (2005), «Кафе втраченої молодості» (2007), «Горизонт» (2010).

Після М. Пруста, А. Камю, Л. Ф. Селіна, А. Жида був певний період занепаду французького роману. Наприкінці 80-х – на початку 90-х років ХХ століття критики зауважують, що криза скінчилася. Французька література примирилася із власними традиціями, зокрема, з традицією пікарескного роману, про яку на певний час забули. Протягом останніх двох десятиліть минулого століття переважали два жанри роману: автобіографічний і любовний. Як зауважив М. Галло, такі романи вже не викликають жодної цікавості. Французький роман цього періоду зазнав іноземних впливів: латиноамериканського, східноєвропейського, сприйняв франкомовну літературу з Африки, арабських країн, Бельгії, Швейцарії, Канади. Так, у 1998 році Гонкурівську премію одержала **Поль Констан** за роман «Відвертість за відвертість». Письменниця народилася у французькій Гвіані, спогади про дитинство у цій країні зринають у її творах «Вайт-спірит» (1989) і «Дочка губернатора» (1994). Вона успішно працює, є лауреатом багатьох престижних літературних премій. Для П. Констан

характерна своєрідна творча манера: барочність, екзотичність, яка переходить із книжки в книжку. Письменниця визначає свій метод так: «Я б назвала себе письменником-реалістом, котрий не терпить реальності та втілює її в образи. Будь-яке первісне реальне явище поступово перестає для мене бути тим, чим було в житті, і перетворюється на метафору» [41, 231]. Одна з постійних тем у її творчості – місце жінки у суспільстві. Саме цьому присвячена книга «Відвертість за відвертість». У ній розповідається про те, як чотири жінки віком п'ятдесят і більше років приїхали на наукову конференцію до типового американського університетського містечка, зібралися на типовій кухні зранку, без косметики та зачісок, одна з них уночі плакала і тепер прикладає до очей пакетики спитого чаю. Всі вони багато чого досягли в житті, але чи цього прагнули? Саме про це героїні і ведуть відверту розмову.

На думку П. Констан, «ніколи ще французький роман не був таким живим і різнобічним. Це справжній розквіт жанру, причому в ньому беруть участь письменники як молодого, так і старшого покоління. Немає ніяких літературних шкіл. Нарешті прийшло визволення від «нового роману». Хтось іде його слідами, але всі вільні обирати свій шлях» [41, 236]. Саме це засвідчує творчість П'єра Комбеско, який у 1986 році одержав премію Медичі за книгу «Похорон Сардинкл», а у 1991 – Гонкурівську премію за роман «Бульвар Дочок Голгофи». Цей твір називають сучасною версією класичного шахрайського роману. Водночас він насичений біблійними мотивами, тут багато сюжетних ліній, об'єднаних образом головної героїні. На думку критиків, образи парижан і сцени життя столиці 40-х років ХХ століття нагадують зображення цього міста у романах Е. Сю та М. Еме¹.

З кінця 90-х років змінився кут зору, під яким розглядають франкомовну літературу. На думку В. Фесенко, його «розкоркував ще романтичний орієнталізм... Саме він стимулював погляд на здобутки і втрати європейської цивілізації крізь призму культур примітивних, нехристиянських народів» [35, 169]. Одним із них є китайський,

¹ Див.: Иностранная литература. – 1992. – № 8/9. – С. 308.

інтерес до культури якого засвідчив успіх повісті М. Дюрас «Коханець», де йдеться про кохання білої дівчини до китайця.

Про сприйняття «французької гуманістичної традиції в лоні давньої східної цивілізації» [35, 170] пише в романі «Бальзак і кравчиня-китаяночка» **Де Сіжі** (нар. 1954). Письменник народився в Китаї, сімнадцятирічним був відправлений на «трудове перевиховання» до гірського селища, де пробув до смерті Мао. Пізніше Де Сіжі вивчав історію мистецтва у Пекінському університеті, а з 1979 року живе і працює у Франції, де уславився як автор фільмів «Китай, біль мій» (1989, приз Канського кінофестивалю), «Той, хто пожирає місяць» (1994), «Тан XI» (1998). У 2000 році вийшов друком у видавництві «Галлімар» роман Де Сіжі **«Бальзак і кравчиня-китаяночка»**, якому впливовий французький критик Бернар Піво відразу напророкував успіх. Книга дійсно стала бестселером, і не тільки тому, що автор із гумором, який можна назвати «чорним», розповідає про становище інтелігенції в Китаї за часів «культурної революції». Це перш за все схвильована розповідь про те, як читання творів великих письменників – О. Бальзака, О. Дюма, Ф. М. Достоєвського, Г. Флобера, Р. Роллана та ін. – «спонукає не до холодних абстрагованих роздумів про суть життя і особистий шлях – воно породжує потужне бажання жити, тобто горіти бажанням і спалювати сили у вогні їх реалізації» [39, 170]. Молоді герої – діти інтелігентів – відкривають у книгах цих авторів цілий світ не тільки у географічному розумінні, а й світ жіночності, пристрасті, чуттєвих бажань, розуміння краси як найвищої цінності. Ставлення героя-оповідача до жінки докорінно змінилося «в результаті читання романів Бальзака» [7, 125]. Вони переживають захоплення і розчарування, бо врешті-решт розуміють, що життя несподіваніше та незбагненніше за книги.

Особливо вразило знайомство з творчістю французького генія молоду китаяночку. Це фактично стало перевихованням «за Бальзаком», коли дівчина не просто слухала читання творів, зокрема «Кузена Понса». Вона потім змінила одяг і зачіску, а далі покинула село і пішла до великого міста. І це саме тому, що «Бальзак допоміг зрозуміти їй одну річ: краса жінки – це скарб, який не має ціни» [7, 153].

Твір написаний у традиціях західноєвропейського роману XIX століття. Місцевий колорит витриманий строго, інколи з натуралістичними подробицями (робота у вугільній шахті, переноска на плечах чорним доріжками цебер із рідкими органічними добривами). З гіркою іронією представляє Де Сіжі реалії маленького гірського селища, куди на «перевиховання» прибули два хлопці, яким ще не виповнилося і двадцять років і для яких книжки з промисловості, сільського господарства «та «червона книжечка» голови Мао довгі роки залишались... єдиними джерелами знань» [7, 10]. Усі інші книжки були заборонені та знищувались. Виразну характеристику таких «перевихователів» автор представляє вже на самому початку твору, коли, щоб захистити скрипку від знищення, герой виконує сонату Моцарта, а його друг Лю пояснює старості, що ця «пісня» має назву «Моцарт думає про голову Мао», і тоді «грізне обличчя старости миттєво подобрішало, ніби він почув чарівні слова» [7, 8].

Роман Де Сіжі поєднує риси роману виховання «навиворіт», психологічного і певною мірою навіть філософського. Тут не можна не погодитися з Л. Цив'яном, який зауважив, що цей твір наводить на оптимістичну думку про те, що «талановита книга здатна допомогти людині в її самоутвердженні» [43, 158].

Одним із найкращих сучасних зразків духовної зустрічі культури Заходу і Сходу критика визнала роман поета, філософа, перекладача, вченого, члена Французької академії **Франсуа Чена** «І вічності замало» (2002). Цей «китайський варіант історії вірного кохання Трістана і Ізольди, – зауважує В. Фесенко, – написаний із дотриманням східних кодексів лицарського схилення перед жінкою і східних табу. Справжня велика Любов долає світські забобони» [38, 171]. Твір Ф. Чена, на думку дослідників, перегукується з «Маленьким Принцем» А. де Сент-Екзюпері та з «Алхіміком» П. Коельо, адже тут герої також висловлюють прості, але одвічні істини. Китайський варіант донкіхотівського служіння прекрасній дамі, а також історію повернення до Китаю після навчання у Франції психоаналітика Мо, його поневірянь країною у пошуках незайманої дівчини, а, отже, реалії китайського життя другої половини XX століття по-східному

витончено і по-західному іронічно відтворив **Дай Си-цзе**, письменник і кінематографіст у романі «Комплекс Ді» (2003), відзначеному премією «Феміна». «Багато хто з нас, – каже він про себе і своїх співвітчизників-письменників, – зазнають сильного впливу західної культури, при цьому, на щастя, зберігають власну індивідуальність» [Цит. за: 12, 3]. Однією з причин популярності таких творів може бути і той факт, що, можливо, «вибагливий французький читач просто притомився на шляху естетичних пошуків від прямолінійного викарбування людського характеру із шматка життя, формальних знахідок і просто застиг, зачарований миттєвістю відкриття Іншого, що десь сховалося, терпляче очікуючи на його рух назустріч?» [38, 172].

Відомий французький письменник, критик, есеїст, нагороджений премією Французької академії, **Паскаль Брюкнер** (нар. 1948) зауважує, що сучасний французький роман прагне здійснити раблезіанську революцію. У французькій літературній мові «завжди існувало дві тенденції, які походили від Малерба і Рабле. Рабле – це багатство, соковитість простонародної мови. ... Малерб – це лінгвістичний пуризм, хоча по-своєму багатий, мова, в якій бере гору принцип економії: сказати якомога більше, витративши щонайменше слів» [41, 237]. Відродження раблезіанського начала відбувається, за його словами, під впливом письменників-нефранцузів (таких, як чех М. Кундера).

П. Брюкнер підкреслює, що сам він у першу чергу романіст, а потім – есеїст. Його найвідоміші романи «Викрадачі краси» (1991) і «Божественне дитя» (1992) написані у жанрі філософської казки. Книга «Гіркий місяць» (1981) була вдало екранізована Романом Поланським у 1992 році.

Серед останніх публікацій письменника – романи «Любов до ближнього» (2005), «Мій маленький чоловік» (2007), збірки есе «Тиранія покаяння. Есе про західний мазохізм» (2006), «Парадокс кохання» (2009). Есе П. Брюкнера широко відомі. За збірку есе «Спокушення цнотливістю» (1995) він став лауреатом премії Медичі. Автор розмірковує у своїх творах про відповідальність, проблеми демократії, становище людини та літератури у світі після подій травня

1968 року. Головним завданням свого покоління П. Брюкнер вважає перегляд міфології шістдесят восьмого року, «це особливо стосується наслідків сексуальної революції, захоплення марксизмом, крайнього індивідуалізму. Залишити гарне, відкинути погане – ось такою є робота мого покоління» [41, 235]. У сучасному французькому суспільстві письменника хвилює інфантильність, «коли всі проблеми, – зауважує П. Брюкнер, – а серед них такі глобальні, як політика, культура, виховання, освіта – стають похідними від розваг, відбувається криза» [41, 235]. Він гостро ставить питання про наслідки культу гедонізму для існування суспільства, адже, якщо «особистість має право на все, то як же може існувати суспільство?» [41, 235]. Письменник закликає повернутися до добрих старих традицій, що існували з давніх давен. У збірці есе «Спокушення цнотливістю» П. Брюкнер повертається до розгляду гендерних проблем, називаючи їх новою війною за самовизначення.

Книга «Одвічна ейфорія. Есе про примусове щастя» (2000) – роздуми про сучасний світ у контексті розуміння і ставлення до щастя. Автор доводить, що сучасне щастя – це примусове щастя: «Отже, під примусовим щастям я розумію характерну для другої половини ХХ століття ідеологію, яка змушує розглядати все з позиції приємності / неприємності, нав'язує нам ейфорію, котра з ганьбою виганяє або гидливо відсовує всіх, хто за якоїсь причини її не відчуває. Передбачений подвійний обов'язок: з одного боку, перетворити своє життя на рай, з іншого – картати себе, якщо не зможеш цього досягнути» [5, 220]. «Картезіанська ясність, помножена на вольтеріанську дотепність, – це і є стиль Брюкнера», – відзначила Н. Мавлевич, перекладач цього твору [18, 258].

Великою проблемою французької літератури є засилля американського роману та інтерес до нього читачів і критиків. У списку бестселерів останніх років чимало англомовних творів. Основною причиною слід вважати те, що видавці представляють твори, які вже мають успіх на батьківщині; ці книжки супроводжуються готовими прес-досьє. А французьких книжок багато, і читач не завжди впевнений у тому, що він обере кращу.

Серед популярних французьких письменників вирізняється постать **Жана Руо** (нар. 1952). У 1990 році за свій перший роман *«Поля честі»* він одержав Гонкурівську премію, хоча її не присуджують за першу або другу книгу, пам'ятаючи випадок із Роменом Гарі – відомим письменником, лауреатом Гонкурівської премії, який випустив нову книжку під псевдонімом – і знову став гонкурівським лауреатом. Така престижна премія може, вважають члени Гонкурівської академії, «вбити» письменника-початківця. Однак Ж. Руо не розчарував критику і читачів. Перший роман, у якому автор розповідає про свою родину, а також про події Першої світової війни, звичаї Вандеї, звідки він родом, став початком сімейного циклу. Письменник постійно наголошує, що рано усвідомив своє життєве покликання – писати. І навіть пішов працювати до газетного кіоску, розташованого на околиці Парижа, щоб мати багато часу для улюбленого заняття. Спочатку це були, за словами Ж. Руо, «тексти без героїв, інтриги, автора, емоцій. Чиста гра мови» [41, 233]. Пізніше з'явився роман про історію власної родини, куди Ж. Руо додавав «сторінок по двадцять-тридцять «тексту», аби довести, що вмію писати по-сучасному» [41, 233]. Книжку надрукували у видавництві «Minuit», де друкувалися і друкуються письменники школи «нового роману». Ж. Руо також називає себе «спадкоємцем «нового роману» і структуралізму, оскільки для мене як для письменника, – підкреслює він, – першим завжди було питання форми. Але мої пошуки йдуть у іншому річищі» [41, 233].

«Поля честі» Ж. Руо, на думку О. Зверєва, – «роман у повному... значенні слова, жива і всеохоплююча книга, яка особливо приносить радість після вправ у структуралістському та постструктуралістському дусі, які набили оскому» [13, 245]. Цей твір, зауважує Н. Мавлевич, уразив «французьку аудиторію незвичністю тематики і стилю» [19, 245]. Роман являє собою окремі картини із життя родини. Дія переноситься із 1929-го у 1940 рік або у післявоєнний час, причому в центрі уваги письменника – буденність, точніше, за О. Зверєвим, драма буденності, якій члени родини Бюрг протистоять з усією силою гуманності, яка є у кожного з них. Критики звертають увагу на органічність і пластичність

картин життя у романі, на поетичність прози. «Руо, безумовно, справжній письменник, – зауважує критик Жан Моро, – на якого не впливає ні мода, ні кон'юнктура, ні комерція... Він пише, тому що йому є що сказати» [Цит. за: 19, 244].

У 1993 році вийшла друга частина циклу – «Знаменитості», присвячена батькові автора. У 1996 році – третя частина «Світ у тумані», дія якої відбувається в Парижі у травні 1968 року. У центрі четвертої книги – «Ваші подарунки» (1998) – образ матері. У романах поєднуються іронія, дбайливе ставлення до людини та віртуозне володіння словом. П'ятий роман циклу – «На землі, як на небесах» (2000) – написаний від імені матері. За життя своє вона ніколи не висловлювала ставлення до творчості сина. Після її смерті клієнти посудної лавки, хазяйкою якої вона була, почали передавати Ж. Руо материні зауваження. Слово у творі мають і друзі батька, які суттєво доповнили материн коментар. За словами Ж. Руо, написані ці «всі п'ять книг для того, щоб зрозуміти, що то були за люди» [41, 245].

До покоління письменників 1980 – 1990 років належить **Франсуаза Шандернагор** (нар. 1945). Вона зросла серед політиків і певний час працювала суддею комерційного суду. Письменниця, за її словами, не жалкує, що не має філологічної освіти, яка вчить препарувати тексти, адже таке вміння позбавляє дару вміння писати наївно, який для письменника просто необхідний [Див.: 41, 232]. У літературі вона почувається маргіналом, бо не належить до літературних кіл, не є ні журналістом, ні філологом. Її ім'я стало відомим після появи роману «Королівська алея» (1981) – псевдомемуарів фаворитки Людовика XIV пані де Монтенон. Книга одержала дві літературні премії. Великий успіх мала трилогія з життя Франції 1960 – 1980 років («Незрівнянна», «Віденський архангел», «Дитя вовка» (1988)). У 1998 році Ф. Шандернагор уразила читачів книгою «Перша дружина». Це розповідь немолодої жінки, яка переживає розлучення із чоловіком, з яким була у шлюбі 30 років. Ця книга належить до французьких бестселерів. З 1995 року Ф. Шандернагор – член Гонкурівської академії.

Мішель Вельбек (нар. 1958) – відомий письменник, поет, есеїст, фотограф. Він є автором збірок есе «Виступ» (1988), «Лавкрафт» (1991), «Залишатися живим» (1997), в яких розмірковує про життя, творчість, місце поета у світі. Автор закликає бути оптимістом, насолоджуватися життям повсякчасно, вірити в кохання («Світ – це простір страждання, який безперервно розширюється... Перший поетичний імпульс – звернутися до витоків. Тобто – до страждання» [34, 19]. «Не вважайте своїм обов'язком створити нові форми. ... Нові форми у своїй більшості створюються не на порожньому місці, а відходять із часом від старих...» [34, 21]; «Вірте у тотожність Істини, Краси та Добра» [34, 25]).

М. Вельбек видрукував також поетичні збірки «Сенс боротьби» (1996), «Гонитва за щастям» (1997), причому за останню одержав дуже престижну премію Спілки літераторів. У збірці «Сенс боротьби» (премія Флора) поет розмірковує про себе у світі ненависті, болю і смерті. «Навкруги тебе – пустеля», – стверджує він у вірші «Вечір». Слова, за М. Вельбеком, – це тільки засіб «сховати запах смерті, який виходить із наших глоток» [37, 101]. Проте у поета все одно є мрія: «Деся є й у мене друзі» [37, 102], він продовжує вірити в кохання і задивлятися на жінок. Збірка «Гонитва за щастям» присвячена роздумам про красу, якої стає все менше серед людей. У вірші «Природа» М. Вельбек – сучасний мешканець мегаполісу – оспівує швидкість, яка дає владу над світом. А природа залишається такою ж таємничою, як і тисячі років тому, і при зустрічі з нею ліричний герой вигукує: «Прощавай, спокою!» І всупереч бажанню повернутися туди, де «вихлопні гази, заправки, паркінги та прилавку блиск» [37, 104], людина мимоволі стає бранцем природи: «Вас у свій жорстокий сон затягує ліс» [37, 104]. В одному з інтерв'ю поет зізнається: «Я, як Бодлер, я ненавиджу природу» [45, 33]. Таке ставлення до неї звучить у збірці «Зміст боротьби»: «Цілковите єднання з природою не в моїй натурі – занадто багато безладу і всіляких заростей, шмигають якісь створіння...» [36, 15].

Книга «Відродження» (1997) за строем віршів і проблематикою певною мірою близька до «Квітів зла» Ш. Бодлера. Тут також поєднані

песимізм і сподівання на краще, відверта еротика й оспівування краси кохання. Головне ж, що привертає увагу, – бунт проти Бога і Спасителя, адже першооснову людської істоти, вважає М. Вельбек, становить тваринне («Усередині у людини скотина / закладена як основа» [36, 104]), однак вона чекає на Спасителя протягом свого «даремного життя», отже, навіть Його друга поява нічого не змінить у сутності людській. Ліричний герой поезії відчуває не просто самотність. Він живе у світі, де порожнеча, де навіть «свобода... можливо, порожнечі синонім» [36, 106]. Порожнеча – всередині кожного з нас, вважає М. Вельбек. А далі робить висновок цілком у традиціях бодлерівського «Бунту»: «Небо також порожнє» [36, 106]. У 2000 році М. Вельбек записав CD-альбом під назвою «Людська присутність», який складається з його власних пісень на музику Б. Бюргаля.

Перший роман «Розширення сфери боротьби» (1995) привернув увагу до М. Вельбека-прозаїка і приніс йому почесну премію Спілки літераторів. Критики проводять паралелі між героєм цього твору – інформатиком 30-х років – і Мерсо із «Чужого» А. Камю. Їх, на думку Майкла Кольавера, об'єднує «та ж сама байдужість до світу, ті ж альянзи щодо сучасності, та ж сама тональність сповіді» [14, 188]. Однак твір скоріше сприймається як пародія на екзистенціалізм, адже герой «блукає у штучному, ірреальному, немов віртуальному світі, страждаючи від неможливості знайти справжній вимір своєму існуванню» [14, 188]. Цей роман називають своєрідним підходом до **«Елементарних часток»** (1998) – твору, що викликав бурхливу реакцію у французькому суспільстві, інтерес і дискусії в інших країнах. Книга мала комерційний успіх, чому сприяли і неприсудження Гонкурівської премії, і звинувачення автора у расизмі, гомофобії, фашизмі, і створення сайту Спілки друзів М. Вельбека, і відкриття аналогічного форуму його ворогів. М. Вельбек, як зауважив М. Дубін, «миттєво став одразу і парією, і улюбленцем всілякого французького Номо legens» [8, 265]. Головне, на що нарікали читачі та критики, це негативне зображення покоління 60-х років, відсутність у творі позитивного начала. Німецький критик Вольфганг Ланге підкреслив, що «Вельбек зображує старих хіпі і представників покоління 1968

року, які кокетують своєю моложавістю настільки гротескно, навіть карикатурно, що не залишає каменю на камені від їхніх настанов і переконань. Він їх буквально знищує, втоптує у бруд» [6, 245]. Сам автор підкреслював, що він не має жодного відношення до руйнівної літератури, що його не цікавить покоління власних батьків: «Просто я прагнув бути об'єктивним щодо минулого. А позитивні цінності, мені здається, досить виразно виражені в романі, особливо наприкінці. Є буддійські ідеї, соціал-демократичні симпатії, співчуття процесам, зворотним сексуальній революції. Є позитивістські переконання... і певні надії на науковий прогрес...» [41, 233].

