

«ПАПЕРОВІ ЛЮДИ»

(Англійський філософський роман 80-х років)

«Паперові люди» — так називається останній роман Вільяма Голдінга (нар. 1911 р.).

Голдінг написав одинадцять романів і три повісті (три романи й одну повість перекладено російською мовою). Всі ці твори дуже несхожі. Кожен вражає несподіваністю романних ситуацій, багатством символіки та глибиною філософського мислення. Та все ж останній роман здається особливо невластивим для манери письменника. Водночас у цьому дивному й непростою для оцінювання творі відбилися тенденції, характерні для сучасної англійської прози.

Голдінга не треба представляти. Його ім'я добре відоме шанувальникам сучасної прози. Без нього неможливо уявити панораму повоєнної прози Великобританії, та й англійської літератури ХХ століття в цілому. Поряд зі своїми співвітчизниками — Айріс Мердок (нар. 1919 р.) та Джоном Фаулзом (нар. 1929 р.) — Голдінг посідає одне з чільних місць у західному філософському романі. Роман цей — явище надзвичайно широкого масштабу, воно включає в себе твори й Габрієля Гарсія Маркеса, Макса Фрїша й Патріка Уайта, воно, при всій багатогранності й різноманітності національних форм, характеризується й певною єдністю філософських позицій, спільністю світоглядних пошуків та схильністю до алегоричних, міфологічних форм осмислення дійсності.

У біографії Голдінга немає нічого незвичайного. Він — син провінційного вчителя, закінчив Оксфордський університет, як і його батько, вчителював тривалий час у провінційній середній школі, в роки війни — служив у британських військово-морських силах. Перший роман Голдінга «Володар мух» (1954) (Див. уривки у «Всесвіті» № 4, 1967) вийшов, коли йому вже минуло сорок років, і одразу приніс авторові визнання й славу. Цікавий збіг — того ж року романом «Під сіткою» дебютувала в англійській прозі Айріс Мердок. На відміну від Голдінга Мердок дивує читачів стабільною продуктивністю — кожен рік-два виходить її черговий роман. Двадцять два вже написано й видано на сьогодні. «Учень філософа» (1983) і «Добрий початківець» (1985) традиційно заслужили схвальні рецензії солідних англійських та американських літератур-

них журналів. У Голдінга ж була загалом для критиків творча пауза, що тривала майже тринадцять років (з 1967 р.).

Три останні романи Голдінга — «Видима темрява» (1979), «Ритуали плавання» (1980) і «Паперові люди» (1984) — заслуговують особливої уваги, адже кожен з них — по-своєму експеримент, і всі вони відображають непросту еволюцію центральної фігури англійської філософської прози. У «Видимій темряві» Голдінг спробував поєднати символіку й алегоричність зі складним, розгалуженим сюжетом, велелюдям персонажів та фактографічним зображенням сучасності. В «Ритуалах плавання» письменник повертається до притчі. В останньому ж романі немає начебто ні міфа, ні архетипів, роль символіки мінімальна. Ситуація невігадана, майже правдива. Та перш ніж звернутися до їх аналізу, варто хоча б коротко характеризувати деякі найголовніші аспекти художнього мислення одного з найскладніших письменників-філософів сучасного Заходу. Виявити прямих учителів Голдінга серед англійських літераторів минулого не так легко. Джозеф Конрад? Герберт Уеллс? Томас-Стернз Еліот? З творчістю кожного його пов'язують певні спільні риси, але відмінностей значно більше. Безперечно, Голдінг продовжує національні традиції англійської філософської прози, яка нараховує не одне століття й започаткована ще «Утопією» Томаса Мора, написаною 1516 року, — на початку блискучого для англійської літератури віку Крістофера Марло й Вільяма Шекспіра.

Вивчення джерел філософських поглядів Голдінга закономірно приводить до ідеології Просвітництва. У першому ж романі Голдінга відчувається полеміка з Даніелем Дефо. В «Робінзоні Крузо» відбилися ідеї основоположника європейського Просвітництва Джона Локка про те, що людський поступ, наче в дзеркалі, відображається в розвитку кожної людини. Та в осмисленні суті прогресу й природи пізнання Голдінгу близький не Дефо, а, радше, його опонент Джонатан Свіфт, котрий перший показав неспроможність просвітницького гуманізму. Ідейний вплив Просвітництва відчувається в англійській літературі й наступних епох, а раціоналізм та емпіризм Джона Локка вплинув на сам національ-

ний спосіб мислення англійців. Водночас помітна й інша тенденція: з початку XVIII століття в літературі розгорталася критика раціоналізму. Особливістю англійської прози від Свіфта до Голдінга, що великою мірою розвивалась як реакція на раціоналізм Просвітництва, є її скептичний дух. Саме із скептицизмом пов'язана вихідна світоглядна позиція Голдінга.