Французькі письменники побачили в «Елементарних частках» цю перевагу ідей над текстом. Так, А. Роб-Грійє відзначив, що «це (роман. – В. М.) з тих книжок, де головне – зміст» [41, 234]. Анн Сімонен назвала твір «дзеркалом Франції, травмованої 68 роком» [41, 234]. Ф. Шандернагор підкреслила, що книга – «своєрідний памфлет, поставлені дуже серйозні питання» [41, 234]. Російський критик М. Дубін відніс «Елементарні частки» до «ангажованої літератури» [8, 265].

У своєму романі М. Вельбек піддає критиці сучасне суспільство споживання і пропонує проект ідеального утопічного, але з явно тоталітарними антидемократичними тенденціями. Не випадково герої з таким захопленням згадують «Прекрасний новий світ» О. Гакслі. На думку автора, загальна рівність і нові можливості демократії насправді обертаються нерівністю, призводячи до найпростішого економічного змагання. Люди представляють собою звичайні елементарні частки. Це середні люди, які мають тільки одне бажання – одержання все нових і нових товарів, усі інші емоції та бажання відсутні. У них немає релігії, а тому єдиний вихід із становища – знищити бажання, за допомогою генетики зробивши людину абсолютно позбавленою емоцій.

За М. Дубіним, це дуже французька книга з актуальними для цієї країни проблемами політичної стагнації та ідеологічної однорідності, песимістичного погляду на світ і його майбутнє, в якому людство змальовується як світ індивідів, які живуть самотньо, без друзів і родин. Керують цим бездуховним світом безжальні закони ринку і

неконтрольований розвиток техніки. «Отже, «Елементарні частки» – перше визначене втілення найновішого есхатологічного міфу у французькій літературі» [8, 267].

Сам автор називає цей твір «більше трагічним, аніж історичним романом» [34, 19]. М. Вельбек визначає основні ідеї роману так: «перша – матеріалізм переміг... Друга – дивно, але жінки продовжують бути здатними до кохання... Чоловік абсолютно некорисний, він потрібний тільки для потомства. Третя – практична можливість перемогти смерть усе ж таки існує, навіть якщо її поки що не відкрили. Четверта – пошуки пізнання не призводять до нещастя, а ведуть до якоїсь абстрактної радості» [45, 33]. Головне ж, що відрізняє цю книгу від попередньої, – «розуміння самотності в смерті» [45, 31].

У літературі найцікавіше – текст. І у цьому розумінні роман М. Вельбека може бути цікавий як спроба віднайти новий тип письма. У одному з інтерв'ю автор відзначив, що «форма роману не вигадана для зображення байдужості або духовної пустки. Нам необхідно винайти більш плаский, нейтральний дискурс» [Цит. за: 8, 268]. Створення такого дискурсу в «Елементарних частках», вважає М. Дубін, відбувається у двох напрямках. З одного боку, М. Вельбек відкидає все емоційне; це сухе писання дуже вдало створює портрет нашого розважливого світу (між іншим, і у житті письменник розмовляє так само: монотонно, дивлячись «крізь» співрозмовника нерухожими очима). Більш того, наприкінці роману таке «пласке» писання виправдовується сюжетом: ми дізнаємося, що «написав» книжку один із цих клонів, позбавлена бажань і почуттів надлюдина, над створенням якої працював головний герой роману. Паралельно з цим у тексті присутні елементи психології, історії, соціології та навіть квантової фізики, причому не тільки на змістовому, але й на дискусійному рівні: твір побудований настільки логічно і ретельно, ніби відповідно до законів точних наук. Він, на думку А. Сімонен, «вписується у традиції натуралізму» [41, 234]. У романі присутній їдкий гумор. Представляючи його перед публікацією, М. Вельбек відзначив, що у «Елементарних частках» «є дефініції, наукові коментарі, історичні пояснення, механічні описи, мрії, діалоги,

пейзажі, але поезії там мало, однак це основне... Поезія – це основне, що розбурхує знання. Вона звертається просто до емоцій, і тільки вона здатна допомогти пізнати речі» [45, 32]. Цей твір, каже автор, «грубий і жорстокий, проте дуже ніжний. Цей роман ніби скорбота за людиною. Естетично просто необхідно, щоб жах якийсь виявлявся для того, щоб пішло протистояння йому» [45, 33]. В. Ланге, аналізуючи роман, згадує античну філософію циніків і літературний жанр *spreudogeloion*, ідеї Ф. Ніцше та М. Бахтіна щодо сатири у творчості та доводить зв'язок із ними «Елементарних часток»: «... очевидно, що цей роман... налаштований на... своєрідну суміш серйозного і жарту, яка... користувалася в античності... популярністю...» [16, 245]. У 2006 році режисер Оскар Релер зняв фільм за романом «Елементарні частки».

Роман «*Платформа*» (2001) продовжує і розвиває теми, що цікавлять письменника. М. Вельбек веде розповідь найчастіше від першої особи, і це симптоматично, адже героєві приблизно стільки ж років, скільки й авторові. Він разом із своєю коханою Валері та її шефом Жаном Івом спробував створити нову індустрію розваг із виразною назвою «Ельдорадор – Афродіта», адже, постійно стверджує автор, тільки секс дає людині справжню насолоду, наповнює відчуттям спокою, відпочинку. Люди Заходу, твердить герой, втратили бажання «віддавати своє тіло, безкорисливо давати радість... Люди розучилися дарувати... Любовна екзальтація і сексуальний потяг мають однакове коріння, і те, і друге походить від самозречення; і там, і там, не втративши себе, нічого не здобудеш. Ми стали холодними, раціональними, ми ставимо понад усе свою індивідуальність і свої права; ми прагнемо у першу чергу бути нічим не зв'язаними та незалежними...» [35, 105]. Саме тому, на його думку, справжній секс можна знайти тільки у країнах третього світу, де врешті-решт, а саме у Тайвані, закохані й вирішили залишитися назавжди.

Ідея такого сексуального відпочинку здалася привабливою багатьом, однак релігія, перш за все іслам, який автор, за його зізнанням, «не терпить» [34, 33], виступила проти. І це не випадково, доводить письменник, адже «чим ближче релігія до монотеїзму, тим вона нелюдяніша, а з усіх релігій саме іслам нав'язує найбільш

радикальний монотеїзм» [35, 108]. Саме тому ісламісти вдаються до тероризму, в результаті якого загинула Валері. Після її смерті герой втратив будь-який інтерес до життя, адже кохання було єдиним щастям у житті чоловіка, який зрозумів, що так і не пристосувався до суспільства, яке розглядав «як природне середовище – саванну або джунглі». До нього він не мав великої симпатії, бо все менше розумів, «як можна відчувати прихильність до ідей, до країни, до будь-чого, крім конкретної людини» [35, 127]. Смерть такої єдиної близької людини вбила у героєві всі бажання, адже «життя, з якого йде кохання, стає певною мірою умовним, неприродним. Ти зберігаєш людське обличчя і поведінку, але це зовнішнє; а серце, як кажуть, ні до чого не лежить» [35, 137]. Героєві залишається тільки самому чекати на смерть, до неї і до себе він ставиться тепер навіть скептично. Згадуючи своє минуле, герой приходить до висновку, що не заслуговує на пам'ять людей, тому що нічого не залишив після себе.

Роман «Платформа» написаний у притаманній М. Вельбекові манері: чітко, виразно, інколи текст виглядає як проста констатація фактів, адже письменник уводить до його структури уривки з рекламних проспектів, історичні довідки, сюжети уявних кінофільмів. Велике місце посідають у творі описи статевих актів, часто в натуралістичній манері. Для М. Вельбека, як колись для Д. Г. Лоуренса, це не епатаж і не «оживляж», а постійне нагадування читачеві про радощі тілесних, сексуальних контактів. Мабуть, тому в цих епізодах прозу можна назвати ліричною. Роман включає розповіді, розмови, сповіді багатьох людей, різних за освітою, інтересами, навіть сексуальними вподобаннями. Це дає можливість авторові представити досить широку картину політичного і соціального життя світу наприкінці ХХ століття. Використання сюжету-подорожі – прекрасна можливість зобразити різні географічні красоти, що і робить М. Вельбек дуже вдало. А. Роб-Грійє відніс твір до «сюжетної літератури», в якій привертає увагу «не форма, ні – там вона свідомо обрана найбанальніша – а зміст, сюжет» [26, 263]. А М. Кольавер вважає, що «Платформа» залюбки читається як пародія другого рівня на «пересічний романчик» [14, 189].

Катрін Арганд назвала манеру письма М. Вельбека «тоталітарною», на що письменник відповів: «Я не більш тоталітарний, ніж Кант. Людина завжди тоталітарна у висловлюваннях. Я живу між двома абсолютами. З одного боку – наука, з іншого – метод. Ще один абсолют, в який я вірю, – це мораль. Мораль єдина й універсальна, що не залежить від історичних, економічних, соціологічних або культурних чинників. Добро і Зло існують. Я вірю в категорії Канта» [45, 34].

Роман М. Вельбека «*Можливість острова*» (2005) написаний у формі коментарів дійових осіб твору. Це історія кохання відомого актора-коміка, автора скетчів, який набув популярності та слави правозахисника. Його зустріч з Ізабель, кохання принесло шлюб, життя в певному достатку, адже до цієї зустрічі ця багата людина (зі статком 6 млн. євро) жила, не звертаючи уваги на побут. Головна проблема твору – кохання, молодість, старість. Тут, певною мірою, по-вайльдівськи, звеличується молодість і краса тіла. Режисером екранізації цього твору у 2008 році виступив сам М. Вельбек.

Відгуки критиків про романів М. Вельбека діаметрально протилежні: від захоплення до несприйняття. Проте він залишається найбільш популярним сучасним французьким письменником, твори якого перекладені 36 мовами, включаючи албанську. У 2010 році М. Вельбек став лауреатом Гонкурівської премії за роман «Карта і територія».

Проблема «батьків і дітей» залишається актуальною для французької літератури. І якщо М. Вельбек поставив її у «широкому» розумінні, то **Віржині Депант** – досить відома письменниця, рівень творчості якої засвідчує премія «Флор» за роман «Гарненькі дрібнички» (1998), – у романі «*Teen spirit*» (2002) звернулася до неї у «вузькому» сенсі. Вона розповіла про те, як до героя-молодика, який після бурхливої хіпової молодості боїться виходити на вулицю і знаходить розраду тільки у наркотиках, зненацька «повернулася» дочка, про існування якої він і не підозрював. Ця подія настільки змінила його ставлення до світу, що в нього з'явилася ідея написати роман, «як Вельбек», і все частіше приходять думки: «Власне кажучи,

життя не так уже й погано влаштоване» [6, 79]. Роман написаний від першої особи, можливо, саме тому – жорстко, жорстоко, навіть грубо, однак він залишає читачам надію.

Фредерик Бегбедер (нар. 1965) – відомий письменник, журналіст, критик. Він увійшов до літератури у 90-ті роки, коли вийшов друком роман «Канікули в коматозному стані» (1994). Перу Ф. Бегбедера належать також романи «Кохання живе три роки» (1997), «99 франків» (1999), «Windows in the World» (2001) премія «Інтеральє», «Ідеаль» (2007), «Французький роман» (2009), збірка новел «Оповіданнячка під екстазом» (2002). Ф. Бегбедер як актор знявся у фільмі «Славне містечко» (2011) і став режисером фільму «Кохання живе три роки» (2011), знятого за його однойменним романом.

У 2005 році вийшов друком роман *«Романтичний егоїст»*, який підтвердив своєрідність творчої манери цього майстра розповіді про людину в певному стані: самотності, збудженості, роздратованості від несумісності бажань і можливостей тощо. Цього разу автор звернувся до популярного у французькій літературі ще з XVII століття жанру щоденника, причому Ф. Бегбедер, називаючи автором твору Оскара Дюффрена, не приховує, що фактично це сповідь, роздуми модного письменника Фредерика Бегбедера. Цей твір, за визначенням автора, – «романтизований щоденник», бо, стверджує він, шляхом найменшого опору, коли «обличчя автора всім відоме, зрозуміло, хто говорить, всім усе ясно», пройшло багато геніїв і нездар. «Друге Я дозволяє знайти інший шлях», – пише Ф. Бегбедер, а свій твір він визначає так: «це леґо з его. Понеділок. Не Я. Вівторок. Не Я. Середа. Не Я... (привіт Гомбровичу)» [4, 37]. Це посилання на «Щоденник» В. Гомбровича («Понеділок. Я. Вівторок. Я. Середа. Я») не випадкове. У французького письменника також відсутні дати, крім однієї, останньої, де називається 9 вересня 2002 року і де автор ніби підсумовує все сказане: «Якщо ми всі нічий, тоді ніхто ні про кого не піклується і кожен буде сам по собі, во віки віків. Ось я і знову сам, я піднімаю чорне скло, закриваю обличчя руками, сидячи на задньому сидінні безмовного лімузину, який їде вперед, до моєї смерті» [4, 111]. У цьому щоденнику, що є «прощання із безтурботністю, історія людини, яка

продовжує робити дурниці» [4, 65], автор розповідає про кохання героя та його сексуальний досвід досить відверто. Однак герої – не тільки ловелас, а перш за все інтелектуал, можна сказати, аналітик, який іронічно, іноді парадоксально, часто зі смутком і болем постійно розмірковує про ставлення чоловіків і жінок до кохання («Боячись любовних страждань, чоловіки та жінки підсвідомо прагнуть перетворити їх на нудьгу. Але ж нудьга також і різновидом страждання» [4, 12]), про складність і необхідність цього почуття («Якщо ми зраджуємо кохання, то кохання зраджує нас» [4, 30]), «Як, фактично, легко зіпсувати гарні стосунки – досить сказати: «Я тебе кохаю» [4, 33], про щастя і самотність («Щасливий буваєш тільки напередодні щастя», «Самотність – логічний наслідок індивідуалізму» [4, 10]), про життя і смерть («Складність не в тому, щоб поставити питання, навіщо ми живемо, а в тому, аби не ставити його собі» [4, 20]).

Зрозуміло, письменника хвилюють роздуми про літературну працю, розвиток літературного процесу, стан і місце роману в житті, долю письменника. Так, полемізуючи з франко-американським філологом Рене Жираром, який стверджував, що неправда романтична, а правда неромантична, автор щоденника зауважує: «На мою думку, навпаки: неправда романтична (роман – це мистецтво не говорити правди, відкидати тиранію відвертості, шантаж щирості, диктатура достовірності), а правда романтична (що може бути по етичніше та ліричніше відвертості, якої несамовитої потрібно мужності для того, щоб просто сказати, про що ви думаєте насправді)» [4, 65]. Надзвичайно чутливий до слова, його гри, автор фіксує найкращі фрази тижня, які мають характер афоризмів.

Записи романтичного егоїста – це також своєрідний щоденник культурного життя Франції, розповідь про модні вечірки, де присутні популярні «зірки» кіно, естради, літератури. У цьому зв'язку автор неодноразово розмірковує про те, як слава і багатство впливають на людину. На його думку, вони позбавляють її свободи індивідуальності: «мушиш бути схожим на себе. Залишатися собою. Багато хто із знаменитостей їдуть жити за кордон, тому що їм набридло грати роль себе улюблених, набридло відповідати власному образу.

Слава – облава» [4, 25]. Оскара хвилює також і доля світу. Він із занепокоєнням пише про глобалізацію, засилля скорочень і абревіатур, що призводить до духовності бідності: «Останні дослідження показали, що дискотеки (як явище глобалізації. – В. М.) займають перше місце у списку розваг – і витрат – 18 – 24-літніх (залишаючи далеко позаду кіно, театри, концерти... і книги)» [4, 21]. Хвилюють його і проблеми Європи, головна з яких, на думку автора, – американізація.

Щоденник Оскара – це роздуми інтелектуала, у свідомості якого присутні й живіть алюзії, ремінісценції, спогади, роздуми про світову філософію та літературу. Герой перечитує Г. Флобера, Ж.-Ж. Руссо, посилається на М. Юрсенар, А. Шопенгауера, Ж. Ренара, Біблію, згадує про Ф. Кафку, Дж. Оруелла, О. Гакслі, аналізує творчість Ф. С. Фіцджеральда, Д. Д. Селінджера тощо. У творі органічно присутні англійські, німецькі фрази, слова, цитати.

Головне місце у книзі займають роздуми про себе, своє місце в житті та літературі: «Вести щоденник – це означає ухвалити, що життя твоє страшенно захоплююче. Все, що зі мною відбувається, стосується всього світу» [4, 6]. Ф. Бегбедер, таким чином, продовжує традицію і створює нову.

Питання про нонконформізм і долю інтелектуала у сучасному суспільстві дуже своєрідно поставив молодий письменник **Мартен Паж** (нар. 1975) у своєму першому романі **«Як я став ідіотом»** (2001). Його герой – двадцятип'ятирічний Антуан – багато чого знає, має напівосвіту (за французькими стандартами): він ліценціант з біології, магістр у галузі арамейської мови, з історії кіно тощо, проте, на думку чиновника з бюро працевлаштування, він «вивчився на безробітного» [23, 44]. Антуан відрізняється від більшості не тільки своїми фізичними «вадами» (ідіосинкразією до алкоголю, несприйняттям кави), але перш за все тим, як він розуміє світ. Для нього нормою є життя за високоморальними переконаннями без компромісів: «Не те щоб він був переконаним екологом, пацифістом, інтернаціоналістом, а просто робив те, чого вимагала совість, його поведінка диктувалася скоріше моральними ідеями, ніж політичними поглядами» [23, 39]. Інше ставлення до світу, за

Антуаном, – ідіотизм, проте одного разу він відчув бажання стати часткою загального механізму і зробився таким за допомогою ліків із виразною назвою «доброзак». Тепер йому «не треба виважувати свої бажання, виробляти власну мораль, розмірковувати про свої вчинки, друзів, про своє життя, не треба розуміти, домагатися: середовище все підносить на блюдці» [23, 48]. Врятуватися, повернутися до нормального стану допомогли Антуанові справжні друзі, які надіслали йому видання листів Г. Флобера. Це листування герой обожнював до свого переродження, адже він «часто пізнавав себе у борсаннях Флобера, у його розчаруваннях, у тому, як важко йому було просто жити і переносити свою епоху» [23, 56]. Уривок із листа до мадемуазель Леруйє де Шантені від 18 травня 1857 року і розмова з «недоношеною» примарою співака Дані Братана, який ніби «озвучив» думки Антуана: «Пошли все до біса собачого... розшукай своїх друзів і створи собі життя сам» [23, 59], – врятували його від сучасного суспільства і повернули до власного «я».

На запитання журналіста про те, що йому самому найдорожче у власних книгах, М. Паж, а він ще автор романів «Відмінний день відмінний» (2002) і «Бабка її восьми років» (2003), зауважив, що не теми та не персонажі, а кілька фраз. Дійсно, перший роман, як то кажуть, «розтягли» на цитати, які стали афоризмами, наприклад: «слово «інтелект» часто-густо означає здатність красиво сформулювати та переконливо викладати повну ахінею»; «Антуан належав до категорії людей, які готові зробити зубний протез акули та ще спробувати його поставити» тощо. Нині у Інтернеті вислови з Пажа стоять поруч із афоризмами В. Набокова, Стендаля, Ф. Ніцше, Г. Флобера. Цей дуже серйозний роман написаний молодою людиною про молодь і перш за все для молоді, що засвідчують і тема, і герой, і стиль твору.