У «Володарі мух», який давно став обов'язковим читанням англійських та американських школярів, Вільям Голдінг моделює ситуацію, що сприяє рухові острівної мікродивілізації в регресивному напрямі. У наступному романі «Спадкоємці» (1955) ситуація за суттю аналогічна, однак в історичному плані значно ширша — показано розвиток гілки цивілізації, що зайшла в безвихідь. Висновок автора невтішний: прогрес людства пов'язаний з регресом моралі й духовності, носіями яких виявляються неандертальці, приречені бути знищеними своїми розвиненішими спадкоємцями. Роман «Злодюжка Мартін» (1956) так само пронизаний ідеєю неспроможності розуму, що розкривається в історії англійського морського офіцера Крістофера Мартіна. Розщепленість буття й свідомості — центральний стильовий принцип твору, у фіналі якого виявляється, що перед нами пропливло не реальне життя, а примарне видіння в думках героя. Сенс людського існування, відповідальність людини і відповідальність митця, переконання, не тільки моральні, а й політичні, нарешті наслідки «свободи» від переконань, що її шукає для себе велика частина західної інтелігенції, — в центрі роману «Вільне падіння» (1959). Тут Голдінг вступає в полеміку з ідеями французького екзистенціалізму, і зокрема — з ідеями повісті Альбера Камю «Падіння». Двозначний характер людської творчої діяльності, символом якої стає будівництво шпилью над храмом, здійснюване безумним настоятелем Джосліном без урахування фізичних законів і навіть звичайної логіки, вивчає прозаїк у романі «Шпиль» (1964).

Таким чином, за Голдінгом, людське життя — це суспільна трагедія, що складається, власне, з трагедії нерозуміння (контакт між людьми, як і між цивілізаціями, у Голдінга неможливий) та трагедії розщеплення особистості, двоїстості мислення (нерозрізненість дійсності й ілюзії — справжня недуга свідомості всіх Голдінгових героїв). Центральна філософська теза письменника — неспроможність розуму. Суспільство, засноване на засадах раціоналізму, нерозумне, — Голдінг безмежно критичний у ставленні до устрою держави, в якій живе. Кожен його роман — це ще й історія краху чергової ілюзії — від ілюзії прогресу до ілюзії кохання як самоомани, вияву духовної сліпоты («Піраміда», 1967).

А тепер про останні твори письменника.

Роман «Видима темрява» (його парадоксальна назва перегукується з «Серцем підлоги» Джозефа Конрада) нелегкий

для розуміння. Важливим, на наш погляд, тут є звернення Голдінга до сучасності: головні події роману відбуваються в кінці сімдесятих років. Якщо в попередніх творах письменник вважав за потрібне створювати штучні, «лабораторні» ситуації, котрі сприяли б розкриттю темних сторін людської свідомості (в перших романах Голдінга алегорія взагалі оголена), то тепер, працюючи над своїм найпесимістичнішим романом «Видима темрява», прозаїк відмовився від «стерильних» умов для своїх героїв, неминучих у притчевих формах. Він показує сучасну Англію, охоплену шалом тероризму, розквіт і безкарність найогидніших інстинктів і хворобливих вад. Деградація особистості вже не тільки індивідуально-психологічно, а й соціально вмотивована, і відбувається вона не на безлюдному острові, а в одній з європейських столиць. В образі терористки Софі, дочки заможного спортивного журналіста, та її спільників, один з яких злодій, другий — найманий убивця, письменник показує патологічну свідомість, породжену буржуазним масовим суспільством і масовою культурою. Софі, котра виступає за шлях до простоти через насильство, недаремно нагадує Гітлера — це вже не умоглядна, а цілком історична й соціальна аналогія. Як ніколи важливу роль у творі відіграє оточення центральних персонажів. Це — свідки, сторонні спостерігачі, які важко орієнтуються у безладі життя. Для чого вони Голдінгу? Щоб показати, як обивателі звільняються від ілюзій щодо Софі, а разом і щодо серйозності хвороби, котра підточує суспільний організм.

Хоч би як далеко відходив часом Голдінг від реального життя в умоглядні ідеї, хоч би які умовні форми знаходив для їх втілення, незмінним і гострим залишається його інтерес до сучасності. Власне, мета філософського роману Голдінга полягає в тому, щоб точніше визначити суть політичних катаклізмів та болісних морально-етичних колізій. Показовим є детальне зображення банди, очолюваної Софі, по суті, близької до терористичної групи. Цікаво, що і Мюріел Спарк (нар. 1918 р.) в останньому романі «Єдина проблема» (1984), творі з філософською тенденцією, значною мірою торкається подібних питань. Її герой працює над дослідженням біблійної «Книги Йова», проблематика якої й визначає лейтмотив філософської лінії твору. Дружина вченого — терористка — гине під час однієї з акцій, і у цій справі, як і в романі Голдінга, ведеться слідство. Власне, і для Мюріел Спарк, і для Голдінга найважливішим є питання «чому?» Чому цивілізоване, технологізоване й поміщанське суспільство стрясають вибухи неоголошеної війни? Ми не маємо тут наміру «політизувати» Голдінга, приписувати не властиві йому рівень і глибину соціального критицизму. Письменник не дає прямої відповіді на питання, які сам порушує, і його роман, на жаль, часто перетворюється у безладне нагромодження символів, фактів, подій, позбавлених будь-якого зв'язку.

Можливо, тому вже в наступному романі прозаїк повертається до досконало опанованої ним форми притчі. «Ритуали плавання» — творча удача Голдінга. Перед нами дорожній щоденник англійського аристократа початку XIX століття. Стилізація — взагалі популярний прийом у сучасній літературі Великобританії, досить згадати ряд «готичних» у дусі XVIII ст. романів Айріс Мердок 60-х років чи проникливе дослідження духовних колізій вікторіанської Англії у «Жінці французького лейтенанта» (1969) Джона Фаулза.

Голдінг змальовує у романі військовий корабель, котрий з цивільними пасажирами на борту пливе в заокеанську колонію. За невибагливою фабулою відкривається, однак, складний філософський зміст. Вже сама метафора, що визначає архітектуру роману, — метафора плавання, як символу людського буття, має давню мистецьку традицію — від «Корабля дурнів» С. Бранта до поеми Колріджа «Поєма про Старого Мореплавця». Та особливо продуктивною ця метафора виявилася в художній культурі XX ст. — досить згадати хоча б «Корабель блазнів» Кетрін Енн Портер, «Виграш!» Хуліо Кортасара чи фільм Федеріко Фелліні «А корабель усе пливе». Корабель Голдінга — не тільки модель людства, це передусім символ сучасного англійського суспільства, віддалено схожий на корабель-будинок капітана Шотовера з п'єси Бернарда Шоу «Дім, де розбиваються серця». В обох випадках перед нами Англія, що пливе в невідомість. Ретроспекція до початку XIX століття необхідна, бо ж саме тоді стали очевидними перші симптоми хвороби, що охопили сучасну Англію. Історія, однак, досить умовне поняття для Голдінга. Океан навколо корабля мовби розмиває рамки реального часу, кожна деталь виявляється символічною. І те, що пасажирки плывуть саме на військовому судні (тут натяк на складність, а як на Голдінга, то й безвихідь сучасної міжнародної ситуації); і те, що модель корабля застаріла, вимірювальні прилади показують неточні дані, провадячи судно небезпечним шляхом, навпомацки. Що ж відбувається на кораблі? Капітан з перших днів плавання відчуває містичну ненависть до католицького священника Коллі й забороняє йому правити богослужіння. Від цього протистояння, може, нічого б не трапилося, коли б не втрутився Телбот — інтелектуал, людина тверезого, скептичного розуму, раціоналіст, навіть прагматик, що посідає на кораблі дещо привілейоване становище. Звичайно, він не вірить у бога, навпаки, — йому подобається свобода від релігійних приписів та законів, завойована людьми його епохи. Та як індивідуаліст він не може підкоритися тиранії влади, тобто тиранії капітана. Телбот підтримує священника, несвідомо виставляючи його на посміховисько. Ритуал переходу екватора завдає незлобливому пасторові смертельного приниження, смертельного у прямому розумінні. Та роман Голдінга, на щастя, не просто жаліс-

ливий спогад автора про втрачену людством релігійність і не тільки вирок їй в особі духівника. Це ще й вирок Телботу й суспільству людей, вихованих у дусі раціоналістичної філософії нового часу, ідей так званого природного права, на якому базується буржуазна державна машина. У цьому плані всі пасажирки в океані життя — нащадки «спадкоємців» і предки Софі та її спільників, героїв «Видимої темряви».

В романі «Паперові люди» Голдінг уперше після «Вільного падіння» звертається до теми мистецтва. На цей раз у центрі його уваги — письменник. Роман побудовано оригінально, гостроскожето, майстерне володіння формою відчувається тут в усьому — і в несподіваних поворотах інтриги, і в симетричності подій, що відбуваються з героями, і в дотепній ексцентричності характерів. Перед нами — роман-сповідь, чесний самоаналіз головного героя. Водночас це і його біографія, вірніше — автобіографія відомого прозаїка. Тобто перед нами мовби «подвійний» роман — роман Голдінга про Вілфреда Барклея, що непомітно переходить у роман Барклея про себе. Пародійний дух — чи не головна особливість цього твору. Завжди серйозний, навіть дещо схильний до моралізаторства Голдінг, «втомлений пророк», як його називали останнім часом, пропонує читачеві роман, де переважає руйнівна за своєю силою іронія і центральні персонажі якого цілком гротескні. Один з англійських рецензентів назвав роман «смішним», навіть «розважальним». З цією думкою важко погодитися. Надто зловісний гумор Голдінга, надто трагічний кінець твору, надто серйозні проблеми у ньому порушені. Портрети «паперових людей», торговців словами — письменника Вілфреда Барклея і його антагоніста, літературознавця Ріка Такера — не просто смішні, а ще й соціально конкретні.

Роман починається з ситуації доволі комічної. Відомий письменник (а крім того, п'яниця) прокидається над ранок після гулянки і чує в своєму будинку дивне шарудіння. Злодії? — думає він і, захопивши стару рушницю, крадеться до кухні, звідки долинають звуки. Там у відрі для сміття рветься американський професор-літературознавець Рік Такер, намагаючись віднайти які-небудь папери «славного» господаря дому, щоб використати їх у своєму дослідженні про нього, та знаходить лише клопоть любовного листа. Цей лист і стає причиною сімейної сварки, внаслідок якої прозаїк кидає жінку і вступає у пору багатолітніх мандрів по світу. Алкоголізм — не тільки сатирична деталь гротескного портрета героя, а й ракурс, визначальний для художньої структури роману. Світ, побачений очима пияка, має специфічні нечіткі обриси. Важко зрозуміти, коли погляд героя чистий, а коли затуманений; у сп'янілому мозку зміщуються реальні пропорції світу.

Створюючи історію живописця Маунтджоя («Вільне падіння»), Голдінг не торкався артистичного кредо героя. Йо-

А цікавий тип чи навіть архетип митця. А ось у останньому романі характеристика творів героя-письменника набирає суттєвого значення. Вони не належать до бульварної комерційної літератури, що називається масовою, скорше це читиво для інтелектуальної еліти. Герой не помиляється щодо рівня та значення своїх романів. Його книжки писалися з розрахунком і, власне, з байдужістю. Не диво, що й смисл своєї літературної діяльності герой формулює з граничним цинізмом: «Я заробляю гроші продажем слів...». І ще кілька самовизначень: «Отже, я написав «Хижих птахів» майже на одному подиху, використавши себе на п'ять відсотків, до того ж не найкращих»...