Французькі письменники початку XXI століття продовжують розмірковувати, аналізувати події минулого, ХХ-го. На думку А. Лестер, «це гостра потреба теперішнього часу, і без глибокого аналізу не такого далекого минулого представляється неможливим зрозуміти день сьогоднішній» [17, 262]. Автори тепер не просто розповідають

про світові війни, революції, тоталітаризм, фашизм, Голокост, колоніалізм. Їх цікавить перш за все доля людини в історії. Знову постають питання «Хто винен?» і «Чому Зло існує та перемагає?», проте відповідь тепер дається не така, як це було в літературі ХХ століття, коли називали конкретних винуватців: Гітлера, Сталіна, просто звичайну байдужу людину, яка «грає у крокет». Джонатан Літтелл у романі «Фурії» (Гонкурівська премія, 2006) представляє мемуари офіцера СС, який разом із фашистською армією перебував на території Польщі, півдня Росії та Кавказу, виконуючи свої обов'язки, страшні та буденні. Автор доводить у творі, що людина є часткою суспільної історії, і тому «в періоди тоталітарних катаклізмів, війн і революцій людина не тільки втрачає основне право на життя, – зауважує, аналізуючи роман, А. Лестер, – вона втрачає ще й визнане в цивілізованому суспільстві право не вбивати» [17, 264]. Дж. Літтелл, отже, вважає, що зло лежить в основі суспільства, що воно має свої чари, що кожен у певній ситуації та в певний історичний час чинитиме так само, як і його герой.

Тридцятип'ятирічним увійшов до літератури **П'єр Мішон** (нар. 1945). У своїх книгах він розповідає про життя людей, які реально існують чи існували: Вінсента Ван Гога («Життя Жозефа Рулена»), Антуана Ватто, Гойї Лорентіно, учня П'єро делла Франческі («Майстер та слуги»), життя Артюра Рембо («Рембо син»). Як відзначають французькі критики, жанр цих та інших творів автора не можна визначити як класичну біографію або агіографію. Складається враження, що головною тут є вигадка, хоча сам письменник у одному з інтерв'ю підкреслює: «Я не надаю переваги вигадці: на мій погляд, вона не має ніякого особливого привілею» [20, 61]. У творах П. Мішона присутні історичні документи, часто це фотографії, картини, які передають особливості зображуваної епохи або надихають автора, як у романі «Рембо син». Основою творів письменника, однак, часто є легенда, як у розповіді про поета А. Рембо, розповідь листоноші, котрий позував Ван Гогові, тощо. Мова творів П. Мішона, його письмо визначає структуру оповіді, адже воно є багатим, фрази розкішно виписані, в них «виражається одночасно мрія та її реалізація, крихкість реальності та її святість» [20, 60].

Інтерес до життя видатних людей, своєрідність його зображення визначають творчість одного з найпопулярніших французьких письменників **Жака Ешноза** (нар. 1947). Лауреат Гонкурівської премії 1999 року, він розповідає у інтерв'ю Ж.-К. Лебрена (2010) про свою творчу лабораторію, представляє постійні пошуки нової форми, зокрема, відзначає, що тексти його творів були спочатку «прив'язаними до епохи, в яку були написані». А після роману «Біля роялю» (2003) Ж. Ешноз «вирішив написати «к о с т ю м о в а н и й р о м а н» [10, 143]. Ці ідеї втілені письменником у біографічній трилогії, до складу якої входять романи «Равель» (2006), який розповідає про останнє десятиріччя життя видатного композитора, «Біг» (2008) – про чеського спортсмена Еміля Запотека, «Блискавка» (2010) – про трагічну долю видатного інженера-винахідника Нікола Тесли. Головною, на думку письменника, у творі є фраза, яку автор називає місцем дії. Саме тому, зауважує Ж. Ешноз, «кожен персонаж у цій трилогії задає свій власний мовний ритм та стає автором книги у тому ступені, в якому звучання його голосу відрізняється від решти» [10, 146].

На початку XXI століття заявив про себе **п о с т е к з о т и з м**, автором та єдиним представником якого є **Антуан Володін** (нар. 1949 або 1950). Він відомий під цим псевдонімом, а також друкує книги, підписані іменами Мануели Дрегер, Лутца Бассмана, Елли Кронауера. Кожен із цих «авторів» має свій «голос». Як підкреслив А. Володін, «на літературній арені діють різні, незалежні, письменники» [3, 234]. Він пояснює, що постекзотизм – це література уявна, коли автори «обмінюються фрагментами текстів, романів, уривками нашептаних фраз» [3, 230]. Книгою «Постекзотизм у десяти уроках. Урок одинадцятий» А. Володін, за його словами, «визначив народження нової колективної літератури» [3, 230]. Постекзотизм має за мету зображати життя людей часів катастрофи, в якій «беруть початок їхні пам'ять, мрії та романи» [3, 232]. Художній метод цього явища, за визначенням А. Володіна, «передбачає, що текст завжди будується за принципом тісної взаємодії з персонажем: протягом усієї романної дії наратор супроводжує персонажа до кінця, під час пожежі, бомбардування, геноциду» [3, 232].

Отже, не зрікаючись традицій, сучасна французька література шукає нових шляхів, героїв, тем. Вона представлена великою кількістю цікавих авторів, адже щороку виходить друком майже п'ятсот оригінальних творів різних жанрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авеличева М. Макс Галло. «Я – не эталон французского писателя» / М. Авеличева // Вопросы литературы. – 2000. – № 11/12. – С. 252-264.
2. Адлер Л. О чем не рассказала Маргерит Дюрас / Л. Адлер // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 71-75.
3. Антуан Володин: «Изменить мир чуть слышным шепотом». Интервью Альетт Армель с писателем / А. Володин // Иностранная литература. – 2012. – № 11. – С. 229-236.
4. Бегбедер Ф. Романтический эгоист / Ф. Бегбедер // Иностранная литература. – 2006. – № 2. – С. 3-111.
5. Брюкнер П. Вечная эйфория. Эссе о принудительном счастье / П. Брюкнер // Иностранная литература. – 2006. – № 3. – С. 218-233.
6. Депант В. Teen spirit / В. Депант // Иностранная литература. – 2005. – № 4. – С. 3-80.
7. Де Сижи. Бальзак и портниха китаяночка / Де Сижи. – СПб.: Кристалл, 2001. – 153 с.
8. Дубин М. Действительно ли scripta manent? «Элементарные частицы» Мишеля Уэльбека два с половиной года спустя / М. Дубин // Иностранная литература. – 2001. – № 5. – С. 264-268.
9. Дюрас М. Любовник / М. Дюрас // Иностранная литература. – 1990. – № 6. – С. 5-46.
10. Жан Эшноз: «Я ищу новое пространство». Интервью с писателем / Ж. Эшноз // Иностранная литература. – 2012. – № 11. – С. 142-146.
11. Жосслен Ж.-Ф. Правда о Дюрас / Ж.-Ф. Жосслен // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 67-71.
12. Завьялова Л. О ком и о чем хранит воспоминания Франсуаза Саган / Л. Завьялова // Вопросы литературы. – 1998. – № 2. – С. 188-194.
13. Зверев А. Новый яркий талант / А. Зверев // Иностранная литература. – 1991. – № 7. – С. 245-246.
14. Кольауер М. Про літературу і культуру доби ксероксів / М. Кольауер // Всесвіт. – 2005. – № 7/8. – С. 188-192.
15. Кузнецова Н. Вступление к книге Н. Саррот «Откройте!» / Н. Кузнецова // Иностранная литература. – 1999. – № 5. – С. 5-6.
16. Ланге В. «Элементарные частицы» Уэльбека и Мениппова сатира / В. Ланге // Иностранная литература. – 2005. – № 2. – С. 237-255.
17. Лестер А. О литературных премиях 2006 года во Франции / А. Лестер // Иностранная литература. – 2007. – № 5. – С. 262-267.

18. Мавлевич Н. Вступление к роману Дай Сы-цзе «Комплекс Ди» / Н. Мавлевич // Иностранная литература. – 2005. – № 8. – С. 3-4.
19. Мавлевич Н. Жан Руо – лауреат Гонкуровской премии / Н. Мавлевич // Иностранная литература. – 1991. – № 7. – С. 244-245.
20. «Мне нравится сотрясать смысл и самому трястись от страха его потерять». Избранные интервью с Пьером Мишоном // Иностранная литература. – 2012. – № 11. – С. 58-64.
21. Моро Ж.-Л. Художня вигадка і нова література художньої вигадки / Ж.-Л. Моро // Всесвіт. – 1995. – № 10/11. – С. 137-141.
22. Остер К. Свидания / К. Остер // Иностранная литература. – 2006. – № 9. – С. 82-129.
23. Паж М. Как я стал идиотом / М. Паж // Иностранная литература. – 2005. – № 7. – С. 4-65.
24. Покальчук Ю. Постмодерністський роман у французькій літературі, або Неокласицизм у творчості Фредерика Тристана / Ю. Покальчук // Всесвіт. – 1995. – № 7. – С. 158-162.
25. Роб-Грийе А. Анжелика, или Чары / А. Роб-Грийе // Иностранная литература. – 2000. – № 1. – С. 121-191.
26. Роб-Грийе А. «Каждый писатель идет своим путем и проходит его до конца». Интервью еженедельнику «Фигаро литтерер» / А. Роб-Грийе // Иностранная литература. – 2002. – № 3. – С. 262-265.
27. Роб-Грийе А. «Я пишу потому, что не понимаю, кто я есть» / А. Роб-Грийе // Иностранная литература. – 2000. – № 1. – С. 120-121.
28. Саган Ф. Главы из книги «В память о лучшем» / Ф. Саган // Вопросы литературы. – 1998. – № 2. – С. 172-188.
29. Саган Ф. Поводок / Ф. Саган // OCR: VTZ. – 61 с.
30. Саган Ф. Рыбья кровь / Ф. Саган // Иностранная литература. – 1991. – № 2. – С. 91-166.
31. Саррот Н. Детство / Н. Саррот // Иностранная литература. – 1986. – № 12. – С. 59-131.
32. Силакова С. Об опере барокко, эстетике смерти и вечной эйфории / С. Силакова // Иностранная литература. – 2006. – № 3. – С. 254-259.
33. Уэльбек М. Возможность острова / М. Уэльбек // Иностранная литература. – 2006. – № 2. – С. 184-212.
34. Уэльбек М. Оставаться живым / М. Уэльбек // Иностранная литература. – 2001. – № 5. – С. 19-26.
35. Уэльбек М. Платформа / М. Уэльбек // Иностранная литература. – 2002. – № 11. – С. 3-138.
36. Уэльбек М. Смысл борьбы / М. Уэльбек // Иностранная литература. – 2001. – № 5. – С. 15-16.
37. Уэльбек М. Стихи // М. Уэльбек / Иностранная литература. – 2005. – № 3. – С. 99-106.
38. Фесенко В. Китайський любовний напій у французькому інтер'єрі / В. Фесенко // Всесвіт. – 2003. – № 9/10. – С. 169-172.

39. Фесенко В. Кіт у чоботях, або Фрагментарні роздуми на теми французької літератури останнього десятиліття / В. Фесенко // Всесвіт. – 2003. – № 5/6. – С. 137-145.
40. Фесенко В. Мішель Турньє / В. Фесенко // Всесвіт. – 2000. – № 3/4. – С. 6.
41. «Французская литература выходит из чистилища». Виртуальный круглый стол // Иностранная литература. – 1999. – № 10. – С. 229-245.
42. «Французы пишут, пишут, только успевай выбирать...». «Иностранка», «Текст» и «Флюид». FreeFly ведёт Светлана Силакова // Иностранная литература. – 2006. – № 9. – С. 303-310.
43. Цывьян Л. Воспитание чувств в декорациях культурной революции / Л. Цывьян // Де Сиж. Бальзак и портниха китаяночка. – СПб.: Кристалл, 2001. – С. 154-158.
44. L`entretien par Catherine Argand // Lire. – 1999. – Mars. – Numero 273. — P. 28-34.
45. L`entretien par Catherine Argand. Michel Houelbbecq // Lire. – 1998. – Septembre. – Numero 268. – P. 28-34.
46. L`entretien par Marianne Payot. Michel Tournier // Lire. – 1996. – Octobre. – Numero 249. – P. 32-40.

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ

Англійська література кінця ХХ – початку ХХІ століття відзначається співіснуванням різних поколінь, кожне з яких зробило у неї свій внесок. Критики виділяють у ній три покоління: «старших» (кому за сімдесят), шістдесятирічних і «молодших» (покоління п'ятдесятирічних). Цей розподіл, звичайно, не претендує на остаточність, проте всі вони являють собою єдиний літературний процес.

«Старше» покоління представлене творчістю Грема Гріна, Ентоні Бьорджеса, Джона Фаулза, Кінгслі Еміса тощо. Так, останні десять років свого життя **Грем Грін** (1904–1991) – класик англійської та світової літератури – плідно працював. У своїх творах він продовжував, за власним визначенням, «розміщувати дію літературного твору не у контексті минулого, а у нашу епоху, в наш час» [23, 15]. Постійний інтерес до політичних подій у світі, притаманний Г. Грінові, засвідчує і книга «Моє знайомство з генералом» (1982), де у документально-публіцистичній формі автор намалював портрет президента Панами Омара Торріхоса, з яким письменник товаришував і загибель якого за невідомих обставин стала приводом для написання книги. Аналіз політичної ситуації в цій країні органічно вплітається у розповідь про героя.

Рік 1983 став сенсаційним і для Г. Гріна, і для читачів, адже у Голівуді було знайдено сценарій, написаний автором ще у 40-ві роки, а потім забутий ним. Перечитавши тепер текст твору, Г. Грін побачив, що це готовий роман. Так з'явився друком «Кожний десятий» – твір про вартість людського життя, роздуми про те, чи можна, купивши собі існування ціною смерті іншого, бути щасливим.

С. Белза підкреслював, що у творах Г. Гріна «при всій гострій їхній сучасності, важливу роль відіграє літературна традиція. Ми знаходимо в них ремінісценції з Данте, Шекспіра, Сервантеса» [35, 15].

Так, тема донкіхотства у сучасних умовах стала головною в романі «Монсеньйор Кіхот» (1982). У цьому творі дія відбувається в Іспанії 70-х років ХХ століття, коли після смерті Ф. Франко країна обирала свій шлях. Саме тоді особливо гостро постало питання про віру. Протоієрей О. Мень, аналізуючи цей твір, підкреслив, що «в романі подано роздуми про людей, які сповідують «дві віри», основні для нашої епохи» [39, 210], – християнство і марксизм. Цей твір про те, яку роль відіграє віра в житті людини. Г. Грін нагадує тут про свободу взагалі, закликає до покаяння і любові.

Восени 1988 року вийшов друком роман Г. Гріна «Капітан і ворог», право на першу публікацію якого на території колишнього Радянського Союзу автор надав українському журналу «Всесвіт». Герой твору – авантюрист на прізвисько Капітан – виграв у карти та подарував дружині хлопчика, від імені якого, вже двадцятидворічного, і ведеться розповідь про події в Панамі, про чесність, мужність, про таку складну неоднозначність людського життя.

До кінця життя Г. Грін залишався сміливою і чесною людиною, щасливою з того, що, як сказав він у інтерв'ю 1986 року в Москві, «був прямо або опосередковано причетний до подій історії, що про них усі довідувались тільки згодом» [23, 15]. Справедливість цих слів підтверджує нагорода Ієрусалимською премією (1981).

Ентоні Бьорджес (1917–1993) – автор уславленого роману «Механічний апельсин» (1962) – знову повернувся до свого шедевру, створивши у 1990 році за цією книгою лібрето музичного спектаклю «Механічний апельсин 2004 року» для трупи королівського Шекспірівського театру. Письменник залишив сюжет без зміни, тільки додав кілька рис, характерних для тетчерівської Британії. Е. Бьорджес тут знову поставив питання про природу зла і довів, що воно є не стільки явищем соціальним, скільки, скоріше, біологічним: «Агресивний імпульс – це первородний гріх, і від нього нікуди подітися», – сказав він у інтерв'ю журналу «Time».

Протягом останнього десятиліття свого життя Е. Бьорджес випустив дві автобіографічні книги. Перша – «Маленький Вілсон і великий Бог» (1986) – присвячена власним творчим пошукам, а друга –

«У тебе був час: продовження сповіді» (1991) – розповідь відомого письменника про своє життя, про ставлення до світу, про свою душу.

Відомий усьому світові як ерудит і музикант – автор симфоній, музичного перекладення «Улісса» Дж. Джойса – Е. Бьорджес стверджував у одному з есе: «Велика таємниця музики лишається нерозгаданою» [14, 178]. Саме спробу її розгадки і являє собою книга «Моцарт і вовча згряя» (1993). Це літературно-музичний колаж, куди увійшли оперний варіант сцен із життя В. А. Моцарта, уривки із симфонії № 40, пародійна біографічна замальовка (анти-«Амадей») і бесіди двох персонажів – Ентоні та... Бьорджеса. Відкриває антологію фантастичний сюжет: семінар композиторів у потойбіччі, присвячений дню пам'яті Моцарта. У зустрічі беруть участь Л. ван Бетховен, Р. Вагнер, Ф. Мендельсон (голова зборів), а також Стендаль (ушанований за любов до Дж. Россіні). Класики роблять висновок, що Моцарта можуть любити та розуміти абсолютно різні люди, наприклад, єврей у концтаборі й охоронник-есесовець. Книга привертає увагу оригінальністю форми вже із заголовка: розбивши ім'я «Вольфганг» на два слова, автор одержав у англійському написанні два слова: «wolf» – «gang» («вовча згряя»).

Продовжуючи свої літературознавчі студії (розвідки про В. Шекспіра, Дж. Джойса, Е. Гемінгвея), Е. Бьорджес випустив у 1985 році роботу про Д. Г. Лоуренса «Полум'яне життя». У червні 1987 року письменник завершив роман **«Залізо, іржаве залізо»**, який являє собою широке полотно історії світу від початку ХХ століття до подій після Другої світової війни, представлене через долі людей різних національностей – росіян, англійців, валлійців, євреїв. Усі вони зазнали страждань, миру і війни, випробування мріями та сподіваннями. Через увесь роман наскрізно проходять дві основні проблеми: сучасне і минуле та національне і націоналістичне. Один із героїв – Редж, син росіянки та валійця, – захопився ідеєю відродити державу короля Артура, оволодів його мечем, віддаючи таким чином данину романтичному бажанню втекти від сучасного жорстокого світу, однак доторкнутися до цього романтичного минулого треба було для того, «щоб зрозуміти, що це всього лише залізо, іржаве залізо, – каже Редж. – Тепер я повинен

навчитися жити у сьогоднішньому світі» [13, 200]. Ці романтичні ідеї, підкреслює автор, не такі невинні, як здається, адже часто вони «ведуть до розчарування, а там і до насильства близько. Так і виникає терор заради терору» [13, 175]. Письменник розмірковує про долю різних народів світу, про їх одвічне прагнення до єдності та незалежності, проте він постійно наштовхує читача на думку, що націоналізм – це шлях, який веде тільки до війни та страждань.

Фінал роману символічний. Героєві-оповідачу, який блукає разом із Реджем, римські руїни «нагадували про найбільшу несправедливість і про неможливість відновити справедливість у нашому світі» [13, 200]. Надворі ж буяє літо, і природі байдуже до людських проблем: «А у цитрусових гаях, незалежно від законів Мойсея, дозрівали запашні плоди» [13, 200]. Редж, унаслідок поранення, не відчуває цього аромату – і автор залишає таким відкритим фіналом простір для роздумів.

Роман написаний у притаманній Е. Бьорджесові манері: це енергійна, іронічна розповідь ерудита і спостерігача, якому однаково вдаються портретні та мовні характеристики, елементи монтажу, історичні замальовки.

Джон Фаулз (1926–2005) – визнаний метр англійської літератури. Автор «Мага», «Жінки французького лейтенанта», «Деніела Мартіна» у 1982 році випустив роман «*Мантиса*», у якому продовжує характерну для його стилю літературну гру, адже, за словами письменника, «роману не було б, якби автор розповів, що сталося в дійсності, і висловив би це простою філософською мовою. Йому необхідно зробити з цього гру. ... Для мене дражнити, спантеличувати читача – досить важливий складник... не скажу, що найважливіший, але все ж таки важливий складник праці романіста» [Цит. за: 45, 114]. Письменник реалізує також своє непереборне бажання «знову і знову відбити «зараз і тепер», які вислизають із рук» [26, 256], причому робить це, як притаманно постмодерністові. Роман розповідає про відомого письменника Майлза Гріна, який, потрапивши у катастрофу і втративши пам'ять, опиняється у лікарні. Єдине, що він поступово згадує, це те, що був письменником.

Лікування здійснюється за допомогою методу сексотерапії. Лікарка Делі є героєві Музою, лікаркою, невидимкою, просто жінкою – втіленням світової Жіночності. У творах Дж. Фаулза, за визначенням Діани Віпон, «завжди є яскрава еротична складова» [26, 260]. Розмірковуючи на цю тему, письменник стверджує, що його «творчість *імпліцитно* (виділено автором. – В. М.) еротична!» [26, 261]. «Мантиса» у цьому плані не є винятком, проте постмодерніст Дж. Фаулз іронізує, використовуючи популярний жанр масової літератури.