«Відштовхуючись від «Хижих птахів» чи прийнявши від фільму за цим романом, — визнається героєм Голдінга, — я написав деякі дорожні нотатки й кілька оповідань, що є вправліннями в обдурюванні публіки... Оповідання мали зовнішній глянець. Вони цілком будувалися на екзотиці тих місць, де я одержував новини, гроші й листи в поштових відділеннях «до запитання». В них були чудові описи й мінімум подій та характерів... Я культивував те, що можна назвати вселенською байдужістю. Часом якась думка чи життєве враження затоплювали мене хвилию подиву, змушуючи тихо вигукувати в душі: не може бути, що це ти! Та це був я, і тепер бачу, що на порозі шістдесятиліття я звів себе до мінімуму почуттів і мінімуму думок. Залишилися тільки очі й апетит. У відповідь на будь-яке запитання я рятувався втечею... Якщо хтось намагався взяти у мене інтерв'ю, я тікав. Якщо я занадто напивався в одному місці, я тікав в інше».

Навіть автобіографію письменник пише з якоюсь холодною байдужістю і тупим автоматизмом: «Це не біографія, я сам не знаю, що це...» І йдеться не тільки про майбутню книжку, а й про бездарно розтринькане життя. Адже Барклей відчуває, що воно — тільки пародія на долю справжнього письменника, й повстає не лише проти Такера, а й проти фальсифікації свого убогого життя, перетворення його на моралізаторську байку для юнацтва. Він усвідомлює, що торгівля талантом і «всесвітня байдужість» знівечили його обдаровання. У драматичних перипетіях реальності він бачить тільки сюжети, матеріал для продажу, паразитуючи на власних почуттях, обертаючи їх на банальні слова, і тільки на схилі літ усвідомлює глибини свого письменницького й людського падіння. Можливо, гірким самовикриттям останнього роману Вільфред Барклей намагається спокутувати свою вину? Та ні, письменник не шукає ні виправдання, ні спокути. Такер прагне стати біографом Барклея так само не з ідеалістичної любові до літератури. Його фінансує «меценат», міфічний американський мільйонер Хеллідей. Дозвіл Барклея користуватися на свій розсуд його паперами і фактами його життя гарантував би критикові солідну сти-

пендію для «наукових» досліджень. Критика Такера — такий самий бізнес, як і література Барклея. Такер ладен на все, щоб стати офіційним біографом «класика», — навіть ділити з ним свою дружину. Однак ні пристрасть, ні вдячність (під час прогулянки в горах Такер рятує письменникова життя) не можуть спонукати Барклея до жодної угоди. Він знову тікає, блукає світом, ховаючись не тільки від переслідувань критика, а й від голосу власного сумління.

Переломний момент роману — духовне просвітлення героя в сіцілійській церкві під статуєю Христа чи, може, язичницького Плутона, бога підземного царства. Метаморфоза героя не вмотивована ані рисами його вдачі, ані самим розвитком сюжету. Та й перетворення це загалом комічне: Вільфред Барклей відчуває на тілі стигмати — Христові рани, і усвідомлює себе раптом «істинним християнським дитям ХХ століття». Це істеричне осягнення божества скидається більше на нервовий напад у людини з розхитаною алкоголем психікою. На це натякає й Голдінг: «Спізнавши творця», Барклей вирішує повернутися до Англії, помиритися з дружиною і, головне, підписати угоду з Такером. Місцем їхньої зустрічі має стати той самий швейцарський курорт, де колись письменник закохався в дружину критика Мері Лу. Та на нього чекає розчарування. У місцевому барі йому потрапляє на очі знімок, де він стоїть з Мері Лу, і Барклей раптом помічає, що то «лялька, манекен, не дівчина, а пластмасова підробка!..» Далі письменник знаходить те місце, де колись Такер нібито рятував йому життя, однак жодного урвища там немає. Відчуваючи себе вдвічі обдуреним, він знову змінює плани з приводу власної біографії. Намагаючись якомога грубіше принизити критика, він примушує його по-собачому хлебтати вино з мисочки, ще й примовляє при тому: «Добрий пес, Рік, добрий пес!» Він вимагає чесною розповіді про себе: «Насправді біографія буде дуєтом, Рік. Ми покажемо світові, які ми, — паперові люди, — так можна нас назвати. Що скажеш з приводу такої назви для книжки? Це продаж, сину мій. Продаю себе й одержую тебе. Продаю своє життя й одержую твоє». Нормальна людина, справжній чоловік, на місці Такера мав би принаймні обуритись. «Та Рік не справжній чоловік, — глузує письменник, — а паперовий. У ньому не було сили. Я був у безпечі». Так у фіналі роману Голдінг повертається до однієї з улюблених своїх тем. У рамках «ритуалів плавання», плавання як алегорії життєвого шляху, виникає тема обряду, якому письменник Барклей, суддя і кат, піддає свою жертву.

У попередньому романі плавання показувалось буквально, а людина смертельно принижувалась «веселим обрядом» переходу екватора. Ритуал у «Паперових людях» — це «особачування» письменником критика. «Не вип'єш ви-

на з блюдця, — примовляє Барклей, — не буде тобі жодною авторизованою біографією. Жодних листів від Макніса, Чарлі Сноу, Памели... Жодних текстів різночитань». І все ж письменник так і не підписує злощасного папірця, гонитва за яким звела критика до тваринного стану. Власне, й ролі ката і жертви ще не визначені остаточно. В лондонському літературному клубі Барклей сповіщає Такерові своє рішення написати автобіографію самому. У брудній бійці двох псевдоінтелектуалів критик, як і належить собаці, кусає письменника за ногу. І це ще не кінець. Письменник Барклей звалює на купу коло свого будинку всі особисті папери, рукописи, чернетки, щоденники з наміром їх спалити, й дописує тим часом останні сторінки автобіографії, книжки, яку ми, власне, й читаємо і яка уривається на півслові. Пробравшись до садка, критик влучним пострілом обриває псевдожиття жалюгідного «класика» і його псевдобіографію. А Голдінг, таким чином, почавши свою творчість з антиутопії «Володар мух», поки що зупинився на «антибіографії антиписьменника». Здається, саме в «Паперових людях» тотальне розчарування Голдінга досягло крайньої точки, незважаючи на видимість розважально-полегшеної порівняно з попередніми романами ідейної структури. Справді, що може бути тяжчим для письменника, аніж розчарування у самій літературі?

Останній роман Голдінга дивовижним чином перегукується з романом Джона Фаулза «Мантиса» (1982). Це так само твір про письменника, який пише роман про себе самого.

Не лише цілковите висміювання літературної праці та всіх її атрибутів, а й бажання знищити героя-письменника, втопити його в бруді об'єднує «Паперових людей» та «Мантису». Водночас прагнення Голдінга й Фаулза принизити своїх героїв-письменників, перекреслити зміст їхньої діяльності значною мірою зумовлює і руйнування художньої та ідейної цілісності обох цих творів.

Епіграфи до роману Фаулза, взяті з «Міркування про метод» Рене Декарта та любовно-психологічної комедії П'єра Маріво «Гра кохання й випадку», визначають головні лінії роману — філософську, любовну та комедійну. Слова французького мислителя: «Я був істотою, чия суть або природа зводилася до мислення, і для того, щоб існувати, я не мав потреби в конкретному просторі, і не залежав від жодного матеріального предмета...» — є ключем до розуміння і головного героя, і всієї загалом химерної структури оповіді. Для точнішого осмислення цього роману з ряду філософських ідей Рене Декарта згадаймо принаймні дві: перша — буття матерії виводиться з мислення, друга — ознакою мислення є сумнів. Майлз Грін, герой роману Фаулза, — письменник, і мислення — сутність його натури та його праця. Те, що з ним відбувається, — передусім не реальність, а гра уяви, ек-

сперимент його лицедійного розуму. Тому місце дії — лікарняна палата — позаблене предметної конкретики, а час дії взагалі не визначено.

Цікаво, що Фаулз, як і Голдінг, звернувся до Просвітництва, шукаючи в його інтелектуальних традиціях підтвердження своїх теорій. Так чи інакше, епіграфи вводять у оману — читає внутрішньо зосереджується, готуючись до сприйняття серйозної, глибокодумної прози, хоча б у дусі таких романів самого Фаулза, як «Колекціонер» (1963) чи «Маг» (1966), а натомість із перших сторінок потрапляє в стихію порнографії, настільки відвертої, що тут автору можуть позаздрити й визнані «майстри» цього жанру буржуазної масової культури.

В англійській прозі ХХ століття існує глибока традиція зображення людини мистецтва, передовсім письменника, та осмислення його естетичних пошуків. Про художника слова писали Олдос Хакслі та Джеймс Джойс, Сомерсет Моєм та Мелвін Брег, Річард Олдінгтон та Джойс Кері — представники різних напрямів, шкіл, навіть епох. Долі героїв-письменників часто драматичні, інколи трагічні. Їх філософські погляди плутані, морально-етичні дилеми, які доводиться вирішувати, не раз безвихідні, і все ж ці герої майже завжди виявлялись носіями гуманістичних ідеалів авторів, а їхня творчість трактувалась як чи не єдиний шлях протиборства ворожому суспільству. «Паперові люди» Голдінга і «Мантиса» Фаулза не тільки не вписуються в цю традицію, а й сприймаються як своєрідний виклик їй, маючи чи не єдиний серйозний прецедент подібного негативного зображення літератора в новітній англійській літературі — сатиричну повість Івліна Во «Незабутня».

Сюжет цього роману Фаулза не більше, аніж умовність. Власне, сюжетна розірваність стає головним стильовим принципом твору. Коротко сюжет можна викласти так: письменника, що втратив пам'ять під час аварії чи катастрофи, лікують у клініці, очевидно, психіатричній, методами сексотерапії. Його лікарка — доктор Дельфі (прізвище красномовно відсилає нас до давньогрецької міфології) ввижається хворому то Мнемозіною, богинею пам'яті, то Ерато, музою ліричної поезії. В результаті всі ці образи, як реальні, так і примарні, зливаються в уяві письменника й творять архетип жіночих образів світової літератури. Це і Лесбія Катутла, і «смаглява леді» Шекспірових сонетів, і лірична героїня інтимної лірики Томаса Стерна Еліота. Це й муза письменника і водночас його героїня. Яка ж її модифікація в сучасному світі і в світі сучасної літератури? Терористка, яка вигукує псевдореволюційні гасла? Чи, може, випускниця привілейованого університету, мова якої переписана псевдоінтелектуальними банальностями? Власне, кого і що пародіює Джон Фаулз?