У цьому романі письменник продовжує роздуми про художню творчість: «яким чином і через які почуття викликає в свідомості художника задум його творіння, які чинники впливають на процес творення, які стадії проходить сам процес» [46, 115]. Друга основна тема, за визначенням Л. Баткіна, – «заплутані пошуки сучасним Я своєї ідентичності... І з'ясовується, що ідентичність Я у тому й полягає, що індивід завжди напередодні себе, не співпадаючи з собою. Тобто «ідентичність» є поривання, доля і таємниця» [11, 269]. Автор експериментує з «я» героя-письменника, ускладнюючи форму роману, основне місце в якому належить рефлексіям Майлза Гріна, причому в романі ця «складність технічних засобів... покликана, – стверджує Дж. Фаулз, – слугувати головному: його роз'яснювальній і просвітительській функції» [23, 263-264].

У 90-ті роки Дж. Фаулз віддає перевагу есе, і на це, як він підкреслив у інтерв'ю 1995 року, є свої причини: по-перше, набридла брехня, «яка неминуче лежить у основі всієї художньої літератури», по-друге, «у глибині душі я... прагнув... стати філософом» [23, 267]. Це засвідчує вихід друком у 1998 році книги «Кротові нори: есе та випадкові нотатки». Збірка складається з есе, передмов, нарисів, рецензій, написаних протягом останніх тридцяти років. Тут подані також інтерв'ю, уривки з юнацьких щоденників, враження від екранізації роману «Жінка французького лейтенанта», роздуми про творчість Ф. Кафки, А. Конан Дойля, Т. Гарді, В. Голдінга. І знову головною темою роздумів є з'ясування суті письменництва. Дж. Фаулз вірний собі й у тяжінні «до парадоксальності й у мисленні, й у стилі» [21, 363]. Парадоксально звучить і назва. Її, як пояснює автор

у передмові, йому підказав приятель. Він запозичив це поняття, що означає «гіпотетичні взаємозв'язки між віддаленими одна від одної ділянками простору – часу» [59, 18], у сучасній фізиці. Письменник дійсно легко переміщується у просторі та часі, даючи можливість зазирнути до своєї творчої лабораторії. Дж. Фаулз у цій книзі продовжує гру із читачем, особливо тоді, коли постійно звертаючись до творчості Ф. Кафки, підкреслює, наскільки погано знає його твори. Насправді ж увесь зміст книги свідчить про глибоку обізнаність автора у тому, про що він пише.

Твори Дж. Фаулза – визнаного класика – вивчають у англійських школах, адже участь читачів у літературному процесі, за визначенням письменника, «розширює рамки поняття свободи – як особистої, так і суспільної» [26, 267].

Пітер Шеффер (нар. 1926) – видатний англійський драматург, лауреат багатьох премій, у тому числі двох найвищих театральних премій «Тоні» за п'єси «Еквуус» (1975) і «Амадей» (1981).

Разом із братом-близнюком Ентоні (помер у 2002 році) він став провідним англійським драматургом ХХ століття. Під час Другої світової війни Пітер Шеффер працював у вугільній шахті, а після війни – в Нью-Йоркській публічній бібліотеці. Пізніше він вирішив присвятити себе драматургії. Спочатку це були популярні на той час радіоп'єси, які він створив для Бі-Бі-Сі та Сі-Бі-Ес, перший театральний успіх принесла «П'єса для однієї руки» (1958). З 70-х років починається його співпраця з відомим режисером Пітером Холлом, з яким були поставлені п'єси «Еквуус» (1973), «Амадей» (1979), «Йонадав» (1981).

П'єси П. Шеффера ставилися в різних країнах світу. Так, на Бродвеї більше 2200 вистав витримала п'єса «Еквуус», яка була відзначена престижною премією нью-йоркських театральних критиків «New York Drama Critics Circle Award». Найбільший успіх мала драма «Амадей», яка не тільки обійшла сцени багатьох театрів світу, але й за цим сценарієм Мілош Форман створив однойменний фільм, який одержав вісім «Оскарів», у тому числі за найкращий сценарій. У 2001 році драматург став лордом. У Росії п'єси П. Шеффера ставили

МХАТ – «Еквуус» і «Амадей», а також Театр ім. Маяковського – «Любовний напій».

Трагедія *«Спостерігач (Йонадав)»* створена за мотивами роману Дана Якобсона «Безчестя Фамарі» і являє собою популярне у ХХ столітті потрактування Біблії. Автор тут звертається до історії смерті двох синів царя Давида – Амнона й Авессалома, представляє перш за все боротьбу християнства та язичництва у вигляді єгипетських релігійних ритуалів. Саме тому насилля Амнона над Фамаррю сприймається ним як розчарування, адже він чекав від цього величного таїнства, на яке, запевнив Амнона Йонадав, чекають самі боги: «Ми будемо правити на землі вдвох, виливаючи свою любов і ніжність – на всіх, на всіх! І після завершення земного шляху ми залишимося нерозлучними – ти та я – безсмертні Амнон і Фамарь» [63, 31], а відбувся звичайний статевий акт. Отже, автор постійно розмірковує про віру в Бога, роль вибраного народу і звичайну людину, існування для неї свободи вибору. І в останньому монологі Йонадава П. Шеффер робить висновок: «Ненавиджу всіх, від кого відгонить вірою, а у самих руки по лікоть у крові. Релігійних фанатиків усіх рангів і мастей... А ще більше ненавиджу... тих, кому нема на що спертися, крім як на самих себе. ... Так що ж це, я вас питаю, за вибір, між Вірою та Безвір'ям, коли і те, і інше самогубне?..» [63, 69].

У цьому творі драматург використовує свій, за визначенням С. Таска, «улюблений прийом: сюжет розгортається як *mystery* в обох значеннях цього слова – як детективна загадка і як містерія...» Ця п'єса є «дивовижний сплав філософських драм і сатиричних комедій» [53, 4]. Цікавою є композицій твору, коли за допомогою шести фігур прислужників герої зображені в минулому і сьогоденні. Вони виконують усі другорядні ролі, зовні позбавлені ознак віку і статі – шість фігур у білому вбранні та білих масках-панчохах. Вони не беруть участі в діалогах, хоча вимовляють різні звуки, саме тому такої ваги набуває тут виразність жестів. Велику роль відіграють також музика, світло. Композиційним центром твору є постать Йонадава, який об'єднує своєю розповіддю події, бере в них участь, робить висновки. Певною мірою Йонадав виконує роль хору в давньогрецькому театрі.

До покоління «шістдесятирічних» належить талановитий популяризатор літератури, автор серії телевізійних передач про десятиох класиків Нового часу, а також відомий письменник **Малькольм Бредбері** (1932 – 2000).

М. Бредбері разом із Девідом Лоджем – відомим романістом і літературознавцем, автором, зокрема, хрестоматії «Сучасна критика і літературна теорія» (1987) – називають одним із творців жанру «у н і в е р с и т е т с ь к о г о р о м а н у», тобто творів, написаних університетськими викладачами, в яких автори «малювали досить похмуру картину прісного і благовидного університетського життя: обов'язкова політкоректність, процвітання нікчем, дрібні, а то й крупні інтриги, – зауважує О. Зверев. – Пташина мова симпозіумів з обов'язковими гімнами деконструктивізму і фемінізму» [27, 155]. Будучи вже відомим ученим-літературознавцем, автором розвідок про стан роману часів конструктивізму («Собака, затаєна пісками» (1979), «Невідправлені листи» (1988)), у яких М. Бредбері з іронією пише про літературу, яка стала «лінгвістичним або структурним шифром» [13, 247], він уславився як автор романів, серед яких найвизначнішими є «Історична особа» (1975), «Професор Кримінале» (1992) і «Скорочення» (1994).

Романи М. Бредбері – перш за все сатиричні. У «Професорі Кримінале», дія в якому відбувається наприкінці 80-х – на початку 90-х років ХХ століття, тобто за часів кардинальних змін – політичних, соціальних, навіть географічних, – оповідаючи історію відомого вченого – професора Кримінале, який зумів пристосуватися до обставин і слугував владі, автор наголошує, що за часів, коли здається, що зникла ідея і тому нібито можна собі все дозволити, у людини насправді залишається свобода вибору. І тому герой твору стверджує, що, незважаючи на сучасність, він вірить у існування «філософії після філософії», тобто моралі, історії, почуття власного «я», розуміння людської суті кожного.

Невеликий за обсягом роман **«Скорочення»** – сатиричне зображення того, як знімаються телевізійні серіали, коли сценарій починають переписувати ще до того, як його створив автор:

«телебачення – це колективний засіб масової інформації, тому ніхто насправді нічого не пише – всі все переписують» [16, 206], змінюючи до невпізнанності. Усе у фільмі має бути звичним, ординарним, адже «люди люблять традиції, тому що вони зрозумілі. Люди не хочуть несподіванок. Не хочуть нічого оригінального, надзвичайного» [16, 203]. Сценаристом такого серіалу обрали Генрі Баббакома, письменника, «який невідомий навіть самому собі» [16, 173] і який успішно викладав літературу в університеті, а саме тому його із задоволенням і звільнили. Автор використовує виразні прізвища, назви-характеристики на зразок телекомпанія «Ельдорадо», лорд Ридикюль, єпископ Венівідівіційський, Цинтія Гей-Лимон тощо. Улюблений прийом – парадокс – нагадує у творі своїм блиском і виразністю вайльдівський: «працюючи від нічого робити»; «всі, як один, незважаючи на всіх, старі»; «на сороковому поверсі дуже непоганий винний погріб» тощо. Проте М. Бредбері завжди пам'ятає про «гуманістичний зміст» твору і саме тому розмірковує про стан суспільства 1986 року, занепад провінційних університетів, проблеми творчості за часів, «коли не говорили ні про що, крім грошей» [16, 162]. Генрі, зв'язавшись заради високого гонорару з «Ельдорадо» і покинувши усамітнене життя віддалік цивілізації, назавжди втратив надію стати серйозним письменником. «Ви навіть не уявляєте, – каже героєві відомий актор, – яку огиду ви відтепер викликатимете» [16, 212]. Для М. Бредбері завжди «останньою, неподільною величиною, – зауважує К. Тарасова, – залишається сама людина, її почуття і спонукання, звільнені від тиску історичних концепцій та історичної ж необхідності» [52, 275].

У творчості представників «молодшого» покоління англійської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століть критики відзначають присутність «теоретико-інтелектуального тла постмодерністських студій... Тексти, – зауважує О. Джумайло, – ефектно ілюструють теоретичні ідеї, що циркулюють серед інтелектуалів» [24, 9]. Серед «молодших» представників сучасної англійської літератури – Джуліан Барнс, Грем Свіфт, Пітер Акройд, Ієн Мак'юен, Мартін Еміс.

Джуліан Барнс (нар. 1946) – відомий англійський письменник, лауреат премії «Букер» (2011), премії Сомерсета Моема (Великобританія), премії Медичі (Франція). З 1995 року британець Дж. Барнс – кавалер французького ордена Мистецтв і Літератури.

Дж. Барнса називають «хамелеоном британської літератури», адже всі його книги не схожі одна на одну. Він, підкреслює К. Тарасова, «однаково вправно працює з малими (оповідання, есе) і великими (роман) оповідними формами, а теми, якими цікавиться письменник, ідуть від таких глобальних проблем, як створення світу, людські стосунки, політична ситуація у Східній Європі, до виготовлення бутербродів...» [52, 265]. Усе це розмаїття тем і форм пояснює: «Я вважаю, що моє творче завдання – відбивати навколишній світ у всій його повноті та суперечності» [Цит. за: 52, 265].

Читачі та критики одразу звернули увагу на інтерес Дж. Барнса до Франції. Сам автор підкреслює у своїх інтерв'ю, що вважає цю країну своєю другою батьківщиною, адже «в історії, у самому ландшафті її... є щось глибоко співзвучне моїй душі, те, що хвилює уяву» [Цит. за: 49, 269]. Французи називають Дж. Барнса «найбільш французьким із англійських гумористів» [Цит. за: 15, 272].

Перший роман «**Метроленд**» (1980) одразу ж і засвідчив інтерес Дж. Барнса до цієї країни та блискуче знання ним її культури. Герої-підлітки мріють блукати вулицями Парижа, вживають французькі слова, захоплюються поезією Ш. Бодлера і А. Рембо, адже все це для них – засіб протистояння буденному існуванню (згадаємо тут флоберівську пані Боварі з її «паризькими пристрастями»), а також сподівання на те, що мистецтво, кохання, свобода – а символом саме цих понять є для Крістофера і Тоні Франція – обов'язково будуть у їхньому дорослому житті. Крістофер приїхав до Парижа у травні 1968 року, однак «майже нічого не бачив. Точніше, зовсім нічого не бачив... Я приходив додому ввечері і записував тільки: «Аннік» – протягом багатьох тижнів» [8, 101]. Герой пережив усе, про що мріяв підлітком, і зрозумів, що «це марна справа – надавати речам зміст і значення, яких немає» [8, 200]. Із флоберівським «Вихованням почуттів» Крістофер залишає Францію.

У цьому першому романі, який приніс авторові премію Сомерсета Моема, виявились «пріоритет емоції над фактом, суб'єктивної версії над загально визнаною, інтерес до Франції – все це... залишається, – вважає К. Тарасова, – основними елементами барнсівського всесвіту» [52, 266]. Додамо – і флоберівські теми та ремінісценції, які так виразно втілено у наступному романі *«Папуга Флобера»* (1985, премія «Медичі», 1986). Г. Флобер – улюблений письменник Дж. Барнса, якому він присвятив передмови до англійських видань, статті, літературознавчі есе. Роман став своєрідним підсумком роздумів про флоберівський феномен і полемікою із Ж.-П. Сартром, автором книги *«У сім'ї не без виродка. Гюстав Флобер з 1821 по 1837 роки»*, в якій зображений процес становлення майбутнього автора *«Пані Боварі»* у контексті епохи.

«Папуга Флобера» ставить питання без відповідей, пропонує тільки припущення, адже «варіативність – визначна риса поезики Барнса» [50, 271]. Правда виявляється складним поняттям, і тому кожен чує те, що бажає знати. Саме це засвідчує розповідь приятеля головного героя, який нібито став володарем листування Г. Флобера й англійки – гувернантки Джулії, котра, як вважають, була «великим коханням» письменника. Листи, як і заповідав Г. Флобер, було спалено, а Брейтвейтові розповіли про те, що він хотів почути – про ставлення французького письменника до Англії.

Часова відстань між героями роману становить сто років, проте з'ясувалось, що колишній лікар, шанувальник творчості Г. Флобера у ХХ столітті переживає ті ж проблеми, що й автор *«Простої душі»* та його герої у ХІХ-му: родинне щастя і самотність, національне і загальнолюдське. На думку О. Джумайло, весь текст представляє біль героя, який «усвідомлює свою приреченість на одвічне розслідування причин зрад і спроби самогубства близької, але так і не пізної людини» [25, 19].

Улюблена барнсівська варіативність присутня й у тексті твору, адже не завжди можна з'ясувати, чи належать цитовані матеріали Г. Флоберові, проте для письменника це не головне, бо на першому місці – читацька інтерпретація, а автор – «папуга», який повторює чужі

слова» [52, 267]. Саме таке розуміння тексту і робить цей твір одним із виразних явищ постмодернізму. Щодо жанру, то у книзі, за словами М. Табак, «можна знайти риси романізованої біографії, літературознавчого есе, роману-сповіді...» [50, 270].

Постмодерністські тенденції притаманні і роману *«Історія світу в 10 ½ розділах»* (1989), який, за словами автора, мав бути розповіддю головним героєм «Папуги Флобера» Брейтвейта біблійної історії. Від цього задуму Дж. Барнс відмовився, однак питання про правду в історичній оповіді залишається у центрі уваги. «Історія, – вважає письменник, – це не те, що відбулось. Історія – це всього лише те, що розповідають нам історики» [6, 191]. Що ж до зв'язку літератури та історії, то письменник наголошує: «Ми вигадуємо власну версію, аби обійти факти, яких не знаємо або не бажаємо прийняти; беремо кілька дійсних фактів і будуємо з них новий сюжет. Гра уяви зменшує нашу розгубленість і наш біль: ми називаємо це історією» [Цит. за: 60, 275-276].

Саме за таким принципом будується твір, об'єднаний темою, яку О. Касаткіна сформулювала так: «Яку ціну приходиться платити за виживання» [32, 197]. Автор знову звертається до роздумів про правду, ставлення до неї людей і робить висновок, що люди «не дуже-то люблять правду» [6, 81], а саме тому ігнорують погане, бо так легше живеться, дивуючись при цьому, чому так багато злого у світі.

Роман *«Історія світу в 10 ½ розділах»* – це барнсівська інтерпретація біблійної історії про потоп, і, хоча її розповіли різні герої, несподівано – а отже, оригінально, – всі ці глави об'єднують образи води та корабля, який, втілюючи ідею порятунку, «парадоксально перетворюється на «плавучу в'язницю», що несе смерть своїм мешканцям» [61, 277]. Оповідачами виступають у творі як різні люди, так і личинка жучка, яка контрабандою опинилась на ковчезі. Отже, всі мають право на свою історію, і це надає книзі своєрідної єдності, тим більше, що сам автор підкреслював: її «було задумано як ціле і виконано як ціле» [6, 193].

У «Інтермедії» роману Дж. Барнс висловлює свої погляди на історію, літературну творчість, місце авторського «я» у ньому. В

цілому ж це твір, у якому, як писав автор, аналізуючи картину Т. Жеріко «Пліт «Медузи», «є корисна підказка глядачеві: вам пропонують картину, а не думку» [6, 137].

«Історія світу в 10 ½ розділах» втілює основні естетичні ознаки постмодернізму, і не випадково О. Зверев у післямові до публікації твору в «Иностранной литературе» відзначив, що «на перекодуванні змістових значень, якому присвятив себе постмодернізм, у особі Джуліана Барнса знайшов одного з послідовних і у творчому відношенні – найбільш визначних своїх прихильників» [28, 230].

У наступному романі «*Як усе було (обговорення)*» (1992, премія «Феміна», 1992) Дж. Барнс дає читачеві ще більшу свободу, взагалі відмовившись від авторського слова, дозволивши героям сповідатися перед читачем, розповідаючи історію свого кохання. Тому Стюарт, Джилліан, Олівер та ін. сприймаються як живі сучасники.

Для твору характерна постмодерністська інтертекстуальність, літературні альянси, перш за все у розповідях інтелектуала Олівера – знавця мов і світової культури: «Оллі, як і Оскара, вміння сипати дотепами до добра не довело. Наприкінці вечора Редінгська в'язниця здалася б мені п'ятизірковим готелем» [7, 138]. Спираючись також на традиції модерністської літератури (Дж. Джойс, В. Фолкнер тощо), у річищі якої було створено «багато голосний» роман, Дж. Барнс «будує роман як напружений діалог, зіткнення кількох думок і життєвих позицій» [22, 279]. У кожного, стверджує автор, своя «правда», вона настільки індивідуальна, що, не випадково підкреслює Олівер, це слово в російській мові не римується. Роздуми про істину стосуються в романі людських відносин і художньої літератури як засобу відображення дійсності. Після успіху цього роману Дж. Барнс надрукував у 2000 році його продовження – «Кохання та інше», виконане у тій самій техніці, з тими самими персонажами, але через 10 років. У ньому Олівер каже: «Художня література – це найвищий домисел. Документальна література – підробка. Домисел – це норма, меридіан, Північний полюс, це ваш ideal» [Цит. за: 22, 280]. Сам Дж. Барнс зауважив, що його власна позиція десь посередині: «художній домисел – це не абсолютний обман, а остаточна істина» [Цит. за: 22, 281].

У цих творах звучить французька мова, адже вона стає «для багатьох героїв Барнса, – зауважив Д. Бондарчук, – альтернативним засобом висловити себе, уникнути банальності, однобічності й абсолютної ясності англійської фрази» [10, 273].

Дж. Барнс – автор збірки оповідань «Через Ла-Манш» (1997), у десяти творах якої розкривається історія англо-французьких відносин протягом майже двох тисячоліть, однак це перш за все «розповідь про французів, їхнє життя, сприйняття історії, про взаємне тяжіння і відривання двох народів» [15, 274].

У збірці оповідань «Лимонний стіл» (2004) автор розмірковує про старість і смерть. Герої його творів – видатний композитор, жінка, яка добре знає французьку мову, родина аптекаря тощо – мають свої таємниці. Це може бути історія кохання, яке проходить через усе життя («Переказ про Матса Ізраельсона»), розповідь про останні місяці перед смертю розумної оптимістки, що живе в будинку для старих, продовжуючи читати та захоплюватися світом («Як важливо знати французьку»), спогади сина про подружнє життя батьків, його здивування від відкриття того, що молоде та середнє покоління змушують старих грати за певними правилами: «Сидять і, закутавши коліна пледом, догідливо кивають головами: так, мовляв, ми своє відгуляли» [9, 41] («Фруктовий заповідник»). Роздуми про творчість композитора, про музику взагалі в центрі оповідання «Безмовність», де герой робить висновок про співвідношення музики та літератури: «Коли музика вподібнюється до літератури, то це погана література. Музика починається там, де закінчуються слова. Що ж настає, коли закінчуються слова? Мовчання, тишина. Усі інші мистецтва прагнуть піднятися до музики. А до чого простує музика? До безмовності» [9, 48]. Саме це оповідання і тлумачить певною мірою назву збірки, адже герой – відомий композитор – згадує, що в китайців лимон – символ смерті. Вже старий митець мріє, щоб його поховали з лимоном у руці.