Передовсім, що означає слово «Ман-

тиса»? Зміст роману не підказує нам жодної відповіді. Та на одній з останніх сторінок Фаулз сам робить примітку — виписку з Оксфордського словника англійської мови. Мантиса — латинське слово, що означає незначний додаток, доповнення до літературного твору. Очевидно, Фаулз задумав цей роман як додаток до самого себе, власне до попереднього роману «Даніел Мартін» (1977). Два твори пов'язані спільною темою, яка стосується місця й завдання літератури в сучасному світі, в обох герой — письменник. Перший роман — серйозний роздум Фаулза над долею літератора, а роман його — добротне реалістичне полотно. Інший...

Ми звикли, що Фаулз дуже неоднаковий у своїх романах. У перших творах «Коллекціонер» та «Маг» він розкрив себе як філософ, схильний до міфологічного мислення й всеосяжної метафори. «Жінка французького лейтенанта» — твір частково історичний, хоч історія показана не у видатних подіях вікторіанської епохи, а в розвитку духовності й моральної норми, частково психологічний — роман про парадоксальне у своїй суті кохання, і, крім того, це роман про мистецтво. Закутому в рамки зовнішніх умовностей суспільству тут протиставлено розкутість і свободу естетики прерафаелітів. У наступному романі — «Даніел Мартін» з'являється цілком новий, незнаний нам Фаулз, стиль якого відзначається високою соціальною і психологічною конкретністю, точністю. І раптом «Мантиса» — роман-пародія, в якому знищення героя часто межує з самознищенням автора — талановитого письменника Джона Фаулза.

Звичайно, і в Голдінгових «Паперових людях» і у Фаулзовій «Мантисі» виявився протест цих авторів проти тиранії «літератури про письменника», «літератури про літературу». Суть його часто негативна, хоч не можна не враховувати й позитивних моментів у цих спробах відмежуватися від багатьох небезпечних процесів, що відбуваються в сучасній англійській і — ширше — західній літературі. Сьогодні для неї властивий небувалий розквіт споживацької, комерційної продукції, що є, власне, не художнім, а ідеологічним явищем, і навіть не просто розквіт, а агресивний наступ на серйозну літературу. Проникнення бульварщини в серйозний роман особливо наочно ілюструється на прикладі деяких найостанніших зразків американської прози. Досить важко визначити тепер початки процесу перетворення «елітарної», «інтелектуальної» культури в кітч і визначити його перші продукти. Зрештою, й та частина «серйозної» літератури, що зберегла свою «чистоту», не піддавшись наступові масової культури, далеко не завжди здатна відповісти на важливі питання людського буття і зовсім рідко спроможна піднести до позитивного ідеалу. Частіше ми стикаємось із всеосяжним скепсисом та символами, що, перетворившись у ребуси, не несуть у собі жодних ініціативних ідей чи концепцій.

Здається, тип філософського роману як певного жанрового різновиду, що виник тридцять років тому в творчості Голдінга та Мердок, вичерпує свої можливості, точніше, вичерпуються ті філософські ідеї, які лягли в його основу. Красномовне у цьому відношенні зізнання головного героя роману Айріс Мердок «Учень філософа» — філософа не лише за фахом, а й за суттю своєї природи: «Якщо ти не геній, філософія — просто кривляння». Завдання філософа — «не цікавитися нічим, крім усього», — якраз і веде в ту інтелектуальну безвихідь, де опинилися сучасні англійські прозаїки-мислителі. В пошуках універсальної істини, в намаганні вирішити планетарні проблеми вони послабили, а то й втратили зв'язок з реальним життям, забули, що істина завжди конкретна, а істина про людину конкретна й соціально, й психологічно.

Мердок не зраджує себе в останніх своїх книгах. Романи 70-х років, починаючи з твору «Цілком почесна поразка» (1970), становлять певну художню й інтелектуальну єдність. «Учень філософа» — не виняток. Творів Мердок теж торкнувся дух розчарування, такий очевидний у Голдінга й Фаулза. Герой її не філософ, а радше, псевдофілософ, беспорядний резонер, не учасник, а лише свідок життя, нездатний ясно його осмислити й узагальнити.

Англійських літературознавців за ставленням до Мердок можна поділити на два табори: одні цілком визнають, захоплюються і прославляють її, інші вважать її романи майстерною містифікацією, або, іншими словами, тільки стилізацією під «справжню», «серйозну» прозу.

Голдінг та Мердок почали писати в розпал руху «сердитих молодих людей», одразу ж категорично відмежувались від нього, як і взагалі від будь-яких шквіл та напрямів. У художній манері обох видатних прозаїків немає, на перший погляд, нічого спільного. Критики однастино кваліфікують романи Голдінга як притчі, а сам письменник пропонує називати їх міфами. Мердок, навпаки, останнім часом наполягає на тому, що її романи — не ілюстрація філософських концепцій.

1961 року Мердок писала: «Література... взяла на себе деякі завдання, що їх раніше виконувала філософія», — ці слова значною мірою визначили тоді спрямування її власної творчості. Прозу Мердок можна віднести до тієї традиції художньої літератури, яка формулює одним із своїх завдань пошук істини. Роман стає своєрідним полігоном для апробації умовляючих ідей, для інтелектуальних дискусій.

У творчості Мердок доводить свою неперервність і життєздатність традиція реалістичної прози XIX століття. Джейн Остін, Чарлз Дікенс, Генрі Джеймс значно ближчі цій письменниці за Джеймса Джойса чи Вірджінію Вулф. І в цьому — ще одна цікава прикмета повоєнного англійського роману. Для стилю Мердок, як, між іншим, і для ма-

нері Фаулза й навіть Голдінга, властива традиційність. Характерний закид критиків Мердок — старомодність її письма. Голдінг, Мердок, Фаулз — кожен по-своєму — спростовують твердження багатьох критиків і колеги письменників про те, що традиційні форми вичерпали себе і в їхніх рамках не може народитись уже нічого вартісного. Особливістю значної частини повної англійської прози є відмова від експерименту джойсівського типу й повернення до класичних форм оповіді.