Письменник використовує різні засоби зображення: розповідь про події з внутрішніми монологами героїв, епістолярій, спогади, роздуми. І всі вони сповнені гумору та іронії, що притаманні для творчості Дж. Барнса.

Автор продовжує висміювати стандартне уявлення одного народу про інший, як це він робив у «Папузі Флобера», наприклад, у оповіданні «Тунель». Проблему стереотипів, штампів у культурі Дж. Барнс ставить у книзі «Англія, Англія» (1998), яку назвали «найбільш дивним романом року». Автор, використовуючи притаманний йому стереоскопічний ефект зображення дійсності, тобто розкриваючи життя англійців іззовні та зсередини, представляє величезну кількість штампів, які так заповнили свідомість мешканців цієї країни, що вони не сприймають життєві реалії самі по собі. Не випадково цей твір називають сатирою на міфи «старої доброї Англії».

Дж. Барнс під псевдонімом Дена Кавана написав кілька детективних романів, у т. ч. «Даффі» (1980), «Ідучи до собак» (1986) та ін. Його перу належать есе «Є що висловити» (2002), оригінальні твори «Педант на кухні» (2003) та «Стіл дешево» (2004).

У 2008 році вийшла книга спогадів «Боятися нема чого», в якій автор розмірковує в основному про смерть. Тут роздуми поєднані з історичними анекдотами, випадками із життя друзів і близьких письменника. Дж. Барнс приходиться до думки, що він «проти смерті» і що його творча діяльність для нього і є засобом «перемогти смерть або хоча б із нею не змиритися» [Цит. за: 36, 294].

За роман «Відчуття кінця» (2011) письменник був відзначений Букерівською премією (2011).

Творчість Дж. Барнса репрезентує особливості сучасної літератури, він, як стверджує О. Джумайло, «зробив вагомий внесок у те, що прийнято розуміти під постмодерністським каноном і доданим до нього «відчуттям неадекватності слова» [25, 274].

Принагідно зауважимо, що про Англію 80-х років, про тетчерівську епоху розповідає також «букерат» 2004 року Алан Голлінгхерст у романі «Лінія краси» (2004). Цей твір є і розповіддю про кохання, причому з дещо скандальним відтінком, бо йдеться про гомоеротику.

Грем Свіфт (нар. 1949) заявив про себе 1980 року романом «Власник кондитерської». Уже у цьому творі виявляється риса, яка залишається й у наступних романах письменника: це, за визначенням К. Г'юїтт, «щире співчуття автора людині, з якою мало спільного як у

нього самого, так і у більшості його читачів» [47, 264]. Цей і наступні романи, зокрема «Іграшка долі» (1981), викликали і продовжують викликати незмінний інтерес критики та читачів. Так, за роман «Земля води» («Waterland», 1983) авторові було присуджено літературну премію газети «Guardian». Твір називають як зразком постмодерністського роману за формою, перш за все присутністю конструкцій гри, присутності різних моделей сприйняття і розуміння світу, так і романом, де йдеться «про неможливість подолання болю, нездатність трансформації досвіду страждання у гру» [25, 17].

Англійський літературознавець Карен Г'юїтт вважає, що в цьому романі «Свіфту вдалося показати, що сучасна трагедія, що знаходиться у центрі оповіді, почасти є результатом рішень, які у минулому було прийнято людьми, що протиставили себе соціальній та політичній реальності свого часу» [60, 63].

За роман «Відтепер і назавжди» (1992) письменник отримав французьку літературну премію «За кращу іноземну книгу року». Букерівською премією було відзначено у 1996 році роман «Останнє розпорядження». Даний твір побудований за фолкнерівським принципом «чорного дрозда» і сюжетно нагадує роман американського письменника «Коли я помирала», адже у творі Г. Свіфта також виконують останнє розпорядження померлого – друзі та названий син везуть його прах через усю країну до моря і згадують протягом цієї подорожі своє життя. Роман являє собою внутрішній монолог оповідачів. Однак, на думку О. Касаткіної, тут «не варто говорити про плагіат, посилатимемося на *постмодерністське цитування* (виділено автором. – В. М.)» [32, 200]. Порівнюючи ці твори, К. Г'юїтт зауважила: «Різниця між цими книгами така ж велика, як і їхня подібність. Герої Фолкнера схожі на навіжених, котрі завзято і з відчаєм борються з пожежею, повинню та іншими лихами. Герої Свіфта – задумливі старі, і протягом роману їхня власна одержимість поступається місцем смутку та любові» [62, 269].

Г. Свіфт – автор збірки оповідань «Вчимося плавати» (1995), романів «Поза цим світом» (1998), «Світло дня» (2003). Творчість цього автора засвідчує перш за все вірність традиціям англійської

літератури, це добротна у повному розумінні цього слова проза. Так, роман *«Світло дня»*, написаний за всіма канонами детективного жанру (присутні Великий детектив, злочин і злочинець, покараний законом), адже, зазначає О. Касаткіна, «майстерно закручений сюжет завжди був у англійській традиції, але детективна фабула стала майже неодмінним елементом сучасної оповіді» [32, 195]. Однак Г. Свіфт і тут використовує фолкнерівський принцип ставлення до часу: в романі розповідь про сьогодні поступається спогадам про минуле, це також сповідь, у якій приватний детектив Джордж Вебб оповідає історію свого одруження, розмірковує про одвічну проблему «батьки – діти» і ставить філософські питання про сенс життя, спілкування людей і про те, «що добре, а що ні» [47, 55] тощо. І все це для того, аби знову повернутися до незвичайної детективної історії, коли приватний детектив міг, але не встиг запобігти вбивству дружиною чоловіка з ревнощів, а в результаті – закохався у цю розумну і нещасну жінку, тепер допомагає їй і чекає того часу, коли вона вийде з в'язниці: «Стоятиму, чекатиму із серцем, що несамовито калатає, хвилі мого дихання перед очима. І нарешті вона з'явиться, вийде на ясне світло дня» [47, 142]. Автор у цьому романі вірний і традиціям «психологічного» детективу А. Конан Дойла й А. Крісті.

Грем Свіфт – письменник, якого, за словами К. Г'юїтт, «живо цікавлять мани та фантазії його персонажів: винахідник складних сюжетів, який потім розплутує їх, ставлячи питання про місце випадку, долі й особистого вибору, та романіст-інтелектуал, котрий висловлює свої ідеї за допомогою емоційно насичених символів» [62, 264].

У творах **Пітера Акройда** (нар. 1949), одного «з найбільш цікавих і відомих... англійських романістів» («Time»), а також поета і літературного критика, лауреата кількох літературних премій, у традиціях англійського роману, «завжди детально змальовано історичні обставини» [32, 196]. Крім того, автор створює роман того типу, який, за класифікацією Д. Лоджа, можна віднести до металітератури, тобто до творів, у яких наявний «стилістичний плюралізм» [Цит. за: 18, 233]. Це

стосується і літературознавчих розвідок, і романів П. Акройда. Так, у книзі «Діккенс» (1991), де автор пропонує по-новому подивитися на деякі відомі факти біографії великого вікторіанця, він використовує інтерлюдії, в яких розмовляє про літературу із самим Ч. Діккенсом, а також Т. С. Еліотом, О. Вайльдом, Т. Чаттертоном; представляє свій сон про письменника тощо. У романі «Процес Елізабет Крі» (1995) розповідь героїні про свої злочини сусідить із матеріалами суду, щоденником чоловіка героїні Джона Крі, відомостями про роботу Карла Маркса у Британській бібліотеці тощо.

«Повість про Платона» (2000) за багатьма ознаками належить до жанру пантопії – «своєрідного «гібриду» утопії та антиутопії», за визначенням Г. Сабат. Такий «твір не вбиває надій, вбиваючи ілюзії, а лише попереджає про жахливе, страшне, потворне, катастрофічне й водночас вселяє віру в світле, добре, прекрасне, надію на те, що позитивне переможе низьке й негідне» [44, 145]. Герой твору – оратор Платон – живе у 3700 році в Лондоні, який пережив кілька катастроф, у суспільстві, що не бажає знати сумніву і пошуків. Платон же вивчає історію і поділяє її на кілька епох за тими незначними пам'ятками, що збереглися. Це епоха Орфея (античність), Апостолів (Середньовіччя), Крота (Новий час, який скінчиться приблизно у 2300 році величезною пожежею), Чаромудрення (до 3400 року), а далі – Сьогодні. Найбільшу увагу у своїх виступах оратор приділяє часу Крота, і тут автор грає з текстом, словами, представляючи Ч. Діккенса автором «Походження видів», знаходячи у «прізвиськах» письменників цього часу «зв'язок із неорганічним світом: *Орвелл* (виділено автором. – В. М.) (Рудний колодязь), *Колрідж* (Вугільний кряж)... Деякі звеличувались за скорботність або суворість стилю, як, наприклад... *Беллоу* (Той, хто виє) та *Фрост* (Мороз)» [2, 11]. З оповідань Е. По, які випадково збереглися й ім'я якого Платон потрактовує як Е. А. Поет, він робить висновки, що американці жили у «дуже великих і старих будівлях, які – можливо, через кліматичні умови – часто були вкриті лишайником або повиті плющем» [2, 19] і вклонялися богам Джину. Аналізує Платон і твори Зігмунда Фрода (sic!), називаючи їх «репризами», які розважали публіку епохи Крота

до сліз» [2, 31]. Цілком у флоберівській традиції складає герой словник понять цієї епохи, в якому зазначає, наприклад, що «романтик – це дослідник сказань давнього Риму» [2, 16], а «література – слово невідомого походження. Частіше за все його відносять до litter (сміття)» [2, 13]. Однак акройдівський Платон – не Бувар і Пекюше, він дійсно шукає істину і після подорожі до печери, до світу Крота, побачив, що ці люди «прагнули підкорити матеріальний світ, який був навкруги них, – однак із цього прагнення виходило їхнє відчуття прогресу» [2, 51]. Автор звертається у цій частині роману до платонівського «принципу печери» і переносить його у конкретні історичні обставини. Знайомство з епохою Крота змусило Платона по-іншому подивитися на світ, у якому існувала категорія часу і, отже, почати сумніватися та «бачити і розуміти якусь іншу дійсність, крім своєї. Саме тому вони загинули. Якщо ми не навчимося сумніватися, можливо, і наша епоха помре» [2, 58]. Герой відрізнявся від усіх своєю зовнішністю і тим, що шукає найвищої гармонії – «гармонії з самим собою» [2, 59]. Суд міста його виправдав, визнавши фантазером, і тому Платон пішов звідти, за стіни та вежі, щоб, можливо, повернутися до печери.

П. Акройд поєднує у творі імітацію античного філософського діалогу з пародією на словник, псевдоісторичними та псевдолітературознавчими розвідками, наближаючи таким чином роман до пастиша, однак іронія поєднується у «Повісті про Платона» з гуманістичним пафосом і висновком про те, що людство – навіть в епоху Крота – заслуговує на співчуття і розуміння, а Лондон – прекрасне і цікаве місто.

Саме цю останню думку і розкриває П. Акройд у книзі **«Біографія Лондона»** (2000), сама назва якої налаштовує на сприйняття історії столиці Великобританії як розповіді про живу істоту. Докладно, з посиланням на дослідження істориків, соціологів, журналістів, щоденники та спогади, літературні твори автор не просто представляє Лондон і його мешканців від часів заснування міста до кінця ХХ століття, а й постійно розмірковує над тим, що воно, місто взагалі та Лондон зокрема, являє собою, яке місце займає у світі. Саме Лондон у ХІХ столітті «створив перше по-справжньому міське

суспільство на землі» [1, 244]. Автор стверджує, що «місто тому красивіше за сільську місцевість, що воно багате людською історією» [Цит. за: 40, 230]. І взагалі, ставить риторичне питання П. Акройд, чи не є Лондон «просто станом душі?» [1, 289]. Головна думка, пафос цієї книги, як підкреслює Т. Мотильова, – спроба «утримати історичну пам'ять, жалісливу пам'ять про все мале, про все людське і домірне людині» [30, 230].

Після появи цієї книжки П. Акройда називають «знаменитим описувачем побуту Лондона» [10, 258]. Він продовжив створення новітніх біографій видатних письменників твором **«Шекспір. Біографія»** (2005). Головна особливість і цінність цієї книги полягає в тому, що автор представив життя і творчість геніального драматурга в контексті того часу. Його життя П. Акройд пов'язав із багатьма людьми та подіями. «Хрестоматійні відомості складаються в багатобарвну картину, сповнену свіжості, вражаючої новизни та точності» [10, 260], – підкреслює у своїй рецензії О. Бартошевич і робить висновок щодо жанру: «Книга Акройда – справжній театральний роман» [10, 261].

Роман **«Лондонські творці»** (2004) набув широкого розголосу. У епіграфі до твору автор наголосив, що він звернувся до зображення життя родини Лем, проте дещо змінив і вигадав деяких героїв. У передмові до публікації твору в журналі «Иностранная литература» Пітер Рей, англійський критик та історик літератури, навів деякі біографічні факти щодо одного з головних героїв – Чарльза Лема, прототип якого «ерудит, дотепник, знавець Шекспіра, і досі відомий у Англії як поет і один з найвизначніших есеїстів своєї доби (кінця XVIII – першої третини XIX століть. – В. М.)» [42, 3].

Основний сюжет роману пов'язаний із шекспірівською творчістю. П. Акройд представляє захоплення драматургією Барда та бажання все нових і нових знахідок, пов'язаних із його біографією. На цьому прекрасно зіграв молодий Вільям Айрленд, який виготовляв підробки, що фактурою паперу і шрифтом відповідали добі кінця XVI – початку XVII століть. Найголовніше ж полягало в тому, що герой прекрасно імітував стиль творів В. Шекспіра, і тому навіть у

прискіпливих експертів ніщо не викликало підозри. Урешті-решт він розвінчав самого себе, випустивши брошуру під назвою «Недавні підробки рукописів Шекспіра, викриті та докладно описані містером В. Г. Айрлендом, їхнім одноосібним творцем і розповсюджувачем» [3, 136]. Наприкінці розповіді герой вибачається, адже нікому не бажав зашкодити і папери виготовляв безкорисливо.

Із тексту роману зрозуміло, що Вільям зробив це все заради того, щоб довести батькові, знайомим і, перш за все, самому собі, наявність власного таланту поета, письменника, публіциста, адже всі свої «відкриття» він супроводжував публікацією статей.

Цей роман, як і більшість творів П. Акройда, адресований ерудованому читачеві, який перш за все обізнаний із творчістю В. Шекспіра, а також реаліями Англії кінця XVIII – початку XIX століть. Пітер Рей підкреслив у зв'язку з цим, що у творі «велика кількість прямих і прихованих цитат, головним чином із п'єс Шекспіра, але не тільки: тут чимало біблійних висловів та посилок, а також парафразів і алюзій із творів інших класиків англійської (наприклад, Мільтона) або світової літератури (наприклад, Горація)» [42, 4]. Критик зауважує при цьому, що більшість із них настільки глибоко ввійшли до англійської мови, що вже не відчуються їхні літературні першоджерела, так само, як живе в російській мові «хіба що не весь текст комедії Олександра Грибоєдова «Горе від розуму» [42, 4].

Побудований на інтертекстуальності, цей роман являє собою талановиту гру із читачем, якою він, читач, захоплюється із самого початку та інтерес до якої зберігає до самого кінця. І тут дійсно мова може йти про літературні відкриття кожного, хто звернувся до цього роману.

У 2008 році надруковано твір, жанр якого визначається як «метароман», «Журнал Віктора Франкенштейна». Вже його назва відсилає читача до знаменитого роману Мері Шеллі. Дійсно, письменниця, а також її чоловік Персі Біші Шеллі, Дж. Г. Байрон і потвора, створена вченим, є його дійовими особами, а розповідь ведеться від імені Віктора Франкенштейна.

Ієн Мак'юен (нар. 1948) – лауреат премії ім. Сомерсета Моєма (1976), Букерівської премії (2005), літературної премії Джеймса Тейта Блека (2006), Ієрусалимської премії (2011), автор романів «Невинний, або Особливі відносини» (1990), «Амстердам» (1998), «Покута» (2000), «Субота» (2005), «Чизил-Біч» (2007). Він увійшов до англійської літератури наприкінці 70-х романом «Цементовий садочок» (1978) і збірками оповідань «Перше кохання, останні обряди» (1975), «Там, між простирадлами» (1978).

І. Мак'юен у своїх творах майстерно відтворює історичний контекст, у якому живуть його герої, причому письменника хвилюють питання національного і загальнолюдського, складності та непередбачуваності чисто людських взаємин. Так, дія роману **«Цнотливий, або Особливі стосунки»** (1990) відбувається у Берліні 1955 – 1956 років, і молодий англієць Леонард Марнем, якого запросили працювати на секретному об'єкті прослуховування російського телефонного зв'язку, одразу опиняється на перехресті політичних протиріч, спогадів про останні часи Другої світової війни та поведінку російських вояків під час окупації Берліну, ставлення до них місцевого населення тощо. Зовнішня канва твору – це зрада таємниці Берлінського тунелю і провал операції «Золото», яку розробили ЦРУ і М-16, проте головне у творі – історія «особливих стосунків», як називає їх Марія, тобто кохання англієця та німкені, яке виявилось вищим і сильнішим за національні чвари. Леонард пізнав не тільки радощі сексу, він зрозумів, якою жорстокою може бути людина у любові, у ставленні до ближнього. Слабкість і силу героїв, глибину їхнього такого неповторного складного світу і представив автор у цьому дещо сумному творі, наприкінці якого письменник залишає надію на можливість зустрічі та порозуміння Марії й Леонарда через більш ніж тридцять років після першої зустрічі.

І. Мак'юен – автор романів «Розрада мандрівників» (1981), «Дитина своєчасно» (1987), «Чорні пси» (1992). Він став «букератом» 1998 року за книгу «Амстердам», яку критики назвали «найбільш веселим, пустотливим і приємним» романом наших часів. На думку О. Касаткіної, це «одна з небагатьох англійських книжок про сучасні

звичаї, в якій автор не вдався до літературних милиць алюзій, спогадів або відсилок до інших історичних епох» [32, 198]. Роман, композиція якого імітує музичний твір, присвячений роздумам про занепад особистості, яка забуває про свої людські якості, залишаючись тільки функціонером, і зовсім не важливо, яким – музикантом, як Клайв Лінлі, котрий, стверджуючи, що написав «Симфонію тисячоліття», насправді «обідрав... як липку» бетховенську «Оду до радості», чи безпринципний журналіст Вернон Голлідей. Вони спроможні на вбивство, і «драма цих людей, які поставили себе у залежність від публічного успіху, в тому, що їхнє марнославство перевищує їхні таланти» [32, 199].

Роман *«Спокута»* (2001) розкриває не стільки злочин героя, який підлітком дав фальшиві свідчення проти невинної людини, закоханої до того ж у його сестру, а спокуту, яка, за зауваженням самого автора у інтерв'ю, вимагає багато мужності, «щоб розповісти правду самому собі... розглянути не злочин, а процес покути, *покути через розказування* (виділено автором. – В. М.)» [Цит. за: 25, 20]. З цією метою І. Мак'юен створює кілька варіантів розповіді та фіналу цієї історії про біль і почуття провини.

Роман *«Чизил-Біч»* (2007) присвячений зображенню молодого покоління після Другої світової війни. Його представляють молодята Едуард і Флоренс, чисті, цнотливі, для яких стосунки, що мають виникнути першої шлюбної ночі, є випробуванням, адже, підкреслює автор, ще не прийшли часи, коли секс став широко дозволеним, рекламованим, просто звичайним. Саме тому до них одразу прийшло розчарування, вони образили одне одного. І в Едуарда не вистачило мудрості, витримки прийняти пропозицію дружини. Звідси – розлучення, хоча шлюб як такий і не відбувся, незважаючи на весілля.

Про долю Флоренс автор розповідає небагато, відомо тільки про її успішні виступи у складі музичного квартету, де вона була першою скрипкою. А Едуард одружився, розлучився, мав романи, створив власний бізнес, дбав про здоров'я, гуляючи пішки. І його маршрут проходив тими місцями, що були пов'язані із Флоренс. Тільки на сьомому десятку він зрозумів, як необачно вчинив колись, бо нікого,

з'ясувалося, не кохав так сильно, як першу дружину. І життя його могло скластися по-іншому: «Можливо, якби він залишився з нею, то прожив би зібранніше, прагнув би більш високих цілей...» [37, 66]. Якби він виявив терпіння і мудрість, проблеми можна було б здолати, «І тоді які б діти могли народитися у них, яка дівчинка із стрічкою у волоссі могла б стати його улюбленим паростком» [37, 66-67]. Герой робить висновок: «Ось як може перевернутися весь хід життя – через бездіяльність» [37, 67]. Адже герой після розмови із Флоренс, коли вона у відчаї та сльозах бігла від нього, не схотів її зрозуміти, повернути до себе, дав жінці піти геть.

До такого висновку приходять герой – і автор. Це одвічна історія про молодість і зрілість, коли одразу згадується вислів: «Що маємо – не бережемо, втрачаємо – плачемо». І. Мак'юен розповідає цю історію в класичній реалістичній манері, причому докладно описує, як, де і чому зустрілися та покохали один одного Едуард і Флоренс, їхні статеві почуття та проблеми, події першої шлюбної ночі й сварку та розлучення. Далі тон змінюється, стає сухим. Письменник тільки констатує факти, розповідаючи про життя героя, і тільки наприкінці представляє його думки. Цей роман можна назвати твором добротної англійської прози, яка сягає своїми традиціями у ХІХ століття.

І. Мак'юен – автор роману «Сонячна» (2010), збірок оповідань, дитячих книжок, сценаріїв, п'єс, ораторії й опери. У 2011 році був відзначений Ієрусалимською премією «За свободу індивіда у суспільстві».

М у л ь т и к у л ь т у р а л і з м – одне з характерних явищ сучасної культури – присутній і в англійській літературі. Книги письменників різних національностей, зауважує В. Скороденко, «виникають ніби на стику різних літературних традицій, причому роль життєдайної рідини у цьому літературному «кровообміні» віддано англійській мові» [48, 118].

Грем Свіфт у інтерв'ю журналу «Иностранная литература» під час своїх перших відвідин Росії у 2006 році на запитання про стан сучасної англійської прози відзначив, що у 80-ті роки минулого століття з'явилося нове покоління – «англійські письменники з

неанглійським корінням, з культурним спадком, одержаним за межами Британії. Це явище дуже збагатило англійську літературу, завдяки таким письменникам, як Рушді, Ісігуро, Найпол, ми тепер відкриті світові...» [15, 273].

Одним із найвизначніших представників такої літератури є **Кадзуо Ісігуро** (нар. 1954), який походить з Японії. У Англії він живе з 1960 року, тут одержав освіту в університетах Кенту (м. Кентербері) та Східної Англії (м. Норидж). Перші романи – «Пагорби в імлі» (1982) та «Художник хисткого світу» (1986) – присвячені японському життю і відзначені відповідно премією Королівської літературної спільноти та премією Вітбрета за кращу книжку року. Виступає К. Ісігуро і як теледраматург.

У 1989 році вийшов друком роман К. Ісігуро *«Залишок дня»*, який приніс письменникові «Букера». Він є також кавалером ордена Британської імперії та французького ордена «За заслуги у галузі мистецтва і літератури». «Як письменник, – відзначає К. Ісігуро, – я прагну створювати міжнародні романи. Що це таке – « м і ж н а р о д н и й » р о м а н ? Це просто роман, у якому представлено картину життя, що може викликати цікавість у людей різного походження і стану по всьому світові» [Цит. за: 49, 117]. Саме таким – «міжнародним» – є роман «Залишок дня», хоча у ньому розповідає свою історію англійський дворецький Стівенс, який найбільшу частину свого життя служив аристократові лорду Дарлінгтону. Це один із небагатьох романів у світовій літературі, де «зсередини» зображені життя і психологія служників. Його можна поставити в один ряд із персонажами Ч. Діккенса, О. Вайльда, П. Г. Вудхауса та ін.

Герой твору – слуга не тільки за соціальним станом, але, перш за все, за психологією. Його світ обмежений тільки роздумами про виконання певних обов'язків, а також проблемою спілкування із своїм новим хазяїном – американцем містером Фаррадеєм, який, як здавалося героєві, чекав від нього під час розмови дотепної відповіді. Стівенс навіть тренується щодня, щоб «включити цю навичку до арсеналу своєї професійної майстерності з тим, щоб чесно виправдати

надії містера Фаррадея щодо «підігравання» [30, 64]. Прислужник і син прислужника, він залишається на своєму посту навіть тоді, коли помирає його батько, адже, каже герой, «я знаю, що, якби батько був живий, він не захотів би відволікати мене від виконання обов'язків» [30, 54]. Стівенс настільки відданий своєму хазяїнові, що не бажає бачити нічого такого, що б виходило за коло інтересів служника: «таким, як ми... ніколи не досягнути величезних проблем сучасного світу, а тому краще за все без будь-яких роздумів довіритися такому хазяїну, якого ми вважаємо достойним і мудрим, і чесно... служити йому в міру сил» [30, 114].

Стівенс тут, вважає О. Джумайло, на відміну від своїх літературних попередників, «постає міфологічною фігурою в ситуації, коли скинуто саму віру у великий англійський міф» [24, 41]. І сам автор підкреслював: «Я обрав героя-дворецького не випадково, бо думаю, що сам, по суті, дворецький. Думаю, більшість із нас не більше ніж дворецькі» [Цит. за: 24, 41].

Проте герой не такий собі «сухар», адже він розуміє і вміє відчувати красу природи та навколишнього світу. Подорожуючи країною, Стівенс милується прекрасним ставом у Дорсеті, захоплюється красою невеличких містечок і селищ, розуміє велич і значення Дарлінгтон-холу. Він навіть інколи почувався якось незвично для себе у присутності міс Кентон, проте занадто пізно зрозумів, що повз нього пройшло кохання. І після розмови з тепер уже місіс Бенн, через роки, коли Стівенс почув від жінки грізку істину, «в ту хвилину, – згадує герой, – у мене розривалося серце» [30, 112].

Після багатоденної подорожі дорогами Англії, зустрічі з колишньою економкою міс Кентон і старим на молу герой зрозумів, що занадто багато часу присвятив роздумам про минуле, а, найголовніше, все найкраще в житті «віддав лордові Дарлінгтону». Стівенс прийшов до істини, що треба радіти життю, зустрічати кожен день і його вечір із радістю. Отже, робить висновок герой, а разом із ним і автор, треба «навчитися дивитися у майбутнє з надією та постаратися якнайкраще використати подарований мені залишок дня» [30, 115]. Таким чином, звернувшись до суто англійської теми,

К. Ісігуро поставив філософські, загальнолюдські питання. Він створив також, на думку В. Скороденко, «блискучу комедію, точніше, трагікомедію звичаїв» [49, 118].

Ця «наскрізь англійська книга» [49, 117] присвячена і роздумам про джентльменство, втіленням якого став лорд Дарлінгтон. К. Ісігуро показує, як у ХХ столітті джентльменські закони поведінки втрачають сенс. Особливо це стосується політики, а тому А. Гітлер і Й. Ріббентроп «використали його душевні якості, зіграли на них, перетворили делікатність і благородство на дещо інше – дещо таке, що зможуть тепер поставити на службу своїй власній брудній меті» [30, 106].

У творі автор майстерно використовує ефект замовчування, представляючи, за визначенням письменника, як Стівен «час від часу обриває свої роздуми, адже десь глибоко в собі він розуміє, про що йому говорити не треба... Все мотивується тим, що він *не говорить* (виділено автором. – В. М.). Ось що рухає оповідь» [24, 32].

Щодо стилю роману «Залишок дня», то в ньому привертає увагу майстерність використання автором засобів «потoku свідомості», що викликає, як вважає О. Касаткіна, майже появу «нових пошуків «утраченого часу» [32, 197]. І все це завдяки тому, що К. Ісігуро створив неповторний японський колорит: «... вишукану фрагментарність розповіді, неповне зображення оточуючого середовища... гротескне поєднання комічного і трагічного» [49, 118]. Дослідники відзначають у романах К. Ісігуро інтертекстуальність, пов'язану з темою ілюзій, зокрема з новелою Дж. Джойса «Евелін», «Різдвяною піснею» Ч. Діккенса.

«Міжнародним» можна назвати і роман «Не відпускай мене» (2004), який критики віднесли до жанру наукової фантастики, адже його героями є клони, чії органи пересадять багатим пацієнтам. Сам автор вважає таку оцінку спрощеною, бо письменника, за його словами, перш за все, цікавило «світовідчуття моїх персонажів, пошук змісту життя. До якого ступеню вони можуть розпоряджатися власною долею? Що для них головне, а що другорядне? Ці питання стосуються... кожного з нас, просто героям книги відпущено менше часу для роздумів» [Цит. за: 34, 266].

На думку О. Джумайло, в цьому романі К. Ісігуро «впритул підходить до своєї магістральної теми, яка особливо пронизливо зазвучала саме в останніх романах: життя – це хроніка невиліковних ран, і знайти себе можна, лише прийнявши цей біль» [24, 35].

Лейтмотив коробки часто зустрічається у творах К. Ісігуро, зокрема, в романі «Не відпускай мене». Цей твір, за версією журналу «Гіте», ввійшов до списку кращих англійських романів усіх часів.

У 2009 році вийшла друком збірка новел К. Ісігуро «Ноктюрни. П'ять історій про музику та сутінки». Цей жанр новий для письменника, який уславився своїми романами. «Оповідь у них, – зауважує М. Візель, – сповнена напівтонів, недомовленостей, витонченого психологізму» [58, 272].

Роман **Майкла Ондаатжі** (нар. 1943) *«Англійський пацієнт»* зараз широко відомий у світі завдяки вдалій екранізації, яка принесла її авторам кілька «Оскарів». Автор твору – уродженець Цейлону, який мешкає у Торонто і друкує свої твори у Лондоні, – більше відомий як поет, а також автор книги *«У левиній шкурі»* (1987), у якій розповідається про будівництво Торонто і яка мала міжнародний успіх.

У *«Англійському пацієнті»* також присутня поезія, однак М. Ондаатжі дбає і про привабливість сюжету: дія розвивається динамічно, майстерно переплітаються долі чотирьох головних дійових осіб, чії історії розгорнуті на тлі історичних подій – бомбардування Лондона, останніх епізодів війни, коли союзники звільняють Італію. Головний епізод твору – пристрасне кохання, яке пережив герой перед початком війни, коли подорожував пустелями Північної Африки та разом із бедуїнами відкривав для себе інший світ, який дивував його своєю поетичністю. Потім, коли німці зіб'ють літак героя, бедуїни привезуть його до англійських військових частин, і почнеться його шлях госпіталями. Роман був удостоєний премії «Букер» за 1992 рік. На думку О. Зверева, «крім безсумнівних літературних достоїнств, немаловажним виявилось і цейлонське походження автора» [29, 6]. Найважливішою темою твору, стверджує критик, є «нерозривний сплав переказу з буденною рутиною, здатність шанувати повір'я як найвищу істину про життя, погляд на дійсність як

на магічне царство, в якому можливе, здійсненне все, включаючи речі, абсолютно фантастичні за європейськими раціональними мірками» [29, 7]. Саме тому цей роман тісно пов'язаний із романтичними традиціями, особливо щодо зображення Сходу.

«Брік-Лейн» (2003) **Моніки Лі** – розповідь про життя у Лондоні емігрантів із Бангладеш. Це місто у романі обмежене районом, де живе героїня, і вона багато років не відвідувала навіть центр, бо весь час і всю увагу віддавала родині. Написаний із гумором і співчуттям, твір продовжує актуальну тему співіснування колишніх колонізаторів та національних меншин. Цей роман був одним із фаворитів щодо «Букера»-2003, а також одержав премію «Дебют року».

Доля і творчість **Салмана Рушді** (нар. 1947) тісно пов'язані як із східною, так і західною культурами. Він походить із родини кашмірських мусульман, що мешкала у Бомбеї. С. Рушді навчався у лондонській школі, вивчав історію ісламу в Кембріджському університеті, потім писав для газет, працював у рекламному агентстві. Зараз він живе у Великобританії.

Роман «**Опівнічні діти**» (1981) заявив про появу талановитого письменника. У творі автор вільно поводить із часом і простором. Тут велика кількість дійових осіб, як реальних, так і вигаданих. «Опівнічні діти» – це і родинна хроніка, що розповідає про перетворення родини С. Рушді з кашмірської на індо-пакистанську, і в'їдлива політична сатира, і напружений пошук відповіді на болюче запитання: «Що сталося з людьми різних віросповідань, які століттями вміли жити у злагоді, як міг народ раптово перетворитися на кровожерний натовп, підпалювати, грабувати, вбивати з неймовірною жорстокістю» [45, 227].

У творі, зокрема, йдеться про зустріч двох дітей, які народились опівночі 15 серпня 1947 року, в той час, коли з'явилась нова держава – суверенна Індія. Молодий лікар Адам Азіз навчався в Європі, він вірить у свободу і прогрес. Човняр Тал – «жива антитеза західній вірі у рухливість часу» [Цит. за: 44, 228]. Човняр живе у Всесвіті, де нічого не змінюється, все відбувається за одвічними законами. Отже, стверджує М. Салганик, С. Рушді «зводить разом два міфи різного походження; на

його думку, вони породили новий – міф про свободу, яка сповіщає нове життя» [45, 228]. Саме таким міфом заповнив порожнечу Адам Азіз, який утратив віру у вічність. У цьому творі зароджується основна тема творчості письменника – співіснування істинного і вигаданого, дійсності та ілюзії, обличчя і маски. Роман нікого не залишив байдужим. Тарик Алі, відомий пакистанський історик і публіцист, відзначив: «... багато хто скаржиться – Рушді не знайшов доброго слова ні для чого, що відбувалося у Південній Азії. Але, якщо вдуматися, Рушді не написав нічого, про що індійці або пакистанці не говорили б між собою» [Цит. за: 45, 228]. Роман «Опівнічні діти» було відзначено престижною премією «Букер», автора порівнювали з Г. Гарсія Маркесом і Г. Грассом, віддаючи данину оригінальності та досконалості стилю і мови.

У 2008 році, за результатами голосування в Інтернеті, С. Рушді був визнаний найкращим серед лауреатів Букерівської премії за всі сорок років її існування.

Роман С. Рушді «*Сором*» (1983) – це історія кількох родин у контексті простору і часу. Під час правління Іскандера (XV століття) існували, як зображено у творі, телебачення, літаки, телефони, дипломатичні консульства Радянського Союзу, Сполучених Штатів, Великобританії. У тиранічній державі було засновано Відділ Державної Безпеки на чолі з Тальваром уль-Хаком (натяк на Зія уль-Хака? – В. М.), який не просто збирав досьє на всіх «небезпечних», але й, з іронією зауважує автор, «творив дива: він хапав злодія ще до того, як той робив свою чорну справу, і тим самим рятував йому життя» [43, 36].

У романі з'являється ще одна тема, яка також стане наскрізною у творчості С. Рушді, – це роздуми про жіночу долю, які втілює у творі Зульфія Зинобія. Одна з героїнь «Сорому» «зрозуміла, що на цьому світі жінці нема на що сподіватися: народилася ти хоча у палаці, хоч у канаві, доля одна – опинишся у кабалі чоловіків» [43, 52]. І якщо жінка виривається з такого полону, вона стає жорстокою і мстивою. Зульфія Зинобія відчувала сором у світі, де більшість людей, як і її чоловік, взагалі не знали такого почуття. Саме тому в ній прокинувся звір, бо, зауважує М. Салганик, «вона, жінка – незалежно від обставин життя, –

в силу свого єства несе тягар додаткової засоромленості» [45, 229]. Тільки сором, стверджує письменник, і може тримати людей у певних моральних рамках.

У «Соромі» С. Рушді знову вдається до багатовимірності та різноплановості стилю. Розповіді про героїв тут перериваються авторськими роздумами, спогадами, анекдотами. У теперішнє «встряє» майбутнє, яке сам автор «відганяє», нагадуючи, що для всього свій час.

У інтерв'ю Джонови Банвілю С. Рушді підкреслив, «що «Опівнічні діти» й «Сором» були певною мірою безпосередньо політичними творами, принаймні історія входила в них як структурний елемент» [Цит. за: 4, 148]. Наступний твір – *«Сатанинські вірші»* (1988) – сам автор назвав «найменш політичною книгою з усіх, що... написав. Основою роману було не суспільне життя, а перипетії чисто людського характеру. Я хотів розповісти про свої почуття при переміщенні з однієї частини земної кулі в іншу, зобразити різні аспекти існування людини в світі» [Цит. за: 4, 148]. Однак після появи роману аятолла Хомейні виніс йому смертельний вирок, звинувативши автора в образі релігійних почуттів мусульман, адже у творі С. Рушді нібито висміяв пророка Мухамеда, зобразив його дружин повіями та назвою натякав на Коран. Книгу заборонили в Індії, Пакистані, Саудівській Аравії, у країнах з великою кількістю мусульман (Сенегалі, Кенії, ПАР, тощо). Під час демонстрацій протесту в Індії та Пакистані загинули десятки людей. На думку автора, Хомейні заборонив твір, із змістом якого він був незнайомий. Проте сам факт такої заборони засвідчує наступ на право письменника вільно висловлювати свої думки. У листі до Раджива Ганді після заборони «Сатанинських віршів» С. Рушді підкреслює різницю між історичними фактами та вигадкою, яка лежить в основі художньої літератури і одночасно дає можливість дослідити світ: «Коли я хочу досліджувати вершини та безодні людського суспільства і людського духу, я звертаюсь до літератури» [Цит. за: 56, 209].

На думку Ц. Тодорова, «було б лукавством стверджувати, ніби немає нічого спільного між релігією, зображеною у «Сатанинських

віршах», і справжнім ісламом, між вигаданими віршами та віршами Корана. У будь-якому випадку різниця між вигадкою та історією лежить у сфері співвідношення літературного тексту з навколишнім світом, а якщо мова йде про блюзнірство або наклеп, так це питання впливу тексту на читача» [56, 209].

«Сатанинські вірші» – багатоплановий роман, який здається ускладненим, саме тому його і називають типовим читанням для інтелектуалів, яке, вважає М. Салганик, «в жодному разі не може претендувати на успіх у масового читача» [45, 231]. Не випадково критики виділяють у творі, дія якого відбувається у вигаданому місті з виразною назвою Вавілондон, велику кількість проблем. На думку М. Салганик, це роман про еміграцію, протистояння між стереотипами свідомості, у тому числі расистськими, та вільним пошуком істини, знання і віри. Як наголошує Ц. Тодоров, це твір про конфлікт самотньої людини із загалом, роздуми про пророків і поетів, про природу добра і зла, про вірність і зраду. М. Кундера підкреслює, що в «Сатанинських віршах» С. Рушді представляє «ускладнену самосвідомість європеїзованого індійця... щоб зрозуміти цю розірвану самосвідомість, роман досліджує її в різних місцях планети...» [24, 21]. Критик вважає, що сюжетні лінії твору повторюють побудову музичного твору рондо: «головна тема постійно повертається, чергуючись із другорядними» [24, 27]. Сам автор твору зауважив, що «у «Сатанинських віршах» виражено співчутливе і навіть ніжне ставлення до безпритульних, позбавлених майна, відірваних від рідного коріння...» [4, 148]. Він назвав однією з найважливіших тем роману тему втрати: батьків, країни, себе. У цьому творі письменник, який, за його власним зізнанням, прихильно ставився до ісламу, «намагався зрозуміти його структуру світобачення», однак «на власному досвіді переконався у здатності релігії чинити зло» [4, 150]. У творі присутні літературні алюзії, зокрема з новелою Ф. Кафки «Перевтілення». Крім того, на думку критиків, «Сатанинські вірші» явно навіяні «Майстром і Маргаритою» М. Булгакова.

Переховуючись від фатви, С. Рушді продовжував плідно працювати. Вийшли друком його романи «Гарун і море оповідок»

(1990), «Останній подих мавра» (1995), дія в якому відбувається у XV столітті в Гранаді. «Ця історія, – зауважив С. Рушді, – метафора конфлікту між однією людиною і рештою світу, між чистотою і брудом, між святим і нечестивим. Таким чином, я продовжую лінію моїх попередніх книжок... В основі книжки лежить мій особистий досвід останніх років...» [4, 149].

Роман С. Рушді «*Земля під її ногами*» (1999) критики називають першим «товстим» романом про рок-н-ролл як міф ХХ століття. «Коли я писав роман «Земля під її ногами», – зазначив С. Рушді в інтерв'ю Міті Капур, – то раптово усвідомив, що люди звертаються до світу міфів, щоб відшукати там критерії оцінювання власного життя і того, що відбувається навколо» [20, 280]. Письменник підкреслює той факт, що в суспільстві превалює культура поп-ідолів, які, на його думку, «зайняли місце грецьких і римських богів давнини... Вражає схожість між тим, як люди ставляться до релігійних міфів і до нової міфології, яку створюють засоби масової інформації. «Земля під її ногами» – саме про це» [20, 280].