Мердок захоплюється складними сюжетами. Саме фабула — головний носій філософської установки автора. Тому вона часто виглядає не лише карколомною, а й заданою, штучною. Письменниця — блискучий оповідач, чи не найкращий у сучасній прозі Великобританії. І так само, як її героїв огортає павутиння випадковостей і збігів обставин, хитроплетіння суперечливих почуттів і стосунків, так і читача, навіть настроєного скептично, захоплює і до останньої сторінки тримає в своєму полоні химерний плін романного життя.

Відомо, що Айріс Мердок тривалий час викладала філософію в Оксфордському університеті. І хоч давно перейшла на творчу роботу, дотепер залишається фахівцем з історії філософії, серйозним теоретиком. 1953 року Айріс Мердок написала дослідження «Сартр, романтичний філософ», де аналізувала теорію французького екзистенціалізму. Саме ця теорія — звичайно, великою мірою трансформована — стала основою її романів 50—60-х років. У них письменниця цілковито заглиблювалася у внутрішній світ героя, — настільки, що реальність мовби й не існувала для неї поза його свідомістю. В романах того часу вирували демонічні пристрасті. Темні символи, містики, фантазія і навіть фантастика свідчили про данину традиціям готичного роману з його обов'язковими атрибутами, таємницями й жахами, як і про данину традиціям англійської романтичної прози.

Наприкінці 60-х років Мердок відходить від постулатів екзистенціалізму (екзистенціальні мотиви й конфлікти так само поступово зникають з її романів) і звертається до поглядів Платона; в її філософії з'являється нове поняття — добра, що стає центром роздумів, а поняття сенсу життя осмислюється тепер з позитивним знаком. Згадаймо у цьому зв'язку, що екзистенціалізм в усіх своїх різновидах доводить безглуздість людського буття. Тому ми можемо говорити тут значною мірою про перемогу філософського оптимізму над філософським песимізмом. Нова якість прозаїка втілювалася в так званих «платонічних» романах «Приємні й добрі» (1967) та «Сни Бруно» (1969). Маніфестом Мердок та викладом її платонізму стала книжка «Вогонь і сонце» (1977). Тут письменниця визначає генетичну залежність своїх нових ідей від Платона, водночас декларуючи й свої кардинальні з ним розбіжності. Мердок вже не вважає себе чистим платоністом, адже на відміну

від свого вчителя, вона ставить мистецтво вище за філософію, більше того, стверджує безмежні можливості мистецтва й виховну роль художнього слова. Вона остаточно відмовляється від соліпсизму й проголошує реалізм своїм естетичним завданням. «Свобода» художника, — пише Мердок, — тяжко завойовується і є шляхом до його опанування реальності...» Звичайно, декларований Мердок реалізм не зовсім відповідає суті цього типу творчості у нашому розумінні.

Ситуації, створювані Мердок, хаотичне, начебто безладне плетиво романного буття не раз викликає у читача враження, що насправді автор позбавляє своїх героїв права вибору і що складними перипетіями долі персонажів повелеває неосягненна вища сила, Проблема детермінізму і справді не вирішена у творчості Мердок остаточно, про це свідчать навіть найкращі її романи, такі, як «Чорний принц» (1973), «Дитя слова» (1975) і «Море, море» (1978), всі три перекладені російською мовою.

Останнім часом спостерігаємо й нову тенденцію, яка примушує насторожитись. Атеїстка Мердок у пошуках морального імперативу звертається до християнства («Генрі й Катон», 1976; «Черниця і солдати», 1981). Традиційний християнський бог, звичайно, не вдовольняє письменницю, і вона звертається до емоційного, містичного, етичного осягнення божества, дуже широкого трансцендентного за змістом, ототожненого з природою чи космосом.

Показово, що епізод розколу в англійському пуританізмі став історичним глом розгортання подій та ідей останньої притчі Джона Фаулза «Мегот» (1985). Багатозначність назви («мегот» — це личинка комах), а в переносному розумінні щось до кінця не розвинуте, не ясне) вказує на естетичну й філософську багатозначність тексту роману, в якому релігійна символіка визначає один з аспектів.

Наприкінці 70-х років Мердок дедалі частіше почала стверджувати, що ніколи не писала філософських романів, а була і є тільки митцем, перекреслюючи тим самим заяви своєї творчої молодості. Можливо, в цьому переосмисленні естетичних завдань виявилася певна розгубленість письменниці (притаманна ще більше її колегам — Голдінгові «Паперових людей» та Фаулзові «Мантиси») перед глобальними проблемами епохи, безперспективність блукань у власноруч вибудованому інтелектуальному лабіринті. Мердок, по-справжньому чесна художниця, не відмовляється від турботи за долю людини, гірко усвідомлює її трагізм у буржуазному світі, і водночас уникає будь-яких практичних життєвих рецептів та однозначних висновків. Навпаки, символіка її романів стає дедалі затемненою і незрозумілою. Критики не раз писали про герметизм «Чорного принца», ще переконливіше можна твердити про герметизм «Генрі й Катона».

Якщо Мердок просто ухиляється від прямих відповідей чи максимально за-

шифрує їх, то, наприклад, Колін Вілсон (нар. 1931 р.), оригінальний художник і мислитель, який у 60-х роках висунувся в перший ряд авторів філософських романів (його найкращі твори «Необхідні сумніви» (1963) та «Паразити свідомості» (1967) донині викликають інтерес і актуальністю теми, і глибиною її осмислення), в 70-х роках цілком відійшов від художньої прози, захопившись писанням книжок з оккультизму, екстрасенсорної перцепції, психологічної злочинності, літературознавства.

Англійський філософський роман неможливо схарактеризувати вичерпно, не згадавши імені Лоренса Дарела (нар. 1912 р.). Тим більше, що 1983 року з'явився останній його витвір «Себастьян, або Влада пристрастей» — четверта книга з циклу, над яким автор працює з початку 70-х років. Хвороба Дарела — «романна гігантomanія». Його потяг до епічності виявляється в циклах романів, улюблений тип — пенталогія. Персонажі Дарела, як правило, європейці, інтелегентська еліта або «ділові» люди. Серед них не останнє місце належить літераторам. Герої-письменники Дарела творять власних героїв, які, подібно до міфічної Галатеї, «оживають», рішуче входять у життя своїх авторів, у їхнє романне буття. Аналогічний прийом застосував Фаулз у «Мантісі», ведучи, зокрема, розмову зі своєю героїнею, незадоволеною власною романною долею. Для творів Дарела характерне прагнення до часової і просторової всеосяжності — від першої світової війни до наших днів і від будинків розпущти до аристократичних віталень та «коридорів влади» у різних державах світу. Сюжетні зигзаги мало узгоджуються з реальними законами життя. Роль фабули у Дарела величезна (традиційно англійська риса), хоча цінність її переважно самодостатня. Жанр дарелівських романів також визначити важко. У них з'єднуються детектив і мелодрама, елементи роману психологічного, готичного й романтичної белетристики. Крім того, твори Дарела — це ще й несвідомо стилізація під «модерний», інтелектуальний роман. Немає таких художніх прийомів, винайдених славетними новаторами ХХ століття, які б обійшов увагою і не засвоїв цей письменник. Його романи не тільки безладне нагромодження подій, сумбурний перелік ідей і цілих філософій, від релігійної містики Сходу і Заходу до фрейдизму, а й калейдоскоп художніх прийомів сучасного західного, в першу чергу модерністського мистецтва.

Заплутаний сюжет «Себастьяна» не надається навіть до побіжного переказу, тим більше, що роман цей — продовження попередніх трьох книг. Але тут є все — загадкові релігійні товариства, масонство, одностатеві зв'язки, божевілья, самогубство і нерозкриті вбивства. Є й реальна історія ХХ століття — друга світова війна, фашизм, жакіття концтаборів, — віддамо належне Дарелу, в зображенні трагічної історії Європи звучать ноти гострого соціального крити-

цизму. Його романи, безумовно, свідчать про неабиякий талант автора, про глибоке знання європейської культури, і водночас — про зміщення естетичних цінностей та безперечну данину масовому мистецтву. Епос не вдається, виходить калейдоскоп, а замість цілісної концепції життя свавільно руйнується будь-яка життєва й художня єдність. У романах Дарела дратує філософська претензійність, власне, претензія на філософію, якої насправді немає, є лише нагромодження ідей без мети й сенсу. Творчість Дарела, таким чином, показова для регресивної лінії сучасної англійської прози. Типовою для такого роду філософського чи, скоріше, псевдофілософського роману видається так само еволюція Доріс Лессінг (нар. 1911 р.). Ця письменниця з початку 80-х років звернулася до наукової фантастики, що мислиться їй як література ідей. Усі проблеми ставляться нею у планетарному масштабі, розглядаються не просто суспільства, а галактики і не просто історія, а історія цивілізацій. Квазіепічним розмахом Лессінг навіть випереджає Дарела, опиняючись при тому ще далі за нього від поставленої перед собою мети — дати вичерпну й універсальну відповідь на болочі питання сучасності. Здається, письменниця роздавлена власною розгубленістю й безпорадністю, соціальний підтекст останнього циклу романів (а їх написано вже чотири) губиться, філософський смисл залишається туманним.

Назва роману Голдінга «Паперові люди» не випадково винесена в заголовок цієї статті. Коли вийшов цей твір, багатом англійським критикам (серед них був і такий проникливий, як Мелвін Брег) захотілося в образі Барклея побачити автопортрет самого Голдінга, лауреата Нобелівської премії 1983 року, а його роман кваліфікувати як самопародію. Спроби ці надто прямолінійні й у цілому невірні, хоча зерно правди тут і є. Звичайно, не себе пародіює Голдінг, а неспроможність сучасного письменника, в тому числі і власну, гірко усвідомлювану, всебічно і об'єктивно відображати життя. Роман «Паперові люди» — свідчення глибокої кризи, що охопила англійський філософський роман, провідний жанр художньої літератури цієї країни. Вияви кризи можна доглядити і в тому, що Вільям Голдінг та Джон Фаулз вдаються до сатири, пародії, гротеску, спрямовуючи її проти всієї літератури, тобто і проти себе, в тому, що Айріс Мердок уникає чітких відповідей на питання світоглядного значення, в тому, що Колін Вілсон взагалі не береться зараз за прозу, в тому, що фантастика Доріс Лессінг та нова «епопея» Лоренса Дарела демонструють не філософське проникнення у зміст життя, а лише незграбну претензію на таке проникнення. Чи зможе філософський роман Англії вийти з кризи, ким виявляться його майстри і підмайстри — письменниками чи звичайними «паперовими людьми» — покаже тільки час.

Соломія ПАВЛИЧКО