Автор поєднує в рамках одного твору різнопланові міфологеми, тому, крім рок-н-ролу, присутні ще два міфи: про Орфея та Еврідіку і пов'язана з ним легенда про Тартара, який бажав поглинути весь світ. У цьому просторі народжуються, живуть і помирають герої: гітарист і композитор Ормус Кама та його Еврідіка – співачка Віна Апсара. Їхню історію розповідає фотограф Рай – свідок подій. Від бомбейського дитинства до Англії 60-х іде сага про кохання та ненависть, вірність і зраду, зокрема, зображується створення рок-групи, популярність якої нібито затьмарила успіх «Бітлз». У романі автор створює власний світ, в якому все трохи не так: Джон Кеннеді виживає після замаху, Джон Леннон створює інші пісні, «Дон Кіхота» пише борхесівський П'єр Менар. А самі герої не мають психології, бо вони належать до міфологічного епосу. Кама й Апсара – колажі реальних біографій Джона Леннона і Мадонни, Боба Ділана та Дженіс Джоплін, а також Фарруха Балсара, відомого як Фредді Мерк'юрі.

Розлучившись із Ормусом на вершині своєї кар'єри, Віна-Еврідіка загинула під час землетрусу в Мексиці. Орфей-Ормус скрізь її шукає,

від страждань прагне врятуватися за допомогою героїну, покидає це заняття і знову шукає Віну. Він бажає воскресити її в образі співачки з нічного клубу Міри Селано. Міра стає зіркою світової величини, але відмовляється стати живим двійником загиблої Віни. Отже, людина померла – музика продовжує жити. І сам Орфей загинув від рук фанатички, яка застрелила його на порозі власного будинку, як це було із Джоном Ленноном. Ця книга – легенда про рок-н-рол – стала частиною легенди рок-н-ролу. Цікаво, що поп-зірки не сприйняли роман із задоволенням. Мадонна демонстративно на очах у журналістів викинула надісланий автором екземпляр у смітник. Однією з причин цього є те, що «сучасному рок-н-ролу не дуже приємно, коли «велика» література піднімає його до рівня філософського міфу» [33, 269]. Але роман цей не тільки про музику. Це роман про світ, який гине від ненависті. Почуття неможливості повернути втрачене, майбутньої катастрофи – ось що зрозуміло всім, хто навіть далекий від історії рок-н-ролу.

У 2000 році після дванадцятилітнього вигнання С. Рушді відвідав батьківщину. Розповідь про цю подорож, а також роздуми про творчість, важливість подолання будь-яких кордонів (і не тільки географічних), політичні події тощо об'єднано у книгу «Переступити через кордон. Вибрана публіцистика 1992 – 2002 років» (2003). Завершують збірку лекції, які прочитав письменник у Йельському університеті. «Сьогодні Рушді відомий не тільки як письменник, але й громадський діяч, думка якого має певний авторитет» («Guardian»). Розмірковуючи про свою творчу манеру, С. Рушді називає письменників, про яких багато роздумував у молоді роки, – М. Кундеру, І. Кальвіно, Г. Гарсія Маркеса. Не випадково тому в його романах присутні елементи «магічного реалізму». Проте, зауважує письменник, у останніх творах він відходить від цих засобів, уводить сюрреалістичні елементи до структури «Люті», проте «в цілому роман вбудовується в реалістичну традицію» [20, 279]. Говорячи про те, як пишеться твір, С. Рушді, досвідчений і відомий, стверджує: «Тепер, добираючи слова, аби висловити ту чи інші думку, я просто розмірковую про те, про що б я не хотів би написати» [20, 279].

2004 року С. Рушді створив роман *«Клоун Шалімар»*. Цей твір, як і все інше, що належить перу С. Рушді, викликав багато суперечок. Автора, як зауважив А. Нестеров, звинувачували в тенденційному зображенні ролі США у сучасному світі, політичної ситуації у Кашмірі тощо [Див.: 41, 234]. Герой твору – терорист клоун-акробат Шалімар, який подорожує світом, виконуючи свою місію, маючи на увазі суто особисте бажання – помститися дружині, яка його покинула, її коханцеві та їхній доньці. Врешті-решт він загинув від руки своєї пасербиці з виразним ім'ям Індія, «яка навіть не підозрює, що жертва – її власний вітчим. Кола насилля поширюються, і тут немає правих і винних, адже винні всі» [41, 236].

У 2008 році вийшов друком роман *«Флорентійська чарівниця»*, одна з головних тем якого – співіснування релігій і культур. Автор розмірковує також про силу уяви, її владу над людьми: головний персонаж уміє розповідати історії та збуджувати людську фантазію. У творі велика кількість героїв і тем, що, на думку деяких критиків, наприклад, Рут Морс із «Таймс літерарі саплмент», призводить до того, «що письменник не до кінця впорався із задумом і за великою кількістю деталей губиться зміст книги» [36, 294]. Проте всі рецензенти сходяться до думки, що цей твір заслуговує на увагу читача [36].

У 2010 році надрукована казка *«Лука і вогонь життя»*, сюжет якої пов'язаний з книгою *«Гарун і море оповідок»*, яку критики називають однією з найсвітліших книжок С. Рушді.

Англійська література традиційно широко представлена письменницями – від Джейн Остен до Вірджинії Вулф. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть тут присутні авторки, які належать до різних поколінь, тобто ті, хто ввійшов до літератури до та після 1980 року. До «старшого» належить **Мюріел Спарк** (1918–2006), яка наприкінці 80-х надрукувала свій вісімнадцятий роман *«Далекий крик із Кенсінгтона»* (1989), де авторка звернулася до проблеми літературної творчості, її техніки. Героїня твору – книговидавець, а дія відбувається у другій половині 50-х років, коли М. Спарк почала свою творчу діяльність. На її думку, головне, чим потрібно бути письменнику, – мати певні моральні принципи та дотримуватися їх.

Авторка психологічних етюдів і панорамних романів, «професіонал вищого класу» [14, 234], **Маргарет Дреббл** (нар. 1939) надрукувала після семилітнього мовчання роман «Блискучий шлях» (1987), який критики назвали нарисом «епохи Маргарет Тетчер». Це історія життя трьох подруг, трьох інтелігентних жінок, що належать до середнього класу. Вони являють собою найкращих представниць покоління 50-х років ХХ століття, і основне питання, яке ставить М. Дреббл у романі, рецензент щотижневика «Time» формулює так: «Що зробили з нами час і життєві обставини?» Цей твір є першою частиною трилогії, продовженням якої став роман «Природна цікавість» (1989). Третя частина – «Брама із слонової кістки» – була надрукована у 1992 році і являє собою, за словами авторки, не роман, а іншу, ще не визначену форму. Головна дійова особа цього твору – одна із трьох інтелектуалок, про яких розповідає М. Дреббл у першій книзі трилогії. Після загибелі письменника Стівена Кокса, який поїхав до Камбоджі збирати матеріали для п'єси про Пол Пота, Ліз Хедмінд вирушає до цієї країни. Роман «Брама із слонової кістки» складається з розповіді героїні про страшну жорстокість, яка панує у Камбоджі, та щоденникових записів Кокса. Критики відзначають, що творам М. Дреббл, зокрема роману «Відьма Ексмуру» (1998), притаманний «сухий гумор». Письменниця уславилась також як авторка «Оксфордського словника англійської літератури» (1985).

Пенелопа Фіцджеральд (1916–2000) – лауреат Букерівської премії 1979 року за роман «На воді», Національної премії британських критиків 1997 року (роман «Голуба квітка» про німецького романтика Новаліса). Її ім'я ввійшло до списку «50 кращих британських авторів другої половини ХХ століття»¹.

У 80-х роках минулого століття продовжувала активно працювати **Айріс Мердок** (1919–2001) – відома письменниця і філософ. Так, виходить друком книжечка «Добрий учень» (1985) – роздуми про проблеми спадщини – духовної, моральної, інтелектуальної. Про кохання, мистецтво, суспільство, релігію розмірковує А. Мердок у книзі «Акастос. Два платонівських

¹ Див.: Иностранная литература. – 2012. – № 11. – С. 164.

діалоги» (1986). У 1987 році з'являється роман «Книга і братерство», в якому, як і завжди у творах цієї письменниці, поставлено питання у контексті екзистенціалістської філософії про зміст життя. Авторка підводить до висновку, що вижити у цьому світі можна тільки завдяки наслідуванню ідеалів стоїків, не випадково герої твору Джерард і збирається писати книгу про Платона і Плотіна. У романі наявні й характерні для прози А. Мердок символи та алюзії, переплетення сюжетних ліній, яке створює своєрідну «сітку», основою якої, підкреслює В. Скороденко, є «слова і вчинки, що продиктовані вірністю персонажів своїм характерам, світосприйняттю і цінностям, дійсним або обманним, які слугують для них свідомим або стихійно сприйнятим еталоном» [48, 237].

Джейн Гардем (нар. 1928) – автор понад 20 романів, а також оповідань. Вона двічі нагороджена Вітберівською премією, яка з 2006 року має назву «Премія Коста». Це одна з найавторитетніших британських літературних премій, що має на меті пропаганду читання і заохочування творів, які приносять задоволення широкій аудиторії. Саме тому її вважають більш демократичною, ніж Букерівська. Джейн Гардем стала лауреатом у номінації «Роман» 1983 та 1991 років. Її перу належать романи «Бог на скелях» (1978), «Дочка Крузо» (1985), «Людина у дерев'яній шапці» (2009) та ін.

У 1994 році вийшла друком збірка оповідань «Зайти до темного будинку», в яких Дж. Гардем розмірковує про людський вік від дитинства до старості, стосунки дорослих дітей із матір'ю похилого віку, взаємини дорослих і школярів («Дамаська слива», «Мертві діти»).

Беріл Бейнбрідж (1932–2010) заявила про себе у 70-ті роки невеликими за обсягом книгами, в яких підкреслено об'єктивно, іноді з елементами натуралізму змальовує життя «середнього класу» Великобританії («Кравчиня», «Солодкий Боб», «Штрафний тайм»). Цього принципу вона дотримується й у творах, написаних у 80 – 90-х роках ХХ століття: «Апологія Вотсона» (1984), *«Мастер Джорджі»* (1998).

Так, у останньому з названих творів письменниця розповідає про події російсько-турецької війни з точки зору англійців. У романі зображено батальні сцени як «страшну бійню», «танок смерті». Один із

героїв – лікар Поттер, – зауважив: «на війні, я упевнений, немає інших переможців, окрім Кістлявої» [12, 33]. Проте в центрі уваги автора перебуває історія родини Гарді, яку розповідають люди, по-різному з нею пов'язані: лікар Поттер – зять; Помпі Джонс, відомий під прізвиськом «Качиний хлопчик», якого єднає таємниця із Джорджем; Міртл – названий член родини. У романі про вікторіанські часи, адже дія розпочинається у Англії 1846 року і закінчується у Севастополі у грудні 1854-го, письменниця відмовляється від літературних табу того часу і досить відверто розповідає про еротичні та сексуальні пристрасті своїх героїв, зокрема гомосексуальні стосунки вона представляє досить розповсюдженими у тогочасному суспільстві. Однак у «Мастері Джорджі» присутні діккенсівські алюзії, пов'язані, перш за все, з долею Міртл, яку знайшли на Міртовій вулиці й таємниця народження якої так і не з'ясувалася. У родині є ще одна таємниця – смерті містера Гарді, яка і вплинула на ставлення до Міртл і Помпі Джонса мастера Джорджі.

Роман Б. Бейнбрідж – це історія кохання Міртл до «мастера Джорджі», як називала вона його у дитинстві. «Шляхи Господні невідомі» – так можна визначити основну ідею твору, адже простий зойк героїні став причиною смерті її коханого, після якої вона «широко розкинула руки і кружляла, кружляла, як птах над розореним гніздом» [12, 83]. Письменниця вдається до засобу монтажу за допомогою розділів-фотографій, точніше, пластин, на яких у ХІХ столітті фіксувалося зняте. Ці пластини-розповіді виразно характеризують героїв і через події, і через мову. Міртл 1846 і 1854 років відрізняється і рівнем мислення, і культурою висловлювань. Лікар Поттер, як дізнаємося з його «пластинки», цікавиться історією та археологією, розмірковує про «географічні проблеми» в «Одіссей» Гомера, пов'язані, зокрема, з Балаклавською бухтою. Романний час то тече повільно, коли дія переноситься через чотири роки (1846, 1850, 1854), то «густішає», адже почалася війна, внаслідок чого ця категорія сприймається зовсім по-іншому (серпень 1854, жовтень 1854, листопад 1854).

Нагороджена багатьма літературними преміями, Б. Бейнбрідж видала у 2001 році літературну біографію відомого англійського просвітителя XVIII століття Семюеля Джонсона під назвою «Згідно Квіні». У цьому творі письменниця зобразила останні роки життя цього визнаного майстра афоризму, філософа і письменника, причому авторка, продовжуючи традиції Т. Манна («Лотта у Веймарі»), представила С. Джонсона живою людиною з вадами та досягненнями, стражданнями та радощами на тлі дуже непрості доби.

Антонія С. Байєт (нар. 1936) належить до «старшого» покоління, адже її перші твори з'явилися ще у 60-х: «Тінь сонця» (1964), «Гра» (1967). Далі були «Дівчина у саду» (1978), «Натюрморт» (1985). Роман **«Одержимість»** (1990) здобув премію «Букер». За словами Х. Б'яльке, «поняття «вікторіанський роман» знову стало нехай не основним, але вельми і вельми сучасним» [14, 232]. Саме звернення до вікторіанського роману і відрізняються твори А. С. Байєт. Своє творче кредо вона формулює так: «Я пишу романи, тому що мене надзвичайно цікавить мова. Романи – це витвори мистецтва, які зроблені (виділено автором. – В. М.) із мови, у самотності... і читаються у самотності – будемо сподіватися, що самітників, які читають, чимало. Мене також цікавить, що відбувається в голові у читачів, у письменників, у персонажів та оповідачів у книгах. Я люблю писати про людей, котрі думають, для яких процес мислення не менш важливий і цікавий, аніж секс або прийняття їжі... Але це не означає, що я прагну того, аби мої книги були «головними» або «ідейними» [Цит. за: 18, 238]. Проте Крістофер Гоуп, характеризуючи творчість А. С. Байєт, підкреслив, що вона «не випадково виявляє такий пильний інтерес до літератури XIX століття, а її герої перебувають у інтелектуальному пошуку. Вона належить до тих небагатьох англійських письменників, – а таких одиниці, – яких не лякає присутність у романі ідеї» [Цит. за: 18, 238-239].

Роман «Одержимість» віддзеркалює захоплення письменниці поезією А. Теннісона, Р. Браунінга, Дж. Кітса, Д. Г. Россетті. Тут представлено, як із 80-х років XX століття дослідники – «весела група вчених» – відтворюють у найменших подробицях історію життя і

кохання вікторіанського поета Рендольфа Генрі Еша і Крістабель Ламотт за допомогою їхніх щоденників, листів, віршів. Отже, стверджує автор, тінь минулого постійно присутня у сучасному, а «витвори художньої вигадки воістину знаходять плоть і кров та, покинувши сторінки книги, починають володіти нашими душами» [18, 239].

Дилогія *«Янголи і комахи»* (1992) мала гучний успіх. Авторка знову звертається до вікторіанської доби, підтверджуючи звання «постмодерністського вікторіанця», яке дала їй критика. У її творах, вважає Ю. Виноградова, «постмодерністська іронія поєднується... із зворушливою старомодною серйозністю» [19, 272]. Ця дилогія пов'язана між собою героями, зображенням вікторіанства і поезією А. Теннісона. За зізнанням авторки, перший роман – «Морфо Євгенія» – народився з метафори «вікторіанський маєток – мурашник», у якому опинився після одруження з Євгенією ентомолог Вільям Адамсон. Його тесть – Гаральд Алабастер – пише трактат про існування Божого промислу, адже теорія Ч. Дарвіна збентежила сучасників саме ідеєю залежності людини від природного, а не від Божого. Цей роман спочатку був задуманий як сценарій фільму (знятий у 1995 році), він насичений дією, пристрастями, інтригами. У другому романі – «Янгол подружнього життя» – велике місце належить роздумам і спогадам, і якщо у першому творі герої займаються класифікацією комах, то у другому – янголів: «Світ людей ніби відбитий і у світі комах, і у світі янголів, у яких люди шукають свою подібність» [19, 273]. Ці романи А. С. Байет – про життя, смерть і кохання, а також про творчість, яка надає дійсності форми. Герої романів страждають, бо втратили кохання – божественне та людське, і прагнуть врятуватися від лиха вірою у науку або спіритизм. Вони здобули кохання на землі, і саме цим визначається щасливий фінал творів.

Перу А. С. Байет належать також літературознавчі розвідки, присвячені В. Вордсворду, С. Колріджу, А. Мердок тощо, вона авторка збірки «Цукор та інші оповідання» (1987), у яких також зображене співіснування минулого і сьогодення через предмети та спогади, і тому її проза здається відчутною на дотик, до того ж вона прекрасний стиліст. У 1990 році А. С. Байет за літературну діяльність була нагороджена орденом Британської імперії.

Анжела Картер (1940–1992) – лауреат кількох національних премій, у тому числі такої престижної, як премія Сомерсета Моема, – дебютувала ще наприкінці 60-х романом «Чарівна лавка іграшок» (1967), і потім регулярно, майже щорічно, видавала романи («Кілька сприймань» (1968), «Герої та негідники» (1969), «Кохання» (1971), «Пекельні машини бажання доктора Гоффмана» (1972), «Вечори у цирку» (1984), «Розумні діти» (1991) тощо), збірки оповідань («Феєрверк» (1974), «Кривава кімната» (1979), «Чорна Венера» (1985)), публіцистичні та літературознавчі книги. Творчість цієї талановитої письменниці відносять до університетського канону, і «однією з перших у цьому списку стоїть Анжела Картер, майстер іронічної прози» [18, 236]. Цю особливість її стилю засвідчує, зокрема, збірка «Нічого святого. Вибрані твори» (1982). У есе «Алісон сміється» на матеріалі «Кентерберійських оповідань» Джефрі Чосера, «Гордості і упередження» Джейн Остен, «Міддлмарч» Джордж Еліот, «Нестиглого колоса» Колетт, згадуючи про твори середньовічних авторів і майстрів Відродження, А. Картер розмірковує про те, як зображено статеві стосунки у названих творах відповідно до часу виникнення і гендерної приналежності. З іронією, інколи гіркою, вона констатує, що Алісон – героїня Чосера – живе у «добуржуазному світі, коли жінки взагалі мали більше автономії» [31, 313], і тому вона вільно обирає собі коханців, причому зовсім не дбає про загрозу вагітності. «Це, – з іронією зауважує авторка, – характерне для оповідачів-чоловіків за всіх часів існування літератури. Можливо, їхні мами забули розповісти їм, а можливо, ці причинові зв'язки просто вилетіли у них із голови» [31, 313]. Становлення роману в буржуазному світі відбувалося, на думку А. Картер, за рахунок зусиль жінок-письменниць і заради читачок, і саме тоді виникла «змова «літературної мовчанки» щодо деяких сторін життя, перш за все всього, що пов'язане із сексом. «У цьому є певна логіка, логіка стримування, досвід якої свідчить, що не настільки важливо ствердити перевагу чоловічого бажання, – далеко важливіше не припустити обговорення цієї уявної вищості» [31, 313]. Саме тому, робить висновок авторка, корисним буде дослідження фольклору і

літератури добуржуазної епохи, бо лукаве хихотіння Алісон «змушує припустити, що за минулих часів чоловік був здатний посміятися над претензіями власної статі та, можливо, такі часи знову коли-небудь придуть» [31, 314].

Перші твори **Сью Таунсенд** (нар. 1946) з'явилися у 80-х роках, тому її можна віднести до «молодшого» покоління англійських письменниць. Уже перший твір *«Таємний щоденник Адріана Моула, який він розпочав у 13 з половиною років»* (1982) одразу принесли їй славу. Книгу переклали багатьма мовами, інсценували, і п'єса з величезним успіхом пройшла в Англії та США. Бі-Бі-Сі презентувала однойменний багатосерійний фільм. Твір довгий час не виходив із списку бестселерів. Героя твору – англійського підлітка, який вважає себе інтелектуалом, – порівнюють із героями Ч. Діккенса. У цій книзі-щоденнику, написаному з тонким гумором, зображено складність співіснування світів дорослих і дітей. Підліток Адріан Моул постійно стикається із брехливістю, непослідовністю поведінки, безвідповідальністю дорослих, які його оточують, і, перш за все, батьків, котрі так заглибились у власні проблеми, що навіть не помітили втечі сина із дому. Врешті-решт хлопець робить висновок: «Я не знаю жодного нормального дорослого. Всі як є психи. Якщо не воюють на Близькому Сході, то одягають пуделів у пластикові макінтоші або лягають у анабіоз» [54, 165-166]. Проблеми переходу до дорослого життя і перебувають у центрі цієї книги.

Історію Адріана Моула письменниця продовжила у книжках *«Страждання Адріана Моула»* (1983), *«Зізнання Адріана Моула»* (1989), *«Адріан Моул і дрібні земноводні»* (1991), *«Адріан Моул: Дикі роки»* (1992), *«Адріан Моул. Роки капучіно»* (1998), *«Останні щоденники Адріана Моула»* (2001, видані у 2008), *«Адріан Моул і зброя масового ураження»* (2004). Усі вони являють собою записи героя і тому є обов'язковим заголовком *«Щоденники Адріана Моула»*. Цей герой, як засвідчують британські критики, за популярністю у Великобританії посідає перше місце, випередивши Гаррі Поттера.

У 1988 році у Лондоні вийшов друком роман С. Таунсенд *«Ковентрі відроджується»* з підзаголовком *«Повість про два міста»*,

який одразу «відсилає» до однойменного діккенсівського твору. Дійсно, роман сучасної англійської письменниці побудований за тими ж принципами, що й вікторіанський твір: тут є бажання допомогти ближньому, яке виглядає як злочин; розповідь про безпорадність героїв перед суспільством і його законами і водночас протистояння їм (Картон, Євремонд, Лоррі, Люсі, Манетт у Ч. Діккенса – Ковентрі, Додо у С. Таунсенд). У романі С. Таунсенд, як і у діккенсівському, є таємниця, переслідування і втеча героїв. Назви глав також ідентичні за формулюванням («Луна доносить кроки», «Покінчено із плетінням», «Кроки змовкли назавжди» у Ч. Діккенса – «Руйнується світ Поджера», «Я дивлюсь на себе», «Ковентрі прощається» у С. Таунсенд). У традиціях Ч. Діккенса письменниця змальовує Лондон, у якому в ХХ столітті також страждають безпритульні, бідні, та поряд із видатними пам'ятками архітектури існує Картон-сіті, де «немає будівель, є тільки будинки, побудовані за принципом «зроби сам» із відходів чужого життя. У діло, зрозуміло, йдуть листи картону, пластика і все що завгодно, аби тільки відгородитися від холоду й утримати тепло власного тіла» [55, 110]. Однак якщо роман Ч. Діккенса являє собою роздуми про Велику французьку революцію і його можна назвати сатиричним твором-пересторогою, то С. Таунсенд звертає увагу, з іронією та сумом, на зовні спокійне життя суспільства кінця ХХ століття і розмірковує про долю жінки у ньому.

Сью Таунсенд є також авторкою десяти п'єс, книги «Публічні зізнання жінки середніх років» (2002). Уже за життя вона визнана класиком англійської літератури.

Аніта Брукнер (нар. 1928) вважається майстром психологічного роману, в якому йдеться про жіночу долю, жіночу психологію, жіноче ставлення до світу. Вона є автором романів «Бухта ангелів» (2001), «Наступна велика річ» (2002), «Правила заручин» (2003), «Залишаючи дім» (2005). Її героїні багато прагнуть одержати від життя у межах власного уявлення про нього, однак не бувають щасливими. Так, у романі *«Швидкоплинність життя»* (1991) А. Брукнер розповідає історію життя і взаємин Кей, яка у молоді роки мала всі зовнішні ознаки успіху, а під старість вважає, що у неї все було невдалим, і

Джулії, яка зневажає свою приятельку, вважаючи її «плебейкою». Обидві жінки нещасливі, їхні стосунки скоріше нагадують «використовування» однією іншої. У романі «Повільне падіння» (1998) письменниця знову зображає тайники самотньої, стомленої жіночої душі. Це розповідь молодшої сестри про померлу старшу. Їх об'єднує одна драма – вони одержали від життя менше, ніж сподівалися, бо нічим не ризикували заради щастя.

Гіларі Мантел (нар. 1952) – відома письменниця, автор романів, присвячених Томасу Кромвелю. Ці твори були високо оцінені критикою і читачами. Про це свідчить той факт, що вона є першою у світі жінкою-літератором, яка двічі стала лауреатом Букерівської премії: вперше – у 2009 році за роман «Вовча зала», у якому, устами Томаса Кромвеля й оповідача-коментатора, представлена Англія 20-х років XVI століття, вдруге – у 2012-му за продовження трилогії про Тюдорів «Внесіть тіла». Крім того, у 2010 році за роман «Вовча зала» Г. Мантел одержала Національну премію асоціації літературних критиків і премію Вальтера Скотта. У 2013 році письменниця була відзначена премією Costa за кращий роман і книгу року, яким було визнано твір «Внесіть тіла». Крім того, Г. Мантел – автор популярного містичного роману «Чорніше чорного» (2005).

Г. Мантел відома також як автор оповідань, які об'єднані у збірку «Учись розмовляти» (2010). За визначенням критики, вони не поступаються романам у майстерності. Це стосується, зокрема, оповідання із названої збірки **«Поверхом вище»**. Героїня твору згадує про свою роботу продавця в магазині готового одягу «Англійська леді», про стосунки з матір'ю у вісімнадцятирічному віці, про власну родину, про світ, у якому зосереджено стільки проблем. Дівчина відрізняється від усіх своєю фізичною будовою («у мене... вітер гуляв між кістками, дим стелився між ребрами. Було боляче ступати на бруківку...» [38, 196]), а також умінням чути, бачити, відчувати присутність таємничих сил, зокрема, там, де вона працювала. Поверхом вище очевидно існували привиди, причому це було не бісеня, «а дещо більш давнє, мерзотне, протиприродне» [38, 204]. Розповідь ведеться від першої особи, без особливого прагнення

нагнітати містичне: таємничі особи роблять тільки те, що відривають гудзики від плаття і перевішують жакети у відділ нижньої білизни. Усе просто, з елементами іронії, у кращих традиціях англійського реалізму.

Інтерес до жанру щоденника, а тим більше жіночого, засвідчує успіх книги **Гелен Філдінг** (нар. 1958) «Щоденник Бріджит Джонс» (1996), який очолював список бестселерів Великобританії та США протягом кількох місяців. Критика порівнювала цю книгу із «Гордістю і упередженням» Джейн Остен і стверджувала, що письменниця започаткувала новий різновид сучасного «жіночого роману». За твором знятий фільм, а Г. Філдінг повернулася до своєї героїні у 2001-му, коли присвятила «всім іншим Бріджит» новий роман «Бріджит Джонс: На краю свідомості». Цей твір, як і попередній, ставить питання про те, чи є героїня символом фемінізму. Бріджит Джонс – противниця шлюбу, не вірить у щасливе кохання, у неї багато друзів, і, найголовніше, в усьому вона може знайти гарне. Записи героїні – короткі й дотепні, з них ми дізнаємося про її роботу на телебаченні та роман із красенем-юристом. У 2004 році побачив світ роман Г. Філдінг «Олівія Джумс і бурхлива уява».

Адам Торп (нар. 1956) – поет і прозаїк, автор книги віршів «Птахи із зламанним крилом» (2007), романів «Алвертон» (1992), «Немає повідомлення» (2004), «Між кожним зітханням» (2007), «Правила перспективи» (2007).

Відомий А. Торп і як автор оповідань, які виразно представляють його творчу манеру: психологізм через чіткість і простоту характеристики. Так, герой оповідання «*Найманий солдат*» Стюарт живе самотньо і задоволений таким станом. Єдине його захоплення – радіоприймачі, які герой складає і за допомогою яких підтримує зв'язок із такими, як він, ентузіастами. Із юнаком Робом Стюарт вирішив таємно наблизитися до американської авіабази із підслуховуючими пристроями. Перетворивши цю подію на пікнік, герой раптом зрозумів, як багато він втратив, відмовившись від родинного життя, адже міг мати б зараз такого ж сина. А. Торп сконцентрував ці почуття у жесті, яким Роб простягнув Стюартові кружку із чаєм. Рука героя смикнулася, чай обпік руку. Оповідання закінчується виразною фразою:

«... Роб зрозумів по обличчю свого співрозмовника, якого зусилля коштувало йому зберегти самовладання, поки на шкірі його роздувався та червонів пухир» [57, 193].

Поштовхом до створення роману *«Правила перспективи»* стала виставка картин «Мир у всьому світі» 1964 року, де було представлено полотно – копія картини художника XVIII століття Й. К. Фоллердта «Пейзаж із руїнами», вкрита шрамами та пухирями після Другої світової війни. Поруч із нею був виставлений сильно обгорілий щоденник єврейської дівчини, яка ховалася від переслідувань. А. Торп у цьому творі прослідкував можливу історію цієї картини у квітні 1945 року перед бомбардуванням німецького міста Лоенфельда американською авіацією та після нього. Саме в цьому місті знаходився Музей кайзера Вільгельма з відомою колекцією картин.

Письменник поділив оповідь на два рівні. Перший – це розповідь про Музей і його службовців перед бомбардуванням і після нього. Вони впевнені, що Музей залишиться недоторканим, як було раніше, саме тому і ховаються тут. Автор представляє їхні розмови про живопис, музику, естетичні вподобання Гітлера, місце і долю євреїв тощо. Співробітники згадують про найвизначніші картини, частину з яких просто привласнили чини СС, а більшість було відправлено до сховищ. Другий рівень оповіді – це місто і Музей після бомбардування очима американського солдата Перрі. Він знайшов вказану картину Фоллердта, розрізав її на шматки, аби вивезти та продати. Світ навколо героя складається з трупів, серед яких загиблі співробітники Музею, руїн, людей, які блукають вулицями, страху перед можливим снайпером тощо. Ці рівні поєднані між собою уривками зі щоденника дівчинки, і все загалом створює атмосферу кошмару, коли світ здається нестійким, постійно вчувається жах болю, смерті, коли людина так легко може перетворитися на прах. Цей антивоєнний твір написаний жорстко, реалістично, з елементами натуралізму, особливо в описах міста і Музею.

До покоління «молодих» приєднуються «наймолодші», серед яких Дженнет Вінтерсон, Ірвін Велш та ін.

Сучасна англійська література, продовжуючи традиції національної літератури, пішла власним шляхом і у створенні постмодернізму. Аналіз творчості письменників Великобританії 80-х років ХХ – початку ХХІ століття, на думку критиків, дозволяє припустити, що на англійському ґрунті сформувався особливий варіант постмодернізму, багато в чому пов'язаний із модерністською традицією.

М. Бредбері пропонує оригінальний погляд на проблему виникнення і розвитку модернізму і постмодернізму. Він вважає, що модернізм передбачає переоцінку всіх цінностей. Тому цей напрям існував із 1889 року – року проведення Всесвітньої виставки, коли було збудовано Ейфелеву вежу, продемонстровано лампочку й електричний трамвай як найвищі досягнення людства, – до кінця 30-х років ХХ століття. Після Другої світової війни сформувалося інше світосприйняття, яке в літературі призвело до зникнення суб'єкта, автора тексту, визначень. «Ми маємо зараз деконструктивізм, який знищує традицію» [Цит. за: 18, 238]. На думку М. Бредбері, постмодернізм теж відходить у минуле, залишаючи місце світлому і радісному. Цей напрям він охарактеризував так: «Якщо стисло: це три імені – Семюель Беккет, Володимир Набоков і Хорхе Луїс Борхес» [Цит. за: 18, 238]. О. Джумайло, проаналізувавши практику використання окремих елементів постмодернізму сучасними англійськими письменниками, зокрема Дж. Фаулзом, робить висновок: «якщо постмодернізм і створив якусь естетичну традицію, то нею стали різноманітні та складні форми взаємодії з культурою модернізму» [24, 43].

Отже, «сучасна література Великобританії виглядає трохи старомодною, – зауважує О. Касаткіна, – але вона приваблює своєю моральною вимогливістю і прекрасною міцною будовою з довгим родоводом» [32, 200].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акройд П. Биография Лондона / П. Акройд // Иностранная литература. – 2002. – № 10. – С. 231-289.
2. Акройд П. История Платона / П. Акройд // Иностранная литература. – 2001. – № 9. – С. 3-60.
3. Акройд П. Лондонские сочинители / П. Акройд // Иностранная литература. – 2007. – № 7. – С. 5-138.

4. Банвіль Д. Інтерв'ю із Салманом Рушді / Д. Банвіль // Всесвіт. – 1994. – № 8. – С. 147-150.
5. Барнс Дж. Безмолвие / Дж. Барнс // Иностранная литература. – 2006. – № 12. – С. 47-53.
6. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах / Дж. Барнс // Иностранная литература. – 1994.— № 1. – С. 67-229.
7. Барнс Дж. Как всё было (обсуждение) / Дж. Барнс // Иностранная литература. – 2002. – № 7. – С. 3-141.
8. Барнс Дж. Метроленд / Дж. Барнс. – М.: Изд-во АСТ, 2001. – 205 с.
9. Барнс Дж. Фруктовый заповедник / Дж. Барнс // Иностранная литература. – 2006. – № 12. – С. 32-46.
10. Бартошевич А. Великое дело – контекст / А. Бартошевич // Иностранная литература. – 2010. – № 6. – С. 258-262.
11. Баткин Л. Автор, оказывается, не умер / Л. Баткин // Иностранная литература. – 2002. – № 1. – С. 268-271.
12. Бейнбридж Б. Мастер Джорджи / Б. Бейнбридж // Иностранная литература. – 2000. – № 7. – С. 3-83.
13. Берджесс Э. Железо, ржавое железо / Э. Берджесс // Иностранная литература. – 2004. – № 3. – С. 115-200.
14. Берджес Е. Таємниця мелодії / Е. Берджес // Всесвіт. – 1987. – № 9. – С. 177-178.
15. Бондарчук Д. Через Ла-Манш и обратно / Д. Бондарчук // Иностранная литература. – 2002. – № 7. – С. 272-275.
16. Брэдбери М. Сокращения / М. Брэдбери // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 161-225.
17. Брэдбери М. «Язык для своих»: карманный справочник структуралиста / М. Брэдбери // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 238-255.
18. Бьяльке Х. «Литература – это новости, которые не устаревают» / Х. Бьяльке // Иностранная литература. – 1992. – № 7. – С. 232-241.
19. Виноградова Ю. Между небом и землей / Ю. Виноградова // Иностранная литература. – 2002. – № 1. – С. 272-274.
20. «Входи в каждую незапертую дверь». С Салманом Рушди беседует журналистка Мита Капур / пер. Марии Кленской // Иностранная литература. – 2009. – № 11. – С. 278-280.
21. Ганин В. Дж. Фаулз. Кротовы норы / В. Ганин // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 362-363.
22. Горбачёва М. Разные тропинки через лес / М. Горбачёва // Иностранная литература. – 2002. – № 7. – С. 277-281.
23. Грэм Грин: «Мир глубоко, неузнаваемо изменился...» // Литературная газета. – 1986. – 17 сентября. – С. 15.
24. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980 – 2000 / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 7-45.
25. Джумайло О. Простое сердце: Джулиан Барнс / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2011. – № 2. – С. 273-292.

26. «Дьявольская инквизиция» (Джон Фаулз даёт интервью Диане Випон) // Иностранная литература. – 2002. – № 1. – С. 254-267.
27. Зверев А. Homo historicus / А. Зверев // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 155-160.
28. Зверев А. Послесловие / А. Зверев // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 229-231.
29. Зверев А. Премия «Букер»-92 / А. Зверев // Диапазон. – 1993. – № 2. – С. 5-8.
30. Исигуро К. Остаток дня / К. Исигуро // Иностранная литература. – 1992. – № 7. – С. 5-116.
31. Картер А. Алисон смеётся / А. Картер // Иностранная литература. – 2003. – № 6. – С. 304-314.
32. Касаткина Е. John Bull вздремнул, или «Fin de siècle» по-английски / Е. Касаткина // Новый мир. – 2000. – № 8. – С. 195-200.
33. Кормильцев И. Орфей спускается в рок / И. Кормильцев // Иностранная литература. – 2000. – № 5. – С. 268-269.
34. Курьер «ИЛ» // Иностранная литература. – 2005. – № 6. – С. 266-272.
35. «Легче судить о других...». Грэм Грин рассказывает. Вёл интервью С. Бэлза // Литературная газета. – 1987. – № 23. – С. 15.
36. Лешневская А. По материалам зарубежной прессы / А. Лешневская, И. Мокин // Иностранная литература. – 2008. – № 7. – С. 292-295.
37. Макьюэн И. Чизил-Бич / И. Макьюэн // Иностранная литература. – 2008. – № 7. – С. 3-67.
38. Мантел Х. Этажом выше / Х. Мантел // Иностранная литература. – 2012. – № 12. – С. 194-204.
39. Мень А., протоирей. Трудный путь к диалогу. О романе Грэма Грина «Монсеньор Кихот» / А. Мень // Иностранная литература. – 1989. – № 1. – С. 209-212.
40. Мотылёва Л. Вступление к книге П. Акройда «Биография Лондона» / Л. Мотылёва // Иностранная литература. – 2002. – № 10. – С. 230-231.
41. Нестеров А. Радуга критического притяжения. О чём пишут англоязычные критики: осень – зима 2005 / А. Нестеров // Иностранная литература. – 2006. – № 3. – С. 234-244.
42. Рей П. Предисловие / П. Рей // Иностранная литература. – 2007. – № 7. – С. 3-4.
43. Рушди С. Стыд / С. Рушди // Иностранная литература. – 1989. – № 9. – С. 31-100.
44. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії / Г. Сабат. – Дрогобич : Коло, 2002. – 158 с.
45. Салганик М. О благотворности сомнений / М. Салганик // Иностранная литература. – 1989. – № 9. – С. 225-233.
46. Сачик О. Творча гра та ігрова творчість / О. Сачик // Всесвіт. – 1999. – № 1. – С. 45, 114-116.
47. Свифт Г. Свет дня / Г. Свифт // Иностранная литература. – 2004. – № 8. – С. 3-142.

48. Скороденко В. «Нам не дано предугадать...», или Необходимость новой жизни / В. Скороденко // Иностранная литература. – 1988. – № 3. – С. 236-238.
49. Скороденко В. От переводчика / В. Скороденко // Иностранная литература. – 1992. – № 7. – С. 116-118.
50. Табак М. «Франция – моя вторая родина» / М. Табак // Иностранная литература. – 2002. – № 7. – С. 269-272.
51. Тарасова Е. Приговорённый к истории / Е. Тарасова // Иностранная литература. – 2002. – № 12. – С. 272-275.
52. Тарасова Е. «Хамелеон британской литературы» / Е. Тарасова // Иностранная литература. – 2002. – № 7. – С. 265-269.
53. Таск С. Под знаком Близнецов / С. Таск // Иностранная литература. – 2006. – № 4. – С. 3-4.
54. Таунсенд С. Дневники Адриана Моула / С. Таунсенд. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 215 с.
55. Таунсенд С. Ковентри возрождается / С. Таунсенд // Иностранная литература. – 1991. – № 3. – С. 65-140.
56. Тодоров Ц. Человек, потерявший родину / Ц. Тодоров // Иностранная литература. – 1998. – № 6. – С. 200-211.
57. Торп А. Наёмный солдат / А. Торп // Иностранная литература. – 2012. – № 12. – С. 188-193.
58. У книжной витрины с Михаилом Визелем // Иностранная литература. – 2010. – № 9 – С. 272-274.
59. Фаулз Дж. Кротовы норы / Дж. Фаулз. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.
60. Фестиваль книги. С Грэмом Свифтом и Тибором Фишером беседует Александр Ливергант // Иностранная литература. – 2006. – № 10. – С. 271-275.
61. Фрумкина С. История, увиденная Барнсом / С. Фрумкина // Иностранная литература. – 2002. – № 7. – С. 275-277.
62. Хьюитт К. О Грэме Свифте: современный английский романист. Семьи, наваждения и «Последние распоряжения» / К. Хьюитт // Иностранная литература. – 1998. – № 1. – С. 264-269.
63. Шеффер П. Соглядатай (Ионадав) / П. Шеффер // Иностранная литература. – 2006. – № 4. – С. 3-69.

Навчальне видання

Вікторія Василівна Мілованова

**СУЧАСНА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
(КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)**

Навчальний посібник

Суми: Вид-во СумДПУ, 2013
Свідоцтво № 231 від 02.11.2000 р.

Відповідальний за випуск: ***А. А. Сбруєва***
Комп'ютерний набір: ***В. В. Мілованова***
Комп'ютерна верстка: ***Ю. С. Нечипоренко***

Здано в набір 11.03.2013. Підписано до друку 19.04.2013.
Формат 60x84/16. Гарн. Cambria. Друк. ризогр.
Папір друк. Умовн. друк. арк. 9,9. Обл.-вид. арк. 9,5.
Тираж прим. 100. Вид. №30.

Вид-во СумДПУ імені А. С.Макаренка
40002, Суми, Роменська, 87

Виготовлено на обладнанні СумДПУ імені А. С. Макаренка